

KRITIIKKI KRIISISSÄ?

**Sisällönanalyttinen näkökulma musiikkikritiikin muutokseen Helsingin
Sanomissa vuosina 1992 ja 2012**

Petra Rönkä
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2013
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Petra Tuulia Rönkä	
Työn nimi – Title Kritiikki kriisissä? Sisällönanalyttinen näkökulma musiikkikritiikin muutokseen Helsingin Sanomissa vuosina 1992 ja 2012	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Kevät 2013	Sivumäärä – Number of pages 31
Tiivistelmä – Abstract <p>Perehdyn tutkielmassani sisällönanalyysin avulla taidemusiikin konserttikritiikin muutokseen Helsingin Sanomissa. Ennako-oletukseni on, että median murroksesta johtuen myös musiikkikritiikin sisällöt ovat muuttuneet. Aiemman tutkimuksen pohjalta voidaan todeta, että kulttuurijournalismin käytännöt ovat muuttuneet esteettisistä journalistisiin. Tämän paradigmanmuutoksen voidaan olettaa näkyvän myös musiikkikritiikeissä.</p> <p>Tutkimusaineistoni koostui yhteensä kahdestatoista musiikkikritiikistä: kuusi vuodelta 1992 sekä kuusi vuodelta 2012. Tutkimusmenetelmänä käytin kvantitatiivista sisällönanalyysia sekä sisällön erittelyä, joiden avulla analysoin ja luokittelin aineiston määrällisesti.</p> <p>Tutkimukseni keskeisin suuntaa-antava havainto oli kritiikin sisällön muuttuminen 20 vuoden kuluessa tiiviimpään ja informatiivisempaan suuntaan. Tiiviys näkyy esimerkiksi siinä, että teosten tai säveltäjien historiallisia faktoja kerrotaan yhä harvemmin. Sen sijaan kritiikin pieni palstatila halutaan käyttää etenkin esittäjien suoriutumiseen teoksen esittämisestä. Mielenkiintoinen havainto oli myös se, että teosta ja säveltävää koskeva arviointi oli lisääntynyt huomattavasti vuodesta 1992 vuoteen 2012 tultaessa.</p>	
Asiasanat – Keywords Musiikkikritiikki, median murros	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 Johdanto	4
2 Teoreettinen tausta.....	6
2.1 Musiikkikritiikki journalistisena tuotteena.....	6
2.2 Musiikkikritiikin tasot.....	9
2.3 Kulttuurijournalismin kaksi paradigmaa: esteettinen ja journalistinen.....	10
2.4 Musiikkikritiikko toimittajuuden kentällä.....	12
2.5 Helsingin Sanomien kulttuuri-osasto.....	14
2.6 Tarkastelussa taidemusiikki	14
3 Tutkimusasetelma	16
4 Tutkimuksen toteutus.....	17
4.1 Tutkimuksen lähestymistapa	17
4.2 Sisällönanalyysi ja sisällön erittely	17
4.3 Tutkimusaineisto.....	19
4.4 Luokitusrunko	20
5 Tulokset.....	22
5.1 Sanamäärä.....	22
5.2 Sisältöluokkien jakautuminen	22
5.2.1 Esittäjä	23
5.2.2 Teos, säveltäjä	24
5.2.3 Kriitikon kommentointi.....	24
5.2.4 Konserttitilanne	24
5.2.5 Sivistävä aines	24
6 Päätäntö	25
6.1 Keskiössä tiiviys ja informointi	25
6.2 Onko musiikkikritiikki kriisissä?	26
6.3 Tutkielman kriittinen tarkastelu ja jatkotutkimus	27
Lähteet.....	29
Liite: Tutkimusaineiston dokumentit	31

1 JOHDANTO

Musiikkikritiikin muutoksesta ja tarpeellisuudesta käydään aika ajoin vilkastakin keskustelua, niin myös tätä tutkielmaa kirjoittaessa. Jarkko Lyytinen analysoi artikkelissaan *Kuka kaipaa kriitikkoa* (Helsingin Sanomat 9.4.2013) sitä, onko kulttuurikritiikki todellakin kriisissä. Lyytinen pohtii nykyisen median ja journalismin murroksen antavan kritiikille uusia mahdollisuuksia sen sijaan, että se rajoittaisi tai yksipuolistaisi kulttuurikritiikin suuntaa. Lyytinen viittaa Helsingin Sanomien teettämään kyselyyn, jonka mukaan lukijat pitävät taidekritiikkiä edelleen kulttuurijournalismin keskiössä. Kritiikkiä pidettiin asiantuntevana ja luotettavana, joskin tekstit katsottiin osittain vaikeaselkoisiksi. (Lyytinen 2013, 1—2.)

Aikaisempi tutkimus on osoittanut kritiikin muutoksen arvottavasta suunnasta yhä journalistisempaan suuntaan. Journalismin kentän muuttuessa ja näin ollen myös kritiikin murroksessa lehdistökritiikistä on kiinnostuttu yhä enemmän 2000-luvulle tultaessa. Esimerkiksi Heikki Hellmann ja Maarit Jaakkola ovat tutkineet tätä muutosta artikkelissaan *From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland* eritellen Helsingin Sanomien kulttuuriosaston rakenteiden, ihanteiden ja arvojen muutosta sisällön analyysin ja toimittajien haastattelujen keinoin. Hellman ja Jaakkola havaitsivat Helsingin Sanomien kulttuuriosaston toimituksen nojaavan yhä enemmän journalistiseen paradigmaan, mistä johtuen kulttuuriosaston käytännöissä journalistiset toimintatavat nähdään yhä tärkeämpinä. (Hellman ja Jaakkola 2012, 797.)

Taidekritiikin muutoksesta on oltu kiinnostuneita paitsi Suomessa myös muualla Euroopassa. Esimerkiksi Susanne Janssen (1999) on tutkinut kulttuurisivujen kattavuutta hollantilaisessa lehdistössä. Tutkimuksessa oli mukana myös muut taiteenalat kuin vain musiikki, joskin musiikki valtasi suurimman osan kulttuuriosastojen kirjoituksista. Janssen huomasi kuitenkin muutoksen taidemuotojen hierarkiassa kulttuurisivuilla: populaarimusiikki oli noussut suosituimmaksi aiheeksi. Muutoksen takana Janssen kertoo olevan muun muassa lehdistön ulkopuolelta tulevien organisaatioiden asettamat paineet. Myös kulttuurisivujen kohdeyleisö nähtiin vaihtuvana, jolloin lehtisisältöjen tuli muuttua yleisön muