

Monotonista jankutusta ja kiehtovaa rytmiä

Elektroninen tanssimusiikki eli tekno ja house
1980- ja 1990-luvun vaihteen suomalaisissa rocklehdissä

Mikko Mattlar

Journalistiikan pro gradu -tutkielma

Kevät 2008

Viestintätieteiden laitos

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty HUMANISTINEN	Laitos – Department Viestintätieteiden
Tekijä – Author Mikko Mattlar	
Työn nimi – Title Monotonista jankutusta ja kiehtovaa rytmiä. Elektroninen tanssimusiikki eli tekno ja house 1980- ja 1990-luvun vaihteen suomalaisissa rocklehdissä.	
Oppiaine – Subject Journalistiikka	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Helmikuu 2008	Sivumäärä – Number of pages 139 + liite
Tiivistelmä – Abstract <p>Teknona ja housena tunnettu elektroninen tanssimusiikki saapui 1980-luvun lopussa populaarimusiikin kentälle ja muodostui merkittäväksi alakulttuuriksi ympäri maailmaa. Musiikille oli tyypillistä muun muassa uuden teknologian hyödyntäminen tekoprosessissa, tanssimisen suuri merkitys sekä tekijöiden kasvottomuus. Nämä ominaisuudet ovat ristiriidassa rockideologian kanssa, jonka kannattajiksi rocklehdet nähdään.</p> <p>Tämä tutkielma pyrkii selvittämään, miten suomalaiset rocklehdet ottivat elektronisen tanssimusiikin vastaan. Lähtökohta on, että lehdet eivät olleet elektronisen tanssimusiikin ympärille rakentuneen kulttuurin ensisijainen tiedotuskanava tai mielipidejohtaja, mutta niiden suhtautumisella elektroniseen tanssimusiikkiin oli vaikutusta musiikkityylistä rockkulttuurin jäsenille syntyneeseen kuvaan. Erilaisissa lähteissä on viitteitä siitä, että rock- ja teknokulttuurien välillä vallitsi vastakkainasettelua 1990-luvun alussa.</p> <p>Empiirisenä aineistona toimivat Suomen kahden merkittävimmän rocklehden Soundin ja Rumban vuosikerrat 1988, 1991 ja 1993. Lehtien sisällöstä välittyneet mielipiteet ja niiden takana olevat ideologiat saatiin selville käyttäen taustateorian diskurssianalyysia. Aineiston analyysi osoittaa, että rocklehdet suhtautuivat elektroniseen tanssimusiikkiin enimmäkseen kannustavasti. Teknoa ja housea koskeneet mielipiteet lehdissä olivat erittäin monipuolisia, mistä voidaan tulkita, ettei lehdillä ollut olemassa yhtä tiettyä linjaa, joka ohjasi toimittajia heidän kirjoittaessaan musiikkityylistä. Näin myös suomalaiset rocklehdet näyttäytyivät ideologisesti monipuolisempina kuin pelkän rockideologian tiukkoina kannattajina. Tutkimuksen perusteella ei voida todeta, että rocklehdet olisivat pyrkineet rakentamaan vastakkainasettelua elektronisen tanssimusiikin ja rockin välille.</p>	
Asiasanat – Keywords Rockjournalismi, populaarimusiikki, musiikkilehdet, elektroninen tanssimusiikki, tekno, house	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto/Tourulan kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. MUSIIKKIJOURNALISMI JA ROCKLEHDET	6
2.1 Musiikkijournalismin erityisluonne	6
2.2 Populaarimusiikki- ja rockjournalismi	8
2.3 Rocklehdistön historia	10
2.4 Suomen musiikkijournalismin synty	15
2.5 Rockideologia	18
3. ELEKTRONINEN TANSSIMUSIIKKI ELI TEKNO JA HOUSE	23
3.1 Historiaa	25
3.2 Ravekulttuuri	30
3.3 Tekno ja house Suomessa	35
3.4 Ideologia	41
3.5 Suhde rockiin	43
4. AINEISTO JA LÄHESTYMISTAVAT	48
4.1 Tutkittavat lehdet	50
4.2 Taustateoria	54
4.3 Diskurssianalyysi musiikkijournalismin tutkimuksessa	58
5. MIELIPITEIDEN JAOTTELU	62
5.1 Tekno ja house arvioivassa tekstissä	64
5.2 Tekno ja house artistihaastatteluissa	77
5.3 Tekno ja house muussa aineistossa	85
6. TEEMAT ANALYYSIIN	94
6.1 Kannustavat argumentit	94
6.2 Oudoksuvat argumentit	100
6.3 Artistihaastatteluiden näkemykset	106
6.4 Muita esiin nousseita teemoja	112
7. YHTEENVETO	117
8. PÄÄTÄNTÖ	127
 LÄHTEET	 132

1. JOHDANTO

What really blew my mind were the DJs whipping up a Sturm and Drang with the Carmina-Burana-gone-Cubist bombast of hardcore techno, the light beams intersecting to conjure frescoes in the air, and, above all, the crowd: nubile boys, stripped to the waist and iridescent with sweat, bobbing and weaving as though practicing some arcane martial art; blissed girls, eyes closed, carving strange hieroglyphic patterns in the air. This was the Dionysian paroxysm programmed and looped for eternity. -- And it became even clearer that the audience was the star: that guy over there doing fishy-finger dancing was as much a part of the entertainment – the tableau – as were the DJs or bands. Dance moves spread through the crowd like superfast viruses. I was instantly entrained in a new kind of dancing – tics and spasms, twitches and jerks, the agitation of bodies broken down into separate components, then reintegrated at the level of the dance floor as a whole. Each subindividual (a limb, a hand cocked like a pistol) was a cog in a collective “desiring machine”, interlocking with the sound system’s bass throbs and sequencer riffs. Unity and self-expression fused in a force field of pulsating, undulating euphoria. *Simon Reynolds* (Reynolds 1999, 5)

Näin kuvaa englantilainen rocktoimittaja Simon Reynolds ensikosketuksiaan teknoreiveihin 1990-luvun alussa. Reynolds, 28-vuotias keskiluokkainen rockfani, ei kertomansa mukaan voinut kuvitella innostuvansa uudesta koneellisesta tanssimusiikkikulttuurista, mutta tutustuttuaan siihen hän jäi koukkuun (Reynolds 1999, 5–6). Paitsi uudenlainen musiikki, myös uudenlainen tapa kuluttaa sitä vei mukanaan. Rockmusiikille tärkeän live-esiintymisen tilalle oli tullut ravekulttuuri, joka tähtäsi tanssimiseen läpi yön. Tanssia säesti DJ, joka miksasi teknolevyistä tauotonta rytmiä, eikä paikalla ollut esiintyviä muusikoita.

Teknona ja housena tunnettu elektronisesti tuotettu tanssimusiikki oli merkittävä ilmiö 1990-luvun populaarimusiikissa ja ravisteli perinteistä rockideologiaa monella tavalla. On jopa esitetty mielipiteitä, että elektroninen tanssimusiikki muutti musiikkikulttuuria yhtä merkittävästi kuin rockmusiikki aikoinaan (Tarvainen 2000, 1). Kyseessä ei ollut vain uudenlainen musiikki, vaan se jätti jälkensä tapoihin, joilla musiikkia tuotetaan, ymmärretään ja kulutetaan

(Brown 1998, 76). Reynolds (1999) kuvaa elektronisen tanssimusiikin käyttötappaa täysin ei-rockmaiseksi: yksittäisten kappaleiden merkitys oli albumikokonaisuutta suurempi, ja musiikin ympärille keskittyneiden tapahtumien päätähentinä olivat näitä kappaleita saumattomasti yhteen miksaavat DJ:t musiikin tekijöiden sijaan (Emt., 4). Musiikin ympärille kasvanut juhlimiskulttuuri eli ravekulttuuri sai Englannissa suurempia nuorisomassoja liikkeelle kuin mikään muu aiempi alakulttuuri. 1990-luvun lopussa DJ-käyttöön soveltuvien levysoitinten myynti ylitti Englannissa kitaroiden myyntimäärän: yhä useammat nuoret ryhtyivät haaveilemaan DJ:n urasta rockin soittamisen sijaan (Hightower 2001).

Simon Reynoldsia minun on kiittäminen myös tämän opinnäytteen ideasta. Luin hänen *Generation Ecstasy* -kirjansa – kunnianhimoisen historiikin teknomusiikista ja ravekulttuurista – ja havaitsin, kuinka kirjoittaja kritisoi toistuvasti itseään ja muita Englannin rocktoimittajia siitä, etteivät nämä löytäneet teknon punaista lankaa. Halusin tutkia, miten Suomen rocklehdistö kirjoitti uudesta musiikista, joka ei monellakaan tavalla sopinut lehdistön toteuttaman rockideologian kehyksiin. Suomen osalta tilanteen tekee erityisen mielenkiintoiseksi se, että rockilla on Suomessa suurempi valta-asema kuin Keski-Euroopassa. Itseni yllättää kerta toisensa jälkeen ulkomailla käydessä esimerkiksi se, miten elektronista musiikkia ei tarvitse erikseen etsiä kuuntelemaan kuten Suomessa, vaan sitä voi kuulla esimerkiksi päiväsaikaan radiosta tai taustamusiikkina kaupoissa. Suomea on pidetty jopa maailman kitararockkeskeisimpänä maana (Inkinen 1994B, 26).

Musiikkiteollisuus kohtasi taloudellisia ongelmia 1980-luvulla, koska rockia ostava yleisö ikääntyi ja yhä useammat nuoret eivät olleet kiinnostuneita musiikista (Goodwin 1992, 39). Pysähtyneisyyden aikaa tulivat vuosikymmenen

loppupuolella rikkomaan house, tekno ja rap, uudenlaiset musiikkityylit, jotka kuitenkin kyseenalaistivat rockin ideologian. Uudenlaisilla tekoprosesseilla ja artistikäsitteillä ne olivat popmusiikin historian ensimmäiset musiikkityylit, jotka eivät toteuttaneet perinteistä rocktähteyttä ja aiheuttivat siten popmodernistisen murroksen (Kallioniemi 1990, 148). Näistä tekno ja house kulkeutuivat musiikillisesti ja esteettisesti huomattavasti kauemmas perinteisen rockin kentästä (Fornäs 1995, 105). Musiikkiteollisuus otti housen ja teknon innolla vastaan, koska se näki niissä mahdollisen lääkkeen laskevalle levymyynnille (Shuker 1998, 91).

1980-luvun taloudelliset ongelmat musiikkiteollisuudessa koskettivat myös rocklehtiä. Englannin suosituimman rocklehden ja suomalaisten rocklehtien esikuvan *New Musical Expressin* levikki laski tasaisesti koko 1980-luvun, kunnes lehti ryhtyi vuosikymmenen lopussa kirjoittamaan nousevasta tanssikulttuurista ja sai lukijamääränsä takaisin kymmenen vuoden takaisin lukemiin (Thornton 1996, 153). Rocklehtien suhteessa uuteen tanssimusiikkiin oli siis toisessa vaakakupissa mahdollisuudet uuden yleisön tavoittamiseen ja toisessa uuden musiikin mahdollinen sopimattomuus lehden toimituksen käsityksiin oikeasta musiikista. Millä tavoin merkittävimmät suomalaiset rocklehdet *Soundi* ja *Rumba* ottivat elektronisen tanssimusiikin vastaan? Lietsoivatko ne vastakkainasettelua rockin ja elektronisen tanssimusiikin välille vai yrittivätkö ne purkaa sitä? Millaisia argumentteja lehtien toimittajat käyttivät kehuessaan tai haukkuessaan teknoa ja housea ja mitä se kertoo lehtien ideologisesta perustasta? Näihin kysymyksiin pyrin tutkielmassani vastaamaan.

Esittelen aluksi musiikkijournalismin piirteitä, sen jälkeen kartoitan rockideologian pääkohtia ja rocklehdistön roolia musiikkiteollisuudessa. Seuraavaksi esittelen elektronisen tanssimusiikin ja sen ympärille syntyneen ravekulttuurin

piirteitä sekä taustoitin rockin ja tanssimusiikin vastakkainasettelua. Empiiriseen aineistoon paneudun ensin määrällisesti luodakseni suuntaviivoja siitä, kuinka suurta huomiota elektroninen tanssimusiikki sai rocklehdissä ja millaisissa juttutyypeissä. Tämän jälkeen analysoin aineistosta esiin nousseita elektronista tanssimusiikkia koskevia mielipiteitä taustateorianani diskurssianalyysin eri painotukset, joita sovellan juttutyyppejen mukaan. Analyysin jälkeen on tulosten yhteenvedon aika.

Teknosta ja housesta on ilmestynyt Suomessa tutkimuksia harvakseltaan, mutta säännöllisesti. Gradutasolla niitä on tutkittu Suomessa moderni/postmoderni-keskustelun ja nuorisotutkimuksen valossa (Ala-Harja 1997), ruumiillisuuden ja sukupuolen näkökulmasta (Rojola 1999) ja musiikintekijöiden erilaisten tekijäkuvien kautta (Vanhanen 2004). Lisäksi Tarvainen (2000) on tutkinut teknoartisti Jori Hulkkosen musiikkia, Seppälä (2001) ravekulttuuriin liittyvää huumeiden viihdekäyttöä Suomessa, Rantanen (2006) teknokulttuurin sisäistä viestintää flyereissa ja Konttinen (2000) Petroskoin teknokulttuuria. Suurimman työn suomalaisessa teknotutkimuksessa on kuitenkin tehnyt mediatutkija ja toimittaja Sam Inkinen, joka on toimittanut 1990-luvun alussa ensimmäisen suomalaisen teknoaiheisen kirjan ja käsitellyt kulttuurin muutoksia lukuisissa artikkeleissa aina viime vuosiin saakka.

Elektronisen tanssimusiikin käsittely mediassa on kuitenkin jäänyt Suomessa ja ulkomailla olemattomalle huomiolle. Thornton (1996) käsittelee elektronisen tanssimusiikkikulttuurin tutkimuksessaan Englannin median suhtautumista siihen ja McCall (2001) Pohjois-Amerikan, mutta mediaan painottuneita teknotutkimuksia en ole löytänyt lainkaan. Thorntonin ja McCallin tutkimuksissakin media on vain yksi osa-alue, ja molemmista löytyy vain hajahuomioita Englannin ja Pohjois-Amerikan rocklehtien suhtautumisesta teknoon ja houseen.

Rocklehtien ja elektronisen tanssimusiikin keskinäinen suhde tuntuu varsin koskemattomalta maaperältä.

Selvitän vielä johdannon lopuksi oman positioni elektronisen tanssimusiikin kulttuuriin, sillä teen tutkielman aikana joitakin omiin kokemuksiini perustuvia havaintoja. Kutsuisin itseäni lähinnä kulttuurin ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, sillä en ole käynyt alan tapahtumissa kovinkaan aktiivisesti koskaan eikä ystäväpiirissäni ole ollut käytännössä lainkaan tanssimusiikkia kuuntelevia ihmisiä. Olen kuitenkin seurannut musiikin kehittymistä aktiivisesti vuodesta 1992 lähtien ostamalla paljon tekno- ja houselevyjä, seuraamalla internetin tanssimusiikkiaiheisia keskustelufoorumeita, työskentelemällä pitkään DJ:nä ja tutustumalla myös elektronisen tanssimusiikin tekemiseen. Olen myös käynyt harvakseltaan kuuntelemassa teknoa ja housea klubeilla ja konemusiikkifestivaaleilla. Katson olevani melko hyvin perillä kulttuurin olemuksesta juuri pitkäaikaisen seurannan takia, vaikka on selvää, että kuvani siitä ei ole läheskään täydellinen, sillä en ole koskaan esimerkiksi käynyt laittomissa reiveissä tai minkäänlaisissa tanssimusiikkitapahtumissa Suomen rajojen ulkopuolella. Toisaalta olen seurannut yhtä pitkään ja aktiivisesti myös rockkulttuuria, joten tutkielman ymmärrän molempia osapuolia.

2. MUSIIKKIJOURNALISMI JA ROCKLEHDET

“Most rock journalism is people who can’t write, interviewing people who can’t talk, for people who can’t read.”
Frank Zappa (Laing 2006, 338.)

Tämä opinnäyte tutkii musiikkijournalismia ja rocklehtiä, joten avaan tässä luvussa musiikki- ja rockjournalismin käsitteitä. Lisäksi käyn läpi rocklehtien historiaa ja roolia populaarimusiikin kentässä.

2.1 Musiikkijournalismin erityisluonne

Joukkoviestintä on sanomien välittämistä ennalta rajaamattomalle yleisölle ja journalismi ajankohtaista ja faktapohjaista joukkoviestintää (Kunelius 2003, 17–21). Musiikkijournalismi on musiikkimaailmaa koskevaa journalistista tiedonvälitystä eli kiinnostavaan muotoon puettua, laajalle ja rajaamattomalle yleisölle tarkoitettua musiikkia käsittelevää informaatiota. Ensisijaisesti se palvelee yleisöä antamalla tietoa ja perusteltuja mielipiteitä, mutta palvelu kohdistuu laajemmin myös kehittyvän musiikkielämään. (Lehtiranta 1993, 12.) Musiikin erikoislehtien kohdalla lehdet tavoittelevat toisistaan eroavia yleisöjä ja erikoistuvat usein yhteen tai useampaan musiikkityyliin (Ruuska 2006, 18).

Musiikkijournalismin voi jakaa neljään kategoriaan: päivittäin tai viikoittain ilmestyvien sanoma- tai aikakauslehtien musiikkikirjoituksiin, musiikkiteollisuuden sisäisiin lehtiin, fanilehtiin sekä musiikin erikoislehtiin (Laing 2006, 333). Musiikkijournalismi on erikoisjournalismia, sillä se sisältää puhdasta informaatiota, mutta yhtä lailla siihen kuuluu musiikin arviointi (Pietarinen 1993, 153). Arvioiva luonne poikkeaa tavallisesta journalismista, joka ei perustu yhtä vahvasti subjektiiviselle kokemukselle. Sen myötä musiikkijournalismin tutki-

mus on painottunut musiikkikritiikkiin, kenties tarpeettomasti korostaen sen merkitystä (Lehtiranta 1993, 10). Musiikista kirjoittamiseen kuuluvat kuitenkin myös muunlaiset juttutyypit, kuten uutiset ja muusikoiden haastattelut.

Jos asiaa katsotaan musiikin näkökulmasta, musiikkijournalismin rooli ei ole koskaan ollut merkityksetön. Kirjallinen media on ratkaisevalla tavalla määrittänyt sekä sitä, mitä pidetään musiikkina että sitä, millaisia merkityksiä on soveliasta liittää musiikkiin. Nämä määrittäykset ovat syntyneet pitkän ajan kuluessa, sillä musiikkijournalismin juuret ulottuvat aina 1700-luvulle asti, ja Suomessakin ensimmäiset ammattimaiset musiikkikriitikot alkoivat toimia jo 1850-luvulla. 1800-luvun puolivälissä muotoutuivat ne musiikista kirjoittamisen käytännöt ja arvot, jotka voi nähdä vielä nykypäivänkin musiikkikritiikissä. Niihin kuuluvat kritiikin käsittäminen julkisena toimintana, musiikkiteoreettisen tietämyksen olennaisuus asiantuntijuuden osoittamisessa sekä lehdistön yhteiskunnallinen vaikutusvalta. Nämä periaatteet ovat alun perin taidemusiikin kritiikin elementtejä, mutta ne ovat vaikuttaneet olennaisesti myös muiden musiikinlajien kritiikin perinteeseen. (Kärjä 2003, 150.) Musiikkiteoreettinen tietämys – tai laajemmin ajateltuna kunnolliset pohjatiedot musiikista – on tärkeää sen takia, että tiedonvälityksen lisäksi musiikkijournalismin tehtäviin kuuluvat lukijan musiikkimaun ja musiikin ymmärtämisen kehittäminen (Pietarinen 1993, 154).

Musiikki asettaa journalismille samanlaisia haasteita kuin muutkin taiteet. Taide on ensisijaisesti laadullinen ilmiö, jonka syvintä olemusta ei pystytä mitenkään selvittämään. Varmasti kaikki säveltäjät etsivät kuolematonta melodiaa, mutta on mahdotonta objektiivisesti todeta jokin melodia kuolemattomaksi ja jokin toinen ei. Moniin musiikkiin liittyviin ikuisuuskysymyksiin ei ole olemassa perimmäisiä vastauksia, vaan pelkästään enemmän tai vähemmän pe-

rusteltuja kannanottoja. Näiden kannanottojen taustalla ovat arvot, maut ja tulkintatraditiot, jotka ovat kulttuuri- ja aikakaussidonnaisia. (Lehtiranta 1993, 14.) Vaikka musiikkijournalismin taustalla on aina pyrkimys objektiivisuuteen, sitä ohjailevat kulloisetkin yhteiskunnalliset liikkeet ja ideologiat (Ruuska 2006, 18–19). Ideologioiden pysyminen samankaltaisina lukijoiden kanssa on tärkeää, sillä Laingin (2006, 339) mukaan kriitikoiden vanhentuneet ideologiat ovat viime vuosina eristäneet musiikkilehdistöä yleisöstä.

2.2 Populaarimusiikki- ja rockjournalismi

Musiikkijournalismista puhuttaessa se tunnutaan yleensä käsittävän klassista musiikkia ja taidemusiikkia koskevana journalismina, joten jatkossa on tarpeen keskittyä erityisesti populaarimusiikkia käsittelevään musiikkijournalismiin, koska tämä opinnäytteenkin käsittelee sitä. Negusin (1992) mukaan populaarimusiikin selkeä määrittely on vaikeaa, mutta sen voi käsittää esimerkiksi erilaisten musiikkityylien joukoksi, joka on myös kaupallinen tuote ja johon monet sen kuluttajat liittävät ideologisia ulottuvuuksia. Populaarimusiikin keskiössä on jännite, joka syntyy musiikin tekemisen käsittämisestä luovana toimintana ja toisaalta musiikin tuotannon ja jakelun kaupallisesta luonteesta. (Emt., 228.)

Populaarimusiikin kohdalla median ja musiikin yhteys nähdään vahvempana kuin taidemusiikin, kansanmusiikin tai jazzin. Tämä johtuu siitä, että populaarimusiikin kaupallisen luonteen takia se ei ole pelkästään musiikillinen ilmiö, vaan siihen kuuluvat kiinteästi myös kuvat, mielleyhtymät, puheet ja kirjoitukset. (Kärjä 2007A, 179–180.) Niinpä populaarimusiikin tutkimus on monesti myös mediatutkimusta, eikä populaarimusiikin kannalta ole lainkaan toisarvoista, mitä media musiikista kirjoittaa ja millaista kuvaa se artisteista tai musiikkityyleistä välittää. Tästä huolimatta populaarimusiikkiin liittyvää journa-

lismia on maailmalla tutkittu varsin vähän (Bennett 2006, 307).

Populaarimusiikkijournalismissa on kaksi juttutyyppiä, joiden ympärille musiikkitoimittajan työnkuva rakentuu: haastattelu ja kritiikki. Kritiikki tarkoittaa sitä, että musiikkitoimittajat arvostelevat säännöllisesti levyjä ja konsertteja. Näin he harjoittavat evaluoivaa journalismia, jolle ovat tunnusmerkkeinä erityäin subjektiivinen ja itsevarma tyyli sekä lukijasuhde, jossa lukijan ja kriitikon välille saattaa syntyä luottamusta tai antipatiaa. Suhteen syntyminen edellyttää riittävän pitkää ajanjaksoa, jotta lukija oppii tuntemaan kriitikon tyylin ja mielitymukset. Haastattelujen juuret taas ovat 1930- ja 1940-lukujen Hollywoodissa syntyneessä filmitähtikulttuurissa, jossa haastattelussa oleva näyttelijä nähtiin yhtä aikaa roolihahmona ja tavallisena ihmisenä. Koska lukijat olivat nähneet näyttelijän roolihahmot elokuvissa, heille kiinnostavampaa oli usein se, millainen ihminen roolin takana oli. Musiikkijournalismiin muotoutui samanlainen kaava, jossa muusikot esitellään enemmän henkilöinä kuin artisteina. Muusikot itse taas puhuisivat mieluummin musiikistaan kuin omasta persoonastaan, joten haastatteluista muodostuu usein valtataistelu toimittajan ja haastateltavan erilaisten näkökulmien välille. (Laing 2006, 337–338.)

Julkisen kritiikin historia on pitkä myös kevyen musiikin ja populaarimusiikin puolella. 1900-luvun puolivälissä päivälehdissä ilmestyi jazzarvioita ja vähän myöhemmin alkoi pop- ja rockmusiikista kirjoittaminen. Bob Dylanin musiikkia arvioitiin New York Timesissa ensimmäisen kerran vuonna 1961 ja The Beatlesin lauluja kehuttiin The Timesissa heti ensialbumin ilmestyttyä vuonna 1963 (Laing 2006, 333–334). Suomessakin pop- ja rockmusiikkia on arvioitu julkisesti pitkään ja musiikin arvostelu on herättänyt yleistä kiinnostusta. Hyvänä esimerkkinä tästä käy Ruuskan (2004, 5) mukaan Levyraati, joka on 1960-luvulta lähtien ollut suosittu tv-ohjelma. Se rakentuu pelkästään musiikkikappaleiden

soittamiselle ja sen jälkeiselle arvostelulle.

2.3 Rocklehdistön historia

Englannin ja Yhdysvaltojen ensimmäiset jazziin ja populaarimusiikkiin keskittyneet erikoislehdet perustettiin 1920- ja 1930-lukujen aikana. Englantilainen Melody Maker aloitti jazzlehtenä vuonna 1926 ja muuttui toisen maailmansodan jälkeen populaarimusiikin yleislehdeksi, jota lukivat sekä muusikot että musiikin kuluttajat. Vuonna 1952 se sai kilpailijan, kun New Musical Express eli NME perustettiin. Yhdysvaltojen ensimmäistä valtakunnallista populaarimusiikkiaikakauslehteä saatiin odottaa aina vuoteen 1967, jolloin Rolling Stone perustettiin. (Laing 2006, 334–335.)

Rocklehdistön juuret liitetään pohjoisamerikkalaiseen fanzine-perinteeseen. Fanzinet olivat 1960-luvun lopun pienlehtiä, jotka toivat vaihtoehdoisen näkökulman musiikkilehdistöön. Ennen niiden aloittamista musiikkilehdet keskittyivät valtavirtamusiikin esittelyyn tai massanuorison kosiskeluun, mutta fanzinet kirjoittivat vaihtoehdoisesta musiikista, johon piti sisältyä vaihtoehdoisen elämäntavan näkökulma. Niille mikään ei ollut niin epäilyttävää ja halveksittavaa kuin kaupallisuus ja listoilla menestyvä popmusiikki. (Oesch 1989, 38.)

Pioneeri fanzine-historiassa oli vuonna 1966 Yhdysvalloissa aloittanut omakustanteinen *Crawdaddy: The Magazine of Rock*. Lehti ylsi kahdessa vuodessa 20 000 kappaleen painoksiin, ja sen tekijäkunta koostui opiskelijoista ja musiikkifriikeistä. *Crawdaddy*n kirjoitustapaa kuvataan tajunnanvirraksi ja filosofivaksi. (Oesch 1989, 38–39.) Fanzinet toivat vaihtoehdon siihenastiselle popjournalismille, joka oli kiiltokuvamaisempaa. Teini-ikäisille suunnatut poplehdet keskittyivät tähtiin ja heidän yksityiselämäänsä eivätkä tarjonneet mitään

näkökulmaa kuvaamaansa musiikkiin (Frith 1988, 176).

Fanzinejen kaupallisempi muoto oli prozine, joka yhdisti fanzinejen perua olevan kirjoitustavan perinteisen lehdenteon keinoihin. Tämän lehtiryhmän tunnetuin edustaja on vuonna 1967 perustettu amerikkalainen Rolling Stone. Samaten englantilaiset Melody Maker ja New Musical Express voidaan lukea 1960- ja 1970-lukujen vaihteesta lähtien samaan ryhmään, koska ne muuttivat tuolloin linjaansa rockmyönteisemmäksi. (Oesch 1989, 39–40.) Melody Maker muuttui vuonna 1968 ”edistykselliseksi” – se alkoi julkaista enemmän arvosteluita, pidensi juttujaan ja vakavoitti haastatteluita. Uudistuksen seurauksena sen levikki kaksinkertaistui 100 000:sta 200 000:een vuosien 1968 ja 1972 välillä. Lehden päätoimittajan mukaan tämä osoitti, että rockmusiikki hyväksyttiin huomattavasti vakavampana ja luovempaan kuin ennen. Samalla päätoimittaja profiloi lehden ajattelevan fanin lehdeksi. Pian NME seurasi perässä tyylinmuutoksella ja palkkasi kirjoittajia undergroundlehdistä. Lehti alkoi kirjoittaa muistakin kuin listatähdistä, esimerkiksi rockista ja sen historiasta kriittisesti, ja sai pudonneen levikkinsä takaisin huippuvuosien lukemiin. (Frith 1988, 181.)

Englantilaisissa ja yhdysvaltalaisissa rocklehdissä pystyi 1980-luvulla erottamaan selvän näkemyseron uuden musiikin suhteen. Ero oli perua rockyleisöjen erilaisista kulutustottumuksista, sillä 1970-luvun Englannissa oli yleistä lopettaa levyjen ostaminen 25 vuotta täytettyään. Sen sijaan Yhdysvalloissa rockin mukana kasvanut sukupolvi jatkoi levyjen ostamista omien, aikuisempien mieltymyksiensä mukaan. Tämä johti siihen, että Rolling Stonen maku ikääntyi lukijoidensa mukana, kun taas New Musical Express pysyi nuorekkaampana, koska sen yleisö pysyi nuorena. Rolling Stone suhtautui tämän johdosta punkiin vastahakoisesti, New Musical Express iloisemmin. (Frith 1988, 12.) 1980-luvulla Englannin rocklehtien sisällössä ei tapahtunut enää yhtä radikaaleja tyylin-

muutoksia kuin 1960- ja 1970-luvulla. Merkittävin rockjournalismia koskeva muutos oli silloin laadukkaiden valtakunnallisten sanomalehtien lisääntynyt kiinnostus rock- ja popmusiikkia kohtaan. (Negus 1992, 118.)

Yhtenä joukkoviestinnän funktioista nähdään yhteisöjen rakentaminen ja ylläpito. Suuret uutistapahtumat rakentavat kansallista me-henkeä, ja pienemmille erityisryhmille suunnatut aikakauslehdet muokkaavat myös omanlaisiaan me-yhteisöjä, joille muodostuu tietty identiteetti. (Kunelius 2003, 184–189.) Myös rocklehden tehtäviin kuuluu yhteisön rakentaminen rockmusiikin ympärille, sillä musiikkia kuunnellaan pääosin yksin kotona. Lehden lukeminen auttaa tekemään yksilöllisestä toiminnasta yhteisöllisempää. (Frith 1988, 174.) Mäkelä (2007, 227) nimeää rockjournalismin alueeksi, jossa on pyritty luomaan yhteistä näkemystä hyvästä ja huonosta populaarimusiikista. Nevalan (2005, 34) haastattelemat suomalaiset rocktoimittajat määrittelevät rockjournalismin tehtäviksi tiedonvälityksen, rockkulttuurin rakentamisen ja ylläpitämisen sekä yhteisen kokemuksen välittämisen.

Tyypillinen rocklehden numero sisältää uutisia, artistihaastatteluja, levy- ja keikka-arvosteluja sekä listaosion. Lehdessä on siis sekä puhtaasti informatiivista (uutiset, haastattelut) että evaluoivaa (arvostelut) sisältöä. Etenkin takavuosina lehdissä oli myös vakiopalstoja, jotka olivat tyylillisesti hyvin vapaita ja lähentelivät siten enemmän runoutta tai kirjallisuutta kuin journalismia. Vaikka tutkijan näkökulmasta lehden mielenkiintoisinta sisältöä saattavat olla levyarvot – Ruuska (2006, 6) kutsuu niitä rokestetiikan mikrokosmukseksi – ääniteollisuuden näkökulmasta rocklehden tärkeintä materiaalia ovat Negusin (1992, 120) mukaan yhden tai useamman sivun mittaiset artistihaastattelut, jotka julkaistaan usein artistin uuden levyn ilmestyttyä. Myös lehden lukijan ajatellaan varmaankin näkevän ne lehden tärkeimpänä sisältönä, sillä lehden kan-

siotsikot koostuvat yleensä pelkästään haastateltavana olevien artistien nimistä.

Ääniteteollisuuden mielipide rocklehtien sisällöstä ei ole merkityksetön, sillä näiden kahden suhde on usein hyvin – ja ehkä liiankin – läheinen. Tämä johtuu siitä, että populaarimusiikkia julkaisevat tahot ja sitä kuluttavat ihmiset löytävät toisensa ennen kaikkea median välityksellä (Aho 2007, 122). Levyjä julkaisevat levy-yhtiöt siis tarvitsevat mediaa siihen, että heidän tuotteensa menevät kaupaksi, ja tähän asetelmaan liittyvät jännitteet ovat olleet esillä läpi rockjournalismin historian. Frithin (2001) mukaan 1960-luvun lopun yhdysvaltalaiset rocklehdet muodostivat maahan uudenlaiset rockmarkkinat. Musiikkiteollisuus ei ole yleensä pystynyt synnyttämään kohderyhmiä tai musiikkityylejä, vaan sen liikkeet myötäilevät musiikin kuuntelijoiden ja esittäjien parissa muodostuneita tyylejä ja makuja, joiden ympärille musiikkilehdistö luo merkityksiä. (Emt., 39.) Fanzine-perinteestä syntyneet 1970-luvun rocklehdet vaikuttivat ensin olevan vaihtoehto markkinavoimien ohjailemalle musiikkijournalismille, mutta pian kävi ilmi, että esimerkiksi Rolling Stone oli turhan läheisessä suhteessa levy-yhtiöihin. Lehden henkilökunta sai nimittäin 1970-luvulla potkut kielteisten arvostelujen takia – virallinen syy oli ”väärä asenne taiteilijoita kohtaan” (Frith 1988, 179–180).

Rocklehtien suhde äänilevyteollisuuteen tulee esiin monissa rockjournalismia koskevissa kirjoituksissa myös 1970-luvun jälkeen. Joidenkin näkemysten mukaan suhde on liian läheinen, jotta rocktoimittaja voisi toimia riippumattomana ja kriittisenä toimittajana kuten hyvän journalistisen tavan mukaan pitäisi. Työkenttä lienee yksi kaupallisimmista koko lehdistössä (Ora & Saarelainen 1993, 18). Negus (1992, 125) näkee, että vaikka lehdet yrittävät säilyttää toimittuksellisen riippumattomuutensa, ne ovat tosiasiaa täysin riippuvaisia levy-yhtiöistä, koska yhtiöt tuottavat niille materiaalia ja ovat välikätenä artistin

ja lehden välillä. Mäkelä (1999, 15) kutsuu tiedotusvälineiden ja musiikkiteollisuuden suhdetta symbioottiseksi ja musiikkilehtiä äänilevyteollisuuden huutorviksi. Myös Aho (2007, 122) käyttää levy-yhtiöiden ja median suhteesta symbioosi-sanaa. Populaarimusiikin luovuuden ja kaupallisuuden jännitteeseen rocklehdistö tuo oman mausteensa, sillä rocklehdistön ja kritiikoiden musiikille antamien merkitysten myötä rocklevyjä ostavat ihmiset eivät huomioi ostavansa kulutushyödykkeitä vaan kulttuurisesti merkittävän tavarana (Shuker 1998, 199–200).

Frith (1988, 182) vertasi ääniteteollisuuden ja rocklehtien suhdetta 1980-luvun lopussa 1970-lukuun ja näki ääniteyhtiöiden ja rocklehtien toimivan edelleen tietynlaisessa yhteistyössä, mutta ei enää yhtiöiden kontrollin takia vaan siksi, että niiden yleiskuva maailmasta ja tulkinnat rockista ovat samansuuntaisia. Mikäli rockkulttuurin kannattamisen osana näkee esimerkiksi rocklevyjien päättymisen mahdollisimman monen ihmisen levyhyllyyn, on helppo havaita sen sopivan sekä rocklehtien että levy-yhtiöiden intresseihin, eikä siinä lähtökohteisesti ole mitään pahaa. Negusin (1992) mukaan juuri rockkulttuurin kannattamisen takia rocklehdet ovat ääniteteollisuudelle parempia yhteistyökumppaneita kuin sanoma- tai iltapäivälehdet, mikä taas osaltaan lujittaa niiden asemaa eri lehtien välisessä kilpailussa. Sopiessaan artistihaastattelun rocklehteen levy-yhtiö voi olla melko varma artistin asiallisesta käsittelystä ja kunnollisesta palstatilasta, kun taas iltapäivälehti saattaa nostaa sensaatioita haastattelusta tai sanomalehti tehdä vain lyhyen jutun. (Emt., 122–123.)

Rocklehtiä lukee verrattain pieni määrä ihmisiä, mutta se ei tarkoita, että niiden vaikutus populaarimusiikin kenttään olisi pieni. Frithin (2001) mukaan rocklehdet ovat olleet kenties merkittävin yksittäinen tekijä sille, millaisina ihmiset ymmärtävät tietyt musiikkityylit ja miten he puhuvat niistä. Rocklehtien vai-

kus on epäsuora – rocktoimittajien reaktio uuteen yhtyeeseen tai musiikkityyliin heijastuu niitä markkinoivaan musiikkiteollisuuteen sekä muuhun populaarimusiikkijournalismiin kuten sanomalehtiin, radioon ja televisioon. Näin lehden musiikille antama merkitys siirtyy muuallekin populaarimusiikin kenttään, vaikka radio ja televisio ovat musiikin markkinoinnin kannalta tärkeämpiä medioita kuin musiikin erikoislehdet. (Emt., 39–40.)

2.4 Suomen musiikkijournalismin synty

Suomalainen musiikkijournalismi tarkoitti pitkään pelkästään sanomalehdissä julkaistuja orkesterimusiikin arvosteluja. Niinpä myös suomalainen musiikkijournalismin tutkimus keskittyi aluksi sanomalehtien kulttuuriosastojen musiikkiartikkelien sekä konserttikritiikkien tutkimukseen – toisin sanoen siis klassisesta musiikista kirjoitettuihin juttuihin (Ruuska 2006, 5, 19). Sanomalehtien kulttuuriosastojen rakennetta vuosien 1945–1985 välillä tutkinut Hurri (1993) havaitsi, että suomalaiset sanomalehdet kirjoittivat musiikista poikkeuksellisen paljon. Musiikki sai viidenneksen kaikesta palstatilasta ja oli siten suosituin taiteenlaji kulttuuriosastoilla. Hurrin mukaan moniin muihin maihin verrattuna määrä oli suuri, ja huomioon pitää vielä ottaa sekin, että musiikista voidaan kirjoittaa sanomalehdessä myös kulttuuriosastojen ulkopuolella, esimerkiksi ajanviete- tai tv-sivuilla. Hurrin tutkimista kulttuuriosaston jutuista 87 % käsitteli kuitenkin klassista musiikkia, ei populaarimusiikkia. (Emt., 74–75.) Musiikkijournalismin tarjonnan määrä pisti myös joukkoviestimien valtaa musiikkikulttuurissa tutkineen Kahilan (2001) silmään: hän kuvasi tutkimustuloksissaan suomalaisen musiikkijournalismin volyyymiä ”huikeaksi” ja muusikon pääsyä lehtien palstoille huomattavasti helpommaksi kuin monissa muissa maissa (Emt., 107).

Ensimmäiset rock- ja popmusiikista kirjoittaneet aikakauslehdet syntyivät 1950- ja 1960-luvuilla, ja ensimmäiset nykyisen kaltaiset rocklehdet 1970-luvulla vaihtoehtoina niille. Ensimmäiset suomalaiset poplehdet kuten Suosikki ja Intro painottuivat nuorisokulttuurin ja tähtien esittelyyn usein melko sensaationhaukaisesta näkökulmasta, ja niiden arvomaailma oli konservatiivinen. ”Kuvissa naistähdet esiintyivät joko vähissä vaatteissa tai kotona hellan ääressä ja nuorisolle kerrottiin miten armeijassa olo on piristävä elämys”, Oesch kirjoittaa. Nuortenlehdille hyvää musiikkia oli se, mikä oli suosittua, ja vaihtoehtoja ei etsitty. (Oesch 1989, 42–58.)

Vuonna 1971 perustettu Musa-lehti oli ensimmäinen suomalainen rocklehti. Se onnistui kasvattamaan levikkinsä kolmessa vuodessa 11 000 kappaleeseen, mutta kustantajan ja toimituksen väliset erimielisyydet ajoivat käytännössä koko lehden toimituksen eroamaan vuonna 1974. Pian eron jälkeen Musassa aiemmin työskennellyt kolmikko Jukka ”Waldemar” Wallenius, Pekka Markkula ja Timo Kanerva perusti Soundin. (Mattlar 1981, 20.) Toinen suomalainen fanzine-perinteeseen nojaava rocklehti Rumba perustettiin vuonna 1983. Soundin ja Rumban historiasta tarkemmin luvussa 4, jossa esittelen tässä tutkielmassa tutkittavat lehdet.

Suomen äänitemarkkinat kasvoivat rajusti 1970-luvun aikana, sillä vuonna 1972 äänitteitä myytiin 3 miljoonaa ja vuonna 1985 yli nelinkertainen määrä eli 12,2 miljoonaa. Koska myydyistä äänitteistä vain vajaat 10 % oli klassista musiikkia, kasvu tarkoitti populaarimusiikin markkinoiden merkittävää kasvua (Lassila 1987, 10). Kasvaneiden myyntilukujen myötä populaarimusiikin asema kohentui myös suomalaislehdissä selkeästi 1980-luvun aikana. Sanomalehdet aloittivat kulttuuriosastoillaan säännölliset äänilevyarvostelut, ja populaarimusiikkiin alettiin lehtien palstoilla suhtautua kuin vakavasti otettavaan taiteenlajiin

(Hurri 1993, 75). Lehtien muutos oli samansuuntainen yleisen ilmapiirin muutoksen kanssa, sillä myös virallisen kulttuuripolitiikan suhtautuminen populaarikulttuuriin muuttui suvaitsevaisemmaksi 1980- ja 1990-luvun vaihteeseen tultaessa (Ilmonen 2003, 29).

Populaarimusiikkijournalismin tarjonnan määrällisestä kasvusta huolimatta Suomen rocklehdet ovat olleet ulkomaihin verrattuna poikkeuksellisen luettuja. Englannin suosituimman rocklehden *New Musical Expressin* levikki oli 1990-luvun alussa 88 000; samaan aikaan Suomen suosituimmista rocklehdistä *Soundin* levikki oli 32 000 ja *Rumban* 15 000–17 000. (Ora & Saarelainen 1993, 30–34, 64.) Kun Englannissa oli asukkaita yli kymmenkertainen määrä Suomeen verrattuna, Suomen suosituimman rocklehden levikki oli väkilukuun suhteutettuna nelinkertainen Englantiin verrattuna. Muihin maihin verrattuna ero saattoi olla vieläkin merkittävämpi, sillä Lassilan (1987) mukaan vain Englannissa oli 1980-luvun lopussa enemmän painettua tiedottamista rockista kuin Suomessa. Syynä lehtien tärkeälle roolille molemmissa maissa Lassila näkee radion pitkään jatkuneen karsastuksen rockia kohtaan, jonka myötä rockista kiinnostuneen oli käännyttävä lehtien puoleen saadakseen tietoa musiikista. Jos laskee myös teini-ikäisille suunnatun *Suosikin* rocklehtien joukkoon, kuten Lassila tekee, Suomessa oli 1980-luvun lopussa kolme valtakunnallista rocklehteä. Yhdysvalloissa niitä oli samaan aikaan kaksi ja Ruotsissa yksi. (Emt., 98–99.)

Akateeminen kiinnostus Suomen rocklehtiä kohtaan heräsi vasta 1980-luvulla. Etenkin 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa Suomessa ilmestyi useita rocklehtiäiheisiä opinnäytteitä. Kiinnostus ulottui myös lehdistön ulkopuolelle, sillä rockmusiikki ja -kulttuuri herättivät tuolloin Suomen akateemisissa piireissä ensimmäisen kerran selkeää kiinnostusta (Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 2002,

382). Kriitiikin osalta suomalaisen rockjournalismin tutkimuksen perusteos on Oeschin (1989) Levyarvostelun tuolla puolen. Ruuska (2006) on myös tutkinut lisensiaatintyössään musiikin aikakauslehtien levyarvostelujen diskursseja ja valmistelee samasta aiheesta väitöskirjaa parhaillaan. Suomalaiseen rockjournalismiin ovat rocktoimittajia haastatteleamalla perehtyneet opinnäytteissään muun muassa Kaskinen (1989), Ora & Saarelainen (1993), Nevala (2005) ja Laitinen (2007). Näistä etenkin Oran ja Saarelaisen työ on ollut minulle hyödyllinen lähde, sillä he haastattelivat tutkimuksessaan kaikkia täysipäiväisiä työntekijöitä molemmista tutkimistani rocklehdistä. Lisäksi haastatteluajankohta osui oman tutkimukseni empiirisen aineiston otanta-ajalle.

Suomen rocklehtien suosion alkuperäinen syy eli rockjournalismin vähäinen tarjonta muissa medioissa on vähitellen muuttunut, mutta Ruuskan (2006, 21) mukaan ensisijainen populaarimusiikin seuraamiseen tarkoitettu media ovat edelleen selkeimmin populaarimusiikkiaiheet aikakauslehdet. Kärjä (2007, 180) näkee, että populaarimusiikin oletettu vahvistunut yhteys mediaan on ennen kaikkea määrällinen eikä laadullinen ilmiö. Määrä ei tarkoita samaa kuin laatu, joten tarjonnan lisääntyminen ei välttämättä uhkaa rocklehtien asemaa, jos muun tarjonnan laatu ei kilpaile niiden kanssa. Joidenkin näkemysten mukaan muiden kuin rockmedioiden harjoittama rockjournalismi on päämäärätöntä ja ammattitaidotonta (Nevala 2005, 39), joten rocklehdet voivat pärjätä edelleen tarjoamalla syvällisintä tietoa rockista.

2.5 Rockideologia

Populaarimusiikkijournalismilla on kautta historiansa ollut tärkeä rooli musiikin merkitysten, tuomitsemisen ja tulkinnan tuottamisessa ja levittämisessä (Laing 2006, 339). Rockin ympärille syntyneet merkitykset ja käsitykset oikeasta

ja väärästä ovat erityisen mielenkiintoisia. Kuten Saaristo (2003) kirjoittaa, rock on ”äärimmäisen liberaali ja samalla hyvin konservatiivinen taiteen laji”. Vaikka erilaisuutta suvaitaan, aito rock on juuri tietynlaista rockia. Vaikka levyjä hiotaan studiossa kuukausikaupalla, niiden pitäisi kuulostaa siltä, että yhtye voi keikkatilanteessa soittaa kappaleet yleisölle samalla tavalla. Ja vaikka jokainen äänite tehdään kaupallisille markkinoille, kaupallisuus ja suurten myyntilukujen laskelmoitu tavoittelu ovat tuomittavia. Lisäksi säännöllisin väliajoin lyö läpi jokin alakulttuuri, joka uudistaa rockia ja purkaa sen konventioita, kunnes sulautuu osaksi rockkulttuuria. Ja kun jokin aiemmin vieroksuttu on juuri muuttunut hyväksytyksi, tulee taas uusi paha ja rikkoo tämän järjestyksen. (Emt., 8.)

Rock-termi (tai rock'n'roll) tuli yleiseen kielenkäyttöön 1950-luvulla. Rockin ensimmäinen aikakausi vuosina 1955–1964 vakinaisti sen työväenluokan teini-ikäisten musiikiksi. Rock oli spontaania, tanssittavaa ja elinvoimaista. Vähitellen levy-yhtiöt alkoivat tuottaa rock-elementteihin perustuvaa heikkotasoisia teinipoppiä, ja sen vastareaktionä syntyi vaikeampaa rockmusiikkia, johon yhdistyivät esimerkiksi sellaiset määreet kuin kiinnostavuus ja taiteellisuus. Sanoituksiin ilmestyi runollisuutta ja poliittisia ulottuvuuksia, ja musiikin olemus muuttui kuuntelumusiikiksi tanssittavuuden sijaan. Rockmusiikki otti näin vaikutteita bluesista ja folkista. (Frith 1978, 10–11.)

Rockmusiikin tavoite oli tuolloin olla vakavaa, edistyksellistä, rehellistä ja riippumatonta. Nämä arvot ovat peräisin suoraan romanttisesta luovuuden ideologiasta ja yhdistyvät usein 1960-luvun englantilaisen taidekoululaisen mentaliteettiin. Enemmistössä suosituista tuon ajan uusista vakavista rockyhtyeistä soittikin entisiä tai silloisia taidekouluopiskelijoita. (Frith & Horne 1987, 90, 148.) Nuoren polven rockmuusikot tekivät studiokokeiluita, kirjoittivat syvälli-

siä sanoituksia ja halusivat ottaa kantaa musiikillaan. Samalla rockmusiikki erkani mustan musiikin juuristaan ja hylkäsi tanssittavuuden (Krasnow 1995, 181).

Tunnetun määritelmän mukaan rockideologian ydin on uskomus kaupallisuuden ja musiikin välisestä jatkuvasta taistelusta (Frith 1988, 45). Ruuskan (2006, 111) mukaan tämän ideologian kannattaminen on rocklehdistön perustavanlaatuisen ero varhaisnuorille suunnattuihin poplehtiin nähden, sillä niistä puuttuu tällainen markkinavoimia kohtaan kriittinen näkökulma. Kaupallisuuden ja luovuuden vastakkainasettelun pohjana on uskomus kulttuuriteollisuuden manipuloivasta voimasta, josta on esittänyt kuuluisimmat näkemykset Frankfurtin koulukuntaan kuulunut filosofi Theodor W. Adorno. Adornon ajatukset markkinoihin perustuvan kulttuurin turmiollisesta vaikutuksesta ovat pysyneet esillä näihin päiviin saakka, vaikka niitä sisältäneet teokset julkaistiin jo kauan sitten, vuosina 1947 ja 1970 (Ilmonen 2003, 21). Adornon massakulttuurikritiikin ydin on siinä, vaikuttaako tietoisuus markkinoiden olemassaolosta taideteoksen sisältöön. Jos vaikuttaa ja taideteos kenties sen takia muuttuu kaupallisemmaksi, se ei ole hyväksyttävää. (Hautamäki 1999, 32.)

Frith (1988, 13) kiteyttää rockin sisältävän viittauksia vilpittömyyteen, autenttisuuteen ja taiteeseen – eli kaupallisuuden vastustamiseen. Shukerin (1998) mukaan autenttisuus tarkoittaa rockin yhteydessä lähinnä sitä, että musiikissa on alkuperäisyyden ja luovuuden elementtejä ja muusikoiden rooli lopputulokseen on keskeinen. Lisäksi autenttisia arvoja populaarimusiikin kentässä ovat esimerkiksi live-esiintymiset ja pienet, riippumattomat levy-yhtiöt. (Emt., 20.) Live-esiintymisten tärkeys on syntynyt pitkäaikaisesta ideologiasta, jossa myöhemmin suurilla areenoilla soittaneiden yhtyeiden alkuaikojen keikkailu pienillä klubeilla romantisoidaan (Emt., 53). Pienten levy-yhtiöiden aitouden ta-

kana taas on riippumattomuuden romantiikka, jonka mukaan indieyhtiöt ovat pitkään olleet vastaanottavaisempia rockkulttuurin muutoksille ja vaikuttaneet siten säännöllisesti suurten levy-yhtiöiden toimintaan. Indieyhtiöt nähdään radikaaleina ja vaihtoehtoisina ja niiden tapa tuottaa musiikkia vilpittömämpänä. (Negus 1992, 16.)

Ideologiaan liittyy myös teknologian käyttöä koskeva ristiriitainen suhde. 1980-luvun aikana rockpiireissä levisi laajalti näkemys, jonka mukaan uuden teknologian käyttö musiikissa johtaa ihmisyyden ja musiikin luomisen autenttisuuden katoamiseen. Ajatuksen taustalla oli halpojen syntetisaattorien, samplerien ja tietokonepohjaisen äänittämisen yleistyminen, sillä ne muuttivat perinteistä studioäänittämistä sekä live-esiintymistä. Teknologian nähtiin korvaavan muusikot koneilla ja mahdollistamaan huijarien musiikinteko toisten ideoita varastamalla. Tämä taas johtaisi musiikillisten taitojen rappioon. (Negus 1992, 28–29.) Frith (1992) kutsuu rockin teknologiaideologiaa paradoksiksi: A soittaa musiikkia B:lle, ja mitä vähemmän teknologiaa on välissä, sitä rehellisempää viestintä on. Näin tapahtuma on kuitenkin teknologisesti kehittyneen viestimen ja vanhanaikaisen viestintämallin yhdistelmä. (Emt., 307.) Suhtautuminen teknologiaan muuttui 1990-luvun aikana, sillä Ruuska (2006) näkee suomalaisten rocklehtien pitäneen 1980-luvun lopussa koneilla tehtävää musiikkia pääasiassa epäaitona, mutta musiikin teknologisoituminen viime vuosikymmeninä on johtanut siihen, ettei sitä vastusteta enää samalla tavoin. Tiettyissä musiikkityyleissä teknologian käyttö ja kaupallisuus on jopa hyväksytty luonnollisena osana nykyistä populaarimusiikin tuottamista. (Emt., 118.)

Ruuska (2006) korostaa ideologian ylläpitämisen merkitystä rocklehdistön tehtävissä. Ideologia oli lehtien perustamisen syy, eivät taloudelliset motiivit, ja lehdistö on osallistunut merkittävällä tavalla merkitysten luomiseen rockmusii-

kin ympärille. Hänen mukaansa rocklehdistön voisi osoittaa yrittävän muuttaa rockkulttuuria, jos lehdet haastaisivat kulttuurin klassikoita niiden tunnistamisen sijaan. Tällaisia pyrkimyksiä hän ei kuitenkaan tutkimuksessaan havainnut. (Emt., 44, 119.) Ideologian muuttumattomuutta auttaa se, että tyypillinen tapa päätyä rocktoimittajaksi on alkaa nuorella iällä kuunnella rockia, mahdollisesti myös lukea rocklehtiä ja myöhemmin alkaa kirjoittaa rockista lehtiin (Ora & Saarelainen 1993, 39; Nevala 2005, 35). Näin aloitteleva rocktoimittaja on oman harrastuneisuutensa takia jo ikään kuin kasvanut kiinni rockmusiikkiin ja siihen liitettyihin merkityksiin.

3. ELEKTRONINEN TANSSIMUSIIKKI ELI TEKNO JA HOUSE

That was it, I was off! The combination of this massive house sound system and the drug just took me over. I jumped up and started dancing and didn't stop for three years. I got on the E buzz and that was it for a good while, because you knew what you were taking and you only needed one tab. -- At that point it was fantastic -- the whole E buzz of meeting so many people and being friendly with them was so amazing, so communal, there was none of this standing with your arms folded in the corner with your own crowd. It didn't matter what you looked like, how old you were or anything, you just enjoyed yourself non-stop and met so many people. Nobody was paranoid. On top of that, I only ever saw five fights in four years of constant clubbing.

Leeroy, The Prodigy -teknoyhtyeen jäsen (Roach 1995, 13.)

In a club, if you bump someone they'd fume -- like, "Hey, don't touch me, I'm beautiful". Here it's like, "Touch me, I'm beautiful and so are you."

Tuntematon yhdysvaltalainen reiveri (Champion 1998, 102.)

Tässä luvussa esittelen pääpiirteittäin 1980-luvun lopussa läpi lyöneen elektronisen tanssimusiikin, josta käytettiin yleisesti myös tekno- ja house-nimityksiä.

Tekno ja house määritellään yleisimmin elektroniseksi tanssimusiikiksi (Grönholm 1997, 394). Toinen hyvä määritelmä on Salmen (1996, 179) käyttämä "1980-luvun lopulla syntynyt, sähköisillä kosketinsoittimilla ja tietokoneilla sävelletty, energinen ja nopeampoinen tanssimusiikki". Teknolle ja houselle oli yleistä tasainen, 4/4-tahtilajissa hakkaava rytmi, perinteisten soittimien hylkääminen ja vähäinen lauluäänen käyttö. Tekotapa oli keskittynyt uuden teknologian ympärille: tekoprosessissa olivat olennaisessa osassa syntetisaattorit, rytmikoneet, samplerit ja sekvensserit. Tämän uuden teknologian avulla musiikissa saatettiin sämplätä eli lainata mitä tahansa muuta äänilähdettä ja muokata sen ääntä, tuottaa konemaisen tarkkoja rytmejä ja luoda täysin ennenkuulemattomia ääniä. Elektroninen tanssimusiikki tuotettiin yleensä kotistudioissa, sillä teknologian kehityksen myötä elektronisista musiikintekolaitteista oli tullut kasvaneen tarjonnan myötä halvempia, ja kuka tahansa pystyi siedettävällä taloudellisella panostuksella ostamaan musiikintekoon tarvittavat laitteet ko-

tiinsa. (Arrasvuori 2000, 187–195.)

Elektronisen tanssimusiikin genrenimistö on varsin sekava. Musiikista käytettiin ensin yleisnimeä house, mutta 1990-luvun alun jälkeen yleisempi nimitys oli tekno. Tarvainen (2000, 68–69) kuvaa teknon ja housen välistä hierarkiaa vakiintumattomaksi ja molempia käyttökelpoisiksi kattomääreiksi molemmille tyytilajeille. Tekno poistui yleisterminä käytöstä suunnilleen 1990-luvun puolivälissä, eikä sen jälkeen ole ollut enää sateenvarjonimitystä kaikelle elektroniselle tanssimusiikille. Tämä johtuu siitä, että elektronisen tanssimusiikin eri alalajit alkoivat olla jo kaukana toisistaan ja niillä oli jo monivuotinen oma historiansa (Reynolds 1999, 8). House ja tekno ovat edelleen elektronisen tanssimusiikin alalajien nimiä, mutta yleistermeinä molemmat kuuluvat menneisyyteen. Tässä opinnäytteessä puhun joko molemmista tai elektronisesta tanssimusiikista, mutta lähteisiin viittaavassa tekstissä olen käyttänyt sitä termiä, jota alkuperäisessä lähteessäkin käytetään.

Elektroninen tanssimusiikki jakautui nopeasti kymmeneen eri alalajeihin, joilla oli omat musiikilliset, kulttuuriset tai maantieteelliset tunnusmerkkinsä. Englannissa ja Hollannissa tehtiin nopeaa ja rankkaa tanssimusiikkia, jota kutsuttiin hardcoreksi tai gabberiksi. Lontoon musta väestö ryhtyi sekoittamaan hiphopin ja reggaen elementtejä teknoon ja muodosti junglen. Saksassa taas syntyi trance, jossa yhdistettiin millintarkkoihin rytmeihin erilaisten melodioiden kerroksia. (Reynolds 1999, 7–8.) Ulkopuoliselle genrenimien viidakko voi tuntua vaikealta ymmärtää, mutta viime vuosikymmenten genrenimien kulttuuriin kuuluu, että populaarimusiikin kentässä toimivat ihmiset pyrkivät aktiivisemmin hajottamaan ja venyttämään kuin rakentamaan niitä. Genret toimivat kielessä ääniteollisuuden markkinointikategorioina sekä muusikoiden, toimittajien ja fanien viittauskohteina, mutta niiden luonne on nykyaikana vakiintumaton. Mikään

musiikkityyli ei ole riippumaton aikaisemmista, ja muusikot lainailevat jatkuvasti elementtejä eri tyyleistä muokaten niitä edelleen. Lisäksi artistit vaihtelevat tyylejä moneen kertaan uransa aikana, joten genremääritelmät voi ottaa vain ohjeellisina. (Shuker 1998, 146.)

3.1 Historiaa

Elektronisen tanssimusiikin historian kirjoittaminen ei ole tehtävistä helpoin. Kyseessä oli – ja saattaa olla edelleen – erittäin nopeasti muuttuva kulttuuri, jolla on omat ominaispiirteensä ympäri maailmaa. Rojolan (1999) mukaan kuvauksen antaminen edes suppeasti siitä, mitä elektronisessa tanssimusiikissa tapahtui ja mitä siinä parhaillaan tapahtuu, on lähes mahdotonta. Toisaalta hän epäilee, että jokainen kulttuurinen ilmiö on aikalaistensa silmissä näyttänyt yhtä moninaiselta ja sekavalta, ja sen olemus on selkiytynyt vasta jälkeenpäin, kun siitä on alettu kirjoittaa historiaa (Emt., 14).

Kirjoittajan näkemyksestä riippuen elektronisen tanssimusiikin katsotaan saaneen alkunsa joko Saksassa tai Detroitissa, Yhdysvalloissa. Kummassakin tapauksessa musiikkityylin alku yhdistetään saksalaiseen Kraftwerk-yhtyeeseen, joka teki merkittävimmät levynsä 1970- ja 80-luvuilla. On kuitenkin tulkinnanvaraista, oliko Kraftwerkin musiikki jo elektronista tanssimusiikkia vai toimikokse pelkästään innoittajana musiikin ensimmäisille detroitilaisille tekijöille¹. Kraftwerkin musiikki perustui popmusiikin melodioihin ja sanoituksiin, mutta sen sovituksissa olivat olennaisessa osassa syntetisaattorit ja rytmikoneet sekä erilaiset ei-musiikilliset äänet, joiden hyödyntäminen loi yhtymäkohtia avantgarde-musiikin perintöön (Inkinen 1994C, 184; Grönholm 1997, 394). Kraftwer-

¹ Reynoldsin (1999, 13) mielestä teknon tarina alkaa Düsseldorfista Kraftwerkin studioilta. Inkinen (1994C, 182) puhuu Kraftwerkista teknon taustavaikuttajana, ei teknoartistina.

kin kappaleissa saattoi jo 1970-luvulla kuulla esimerkiksi puhelinta, geigermitarin tikitystä tai moottoritiellä kulkevien autojen hurinaa.

Musiikillisten eväiden lisäksi Kraftwerk antoi elektroniselle tanssimusiikille rakennusaineita sen ideologiaan. Kraftwerk nauhoitti levyjään omassa kotistudiossaan, teki kokeiluja manipuloimalla soittimiensa ääntä ja nosti haastatte luissa koneet ja koneromantiikan keskeiseksi teemakseen. Inkisen (1994C, 188) mukaan Kraftwerkin robottikieli ja yhtyettä ympäröivä ”koneellinen aura” olivat rockyhtyeelle täysin ennenkuulemattomia asioita.

Tekno

Kraftwerkin nimi on esillä etenkin ensimmäisten teknontekijöiden kohdalla, joiden tuotoksia kutsutaan tekijöiden kotikaupungin mukaan Detroit-teknoiksi. Kuuluisan määritelmän mukaan ensimmäisten teknontekijöiden tuotokset kuulostavat siltä kuin Kraftwerk ja funkmuusikko George Clinton olisivat juuttuneet hissiin pelkkä sekvensseri seuranaan. Detroitin tekno oli siis eurooppalaisen konemusiikin ja yhdysvaltalaisen mustien funk-vaikutteisen tanssimusiikin yhdistelyä. (Reynolds 1999, 13–14.)

Detroit oli siinä mielessä erikoinen kaupunki, että diskomusiikista ei 1970-luvulla tullut siellä koskaan suosittua. Sen sijaan kaupungin lukiolaisten juhlissa soi eurooppalainen musiikki, ja myös kaupungin artistien musiikissa kuuluvat vaikutteet olivat enimmäkseen eurooppalaisesta musiikista (Inkinen & Salmi 1994, 204). On siis perusteltua korostaa yksittäisen kaupungin nimeä teknon historiassa, koska sen musiikkielämä erosi muusta amerikkalaisesta tuon ajan musiikkikulttuurista. Keskiluokkaiset mustat detroitilaisnuoret halusivat erottua ghettojen asukkaista ottamalla elämänsä vaikutteita Euroopasta

esimerkiksi pukeutumisen suhteen. Eurooppalaisen, pääasiassa italialaisen diskomusiikin kuuntelu oli luontevaa jatkoa tälle. (Reynolds 1999, 15.)

Kun Detroitissa järjestettiin säännöllisesti tapahtumia, joissa soitettiin tasatah-
tista ja sähköistä tanssimusiikkia, se alkoi inspiroida kaupungin muusikoita. Detroit-teknon ensimmäisiä ja tunnetuimpia tekijöitä olivat kolme mustaa nuorta – Juan Atkins, Derrick May ja Kevin Saunderson. Saundersonin Inner City -yhtyeen ”Big Fun” -kappale julkaistiin Englannissa vuonna 1988 ja avasi ovet uudelle musiikille, joka nimettiin teknoksi. Tekno-sanana (eli englanniksi techno) etymologinen perusta tuli kirjailija Alvin Tofflerin kirjasta ”Third wa-
ve”. Toffler kuvaa kirjassaan vallankumouksellista kolmatta aaltoa, ja tulevai-
suuteen jatkuvasti tähtäävä teknoliike samastui tähän aaltoon. Toffler käytti kirjassaan termiä ”techno rebel”, joka ilmestyi pian Detroitin konemusiikin kappaleisiin ja sen myötä kuvaamaan koko musiikkityyliä². (Inkinen & Salmi 1993, 74.)

Teknomusiikki levisi Englannin kautta muualle Eurooppaan ja hieman myö-
hemmin muihin maanosiin. Euroopassa sen tukikohdiksi muodostuivat Eng-
lannin lisäksi Saksa ja Benelux-maat, joissa siitä tuli erityisen suosittua. Englan-
nissa siihen yhdistyi valtavia nuorisomassoja liikkeelle saanut ravekulttuuri,
jota käsittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Yhdysvalloissa tekno ei il-
miönä ole lyönyt missään vaiheessa kunnolla läpi, mutta siitä tuli elinvoimai-
nen alakulttuuri monissa suurissa kaupungeissa. Yksittäiset artistit saivat myös

² Tarkkaan ottaen techno-sanasta tuli koko musiikkityylin kuvaus, kun englantilainen le-
vy-yhtiöpomo Neil Rushton julkaisi musiikkihistorian ensimmäisen Detroit-konemusiikkia si-
sältäneen kokoelmalevyn Englannissa ja mietti kokoelmalle sopivaa nimeä. Kokoelmalla mu-
kana oli Juan Atkinsin tekemä kappale ”Techno music”, jossa puhesyntetisaattorin ääni toisti
techno music –fraasia. Rushton nappasi techno-sanana kokoelman nimeen; tätä ennen kokoelma
oli tarkoitus julkaista nimellä ”The House Sound of Detroit”, mutta siitä tuli ”Techno! The New
Dance Sound of Detroit”. (Sicko 1999, 98–99.) Näin pystyttiin myös erottamaan teknomusiikki
hieman aikaisemmin Chicagosta saapuneesta house-musiikista.

suurta listamenestystä, mutta varsinaista listojen dominointia ei missään vaiheessa nähty. Ääniteteollisuuden näkökulmasta teknon parhaita puolia kuitenkin on sen globaalius – siitä tuli Aasiassa erittäin suosittua, ja myös Australiassa se on tunnettu kulttuuri. (Shuker 1998, 91.) Brewster ja Broughton (2000) näkevät yhtenä elektronisen tanssimusiikin elinvoimaisuuden syynä juuri sen, että kulttuurissa on musiikin alkuperämaalla harvinaisen vähän väliä. He kiteyttävät asetelman toteamalla, että ranskalaisillakin on vihdoinkin mahdollisuus tehdä musiikkia, josta englantilaiset pitävät. (Emt., 438–439.)

House

Teknon kanssa samoihin aikoihin syntyi house-musiikki Chicagossa. Myös housessa on koneellinen rytmi ja sitä soitetaan klubeissa, joten eron tekeminen näiden kahden musiikinlajin välille on paikoin hyvin hankalaa. Yleisimmän määritelmän mukaan house jatkoi diskomusiikin perinnettä olemalla tanssimusiikkia, jossa olivat olennaisessa osassa solisti sekä aidoilta kuulostavat tai aitoja matkivat, vaikkakaan eivät aidot instrumentit. Siinä missä house nojautui 70-luvun diskon perinteeseen, teknossa pyrittiin luomaan uutta perinnettä etsimällä ennenkuulemattomia soundeja ja hylkäämällä tavallisen popkappaleen rakenne. Monet house- tai teknokappaleet eivät kuitenkaan täytä edellä olevaa määritelmää, ja ne luokitellaan silti genrensä alle. (Reynolds 1999, 22–25.)

1970-luvulla hyvin suosittu diskomusiikin suosio romahti Yhdysvalloissa 1970- ja 1980-luvun vaihteessa, mutta Chicago oli niitä harvoja kaupunkeja, jossa musiikin suosio ei laantunut. Koska suurin osa maan ihmisistä oli sitä lakannut kuuntelemasta, uusia diskolevyjä ei kuitenkaan enää tehty, ja Chicagon radioiden ja klubien DJ:t joutuivat täyttämään uusien diskolevyjen aukon millä tahansa samantyyllisellä musiikilla. Vähitellen tilanne johti vanhojen hittien uu-

dellenmiksauksiin ja ensimmäisten houselevyjen tekemiseen. Ne olivat erittäin tanssittavia ja lainasivat koneellisen rytmin päälle musiikillisia elementtejä niin diskosta, soulista, r&b:stä kuin gospelistakin. House saapui Englantiin vuonna 1986 ja löi kunnolla läpi Euroopassa vuonna 1988. (Reynolds 1999, 22–34.)

House jakautui erilaisiin tyyliin; toisille oli tyypillistä käyttää tasokkaita laulajia, jotka saivat käyttää ääntään vahvoissa melodioissa. Toiset tyyliä taas olivat rankempia ja lähes kokonaan instrumentaalisia. Rankempaan sarjaan kuului acid house, josta tuli Englannissa erittäin suosittua, ja sen myötä syntyi ravekulttuuri. Acid house oli Chicagon housemusiikin kokeellinen haara, jolle oli tyypillistä tasaisen konerytmin lisäksi psykedeelisen kuuloinen bassolinja, joka oli peräisin Rolandin TB 303 -bassosyntetisaattorista. (Reynolds 1999, 31–33.)

Muu teknoksi kutsuttu musiikki

Termistön sekavuutta lisää vielä se, että tekno- tai house-nimityksiä on käytetty myös popmusiikista, jossa on elektronisen tanssimusiikin elementtejä kuten tasainen ja selkeän koneellinen rytm. Asiaan vihkiytyneet eivät kuitenkaan laske tätä musiikkityyliä samaksi asiaksi, ja maallikonkin on kohtalaisen helppo erottaa koneellinen pop-musiikki teknosta ja housesta. Esimerkiksi kappalerakenne on yksi selkeästi erottava tekijä, sillä koneellisessa popissa oli popkappaleen rakenne säkeistöineen ja kertosaikoinen, kun taas tekno- ja house-kappaleen rakenne saattoi olla minkäläinen tahansa. Koneellisesta popista, josta on käytetty myös nimiä konepop, tanssipop tai eurodance, tuli suuren yleisön keskuudessa suosittumpaa kuin muista elektronisen tanssimusiikin lajeista helposti lähestyttävyytensä takia. (Grönholm 1997, 396.)

Termeillä oli siis kahdenlaiset merkitykset – se, mitä elektronisen tanssimusiikin alakulttuurin jäsenet pitivät housena tai teknona sekä se, mitä tavallinen kadunmies näillä musiikkityyleillä käsitti. Aina jaottelu ei kuitenkaan ollut edellä mainitun kaltaista musiikkiin perehtyneillekään. Mielenkiintoisena esimerkkinä tälle käy helsinkiläisessä ravetapahtumassa vuonna 1993 suoritettu lomaketutkimus, jossa muiden asioiden ohella kysyttiin vastaajien mielipidettä siitä, mitkä artistit edustavat teknomusiikkia. Kaksi kolmannesta vastaajista oli sitä mieltä, että Inner City ei ole teknoa. (Inkinen, Salmi & Söyring 1994, 38.) Jokaisessa lukemassani tekno- tai ravekulttuuria käsitelleessä kirjassa teknon syntyhetket sijoitetaan kuitenkin nimenomaan Detroitiin ja Inner Cityyn.

3.2 Ravekulttuuri

Elektronisessa tanssimusiikissa ei puhuttu pelkästään uudenlaisesta musiikista, vaan myös musiikin ympärille Euroopassa syntyneestä juhlimiskulttuurista, jolla ei ollut rockkulttuurin kanssa juuri mitään tekemistä. Ravekulttuuri edustaa näkökulmasta riippuen joko elektronisen tanssimusiikkikulttuurin osaa tai on yhtä kuin koko kulttuuri. Oli asiasta kumpaa mieltä tahansa, elektronisen tanssimusiikin tanssifunktio on yleisesti hyväksytty tosiasia, ja jo se on merkittävä ero rockiin. Rockissa ei myöskään tunneta läpi yön kestäviä tanssitapahtumia, joissa tila koristellaan näyttävästi värivaloilla ja kaikki musiikki tulee äänilevyiltä.

Seppälä (2001) määrittelee reiveille³ seuraavat ominaisuudet: juhliissa ei yleensä tarjoilla alkoholia, niihin ei ole ikärajaa, ne voivat kestää kuinka pitkään tahansa ja tiedotus tapahtumasta hoidetaan epävirallisia kanavia pitkin. Reivit eroavat näin toisesta elektronisen tanssimusiikkikulttuurin tapahtumapaikasta eli klu-

beista, jotka tapahtuvat julkisissa tiloissa – yleensä yökerhoissa – ja niissä voi käydä kuka tahansa. (Emt., 15–16.)

Reivit syntyivät 1980-luvun lopussa Englannissa ja olivat alun perin luvattomia juhlia, joissa DJ soitti elektronista tanssimusiikkia tanssiville ihmisille kovalla voimakkuudella. Musiikin rytmi oli katkeamaton ja juhlit kestivät niin kauan kuin tanssijat jaksoivat tanssia. Ravekokemukseen liittyvät kovaäänisen ja jatkuvan musiikin lisäksi koristeet ja värivalot sekä päihteiden, pääasiassa ecstasy-huumeen käyttö. Paikkana olivat useimmiten tyhjillään olevat tehdas- tai varastorakennukset. Klubi-ihmiset ajoi varastobileisiin Englannin tiukka politiikka ravintoloiden aukioloajoissa, sillä klubit saivat olla auki aamukolmeen, ja se oli usein liian vähän. Elektronisen tanssimusiikin ystävien tavoitteena oli tanssia läpi yön, ja se onnistui vain laittomissa reiveissä⁴. (Reynolds 1999, 61–62.) Reivejä järjestivät DJ:t ja innokkaat teknoihmiset, ja yleisöä haalittiin paikalle puskaradion ja flyereiden eli kädestä käteen levitettävien pienten mainosten avulla (Grönholm 1994A, 22).

Ravekulttuuri kasvoi merkittäviin mittasuhteisiin 1990-luvun alussa Englannissa ja levisi sieltä vähitellen muualle Eurooppaan. Suurimmissa ravetapahtumissa oli 10 000 – 15 000 tanssijaa (McCall 2001, 85). Englannissa siitä tuli niin valtavan luokan ilmiö, että poliisi järjesti massiivisia operaatioita tapahtumien keskeyttämiseksi ja parlamentti sääti lakeja, jotka tiukensivat ravejärjestäjien oltavia. Yhteiskunnan vastustuksen syynä olivat tapahtumissa käytettävät huumeet sekä reivien järjestäminen luvattomalla maaperällä, kuten hylätyissä

³ Sana kirjoitetaan toisinaan myös tällä tavoin suomenkielisen lausuma-asun mukaan.

⁴ The Prodigy -teknoyhtyeen Keith Flint kuvaa osuvasti viehätystä, joka syntyy luvattomasta juhlimisesta tavallisen klubilla käynnin sijaan: "It reminded me of being a kid and your Dad coming upstairs to tell you off for playing your music too loud – well, these clubs were the equivalent of never being told to turn the music down, you could do what you wanted for as long as you wanted, it was a total release." (Roach 1995, 17.)

tehdashalleissa tai ulkona maaseudulla ilman maanomistajan lupaa. Vuonna 1990 hyväksyttiin Entertainment Act, joka nosti reivien järjestämisestä maksettavia sakkosummia huomattavasti, ja vuonna 1994 Criminal Justice and Public Order Act, joka oli kokoelma erilaisia lakeja tähtäimessä lopettaa laittomat reivit kokonaan⁵. Hallitus katsoi viholliseksi etenkin kiertävän Spiral Tribe -organisaation, joka järjesti ulkoilmareivejä eri puolilla maata. Laki onnistuikin siirtämään elektronisen tanssimusiikin soittamisen pääosin laillisille klubeille – samalla kun puuttui esimerkiksi perusoikeutena pidettävään ihmisten kokoontumisoikeuteen. (Brewster & Broughton 2000, 401–402.)

Reivit erosivat aluksi sen aikaisista englantilaisklubeista ihmisten pukeutumisen sekä tanssimisen avulla. Tapahtumiin pukeutuminen oli huomattavasti liberaalimpaa kuin pintaliittoyökerhoihin, sillä Lontoon ensimmäiset klubit ottivat vaikutteita Ibizan lomasaaressa klubeilta. Löysä ja mukava pukeutuminen toi paitsi kesäistä tunnelmaa myös toimi paljon paremmin silloin, kun tanssiminen saattoi kestää kuusi tuntia. Tanssi ei ollut muissa Lontoon klubeissa tuohon aikaan tärkeää, vaan pääasia oli näyttäytyä ja löytää seuraa. Teknotapahtumissa tanssimisesta ja hauskanpidosta tuli pääasia. (Reynolds 1999, 58–59.) McCall (2001) vertaa reiveissä tanssimisen riemua lapsuuteen. Lapsena tanssiminen on luonnollista liikettä musiikin mukaan eikä kukaan odota sen näyttävän joltakin, mutta aikuisiällä tanssimiseen ilmestyy merkityksiä, joiden mukaan joku on hyvä ja joku huono tanssija. Reiveissä nämä merkitykset unohtuvat jälleen, eikä ketään kiinnosta, millä tavoin joku toinen tanssii. Tämä tuo osallistujille vapautumisen tunnetta. (Emt., 73–74.)

Ravetapahtumien ystävällinen ja suvaitseva ilmapiiri tulee kaikessa aiheita kä-

⁵ Lain pykälässä 58 määritellään musiikki ”toistuvan rytmin kokonaan tai pääosin leimamaksi”. Tämä lienee ainoa kerta, kun lakitekstissä on yritetty määritellä jokin populaarimusiikki-

sittelevässä kirjallisuudessa esille. Tulkinnanvaraista on, mikä osuus ”teknohuume” ecstasylla oli ilmapiiriin. Ecstasy saapui Englantiin 1980-luvun lopussa ja siitä tuli ravekulttuurin keskuudessa erittäin suosittu juhlimishuume. Aikoinaan lääkkeenä terapian yhteydessä käytetty ecstasy paitsi herkistää aisteja ja tekee siten ravekokemuksesta vieläkin tuntuvamman myös tekee käyttäjästään sosiaalisemman ja ystävällisemmän. Lisäksi se heikentää hetkellisesti miehen seksuaaliviettiä ja tekee seksin harrastamisesta jopa käytännössä mahdotonta, joten Englannin teknotapahtumissa nähtiin jopa työväenluokkaisten heteromiesten ja homojen välisiä ystävyydenosoituksia. Koska ecstasyn alaisuudessa unohti seksuaalisuuden, kosketuksissa ei ollut mitään uhkaavaa. (Reynolds 1999, 60–64.)

Ecstasy teki ihmisistä hetkellisesti niin ystävällisiä, että jopa eri joukkueita kannattavien jalkapallohuligaanien nähtiin halailevan teknoklubeilla toisiaan. Vuosien saatossa tapahtumissa alkoi kuitenkin näkyä ecstasyn käytön käänköpuolta. Ecstasy vaikuttaa aivojen mielihyvähormonia tuottaviin osiin, ja pitkäaikainen käyttö saattoi ne epätasapainoon, jolloin tuloksena oli masennusta, vainoharhaisuutta ja hermoromahduksia. (Reynolds 1999, 64–69.) Myös ecstasyyyn liittyviä kuolemantapauksia esiintyi. Etenkin englantilaisissa ravekulttuuria kuvaavissa teksteissä kuvataan hyvin avoimesti ecstasyn käyttöä ja pidetään sen roolia koko kulttuurissa keskeisenä. Sen ominaisuuksien sanotaan yhdessä vaiheessa jopa vaikuttaneen elektronisen tanssimusiikin sisältöön siten, että niissä alettiin käyttää vain sellaisia äänentaajuuksia, jotka vaikuttavat erityisen tehokkaasti ecstasytripillä olevaan ihmiseen. (Reynolds 1999, 137.; Seppälä 2001, 25–26.) Toisaalta monissa yhteyksissä korostetaan, että monet rankan elektronisen tanssimusiikin tekijät ja reiveissä vakituisesti käyvät elivät täysin päihteetöntä elämää, joten teknoa ja reivejä ei pidä leimata pelkäksi huume-

kin laji ja kriminalisoida se. (Brown 1998, 81.)

kulttuuriksi.

Suurimpia väkimassoja liikkeelle saanut ravetapahtuma lienee Berliinin Love Parade, joka alkoi vuonna 1988. Paraatissa soitettiin musiikkia kadulla matelevasta rekka-autosta, ja ihmiset tanssivat kulkueena auton perässä. Ensimmäisenä vuonna rekka-autoja oli yksi ja tanssijoita 150, mutta jo neljän vuoden päästä autoja oli 15 ja osanottajia 15 000. Vuonna 2000 paraatin arveltiin keränneen 1,3 miljoonaa osanottajaa, ja rekka-autoja oli mukana jo 53. (McCall 2001, 31.) 1990-luvun alussa tehdyn tutkimuksen pohjalta Englannissa arvioitiin maan rave-tapahtumien keräävän vuoden aikana yhteensä 50 miljoonaa osanottajaa. Markkina-analyytikko Heanly Centre -yhtiöstä arvioi vuonna 1993 englantilaisen ravekulttuurin tuottavan 1,8 miljardia puntaa vuodessa. Lukuun oli laskettu mukaan tanssiklubien, levy-yhtiöiden ja radioasemien tuotto, DJ-palkkiot sekä tapahtumissa käytettyjen huumeiden myynnistä saadut tulot. (Thornton 1996, 15.)

Reynoldsin (1999, 381) mukaan ravekulttuuri oli Iso-Britannian historian suurin nuorisokulttuurinen ilmiö. Se sai siis enemmän nuoria mukaansa kuin vaikkapa punk tai hippiliike. Ravetapahtumissa kävivät kaikkien yhteiskuntaluokkien nuoret, mikä ei Iso-Britanniassa ollut lainkaan itsestäänselvää. Englantilaisnuorista tehtyjen makututkimusten pohjalta on havaittu, että työväenluokka kuuntelee listamusiikkia ja keskiluokkaiset nuoret vakavampaa musiikkia; 1970-luvulla progea ja folkia, myöhemmin vaihtoehtorockia (Shuker 1998, 52–53). Ravekulttuuri näytti kuitenkin kumoavan tämän asetelman hetkeksi. Muualla maailmassa kulttuuri on lähinnä valkoisen keskiluokkaisen nuorison omaa, vaikkakin raveyleisö voi olla hyvin heterogeenistä. Ei ole mitenkään tavatonta nähdä ravetapahtumissa vaikkapa eläkeikäisiä ihmisiä, mutta selvän enemmistön muodostaa nuoriso.

Ravekokemuksen viehätys on yksi teknon tutkituimpia osa-alueita. Reiveissä käyneiden ihmisten määrä maailmanlaajuisesti onkin niin suuri, että syytä on syytä etsiä. Reivien viehätys syntyy lähinnä kovaäänisen musiikin, valojen ja savun luomasta keinomaailmasta sekä toisaalta ystävällisestä ilmapiiristä ja yhteisöllisyydestä – siitä, että pääsee itse olemaan osana jotain miellyttävää (Seppälä 2001, 54). Tapahtumat on nähty samantyyllisenä ilmentymänä ihmisten kaipuusta jaettuun kokemukseen kuin urheilutapahtumat tai kirkot (Fritz 1999, 31). Terapeuttista ulottuvuutta käsittelee myös rinnastus Pohjois-Amerikan intiaanien aavetanssiin, jossa luotiin euforinen ja harmoninen taikapiiri ympärillä aukeavan kaoottisen maailman keskelle (Salmi 1995, 37). Kovaäänisen ja tasarytmisen musiikin taas kuvataan saavan tanssijoiden kehot värähtelemään ja tuottamaan mielihyvän tunteen, tuntikausien tanssimisen jälkeen jopa transsi-nomaisen tilan (Tarvainen 1997, 35).

3.3 Tekno ja house Suomessa

Elektronisen tanssimusiikin tuloon Suomeen voi ajoittaa vuoteen 1988, jolloin kahdella helsinkiläisklubilla järjestettiin maan ensimmäiset teknoillat. Noissa tapahtumissa esiteltiin ensimmäistä kertaa loputonta biittiä miksaava DJ ja tanssiminen ”uskomattoman monotonisen rytmin” tahdissa. (Inkinen & Romano 1994, 50.) Vuoden 1989 kesällä järjestettiin maan ensimmäiset varastobiilet Turussa, josta toiminta levisi ensin Helsinkiin ja Tampereelle ja myöhemmin Lahteen, Raumalle ja Mikkeliin (Grönholm 1994A, 22; Inkinen & Romano 1994, 50).

Elektronisen tanssimusiikin merkittävä läpimurto tapahtui vuonna 1991, jolloin musiikkityyli sai ensimmäistä kertaa todellista mediahuomiota esimerkiksi

Suomen Kuvalehdessä olleen suuren artikkelin myötä. Kesällä 1991 maahan saapui esiintymään ensimmäinen kovan luokan teknoartisti, kun englantilainen 808 State tuli Turkuun Ruisrockin yhteydessä järjestettyjen Typpihappo-tanssimusiikkibileiden pääesiintyjäksi, ja samana vuonna julkaistiin myös ensimmäinen suomalainen teknoalbumi. Luvattomia yöreivejä järjestettiin Helsingissä lähes joka viikonloppu. (Emt., 51–52.) Luvattomuus mainitaan suomalaisissa haastatteluissa – siinä missä ulkomaisissakin – tärkeänä ravekulttuurin osana. ”Klubeihin ei koskaan tullut niin paljon väkeä kuin laittomiin bileisiin”, Turussa reivien järjestämisen aloittanut Mika Vainio kertoi (Grönholm 1994B, 255). Varastobileiden taustalla olivat paitsi vapaat aukioloajat myös ravintolaelämän vastustus. Esimerkiksi 1990-luvun alkupuolella juuri mikään helsinkiläisravintola ei halunnut isännöidä teknotapahtumia, sillä ”ne ei halunneet niitä hämärän näköisiä ihmisiä sinne tanssimaan eikä ravintolahenkilökunta kestä sellaista pauketta tuntikausia”, Suomen kuuluisimpiin DJ:hin edelleen kuuluva DJ Orkidea kertoi. Tilat ja äänentoisto oli siis hankittava itse. (Bruun et al. 2002, 444.)

Vuosien 1992 ja 1993 aikana tapahtumien määrä ja koko kasvoivat, ulkomaisten teknoartistien Suomen-keikat lisääntyivät ja tanssimusiikkiohjelmiä ilmestyi radioon. Vuonna 1992 Helsingin Taiteiden yössä järjestettiin Love Parade -henkinen tanssikulkue. Viimeistään kevättalvella 1993 tekno soi ”jokaisessa Suomen diskossa ja jopa laskettelurinteilla”. Tämän myötä se oli muuttunut alakulttuurista valtavirraksi. (Inkinen & Romano 1994, 55.) 1990-luvun puolivälissä elektroninen tanssimusiikki oli Suomessa niin suosittua, että joka seitsemäs 10–14-vuotias poika, joka ei soittanut mitään perinteistä instrumenttia, teki kuitenkin musiikkia tietokoneella (Bruun et al. 2002, 447). Selkeää buumivaihetta kesti pari vuotta, ja 90-luvun puolivälin jälkeen musiikista on jälleen tullut enemmän alakulttuuria. Alakulttuurina toimiminen ei kuitenkaan enää pidä

sisällään samanlaista sisäänpäinkääntyneisyyttä kuin 1990-luvun alussa, jolloin Suomi-teknon avainhahmot välttelivät julkisuutta. Vuodesta 1994 Suomen teknotekulttuurin kehitystä seurannut Rantanen (2006) näkee, että vuosien saatossa maan teknoteknologia on muuttunut huomattavasti avoimemmaksi, ja jotkut näistä kulttuurin avainhahmoista saavat nykyään valtakunnallista medianäkyvyyttä (Emt., 7–8).

Seppälän (2001) havaintojen mukaan Suomen ravekulttuuri painottui aluksi raskaaseen teknoon. Teknotapahtumissa soitettiin rankkaa teknoa ja yleisö puukeutui mustaan. Vasta myöhemmin kulttuurin keskieuropalainen, iloinen ja värikäs puoli tuli mukaan. Pian tämän jälkeen saapui myös kulttuurin itämainen, meditatiivinen alatyylit. (Emt., 36.) Teknoteknologia ei Suomessa saanut samanlaisia massoja liikkeelle 1990-luvun alussa kuin Keski-Euroopassa, mutta teknotapahtumien tapahtumapaikoissa nähtiin poikkeuksellista kekseliäisyyttä. Inkisen (1994A, 19) mukaan teknoteknologia Itämerellä, helsinkiläisessä kirkossa järjestetty teknoteknologia Ambient Amen ja ravejuna Helsingistä Vaasaan tekivät eurooppalaista teknoteknologiaa, sillä teknoteknologia ei oltu muualla viety tällaisiin paikkoihin.

Inkinen, Markku Salmi ja Mika Söyring toteuttivat lokakuussa 1993 lomaketutkimuksen Helsingin Kulttuuritalolla järjestetyn teknoteknologiaan yhteydessä. Tarkoituksena oli kartoittaa, millainen on keskimääräinen suomalainen teknoteknologia. Vajaasta kolmestasadasta tutkimukseen vastanneesta enemmistö oli nuoria, hyvin koulutettuja kaupunkilaisia; yli kaksi kolmasosaa opiskeli joko lukiossa tai yliopistossa. Runsaat kaksi kolmasosaa vastanneista oli miehiä ja vajaa kolmannes naisia, mikä on hieman naisvoittoisempi sukupuolisuhte kuin Keski-Euroopassa. Kaksi kolmasosaa vastanneista kävi säännöllisesti reiveissä, mutta kolmasosa ei ostanut teknoteknologiaa levyillä lainkaan. Teknoteknologia merkityksessä it-

selleen vastaajat korostivat teknon myönteisiä sosiaalisia vaikutuksia, lähinnä musiikin ja tanssin avulla tapahtuvaa rentoutumista. (Inkinen, Salmi & Söyring 1994, 34–44.)

Suomalaisia teknokulttuuriin osallistuvia nuoria ovat tutkineet myös Seppälä (2001) ja Ala-Harja (1997). Seppälän (2001) tutkimuksen mukaan keskimääräisen suomalaisreiverin arvomaailma sijoittuu postmodernin ääripään mukaiseen yhteiskunnalliseen rakenteeseen: suosituimpia arvoja olivat vapaus, itsensä toteuttaminen ja yksilöllisyys, kun taas politiikka, laki, yhteiskunta, säännöt, suomalaisuus ja lapset olivat vähiten suosittuja (Emt., 62–63). Ravekulttuurin jäsenten yhteiskunnallisen aseman Seppälä havaitsi jakautuvan kahtia: jäsenet ovat joko poikkeuksellisen hyvin elämässä menestyviä tai elävät yhteiskunnan ulkopuolella. Yhteisenä nimittäjänä näillä kahdella ryhmällä on Seppälän mukaan suuntautuminen tietoyhteiskuntaan liittyville aloille: ammatit sijoittuvat lähinnä ATK-alalle, viestintään tai estetiikka-aloille, sen sijaan perinteisten ammattien harjoittajia kulttuuriin kuuluu vähän (Emt., 86). Seppälä tarkoittaa ilmeisesti siis yhteiskunnan ulkopuolella elävien kohdalla ihmisiä, jotka ovat jättäytyneet omasta tahdostaan esimerkiksi pois työelämästä eikä syrjäytyneitä sanan perinteisessä mielessä.

Seppälän havainnot kansallisuuden merkityksestä Suomen teknokulttuurissa sopivat teknon ideologiaan, jonka yhtenä osana korostettiin monikulttuurisuutta ja globaaliutta. Kulttuuria tuotetaan ja kulutetaan globaalilla tasolla, joten suomalaiset ravekulttuurin jäsenet käyvät juhlimismatkoilla ulkomailla, lukevat ulkomaisia erikoislehtiä, hankkivat internetistä kontakteja tai asuvat kokonaan ulkomailla. Suomalainen teknomusiikkikaan ei ole leimallisesti kotimaista ”suomiravea”, joka olisi suunnattu vain suomalaiselle yleisölle, vaan suomalaiset musiikintekijät tekevät globaalia musiikkia globaaleille markki-

noille. Suomalaisuuden tilalle identiteetiksi tulee kansallisvaltioiden rajat ylittävä elämäntyyli-identiteetti. (Seppälä 2001, 63–65.)

Inkisen, Salmen ja Söyringin sinänsä ansiokkaassa tutkimuksessa on myös mediaosio, mutta tämän tutkimuksen kannalta sen merkitys ei ole erityisen suuri. Tämä johtuu lähinnä siitä, että kysymyksen ”Mitä tiedotusvälineitä seuraat saadaksesi tietoa teknomusiikista ja -tapahtumista?” vastausvaihtoehtojen joukossa on Rumba, mutta ei Soundia. Empiirisen osion havaintojen pohjalta tätä ratkaisua voi pitää erikoisena, mutta tästä lisää myöhemmin kyseisessä osiossa. Rumbaa ilmoitti seuraavansa 17,2 % tutkimukseen vastanneista. Lehdistä suosituimmaksi mainittiin City-lehti, jota seurasi 72,4 % vastaajista. (Inkinen, Salmi & Söyring 1994, 41.)

Tutkimuksen tekijät pitivät City-lehteä tulosten perusteella ylivoimaisena rave-mediana, mikä varmasti esimerkiksi pääkaupunkiseudun tapahtumista tiedottamisen osalta olikin totta. Haluan itse kuitenkin korostaa radion merkitystä 1990-luvun alun teknomediana, sillä ainakin oman sukupolveni eli 1970- ja 1980-luvun vaihteen tienoilla syntyneille teknofaneille Radiomafian tekno-ohjelmat tuntuvat lähes poikkeuksetta olleen innostuksen alkulähde. Tapani Ripatin Yövuoro ja Tri Patti’s Partyline sekä Alex Niemisen DanceMob lähetettiin kerran viikossa, niissä soivat aina uusimmat kappaleet eikä niitä kuunnellakseen tarvinnut kuulua teknoyhteisöihin tai asua kaupungeissa, joissa on aktiivista teknotoimintaa. Etenkin Ripatin ohjelmat ovat kohonneet lähes legendaariseen asemaan internetin suomalaisilla teknofoorumeilla. Radiomafian tekno-ohjelmia ilmoitti Inkisen, Salmen ja Söyringin tutkimukseen vastanneista seuraavansa 58,3 % (Inkinen, Salmi & Söyring 1994, 41).

Huumeiden käytön laajuudesta Suomen reivereiden keskuudessa on ymmär-

rettävistä syistä vaikeaa saada täysin kattavaa kuvaa. Useiden lähteiden pohjalta voi kuitenkin esittää tulkinnan, ettei huumeilla ole ollut Suomessa yhtä merkittävää roolia kulttuurissa kuin esimerkiksi Englannissa (esim. Seppälä 2001, 36). Reivereitä ympäri maailman haastatellut kanadalainen Jimi Fritz mainitsee kirjassaan Suomen ja Ruotsin esimerkkinä valtioista, joissa ecstasyn käyttö reiveissä ei ole läheskään yhtä yleistä kuin muualla (Fritz 1999, 40–41). Seppälän (2001, 38) tulkinnan mukaan erityisesti alkuaikojen suomalaiset teknoobileet olivat huumeista puhtaita, ja vuodesta 1994 eteenpäin huumeita alkoi liikkua tapahtumissa enemmän, mutta ei siltikään Keski-Eurooppaan verrattavissa olevia määriä. Ala-Harjan (1997) haastatteleminen suomalaisten teknonuorten näkemys oli, että huumeita liikkuu maan teknotapahtumissa, mutta ei niin paljon kuin luullaan (Emt., 62).

Ravekulttuuri ei ole noussut Suomessa missään vaiheessa yhtä merkittäväksi juhlimiskulttuuriksi kuin Keski-Euroopassa. Julkisuuttakin se alkoi saada laajemmin vasta 1990-luvun puolivälin jälkeen, kun lisääntyneestä huumeiden käytöstä alettiin saada viitteitä tutkimuksissa (Seppälä 2001, 26–35). Fritzin (1999, 241) mukaan Suomessa oli 1990-luvun lopussa 10 000 – 25 000 reiveriä, joista puolet pääkaupunkiseudulla, ja suurimmissa suomalaisissa ravetapahtumissa kävi muutama tuhat ihmistä. Tekno ei myöskään dominoinut myyntilistoja, sillä 50 suosituimpaan kotimaiseen artistiin Suomen musiikkilistoilla vuosien 1972 ja 2006 välissä mahtuu yksi elektroniseksi tanssimusiikiksi luokiteltava artisti: tanssipoppia soittanut Aikakone, joka on tuon aikavälin 45. menestynein kotimainen artisti. Saman aikavälin ulkomaisten artistien top-50:ssa on samoin yksi teknoartisti, saksalainen Scooter sijalla 30. Myös Scooter edustaa teknon kaupallisia suuntauksia. (Pennanen 2006, 6–7.)

Vaikka tekno ei pystynyt murtamaan rockin valta-asemaa Suomessa kuin het-

keksi, sen yleinen merkitys on suurempi. Siteeraan tässä kohtaa Petroskoin teknokulttuuria tutkineen Konttisen (2000) havaintoja, jotka kuulostavat minusta samankaltaisilta kuin Suomen tilanne. Konttisen mukaan tekno ei ollut 1990-luvulla Venäjällä massojen kulttuuria, koska nuorison enemmistö ei juurikaan tuntenut sitä eikä käynyt ravetapahtumissa. Se oli kuitenkin muodikkain populaarikulttuurin muoto ja sen vaikutukset kuuluivat esimerkiksi popmusiikissa, mainoksissa, radiouutisten taustalla ja muodissa (Emt., 33). Samalla tavoin Suomessa tekno murtautui esimerkiksi televisio-ohjelmiin ja mainoksiin. Tässä voi nähdä yhteyden teknoihmisten siviiliammattien ja musiikin välillä, sillä Seppälän mainitsemat reiverien yleisimmät ammatit kuuluvat juuri muodin edelläkävijöille. Suomen ensimmäisen teknoalbumin julkaissut Corporate 09 -yhtye jäi lähes täysin tuntemattomaksi Suomessa, mutta yhtä sen kappaleista käytettiin Manitbois-televisiosarjan tunnussävelenä (Bruun et al. 2002, 447). Teknon äänet tulivat siis Suomessakin tutuiksi lähes jokaiselle esimerkiksi television kautta.

3.4 Ideologia

Teknon ja housen ideologia oli hajanainen ja jopa kiistanalainen asia. Kirjoja ja artikkeleita lukemalla käy ilmi, että ainakaan yhtenäistä filosofiaa alakulttuurilla ei ollut. Joitakin ajatuksia ja elämäntapoja musiikkiin liittyi ja joillekin kulttuurin jäsenille ne varmasti merkitsivät teknon aatteellista sisältöä, mutta jokaisen kannattamaa yhtä aatetta ei ollut. Toki on muistettava, että kyseessä on maailmanlaajuinen alakulttuuri, joten kaikkia ympäri maailman yhdistävä aate saattaisi olla liioittelua minkä tahansa alakulttuurin kohdalla. Inkinen (1998, 549–550) muistuttaa, että elektroninen tanssimusiikki edusti loppujen lopuksi niin musiikkina kuin ideologianakin hyvin hajanaista nuorisokulttuuria. Tulevaisuushakuisuus, vastarinta, shamanismi ja psykedelia olivat Inkisen mukaan

joillekin kulttuurin jäsenille tärkeitä, mutta todennäköisen enemmistön muodostivat ne, joille kyse oli vain sosiaalisesta kanssakäymisestä ja hauskanpidosta.

Detroit-teknon tekijöiden vaikutteet tulivat eurooppalaisuudesta ja mekaani-suudesta, jota autoteollisuudestaan tunnettu kaupunki huokui. Vahva tulevaisuushakuisuus kuului uudenlaisten soundien etsimisessä. On myös merkillepantavaa, että Detroitin teknontekijöille tekno oli pelkkää musiikkia, ei juhlimiskulttuuri (Reynolds 1999, 71–72). Kerrotaan, että Juan Atkins ja Derrick May olivat järkyttyneitä, kun he näkivät ensi kertaa Englannissa, millaisessa ympäristössä heidän musiikkinsa soi. Esimerkiksi musiikkikokemuksen tehostaminen päihteillä ei nimittäin kuulunut heidän filosofiaansa. Joidenkin Detroit-teknon ensimmäisten tekijöiden mielestä koko heidän musiikkikulttuurinsa raikattiin, kun siihen yhdistyi eurooppalaisia piirteitä. (Reynolds 1999, 233.)

Inkisen (2001, 187) näkemyksen mukaan teknon filosofia oli yrittää kertoa, millaisessa todellisuudessa 1990-luvun nuori sukupolvi elää. Vaikka kappaleen sanoitus voi joskus sisältää vain muutaman sanan, niissä on hänen mukaansa korostunut mm. suhde ekologisiin huolenaiheisiin, teknologiseen elämäntapaan ja planeetan kyseenalaiseen tulevaisuuteen. Nämä asiat olivatkin läheisiä joillekin teknoartisteille, mutta suurelle osalle kulttuurin jäsenistä tekno oli pelkkä juhlimiskulttuuri. Filosofian merkitystä on siis turha ylikorostaa. Reivejä Keski-Euroopassa järjestäneen Spiral Tribe -organisaation mukaan ravekulttuuri oli lähinnä nuorison viikonloppuiloittelua, mutta ei pelkästään sitä, koska monet löysivät siitä uuden elämäntavan (Reynolds 1999, 169).

Jos jonkin aatteen voisi katsoa yhdistävän koko elektronisen tanssimusiikin kulttuuria, se olisi missio saada harjoittaa omaa kulttuuria ilman yhteiskunnan

kahleita kuten juhlimistilojen sulkemisaikoja tai päihdelainsäädäntöä. Inkinen (2004, 202) näkee jälkeinpäin ajateltuna teknon uuden sukupolven yrityksenä vapautua yhteiskunnan normipakoista yhteisöllisyyden kautta – kuten hippiliikekin aikoinaan. Ala-Harja (1997, 2) tiivistää kulttuurin arvot samoin 60-luvun kukkaisajatteluun verraten suvaitsevaisuudeksi, vapaiksi arvoiksi, uusyhteisöllisyydeksi, urbaaniksi nomadismiksi ja rajattomaksi juhlimiseksi. Kytkös on kuitenkin melko löyhä, eikä voida ajatella, että kaikki kulttuurissa vaikuttavat ajaisivat aktiivisesti näitä arvoja. Ala-Harjan haastattelemat suomalaiset teknonuoret antavatkin kritiikkiä teknon aatteista paljon kirjoittaneita Inkistä ja Salmea kohtaan siitä, että nämä yrittävät nähdä kulttuurin juhlallisempänä ja syvällisempänä kuin se on (Emt., 45–46).

Reynolds (1999) pohtii, ettei ravekulttuurilla edes ole muuta päämäärää kuin juhlimiskokemuksen juhliminen. Hän vertaa ravekokemusta Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ”mielihyväkoneeseen” (desiring machine), jossa ihmiset ja teknologia kietoutuvat yhteen jatkumoon ilman päämäärää ja ilmaisuun ilman tarkoitusta (Emt., 243–246). Suhde teknologiaan ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Ravekokemus ei onnistuisi ilman teknologiaa, mutta monesti tapahtumiin liittyy myös luonnonläheisyys (Ala-Harja 1997, 55). Ulkoilmareivejä on järjestetty koko ravekulttuurin historian ajan ja järjestetään edelleen. Suurta teknologian ylistystä tuskin liittyi myöskään navettareiveihin, joissa eräs Championin (1998) haastattelema teknonuori kertoo olleensa. Tanssi jatkui heinien seassa aamuvuuteen asti, mutta piti lopettaa silloin, koska navetassa ryhdyttiin aamulypsylle. (Emt., 97.)

3.5 Suhde rockiin

Yksi tämän opinnäytteen punaisista langoista on se, että rockin ja elektronisen

tanssimusiikin suhde on ollut kaikkea muuta kuin molemminpuolisen ystävällinen. Manchesterissa Englannissa DJ:nä 1980- ja 1990-luvulla toiminut Dave Haslam (1998) kutsuu tanssimusiikin ja rockin fanien välejä musiikin suurimmaksi kuiluksi. Hän epäilee vastakkainasettelun saaneen alkunsa jo 1960-luvulla, kun valkoihoinen nuoriso alkoi kuunnella kitarasooloja rhythm & blues -klubeilla tanssimisen sijaan. Haslamin näkemyksen mukaan 1970-luvulla nuoruuttaan viettäneiden rockfanin oli mahdotonta nähdä mitään positiivista tanssimusiikissa 1980-luvun alussa. Vuosikymmenen loppua kohti asetelma kuitenkin muuttui, kun nuoriso alkoi innostua yhä enemmän uudesta musiikista, joka myöhemmin kehittyi teknoksi ja houseksi. Kaikkea diskojohdannaista musiikkia karsastanut punksukupolvi väistyi, ja nuoremmat olivat avoimempia. (Emt., 155–156.)

Tanssittavaksi tarkoitettun musiikin ja rockin välinen vihanpito tuli ensimmäisen kerran selkeästi esiin 1970-luvun loppuvuosina, kun rocksukupolvi kyllästyi diskomusiikin suosioon. Rockfanit näkivät diskomusiikin antiteesinä kaikelle, joka rockissa oli pyhä: siinä ei ollut näkyviä muusikkoja, ei todellisia tähtiä eikä live-esiintymisiä. Musiikki, jonka ainoa tarkoitus oli saada ihmiset tanssimaan, nähtiin tarkoituksettomampana kuin rock. (Brewster & Broughton 2000, 290–291.) Thorntonin (1996) mukaan asenteet ovat heijastuneet myös rocktutkimukseen ja -journalismiin, jotka ovat arvottaneet kuuntelun tanssimista tärkeämmäksi ja esiintyvät muusikot studiomuusikkoja kiinnostavamiksi. (Emt., 1–2.) Kärjä (2007B) ihmettelee tanssin omalaatuista asemaa musiikintutkimuksessa ja jäljittää sen tutkimusta hallinneeseen autonomiaestetiikkaan: jos tanssin ja musiikin välinen olennainen yhteys hyväksytään, ajatus vain oman itsensä vuoksi olemassa olevasta musiikista tulee mahdottomaksi. Tanssi on hänen mukaansa populaarimusiikin historiankirjoituksessa poikkeuksellisen vähäpätöisessä asemassa siihen nähden, kuinka yleistä se on eri aikakausina

ollut aina 1960-luvun twististä lähtien. (Emt., 211–212.)

Brewster ja Broughton (2000, 3) lisäävät tanssimisen ja musiikkikritiikin suhteeseen mielenkiintoisen valta-aspektin toteamalla, että musiikin kehityksen kannalta tanssilattialla on ollut aina suurempi valta kuin painetulla sanalla. Strawn (2001) mukaan tanssimisen on nähty heikentävän kriittistä ajattelukykyä, koska se rohkaisee reagoimaan musiikkiin tavoilla, jotka eivät vaadi sen kummemmin mietiskelyä kuin kunnioitustakaan. Toisaalta Straw näkee vastakkainasettelun lieventyneen 1980-luvun aikana, koska punkin jälkeen 1980-luvun alussa alkoi syntyä tanssittavaa rockmusiikkia, josta lehdistö innostui. Rockkriitikki suhtautui rockia ja tanssimusiikkia sekoittaviin artisteihin myönteisesti ja näki niissä signaaleja nuorisokulttuurin uudeltaisesta yhdistymisestä. Strawn mukaan näitä mielipiteitä esiintyi rocklehdissä pitkin 1980-lukua ja erityisesti 1980-luvun lopussa, jolloin muutamat englantilaiset rockyhtyeet ottivat musiikkiinsa vaikutteita teknosta ja housesta. Rockia ja tanssimusiikkia sekoittaneet artistit olivat kuitenkin peräisin nuorten valkoisten musiikkikulttuurista ja siten huomattavasti lähempänä rock- kuin tanssikulttuuria. (Emt., 159, 170–171.)

Tanssittavaksi tarkoitetun musiikin ja rockin vastakkainasettelu tunnettiin Suomessakin. Kriitikko Mikko Montonen arvosteli vuonna 1979 Soundissa Chic-diskoyhtyeen levyn ja ”asetti silloiset popkriitiikin parametrit kyseenalaiseksi väittämällä, että on olemassa sekä hyvää että huonoa diskomusiikkia” (Halme 2003, 172). Suomen rocklehdistö ei siis nähnyt diskomusiikkia kovin positiivisessa valossa. Runsaat kymmenen vuotta myöhemmin Inkinen (1994A) näki yhtenä ravekulttuurin kaupallistumisen merkkinä rokkarien saapumisen reiveihin ja kirjotti siitä selvästi tuomitsevaan sävyyn. Hänen mukaansa ”kaljapulloja heiluttavia urpoja” ei kaivattu paikalle. Inkinen yhdisti myös ensimmä-

mäiset ravetappelut humalaisten ”hapsuviiksien” läsnäoloon. (Emt., 11.) Suomen rockpiireissä teknoa pidettiin 1990-luvun alussa puuduttavana, yksitoikkoisena ja hengellisesti köyhänä. Teknoihmisten mukaan samat ominaisuudet vaivasivat senaikaista rockia. (Bruun et al. 2002, 449.) Musiikkitoimittaja Bello Romano näki 1990-luvun alussa teknokulttuurin vastustavan ”viihdealaa hallitsevien suurten ikäluokkien puhkisoittamia rock-klassikoita”. Romanon mukaan rockin musiikillinen taantuminen 1980-luvun aikana ja päätyminen sekä vanhempien että lasten yhteiseksi musiikiksi loivat tilaisuuden uudelle alakulttuurille ja kapinalle. Innovatiivisuus siirtyi hänen mielestään rockista teknoon. (Inkinen 1994B, 26.)

Rojolan (1999) mukaan teknokulttuuri asettui vastustamaan valtavirtarockin kapinointia, rockmuusikkoihin liitettyjä ideologioita sekä fanien ja tähtien suhdetta. Lisäksi kulttuuri vastusti kaupallisuutta, joka liitettiin 1980-luvun lopussa ja 1990-luvulla voimakkaasti rockmusiikkiin. Esimerkiksi Fluke-teknoyhtyeen Jon Fugler sanoi rocklehti NME:n haastattelussa vuonna 1993 tanssimusiikin parhaisiin asioihin kuuluvan sen, että siinä ”voidaan heittää pois lehdistön kossiskelu ja muu roska”. Rockmusiikissa autenttisine ja rehellisine pidetyt elementit nähtiin siis teknokulttuurissa typerinä. (Emt., 21–39.) Ala-Harjan (1997) haastattelemat suomalaiset teknonuoret ilmaisivat myös vastenmielisyyttä perinteisiä rockkuvioita kohtaan. Niissä ärsytti erityisesti epäaitona pidetty imagonrakennus. Lisäksi nuoret vierastivat rockkulttuuriin kuuluvaa keikkailua ja kiertue-elämää lieveilmiöineen (Emt., 73). Teknonuorten haastattelujen perusteella muodostettu stereotypia rockista oli se, että musiikki junnaa samoja ratoja ja pitkähiuksiset rocktähdet sekoilevat kännissä keikalla (Emt., 111). Konttisen (2000, 53) haastattelema tamperelainen teknofani kertoi lähtevänsä ravintolasta pois, jos siellä aletaan soittaa rockia.

Teknon ja rockin vastakkainasettelua ei voi yleistää koskemaan koko maailmaa, sillä Konttisen (2000) mukaan Venäjällä sitä ei tunnettu. Teknokulttuurin jäsenet karsastivat kaupallista poppia, mutta eivät rockia. Tämä liittyi hänen mukaansa rockin marginaalisempaan asemaan Venäjällä, sillä Suomessa rock edusti valtakulttuuria, Venäjällä taas se toimi kommunistihallinnon aikaan pitkään maan alla. Eri alakulttuurien jäsenet asettuivat ikään kuin samalle puolelle ja jopa toimivat useammassa alakulttuurissa yhtä aikaa. (Emt., 68–69, 108–109.) Kyse näyttäisi siis olevan enemmän alakulttuurin ja valtavirran välisistä erimielisyyksistä kuin kahden musiikkityylin.

Inkinen näki ”puberteettisen tekno vs. rock -väittelyn” loppuneen vuonna 1996, kun *Trainspotting*-elokuva saavutti kansainvälistä menestystä (Inkinen 2004, 197). Huumeista irtipääsystä kertovan elokuvan musiikkina oli sulassa sovussa rockia ja teknoa ja sen markkinointikampanjan osana hyödynnettiin raveta-
pahtumien markkinoinnista tuttuja flyereitä. Ennen vuotta 1996 hän kertoi ”eturiviin kuuluneiden rock-puoskareiden” valistaneen häntä viiden vuoden ajan, että tekno on pelkästään yhden kesän trendi (Inkinen 2001, 202).

4. AINEISTO JA LÄHESTYMISTAVAT

”Boy George on tuohtunut brittimedian suhtautumisesta (mustaan) tanssimusiikkiin ja väittää Radio 1:n ohjelmapolitiikan johtavan vielä samanlaiseen musiikkibisneksen karsinoitumiseen kuin USA:ssa. Myös muunlaisilta asiantuntijoilta (mm. kuulu freelance-toimittaja Malu Halasa) kysellään kantoja esim. rocklehdistön ja tanssikulttuurin väliseen suhteeseen, aihetta sietäisi pohtia täällä Suomessakin.”

Timo Pennanen, Rumba 1 / 1991, s. 13, Dance International Video Magazine Vol. 2 -videon arvio Videot-palstalla

Rumban toimittajan Timo Pennasen 17 vuotta vanhasta toiveesta huolimatta rocklehdistön ja tanssikulttuurin välinen suhde on jäänyt lähes olemattomalle huomiolle. Kenties tämä johtuu siitä, että tanssikulttuurilla oli muitakin medioita, jotka siihen vaikuttivat. Englannissa iltapäivälehdet kunnostautuivat luomalla pelottavaa mainetta ravetapahtumille, ja muotilehdet kirjoittivat kulttuurista innokkaasti kuten kaikista muistakin uusista ilmiöistä. Kulttuurin sisäisenä viestintäkanavana taas toimivat piraattiradioasemat, internet ja flyerit⁶. (Thornton 1996, 116–162.) Rocklehden rooli ei siis ollut olla ensisijainen tiedotuskanava tai moraalinvartija. Se oli pikemminkin sivustaseuraaja, joka joutui miettimään, miten suhtautua populaarimusiikin kentän uuteen tulokkaaseen. Vaihtoehtoina olivat avosylin vastaanottaminen, täydellinen poissulkeminen tai jokin siltä väliltä.

Teknokulttuuritutkimusten mediaosioiden lukeminen on ollut varsin mielenkiintoista. En ole löytänyt lähteistäni yhtään kohta, jossa olisi erityisesti keuhuttu mediaa siitä, että ne olisivat kohdelleet alakulttuuria reilusti tai oikein. Pääosin tämä johtuu kuitenkin siitä, että media-termin alle mahtuu monenlaisia viestimiä. Erityisesti englantilainen iltapäivälehdistö kunnostautui ravekulttuurin huumeiden käytöstä syntyneen moraalisen paniikin käynnistämisessä ja

⁶ Flyerit ovat pieniä, graafisesti näyttäviä pahvin- tai kartonginpaloja, joilla tiedotetaan tulevista teknotapahtumista. Niitä jaellaan kädestä käteen teknotapahtumissa ja levykaupoissa.

lietsomisessa. Tällä oli harvinaisen konkreettisia vaikutuksia kulttuuriin: acid house -termi poistui käytöstä pian vuoden 1988 jälkeen, koska sille oli tullut pelkän huumesekoilun leima iltapäivälehtien juttujen seurauksena, ja mittavat poliisioperaatiot reivien lopettamiseksi käynnistyivät vasta mediahuomion jälkeen. Iltapäivälehdistön vaikutus oli suuri osin raflaavan kirjoittelun takia ja osin siksi, että lehtiä luki päivittäin yli puolet englantilaisista. (Thornton 1996, 116–135.; Reynolds 1999, 66–68.) Parin rauhallisemman vuoden jälkeen lehtien käynnistämä moraalinen paniikki syttyi Englannissa uudelleen kesällä 1992, jolloin kiertävä raveorganisaatio Spiral Tribe järjesti massiivisen ulkoilmarave-tapahtuman Castlemortonissa. Brownin (1998, 80) mukaan lehdistön reaktiot Castlemortonin juhliin olivat olennainen syy sille, että valtiovalta ryhtyi entistä järeämpiin toimiin ravekulttuurin hävittämiseksi ja julisti lopulta Criminal Justice and Public Order Actin, jolla laittomat ravetapahtumat saatiin pääosin loppumaan.

Keltaisen lehdistön reaktiot eivät olleet varsinaisesti uusi ilmiö. Shuker (1998) liittää ravekulttuurin tuomitsemisen pitkään moraalisen paniikin sarjaan, joka alkoi jazzista 1920-luvulla ja sisältää tedit ja rock'n'rollin 1950-luvulla, modit ja rokkarit 1960-luvulla, punkkarit 1970-luvulla sekä gootit, hevarit ja rap-musiikin 1980-luvulla. Näissä tapauksissa alakulttuurien on oletettu olevan seksistisiä tai väkivaltaisia ja vaikuttavan sen vuoksi negatiivisesti nuorison arvoihin, asenteisiin ja käytökseen (Emt., 193). McCall (2001, 150–151) piirtää samanlaisen aikajanan eri huumeiden kautta: 1930-luvulla paniikkia lehdistössä herätti marijuana, 1960-luvulla LSD ja 1990-luvulla ecstasy. Yhteistä kirjoittelulle oli hänen mukaansa se, että paniikin lietsominen kohdistui teini-ikäisten vanhempiin ja kyseisiä huumeita käyttävät nuoret nähtiin kulttuurin uhreina eikä pahantekijöinä.

Thorntonin (1996, 119) mukaan teknokulttuuri toimi huomattavasti medioituneempaan aikana kuin esimerkiksi hippi- tai punkliike. Tämän vuoksi kulttuurin tutkimuksessa pitäisi antaa edellisiä suurempi painoarvo median luomalle kuvalle kulttuurista. Alakulttuurin käsittelyä mediassa tutkiessa täytyy huomioida myös alakulttuurivakaumukseen kuuluva mediakriittisyys, sillä mediahuomio voi tuottaa, mutta myös tuhota alakulttuureita (Rojola 1999, 23). Romanttisimman tulkinnan mukaan aidot alakulttuurit elävät kokonaan mediahuomion ja markkinavoimien ulkopuolella (Thornton 1996, 116). Lienee kuitenkin varsin kyseenalaista, voiko nykyaikana mikään alakulttuuri toimia tällä tavalla, kun median rooli yhteiskunnassa on jatkuvasti kasvanut.

Moraalisen paniikin osalta iltapäivälehdistö oli ratkaisevassa asemassa, mutta alakulttuurin tuhoamisen ja tuottamisen kohdalla myös erikoislehdillä – eli myös rocklehdillä – on mahdollisuus osallistua prosessiin. McCall (2001) käyttää tästä esimerkkinä acid housen historiaa Englannissa, sillä ensimmäinen laajan acid house -artikkelin julkaissut lehti oli muotiaikakauslehti i-D. Suositun lehden artikkelilla oli oma osuutensa siihen, että acid house nousi yleiseen tietoisuuteen trendikkäissä piireissä ja sitä soittavista klubeista tuli suosittuja ajanviettopaikkoja. Yleisellä tietoisuudella on alakulttuurin näkökulmasta sekä hyviä että erittäin huonoja puolia. Se saattaa tuoda lisää samanhenkisiä ihmisiä alakulttuurin jäseniksi, mutta se myös paljastaa ilmiön markkinavoimille ja poliisille. (Emt., 155.) Thornton (1996, 117) pitää päivittäismedian suurta huomiota alakulttuurille tämän vuoksi jopa suurempaan vihollisena kuin lakia.

4.1 Tutkittavat lehdet

Tutkielman empiirinen aineisto on valittu kahdesta suomalaisesta rocklehdestä, joiden voi katsoa selkeimmin edustavan fanzine-perinteestä lähtenyttä rocklehd-

tien lajia. Näistä Soundi on perustettu vuonna 1974 ja Rumba vuonna 1983. Luin läpi molemmista lehdistä vuosikerrat 1988, 1991 ja 1993 ja poimin niistä kaikki jutut tai tekstit, joissa mainittiin tekno tai house sekä kaikki teknoa tai housea edustaneiden levyjen arviot ja artistien haastattelut, vaikka niissä ei olisi mainittu kyseisiä genrenimiä. Lehtien vuosikerrat valitsin elektronisessa tanssimusiikissa tapahtuneiden asioiden mukaan: vuotta 1988 pidetään Euroopassa elektronisen tanssimusiikin ja ravekulttuurin alkuna, vuonna 1991 ravekulttuuri oli huipussaan Englannissa ja Suomessa julkaistiin ensimmäinen teknoalbumi, ja vuonna 1993 elektroninen tanssimusiikki oli lyönyt kunnolla läpi myös Suomessa.

Soundi

Soundin ensimmäinen numero ilmestyi vuoden 1975 alussa. Lehden esikuvia olivat alun perin Melody Maker, NME ja Rolling Stone, mutta myöhemmän ajan esikuvaksi päätoimittaja Timo Kanerva nimesi amerikkalaisen Musician-lehden (Oesch 1989, 69–74). Myös englantilainen ZigZag on nimetty Soundin esikuviin kuuluvana (Kaskinen 1989, 65). Shukerin (1998, 199) mukaan NME ja Melody Maker olivat suurimpia kriittisen rockjournalismin tradition ylläpitäjiä. Hän erottaa tradition kahdesta muusta populaarimusiikkijournalismin genrestä, nuorisolle suunnatuista poplehdistä sekä ”tyyliraamatuista”, jotka käsittelevät musiikkia osana laajempaa muotikulttuuria. Soundi on siis helppo sijoittaa luvussa 2 kuvatun rockjournalismin perinteitä ylläpitävien lehtien joukkoon.

Soundi ilmoitti levikikseen 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa 23 000 kappaletta. Se oli tuolloin ylivoimaisesti suosituin suomalainen rocklehti. Mattlarin (1981, 17) tutkimuksessa haastatelluista tuhannesta 10–39-vuotiaasta suomalaisesta 5,8 % luki Soundia säännöllisesti. Vuonna 1985 tehdyn valtakunnallisen tiedotus-

välinetutkimuksen mukaan Soundin levikki oli 32 000 ja vakituinen lukijakunta 85 000 (Lassila 1987, 99). Vuonna 1993 levikki oli samansuuruinen. Soundin toimituskuntaan kuului seitsemän vakinaista henkilöä: päätoimittaja, kaksi toimitussihteeriä/toimittajaa, valokuvaaja, taittaja ja kaksi teknisestä toteutuksesta vastaavaa henkilöä. Vakituksia avustajia lehdellä oli 23. (Ora & Saarelainen 1993, 30.) Lehti oli A4-kokoinen ja kokonaan värillinen sekä ilmestyi kerran kuussa.

Soundin päätoimittaja Timo Kanerva määritteli 1990-luvun alussa lehden peruslukijaksi 17–27-vuotiaan useimmiten taajamassa asuvan miehen, joka harrastaa aktiivisesti musiikkia ja soittaa itsekin. Ora ja Saarelainen (1993) kuvaavat Soundia asemansa vakiinnuttaneen rockkulttuurin vakiintuneeksi äänitorveksi. Päätoimittaja Kanervan mukaan lehti ei ole rajannut edustamiaan musiikinlajeja muuten kuin rockiin, mitä tukee myös lehden kannessa oleva vinjetti ”Suomalainen rocklehti”. (Emt., 31–32.) Soundi on historiansa aikana osallistunut oman toimialueensa ulkopuolella rockkulttuurin edistämiseen ainakin järjestämällä vuosien 1979–1980 aikana adressin Rockradion perustamiseksi. Keräys tuotti 16 128 allekirjoitusta. (Kaskinen 1989, 74.) Kulttuurin äänitorvena toimimista kuvaa myös se, että Soundi on historiansa aikana saanut valtion mielipidelehtitukea (Oesch 1989, 70).

Rumba

Varsinainen undergroundlehtien aalto tuli Suomeen vasta 1970-luvun lopussa punkin suosion myötä, vaikka ensimmäiset pienlehdet nähtiin maassamme jo vuosikymmenen alussa. Ne olivat kuitenkin luonteeltaan enemmän yhteiskunnallisiin asioihin kuin musiikkiin keskittyneitä. Punkajan fanzinet tarjosivat vihdoinkin vaihtoehtoista musiikkikirjoittamista. (Oesch 1989, 59.)

Rumban perustajien juuret olivat punkaikaikauden pienlehdissä. Lehden vuonna 1983 perustaneet Rami Kuusinen ja Kimmo Miettinen olivat toimittaneet pienlehtiä 1970-luvun lopusta lähtien. Rocklehteä perustaessaan heidän esikuvanaan toimivat englantilaiset rockin viikkolehdet – pääasiassa *New Musical Express* – joten lehdenteko alkoi verrattain soundimaisista lähtökohdista, mutta kymmenen vuotta Soundin tekijöitä myöhemmin. Rumban perusajatuksena oli olla rockin ajankohtaislehti, sillä se ilmestyi joka toinen viikko eli tiheämmin kuin kerran kuussa ilmestynyt Soundi. Toinen perustamiseen johtanut syy oli Miettisen ja Kuusisen henkilökohtainen intressi tarjota toisenlaista rockkirjoittamista. Kuusinen kertoi, ettei maan valta-lehdissä ollut rockkirjoittajia, joiden kanssa hän olisi ollut samaa mieltä. (Oesch 1989, 79–85.)

Oesch (1989, 81) näki Soundin saavuttaneen 1980-luvun alussa aseman, jossa se esitti ehdottomia mielipiteitä, ja rockkulttuuri kaipasi vaihtoehtoista näkökulmaa. Soundin päätoimittaja Timo Kanerva totesi tuolloin, että Soundi oli kirjoittanut keskilinjahakuisesti viime vuosina (Emt., 74). Rumba onnistuikin saamaan lukijoita Soundista vieraantuneista rockfaneista, joiden juuret olivat punkissa ja uudessa aallossa kuten Rumban tekijöidenkin. Lehden levikiksi päätoimittaja Kuusinen arvioi 1980-luvun lopussa 13 000 kappaletta. (Emt., 84.) 1990-luvun alussa Rumban levikki vaihteli 15 000 ja 17 000:n välillä (Ora & Saarelainen 1993, 34).

Kuusinen arvioi 1990-luvun alussa, että Rumban lukijakunnasta noin puolet oli nuoria naisia. Vajaa puolet lukijoista oli 15–20-vuotiaita ja hieman yli puolet yli 20-vuotiaita kolmekymppisten osuuden ollessa enää muutaman prosentin luokkaa. Lehden lukijaprofiili oli siis hieman Soundia nuorempi, ja myös sen tekijät olivat nuorempia. Soundin toimituksen keski-ikä oli 1990-luvun alussa

lähellä neljäkymmentä, kun taas Rumbaa tekivät noin kolmekymppiset toimittajat. (Ora & Saarelainen 1993, 27–36.)

Rumba oli alkuaikoinaan erittäin avustajapainotteinen, sillä lehden mahdollisuudet palkata täysipäiväisiä työntekijöitä olivat rajalliset ja toisaalta pienlehdi-innostuksen laannuttua osaavia musiikkiorientoituneita kirjoittajia oli maassa paljon. Lehdellä oli 1990-luvun alussa kaksi kuukausipalkkaista työntekijää, yksi osa-aikainen työntekijä, seitsemän vakituista avustajaa ja 32 satunnaisempaa avustajaa. (Ora & Saarelainen 1993, 35.) Oeschin (1989, 87) mukaan Rumba oli sopiva niille lukijoille ja kirjoittajille, joiden mielestä Suosikki oli lapsellinen ja Soundin arvomaailma vanhentunut. Kuitenkin jo 1980-luvun lopussa Oesch kirjoitti, etteivät Soundi ja Rumba eroa toisistaan juuri muuten kuin ilmestymistiheyden, taiton ja koon puolesta. Rumban sivukoko oli tabloid ja ilmestymistiheys kahdesti kuussa, siis kaksinkertainen Soundiin nähden. Ora ja Saarelainen (1993) näkivät Rumban pärjäävän kilpailussa suurempaa Soundia vastaan tiheimmän ilmestymistahdin lisäksi runsaammalla tuntemattomien artistien esittelyillä. Rumba oli lisäksi riippuvaisempi irtonumeromyynnistä, joten se kiinnitti enemmän huomiota kannen myyvyyteen ollen tätäkin kautta uutismaisempi lehti kuin Soundi. Eroa lehtien välille teki myös kotikaupunki: Soundin toimitus sijaitsi Tampereella, Rumban Helsingissä. (Emt., 37.)

4.2 Taustateoria

Parhaan mahdollisen vastauksen saaminen tutkimuskysymykseeni edellytti huolellista ja pitkäkestoista tutkimusmetodin pohdintaa. Jouduin pitkään miettimään, miten olisi järkevintä tutkia aineistoa, jossa on perinteistä uutisjournalismia, selkeästi toimittajan subjektiiviselle kokemukselle perustuvaa arvioivaa journalismia sekä paikoin jopa nykyrunoutta ja tajunnanvirtaa muistuttavia

tekstejä. Esimerkiksi Rumban aktiivinen avustaja Roo Ketvel kirjoitti elektronisesta tanssimusiikista empiirisessä aineistossani, ja hänen kirjoitustyyliään on kuvattu sanalla ”kryptinen” (Bruun et al. 2002, 445). Toki jotkut juttutyypit olisi voinut jättää pois tutkimuksesta, mutta silloin en olisi enää voinut tehdä johtopäätöksiä siitä, millä tavoin lehdet ottivat uuden musiikkityylin vastaan, vaan olisi pitänyt tyytyä tutkimaan, millä tavoin musiikkityyli otettiin tietyissä juttutyypeissä vastaan.

Alkuperäinen ajatukseni oli ottaa lehtiä pidemmältä aikaväliltä ja lukea niistä vain ne jutut, jotka selkeästi käsitelivät elektronista tanssimusiikkia, eli artistihaastattelut ja levyarviot. Lehtiä lukiessani huomasin kuitenkin pian, että mielenkiintoista materiaalia löytyi arvioiden lisäksi lehtien muusta toimituksellisesta materiaalista – kolumnipalstoilta, ajankohtaispalstoilta tai esseistä. Lisäksi minua alkoi kiinnostaa se, mitä musiikkityylistä puhuttiin niissä jutuissa, joissa käsiteltiin aivan muita musiikkityylejä. Käytettiinkö elektronista tanssimusiikkia esimerkiksi folkin vastakohtana aitoudessa tai naureskeltiinko sille säännöllisesti hevipalstalla? Haukkuivatko kaikki rockia tekevät musikit teknoa haastatteluissa tai kertoivatko he käyvänsä reiveissä tanssimassa? Niinpä päädyin supistamaan empiiristä aineistoani kahden eri lehden kolmeen vuosikertaan ja luin niistä kaikki jutut etsien mainintoja elektronisesta tanssimusiikista. Vaikka 107 rocklehden numeron lukeminen kannesta kanteen oli työlästä, ratkaisu oli mielestäni oikea. Kun lähtökohtana oli halu tietää, miten uutta musiikkityyliä käsiteltiin rocklehdissä, parhaan vastauksen saa lukemalla koko lehden sisällön. Näin tutkimukseni toteutti nähdäkseni myös erästä laadullisen tutkimuksen ohjenuoraa eli aineiston ilmaisullista rikkautta, monitasoisuutta ja kompleksisuutta (Alasuutari 1999, 84).

Tutkimukseen valittujen juttujen rajaaminen aiheutti hieman päänvaivaa, koska

ei ole olemassa täysin vedenpitävää määritelmää siitä, millaisia musiikkityylejä tekno ja house ovat ja millaisia ne eivät ole. Lopullinen valikointi syntyi monen tekijän avulla. Tärkein oli jutuissa oleva kategorisointi, eli jos Rumbassa tai Soundissa olleessa jutussa mainittiin artistin edustavan housea tai teknoa, otin jutun mukaan analyysiin. Mikäli käytettiin epämääräisempiä termejä, käytin apuna internetin suurinta elektronisen musiikin äänitetietokantaa Discogsia, johon on levyjen ja artistien kohdalle listattu myös niiden edustama tyyllilaji, tai viime kädessä yritin kuunnella kyseistä kappaletta tai artistia ja päätellä, onko siinä riittävästi teknon tai housen tunnusmerkkejä. Jaottelua selventääkseni liäsin liiteosioon listan aineistossani arvostelluista levyistä tai tapahtumista sekä haastatelluista tekno- tai houseartisteista, jotta musiikkia tunteva voi tarkistaa siitä, mistä artisteista ja levyistä tehtyjä juttuja olen tutkinut. Tekemäni jaottelu herättää taatusti kysymyksiä ja tulkinnanvaraa, mutta niin tekisi nähdäkseni mikä tahansa toinen jaottelukin, ja tutkimusta tehdessä on vedettävä kuitenkin rajat johonkin. On myös mahdollista, että rocklehtien toimittajat eivät olleet aina oikeassa määritellesään jonkin levyn edustavan teknoa tai housea, mutta jos he kirjoittivat kuitenkin lehteen näin, tämä levy muuttui osaksi lehtien välittämää kuvaa näistä musiikkityyleistä.

Tämän tutkimuksen pääasiallinen ote on laadullinen, mutta mukana on elementtejä myös määrällisestä tutkimuksesta. Laadullinen tutkimus ei pyri yleistettävyyteen, mutta se pyrkii antamaan mahdollisimman kattavan vastauksen tutkimusongelmaan. Tärkeintä on paikallinen selittäminen, eli selitysmallin tulee päteä mahdollisimman hyvin perustanaan olevaan empiiriseen aineistoon. Laadullinen tutkimusprosessi on aina jossakin määrin ainutkertainen, ja siinä voi soveltaa luovasti perussääntöjä tai luoda kokonaan uusia sääntöjä. (Alasuutari 1999, 243, 24.)

Analyysiosuus laadullisessa tutkimuksessa koostuu kahdesta vaiheesta, havaintojen pelkistämisestä ja arvoituksen ratkaisemisesta. Tällainen erottelu on mahdollista tehdä vain teoriassa, sillä käytännössä nämä vaiheet nivoutuvat toisiinsa. Arvoituksen ratkaiseminen tarkoittaa tuotettujen johtolankojen ja vihjeiden perusteella tehtävää merkitystulkintaa tutkittavasta ilmiöstä. (Alasuutari 1999, 39–44.) Laadullista tutkimusta ei siis voi lopettaa havaintojen tekemiseen, vaan pitää myös esittää tulkinta siitä, mitä ne tarkoittavat.

Laadullinen tutkimus nähdään usein määrällisen tutkimuksen vastakohtana, mutta ne voivat myös tukea toisiaan (Emt., 32). Tässä tutkimuksessa oli mielestäni olennaista tutkia tekstiä myös määrällisesti, koska rocklehden suhtautumista elektroniseen tanssimusiikkiin havainnollistavat yhtä lailla sanavalinnat levyarvioissa kuin musiikille annettu palstatilakin. Onhan silloinkin kyse toimituksellisesta valinnasta, kun lehteä kasatessa mietitään, laitetaanko teknoartistin haastattelu aukeaman pääjutuksi vai pienenä sivun laitaan. Toistuvasti samankaltaiset valinnat tällaisissa tilanteissa voivat mielestäni pitkällä aikavälillä vaikuttaa lukijan käsityksiin musiikkityylin merkittävydestä toisiin musiikkityyleihin nähden.

Laadullisen analyysin luonteeseen kuuluu, että aineistoa tarkastellaan kokonaisuutena. Lisäksi lopullinen tulkinta ei voi olla ristiriidassa minkään aineistosta löytyneen asian kanssa. (Alasuutari 1999, 38.) Tarkastelen tässä tutkimuksessa Rumbaa ja Soundia yhtenä kokonaisuutena, sillä ne ovat sisällöltään melko samankaltaisia, kuten aiemmin siteeraamani Oesch (1989, 87) näki. Samankaltaisuudesta käy esimerkiksi se, että kun lehdet ostivat nimekkäiden ulkomaisten artistien haastatteluja ulkomaisesta juttupankista, molemmat käyttivät empiirisessä aineistossani samaa S.I.N.-juttupankkia. Nämä jutut olivat usein jo ilmestyneet alkuperäiskielellä ulkomaisissa rocklehdissä, joten tämä

havainnollistaa myös Rumban ja Soundin tiukkaa kiinnittymistä englantilaiseen ja yhdysvaltalaiseen rocklehtiperinteeseen. Mikäli lehtien väliltä löytyi eroja, en kuitenkaan jättänyt niitä huomioimatta.

Tutkin empirisen tutkimuksen laadullisen osuuden hyödyntämällä diskurssi-analyysia. Monipuolisena ja väljänä tekstintutkimuksen teoreettisena viitekehystenä se mielestäni palveli tarkoitukseni parhaiten. Diskurssianalyysista ja sen käytöstä tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

4.3 Diskurssianalyysi musiikkijournalismin tutkimuksessa

Kielen käytön tutkimisen voi karkeasti jakaa kahtia: kieltä voi joko tutkia todellisuuden kuvana tai todellisuuden rakentamisena. Todellisuuden kuvana tutkiminen tukeutuu oletukseen, jonka mukaan kieli on väline tiedonsaantiin olemassaolevista faktoista. Todellisuuden rakentamisen tutkimisessa kielen käyttöä ei tarkastella siltana todellisuuteen, vaan osana todellisuutta itseään. Tätä kutsutaan myös sosiaalisesti konstruktionismiksi, ja tästä on kyse diskurssianalyttisessä tutkimuksessa. Diskurssianalyysi on kielen käytön tutkimusta, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä tuotetaan sosiaalista todellisuutta. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 9–10.)

Kielen käyttö sosiaalisen todellisuuden rakentajana tarkoittaa sitä, ettei ole samantekevää, millaista kieltä käyttää ilmaistessaan asioita. Kielen käyttö merkityksellistää, järjestää, rakentaa, uusintaa ja muuntaa sitä sosiaalista todellisuutta, jossa elämme. Kun käytetään kieltä, annetaan samalla merkityksiä niille asioille, joista puhutaan tai kirjoitetaan. Neutraaliltakin tuntuvat sanavalinnat pitävät sisällään oletuksia siitä, mitä kulttuurissa pidetään luonnollisena ja mitä

ei. (Emt., 18–19.) Oikein käytettynä diskurssianalyysi tuottaa uusia kiinnostavia havaintoja mediasta, sen tavoista jäsentää todellisuutta ja puhutella lukijoitaan. Näitä havaintoja saadakseen pitää tekstintulkintaa laajentaa itse tekstistä konteksteihin. (Väliverronen 1998, 14.)

Tekstien tutkimista harrastettiin viestinnän tutkimuksessa aiemmin sisällön erittelyn tai sisällönanalyysin nimellä, mutta diskurssianalyysi ja sen sukulaiset ottivat niiden paikan 1970-luvun aikana. Taustalla oli laadullisen tutkimuksen ja tekstistä tehtävien tulkintojen merkityksen kasvu, sillä teksti ja sen sanavallinnat ovat harvoin niin yksiselitteisiä, että niiden sisältämiä merkityksiä voidaan etsiä ilman tulkintaa. Viime vuosikymmeninä kieltä ei ole enää nähty automaattisesti todellisuuden kuvaajana, vaan tekstit ovat tapoja tulkita todellisuutta ja puhutella vastaanottajaa. (Väliverronen 1998, 15–16.)

Populaarimusiikin mediatutkimus on usein musiikille mediassa annettujen merkitysten tutkimista, ja diskurssianalyysi on siihen käyttökelpoinen taustateoria. Aho (2007) painottaa, että vaikka populaarimusiikin tutkimus on varsin monitieteinen ja monipuolinen kenttä, musiikkipuhe mediassa ei eroa muusta median puheesta niin merkittävästi, että sitä varten pitäisi olla jokin muusta tekstintutkimuksesta poikkeava teoria. Hän määrittelee diskurssianalyysin tekstien lähiluvuksi ja systemaattiseksi erittelyksi, jonka pohjalta tekstejä voi tulkita ja lopulta selvittää, millä tavoin ihmiset jäsentävät käsityksiään todellisuudesta. (Emt., 126.) Kärjä (2007B, 210) näkee toimittajat eräänlaisina musiikin vastaanottajina ja heidän kirjoittamansa kritiikit populaarimusiikin merkityksiä säätelevinä instituutioina. Niiden tutkimuksessa hän ottaa esille diskurssianalyysin, jonka erilaisten painotusten hän mainitsee olleen erittäin suosittuja etenkin viimeisen kymmenen vuoden aikana tehdyssä musiikkijournalismin tutkimuksessa. Ruuska on käyttänyt diskurssianalyysia levyarvosteluiden tutki-

muksessa sekä pro gradussaan (2004) että lisensiaatintyössään (2006). Elektronisen musiikin tekijyyttä pro gradussaan tutkinut Vanhanen (2004) käytti myös taustateorianaan diskurssianalyysia.

Diskurssianalyysilla yritän tässä tutkimuksessa saada erityisesti selville kahden eri ideologian törmäykset, joita rocklehden kirjoittaessa elektronisesta tanssimusiikista luulisi väistämättä tapahtuneen. Kummankaan musiikkityylin ideologiat eivät ole täysin yksiselitteiset, mutta niistä on silti löydettävissä selkeitä eroja esimerkiksi tanssimisen, musiikin teknologiasuhteen ja artistien imagoon suhtautumisen suhteen. Tällöin kiinnostavimmaksi kysymykseksi nousee se, *missä kontekstissa* teknosta ja housesta kirjoitettiin – yritettiinkö ne sijoittaa rockmusiikin arvomaailmaan vai kykenikö lehti kirjoittamaan niistä musiikin ja uuden kulttuurin omista lähtökohdista? Väliwerrosen (1998) mukaan teksteihin on jäänyt jälkiä niiden tekijöistä, instituutioista, toisista teksteistä, lajityypeistä, oletetuista katsojista tai lukijoista. Näitä jälkiä etsimällä ja tulkitsemalla on mahdollista löytää se konteksti, jossa tekstit on tuotettu. (Emt., 32.)

Jokinen, Juhila ja Suoninen (2004, 17–18) näkevät diskurssianalyysin väljäksi teoreettiseksi viitekehyykseksi, joka rakentuu näistä lähtökohtaoletuksista:

1. Oletus kielen käytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta
2. Oletus useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien merkityssysteemien olemassaolosta
3. Oletus merkityksellisen toiminnan kontekstisidonnaisuudesta
4. Oletus toimijoiden kiinnittymisestä merkityssysteemeihin
5. Oletus kielen käytön seurauksia tuottavasta luonteesta

Havaitsin tämän jaottelun toimivaksi empiirisen aineiston analyysissa, koska

näiden viiden kohdan painotuksia pystyi muuttamaan eri aineistotyyppien luonteen mukaan. Tein näistä viidestä kohdasta tätä tutkimusta varten sovelletut oletukset, jotka näyttävät tältä:

1. Teknoa ja housea käsittelevissä jutuissa rakennetaan sellaista sosiaalista todellisuutta, joka vaikuttaa niihin perehtymättömän rocklehden lukijan käsityksiin näistä musiikkityyleistä.
2. Juttujen kieli ja niiden myötä rakentuva sosiaalinen todellisuus voi kilpailla sen todellisuuden kanssa, jota teknokulttuurissa sisällä olevat rakentavat omissa teksteissään ja erota siitä merkittävästi.
3. Lehdissä olevaan kielenkäyttöön vaikuttavat juttutyypin sisäiset säännöt, joten arvioista pitää etsiä eri asioita kuin artistihaastatteluista. Eri juttutyypeistä saatavien raakahavaintojen tulkinnat voivat olla vertailukelpoisia, mutta itse raakahavainnot eivät.
4. Kieltä käyttävät rocktoimittajat ovat kasvaneet sisään rockin ideologiaan ja se on heille todennäköisesti läheisempi kuin teknon ideologia.
5. Vaikka rocklehti oli enemmän teknokulttuurin sivustajaseuraaaja kuin aktiivinen toimija, lehden suhtautuminen elektroniseen tanssimusiikkiin ei ollut yhdentekevää. Rocklehdet toimivat merkitysten muodostajina, ja nämä merkitykset heijastuvat muualle populaarimusiikin kenttään kuten musiikkiteollisuuteen ja sanomalehtien populaarimusiikkijournalismiin.

Näiden teoreettisten lähtökohtien jälkeen on empiirisen analyysin aika.

5. MIELIPITEIDEN JAOTTELU

”Olihan Rumballa 90-luvun alussa selkeä aikomus ja hyvä yritys siihen, että Rumba olisi käsitellyt muutakin musiikkia kuin pelkkää kitararokkia. Kun tanssikulttuuri – siis ei saksalainen eurohumpu, vaan acid house ynnä muu kunnollinen teknotavara – teki tuloaan musiikkikenttään, Rami ja Santtu miettivät ja kyselivät mistä ihmeestä Rumbaan voisi löytää sen laidan sävelien päälle ymmärtävän ihmisen, koska heille itselleen se oli musiikillista hepreaa. Uutta jorauslattioita koluavaa aktiivi-ihmistä ei löytynyt, mutta levyarviopuolella sentään saatiin hommat haltuun, kun Rumban nelikymppinen hip-ihminen Bluk innostui aiheesta. Innostunutta Blukia ja hänen asiat selvittävää nokkaansa ei pysäyttänyt mikään, vaan pian hän oli täynnä pätevää tietämystä aiheesta.” (Halme 2003, 128–129.)

Rumban 20-vuotishistoriikissa puhutaan elektronisen tanssimusiikin saapumisesta musiikkikentälle yhden kappaleen verran. Lainaus paljastaa jo lehden johtoportaan ⁷ myönteisen suhtautumisen uuteen tanssimusiikkiin, mutta avustajakaartista oli vaikea löytää alan asiantuntijaa, joten siitä kirjoittaminen oli vaikeaa. On mielenkiintoista, mitä tämä paljastaa lehden toimintatavoista: sen sijaan, että toimittajaa käskettäisiin ottamaan asiasta selvää ja tekemään juttu kuten sanomalehdissä, yritetään löytää toimittaja, joka jo valmiiksi ”ymmärtäisi” asian päälle. Valitettavasti sitaatissa ei selitetä kattavammin, miksi Rumba halusi kirjoittaa ”kunnollisesta teknotavarasta”. Halusiko lehti osoittaa olevansa ajan hermolla, halusiko se teknon ystäväistä uusia lukijoita vai halusiko se muista syistä muutosta sisältöönsä? Kaikki nämä vaihtoehdot kuulostavat mahdollisilta.

Kun uusi alakulttuuri nousee tietoisuuteen, lehden täytyy selvittää suhteensa siihen. Kannattaako siitä kirjoittaa lainkaan ja jos kannattaa, miten? Thornton (1996) näkee tilanteeseen vaikuttavan ensisijaisesti sen, millainen on lehden lukijaprofiili eli oletetaanko lukijoihin kuuluvan alakulttuurista kiinnostuneita tai

⁷ Rami tarkoittaa päätoimittaja Rami Kuusista ja Santtu toimituspäällikkö Santtu Luotoa.

alakulttuurin jäseniä. Kyse voi olla myös lukijapotentiaalista, eli alkamalla raportoida alakulttuurista lehti voisi saada uusia lukijoita. Myös yksittäisten toimittajien mielipiteet vaikuttavat: mikäli toimittaja on alakulttuurista kiinnostunut tai jopa toimii kulttuurin sisällä, se saattaa näkyä lehden suhtautumisessa kulttuuriin. (Emt., 153.)

Laadullisessa analyysissä on tärkeää pelkistää raakahavainnot mahdollisimman suppeaksi havaintojen joukoksi (Alasuutari 1999, 43). Tämän vuoksi olen jaotellut aineistosta esiin tulevat elektronista tanssimusiikkia koskevat mielipiteet oudoksuvaan, kannustavaan ja neutraaliin ryhmään ja pureutunut tämän jaottelun jälkeen tarkemmin niihin teemoihin, jotka näyttävät olevan syynä positiiiviseen tai negatiiviseen suhtautumiseen. Samantyylistä, joskaan ei täysin samanlaista jaottelua on käyttänyt Mannermaa (2004) pro gradussaan, joka käsittelee lumilautailua koskevia juttuja sanomalehtien urheilusivuilla. Lumilautailun matkassa nuorisokulttuurista olympialajiksi voi nähdä paljon samanlaisia piirteitä kuin elektronisen tanssimusiikin matkassa vakavasti otettavaksi populaarimusiikin lajiksi, joten tämä jaottelu toimi analyysin ensimmäisenä vaiheena varsin mainiosti.

McCall (2001, 161–162) näkee median kirjoittavan uusista alakulttuureista yhtä aikaa innostuneesti, hämmentyneesti ja järkyttyneesti. Hän tarkoittaa tässä yhteydessä koko mediaa, siis myös päivittäisjournalismia ja esimerkiksi iltapäivälehtiä, joiden voidaan katsoa suhtautuvan yleensä suuremmalla järkytyksellä uusiin ilmiöihin kuin erikoislehtien, joihin rocklehdetkin kuuluvat. Innostus ja hämmennys sen sijaan sopivat myös erikoislehdille, ja ne ovat nähdäkseni varsin pitkälle samoja asioita kuin kannustaminen ja oudoksuminen.

Jaottelin aineistoni juttutyypit kolmeen pääkategoriaan – arvioihin, artistihaas-

tatteluihin ja muuhun aineistoon. Arviot ja haastattelut ovat kaksi musiikkijournalismin yleisintä juttutyyppeä (ks. luku 2.1.) ja muu aineisto sisältää uutisia, artikkeleita ja kolumneja. Kontekstisidonnaisuus eli tekstiin liittyvät tuottamisedot täytyy ottaa tekstintutkimuksessa huomioon, joten tämä jaottelu oli tarpeen (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 34–35). Arviot ovat esimerkiksi toimittajan omien mielipiteiden esiintuomisen suhteen aivan eriluonteista tekstiä kuin uutiset tai artistihaastattelut. Kontekstisidonnaisuuden vuoksi olen tehnyt jaotteluja myös juttutyyppeiden sisällä, jos ensimmäisen jaottelun jälkeen yhteen ryhmään on edelleen tullut monentyylistä aineistoa.

Esitän tämän jaottelun tulokset taulukkomuodossa. Taulukko käsitetään yleensä kvantitatiivisen tutkimuksen osaksi, mutta Alasuutarin (1999) mukaan myös laadullinen tutkimus voi sisältää määrällisiä osatarkasteluja ja taulukoita. Näin selittämisen vaiheessa voidaan käyttää johtolankoina myös määrällisen analyysin tuloksia, mutta koska tutkimus on laadullinen, sen ydin eivät ole nämä tulokset vaan merkitystulkintojen tekeminen eli arvoituksen ratkaiseminen (Emt., 53).

5.1 Tekno ja house arvioivassa tekstissä

Kuten luvussa 2 käytiin läpi, rocklehtien levy- ja keikka-arviot jatkavat musiikkikritiikin perinnettä, joka alkoi jo vuosisatoja sitten. Ne ilmiantavat selkeimmin lehden toimittajien käsitykset hyvästä ja huonosta musiikista ja saattavat myös vaikuttaa lukijoiden käsityksiin samasta asiasta. Lehdet itse haluavat korostaa, etteivät arviot ole lopullinen totuus musiikin tasosta vaan yhden ihmisen mielipide siitä⁸.

⁸ Kaskinen (1989, 68) siteeraa Rumban toimituksen kommenttia yleisönosastokirjoitukseen lehden numerossa 24 / 1985: "On älytöntä toistaa tätä itsestänselvyyttä, mutta menköön nyt:

Tutkijoiden mielestä lehtien sivuilla olevat mielipiteet vaikuttavat kuitenkin lukijoiden käsityksiin ja asenteisiin musiikista. Negusin (1992, 118) mukaan rocktoimittajat toimivat mielipiteiden muodostajina ja tulkitsijoina, ja vaikka heidät usein nähdään yleisön osana, he ovat tärkeitä kulttuurisia välittäjiä artistien ja kuluttajien välillä. Mäkelän (2007, 227) mukaan rockjournalistit on mielletty ammattifaneiksi, jotka edustavat rockyhteisön ääntä. Kaskinen (1989, 75) nimeää rockmediat tärkeiksi asenteiden muokkaajiksi. Vaikka hänen mukaansa esimerkiksi kaveripiiri toimii lehtien lisäksi asenteiden muokkaajana, monesti kaveriiden mielipiteetkin ovat lehdistä peräisin. Ruuska (2004, 5) kertoo musiikin aikakauslehtien vaikuttaneen hänen käsityksiinsä musiikista siitä lähtien, kun hän alkoi lukea lehtiä. Ora ja Saarelainen (1993, 63) kuvaavat koko kysymystä arvoitukselliseksi ja kiistanalaiseksi ja käyttävät rocklehdessä termiä kuluttajaopas.

Sopivan näkökulmaluokittelun tekeminen oli levyarvioiden kohdalla kaikkein vaikeinta. Tämä johtuu siitä, että ne ovat etenkin singlejen kohdalla lyhyitä ja vapaamuotoisia eikä niistä läheskään aina käy ilmi, haukkuuko tai kehuuko toimittaja yksittäistä levyä vai kokonaista musiikkityyliä. Vaikka odottaisi lehden suhtautuvan positiivisesti johonkin musiikkityyliin, mielestäni ei voi olettaa sen näkyvän siten, että jokainen kyseisen tyylin levy keuhuttaisiin lehdessä. On jätettävä mahdollisuus sille, että osa lehden arvioimista levyistä todella on tasoltaan huonoja ja arvostelijakin huomaa tämän. Toisaalta mikäli jokainen tietyn tyylin levy haukuttaisiin lehdessä, siitä voisi jo päätellä lehden suhtautumista kyseiseen tyyliin ja se melkovarmasti vaikuttaisi myös lukijoiden käsityksiin koko musiikkityylistä.

kaikki Rumbassa julkaistut arvostelut ja mielipiteet on vain yhden henkilön, kirjoittajan, henk. koht. ajatuksia.”

Järkevän jaottelun hakemiseni päättyi johtopäätökseen, että mikäli levyarviossa kehutaan tai haukutaan elektronista tanssimusiikkia yleisellä tasolla, jaottelu tehdään sen mukaan, mutta muussa tapauksessa jaottelu tehdään kyseistä levyä arvioivan osuuden perusteella. Vuoden 1988 kohdalla jaottelu oli helppoa, koska sekä Soundin että Rumban arviot olivat silloin pitempiä ja toimittajalle jäi siten enemmän palstatilaa tehdä oma suhtautumisensa selväksi. Vuosien 1991 ja 1993 arviot olivat etenkin singlejen kohdalla huomattavasti lyhyempiä ja tyyllitään vapaita, ja tällöin jouduin myös käyttämään enemmän omaa harkintaani siitä, mikä oli toimittajan lopullinen mielipide levystä.

Hmmm.

J.M. Halmkrona, Rumba 15 / 1991, s. 11, singlearvioissa C + C Music Factory: Things That Make You Go Hmmm... (Columbia)

Oudoksuvassa ryhmässä ovat siis arviot, joissa haukutaan yksittäinen levy eikä kommentoida musiikkityyliä, haukutaan musiikkityyli eikä kommentoida levyä tai haukutaan molemmat.

The New Dance Sound Of Detroit kuulostaa ihan samalta pyöräilyhousupapatukselta kuin Chicago House Sound, The House Sound Of London tai Acid House. On tässä sentään ihan soul-laulua.

Ilkka Mattila, Rumba 21 / 1988, s. 11, singlearvioissa Inner City: Big Fun (10 Records)

Sanovat tätä hyväksi tanssibiisiksi, enkä pane vastaan. Pitäkää vaan. Minua alkaa pikku hiljaa vituttaa tämä papatus, joka pulppuaa radiostani, televisiostani, työnsäni kuuntelemiltani levyiltä, työpaikallani, ravintoloissa, autossa, mökillä, matkalla, retkellä, veneessä, mummolassa, Ruotsissa ja sairaalassa. Ja minä olen sentään monotonisen rytmimusiikin ystävä.

Ilkka Mattila, Rumba 12 / 1988, s. 10, singlearvioissa S-Express: Theme From S-Express (Rhythm King)

Edellä olevista esimerkeistä ensimmäisessä haukutaan sekä yksittäinen single että musiikkityyli. Inner Cityn "Big Fun" oli Techno! The New Dance Sound Of

Detroit -kokoelman eli teknomusiikin Eurooppaan tuoneen kokoelmalevyn suurin hitti, mutta sekä kyseinen kappale että musiikkityyli leimataan ”pyöräilyhousupapatukseksi”. Jälkimmäisessä esimerkissä ilmaistaan varsin selkeästi, että kaikki koneellinen tanssimusiikki on ärsyttävää.

Kannustavissa arvioissa ei haukuttu arvioitavana olevaa levyä ja keuhuttiin joko musiikkityyliä tai levyä.

Karsikaa ennakkoluuloja, tutustukaa houseen, aloittakaa Techno-levyllä ja käskettä äitiä levittämään margariiniä olohuoneen lattialle. Nyt tanssitaan!

Heikki Kemppainen, Soundi 9 / 1988, s. 81, LP-arvioissa Eri esittäjiä: Techno – The New Dance Sound of Detroit (10 Records)

Wagner goes techno! Moby ei ole mikään dick, niin näkemyksellistä herran studiovelhoilu on. Unloved Symphony tekee yksiöstäni gladiaattorien (ei sen kälyisen tv-ohjelman) taisteluareenan ja The Rain Falls And The Sky Shudders on nimensä mukainen äänimaisema. Komiaa.

Jukka Väänänen, Rumba 18 / 1993, s. 24, singlearvioissa Moby: Move (You Make Me Feel So Good) (Mute)

Neutraaliin ryhmään kuuluivat arviot, joista oli mahdotonta saada selville arvostelijan selkeää mielipidettä levyyn tai musiikkityyliin. Läheskään aina arvostelija ei singlearvioissa ilmaissut mitenkään, oliko levy hänestä hyvä vai ei.

Heaven 17 oli yksi 80-luvun alkupuoliskon tyylikkäämpiä brittibändejä. Elettiin aikaa, jolloin pojat pistivät puuteria naamaan ja puvun takit päälle; Temptations saattaa kuulostaa nyt hiukan kolealta ja ulkokohtaiselta, mutta pohjalla on vienosti soulahtava ja melodialtaan vedenpitävä biisi, jonka joku on kaivanut naftaliinista ja keksinyt antaa sille Brothers In Rhythm -nimisen remix-ilmiasun.

Virve Valli, Rumba 2 / 1993, s. 20, singlearvioissa Heaven 17: Temptations (Virgin)

Oudoksuva/kannustava/neutraali -luokittelun lisäksi säilytin mahdollisuuden sille, että arvostelu luetaan sekä oudoksuvaan että kannustavaan ryhmään. Hämmennys ilmenee nähdäkseni usein sekä positiivisina että negatiivisina tunteina, ja välillä yksi arvio sisälsi molempien tunteiden kuvauksia. Esimer-

kiksi seuraavat arviot olen laskenut sekä oudoksuvaan että kannustavaan ryhmään, koska niissä oudoksuttiin genreä yleensä mutta kehuittiin yksittäistä levyä tai ilmaistiin levyn herättäneen sekä oudoksuvia että kannustavia tunteita.

Juuri kun luulin tehneeni välit lopullisesti selväksi kaikenkarvaisten house-plättyjen kanssa (eihän sitä monotonista jankutusta oikein jaksaa kuunnella, enkä toisaalta ole mikään – miten sitä sanotaan – parkettien partaveitsi) tulevat biitin mestarit ja lyövät peliin niin yksinkertaisilla keinoilla svengaavan biisin, että ”tekis ihan mieli tanssia”. Ei ihme, että Rok Da House on keikkunut Englannin listan kärkipäässä.

Rami Kuusinen, Rumba 5 / 1988 s. 8, singlearvioissa The Beatmasters: Rok Da House (Rhythm King)

Itse kakistelin melkoisesti Touman ensimmäisillä kuuntelukerroilla. Noin järjen ja periaatteen tasolla sähkörumpujen ja jopa ohjelmoitujen rumpukoneiden ja syntikoiden mukanaolo tuntui masentavalta. Jo tuolloin jalat tuntuivat kuitenkin ymmärtävän päänuppia paremmin Kanten lahjakkuuden ja polkivat innokkaasti rytmiä lattiaan kerrosta alempana asuvien harmiksi.

Vesa Siren, Soundi 5 / 1991, s. 88, LP-arvioissa Mory Kante: Touma (Barclay)

Arvioiden analyysissä tein erottelun single- ja LP-arvioiden välille, koska singlet arvostelee vain yksi ihminen numeroa kohti, kun taas LP-levyjä lähes koko toimitus. Yleensä suomalaiset rocklehdet pyrkivät LP-arvosteluissa löytämään levyille arvostelijan, joka pitää sen tyyllisestä musiikista, mutta singleissä näin ei useinkaan voitu menetellä. (Lassila 1987, 104.) Tämä on arvostelun lähtökohdan kannalta huomattava ero, sillä sen myötä singlearvosteluissa tuli huomattavasti useammin eteen tilanne, jossa toimittajan täytyi arvioida levy, jonka tyyllisestä musiikista hän ei lainkaan pidä tai hän ei ole edes perehtynyt siihen.

Singlearviot

Empiirisessä aineistossani singlet arvosteli yksi ihminen numeroa kohti lukuun ottamatta muutamaa Rumban numeroa, joissa arvostelijoita oli kaksi. Tällöinkin oli tehty vain yksi arvio eikä niin, että molemmat arvostelijat olisivat ilmaisseet

oman mielipiteensä levystä. Singlearvion tekijän piti siis arvostella yhtä numeroa kohti parikymmentä singleä, joiden joukossa saattoi olla niin heavya, rockia, diskoa, iskelmää kuin houseakin.

Tässä jaottelussa on eroteltu teknoa ja housea edustavat levyt muista musiikkityyleistä. Ensimmäisessä taulukossa on siis laskettu yhteen teknoa ja housea koskevat mielipiteet kyseisiä musiikkityylejä edustavien levyjen arvioista, ja jälkimmäisessä muita musiikkityylejä edustavien levyjen arvioista. Koska yksi arvio saattoi sisältää useampia, ristikkäisiä mielipiteitä, yhteenlasketut mielipiteiden määrät eivät ole identtiset levyarvioiden määrän kanssa.

Tekno- ja houselevyjen singlearviot

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	4	3	1
Soundi 1991	4	3	4
Soundi 1993	1	1	2
Rumba 1988	3	4	11
Rumba 1991	11	0	12
Rumba 1993	13	5	13
	36	16	43

Taulukosta havaitaan, että elektronisen tanssimusiikin tullessa yleiseen tietoisuuteen vuonna 1988 Soundi kirjoitti singlearvioissa siitä suhteessa positiivisemmin kuin Rumba. Enemmistö Rumban arvioimista tekno- ja housesingleistä käsiteltiin oudoksuvaan sävyyn, mutta tämä oli vain vuoden 1988 tilanne. Vuosien 1991 ja 1993 singlearvioissa molempien lehtien toimittajien mielipiteet jakautuivat hyvin tasaisesti oudoksuvan ja kannustavan ryhmän välille. Mikäli pitää jonkinlaisena ideaalina oudoksuvan, neutraalin ja kannustavan ryhmän

tasamääräistä esiintymistä arvioissa, vuosien 1991 ja 1993 kohdalla lehdet olivat erittäin lähellä tätä ideaalia. Tämän laskennan perusteella ei siis voida sanoa, että tekno- ja houselevyt olisi systemaattisesti kehuttu tai haukuttu rocklehtien singlearvioissa tai musiikkityylistä olisi esitetty selvästi tietynlaisia mielipiteitä. Hajonta on mielestäni oikean käsittelytavan merkki, koska kaikkien tietyn-tyylisten levyjen kehumista tai haukkumista ei voi pitää lukijan palveluna. Uskon levyarvostelupalstaa lukemaan ryhtyvän lukijankin odottavan, että musiikkityylin parhaita levyjä kehutaan selvästi ja huonoimpia kritisoidaan ankarasti – oli kyse sitten rockista, iskelmästä tai teknosta.

Tekno- ja housemaininnat muiden musiikkityylien singlearvioissa

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	0	0	0
Soundi 1991	0	1	1
Soundi 1993	0	0	0
Rumba 1988	0	0	0
Rumba 1991	0	0	3
Rumba 1993	0	1	2
	0	2	6

Elektronista tanssimusiikkia käytettiin vertailukohtana muiden musiikkityylien arvioissa varsin vähän. Näinä harvoina kertoina musiikkityyli otettiin esille kuitenkin lähes pelkästään huonossa valossa.

Albumiarviot

Teknon ja housen albumiarviot

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	5	0	0
Soundi 1991	3	0	1
Soundi 1993	5	0	1
Rumba 1988	3	0	1
Rumba 1991	10	3	2
Rumba 1993	21	0	5
	47	3	10

Single- ja albumipalstojen välinen ero tekno- ja houselevyjen arvioissa on niin merkittävä, että siihen täytyy pysähtyä hetkeksi. Kannustava ryhmä on albumien kohdalla todella hallitseva. Syistä voidaan esittää vain valistuneita arvioita, mutta tämän luvun alussa mainittu albumiarvioiden valikoituminen musiikkityylistä kiinnostuneille on tuskin merkitykseltään. Arvioita oli Rumbassa selvästi enemmän kuin Soundissa, joten Rumban toimituksen arviointikäytännöt vaikuttavat kokonaistulokseen enemmän kuin Soundin. Halmeen (2003) mukaan arvosteltavat albumit päätyivät Rumbassa eri toimittajille siten, että tärkeimmät levyt ohjattiin tietyille toimittajille päätoimittajan määräyksestä tai toimittajien omasta aloitteesta. Loput levyt laitettiin arvosteluhyllyyn, ja parhaan ajoituksen omaavat kriitikot kävivät valitsemassa sieltä levyt, jotka he halusivat arvioida. (Emt., 231.) Arvostelijan valikoituminen oli siis suurelta osin sattumankauppaa, mutta kriitikot saivat kuitenkin valita arvioimansa levyt suuremmasta levypinosta, joten suurin osa albumeista lienee päätynyt niiden tyylisestä musiikista pitävälle toimittajille.

Toinen mahdollinen tulkinta on rockkulttuurissa vallitseva albumien kunnioi-

tus. Singlearvioissa arvosteltiin monien tekno- ja houselevyjen kohdalla niiden kertakäyttöisyyttä, ja termi ”päiväperho” esiintyi useaan otteeseen. Teknon ja housen julkaiseminen albumimuodossa saattoi muuttaa vakavammaksi rock-toimittajien suhtautumista musiikkityyliin. Reynoldsin (1999, 4) mukaan rock-toimittajat etsivät pitkään elektronisesta tanssimusiikista niitä auteur-neroja, joilla olisi mahdollisuuksia laadukkaille albumeille perustuvaan pitkään uraan, vaikka jotkut elektronisen tanssikulttuurin osat eivät toimineet sillä tavoin. Roachin (1995) haastattelema Nick Halkes, joka johti yhtä Englannin kuuluisimmista teknolevy-yhtiöistä, näki albumimuodon käännteentekevänä teknolle, koska se osoitti kuulijoille musiikinlajin syvyyksiä. Hänen mukaansa monet ihmiset ajattelivat, ettei yhtye ollut mitään ennen kuin se oli tehnyt laadukkaan albumin. Roachin mukaan teknoon kohdistunut kiinnostus nousi Englannin rocklehdissä merkittävästi siinä vaiheessa, kun musiikkityylissä julkaistiin ensimmäiset laadukkaat albumikokonaisuudet. (Emt., 70–71, 128.) Saattaa siis olla, että tekno- ja housealbumeita oli singlejä vaikeampaa pitää yhdentekevinä tai ohimenevinä muoti-ilmiöinä.

Tekno- ja housemaininnat muiden musiikkityyliä albumiarvioissa

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	0	0	0
Soundi 1991	2	1	2
Soundi 1993	1	1	0
Rumba 1988	1	4	3
Rumba 1991	5	5	4
Rumba 1993	8	6	3
	17	17	12

Muiden musiikkityyliä albumiarvioissa maininnat jakautuivat hyvin tasaisesti

kaikkien kolmen kategorian kesken. Mainintoja on niin paljon, että lienee paikallaan selventää muutamalla esimerkillä, millaisia tekstejä tähän ryhmään kuuluu.

Cream-klassikko I Feel Free toimii järästyttävästi ronsonisoituna teknopaukkeena-kin, mutta Davidin upeaa ja matalalle koukkaavaa laulua olisi voinut nostaa enemmän pintaan.

Jari Uusikartano, Soundi 5 / 1993, s. 72, LP-arvioissa David Bowie: Black Tie White Noise (Arista)

Vesi nousi kielelleni välittömästi, kun ensimmäistä kertaa kuulin Ismo Alangon olevan tekemässä konelevyä Raptorista tuttujen Izmon ja Mitron kanssa. Toivomuslistallani oli metallinen ja kova levy, jolla teknon piinkovat rytmit yhdistyisivät Sielun veljien primitiiviseen kalevalalaiseen raivoon.

Samuli Knuuti, Rumba 11 / 1993, s. 24, LP-arvioissa Ismo Alanko: Jäätäneitä lauluja (Seal On Velvet)

Tähän ryhmään kuuluvat siis ne levyt, joiden artistit ja tyyli edustavat muita musiikkityylejä, mutta levyllä mainittiin olevan teknokokeiluita tai joissakin kappaleissa elektronisen tanssimusiikin elementtejä. Lisäksi ryhmään kuuluvat kokoelmalevyt, joissa on teknoa tai housea, mutta myös muunlaista musiikkia.

Oudoksuvien ja kannustavien mielipiteiden meneminen näin lähelle toisiaan oli mielestäni yllättävää, koska muiden musiikkityylien albumeita tuskin jaettiin erityisesti elektronista tanssimusiikkia seuraaville toimittajille. Yllä olevien sitaattien David Bowie ja Ismo Alanko ovat hyviä esimerkkejä pitkän uran tehneistä rockartisteista, joiden kokeilut uuden teknologian ja elektronisen tanssimusiikin elementtien kanssa olisivat voineet olla rocklevyn arvostelijan mielestä tuomittavia. Näin ei kuitenkaan pääsääntöisesti ollut, vaan kehuja ennakkoluulottomista teknoaikutteista sai heidän lisäksi esimerkiksi rhythm and blues -legenda Ray Charles. Näyttääkin siltä, että joidenkin rocktoimittajien mielestä artistin musiikin paikalleen jämähtäminen oli suurempi paha kuin se, että tämä kokeili epäonnistumisenkin uhalla uusia tyylejä.

Vuoret tuuli pois puhaltaa vääntyy kovin tympeäksi teknoksi ja Elämän tarkoitus-demixin tuhnuinen ja kankea akustishenkinen vääntö toiminee vitsinä ainoastaan miehille itselleen. Silti epäonnistunutkin yritys on parempi kuin pussillinen varmisteltua tylsyyttä.

Markku Halme, Rumba 20 / 1993, s. 21, Retro-albumiarviossa Kolmas Nainen: Kulthippuja (Sonet)

Muut arviot

Olen erotellut kolmanneksi ryhmäksi muun lehtien arvioivan materiaalin. Siihen kuuluvat demo-, video-, kirja- ja konserttiarviot.

Tekno- ja houseaiheiset arviot

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	0	0	0
Soundi 1991	0	2	0
Soundi 1993	0	3	3
Rumba 1988	0	0	0
Rumba 1991	5	3	0
Rumba 1993	7	3	2
	12	11	5

Kannustava ja neutraali ryhmä ovat tässäkin ryhmässä hallitsevia. Tämän näen johtuvan siitä, että suurin osa tämän ryhmän jutuista oli video- tai keikka-arvioita, ja nämä arviot pystyttiin albumiarvioiden tapaan antamaan sellaisen henkilön tehtäväksi, joka oli kiinnostunut teknosta ja housesta. Rumba teki vuonna 1993 useita myönteisiä arvioita ravetapahtumista, ja kaikkien niiden kirjoittajana oli Markku Salmi, joka kirjoitti samaan aikaan elektronisesta tanssimusiikista artikkeleita Sam Inkisen kanssa lehtiin ja kirjoihin (ks. tämän tutkimuksen lähdeluettelo). Salmella oli siis selkeä kiinnostus tähän aihepiiriin ei-

kä hän ollut kuka tahansa avustaja, joka vain lähetettiin reiveihin tekemään arviota.

Tekno- ja housemaininnat muissa arvioissa

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	0	0	0
Soundi 1991	0	1	0
Soundi 1993	0	1	0
Rumba 1988	0	0	1
Rumba 1991	2	3	0
Rumba 1993	1	0	0
	3	5	1

Muuta musiikkia koskevissa muissa arvioissa elektroninen tanssimusiikki nähtiin enimmäkseen neutraalina. Mainintojen määrät ovat kuitenkin niin pieniä, että tämä kategoria ei vaikuta kokonaiskuvaan juuri lainkaan.

Yhteenveto arvioista

Arvioivan tekstin havaintojoukoista nousi kaksi huomiota selkeästi ylitse muiden. Ne olivat singlearvioissa olleiden tekno- ja housemainintojen erilainen jakautuminen muihin arvioihin nähden sekä mielipiteiden suuri hajonta. Eri vuosikertojen välillä ei ollut havaittavissa huomattavia eroja. Rumban arviot olivat negatiivisempia vuonna 1988 kuin Soundin, mutta arvioita oli kokonaisuutena niin vähän, että tämä saattoi johtua yksittäisten ihmisten panoksesta eikä lehtien linjauksista. Esimerkiksi Soundin kaikki viisi kannustavaa elektronisen tanssimusiikin LP-arviota olivat saman toimittajan eli Heikki Kemppaisen tekemiä, ja Kemppainen esitti myös lehden muussa materiaalissa voimakkaita

kannanottoja housemusiikin puolesta.

Silmiinpistävää arvioivassa ryhmässä oli se, että vaikka oudoksuva ryhmä oli Rumban vuosikerrassa 1988 hallitseva, myös sieltä löytyi hyvin kannustavia arvioita heti ensimmäisistä numeroista lähtien. Mielipiteiden hajonta alkoi siis heti empiirisen aineiston ensimmäisistä numeroista eikä voida sanoa, että kummallakaan lehdellä olisi ollut musiikkityyliä järjestelmällisesti oudoksuva arviolinja edes hetkellisesti, kun se tuli pinnalle.

Tällä levyllä house sound on lähtenyt uusimaan itseään vanhalla kunnan tavalla, sekoamalla. Kun Chicagon biitti tuntui urautuvan on apu löytynyt happovaikutteisesta psykedelisestä huumeepotkusta. Hauskaa ja elinvoimaista mustaa lätkettä ei ihan jokapäiväisiltä avaruustasoilta.

Axa Sorjanen, Rumba 4 / 1988, s. 32, LP-arvioissa Eri esittäjiä: The House Sound Of Chicago Vol. 3 – Acid Trax (London)

Rok Da House on sitten tällä tuplalla se piisi, joka pistää monon vippasemaan toden teolla. Cookie Crew'n naisräppärien hölötys ja Beatmastersin Chicago Housebiitti yhdistyvät harvinaisen liikuttavalla tavalla – ihan sananmukaisesti. Rokdahoussista ei perinteinen discorytmytys juurikaan parane, joten suomalaisten tanssiravintoloiden ohjelmistoon sitä lienee turha odotella.

Harri Palomäki, Rumba 1 / 1988, s. 28, LP-arvioissa Eri esittäjiä: Indie Top 20 Vol II (Band Of Joy)

Mielipiteiden hajontaan liittyen nostan aineistostani yhden mielenkiintoisen esimerkin. Kyseessä on yksi 1990-luvun alun tanssiklassikoista, The Sourcen ja laulaja Candi Statonin kappale ”You Got The Love”, jonka toinen Rumban toimittaja haukkui ja toinen kehui saman numeron sivuilla. Mielipiteet yhdestä ja samasta kappaleesta saattoivat siis hajota jopa lehden samassa numerossa. Tässäkin tapauksessa oudoksuva kommentti löytyi singlearvioista ja kannustava LP-arvioista.

Go For It, Xpansions, Eero ja Jussi & The Boys, Nuzak, Sirkka-Liisa Krapinoja-Sass, The Source, Information Society, Katriina Honkanen, Culture Beat, Erika, Midi Maxi & Efti, Jovanotti, Vanilla Ice, Anja Niskanen, Bingoboys ja Jean Park ovat saaneet markkinoille uudet singlensä. Ostakaa, jos haluatte; muistakaa kuitenkin, että minulle on sitten aivan turha tulla jälkepäin piipittämään!

Tomi Hämäläinen, Rumba 8 / 1991, s. 11, singlearviot

Rumban hyllystä näitä on helppo noukkia yhdenkin hyvän biisin takia. Pump It Upilla tuo yksi on The Source feat. Candi Statonin häikäisevä You Got The Love, josta kannattaa kertoa parilla lauseella.

Timo Pennanen, Rumba 8 / 1991, s. 40, LP-arvioissa Eri esittäjiä: Pump It Up – 14 Original Dance Hits (Mega)

Singlearvostelun kirjoittanut Tomi Hämäläinen ei vaivautunut edes kertomaan, mikä oli arvioitavien levyjen joukossa olevan The Sourcen kappaleen nimi. Tarkistus internetin äänilevytietokannasta Discogsista vahvisti kuitenkin, että The Sourcelta ei ilmestynyt vuonna 1991 muita singlejä kuin ”You Got The Love”, joten levyn on pakko olla se. Kun sama kappale oli mukana LP-arvosteluissa arvioidulla kokoelmalevyllä, Timo Pennanen otti sen esimerkiksi erinomaisesta tanssikappaleesta.

5.2 Tekno ja house artistihaastatteluissa

Rocklehtien artistihaastatteluissa tuodaan esille artistien musiikkia ja persoonaa. Kuten luvussa 2 kerrottiin, artistihaastattelujen esikuvana toimivat Hollywoodin näyttelijähaastattelut ja niistä muodostuu usein valtataistelu toimittajan ja artistin välille.

Käsittelen tässä tutkimuksessa artistihaastattelut erillisenä ryhmänä. Tämä jaottelu johtuu siitä, että niiden luonne on selkeästi vähemmän arvioiva kuin arvostelujen tai muun materiaalin kuten kolumnien. Jo aineiston ensisilmäyksillä kävi ilmi, että kaikkien musiikkityylien haastattelut olivat sävyiltään neutraaleja tai artistia kehuvia, sillä niissä ei ollut haastattelun kohdetta oudoksuvia mieliteitoja tai sanavalintoja. Tekno- ja houseartistien haastattelut olivat samantyyppisiä kuin muut – niissä esiteltiin ensin artisti neutraalein sanankääntein ja sen

jälkeen annettiin hänen kertoa musiikistaan ja taustastaan sekä kenties hänen edustamastaan musiikkikulttuurista. Artistin tai musiikin uskottavuuden suuraa kyseenalaistamista ei empiirisen aineistoni tekno- ja househaastatteluista löytynyt.

Tästä ei välttämättä voida olettaa, että kaikki haastatteluja tehneet toimittajat olisivat suhtautuneet kannustavasti elektroniseen tanssimusiikkiin, vaan toimittajien asenteet ilmenevät eri tavalla haastatteluissa. Jos toimittaja ei arvosta haastattelemaansa artistia, hän ei kirjoita haastatteluun samalla tavalla kuin arvioon, ettei pidä artistin musiikista. Ora ja Saarelainen (1993) havaitsivat, että mikäli artisti ei ole haastattelua tekevän Rumban tai Soundin toimittajan mieleen, toimittaja välttää jutussa kriittisiä äänenpainoja ja kokoaa jutun lähinnä artistin omista sanomisista. Näin pyritään toteuttamaan eräänlaista objektiivisuutta lehden teossa (Emt., 58). Leimallista empiirisen aineistoni monille haastatteluille olikin pitkien suorien sitaattien käyttö sekä kysymys-vastaus-rakenne. Sitaateissa haastateltavat tekno- ja housemusiikot saivat tuoda esille oman musiikkinsa ja edustamansa kulttuurin hyviä puolia. Suoran sitaatin jälkeen toimittaja ei juuri koskaan kommentoinut artistin vastausta, vaan siirtyi seuraavaan teemaan.

Kulttuurisen kontekstin tasolla liikkuvaa diskurssianalyysia on mahdollista jatkaa tutkimalla sitä, miten kielen käyttäjät suhtautuvat puheensa mahdollisiin vasta-argumentteihin, jotka useimmiten edustavat laajalle levinneitä kulttuurisia käsityksiä. Puhuja siis argumentoi ikään kuin näkymättömälle yleisölle ottaen jo ennakolta huomioon sen, että hänen edustamiaan mielipiteitä kohtaan esitetään mahdollisesti kritiikkiä. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 33.) Tähän tutkimukseen sovellettuna tämä voisi tarkoittaa sitä, että mikäli tekno- tai housemusiikko kokee esimerkiksi useaan kertaan haastattelun aikana tarvetta to-

distaa olevansa oikea muusikko, on ollut olemassa käsitys, että tekno- tai housumuusikot eivät olisi oikeita muusikoita. Analysoin elektronisen tanssimusiikin tekijöiden haastattelut etsien erityisesti näitä näkökulmia ja liitin havainnot seuraavassa luvussa käsiteltävään syvempään analyysiin. Muiden musiikkityylien edustajien haastattelut pystyin arvioimaan oudoksuva/kannustava/neutraali -jaottelun perusteella, koska näissä jutuissa elektronisen tanssimusiikkikulttuurin jäsenet eivät olleet äänessä, kuten eivät olleet levyarvioissa tai kolumnipalstoillakaan.

Teknon ja housen tekijöiden haastattelut olivat siis pääsävyltään neutraaleja tai kannustavia. Niitä esiintyi aineistossani seuraavasti:

Elektronisen tanssimusiikin tekijöiden haastattelut

	Rumba	Soundi
1988	1	1
1991	7	4
1993	7	2
	15	7

Laskennan tuloksena voidaan todeta, että elektronisen tanssimusiikin artisteille annettu palstatila Rumban ja Soundin artistihaastatteluissa oli varsin vähäinen. Mikäli joku tilasi Rumban vuosikerran vuonna 1991 tai 1993 vain saadakseen lukea tekno- ja houseartistien haastatteluita, hän sai seitsemässä numerossa vastinetta rahoilleen ja seitsemässätoista jäi ilman. Soundin vuosikerran kahdestatoista numerosta enimmillään neljässä oli tekno- tai houseartistin haastattelu empirisen aineistoni otanta-ajalla.

Haastatteluiden vähyyteen voi olla monenlaisia syitä. Otanta-aikani ajoittui sellaisille vuosille, jolloin Suomessa ei vielä ollut montaakaan merkittävää elektronisen tanssimusiikin tekijää, joten heistä ei olisi voinut tehdä säännöllisiä haastatteluja. Ulkomaisten tekno- ja houseartistien haastattelut olivat artistien Suomen-vierailujen, ulkomaan avustajien tai ulkomaisen juttupankin tarjonnan varassa. Resurssipula näyttää ainakin Rumban kohdalla todennäköisemmältä syytä haastattelujen vähäisyydelle kuin toimitukselliset linjaukset, sillä Inkisen ja Romanon (1994, 55–57) mainitsemista vuonna 1993 Suomessa vierailleista teknoartisteista Rumba haastatteli lähes kaikkia. Soundi sen sijaan haastatteli ainoastaan kahta Suomessa vierailutta teknoartistia.

Tilanteen tulkinnassa ei voida myöskään jättää huomiotta sitä, että julkisuuteen suhtautumisen suhteen rock- ja teknokulttuuri eivät ole verrannollisia. Monet teknon ja housen tekijät halusivat tehdä musiikkiaan rauhassa haastatteluilta ja muulta mediahuomiolta. Tämä liittyy elektronisen tanssimusiikkikulttuurin alakulttuurivakaumukseen, jossa oikean alakulttuurin nähdään olevan irrallaan medioista, kaupallisuudesta ja markkinointikikoista (Rojola 1999, 24). Esimerkiksi Lehtisen (1994) City-lehteen tekemässä jutussa suomalaiset teknotapahtumien järjestäjät eivät halua valokuvaan, kieltäytyvät kertomasta oikeita nimiään eivätkä kerro tekemisistään muutenkaan juuri mitään. Syyksi he ilmoittivat, että teknokulttuurin pitäisi heidän mielestään kulkea omalla painollaan eikä median luomana ilmiönä. (Emt., 249–251.) Suuren ravetapahtuman Vanhalla ylioppilastalolla Helsingissä vappuna 1992 järjestäneet henkilöt kieltäytyivät myös haastattelusta, kun Helsingin Sanomat teki tapahtumasta näyttävän jutun (Inkinen & Romano 1994, 52). Mediavastaisuus on yhdistetty myös rockvastaisuuteen: Hesmondhalghin (2006) mukaan julkisuuden pakoilu oli elektronisen tanssimusiikin vastalause tähtien ympärille rakentuvan rockkulttuurin ”yksilöfetisismille”, sillä tanssikulttuurissa oli monien muiden nuorisoliikkeiden ta-

paan vahva kollektiivisuuden ideologia. Yksittäisten artistien nostaminen jallustalle tarkoitti liian läheistä suhdetta viihdeteollisuuteen. (Emt., 247.) Krasnow (1995, 181) mukaan rockin artistipalvonta havainnollistui esimerkiksi Rolling Stone -lehden "elämäkokoisissa" julisteissa ja haastatteluissa. Loogiselta tuntuva tapa vastustaa tätä palvontaa sisältäisi siis myös rocklehden haastatteluista kieltäytymisen.

Mahdollinen selitys on myös haastatteluiden tekemisen syy, joka rockartisteilla oli useimmiten albumin ilmestyminen tai alkamassa oleva konserttikiertue (Ora & Saarelainen 1993, 19). Elektroninen tanssimusiikki ei rockin tavoin keskittynyt albumien tai live-esiintymisten ympärille, joten haastattelut saattoivat jäädä tekemättä myös siksi, ettei rocklehden näkökulmasta niiden tekemiselle ollut järkevää hetkeä.

Haastatteluiden kategoriassa tekno- ja houseartistit olivat ainoita tanssikulttuurin edustajia, joista tehtiin juttuja. Empiirisessä aineistossani ei haastateltu tavallisia reiveissä kävijöitä, teknotapahtumien järjestäjiä tai DJ:tä, jotka eivät tehneet itse musiikkia. Elektronisesta tanssimusiikista ja sen ympärille muodostuneesta kulttuurista rakentuvaan kuvaan sai siis vaikuttaa vain kaksi ihmisryhmää: rocklehtien toimittajat sekä ne artistit, jotka olivat tehneet riittävän suosittuja kappaleita ansaitakseen haastattelun lehdessä. Esimerkiksi Reynolds (1999, 5) kirjoitti siitä, että ravekulttuurissa yleisö oli yhtä suuri tähti kuin musiikin tekijätkin, mutta rocklehdistö ei empiirisessä aineistossani korottanut teknotapahtumien yleisön asemaa siitä, joka se on rockkulttuurissa.

Tekno- ja housemaininnat muiden musiikkityylien artistihaastatteluissa

Yksi minua eniten kiinnostanut seikka tässä tutkimuksessa oli se, millaisia sig-

naaleja rocklehdistä voi löytää elektronisen tanssimusiikin ja rockin mahdollisesta vastakkainasettelusta. Koen, että tämän vastakkainasettelun kannalta yksi mielenkiintoisimmista jutturyhmistä oli muiden musiikkityylien artistien haastattelut. Pidän rockmuusikoiden ääntä rocklehtien sivuilla jopa leimallisemmin rockkulttuurin äänenä kuin rocktoimittajien ääntä, joten odotin tässä ryhmässä näkyvän voimakkaita vastakkainasettelun merkkejä.

Elektronisen tanssimusiikin maininnat muiden musiikkityylien artistien haastatteluissa

	Kannustava	Neutraali	Oudoksuva
Soundi 1988	0	0	1
Soundi 1991	8	3	2
Soundi 1993	7	10	2
Rumba 1988	0	4	1
Rumba 1991	9	9	3
Rumba 1993	13	10	3
	37	36	12

Jaottelun tulos on selvä: näitä merkkejä ei ollut juuri lainkaan. Selvä enemmistö Rumban ja Soundin sivuilla haastatelluista rockmuusikoista tai heitä haastatelleista toimittajista otti housen ja teknon useammin kannustavasti kuin oudoksuvasti esille. Vuonna 1988 elektroninen tanssimusiikki ei vielä esiintynyt artistihaastatteluissa positiivisessa valossa, mutta 1990-luvun puolella mielipiteiden enemmistö oli selkeästi kannustava. Vuonna 1991 buumi oli jo alkanut, sillä musiikkityyli mainittiin huomattavasti useammin ja positiivisemmin molempien lehtien artistihaastatteluissa kuin vuonna 1988. Mainintojen määrä kasvoi edelleen vuonna 1993 ja niiden sävy muuttui vielä hieman positiivisemmaksi. Prosenteissa mitattuna vuoden 1991 artistihaastatteluissa oudoksuvia mielipi-

teitä oli kaikista teknoa ja housea koskevista mielipiteistä 14,7 % ja vuonna 1993 9,1 %. Nämä osuudet ovat odotuksiini nähden todella pieniä.

Kannustavissa mielipiteissä keuhuttiin elektronista tanssimusiikkia paikoin vuo-
laasti. Mielipiteet eivät olleet kiinni artistin oman musiikin läheisyydestä tek-
non tai housen kanssa, vaan kehuja tuli niin konepohjaista poppia kuin täysin
akustista musiikkiakin tekeviltä artisteilta.

– Me olemme käyneet mielellämme jopa acid house -klubeissa, joissa meiltä on
tultu kysymään, että mitä ihmettä Poguesit täällä tekevät. No, tanssimusiikkiahan
se on, kuten meidänkin kamamme. Ei minulle tuota vaikeuksia puoltaa hou-
se-musiikkia, siinä missä irkkukamaa tai punkkia. Paul Oakenfold (tanssimusiikin
suurguru) on sanonut, että yksi hänen innoittajiaan oli The Clash!

**Joose Berglund, Rumba 22 / 1993, s. Kiirastulen jälkeen -artikkeli, haastattelussa
The Pogues -folkyhtyeen basisti Darryl Hunt**

Onko sinulla suosikkeja syntsapop- tai teknoyhtyeissä?

– Yleensä projektin nimi vaihtuu uuden biisin myötä, joten koko touhu on mieles-
täni aika oikukasta. Uusi belgialainen suuntaus on hyvä, kuten vahva saksalais-
materiaalikin.

Mikä sinua viehättää tuossa musiikissa?

– Kaikkihan teknossa perustuu vauhtiin; mitä nopeampaa, sen parempaa. Minä
diggaan juuri tuota nopeata kamaa. Se on ainoata musiikkia, joka on minua viime
aikoina koskettanut.

**Lance Loud / S.I.N. -juttupankki, Soundi 7 / 1993, s. 71, Vakoilija rakkauden
talossa -artikkeli, haastattelussa Faith No More -rockyhtyeen kosketinsoittaja
Roddy Bottum**

Neutraaliin ryhmään kuuluu paljon materiaalia, jossa otettiin esille teknon ja
housen muodikkuus tai ”pinnalla olo” kommentoimatta sitä mitenkään. Osa
materiaalista sisälsi myös rockmuusikoiden mielipiteitä, joita ei voinut tulkita
kuuluvaksi selkeästi kumpaankaan ryhmään.

Vaikka vuosi 1993 tulee kiistatta olemaan synteettisen musiikin, esimerkiksi raven
ja muiden uusien suuntausten, valtakautta, MTV ei suostu vielääkään järjestämään
hautajaisia popmusiikin hiljaa nykivälle ruumiille.

**Barry Egan / S.I.N. -juttupankki, Soundi 3 / 1993, s. 50, Bono löysi globaalin
viidakon -artikkeli U2-rockyhtyeestä**

Voivatko koneidensa ja levysoittimiensa kanssa säheltävät hip-hop- ja acid house-nappulat olla uutta rocksukupolvea?

– Se on yksi laji. Mua miellyttää biorytmi enemmän. Rumpukoneellahan saa absoluuttisen kompian, ja se on tyylikeino. Se on sama kuin jos joku maalaa, ja toinen leikkaa kollaasin valmiista kuvista. Molemmat voi olla hyviä juttuja. Mua kuitenkin viehättää sellainen käden työ. Tässä iässä alkaa vaan diggaamaan entistä enemmän tollaista pelimannitouhua.

Ilkka Mattila, Rumba 22 / 1988, s. 21, Totinen pelimannisetä -artikkeli, haastattelussa rockmuusikko Tuomari Nurmio

Oudoksuvassa ryhmässä elektronisesta tanssimusiikista ei puhuttu positiivisessa sävyssä. Tähän ryhmään kuuluvia mielipiteitä esiintyi lähinnä perinnetietoista rockia soittavien artistien haastatteluissa, mutta myös niissä esiintyi kannustavia mielipiteitä, joten tätä havaintoa ei voi yleistää koskemaan koko musiikkityyliä.

– Tanssimusiikissa ei ole mitään todellista sisältöä. Okei, se on funkya, sen tahdissa voi tanssia, mutta siinä ei ole mitään kestäväää. Se on vain tuote levy-yhtiöiden myytäväksi. Rockbändit tekevät musiikkia – rockyhtyeiden levyt eivät ole siinä mielessä tuotteita. Ne ovat todellisempia, ne ovat bändien työn tuloksia, Chris sanoo vakaumuksellisella nuotilla.

Tomi Hämäläinen, Rumba 10 / 1991, s. 26, Pyörremyrskyn silmässä -artikkeli, haastattelussa Black Crowes -rockyhtyeen laulaja Chris Robinson

– Musiikki on kaavamaisempaa ja taantumuksellisempaa, kukaan ei halua kokeilla mitään sellaista, mikä ei ole kaavan mukaista. Tanssimusiikki on mielestäni erittäin taantumuksellista. Siinä täytyy olla tietty biitti, lauluosuuden täytyy alkaa tiettyssä kohdassa, 20 sekuntia intron jälkeen. Tuon kaavan ovat luoneet kirjanpitäjät, tietokoneet ja bisnesmiehet – eivät taiteilijat.

Bernd Lechler / I.F.A., Rumba 4 / 1993, s. 9, Modernin narrin tarinoita -artikkeli, haastattelussa rocklaulaja Sting

Myös artistihaastatteluiden ryhmässä oli aineistoa, jossa olivat esillä sekä oudoksuva että kannustava mielipide. Kyseessä oli väittely saman yhtyeen eri jäsenten välillä, jossa heillä oli vastakkaiset teknoa ja housea koskevat mielipiteet, sekä toimittajan kyseenalaistava kommentti haastateltavan oudoksuvaan mielipiteeseen.

– Mielestäni tanssimusiikki on tuhonnut kaiken – ainakin se tappoi poptähden.

Tanssimusiikkia ostavat ihmiset eivät välitä siitä, millaiset ihmiset sitä tekevät.
 (Onko se nyt niin kamalaa?)
**Mark Kemp / S.I.N. -juttupankki, Rumba 10 / 1991, s. 18, Kävelyä kuilun reunal-
 la -artikkeli, haastattelussa poplaulaja Morrissey**

Yhteenvetona artistihaastatteluiden analyysistä voidaan todeta, että elektronisen tanssimusiikin tekijät saivat varsin vähän tilaa Soundin ja Rumban haastatteluosioissa, mutta heidän tekemästään musiikista ja edustamastaan alakulttuurista kirjoitettiin näissä osioissa enimmäkseen kannustavasti tai neutraalisti. Selkeästi oudoksuvia mielipiteitä esiintyi erittäin vähän.

5.3 Tekno ja house muussa aineistossa

Kolmanteen jutturyhmään kuuluu kaikki lehdissä ollut toimituksellinen materiaali, joka ei täyttänyt arvostelun tai haastattelun tunnusmerkkejä.

Uutiset

Kaikissa empirisen aineistoni lehdissä oli rockkulttuuria koskevia uutisia, mutta uutispalstojen muodot vaihtelivat. Rumbassa oli kaikkina kolmena vuotena uutispalsta lehden alussa, jossa tiedotettiin myös elektronisen tanssimusiikin tapahtumista. Soundissa oli uutissivuja, joissa uutiset olivat toisistaan erillisiä Rumban tyyliin, tai ajankohtaispalstoja, joissa oli yhden otsikon alle koottu yhteen juttuun erilaisia uutisia populaarimusiikin maailmasta. Lisäksi teknon ja housen kuulumisia kerrottiin vuoden 1991 ja 1993 lehdissä Soundcheck-sivulla, jossa oli näiden musiikkityylien lisäksi hiphop-uutisia. Sivua piti toimittaja Alex Nieminen, joka toimitti samoihin aikoihin myös Radiomafian tanssimusiikkiohjelmia.

Teknoa ja housea koskevien uutisten kielestä ei ollut havaittavissa erilaista

suhtautumista musiikkityyleihin. Uutiset olivat sävyltään neutraaleja ja muutamassa tapauksessa jopa kannustavia, mikä ilmeni siten, että ulkomaisen artistin esiintymisestä tiedotettaessa kehoitettiin lukijoita menemään paikalle.

Korkeatasoinen Hello Africa -LP on jo ylittänyt 75 000:n rajan. Tohtorin vahvasti jamaikalaissävyiseen riimitykseen voi tutustua henk.kohtaisesti 11.10. Siilinjärven Huvikummissa, 12.10. Lapuan Latosaarella, 18.10. Helsingin Tavastialla ja 19.10. Köyliön Lallintalolla. Suosittelemme!

Soundi 10 / 1991, s. 14, Keikat-palstalla uutinen Dr. Albanin Suomen-esiintymisistä

Yksi acid housen merkkimiehistä, koko genrelle perustaa luonut detroitilainen Derrick May ja belgialainen CJ Bolland – alansa auktoriteetti hänkin – ovat 12.6. Helsingin Tavastialla järjestettävän rave-tapahtuman tähtiä. Rave on!

Rumba 10 / 1993, s. 4, Uutisia-palstalla Teknoa Tavastialla, hip hopia Vanhalla -uutinen

Kannustavaa sävyä esiintyi myös uutisissa, joissa kerrottiin viranomaisten negatiivisesta suhtautumisesta ravekulttuuriin Englannissa. Käsittelen tätä teemaa tarkemmin seuraavassa luvussa.

Erikoispalstat

Arvioiden ja artistihaastattelujen tutkimustuloksia tarkastellessa saattoi syntyä kuva, että Rumba olisi kirjoittanut elektronisesta tanssimusiikista enemmän kuin Soundi. Asia ei kuitenkaan ole näin yksiselitteinen. Suurimmassa osassa tutkimukseen kuuluneista Soundin numeroista oli erillinen palsta, jossa käsiteltiin hiphopia, housea ja teknoa. Tällainen palsta löytyi kolmesta vuoden 1988 numerosta ja kaikista vuosien 1991 ja 1993 numeroista. Rumbassa vastaavaa palstaa ei ollut.

Vuonna 1988 Soundin tanssipalstaa piti Heikki Kemppainen ja sen nimi oli ytimekkäästi Dance!. Palstalla Kemppainen jatkoi samanlaista kirjoitustyyliä kuin

tekemissään elektronisen tanssimusiikin levyarvioissa, eli oli varma siitä, että acid house ja hiphop ovat mullistavia ja kannatettavia musiikillisia ilmiöitä. Näillä palstoilla oli vaihtelevasti informatiivista ja evaluoivaa aineistoa – esimerkiksi numeron 3 / 1988 Dance!-palstalla uutisoitiin aluksi Suomen ensimmäisen ”tanssi-dj-singlen”, Kabuki-projektin ”Golda”-singlen julkaisu ja sen jälkeen arvioitiin joukko house- ja hiphop-levyjä.

Soundin vuosikerrasta 1988 välittyi niin arvioiden kuin muun materiaalinkin kohdalla Kemppaisen henkilökohtainen suuri innostus uutta tanssikulttuuria kohtaan ja hänen missionsa saada kertoa sen hienoudesta lehden lukijoille.

Disco tulee takaisin, mutta sen nimi on House. Se lähti liikkeelle Chicagosta (musiikin kotibileistä) ja purjehtii New Yorkin kautta Lontooseen. Todella tylsää musiikkia maustamaan esimerkiksi päivällisen valmistamista ja hampaiden pesua, mutta tanssilattialla ja tuhansien tonnien volyyymillä PUREE ja SYÖ SUIHINSA!

Heikki Kemppainen, Soundi 1 / 1988, s. 90, It's only dancing but I like it -artikkeli, versaali alkuperäisessä tekstissä

Kemppainen kertoi uudesta tanssikulttuurista myös Soundin numerossa 7 / 1988 reportaasimuotoisessa jutussa Helsingin Berlin-klubilta. Tämä oli ainoa elektronista tanssimusiikkia käsitellyt reportaasi, joka empiirisestä aineistostani löytyi. Julistavaa tyyliä kohtaan esiintyi saman lehden sivuilla ajoittain kritiikkiä, mutta tutkimuskysymykseni osalta olennaisinta on se, että Kemppaisen mielipiteet päätyivät kritiikistä huolimatta lehden sivuille. Soundissa ei nähty ongelmana sitä, että jutussa esiintyi ristikkäisiä mielipiteitä toimituksen eri jäseniltä peräkkäisissä lauseissa.

Yhä useampi ns. discoravintola haluaa eroon discoravintolamaineestaan ja tanssilattiastaan ja tiskijukastaan. Legendaarinen Rocktails-discokin lopetti tänä vuonna ja avaa toukokuussa ovensa juppiravintolan muodossa.

– Koska discotrendi alkaa olla kuollutta, sanoo uusi ravintolapäällikkö Harri Lintula. (Väärin, se on vasta syntymässä – toim. huom. Höh, se oli jo kuollut ennen kuin Heikki syntyi – lat. huom.)

Heikki Kemppainen, Soundi 7 / 1988, s. 52–54 Deejiit studioon, bändit pihalle! -artikkeli

House? Sen tuntevat jo kaikki. Onhan pastori Heikki Kemppainen saarnannut aiheesta hartaasti ja vaivojaan säästelemättä.

Soundi 11 / 1988, s. 22 Rokaten ympäri maailman -palsta

Soundin elektronista tanssimusiikkia koskevien juttujen sävy muuttui neutraalimmaksi, kun Alex Nieminen ryhtyi kirjoittamaan niitä. Niemisen Soundcheck-palstan sisältö koostui lyhyistä uutispätkistä sekä eri musiikkityylien top-10-listoista, joista ei käynyt ilmi, olivatko ne Niemisen henkilökohtaisia sen hetken suosikkeja vai esimerkiksi jonkin levykaupan myyntilistoja. Tekno- ja houselevyarviot oli siirretty muiden single- ja LP-arvioiden joukkoon, sillä Soundcheck-palstalta löytyi vain yksi arviomuotoinen teksti, jossa samalla tiedotettiin kahden suomalaisen teknolevyn julkaisusta.

Vaikka kaikki jutut periaatteessa ovatkin tässä Corporate 09n maksissa kohdallaan JS 16een verrattuna biisit ovat melko amatöörimäisiä ja mielikuvituksettomia. Ostadakaa silti molemmat niin tuette kotimaista tanssimusiikkituotantoa. Eiks jeh.

Alex Nieminen, Soundi 9 / 1991, s. 80, Soundcheck-palstalla esitelty/arvioitu singlet JS 16: Hygnosynthesis ja Corporate 09: In Joy We Trust

Soundcheck-palsta löytyi kaikista vuosikertojen 1991 ja 1993 numeroista, joten Soundi tarjosi säännöllisesti luettavaa housesta ja teknosta kiinnostuneille, vaikka lehti arvosteli levyjä vähemmän kuin Rumba. Juuri säännöllisen Soundcheck-palstan olemassaolon takia Inkisen, Salmen ja Söyringin (1994, 41) ratkaisu jättää Soundi pois suomalaisreivereiden kenttätutkimuksen mediaosiosta tuntuu hyvin erikoiselta. En voinut välttyä mielikuvulta, että vastausvaihtoehtojen ainoat suomalaislehdet olivat Rumba ja City siksi, että Salmi kirjoitti teknosta säännöllisesti Rumbaan ja Inkinen Cityyn.

Vuosikatsaukset

Molemmissa rocklehdissä esiintyi 1990-luvun numeroissa pitkiä artikkeleita, joissa vuoden vaihtuessa kerrattiin musiikkivuoden tapahtumat ja kommentoitiin niitä. Myös elektroninen tanssimusiikki pääsi niihin. Soundi nosti vuoden 1991 ensimmäisessä numerossa klubikulttuurin ja tanssin suosion mainitsemisen arvoiseksi tapahtumaksi, kun vuoden 1990 tapahtumia kerrattiin.

Klubit – joita ei enää kukaan sano discoiksi – kukoistivat, niin maan päällä kuin, varsinkin Englannissa, alla. DJ:iit ja miksaajat osoittautuivat niiksi airueiksi, jotka johdattivat suuren yleisön tajuntaan house-meiningin siipien suojassa leijuvia ambient-soundeja, sufi-rukouksia, bulgariaalaista kurkkulaulua, tribaalaisia rituaalimusiikkeja ympäri maailmaa. Valkoisen yleisön rytminen kasvaminen kehittyi häkellyttävää vauhtia. Kukapa tietää vaikka ennen pitkää kehittyisimme vähemmän aggressiivisiksi ja materialistisiksi juuri sitä kautta että monisatavuotinen fyysinen kipsi viimein murenee?

Jussi Niemi, Soundi 1 / 1991, s. 10–11, Vuosikatsaus 90 -artikkeli

Vuoden 1991 tapahtumista Rumban vuosikatsaukseen pääsi Turun Ruisrockin yhteydessä järjestetty Typpihappo-teknotapahtuma, jonka pääesiintyjä 808 State oli samalla ensimmäinen ulkomaalainen teknoartisti, joka esiintyi Suomessa. Teknoa kommentoitiin myös Rumban vuoden 1993 yhteenvedossa, jossa artikkelin kirjoittanut Samuli Knuuti kommentoi teknokulttuurin arvoitukseisuutta. Vuonna 1993 järjestettyjä teknotapahtumia keuhuttiin kuitenkin onnistuneiksi.

Oma lukunsa oli tietenkin tekno, joka pysyi yhtä suurena arvoituksena kuin ennenkin. Rockin aiemmissa kapinoissa on aina ollut kyse julkisuuteen soluttautumisesta, ihmisten hätkähdyttämisestä, itsensä nostamisesta yleiseen tietoisuuteen, median valtaamisesta. Tekno kapinoi käpertymällä kokoon: voidakseen olla perillä teknon muotivirtauksista täytyy juosta klubista toiseen, haastatella 'tiskijukkaa' ja ostaa kottikärryittäin levyjä. Teknon maailma pysyy suljettuna osapäiväjournalistille sen tekijöiden hiljaisen kasvottomuuden ja trendien nopean muuttumisen vuoksi – teknosta on vaikea saada analyttistä otetta.

Samuli Knuuti, Rumba 24 / 1993, s. 11, 1993: Vuosi rockissa -artikkeli

Edellisessä alaluvussa ollut pohdinta elektronisen tanssimusiikin artistihaastatteluiden vähäisyydestä saa tästä sitaatista lisäviitteitä. Samuli Knuutin tekno-

kulttuuria koskevista kommentteista on tulkittavissa, että teknopiirit eivät olleet rocktoimittajalle niin auki kuin hän olisi toivonut. Aikaisemmista alakulttuureista eroava suhde mediaan on asia, joka on hämmentänyt ainakin Knuuttia; ”hiljainen kasvottomuus” kuulostaa siltä, että teknotekijät eivät ole kertoneet tekemisistään ja poseeranneet valokuvissa rocklehdelle yhtä mielellään kuin rockmuusikot, ja lehden toimittajia tilanne on hämmentänyt.

Vuosikatsaukset eivät näyttäneet olevan säännöllistä materiaalia rocklehdissä, sillä edellä mainittujen lisäksi näitä artikkeleita ei aineistossa ollut. Tekno ja house pääsivät niihin kuitenkin joka kerta, kun niitä tehtiin, ja useimmiten positiivisessa valossa.

Ravekulttuuriartikkelit

Rocklehtien rakenne on selkeä: suurin osa sisällöstä on uutisia, artistihaastatteluita tai arvioita. Reportaaseja tai kulttuurisiin ilmiöihin keskittyviä artikkeleita on vähän, joten kulttuurisista muutoksista kerrottiin vähän. Sekä Soundista että Rumbasta löytyi vuoden 1993 aineistosta kuitenkin artikkeleita, jossa selvitettiin lukijoille, millainen on Englannissa viime vuosina suosittu ravekulttuuri. Soundissa ravekulttuuri esiteltiin Antti Apusen toimittamalla Mediamedio-palstalla, joka käsitteli tuplanumerossa 1–2 / 1993 ravekulttuurin olemusta. Apunen käsitteli ravekulttuuria myös vuoden viimeisessä numerossa 12 / 1993. Rumbassa ravekulttuurista kirjoitti Miska Rantanen numerossa 6 / 1993 Helmiä teille -palstalla, jossa oli eri toimittajien ja rockihmisten kirjoittamia esseemuotoisia artikkeleita.

Apusen ensimmäisessä jutussa legitimoitiin aluksi ravekulttuurista kirjoittaminen sillä, että teknomusiikki ja hypnoottinen tanssiminen on vallannut Euroo-

pan tärkeimmät klubit. Klubien musiikkilinjan muuttuminen oli siis seikka, jonka uskottiin Soundin lukijoita kiinnostavan. Teknomusiikin ja ravekulttuurin ominaisuuksiksi mainitaan myös samplerien hyödyntäminen, tekijöiden kasvottomuus, omakustannelevyt, alalajien nopea syntyminen ja kuoleminen, maantieteellinen laajuus sekä ecstasyn käyttö. Lista on siis varsin yhteneväinen sen kanssa, mitä ravekulttuurin historiikeistakin löytyy. Rockkulttuurin kanssa rave rinnastettiin selkeästi vain seuraavassa sitaatissa.

Rave ei vaadi tekijältään loputonta sointumaailman hallintaa ja tuhansittain rahaa, vaan pikemminkin yletöntä innostusta ja hyviä fiiliksiä. Samanlaista menoa nähtiin viimeksi punkin viettäessä lihavia vuosiaan.

Antti Apunen, Soundi 1–2 / 1993, s. 12, Generation Malcolm Xtacy -artikkeli Mediameedio-palstalla

Apunen kirjoitti ravekulttuurista uudelleen numerossa 12 / 1993, jossa hän yhdisti artikkelissaan ravekulttuurin 1960-luvun psykedeliaan ja sen huumekekeiluihin. Juttu painottuu huumeiden käyttöön, mutta siinä sivutaan myös raveideologian yhteyksiä 1960-lukuun. Hippiajan ja psykedelian vaikutteiden paluun kerrotaan olevan seurausta ”tyhjästä” 1980-luvusta, ja ravekokemuksen ytimenä mainitaan olevan eräänlaisen fantasian tavoittaminen tanssilattialla rytmin avulla. Lopuksi Apunen huomauttaa kuitenkin, että näennäisestä ylikansallisuudesta huolimatta rave on lähinnä valkoisen keskiluokan kulttuuria.

Ravekulttuuriin kuuluu erilaisten ryhmien ja kansallisuuksien yhdistyminen, mikä on yhteistä 60-luvun ajattelulle. Kauniista ajatuksesta huolimatta rave näyttää kuitenkin olevan paljon keskinkertaisempi käytännöiltään. Kulissien takana raveissa käy tietokoneilla leveilevä valkoinen mies.

Antti Apunen, Soundi 12 / 1993, s. 10–11, Raveja ja happohippoja – Paluu 60-luvun psykedeliaan -artikkeli Mediameedio-palstalla

Miska Rantasen artikkeli Rumbassa 6 / 1993 keskittyy teknon alakulttuuriluonteen ja kaupallistumisen pohdintaan. Musiikillisista piirteistä artikkelissa ei

puhuta, sen sijaan palstatilaa saa teknon poikkeaminen aiemmista alakulttuurista tutuista kapinamuodoista.

Uusi tanssikulttuuri tekee aiempiin liikkeisiin selvän pesäeron. Se on, ainakin näennäisesti, reilusti introvertti. Tämä egoistinen dialogi itsensä kanssa liputtaa selkeästi bailaamisen puolesta eikä protesti vanhempia kohtaan enää ole relevantti. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Uudessa tanssikulttuurissa on nähtävissä, kaikesta huolimatta, selvä kapina kapinoita vastaan ja siinä tietoisesti jätetään yhteiskunnalliset aspektit vähemmälle huomiolle. Toisin sanoen protestiksi ei protestoida.

Miska Rantanen, Rumba 6 / 1993, s. 32, Teknohouse ja vallankumous -artikkeli Helmiä teille -artikkelisarjassa

Artikkelin loppupäätelmänä Rantanen esittää, että aikaisempien alakulttuurien kapinan kesyyntyminen on johtanut siihen, ettei kapinointi samoilla keinoin ole enää mahdollista. Rock'n'rollin ja punkin vastarinta edellistä sukupolvea kohtaan tapahtui lujaa soittamalla, mutta samanlainen kapinointi ei onnistu enää, kun lujaa soittamisesta on tullut rockmusiikin arkipäivää. Inkinen (1994B, 26) mainitsee Englannin musiikkilehtien suhtautuneen myönteisesti juuri teknon kapina-ajatukseen, ja Rantasen artikkelissa voi havaita samanlaista näkökulmaa. Kapinan korostaminen sijoittaa teknokulttuurin rockhistorian alakulttuurijatkumoon ja havainnollistaa siten kulttuuria lukijoille.

Ennen empiiriseen aineistoon tutustumista pohdin, jalkautuivatko rocklehdet tekemään reportaaseja ravetapahtumista, jotta musiikin rockkulttuurista eroava käytötapa olisi tullut esille. Tällaisia juttuja ei empiirisestä aineistostani löytynyt, mutta rock- ja ravekulttuurin eroja ei myöskään jätetty täysin noteeraamatta, kuten edellä olevat esimerkit osoittavat. Yhteenvedona hajanaisesta kolmannesta jutturyhmästä voi todeta, että monet elektronisen tanssimusiikkikulttuurin osa-alueet jäivät pienelle huomiolle Rumbassa ja Soundissa, mutta molemmilla lehdillä oli havaittavissa selkeä pyrkimys sekä kertoa elektronisen tanssimusiikin ajankohtaisista tapahtumista että analysoida kulttuuria syvem-

min. Rockjournalismin juttutyyppeiden keskittyminen arvioihin ja haastatteluihin tulee uusien kulttuuri-ilmiöiden kohdalla selvästi esiin, sillä esimerkiksi rave-kulttuurista olisi ollut luontevinta tehdä reportaasi reiveistä ja haastatella tanssijoita ja tapahtuman järjestäjiä. Tällaisia juttuja ei empiirisestä aineistostani löytynyt – vaikka on toki mahdollista, että sellaisia yritettiin tehdä, mutta ne jäivät toteutumatta ”hiljaisen kasvottomuuden” takia.

Määrällisen analyysin lopuksi otan vielä esiin Rumban lukijapalstalla olleen kirjeen, jossa toivottiin lisää teknoartistien haastatteluja ja ”yleisluontoista kat-
sausta koko techno/rave-kulttuuriin”. Päätoimittaja Rami Kuusinen vastasi kir-
jeeseen sellaisella sävyllä, ettei ainakaan Rumban johdossa tunnutta kokevan
tarpeelliseksi kirjoittaa teknosta ja housesta enempää kuin mitä jo tehtiin.

Jos rockissa lämmitellään vanhoja juttuja on selvää, että me Rumbassa kerromme myös siitä – enemmän tai vähemmän kriittisesti – mutta ei se tarkoita, ettemmekö voisi samalla kertoa myös ’tuoreista’ jutuista (jotka kirjoittajan mielestä taitavat liittyä lähinnä tanssimusiikkikulttuuriin...meillä toki on ollut siitä – myös mainitsemistasi nimistä – aivan kohtuullisesti tarinaa vuosien varrella ja etenkin viime aikoina).

Rami Kuusinen, Rumba 15 / 1993, s. 32, Klinikka 269 -palsta, vastaus lukijan kirjeeseen

6. TEEMAT ANALYYSIIN

The problem of computer music is what it means to make something – to make it well – when the musical object is no longer easy to define, and when the conventional distinctions between live and recorded sound, between musicians and engineers, between composition and performance, between natural and unnatural noise, have all broken down.

Simon Frith & Howard Horne (Frith & Horne 1987, 174.)

Tämän tutkielman tulos olisi ollut varsin pinnallinen, mikäli olisin analysoinut lehtien kirjoittelun pelkästään edellä ollutta jaottelua käyttäen. Näen oudoksuttava/kannustava/neutraali -jaottelun laadullisen tutkimuksen havaintojoukkojen muodostamisena, mutta arvoituksen ratkaisemiseen tarvitaan syvempää analyysia. Tässä luvussa tutkin tarkemmin, *miksi* tekno ja house nähtiin oudoksuttavana tai kannustettavana ilmiönä Soundin ja Rumban sivuilla. Mitkä olivat ne argumentit, joiden perusteella musiikkia ja ilmiötä keuhuttiin tai haukuttiin? Tätä kautta avautuvat myös ne ideologiat, joista käsin teknosta ja housesta esitettiin mielipiteitä rocklehtien sivuilla.

Lähtökohta näiden argumenttien etsimiselle oli selvä: niitä pitäisi löytyä, koska perustelematon mielipiteiden esittäminen ei ole hyvää musiikkijournalismia. Ora ja Saarelainen (1993, 57) havaitsivat tutkimuksessaan sekä Soundin että Rumban pyrkivän siihen, että jos lehden sivuilla esitetään ankaraa kritiikkiä, se pystytään perustelevaan kunnolla. Rocktoimittaja ei siis voi kirjoittaa pelkästään uuden musiikkityylin olevan hyvää tai huonoa, vaan hänen pitäisi mielipiteensä ohessa myös kertoa, miksi hän on tätä mieltä.

6.1 Kannustavat argumentit

Kannustavia argumentteja esitettiin empiirisessä aineistossani yhteensä 169

kappaletta. Lähes kaikki niistä pystyi jakamaan kolmeen diskurssiin, joita ovat hyvä musiikillisuus, uutuudenviehätys sekä tanssittavuus.

Hyvä musiikillisuus

Hyvä musiikillisuus käsitti argumentteja, jotka pystyi käsittämään kannustaviksi musiikin ominaisuuksiksi. Niitä olivat esimerkiksi toimivuus, tyylikkyys, oivaltavuus, energisyys, kauniit melodiat, monipuolisuus ja komeus. Musiikin "toimiminen" tuli perusteluissa niin useasti esille, että tutkimuksen perusteella voi sanoa sen olleen ainakin empiirisen aineistoni vuosikertojen aikaan aivan legitiimi perustelu kehua jokin levy. Reynolds (1999, 9) ilmaisi yhtenä teknon ja rockin erona sen, että teknossa ei etsitä musiikin merkitystä, vaan sen toimivuus ratkaisee. Aineistoni perusteella musiikin merkityksen etsintä ei ollut rocklehdissä selkeästi hallitseva ajattelutapa, vaan myös pelkkä toimivuus saattoi tehdä levystä hyvän.

Ani-harvoin kääntelen levyjä solkenaan ympäri, mutta tämän kanssa on tapahtunut niin. Meininki on syvää, viettelevää ja erittäin orgaanisesti soundaavaa vaikka mikrosirut tietty ovat pelissä myöskin. Mutta hei: kaikkihan on sallittua, jos se toimii!

Jussi Niemi, Soundi 1 / 1991, s. 87, LP-arvioissa Bassomatic: Set The Controls For The Heart Of The Bass (Virgin)

Mainion pehmeästi ja eksaktisti pulputteleva teknosoulbiisi, josta tunnun nauttivan aivan yhtä perverssillä tavalla kuin pettareiden Domino Dancingista. Mihin tämä maailma onkaan menossa? Ja mihin minä sen mukana?

Mika Junna, Soundi 11 / 1988, s. 38 singlearvioissa Inner City: Big Fun (10 Records)

Tähän diskurssiin kuuluvat argumentit voisivat olla minkä tahansa musiikkityylin kannustavia argumentteja, sillä yhtä hyvin rock- tai folklevy voisi olla tyylikäs, oivaltava tai sisältää kauniita melodioita. Niinpä tämän diskurssin hallitsevuus kertoo siitä, että teknoa ja housea arvosteltiin enimmäkseen samoilla

kriteereillä kuin muutakin musiikkia.

Toimivuus on siitä mielenkiintoinen perustelu, että se ei sodi sen kummemmin rock- kuin teknoideologiankaan kanssa. Musiikin toimiminen voi koskea kuunneltavaksi tarkoitettua musiikkia, mutta myös tanssittavaksi tarkoitettussa musiikissa puhutaan toimimisesta – kappale joko toimii tanssilattialla tai sitten ei. Termissä lieneekin loppujen lopuksi kyse siitä, täyttääkö kappale sille musiikkityylille asetetut vaatimukset, johon se kuuluu; toimiiko se siinä ympäristössä, jossa sellaista musiikkia yleensä kuunnellaan?

Uutuudenviehätys

Toiseksi yleisin tapa kehua teknoa ja housea oli uutuudenviehätys. Uutuudenviehätyksen alle sopivat sellaiset argumentit kuten musiikin tulevaisuus, elinvoimaisuus, piristävä vaikutus, ennakkoluulottomuus ja kiinnostavan aikakauden alku. Tämä ryhmä eroaa edellisestä siinä, että argumentit käsittelevät enemmän kulttuuria kuin musiikillisia ominaisuuksia ja niihin sisältyi jollakin tapaa se mielipide, että musiikissa oli kyse jostakin uudesta ja ennenkuulematomasta.

Holly Johnsonin mielestä kaiken uuden ja kokeilevan musiikin kehto on tällä hetkellä tanssimusiikki. – –

– Rock on aina käsitetty kapinallisuuden ja tuoreuden symboliksi. Nyt kaikki tuntevat pelaavan pelkillä ikivanhoilla kliseillä, kun tanssimusiikissa taas tapahtuu koko ajan jotain uutta. Rockihmiset pelaavat kaiken aikaa varman päälle, kun toisaalla yhdistellään vapaamielisesti kulttuureita ja luodaan uutta ja omaa.

Jukka Väänänen, Rumba 11 / 1991, s. 28, Positiivisen vallankumouksen popartisti -artikkeli, haastattelussa poplaulaja Holly Johnson

Esimerkiksi yllä olevassa sitaatissa haastateltavan kehuminen kohdistuu elektronisen tanssimusiikin ennakkoluulottomuuteen ja uudensuuteen, ei rytmei-

hin tai melodioihin. Uutuudenviehätys on sikäli mielenkiintoinen diskurssi, että se kertoo alakulttuurien käsittelystä rocklehdessä myös yleisellä tasolla. Diskurssin melko suuri esiintymistiheys kertoo mielestäni jonkinlaisesta kaipuusta uusille musiikki-ilmiöille, joka vaikutti 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa rocklehdissä esiintyvän. Kaipuu myötäili yleistä mielipidettä, sillä Bruun et al. (2002) kirjoittavat vuosikymmenen vaihteessa Suomessa heränneestä ”rockin kuolema” -keskustelusta. Yleisradion musiikkitoimittaja Jukka Haarma kiteytti oireet seuraaviksi: rockyleisöä oli yhä vaikeampi käsittää yhteisöksi, rockmusiikkia oli yhä vaikeampi käsittää vastakulttuuriksi, aito rock ja kaupallinen poptuote alkoivat muistuttaa toisiaan. Toisin sanoen rockyleisö vanhentui, rockelämäntapa marginaalistui ja rockmusiikki siirtyi olohuoneisiin. (Emt., 436–437.) Seuraavassa sitaatissa ovat esillä sekä kulttuurin uudistuminen että vastakkainasettelu eri musiikkityylien välillä.

Ja kun nyt tuli puheeksi, olen muuten sitä mieltä, että nämä rap-, house-, cool, hip hop-, swingbeat-, dance-, ynnä muut jengit ovat ensimmäinen ja ainoa populaarimusiikkia uudistanut ilmiö yli kymmeneen vuoteen. Olkoonkin, että samplaavat muiden tekemiä ”taideteoksia” häikäilemättä omaan käyttöön. Mutta asian pointti ei ole siinä. Kysymys on todellakin jostain hyvin filosofisesti periaatteellisesta ja musiikin käsitettä syvällisesti muokkaavasta seikasta. Uskokaa huviksenne, vaikka voin kuulla teidän naurunne tänne asti. Eikös tämän pitäisi olla jotakin tanssi- ja bailausmusiikkia? Kuulkaas, minä en voi olla suhtautumatta moniin rap-, house- ja cool-levyihin *taiteena* ja *nykymusiikkina*, jos ymmärrätte mitä tarkoitan. Ne edustavat *uutta estetiikkaa*, enkä nyt mainitse tätä missään intomielisen hurahaneessa sävyssä, vaan lähes viileän tieteellisesti ja asiallisesti.

Jukka Mikkola, Soundi 12 / 1991, s. 65, LP-arvioissa P.M. Dawn: Of The Heart, Of The Soul And Of The Cross: The Utopian Experience (Gee Street), lihavointi ja kursivoinnit alkuperäisessä tekstissä

Tanssittavuus

Kolmas yleisenä erottunut perustelu teknon ja housen positiivisuudelle oli tanssittavuus. Sen yleisyydestä voi tulkita, että rocklehdet eivät suhtautuneet tanssimiseen yhtä negatiivisesti kuin rockkulttuurin on kerrottu tekevän.

Kaksi asiaa on kertakaikkiaan pakko tehdä selväksi: Megaparty oli loistava tuote ja Typhoon-halli loistava paikka (jos kohta viidettäkin tuhatta ihmistä täyttää sitä vain huokauksen verran). Ilahduttava seikka oli, paitsi että nuoriso kykenee vapautumaan sotapropagandan taakasta ("tansseissa oli oikea orkesteri"), myös se, että nuoriso tanssii. Ruumis on palannut.

Roo Ketvel, Rumba 7 / 1991, s. 32–33, livearvioissa teknotapahtuma Megaparty 1991 Typhoonissa

Monista kannustavista tanssittavuusmielipiteistä tosin kävi ilmi, että rockkulttuurin suhtautuminen tanssiin ei ollut kauttaaltaan positiivista. Tanssimista kehitettiin paikoin jopa julistavasti, jolloin ilmeisenä tarkoituksena oli rockkulttuurin käännäyttämisen tanssimyönteisemmäksi.

Mutta millaisen vastaanoton nyt tanssimisestä innostuneet ovat saaneet Suomessa? Väärinymmärtämistä, jossa on hämmästyttävän paljon yhteistä poliitikkojen vaalilupausten kanssa. Kaikki, jotka kritisoitte uutta tanssimusiikin aaltoa, älkää lopettako (naurettavan typeriä) arvostelujanne. Tehkää niitä lisää. Haluamme kuulla ivahuutonne. Mutta vain **yhdellä ehdolla**: kun keihäänne ovat runsaiden piikityksienne jälkeen tylsistyneet eikä kuiva suunne päästä ulos enää ainuttakaan ilkeyttä, **menkää pois!** Pysykää poissa, sillä kaikki uusi saastuu juuri siinä vaiheessa, kun te sen hyväksytte.

Heikki Kemppainen, Soundi 6 / 1988, s. 96, LP-arvioissa Eri esittäjiä: Best Of House 4 (Serious), lihavoinnit alkuperäisessä tekstissä

Tanssittavuus oli yleisin yksittäinen sana, jolla tekno- ja housemusiikkia kehitettiin, joten sitä pidettiin aineistossani riittävänä perusteluna musiikin laadulle. Toki taustalla voi olla myös varman päälle pelaaminen, mikäli toimittaja ei ole ollut täysin varma siitä, mitä elektronisesta tanssimusiikista voi kirjoittaa. Kehuminen on silloin varmempaa kuin haukkuminen ja tanssittavaksi tarkoitetun musiikin kehumisen tanssittavaksi kuulostaa loogiselta.

Tanssin kohdalla puhuttiin kannustavasti sekä liikkeen riemusta että siitä, mitä muuta positiivista tanssiminen mahdollisesti tekee esimerkiksi psyykelle. Myös tanssitapahtumien yhteisöllisyys huomioitiin positiivisessa valossa.

Izmosta hienointa tanssia on shamaaniosasto. Täysin kontrolloimaton liikehdintä. – Ja siihen on oiva apuväline tällainen moderni housebiitti. Se saattaa avata asioita jotka eivät muuten aukene ollenkaan. Minä pidän niiden tapahtumien hengestä. On pieni ryhmä joka on täysin innoissaan, täysin seonnut siihen. Se jaksaa pyyteettömästi järjestää niitä ihmisille, laittaa asiat toimimaan. Niille on varmaan hyvä tulevaisuus edessä. En epäile etteikö niistä olisi jonkinlaiseksi merkiksi tuolla Euroopassakin.

Roo Ketvel, Soundi 8 / 1991, s. 94, Raptori on yhtye vain hyvin viitteellisesti -artikkeli, haastattelussa Raptori-popyhtyeen Izmo

Syvempää tanssianalyysiä lehdistä ei löytynyt, mutta on huomioitava, ettei selaista ole tehnyt populaarimusiikin tutkimuskaan. Kärjän (2007B, 212) mukaan populaarimusiikin tutkimuksen suurimpiin tulevaisuudenhaasteisiin kuuluu sen selittäminen ja ymmärtäminen, miten ihmisillä on kyky liikuttaa toisiaan musiikin avulla ja ”miksi lantion ja polvien veivaus on tuottanut – ja tuottaa edelleen – suurelle joukolle ihmisiä mitä suurinta mielihyvää”.

Kolmen pääkategorian lisäksi yksittäisissä mielipiteissä esiintyvät esimerkiksi aitous, monikulttuurisuus, vapaus rockmusiikin tarinakahleesta ja sisäinen vapautuminen. Diskon ja rockin muinaisen vastakkainasettelun jälkiä löytyi esimerkiksi seuraavasta sitaatista, jossa korostetaan, että aikoinaan diskoina tunnetuissa klubeissa tehdään nykyään hyvää ja aitoa musiikkia.

Sumuisesta Lontoosta singahtaa pari klubi-kansan kiekkoa, jotka taas vaihteeksi todistavat miten huimasti mielikuvituksellista JA todellista musiikkia luodaan niissä paikoissa mitä taannoin nimitettiin ”discoiksi”.

Jussi Niemi, Soundi 1 / 1991, s. 87, LP-arvioissa Bassomatic: Set The Controls For The Heart Of The Bass (Virgin) ja Hoodlum Priest: Heart Of Darkness (ZTT), versaali alkuperäisessä tekstissä

Huomionarvoista oli myös arkkitehtuuristen vertauskuvien käyttö useassa arviossa, sillä Reynoldsin (1999) mukaan teknoa olisi pitänyt arvioida mieluummin arkkitehtuurin kuin kirjallisuuden keinoin. Kirjallisuuden termit sopivat rockista kirjoittamiseen, kun rockkappaleessa kerrotaan tarina tai esitetään ju-

listuksia, mutta teknokappaleella on tanssimusiikkiluonteen takia funktionaalisempi rooli ja vähäisten lauluosuuksien takia musiikin tekijän persoona ei ole samalla tavalla läsnä kuin rockissa (Emt., 51–52). Muutamat suomalaiset rocktoimittajat huomasivat saman asian arvioidessaan elektronista tanssimusiikkia ja käyttivät arkkitehtuurisia tai visuaalisia vertauskuvia.

LFO lienee juuri sitä musiikkia, jossa rockfanin mielestä ”ei tapahdu mitään”. Riippuu lähestymistavasta: minusta LFO:n biisit ovat kuin suuria valomainoksia, jonka eri osat palavat välillä vuorotellen, välillä yhtä aikaa muodostaen erilaisia sommitelmia. Vaikka trio kutoi välillä raakojakin äänimattoja, oli kaiken pohjalla ilmeinen pyrkimys äärimmäiseen äänten harmoniaan, biitin kanssa tai ilman.
Timo Pennanen, Rumba 20 / 1993, s. 22–23, Live-arviossa LFO:n esiintyminen Satellite-tapahtumassa Kulttuuritalolla Helsingissä

Science And Melody on mestarillinen tilateos, jossa herkullisen kollaasiornamentin läpi sykkii kumea rytmi, jonka läpi väpisee debyytin kimmeltävä psykedelia.
Bluk, Rumba 21 / 1991, s. 31, LP-arvioissa Bassomatic: Science And Melody (Virgin)

6.2 Oudoksuvat argumentit

Oudoksuvia argumentteja löytyi empiirisestä aineistosta 110 kappaletta. Oudoksuvan ryhmän hallitsevin diskurssi on hyvän musiikillisuuden vastakohta eli huono musiikillisuus. Kaksi muuta diskurssia ovat kylmyys ja epäaitous sekä ohimenevyys, jonka voi nähdä uutuudenviehätyksen kääntöpuolena.

Huono musiikillisuus

Hyvän musiikillisuuden tavoin suurin osa oudoksuvista argumenteista liittyi teknon ja housen musiikillisiin ominaisuuksiin, jotka eivät miellyttäneet kirjoittajaa. Huonoon musiikillisuuteen sisältyvät esimerkiksi monotonisuus, tylsyys, omaperäisyyden puute, mielikuvituksettomuus, yhdentekevyys, sekavuus ja ideoiden puute. Kuten hyvän musiikillisuuden diskurssissa, nämäkin kuvauk-

set sopisivat muihin musiikkityyleihin yhtä lailla. Kaksi yleisintä argumenttia tässä diskurssissa olivat yksitoikkoisuus ja tylsyys, mikä ei ole yllättävää, sillä teknon ja housen peruselementteihin kuului tasainen ja lähes katkeamaton konerytmi.

Sivistymättömänä melodioiden ystävänä en ole vielä oikein ymmärtänyt, mitä hienoa on tehdä talo (house) ja sen jälkeen kattotöitä tasaisen tappavalla biitillä. Molemmat kiekot edustanevat ainakin levymerkin perusteella genrensä parhaimmista ja rytmisissä löytyy.

Joose Berglund, Rumba 20 / 1988, s. 10, singlearvioissa The Beatmasters featuring P. P. Arnold: Burn It Up (Rhythm King), Baby Ford: Oochy Koochy (Rhythm King)

Teknoa puukaavioanalyysin keinoin tutkinut Tarvainen (1997) näkee teknon karsastuksen olevan kiinni lähinnä melodioiden puutteesta. Suurin osa musiikista on melodista, mutta tekno ei välttämättä ole, ja tästä syystä sitä on saatettu pitää huonona musiikkina tai ei musiikkina lainkaan. (Emt., 35.) ”Ei melodiaa” olikin yksi yleisistä argumenteista, joilla kappaleen huonoutta perusteltiin.

Kylmyys ja epäaitous

Musiikillisten ominaisuuksien kuvailun jälkeen seuraavaksi yleisin argumenttijoukko on kiteytettävissä kylmyyden ja epäaitouden diskurssiksi. Tästä diskurssista on tulkittavissa, että rocktoimittajien toiveet musiikkiin sisältyvistä tunteista ja aitoudesta olivat näkyvillä myös elektronisesta tanssimusiikista kirjoitettaessa. Nämä toiveet on havainnut aikaisemmin muun muassa Ruuska (2006), jonka lisensiaatintyön pääasiallinen havainto on rocktoimittajien tekemä aitouden, inhimillisen kosketuksen ja ”elämän kuvan” etsiminen arvioitavista levyistä. Nämä kriteerit esiintyivät suomalaisten musiikkilehtien arvioissa musiikkityylistä riippumatta. (Emt., 136.)

Aitous eli autenttisuus on populaarimusiikin diskurssien keskeinen käsite, jolla

on huomattava symboliarvo. Autenttisuus olettaa, että musiikissa on alkupe-
räisyyden ja luovuuden elementtejä ja muusikoiden rooli lopputulokseen on
keskeinen. Lisäksi autenttisia arvoja populaarimusiikin kentässä ovat esimer-
kiksi live-esiintymiset ja pienet, riippumattomat levy-yhtiöt. (Shuker 1998, 20.)
Fornäsin (1995) mukaan populaarimusiikin sisällä rock nähtiin aidommaksi
musiikiksi kuin pop, disko tai house. Näiden musiikkityylien kohdalla epäai-
tona pitäminen johtui teknologian käytön suuresta roolista, live-esiintymisten
puutteesta ja sisällöttömänä pitämisestä (Emt., 99). Modernin teknologian
käyttö musiikissa herättikin empiirisessä aineistossani jonkin verran oudok-
suntaa.

Ferda hoiteli sormioillaan varsinaisen rumpalinkin hommat funkysti ja kiitettävän
epätyypillisesti. Tasaisesti nakuttavat house-rytmit loistivat poissaolollaan. Rum-
pusoundi oli raaka ja maanläheinen.

**Jussi Niemi, Soundi 9 / 1991, s. 88, Jah Wobble & The Invaders Of Heart soittaa
nyt ja ajattelee myöhemmin -artikkeli**

Kylmyyden ja epäaitouden diskurssiin sisältyi sellaisia termejä kuin epäaitous,
sydämettämyys, kylmyys, vieraannuttavuus, steriiliys, elottomuus ja tunteen
palon puute. Näihin yhdistyivät teknologian suuri rooli ja live-esiintymisten
vähäinen merkitys elektronisessa tanssimusiikissa.

– Nelisen vuotta sitten pidettiin hienona sitä, että kaksi ihmistä istui koneiden
ympäröiminä olohuoneessaan Detroitissa ja sai aikaan mahtavan soundimuurin.
Mielestäni tilanteen surullisuus on juuri siinä – kaksi ihmistä istumassa huoneessa
koneita ympärillään. Mielestäni se on steriiliyttä pahimmillaan. Haluan nähdä oi-
keiden ihmisten soittavan lavalla oikeita instrumentteja, soittavan niitä tosissaan ja
tunteella.

**Mark Kemp / S.I.N. -juttupankki, Rumba 10 / 1991, s. 18, Kävelyä kuilun reunal-
la -artikkeli, haastattelussa poplaulaja Morrissey**

Rockideologian teknologiasuhde muuttui 1980- ja 1990-lukujen välillä, joten
tutkimani lehdet sijoittuvat muutoksen aikaan. Fornäs (1995, 103) erotti

1990-luvun puolivälissä kolme koulukuntaa, jotka rockin ja teknologian välisessä suhteessa vaikuttivat: rockin traditiota vaalivat puristit, traditiosta kokonaan erillisiä perinteitä kannattavat sekä pluralistit, joiden mielestä rockin laaja kenttä on eriytynyt. Eriytyminen kuvaa ehkä parhaiten suhtautumista elektronisen tanssimusiikin autenttisuuteen empiirisessä aineistossani. Siinä esiintyi vielä selkeitä jälkiä perinteisestä rockin autenttisuuskäsityksestä, mutta myös selvästi sen kanssa ristiin meneviä mielipiteitä – olihan yksi elektronista tanssimusiikkia kannustava argumentti se, että musiikki on aitoa.

Rockin autenttisuuskäsitys on niin monimutkainen, ettei ole ihme, että sen törmäykset elektronisen tanssimusiikin kanssa ovat mielenkiintoisia. Thornton (1996) kertoo ensimmäiset house- ja teknokokoelmat Euroopassa julkaiseen London Recordsin varmistaneen musiikkilehdistön positiiviset reaktiot lennättämällä joukon musiikkitoimittajia Chicagoon, jossa toimittajille näytettiin, että kaupungissa todella oli olemassa housealakulttuuri, jossa syntyneitä kappaleita Londonin julkaisemat kokoelmalevyt sisälsivät. Levy-yhtiön lehdistövastaava Eugene Manzi selitti, että hyvä julkisuus oli taattua sen jälkeen, kun rocktoimittajille esiteltiin chicagolaisia ”luovia mutta amatöörimäisiä” housemusiikin tekijöitä. Tällöin teknologian käyttö ei enää ollutkaan epäaitoa, koska toimittajat näkivät, että sitä käyttivät pyyteettömät muusikot, joilla oli musiikillista näkemystä. (Emt., 156–157.)

Ohimenevyys

”Päiväperho”, ”hetken hassutus”, ”trendeily” ja muut vastaavat termit kuvasivat skeptisyyttä sen suhteen, että teknossa ja housessa olisi kyse jostakin aikaa kestävästä musiikista tai musiikkityylistä. Ohimenevyys oli kolmas erotettavissa oleva oudoksuvien mielipiteiden diskurssi. Kun se yhdistetään uutuuden-

viehätyksen diskurssiin, rocklehtien ideologiasta on erotettavissa toisaalta kannustavuus aivan uudenglaisista musiikki-ilmioistä, mutta toisaalta vaatimukset niiden pitkäkestoisuudesta. Välillä ongelma kirjoitettiin auki lehtien sivuilla.

On todella vaikea nähdä metsää puilta, kun arvioi rap- ja tanssilevyjen lopullista (?) tasoa, kykyä kestää ajan hammasta.

Timo Pennanen, Rumba 15 / 1991, s. 30, LP-arvioissa 3rd Bass: Derelicts Of Dialect (Def Jam)

Levyn lopullinen taso ei siis esimerkin kirjoittajan mukaan ole se, miltä levy kuulostaa ensimmäisellä tai toisella kuuntelukerralla, vaan vuosien päästä. Musiikin synnyttämä ensireaktio ei ole yhtä olennainen kuin sen synnyttämien reaktioiden kyky toistua uudelleen pitkän ajan kuluessa. Kertakäyttöisyys yhdistyi arvioissa esimerkiksi eskapismiin ja elämän merkityksettömyyteen.

Tämä(kin) roikkuu indie-listan kärjessä, ja huumorillaan paljon pelastaakin. Silti biisin mielekkyys ja – sanotaan – idea jäävät piiloon. Näitä päiväperhoja riittää, ja tässäkin ei olla pyritty mihinkään pysyvään, koskettavaan, merkityksiin. Aivan kuin nykynuorison tunnevammaisuus olisi todentotta, kaikki tämä fun fun fun -meininki pompannut beach-leffan valkokankaalta ihmisten kasvoille me-kanonaamioiksi joita voidaan vaihtaa yhä kiihdyttävällä poljennolla. – Eikä kukaan pysähdy edes hetkeksi katsomaan, minne ollaan menossa, miksi, ja kenen kanssa...

Santtu Luoto, Rumba 15 / 1988, s. 11, singlearvioissa Timelords: Doctorin' The Tardis (Sonet)

Edellisessä alaluvussa esitettiin negatiivisessa valossa rockin pysyminen samankaltaisena. Se ei ollut ainoa tapa ottaa rockin tilanne esille, vaan sen pysyvyydestä esitettiin myös positiivisia mielipiteitä, jolloin uudet musiikkityylit olivat kertakäyttöisyytensä takia vähempiarvoisia.

– Disko-sana karsii ihmisiä, sen ulkopuolelle jää paljon asiakkaita, kertoo Lasse oivalluksesta, mikä johti rockklubi-idean toteuttamiseen.

– Rock on kestotuote. Housea tai hip-hopia ei muisteta enää vuonna 1999, Lasse

väittää.

Anssi Männistö, Rumba 16 / 1991, s. 6, Mansen Manhattan: Diskosta rockklubiksi -artikkeli, haastattelussa ravintola Manhattanin ravintolapäällikkö Lasse Aro

Silver Lining ei muutenkaan edusta mitään uutta ja ennen kuulumatonta, pikemminkin vanhaa ja nykyään valitettavan harvoin kuultua, eli ihan ehtaa ihmisten soittamaa rockia, joka saa kuulijansa hyvälle tuulelle kaiken teknotrendeilyn keskellä.

Antti Marttinen, Soundi 6 / 1991, s. 75, Nils Lofgren: Silverlining (Essential) LP-arvio

Mies ja laulu. Grunget ja teknot tulevat ja menevät, mutta trubaduurit laulavat ikuisesti.

Kalervo Koskela, Rumba 17 / 1993, s. 22, levyarviossa Marc Cohn: The Rainy Season (Atlantic) ja Darden Smith: Little Victories (Columbia)

Rockin pysyvyyttä esitettiin aineistossani positiivisessa valossa kuitenkin varsin vähän. Kulttuurin uudistuminen saattoi olla toimittajille mieluisampaa kuin sen pysyminen turvallisen samanlaisena, tai jos he arvostivat rockin pysyvyyttä, he eivät kirjoittaneet sitä lehteen. Kuten alaluvussa 4.1 kävi ilmi, Soundia tekivät lähes nelikymppiset toimittajat 17–27-vuotiaille lukijoille ja Rumbaa noin kolmekymppiset toimittajat 20 ikävuoden molemmiin puoliin oleville lukijoille. Kun toimittajat siis olivat jonkin verran vanhempia kuin lukijat, kohderyhmän huomioonottavaan journalismiin kuuluisi tällöin mieluummin kärjistetyn nuorekkaiden kuin konservatiivisten mielipiteiden esittäminen.

Alaluvussa 2.5 esille ottamani Saariston (2003) ajatukset rockissa tapahtuvasta alakulttuurisyklistä saavat ohimenevyyden ja pysyvyyden havainnoista lisävalaistusta. Saariston mukaan rockkulttuurissa tapahtuu säännöllisesti erilaisten alakulttuurien läpilyöntejä, jotka johtavat ensin rockin uudistumiseen ja sen jälkeen alakulttuurin ja rockkulttuurin sulautumiseen (Emt., 8). Alakulttuurilta odotetaan siis ensin vakiintuneen kulttuurin uudistamista ja sen jälkeen kykyä jäädä pitkäkestoiseksi osaksi rockkulttuuria. Tällöin on kuitenkin vain ajan kysymys, milloin alakulttuuri muuttuu pitkäkestoisuutensa takia niin vakiintu-

neeksi ja pysähtyneeksi, että rockkulttuuriin syntyy jälleen tilaus uudelle alakulttuurille.

6.3 Artistihaastattelujen näkemykset

Tekno- ja houseartistien haastatteluiden sisältö ei vielä näkökulmaluokittelussa ollut erityisen mielenkiintoista. Teema-analyysissa siitä löytyi kuitenkin neljä diskurssia, joista haastatteluissa puhuttiin ja joista muusikot esittivät mielipiteitä. Ne olivat autenttisuus, tanssin korostaminen, rockin vastustaminen ja uutuudenviehätys.

Autenttisuus

Jo edellisessä alaluvussa esille tullut autenttisuus lienee ollut musiikkikeskustelun polttavimpia teemoja niin kauan kuin tätä keskustelua on käyty. Uusien instrumenttien on nähty uhkaavan perinteistä soittotaitoa ja johtavan musiikillisten taitojen rappiotilaan. Negus (1992) mainitsee Beethovenin ja Wagnerin pianolle kirjoittamien sävellysten aiheuttaneen aikoinaan keskustelua, jossa nähtiin niiden pilaavan laulamisen taiteen. Espanjalaiset ja ranskalaiset kriitikot taas reagoivat kitaransoiton yleistymiseen väittämällä, että sen soittaminen on luutun soittoa helpompaa ja johtaa siksi musiikillisten standardien rappeutumiseen. Negus huomauttaa musiikillisen luomistyön olevan aina teknologian ja luovuuden vuorovaikutusta eikä puhdasta luovuutta. (Emt., 28–29.) Rockin teknologiasuhde on erittäin ristiriitainen, sillä autenttisuuspyrkimyksistä huolimatta rockmusiikki on ollut aina ensimmäisten joukossa hyödyntämässä uutta teknologiaa (Saaristo 2003, 15).

Rytmikoneiden, sämplerien, sekvensserien ja kosketinsoittimien käyttö oli

elektronisessa tanssimusiikissa olennaista. Etenkin toisten tekemien kappaleiden sämpläys aiheutti keskustelua, koska se oli samalla hyökkäys tekijänoikeuksia vastaan. Brownin (1998, 77) mukaan teknokulttuuri osoitti sämpläyksellä, ettei se arvosta rockin autenttisuuskäsitystä sen kummemmin musiikin alkuperäisyyden kuin soittimien hallinnankaan puolesta. Sämpläyksellä voi kyllä tuottaa omaperäistä musiikkia, mutta tekoprosessiin kuuluu alkuperäisten äänien kopiointi, omiminen ja muuntelu. Tässä mielessä ero aikaisempiin pop-musiikin muotoihin on merkittävä. Kallioniemen (1990) mukaan ”tiskijukka-sämpläys-artistien” esiinmarssi ilmensi parhaiten popmusiikin postmodernin ajan murrosta, kun perinteinen popkappale hajotettiin alkutekijöihinsä ja koottiin sitten kollaasinomaisesti uudelleen. Samalla uudet tekniikat vahvistivat antiteesinomaisesti perinteisen popmusiikin tekotapoja. (Emt., 148.)

Teknologian käyttö ja uudelleenmiksaukset olivat yleinen puheenaihe artistihaastatteluiden autenttisuuskurssissa. ”Kone ei toimi ilman ihmistä” oli lähes yhtä yleinen vasta-argumentti, jolla autentisoitiin teknologian käyttöä.

– Ihmisiähän me olemme. Joskus kun tuntuu siltä, teemme hilpeitä levyjä. Joskus taas haluamme tehdä rankkoja levyjä. Ihmiset kuvittelevat, että teknologia on jotenkin jäykkää ja että meidän täytyy olla hirveän laskelmoivia ihmisiä koska käytämme teknologiaa. Kaikki musiikkimme perustuu tunteisiin.

Antti Isokangas, Rumba 14 / 1991, s. 22, 808 tapaa tulkita koneita -artikkeli, haastattelussa 808 State -teknoyhtyeen Graham Massey

– Syntetisöijamusiikkia on aina syytetty jonkinasteisesta etäännyttävyydestä ja kylmyydestä, mutta useimmiten vain unohdetaan, että eläviä ihmisiähän sieltä koneiden takaa viime kädessä löytyy. – Entä sitten sähkökitara? Mikähän siinä mahtaa olla energianlähteenä? En ole koskaan kuullut kenenkään väittävän, että oh-hoh, olipas kylmä sähkökitarasoundi...

Jussi Mankkinen, Rumba 7 / 1991, s. 26, Elektrokemiallista viestintää -artikkeli, haastattelussa Electribe 101 -teknoyhtyeen Joe Stevens

Musiikin autenttisuus on rockissa ollut sidoksissa konserttitilanteeseen. Disko- ja klubikulttuurissa live-esiintymisten tärkeys on selvästi rockia vähäisempi,

mikä Ruuskan (2006, 58) mukaan on johtanut elektronisen musiikin pitämiseen vähemmän autenttisenä ja siten inhimillisyyden ja rehellisyyden vastakohtana. Frith (1992) jäljittää tämän mielipiteen siihen, että rockkulttuurissa instrumentin soittaminen käsitetään fyysisenä taitona, joka näkyy kehon liikkeinä ja fyysisenä saavutuksena. Uuden teknologian halveksuminen livetilanteessa voi johtua siitä, ettei äänien tuottaminen sen avulla välttämättä näytä miltään. Sämplerin ohjelmointi voi olla pelkkää nappien painamista eikä siten tarjoa yleisölle visuaalisia kokemuksia. Lisäksi yleisö kaipaa esiintymistilanteelta spontaaniutta tai ainakin spontaaniuden tuntua, mihin valmiiksi ohjelmoidut instrumentit eivät sovellu. (Emt., 307.)

Autenttisuuden käsite ei kuitenkaan ole tuntematon elektronisessa tanssimusiikissa, vaan se ilmenee eri asioissa. Thornton (1996) käyttää levyautenttisuuden käsitettä kuvaillessaan teknokulttuurin estetiikkaa. Äänilevy oli populaarimusiikin historiassa pitkään toissijaisessa asemassa live-esiintymiseen nähden, mutta diskomusiikissa siitä tuli musiikin hyväksytty ja jopa ensisijainen lähde. Sama ilmiö on sen jälkeen jatkunut klubeilla ja reiveissä. Tanssikulttuurin autenttisuuden luo yleisön, DJ:n ja levyjen yhdessä muodostama energia. (Emt., 28–29.) Autenttisuutta tuo klubien ja reivien ainutkertaisuus, koska DJ:n ja yleisön välistä vuorovaikutusta ei sellaisenaan voida toistaa. Teknokulttuurin jäsenet saattavat jopa käyttää rockin autenttisuuden ilmaisuja puhuessaan DJ-keikan autenttisuudesta. (Konttinen 2000, 74.)

Elektronisen tanssimusiikin artistihaastattelut näyttäytyivät mielenkiintoisesti erilaisten autenttisuuskäsitysten näyttämönä, sillä toiset artistit korostivat äänitteen merkitystä live-esiintymiseen nähden, toiset taas ilmoittivat olevansa ahkeran keikkailun takia autenttisempia kuin muut tanssartistit.

– Syy, miksi emme ole kovin innokkaasti olleet livekeikkoja tekemässä on se, ettemme koskaan pysty saavuttamaan levyjemme tasoa konserttiareenalla. – – Emme ole esiintyjä sanan varsinaisessa merkityksessä. Olemme vain tyyppejä, jotka tekevät levyjä. Tilanne on kohdallamme mielestäni hieman samanlainen, jos pyytäisit puuseppää tekemään pöydän esiintymislavalla.

Alex Nieminen, Soundi 4 / 1991, s. 55, "Whitney Houston tappoi Laura Palmerin" -artikkeli, haastattelussa The KLF -teknoyhtyeen Bill Drummond

– Englannissa on kaksi oikeata, keikkoja tekevää tanssibändiä: me ja Stereo MC's, Mike toteaa ja jatkaa. – Syy, miksi tanssibändit eivät tee keikkoja on yksinkertainen: Muutamassa tunnissa tietokoneella väsätyt kappaleen kanssa on huono lähteä kiertämään bändin kanssa. Nekin joilla olisi kapasiteettia, ottavat mieluummin helpon rahan playback-keikoista, kuin raatavat bändin kanssa tien päällä.

Alex Nieminen, Soundi 12 / 1993, s. 61, M-People on matkalla ylöspäin -artikkeli, haastattelussa M-People-houseyhtyeen Mike Pickering

Erilaiset live-esiintymiseen liittyvät asenteet eivät varsinaisesti ole yllätys, sillä elektroninen tanssimusiikkikulttuuri oli niiden suhteen vaihteleva. Esiintymisten merkitys ei ollut yhtä tärkeä kuin rockkulttuurissa, mutta se ei tarkoita, etteivätkö jotkut artistit olisi niitä tehneet. Kulttuurissa elivät rinnakkain keikkailun oudoksuminen ja rockmainen yhtyeen maineen kasvattaminen juuri keikkailun avulla. Esimerkiksi yksi historian suosituimmista teknoyhtyeistä, The Prodigy, sai korkeita listasijoituksia keikkailemalla paljon ja esittämällä hittejä keikoilla ennen niiden julkaisua levyllä (Roach 1995, 35, 43–44).

Tanssin korostaminen

Käsittelin tanssittavuuden poistumista rockin arvoista tarkemmin alaluvussa 2.3. Elektronista tanssimusiikkia oli lähes mahdoton ymmärtää, jos ei ottanut huomioon sitä, että musiikkia ei vain kuunnella vaan myös tanssitaan. McCallin (2001, 85–86) mielestä tanssin merkitys on jäänyt paitsioon ravekulttuuria koskevissa kirjoissa ja lehtijutuissa. Tämä on hänen mukaansa seurausta siitä, että tanssi nähdään leikkinä eikä sitä tämän takia pidetä tärkeänä, koska leikkiminenkään ei tavoita tutkijoiden tai toimittajien huomiota. Grünthalin (1994, 15)

mukaan reivien saapuminen Suomeen tarkoitti sitä, että nuoret miehet innostuivat tanssimisesta ensimmäisen kerran sodan jälkeen. Tanssin suosiolle ravekulttuurin nousu oli siis merkittävä tapahtuma.

Jo tämän luvun alussa esille tullut kannustava suhtautuminen tanssiin jatkui myös artistihaastatteluissa. Näin voidaan entistä vahvemmin todeta, ettei tanssiminen ollut niin etäällä rockin arvoista, etteikö rocklehti voinut kirjoittaa siitä kannustavasti.

– Tämä on ihmisten musiikkia, sen jengin musiikkia, joka kokoontuu yhteen tanssimaan. Sama juttu löytyy periaatteessa kaikilta kansoilta ja kaikista kulttuureista. Ensimmäiset ihmiset maapallolla ovat todennäköisesti tanssineet samojen soundien tahdissa.

Markku Salmi, Rumba 15 / 1993, s. 16, Tekno on elävää musiikkia -artikkeli, haastattelussa teknoartisti Westbam

Yllä oleva sitaatti ei ollut empiirisen aineistoni ainoa, jossa autentisoitiin tanssi esihistoriallisella näkökulmalla. Tätä käyttivät monet teknokulttuurin jäsenet – esimerkiksi Englannin kuuluisimman ravejärjestäjryhmän Spiral Triben Seb Vaughan on todennut, ettei ryhmä yritä musiikillaan ja reiveillään päästä tulevaisuuteen vaan ”siihen menneeseen aikaan, jossa ihmiset olivat ennen kuin läntinen sivilisaatio mokasi kaiken” (Reynolds 1999, 169). Seuraavassa sitaatissa tanssin tärkeyttä korostettiin sekä historialla että sopivuudella rockin kuuntelijoille.

– Kaikki ihmiset haluavat tanssia! Jopa heavydiggarit tanssivat. Tanssi on ollut oleellinen osa ihmiskunnan historiaa tuhansien vuosien ajan ja ihmiset ovat yhdessä hakeneet tätä rytmistä ’heimosoundia’. Nimet ja muodot voivat muuttua, mutta tanssiminen itsessään ei häviä.

Markku Salmi, Rumba 14 / 1993, s. 10, Uusiin tajunnan sfääreihin -artikkeli, haastattelussa The Shamen -teknoyhtyeen Richard West

Rockin vastustaminen

Yksi tutkimuskysymyksistäni käsitteli rockin ja elektronisen tanssimusiikin vastakkainasettelua. Muutamat elektronisen tanssimusiikin artistit esittivät Soundin ja Rumban sivuilla hyvin jyrkkiä rockinvastaisia mielipiteitä, joten molemminpuolisesta vastakkainasettelusta löytyi viitteitä myös tässä tutkimukseni osassa.

– Klubien ilmapiiri muuttui jyrkästi ja klubeista tuli yhtäkkiä kaikkein kiinnostavin asia. Rockbändit kävivät hirveän tylsiksi ja kaikki toiminta keskittyi yökerhoihin ja tanssimusiikin pariin. – – Tanssimusiikki oli kuin tyhjä paperiarkki, johon sai tuuria ihan mitä halusi. Se oli jännittävää. Kaiken pohjana oli rockperiaatteiden hylkääminen. Haluamme käyttää uutta teknologiaa ja tehdä uutta musiikkia.

Antti Isokangas, Rumba 14 / 1991, s. 22, 808 tapaa tulkita koneita -artikkeli, haastattelussa 808 State -teknoyhtyeen Darren Partington

– Rock-ympyrät ovat nykyisin sielua tuhoavia, varsinkin konsertit.

Iestyn George / S.I.N.-juttupankki, Rumba 2 / 1991, s. 26–27, Tasmanian tuholainen tanssilattialla -artikkeli, haastattelussa The Shamen -teknoyhtyeen Colin Angus

Tylsyyden ja sielun tuhoamisen lisäksi rockmusiikkia moitittiin teknoartistien haastatteluissa 1970-luvulle juuttumisesta, liiallisesta merkitysten etsimisestä sekä promootion ja haastatteluiden suuresta merkityksestä. Mielipiteet ovat samansuuntaisia tutkijoiden näkemysten kanssa 1980- ja 1990-luvun vaihteen rockin ongelmista. Nämä ongelmat eivät vaikuta olleen niin arka asia rocklehdistölle, etteikö niistä olisi saanut puhua ääneen rocklehtien sivuilla. Sielun tuhoaminen on kovasanaisimpia kritiikkejä, joita kulttuurimuotoa kohtaan voi kuvitella esitettävän, mutta Rumba suvaitsi sen jutussaan.

Uutuudenviehätys

Uutuudenviehätyksen diskurssissa korostettiin, että teknomusiikki on edistyksestä, klubit muuttuvat ja elävät nopeasti, musiikissa on käsillä DJ:den johtama murros ja annettiin muutenkin ymmärtää, että nyt on tapahtumassa jotakin

aivan uutta ja se on positiivinen asia. Nämä puheet voi nähdä osana elektronisen tanssimusiikin alakulttuurivakaumusta, jolloin ne toimivat eräänlaisena erontekona hallitseviin musiikkikulttuureihin.

– Rockin seuraava kehitysvaihe tulee olemaan tiskijukkien dominoimaa. Jo perinteiden mukaisesti jotakin mullistavaa on odotettavissa aina kymmenen vuoden välein. Tietenkään muutokset eivät heti ole kaikkien mieleen, mutta vähäteltiinhan punk-muusikkojakin heidän soittotaidottomuutensa vuoksi.

Esa Koivio, Soundi 5 / 1988, s. 14, Joka kymmenes vuosi tulee joku joka sanoo missä mennään! -artikkeli, haastattelussa teknoyhtye Bomb The Bassin Tim Simenon

– Teknosta on tullut yhtälailla merkittävä musiikillinen tekijä kuin rockista aikoinaan. Teknossa on nyt käynnissä samankaltainen evoluutio kuin rockissa 60-luvulla; koko ajan syntyy uusia alalajeja ja tyyliuuntia. Tekno on todellakin kehittänyt itsenäiseksi musiikinlajiksi ja aivan varmasti se on yksi 90-luvun ja myös tulevaisuuden merkittävimmistä musiikkisuuntauksista.

Markku Salmi, Rumba 19 / 1993, s. 7, Rave, chill-out, ambient... Teknon evoluutio -artikkeli, haastattelussa teknoartisti Mijk Van Dijk

Salmi (1995, 40) mainitsee teknoon liittyvän vahvasti tulevaisuusmytologisen sukupolviteeman, ja tämä tuli esille myös artistihaastatteluissa. Sukupolviteemaa on pohtinut myös Fritz (1999, 195), jonka mukaan teknosukupolvi oli ensimmäinen niin teknologiakeskeisenä aikana kasvanut ikäluokka, että sille oli helppoa suhtautua teknologiaan iloiten siitä eikä peläten sitä.

6.4 Muita esiin nousseita teemoja

Lähdekirjallisuuteni ja empiirinen aineistoni kohtasivat edellisten alalukujen lisäksi mielenkiintoisilla tavoilla mediakritiikin ja estetiikan kohdalla, jotka käsittelem lyhyesti tässä alaluvussa.

Mediakritiikki

Yksi Englannin aikakauslehtien tavoista kirjoittaa ravekulttuurista oli keltaisen lehdistön kritisointi. Moraalisella paniikilla oli Englannissa niin pitkät perinteet, että saatuaan vihiä acid house -kulttuurista rocklehdet kuten Record Mirror ja New Musical Express osasivat jo ennakoida jutuissaan, että iltapäivälehdissä nousee pian paniikki. Kulttuurilehti Time Out julkaisi jopa sarjan otsikoita, joita se ennusti iltapäivälehdissä pian näkyvän, kun ne alkavat kirjoittaa acid housesta. Kun acid house -raportointi iltapäivälehdissä sitten alkoi, musiikki- ja muotilehdet seurasivat iltapäivälehtien liikkeitä ja kritisoivat niitä joka käänteessä. Lehdet käyttivät iltapäivälehtien ajohdista termejä "moral panic", "media hysteria", "gutter press hate campaign" ja "moral crusade". (Thornton 1996, 120–134.)

Vaikka Suomen iltapäivälehdistö ei tietävästi lähtenyt samoille linjoille 1980- ja 1990-luvun vaihteessa, Englannin iltapäivälehtien toimet kiinnostivat myös Suomen rocklehtiä. Sekä Rumba että Soundi ottivat vuoden 1988 lopussa kantaa acid housen ajojahtiin.

Konservatiivinen lehdistö on leimannut koko uuden tanssi- ja diskotrendin huumeiden, lähinnä LSD:n ja ecstasyn mainoskampanjaksi. – Aina valppaana (kaksinais)moraalin vartijana tunnettu The Sun -lehti keksi lisäksi, että acid house -sloganina käytetty are you on one, matey kysyy todellisuudessa, ovatko nuoret jo napanneet valkean pillerinsä.

Rumba 22 / 1988, s. 3, Acid house vastatuulella Englannissa -uutinen uutissivuilla

Toinenkin hysteria riehuu Brittein saarilla. Sikäläinen iltapäivälehdistö – johon verrattuna omamme vaikuttaa syvälliseltä tutkivalta journalismilta – on vispannut sellaisen kohokkaan ecstasyn ja LSD:een "raivopäisesti enenevästä käytöstä" acid housea soittavissa discoissa, että nyt Lontoon poliisi juoksentelee pitkin kaupunkia sankoin joukoin sulkemassa alan klubeja ja pidättämässä niiden asiakkaita. "Happoratsiat" ovat päivän sana. Sunin ja Daily Mailin kaltaiset tabloidit ovat pullollaan toinen toistaa mielipuolisempia, ja keksittyjä, tarinoita "nuorista, jotka huumepeäissään hyppivät sopulien tavoin kerrostalojen katoilta luullessaan osaavansa lentää, grillaavat vauvoja" ja ylipäättään käyttäytyvät kuin palavat kaatumatautiset. Hoh-hojjaa. Kuvio on *täsmälleen* sama kuin 60-luvulla.

Jussi Niemi, Soundi 12 / 1988, s. 14–15, Rokaten ympäri maailman -palsta, kur-

sivointi alkuperäisessä tekstissä

Huumeiden ja musiikin yhteys on rockkulttuurissa kaikkea muuta kuin tuntematon – ovathan rockmusiikin legendat kertoneet monien rockklassikkojen syntyneen huumeiden vaikutuksen alaisena. Yllä olevissa sitaateissa hyökätään iltapäivälehtiä vastaan, mutta ei tuomita reiveihin liittyvää huumeiden käyttöä, joka kuitenkin todistettavasti oli osa ravekulttuuria eikä pelkkä iltapäivälehtien keksintö. Näyttää siis siltä, että ihmisten oikeus juhlia musiikin parissa oli lehdille merkittävä arvo, eikä juhlimisen yhteydessä käytetyillä huumeilla saanut olla vaikutusta sen toteutumiseen. ”Kuvio on *täsmälleen* sama kuin 60-luvulla” yhdistää tapahtumat moraalisen paniikin aikajanaan ja havainnollistaa asiaa myös lukijalle, joka ei tunne uutta tanssikulttuuria, mutta muistaa 60-luvun tapahtumat. Erityisen mielenkiintoinen on Rumban uutinen, jonka kieli ei täytä neutraalin uutiskielen tunnusmerkkejä.

Uuden tanssimusiikin estetiikka

Frith ja Horne kiteyttivät tämän luvun alussa olevassa sitaatissa uudella tavalla tehdyn musiikin arvioinnin ongelmallisuuden. Uusi teknologia ja uusi musiikkikulttuuri tuovat mukanaan uuden estetiikan – omat määrittämisensä sille, mikä on hyvää ja mikä huonoa, mikä on oikea tapa tehdä musiikkia ja mikä väärä, eikä niillä välttämättä ole mitään tekemistä aikaisempien musiikkikulttuurien arvojen kanssa. (Frith & Horne 1987, 174.)

Länsimaisen musiikin melodiakeskeisyys johtaa Tarvaisen (1997) mukaan siihen, että teknoa on vaikea arvioida länsimaisen musiikin estetiikan arvoilla. Melodian sijaan arviointikriteereiksi tulevat rytmi, soundit ja tila, joiden myötä arviointikriteerit yhdistyvät lähinnä taidemusiikin piirissä tunnettuun elektro-

akustiseen musiikkiin. (Emt., 35–38.) Estetiikan etsintää ei ainakaan helpota se, että ajan kuluessa elektronisen tanssimusiikin alalajeissa alkoi esiintyä erilaisia tavoitteita: toisissa etsittiin edelleen maksimaalista nautintoa tanssilattialla, toisissa taas pyrittiin taiteellisuuteen ja kokeellisuuteen (Seppälä 2001, 25). Näin arviointikriteeritkin joutuivat koetukselle musiikin funktion muuttuessa.

Yksi suurimmista yllätyksistä empiirisessä aineistossani oli se, kuinka selkeästi rocktoimittajat olivat kirjoittaneet auki sen, että elektronisen tanssimusiikin arviointikriteerit eivät olleet heille täysin selviä. Etenkin vuonna 1988 arviot päättyivät toisinaan sen toteamiseen, että toimittaja ei oikeastaan tiedä lainkaan, miten tällaista musiikkia pitäisi arvioida. Tätä voi toisaalta pitää ammattitaidottomana, mutta toisaalta rehellisenä toimintana lukijaa kohtaan.

Kuten kerrottu: umpikuurona hipihopin hienouksille en pysty enää näitä arvottamaan. Hipihopin sisäinen estetiikka on täysi arvoitus: aiemmin luulin pelkän rytmän riittävän mielen ja ruumiin virkistykseen (tällä perusteella olen puolustanut rockin "aivottomuutta"), mutta tämä neegerrytmien mahtimarssi on saanut maailman nurinkuriseksi. Pelkkä rytmi ei siis riitäkään. Mitä muuta tarvitaan? – En tiedä; oppituntini on vielä pahasti kesken. Lukijalle annetaan nyt aktivoiva mahtikäsky: tutkikaa itse ja repikää vastauksenne ikuisiin kysymyksiin.

Santtu Luoto, Rumba 9 / 1988, s. 11, singlearvio Coldcut: Doctorin' The House (Sonet), Bomb The Bass: Beat Dis (Sonet), Simon Harris: Bass (How Low Can You Go?) (ffrr), The Wee Papa Girl Rappers: Faith (Jive 12")

Yllä olevassa sitaatissa näkyy myös vuoden 1988 lehdissä eteen tullut hiphopin ja housen käsittäminen samaksi musiikkityyliksi, mitä ne missään nimessä eivät olleet. Ne rantautuivat Yhdysvaltojen mustasta musiikkikulttuurista Eurooppaan suunnilleen samoihin aikoihin, niiden teossa käytettiin paljon uutta teknologiaa ja niitä tanssittiin, mutta kyseessä olivat kuitenkin kaksi eri kulttuuria ja musiikkityyliä. Kenties samanaikaisuus aiheutti sen, että molempien oletettiin olevan sama asia.

En sen vertaa räppimeininkejä tunne, että ymmärtäisin, mitä house-termi tarkoittaa. Joka tapauksessa Runnareiden uutukaisen ensimmäinen kappale on nimeltään Run's House.

Markku Halme, Rumba 14 / 1988, s. 29, LP-arvio Run DMC: Tougher Than Leather (London)

Estetiikkapohdintoja löytyi single- ja demopalstoilta, joille yhteistä oli se, että sama toimittaja joutui arvioimaan kaikkia musiikkityylejä edustavat artistit. Seuraavat sitaatit ovat demopalstoilta.

Soundeiltaan kauniiksi ohjelmoitu & sämplätty kokonaisuus, jonka estetiikasta en ymmärrä mitään. Itseasiassa näille ominainen läpsytyks häiritsee minua. Tämä on joko erittäin hyvä, tai sitten täysin yhdenpäiväinen. En rupea veikkaamaan kumpi vaihtoehto on oikea.

Jukka Junntila, Soundi 10 / 1991, s. 62, Cosmic Zone -yhtyeen demoarvio

Kummallista koneteknoa. Koska en täysin tunne ko. musiikkityylin estetiikkaa en pysyt sanomaan ovat katkot/leikkaukset aina tarkoituksellisia vaiko virheitä – epäilisin jälkimmäistä. Junnaavaa, mutta niin kai pitääkin. Sen sijaan turha itsensä toistaminen ei helpota kuuntelua. Ei voi mitään, mutta en ymmärrä.

Jukka Junntila, Soundi 11 / 1993, s. 91, Decease-yhtyeen demoarvio

7. YHTEENVETO

”Media heräsi buumiin hitaasti; ensin ilmiöstä raportoivat rockpainotteiset radiokanavat ja rocklehdet. Harvoilla toimittajilla oli riittävästi asiantuntemusta kertoa kulttuurin taustoista ja arvioida uusia levyjä. Suuren yleisön lehdet eivät ymmärtäneet edes tarttua uuteen ilmiöön, vaikka se kosketti jo suurta nuorisjoukkoa. Silloin tällöin hiphopista saatettiin kirjoittaa, mutta sitä pidettiin ohimenevänä ilmiönä. Poplehdet alkoivat pikku hiljaa tehdä hiphopin erikoisnumeroita, esimerkiksi Rumba käytti vuonna 2000 useita sivuja uuden suomenkielisen rapin esittelyyn. Levyarviot saattoivat kuitenkin ihmetyttää räppäreitä; harva osasi kirjoittaa rapmusiikin perinteet tiedostaen. Hiphop-alakulttuurilla oli jo niin polveileva historia, että rockista kirjoittaneet kriitikot joutuivat haastavan tehtävän eteen.”

Jani Mikkonen (Mikkonen 2004, 80–81.)

Tekno ja house ovat musiikillisesti ja kulttuurisesti eri asia kuin hiphop ja rap, mutta näillä kahdella leirillä on jonkin verran yhteistä. Sen vuoksi otin mukaan yllä olevan sitaatin, joka kertoo rapmusiikin käsittelystä suomalaismediassa 1990-luvulla. Yhteydet hiphopin ja rapin sekä housen ja teknon välillä eivät loppu 1980-luvulle, vaan median suhtautumisessa niihin voi havaita melko paljon samaa. Suhtautuminen oli uteliasta, mutta asiantuntevia kirjoittajia oli vaikea löytää. Kenties tämän vuoksi juttutyyppeiden skaala jäi kapeaksi ja artistihaastatteluja oli vähän. Rocktoimittajia tai alakulttuurien edustajia haastatteleminen lähde arvailemaan, oliko kyse siitä, ettei rapin tai teknon asiantuntijoita kiinnostanut kirjoittaa aiheesta lehtiin vai siitä, ettei heitä kiinnostanut kirjoittaa aiheesta **rock**lehtiin. Joka tapauksessa kirjoittaminen vaikutti olevan paljolti kiinni siitä, kiinnostuiko joku lehteen jo kirjoittava toimittaja uudesta musiikkityylistä tai saatiinko jostakin löydettyä aktiivisesti kyseistä musiikkia seuraava kirjoitustaitoinen ihminen, kuten Soundin Alex Nieminen tai Rumban Markku Salmi.

Salmen päätyminen Rumban avustajakaartiin mainitaan Inkisen ja Romanon (1994) Suomi-teknon historiaa käsittelevässä artikkelissa. Artikkelin mukaan

yhteinen tuttava esitteli Rumban päätoimittajan Rami Kuusisen ja Salmen toisilleen laivaristeilyllä keväällä 1993, ja tämän kohtaamisen jälkeen Salmi ryhtyi kirjoittamaan teknosta Rumbaan (Emt., 56). Keväällä 1993 oli kulunut viisi vuotta acid housen läpimurrosta Englannissa, joten kovin nopeana ei sopivan avustajan löytymistä voi pitää.

Mainitsin taannoin teknoa ja housea kymmenen vuotta levyttäneelle ystävälleni tekeväni gradua rocklehtien suhtautumisesta elektroniseen tanssimusiikkiin. ”Varmaan aika negatiivinen”, oli hänen ensikommenttinsa asiaan. Sama aavistus minulla oli lähdekirjallisuuden pohjalta ennen kuin aloin perehtyä empiiriseen aineistoon. Ensisijainen tutkimustulokseni on kuitenkin se, että suhtautuminen ei ollut lainkaan näin yksiselitteinen, vaan alusta asti lehdissä esiintyi myös hyvin kannustavia ja suorastaan ylistäviä mielipiteitä elektronisesta tanssimusiikista. Tunnusomaisinta lehdissä esiintyneille mielipiteille selkeän kannustavuuden tai oudoksumisen sijaan on niiden suuri keskinäinen hajonta. Toisin sanoen yksi toimittaja saattoi samassa rocklehden numerossa haukkua koko uuden tanssimusiikkikulttuurin ja toinen kehua sitä yhdeksi merkittävimmistä asioista populaarimusiikin historiassa. Ensisijainen tutkimuskysymykseni oli *Millä tavoin merkittävimmät suomalaiset rocklehdet Soundi ja Rumba ottivat elektronisen tanssimusiikin vastaan?* ja tiivistetty vastaus siihen on, että vastaanotto oli vaihtelevaa, mutta enimmäkseen kannustavaa. Kannustavuus oli hallitseva ilmiö etenkin lukemissani vuosikerroissa 1991 ja 1993 ja juuri niissä juttutyypeissä, joita pidetään rocklehden tärkeimpänä sisältönä eli artistihaastatteluissa ja albumiarvioissa. Tämäkin kertoo mielestäni siitä, että teknoon ja houseen suhtauduttiin enimmäkseen vakavasti otettavina musiikkityyleinä.

Osa elektronista tanssimusiikkia koskevista ristiriitaisista mielipiteistä aineis-

tossani noudattaa lähes hämmästyttävällä tarkkuudella Shukerin (1999) esittelemiä vastakkaisia näkemyksiä diskomusiikista 1970-luvulla. Toisten mielestä diskomusiikki oli epäaito ja iljettävä musiikkityyli, koska siinä oli tasainen tanssirytmii, siinä käytettiin rytmikoneita ja syntetisaattoreita ja se kyseenalaisti perinteisiä musiikillisia arvoja. Toisten mielestä taas disko oli erinomainen tyyli, koska se oli elinvoimaista, liberaalia ja kekseliästä sekä palautti rytmin ja tanssin popmusiikkiin. (Emt., 98.) Tanssikulttuuriin ja -musiikkiin liittyvät kiistakysymykset eivät tutkimukseni perusteella näytä 1970- ja 1990-lukujen välillä juuri muuttuneen. Rumbassa ja Soundissa tuotiin molempia näkökulmia esille, joten ne eivät yrittäneet tarjota lopullista totuutta tai vastausta kiistakysymykseen.

Erilaisten mielipiteiden keskinäinen hajonta läpi aineistoni tukee sitä näkemystä, että rocktoimittajilla oli vapaus kirjoittaa teknosta ja housesta omien mielipiteidensä pohjalta eikä lehtien johtoportaisissa tehty linjauksia siitä, miten niistä pitää kirjoittaa. Luvun 5 alussa oleva sitaatti Rumban historiikista kertoo, että lehden päälliköt tekivät linjauksen, jonka mukaan musiikista pitää kirjoittaa jotakin. Soundissa Alex Niemiselle annettiin oma tanssimusiikkipalsta, joten siellä lienee tehty samantyylinen linjaus eli teknolle ja houselle pitää antaa palstatilaa. Johto on tuskin kuitenkaan sanellut sitä, *miten* toimittajat musiikista kirjoittavat. Valtasuhteisiin keskittyvä diskurssianalyysi lähtee siitä ajatuksesta, että sosiaalinen todellisuus voi periaatteessa jäsentyä lukemattomilla eri tavoilla, mutta jos jokin jäsenystapa vakiintuu, se tukahduttaa moninaisuutta ja nostaa valtasuhteet keskiöön (Jokinen, Juhila & Suoninen 2004, 11). Koska teknon ja housen todellisuus jäsenyi lehtien sivuilla monilla eri tavoilla, se antaa mielestäni sen suuntaisia merkkejä, että valtasuhteiden rooli ei ollut merkittävä. Toimittajat näyttäisivät saaneen kirjoittaa varsin vapaasti siitä, miten he henkilökohtaisesti jäsensivät elektronista tanssimusiikkia, ja tässä yhteydessä oli lupa

jopa halventaa rockin klassikoita, joita toisaalla lehdessä pidettiin pyhinä.

Yeah, f**k The Doors, man.

Alex Nieminen, *Soundi* 6 / 1991, s. 55, *Soundcheck-palstan loppulause*

Sisällön lisäksi myös teknoa ja housea koskevien juttujen määrä vaikuttaa tutkimustulokseen, mutta luonnollisestikaan ei ole olemassa mitään yksiselitteistä lukua, kuinka paljon niistä olisi pitänyt lehdissä kirjoittaa, vaan pelkästään erilaisia mielipiteitä. Tutkimuksen perusteella voi kuitenkin todeta, että kumpikaan rocklehti ei jättänyt elektronista tanssimusiikkia kokonaan pois sivuiltaan eikä edes jostakin tietystä juttutyypistä, vaan musiikkityyli sai näkyvyyttä niin uutisissa, artistihaastatteluissa, arvioissa kuin artikkeleissakin. Uusiin musiikkityyleihin tartuttiin myös verrattain aikaisin. Acid housesta kirjoitettiin sekä *Soundissa* että *Rumbassa* jo alkuvuodesta 1988, jolloin muoti oli juuri alkanut Lontoossa, ja vuoden 1988 aikana lehdissä arvosteltiin musiikkityylin tärkeimpiä levyjä.

Mielestäni on erikoista, että Inkinen ja Romano (1994, 50) eivät mainitse rocklehtien musiikkityylille antamaa huomiota Suomi-teknon historiikissaan lainkaan, vaikka *Rumba* ja *Soundi* lienevät olleet ensimmäisten joukossa kertomassa Lontoon tapahtumista Suomessa. Markku Salmen liittyminen *Rumban* toimitukseen mainitaan historiikissa sellaiseen sävyyn, että rocklehtien teknokirjoitukset olisivat alkaneet vasta siitä hetkestä (Emt., 56). Tutkimukseni perusteella tämän ei voi sanoa pitävän paikkaansa. Inkinen ja Romano korostavat kyllä artikkelinsa alussa historiikin olevan subjektiivinen näkemys Suomi-teknon historiasta, mutta kirjoittajat mainitsevat radiokanavien ja päivittäismedian teknotarjonnan niin tarkkaan, että rocklehtien poisjättäminen ihmetyttää. Rocklehdet tarjosivat kuitenkin säännöllisesti teknoa ja housea koskevia uutisia ja arvioita, vaikka esimerkiksi artistihaastatteluja niissä oli vähän.

Lehtonen (2004) määrittelee tietyn diskurssin muodostavien ilmausten olevan riippuvaisia tietyistä diskursiivisesta käytännöstä. Diskursiivinen käytäntö synnyttää lausumattomia historiallisia sääntöjä, jotka määrittelevät tietyllä sosiaalisella, taloudellisella, maantieteellisellä tai kielellisellä alueella sen, mitä voidaan sanoa ja millaisten ehtojen vallitessa (Emt., 68). Lähtökohtainen oletukseni tässä tutkimuksessa oli, että rocklehden diskursiiviset käytännöt noudattaisivat pitkälti rockideologiaa, jota esittelin luvussa 2 – eli ideologia toimii kehyksenä, joka ohjaa rocktoimittajia heidän mieltiessään, mitä he voivat lehteen kirjoittaa. Tulosten valossa näyttää siltä, että kun tarkastellaan rocklehden kaikkea sisältöä yhtenä kokonaisuutena, rockin ideologia ei ollut niin läpitukeva, etteikö lehtiin mahtunut myös selkeästi ideologian kanssa ristiin meneviä mielipiteitä. Tämän tutkimuksen aineistossa rocklehti toimi pikemminkin erilaisten ideologioiden näyttämönä kuin yhtä tiettyä ideologiaa avoimesti kannattavana julkaisuna. Näistä eri ideologioista yksi oli kiistatta rockideologia, mutta kun kilpaileva ideologia eli tässä tapauksessa elektroninen tanssimusiikkikulttuuri tanssimisen ja uuden teknologian korostamisineen ilmestyi populaarimusiikin kentälle, sitä ei rocklehden sivuilla yritetty vaihtaa. Uuden alakulttuurin ääntä eivät päässeet käyttämään tasapuolisesti läheskään kaikki sen jäsenryhmät, mutta ne, joille suotiin mahdollisuus kertoa lehdessä alakulttuurista, saivat mahdollisuuden esittää alakulttuurin sosiaalinen todellisuus pitkälti sellaisena kuin siihen perehtyneet tutkijatkin ovat tehneet. Näitä tilaisuuksia ei ollut määrällisesti paljon, mutta mikäli tarkkaavainen rocklehden lukija löysi ne, hänellä oli mahdollisuus muodostaa elektronisesta tanssimusiikista hyvinkin totuudenmukainen kuva pelkästään rocklehden avulla.

Ruuska (2006) näkee viimeistään 1990-luvulla tapahtuneen alakulttuurien, musiikkikulttuurien ja lajityyppien voimakkaan sekoittumisen johtaneen entistä

vaikeampaan ideologioihin perustuvien arvojen hahmottamiseen. Tämän johdosta musiikilliset arvot ovat huonosti yleistettäviä (Emt., 118). Niinpä voi olla, että mielipiteiden moninaisuudessa on lopulta kyse enemmän ideologioiden sekoittumisesta toisiinsa kuin monen ideologian yhtäaikaisesta esilläolosta. Toisaalta vastakkainasettelun esiintyminen lehdissä ei suoranaisesti tue tätä teoriaa, sillä jos teknokulttuuri näki rockkulttuurin vastustettavana ilmiönä tai päinvastoin, täytyi kulttuurien ja niiden ideologioiden olla silloin hahmotettavissa.

Ruuska (2006, 118) jatkaa ideologioiden hajoamisen käsittelyä pohtimalla, että musiikillisista arvoista on tullut huonon yleistettävyyden takia pelkästään individuaaliin arvostelijaan palautuvia arvokokonaisuuksia. Allekirjoitan tämän oman tutkimukseni havaintoihin perustuen, sillä empiirisen aineistoni rocklehdistä voisi puhua erilaisten ideologioiden näyttämön lisäksi jopa yksittäisten rocktoimittajien henkilökohtaisiin mieltymyksiin perustuvien mielipidekirjoitusten näyttämönä. Useat toimittajat käyttivät elektronisesta tanssimusiikista jopa julistuksenomaisia puheenvuoroja kirjoittamissaan jutuissa ja arvioissa. Mikäli jokainen rocklehden toimittaja kirjoittaa selvästi auki jutuissaan omat musiikkikäsitteensä, muuttuisikin melko mahdolliseksi, että suuren avustajajoukon omaava lehti välittäisi täysin yhdenmukaista kuvaa musiikista. Tällöin mielenkiintoisemmaksi seikaksi lehden ideologian tutkimisessa muuttuukin sen avustajakunnan rakenne – minkä ikäiset ja millaisista taustoista tulevat ihmiset lehteen kirjoittavat. Tutkimuskysymyksessä etsimäni lehden ideologinen perusta olisi siis silloin yhtä kuin sen toimituskunnan mieltymykset ja rakenne, ei esimerkiksi se, millaiset ihmiset ovat lehden johdossa ja miten he ohjeistavat toimittajia.

Yhdenmukaista ideologiaa, josta käsin elektronisesta tanssimusiikista kirjoitet-

tiin rocklehtiin, ei siis tutkimuksessa löytynyt. Lehdissä esiintyneet näkemykset erosivat toisistaan käytännössä jokaisessa kohdassa, josta yhdenmukaista ideologiaa olisi voinut etsiä. Tämä ilmeni myös siten, että aineistoni argumenteille löytyi lähes aina vasta-argumentti samasta aineistosta. Jos yksi toimittaja moitti teknoa mielikuvituksettomaksi, toinen kehuu, kuinka paljon mielikuvitusta uudessa musiikkityylissä on käytetty. Osa aineistosta rakensi samaa teknon ideologiaan perustuvaa sosiaalista todellisuutta kuin teknokulttuurin jäsenet ovat rakentaneet, osa taas erilaista, rockin ideologiaan perustuvaa.

Alasuutari (1999, 88) kuvaa laadullisen tutkimuksen tulosten kulttuurisen paikan käsitettä kysymyksellä "kun tässä aineistossa tästä asiasta puhutaan näin, mitä siitä voidaan päätellä?". Laadullisen tutkimuksen yleistettävyyden suhteen pitää olla hyvin varovainen, eikä näitä havaintoja voi yleistää koskemaan muiden uusien musiikkityylien saapumista Suomen rocklehtien sivuille tai teknon ja housen saapumista jossakin toisessa maassa ilmestyvien rocklehtien sivuille. Tutkimuksestani voidaan kuitenkin päätellä, että ainakaan Suomen rocklehdet eivät olleet aktiivisesti tai suunnitelmallisesti rakentamassa vastakkainasettelua rockkulttuurin ja elektronisen tanssimusiikin välille. Inkinen (2001, 202) kertoo Helsingin Corona-baarin rockia fanittaneista "besserwisseristä", joiden mukaan tekno oli tylsää jumputusta ja ohikiitävä muotioikku. Empiirisen aineistoni perusteella ei vaikuta, että nämä asenteet olisivat olleet suoraan Rumbasta tai Soundista opittuja. Aineistoni oli niin laaja, että uskoisin tästä olleen näkyvissä vahvempia merkkejä, mikäli vastakkainasettelun lietsomista olisi lehdissä esiintynyt. Monista aineistossani olleista jutuista kävi ilmi, että vastakkainasettelua oli olemassa, mutta selkeimmissä kannanotoissa yritettiin purkaa eikä rakentaa sitä.

Jonkinlaista yleisempää merkitystä saattaa olla uutuudenviehä-

tys/ohimenevyys-diskurssiparin löytymisestä mielipiteiden perustelusta. Laajemmalla tutkimuksella saattaisi olla löydettävissä jokin kaava, jolla rocklehdet ottavat vastaan uuden alakulttuurin, koska koen löytäneeni siitä viitteitä tässä tutkimuksessa. Kyse näyttäisi olevan mihin tahansa muutokseen liittyvistä ihmillisistä tunteista eli yhtäältä muutosvastarinnasta ja toisaalta siitä, että kaiken pysyminen samanlaisenakaan ei ole pitemmän päälle mielenkiintoista. Muutoksia yhtä aikaa kaivataan ja pelätään.

Otin johdannossa esille New Musical Expressin levikin, jonka laskusuhdanne kääntyi nousuksi, kun lehti alkoi kirjoittaa uudesta tanssimusiikkikulttuurista. Sama asia tuli ilmi myös Soundin numerossa 4 / 1988, johon Heikki Kempainen kirjoitti artikkelin mustan tanssimusiikin noususta Englannissa. Lähteenään hänellä oli NME:n toimittaja Paolo Hewitt, joka perusteli lehtensä kiinnostusta uuteen tanssimusiikkiin lukijakunnan ikärakenteella.

Kun ensimmäisen kerran pari vuotta sitten aloimme kirjoittaa laajoja artikkeleita uudesta mustasta musiikista, monet lukijat kirjoittivat, että ”roskaa”, ”paskaa”.
 – – Mutta itse en ole kauhean huolissani tuosta rock-lukijakunnasta, koska NME ei voi yrittää säilyttää samoja lukijoita koko ajan. Jos joku lukee NME:tä 20-vuotiaasta lähtien ja lopettaa tyystin 30-vuotiaana, niin sehän merkitsisi myös NME:n loppua. Meidän täytyy löytää uusia lukijoita. Ja Englannissa on todellakin syntymässä kokonaan uusi sukupolvi! Uusi sukupolvi on kiinnostunut klubi-musiikista, dj-musasta, hip-hopista, housesta, funkista. Ja siksi NME:n on kirjoitettava niistä!
Heikki Kempainen, Soundi 4 / 1988, s. 104–105, Musta musiikki kunniaan!
-artikkeli, haastattelussa NME-rocklehden toimittaja Paolo Hewitt

Hiphopin ja elektronisen tanssimusiikin merkitys Englannin rocklehtien lukijamäärissä oli niin merkittävä, että kun NME:n pahin kilpailija Melody Maker päätti jättää huomiotta uuden tanssikulttuurin suosion kasvun 1980- ja 1990-luvulla, se oli osasyynä koko maineikkaan lehden kaatumiseen vuonna 2001. Yhtä Melody Makerin numeroa myytiin parhaimmillaan vuonna 1966 yli 160 000 kappaletta, mutta lopettaessaan lehteä myytiin enää 40 000 kappaletta.

Suuri osa briteistä oli siirtynyt lukemaan NME:n lisäksi klubikulttuurin erikoislehtiä Mixmagia ja Muzikia. Yhdysvalloissa hiphopin erikoislehdet The Source ja Vibe veivät paljon lukijoita Rolling Stonelta. (Laing 2006, 334–335.) Hiphop, tekno tai house eivät horjuttaneet rockin suosiota Suomessa yhtä merkittävästi kuin Englannissa tai Yhdysvalloissa, mutta on mielenkiintoista pohdita, olisiko Suomen rocklehtien käynyt yhtä huonosti, jos ne olisivat jättäneet teknon, housen ja hiphopin pois sivuiltaan. Tällaista linjaustahan ei sen kummemmin Rumba kuin Soundikaan tehnyt, vaan molemmat ryhtyivät jo 1980-luvun lopussa kirjoittamaan näistä uusista musiikkityyleistä ja kirjoittavat – ja myös ilmestyvät – edelleen.

Ulkomaiden kokemusten perusteella voi arvioida, että rockiin keskittyvien populaarimusiikkilehtien kohtalonkysymys on rockia kuuntelevan väestön ikääntymisestä huolimatta yhä se, millaisena ne näyttäytyvät nuorten silmissä. Jos lehti ei kirjoita siitä musiikista, mitä nuoret kuuntelevat, sen on vaikea säilyttää lukijamääränsä vuodesta toiseen. Näin rocklehden diskursiivinen käytäntökin olisi loppujen lopuksi sekoitus rockideologiaa ja lehden lukijakunnan mieltymysten huomioonottamista, vaikka nämä kaksi elementtiä eivät aina käytäysin yksiin. Tässä diskursiivisessa käytännössä ei voisi haukkua uutta nuorison suosimaa musiikkityyliä, vaikka se kyseenalaistaisi rockin arvot, koska nuoriso suhtautuu siihen positiivisesti. Jos rocklehden lukijasukupolven mielestä hyvää musiikkia haukutaan lehdessä, nämä potentiaaliset lukijat eivät populaarimusiikista kiinnostuessaan ala tilata rocklehteä, jolloin rocktoimittajalta loppuvat ennen pitkää työt. Näin populaarimusiikkia koskeva tiedonvälitys nousee tärkeämmäksi rocklehden tehtäväksi kuin rockkulttuurin kannattaminen, jos eteen tulee tilanne, jossa näiden kahden tehtävän täytyy törmätä.

– Mitä rockki on nykyään? Se on business rock 'n roll. Ehkä juuri sen takia nuorim-

mat kuunteleekin mielellään teknoa. Ne ei diggaa Bruce Springsteenistä, koska se ei puhuttele niitä. Se on niinkuin niiden fajia joka on kääriinyt hihansa, ottanut Telecasterin ja veivaa sitä hikipäässä ja yrittää sanoa jotakin.

Harri Jones Laitinen, Rumba 12 / 1993, s. 5, "Nehän on jotain jatsia" -artikkeli, haastattelussa Cool Sheiks -yhtyeen saksofonisti Hepa Halme

8. PÄÄTÄNTÖ

”Jos tekno jotakin uhkaa, niin se uhkaa rock-teollisuutta.”

Tuomas Naakka, helsinkiläinen reiveri ja filosofian opiskelija (Grünthal 1994, 15)

Thorntonin (1996) mukaan alakulttuurin ja median välisen suhteen tutkimuksessa täytyy ottaa huomioon erityisesti kaksi asiaa: se, mitä kyseinen media edustaa alakulttuurin jäsenten näkökulmasta ja toisaalta se, mitkä ovat median intressit kirjoittaa alakulttuurista. Alakulttuurin jäsenet eivät välttämättä tarvitse median huomiota mihinkään, joskus jopa päinvastoin. (Emt., 121–122.) En ole noudattanut tässä tutkimuksessa Thorntonin ohjetta, koska vaatisi toisenlaisia tutkimustapoja päästä selville siitä, mikä funktio rocklehdillä oli teknokulttuurin jäsenille. Olisi helpointa aloittaa haastattelemalla kulttuurin jäseniä ja kysyä asiaa heiltä, mutta haastatteluja tekemään en tämän gradun yhteydessä lähtenyt. Luvun alussa oleva sitaatti paljastaa jo yhden teknokulttuurin jäsenen mielipiteen, eli rockteollisuutta ei nähdä positiivisessa valossa. Jos Tuomas Naakka piti rocklehtiä rockteollisuuden äänenkannattajina ja sen kiinteänä osana, silloin hän tuskin suhtautui positiivisesti niihinkään.

Elektronisen tanssimusiikin ja rocklehtien suhteessa riittäisi edelleen tutkittavaa. Eri ihmisryhmiä haastattelemalla voisi perehtyä siihen, millaisessa valossa teknofanit näkivät rocklehden ja keille rocklehti suuntasi teknoartikkelinsa – oliko niiden tarkoituksena saada teknosta pitäviä lehden lukijoiksi vai laajentaa jo olemassaolevien lukijoiden musiikkimakua? Oliko rocklehtien harjoittama teknojournalismo päämäärätöntä ja ammattitaidotonta kuten valtamedian harjoittaman rockjournalismin nähdään joskus olevan? Alakulttuuriasetelmaan taas saisi lisää näkökulmaa tutkimalla housen ja teknon lisäksi hiphopia rocklehtien sivuilla tai lehtien tanssiasenteisiin aikaperspektiiviä yhdistämällä

1970-luvun diskomusiikin ja 1990-luvun elektronisen tanssimusiikin käsittelyn rocklehdissä. Ideologioiden jäljittämistä yksittäisten toimittajien kirjoituksiin olisi mahdollista jatkaa ottamalla yksittäisten toimittajien kirjoittamat jutut pitkältä aikaväliltä ja analysoida niistä välittyvä ideologia.

Toki myös elektronisen tanssimusiikin käsittelyssä tapahtuneet asiat myöhemmin 1990-luvulla voisivat olla tutkimuksen arvoisia. Rumban historiikki kertoo, että lehti aloitti teknomusiikkia käsitelleen Värinää-erikoispalstan vuonna 1998, ja vuonna 2001 tehtiin linjaus, että lehdestä täytyy tehdä tanssikansaa kiinnostavampi (Halme 2003, 202–206). Samana vuonna tapahtuneiden Melody Makerin lopettamisen sekä suomalaisen elektronisen tanssimusiikin läpimurron maailmalla voisi kuvitella vaikuttaneen päätökseen. Soundista ei valitettavasti ole tehty historiikkia, joten minulla ei ole tietoa lehden 1990-luvun tapahtumista otanta-aikani jälkeen. Huomionarvoista on kuitenkin, että Rumba perusti elektroniselle tanssimusiikille oman erikoispalstan vasta vuonna 1998, ja Alex Niemisen Soundcheck-palsta oli Soundin vakiomateriaalia jo vuonna 1991. Elektronisen tanssimusiikin tutkijat korostavat kulttuurin nopeaa liikettä ja muutosta, mutta jotkut rocklehtien suurista liikkeistä tanssikulttuurin perässä tuntuvat siihen verrattuna jähmeiltä. Uutisten ja arvioiden suhteen lehdet olivat kyllä ajan hermolla, mutta kenties ohimenevyyden odotusten takia elektronisen tanssimusiikin piti odottaa kymmenen vuotta ennen kuin se sai oman palstan Rumbaan.

Teknon ja housen läpimurron aikaan nuoruuttaan viettäneet ovat nyt 30–40-vuotiaita. Kovin moni heistä ei enää kirjoita aiheesta artikkeleita, mutta Sam Inkisen tuotanto on jatkunut näihin päiviin saakka. Vaikka hänen artikkeleinsä ovat luonnollisesti vain yhden ihmisen näkemys tapahtumista, niistä on voinut rakentaa aikajanan, jossa näkyy selvästi 1990-luvun alun entusiasmia ja

myöhempien aikojen pettymys teknokulttuurin elementtien arkipäiväistymisestä ja kaupallistumisesta. Tekno-kirja (Inkinen 1994) on täynnä innostusta, mutta kymmenen vuotta myöhemmin Inkinen kirjoitti haikeaan sävyyn, miten jälleen kerran kulttuuriteollisuus kykeni kesyttämään kapinan ja spontaanuis vaihtui kaupalliseen laskelmointiin ja tuotteistamiseen (Inkinen 2004, 202). Teknon pioneerien kehittämät rytmit ja soundit napattiin nopeasti kulttuuriteollisuuden Moolokin kitaan ja niitä alkoi kuulla diskoissa, aerobic-saleilla ja seksibaareissa (Inkinen 2001, 177–178). Toisaalta tekno ja house elävät edelleen klubikulttuurissa ja monien maiden alakulttuureissa, joten lopullista kuoliniskua kaupallistuminen ei merkinnyt. Maan alla on pysynyt riittävästi tekijöitä, jotka kehittävät musiikkia eteenpäin. (Brewster & Broughton 2000, 438–439.) Straw (2001) näkee housen ja teknon elinvoimaisuuden syynä sen, että musiikin ainoana leimallisena elementtinä on tasainen konerytmi, ja sen päälle voidaan lisätä rajoittamaton määrä muita musiikillisia tai ei-musiikillisia elementtejä. Näin musiikin perustan yhdistäminen uusiin vaikutteisiin tai soundeihin on helppoa. (Emt., 171.)

Inkinen (2004) haluaa muistuttaa, että teknokulttuurin taustalla vaikutti kokonainen uusi elämäntapa. Hänen mukaansa tähän elämäntapaan kuuluivat ”digitaaliset mediat, empatogeenit, energiajuomat, videopelit, klubit, visuaalisesti hätkähdyttävät flaijerit, DJ-kulttuuri sekä maailmankylää koskettava yleinen verkottuminen” (Emt., 197). Internetiä ja Photoshopia koko elämänsä käyttänyt voi naureskella miltei kaikkien 1990-luvun ilmiöiden niputtamista yhden kulttuurin alle, mutta ajatusta ei kannata ohittaa näin nopeasti. Aikana ennen internetiä elänyt varmasti muistaa, kuinka mullistavaa oli lähettää ensimmäiset sähköpostiviestit toiselle puolelle maapalloa. Samaten ensimmäisten tietokoneella muokattujen kuvien tai videoiden näkeminen saattoi jäädä mieleen. Nyt nämä asiat ovat muuttuneet arkipäiväisiksi, mutta tuolloin ne tulivat samanai-

kaisesti tämän muodin etujoukon ulottuville kuin teknomusiikki. Kaikissa oli vahva teknologian kehityksen ja tulevaisuushakuisuuden leima.

Vaikka olen seurannut populaarimusiikkia innokkaasti koko elämäni ajan, en ollut perehtynyt sitä koskevaan teoreettiseen kirjallisuuteen ennen tätä opinnäytettä. Yksi lähdekirjallisuuteni mieleenpainuvimmista teorioista on kymmenen vuoden sykli, jonka mukaan populaarimusiikin historian merkittävimmät uudet trendit syntyivät tasaisesti kymmenen vuoden välein. 1950-luvun lopulla tuli rock'n'roll, 1960-luvun lopulla hippiliike ja psykedeelinen musiikki ja 1970-luvun lopulla punk (Frith 1988, 94–95). Frith ei 1980-luvun puolivälissä vielä ennustanut rapin ja housen tulevaa läpimurtoa, mutta mielestäni nämä musiikkityylit voi laskea jatkumoon mukaan. 1990-luvun lopulla tällaista alakulttuurin läpimurtoa ei tapahtunut, mutta ehkäpä 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen ollessa kohta lopussa jotain vastaavaa jälleen tapahtuu? Joulutammikuun 2007–08 tienoilla tätä kirjoittaessani on tasan 20 vuotta aikaa siitä, kun ravekulttuurin synnyttäneet englantilais-DJ:t perustivat ensimmäiset acid house -klubit Lontooseen, ja pian uusi musiikkikulttuuri oli kaikkien tietoisuudessa. Kenties joku perustaa nyt aivan uudenlaisen yhtyeen tai klubin jossain, ja siitä kasvaa vähitellen uusi alakulttuuri, joka piristää ja hämmentää populaarimusiikin kenttää?

Oli kyse syklistä tai ei, on mielestäni varsin todennäköistä, että ennemmin tai myöhemmin saapuu jälleen jokin uusi musiikkityyli sotkemaan populaarimusiikin järjestystä. Silloin rocklehdistön toimittajat ovat taas samojen kysymysten äärellä kuin 20 vuotta sittenkin: ”nyt tuli tällainen levy arvioitavaksi enkä ymmärrä siitä mitään, mutta nuoriso pitää siitä, joten mitä minun pitäisi kirjoittaa siitä”. Ora ja Saarelainen (1993, 42) käyttävät tästä tilanteesta ajatusta ”minä päivänä tulee sellaista musiikkia, mitä en itse enää tajua”.

Sitä huomaa kuinka pihalla mää olen ei-rockroll-popbisneksestä, kun en edes tiedä genre-lokeroita näille konejumptuksille. Tämmöinen oli discoa silloin, kun mää olin nuori. Laulajattarella on ääni ja kappaleessa on melodia, siitä piste.

Miettinen, Rumba 17 / 1993, s. 24, singlearvioissa Urban Cookie Collective: The Key The Secret (Pulse 8)

Suurin yksittäinen syy siihen, että silmiesi edessä on valmis opinnäyte, on se, että tämä asetelma on minusta edelleen erittäin mielenkiintoinen. Elementteinä ovat rockfanin omat näkemykset hyvästä musiikista ja oman ikääntymisen havaitseminen nuoruutta ihannoivan rockkulttuurin jäsenenä. Jos joku myöhemmin innostuu tutkimaan tätä asetelmaa vaikkapa jonkin toisen musiikkityylin näkökulmasta, tästä opinnäytteestä on toivottavasti siinä puuhassa iloa.

LÄHDELUETTELO

Aho, Marko (2007): Tekstien paljous. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Ala-Harja, Päivi (1997): Tekno ja teknokulttuuri. Uuden tanssimusiikin tarkastelua moderni/postmoderni-keskustelun ja nuorisotutkimuksen valossa. Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos.

Alasuutari, Pertti (1999): Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Arrasvuori, Juha (2000): Tietokone soittimena. Teoksessa Järvinen, Aki & Mäyrä, Ilkka (toim.) Johdatus digitaaliseen kulttuuriin. Tampere: Vastapaino.

Bennett, Andy (2006): Introduction To Part Eight. Teoksessa Bennett, Andy, Shank, Barry & Toynbee, Jason (ed.): The Popular Music Studies Reader. New York: Routledge.

Brewster, Bill & Broughton, Frank (2000): Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey. Lontoo: Headline Book Publishing.

Brown, Adam (1998): Football, Pop Music and Democratization. Teoksessa Redhead, Steve (ed.): The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies. Oxford: Blackwell Publishers.

Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu & Salo, Markku (2002): Jee jee jee – Suomalaisen rockin historia. Porvoo: WSOY.

Champion, Sarah (1998): Fear and Loathing in Wisconsin. Teoksessa Redhead, Steve (ed.): The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies. Oxford: Blackwell Publishers.

Fornäs, Johan (1995): Listen to Your Voice! Authenticity and Reflexivity in Karaoke, Rock, Rap and Techno Music. Teoksessa Straw, Will, Johnson, Stacey, Sullivan, Rebecca & Friedlander, Paul (ed.): Popular Music – Style and Identity. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.

Frith, Simon (1978): Youth Culture / Youth Cults: A Decade of Rock Consumption. Teoksessa Gillett, Charlie & Frith, Simon (ed.): Rock File 5. Granada Publishing Limited, Panther Books. ISBN 0 586 04680 1.

Frith, Simon & Horne, Howard (1987): *Art Into Pop*. Lontoo: Methuen.

Frith, Simon (1988): *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Jyväskylä: Vastapaino.

Frith, Simon (1992): *Taide vastaan teknologia: populaarimusiikin erikoistapaus*. Teoksessa Alm, Ari & Salminen, Kimmo (toim.): *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä*. Helsinki: Yleisradio.

Frith, Simon (2001): *The Popular Music Industry*. Teoksessa Frith, Simon, Straw, Will & Street, John (ed.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fritz, Jimi (1999): *Rave Culture – An Insider’s Overview*. Kanada: SmallFry Press.

Goodwin, Andrew (1992): *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Grünthal, Kaja (1994): *Naakka tanssii teknoklubeilla*. *Tanssi 4 / 1994*, s. 14–15.

Grönholm, Pertti (1994A): *Tanssia maailmanlopun tunnelmissa – Rave-juhlat ja tekno tainnuttavat desibeleillä*. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): *Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Helsinki: Aquarian Publications.

Grönholm, Pertti (1994B): *Hyperdelic Houserseista Saksan teknolistoille*. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): *Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Helsinki: Aquarian Publications.

Grönholm, Pertti (1997): *Tekno on konekulttuurin kansanmusiikkia*. *Kirjasto-lehti 12 / 1997*, s. 394–396.

Halme, Markku (2003): *Rumba – 20 vuotta rockin takahuoneessa*. Porvoo: Johnny Kniga.

Haslam, Dave (1998): *DJ Culture*. Teoksessa Redhead, Steve (ed.): *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers.

Hautamäki, Irmeli (1999): Kulttuuriteollisuus ja sen kritiikki Adornon mukaan. Teoksessa Koivunen, Hannele & Kotro, Tarja (toim.): Kulttuuriteollisuus. Helsinki: Edita.

Hesmondhalgh, David (2006): The British Dance Music Industry. A Case Study Of Independent Cultural Production. Teoksessa Bennett, Andy, Shank, Barry & Toynbee, Jason (ed.): The Popular Music Studies Reader. New York: Routledge.

Hurri, Merja (1993): Musiikkijournalismi tutkimuskohteena. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Ilmonen, Kari (2003): Soittajille soppaa. Koulutuksen haasteet rytmimusiikissa. Helsinki: Like.

Inkinen, Sam & Salmi, Markku (1993): Tekno! – tanssimusiikin hiukkaskiihdytin. Teoksessa Inkinen, Sam & Salmi, Markku (toim.): Tulevaisuuden esihistoria. Helsinki: Painatuskeskus.

Inkinen, Sam (1994A): Stroboskooppi on uusi orkidea. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus. Helsinki: Aquarian Publications.

Inkinen, Sam (1994B): "Tekno ei ole musiikkia" – Bello Romano uskoo teknon tulevaisuuteen. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus. Helsinki: Aquarian Publications.

Inkinen, Sam (1994C): Teknon kummisetä Kraftwerk – Ihmisen ja koneen futuristinen avioliitto. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus. Helsinki: Aquarian Publications.

Inkinen, Sam & Romano, Bello (1994): Suomi-teknon lyhyt historia. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus. Helsinki: Aquarian Publications.

Inkinen, Sam, Salmi, Markku & Söyring, Mika (1994): Rave check '93. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus. Helsinki: Aquarian Publications.

Inkinen, Sam (1998): Kone, musiikki ja avantgarde. 20. vuosisadan konemusiik-

kiestetiikka ja sen avantgarde-kytkennät. Teoksessa Inkinen, Sam, Sundgren, Eva & Yli-Kotola, Mauri (toim.): Mediatieteen kysymyksiä 2. Kirjoituksia modernista ja postmodernista kulttuurista. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta.

Inkinen, Sam (2001): Über Tekno – Ajatuksia konemusiikista, (post)modernista ja avantgardesta. Teoksessa Inkinen, Sam & Ylä-Kotola, Mauri: Semiosis – merkkien virtaa. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunnan julkaisu C 24.

Inkinen, Sam (2004): Tekno, ekstaasi ja rivous – koneellisen hekuman äärellä. Teoksessa Paunonen, Ulla & Suominen, Jaakko (toim.): Digirakkaus. Turku: Turun yliopisto.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2004): Diskurssianalyysin aakokset. Tampere: Vastapaino.

Kahila, Satu (2001): Musiikki julkisuuspelissä. Musiikkikulttuurin rakentajien näkemyksiä joukkoviestinten vallasta ja julkisuuden hallinnasta suomalaisessa musiikkijournalismissa. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta.

Kallioniemi, Kari (1990): Dandy, soul-mies ja rock-sankari. 60-luvun pop-musiikki ja moderni kulttuuri. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto.

Kaskinen, Hannu (1989): Rockin eliitti ja eliitin rock. Rockin kulttuurikamppailu Suomessa. Tampere: Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia.

Konttinen, Jussi (2000): Diskosad Andegraund. Mitä alakulttuuri viestii? Tampere: Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitoksen julkaisuja.

Krasnow, Carolyn (1995): Technologies of Authorship in Disco. Teoksessa Straw, Will, Johnson, Stacey, Sullivan, Rebecca & Friedlander, Paul (ed.): Popular Music – Style and Identity. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.

Kunelius, Risto (2003): Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin. Helsinki: WSOY.

Kärjä, Antti-Ville (2003): Musiikki ja media. Teoksessa Eerola, Tuomas, Louhi-

vuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.): Johdatus musiikintutkimukseen. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kärjä, Antti-Ville (2007A): Musiikki ja kuva. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Kärjä, Antti-Ville (2007B): Vastaanoton arvaamattomuus. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): Populaarimusiikin tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Laing, David (2006): Anglo-American Music Journalism. Texts And Contexts. Teoksessa Bennett, Andy, Shank, Barry & Toynbee, Jason (ed.): The Popular Music Studies Reader. New York: Routledge.

Laitinen, Johanna (2007): Moderni ja postmoderni populaarimusiikin estetiikassa. Laadullinen tutkimus suomalaisten rock- ja hiphop-kriitikoiden estetiikkakäsityksistä. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.

Lassila, Juha (1987): Kultalevyn alkemia. Rockteollisuus musiikin suodattajana. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Lehtinen, Roope (1994): Miehet jotka toivat teknon Suomeen – Eliot Ness ja Vision tekevät Helsingistä Destroitin. Teoksessa Inkinen, Sam (toim.): Tekno – digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus. Helsinki: Aquarian Publications. (Haastattelu julkaistu myös City-lehdessä 8 / 1992)

Lehtiranta, Erkki (1993): Musiikkijournalismin suuntaviivoja – laaja kenttä ilman tarkkoja rajoja. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lehtonen, Mikko (2004): Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.

Mannermaa, Jaakko (2004): Oudosta ilmiöstä seuratuksi urheiluksi. Lumilautailu Helsingin Sanomissa ja Iltalehdessä 1988-2003. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, viestintätieteiden laitos.

Mattlar, Tapio (1981): Tiedotusvälineet musiikkimaun muokkaajina. Pro gradu: Helsinki: Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta.

- McCall, Tara (2001): *This Is Not a Rave. In the Shadow of a Subculture*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Mikkonen, Jani (2004): *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Mäkelä, Janne (1999): Tähtisumun taakse. Reittejä populaarimusiikin tähti-ilmiön kulttuuriseen tutkimukseen. *Musiikin suunta* 4 / 1999, s. 12–21.
- Mäkelä, Janne (2007): *Erityissuhteita: Populaarimusiikin fanit ja fanius*. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.): *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Negus, Keith (1992): *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Lontoo: Arnold.
- Nevala, Lasse (2005): *Muusikon paras ystävä. Tutkielma suomalaisista rocktoimittajista ja rockjournalismista*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta.
- Oesch, Pekka (1989): *Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Ora, Janne & Saarelainen, Ari (1993): *Suomalainen rockjournalismi. Soundin ja Rumban toimittajien työ ja lehtien asema rockkulttuurissa*. Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.
- Pennanen, Timo (2006): *Sisältää hitin. Levyt ja esittäjät Suomen musiikkilistoilla vuodesta 1972*. Helsinki: Otava.
- Pietarinen, Juhani (1993): *Musiikkijournalismin etiikka: hyveitä ja vastuuta*. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rantanen, Juska (2006): *Flyer – Valtamediaa marginaalikulttuurissa*. Pro gradu. Rovaniemi: Lapin yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta.
- Reynolds, Simon (1999): *Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge.

- Roach, Martin (1995): *Electronic Punks. The Prodigy – The Official Story*. Lontoo: Independent Music Press.
- Rojola, Sanna (1999): *Stroboskooppisubjektit. Tekno, ruumis ja sukupuoli*. Pro gradu. Turku: Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos.
- Ruuska, Juha (2004): *Autenttisuus ja sen representaatiot Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvosteluissa*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- Ruuska, Juha (2006): *Aidon kosketus. Äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä*. Lisensiaatintyö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- Saaristo, Kimmo (2003): *Johdanto*. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.): *Hyvää pahaa rock'n'roll. Sosiologiaa kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: SKS Tietolipas.
- Salmi, Markku (1995): *Reivereistä zippeihin – Teknon toinen aalto*. Nuorisotutkimus 2 / 1995, s. 35–42.
- Salmi, Markku (1996): *Tekno – 90-luvun psykedeliaa ja uutta yhteisöllisyyttä*. Teoksessa Suurpää, Leena & Aaltojärvi, Pia (toim.): *Näin nuoret – näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*. Helsinki: SKS Tietolipas.
- Seppälä, Pauliina (2001): *Ravekulttuuri ja laittomat päihteet: yhteisöllisyyttä, etiikkaa ja identiteettiä*. Helsinki: A-klinikkasäätiö.
- Shuker, Roy (1998): *Key Concepts in Popular Music*. New York: Routledge.
- Sicko, Dan (1999): *Techno Rebels – The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Books.
- Straw, Will (2001): *Dance Music*. Teoksessa Frith, Simon, Straw, Will & Street, John (ed.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarvainen, Anne (1997): *Teknon anatomiaa. The Art Of Trance: "Octopus"*. Musiikin Suunta 2 / 1997, s. 35–40.
- Tarvainen, Anne (2000): *Jori Hulkkonen kolmannella linjalla. Hulkkosen musiikki*

killisia kognitioita puheessa ja 3rd line –kappaleen kolmessa versiossa. Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos.

Thornton, Sarah (1996): Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Middletown: Wesleyan University Press.

Vanhanen, Milja (2004): Tekijäkuvien risteyksissä. Diskurssianalyttinen taustatutkimus elektronisen musiikin tekijyydestä. Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos.

Väliverronen, Esa (1998): Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Kantola, Anu, Moring, Inka & Väliverronen, Esa: Media-analyysi – Tekstistä tulkintaan. Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Empiirinen aineisto: Rumba-lehdet 1–24 / 1988, 1–24 / 1991, 1–24 / 1993
Soundi-lehdet 1–12 / 1988, 1–12 / 1991, 1–12 / 1993

Discogs-äänilevytietokanta internetissä <http://www.discogs.com>. Viitattu 15.1.2008.

Hightower, Laura (2001): Paul Oakenfold Biography.
<http://www.musicianguide.com/biographies/1608002904/Paul-Oakenfold.html>
Viitattu 24.1.2008.

LIITE 1: ANALYYSISSA MUKANA OLLEET LEHDISSÄ ARVIOIDUT HOUSE- JA TEKNOLEVYT

RUMBA 1988

Singlet

Baby Ford: Chikki Chikki Ahh Ahh (Rhythm King)
Baby Ford: Oochy Koochy (Rhythm King)
The Beatmasters featuring P. P. Arnold: Burn It Up (Rhythm King)
The Beatmasters: Rok Da House (Rhythm King)
Bomb The Bass: Beat Dis (Sonet)
The Boozin' Bang'N'Dance Crew: Kiss My Ass (Polarvox)
Coldcut: Doctorin' The House (Sonet)
Coldcut featuring Junior Reid: Stop This Crazy Thing (Ahead Of Our Time)
Steven Dante: Imagination (Chrysalis)
Simon Harris: Bass (How Low Can You Go?) (ffrr)
Inner City: Big Fun (10 Records)
Jack'N'Chill: Beatin' The Heat (10 Records)
Mory Kante: Tama (Barclay)
Mory Kante: Yé Ké Yé Ké (Barclay)
Lizzie Tear: Turbo Charged (EMI)
Jamie Principle: Baby Wants To Ride (London)
S-Express: Superfly Guy (Rhythm King)
S-Express: Theme From S-Express (Rhythm King)
Jay Strongman: East - West (Rhythm King)
T.I.C.: Popcorn '88 Remix (Arista)
Thompson Twins: In The Name Of Love '88 (Arista)
The Timelords: Doctorin' The Tardis (Sonet)

LP:t

Bomb The Bass: Into The Dragon (Rhythm King)
Various: The House Sound Of Chicago Vol III - Acid Trax (London)
Various: The House Sound Of London Vol IV (London)

Artistihaastattelut

Two Men, A Trumpet And A Rhythm Machine

SOUNDI 1988

Singlet

The Beatmasters with P. P. Arnold: Burn It Up (Rhythm King)
The Beatmasters featuring Cookie Crew: Rok Da House (Mute)
Coldcut: Doctorin' The House (Ccut)
Coldcut: Stop This Crazy Thing (Ahead Of Our Time)
Simon Harris: Bass (How Low Can You Go) (ffrr)
Inner City: Big Fun (10 Records)
Mory Kante: Yé Ké Yé Ké (Barclay)
Jamie Principle: Baby Wants To Ride (London)
T.I.C.: Popcorn '88 Remix (Arista)
T-Coy: I Like To Listen (DeConstruction)

LP:t

Bomb The Bass: Into The Dragon (Rhythm King)
Londonbeat: Speak (Anxious)

Various: Best Of House 4 (Serious)
Various: The House Sound Of Chicago Vol III - Acid Trax (ffrr)
Various: Techno - The New Dance Sound Of Detroit (10 Records)

Artistihaastattelut

Bomb The Bass

RUMBA 1991

Singlet

3rd Nation: Shame (Nationwide)
808 State: In Yer Face (ZTT)
808 State: Lift (ZTT)
808 State: Oops (ZTT)
Bassheads: Is There Anybody Out There? (Parlophone)
Bomb The Bass: The Air You Breathe (Epic)
C+C Music Factory: Things That Make You Go Hmmm... (Columbia)
Clubland: Pump The Sound (Like A Megablast) (WEA)
Cola Boy: 7 Ways To Love (Arista)
Congress: 40 Miles (Coma)
Corporate 09: The Unborn (Dojo)
Culture Beat: No Deeper Meaning (Dance Pool)
D-Parture: Heartbeat (Dance Pool)
Deee-Lite: Good Beat (Elektra)
Desiya: Comin' On Strong (Black Market)
Dr. Alban: U & Mi (SweMix)
Dr. Baker: Turn Up The Music (Coma)
Dreamsonic: It's In The Air (omakustanne)
Hi-Definition: Saturday (Dance Pool)
The Jams: It's Grim Up North (KLF Communications)
K-Klass: Rhythm Is A Mystery (DeConstruction)
The KLF: 3 AM Eternal (Coma)
George Kranz: Din Daa Daa '91 (Virgin)
Alison Limerick: Where Love Lives (Arista)
Mental Generation: Slam (Coma)
Miisa: Upside Down (W)
N-Joi: Anthem (DeConstruction)
Nomad featuring MC Mikee Freedom: (I Wanna Give You) Devotion (Rumour)
Oscare: Reconsider (ARS)
Nia Peeples: Street Of Dreams (Charisma)
Ce Ce Peniston: Finally (A&M)
Rozalla: Everybody's Free (Mega)
The Shamen: Hyperreal (One Little Indian)
The Shamen: Move Any Mountain (Coma)
The Source feat. Candi Staton: You Got The Love (Mega)
T99: Nocturne (Columbia)
Technotronic: Move That Body (Mega)
Technotronic: Work (Mega)
Time To Time: Tanzpirator (Electrola)
Utah Saints: What Can You Do For Me (ffrr)
X-Sample: Dreamin' In Puristed Road (Coma)
Xpansions: Move Your Body (Elevation) (Arista)

LP:t

Adeva: Love Or Lust? (Cooltempo)
Bassomatic: Science And Melody (Virgin)
Bomb The Bass: Unknown Territory (Rhythm King)
C & C Music Factory: Gonna Make You Sweat (CBS)
Gary Clail / On-U-Sound System: The Emotional Hooligan (Perfecto)
Electribe 101: Electribal Memories (Phonogram)
The KLF: The White Room (Coma)
Kym Mazelle: Brilliant! (Parlophone)
Nomad: Changing Cabins (Rumour)
Quartz: Perfect Timing (Vertigo)
The Shamen: En-Tact (One Little Indian)
Technotronic: Body To Body (Mega)
Ten City: State Of Mind (Atlantic)
Crystal Waters: Surprise (Mercury)
Eri esittäjiä: Biorhythm 2 (Network)
Eri esittäjiä: Pump It Up - 14 Original Dance Hits (Mega)

Artistihaastattelut

808 State
Bomb The Bass
Gary Clail
Electribe 101
The KLF
The Shamen
Technotronic

Keikka-arviot

808 State (Typpihappo)
Deee-Lite (Typpihappo)
Happy Ever After (klubikeikka Tullikamarilla)
Snap (Messukeskus)
Technotronic (Megaparty 1991)

SOUNDI 1991**Singlet**

4 Ruusua: Sukellus (Remix) (Parlophone)
808 State featuring Björk: Oops (ZTT)
Deee-Lite: Good Beat (Elektra)
Frankie Knuckles: Whistle Song (Virgin)
Kraftwerk: Radio Activity (Francois Kevorkian Remix) (Electrola)
Mental Generation: Slam (Coma)
The Shamen: Move Any Mountain (Coma)
Technotronic: Work (Mega)
Thompson Twins: Come Inside (House Mix) (WB)
Xpansions: Elevation (Arista)

LP:t

Bassomatic: Set The Controls For The Heart Of The Bass (Virgin)
Mory Kante: Touma (Barclay)
The Shamen: En-Tact (One Little Indian)

Artistihaastattelut

Bassomatic / William Orbit

Deee-Lite
Dave Dorrell
The KLF
Keikka-arviot
808 State (Ruisrockin Typpihappo-tapahtuma)
Deee-Lite (Ruisrockin Typpihappo-tapahtuma)

RUMBA 1993

Singlet

2 Unlimited: No Limit (Byte)
2 Unlimited: Tribal Dance (Byte)
808 State: 10 X 10 (ZTT)
808 State: Plan 9 (ZTT)
808 State & UB 40: One In Ten (ZTT)
Club 69: Let Me Be Your Underwear (ffrr)
D:Ream: Star (Warner)
Dance Nation: Don't Panic! (RCA)
Dance Nation: Extended Play (RCA)
DJ Dero: Batucada (Amoc)
East Side Beat: Alive And Kicking (ffrr)
Electric Sheep: Brain Reaction (Amigo)
Frankie Goes To Hollywood: Relax (Jam & Spoon Mix) (ZTT)
GTO: Love Is Everywhere (NovaMute)
Heaven 17: Temptation (Brothers In Rhythm Remix) (Virgin)
Legacy Of Sound: Happy (BMG)
Lionrock: Carnival (BMG)
M People: How Can I Love You More? (RCA)
Moby: Move (You Make Me Feel So Good) (Mute)
New Order: Ruined In A Day (London)
Rage: House Of The Rising Sun (Pulse 8)
Rob Acid: Prodeux (Internal)
Rob'N'Raz: Clubhopping (Warner)
Robin S: Luv 4 Luv (Mega)
Snap: Exterminate (Logic)
Son Of Space: Magic Fly (Big Life)
Stereo MC's: Ground Level (Gee Street)
Sub Sub: Ain't No Love (Ain't No Use) (Mega)
Sunscreem: Broken English (Sony)
Sunscreem: Perfect Motion (Sony)
Tears N' Joy: I Will Always Love You (RCA)
Two Tribes: What Do They Want From Us? (Chrysalis)
U.S.U.R.A.: Tear It Up (DeConstruction)
Ultra V: Pure (Faze 2)
Undercover: I Wanna Stay With You (PWL)
Undercover: The Way It Is (PWL)
Urban Cookie Collective: The Key The Secret (Pulse 8)
Vernon: Sooner Or Later (WEA)
LP:t
2 Unlimited: No Limits (Byte)
808 State: Gorgeous (ZTT)

Barbarella: The Art Of Dance (WEA)
Bassheads: C.O.D.E.S. (Parlophone)
Dance 2 Trance: Moon Spirits (Mega)
D:Ream: D:Ream On 1 (Magnet)
Gary Clail: Dreamstealers (Perfecto)
Hi-Z: Guardian Z-103 (Dr. Jam)
Inner City: Testament 93 (Virgin)
L.A. Style: The Album (CNR)
M People: Elegant Slumming (DeConstruction)
One Dove: Morning Dove White (Boy's Own)
Orbital: Orbital (Internal)
Sheep On Drugs: Greatest Hits (Island)
Spiral Tribe: Tecno Terra (Big Life)
Sunscreem: O3 (Sony)
System 7: 777 (Big Life)
U 96: Replugged (Urban)
Utah Saints: Utah Saints (ffrr)
Sven Väth: Accident In Paradise (Eye Q)
Eri esittäjiä: Ambient Dub Volume 3 (Beyond)
Eri esittäjiä: From The Edge Of Nowhere - Finnish Underground-Sound Compilation (Feon)

Artistihaastattelut

Mijk Van Dijk
M People
The Prodigy
The Shamen
Sunscreem
Utah Saints
Westbam

Keikka-arviot

Aphex Twin, Baby Ford, Insider (Union Rave, Vanha)
Mijk Van Dijk (Praise, Vaasa)
The Prodigy, LFO (Satellite, Kulttuuritalo)
The Shamen (Typpihappo)
Sunscreem (Provinssirock)
First Train To Trancentral -ravejuna Helsingistä Vaasaan

SOUNDI 1993

Singlet

Bassheads: Who Can Make Me Feel Good (Parlophone)
Dr. Alban: Sing Hallelujah! (BMG)
Stereo MC's: Ground Level / Everything (Island)

LP:t

M People: Elegant Slumming (DeConstruction)
Orbital: Orbital (Internal)
Sheep On Drugs: Greatest Hits (Island)
Utah Saints: Utah Saints (ffrr)
Sven Väth: Accident In Paradise (Warner)

Artistihaastattelut

M People
Sunscreem

Keikka-arviot

The Shamen (Typpihappo)

Utah Saints (Typpihappo)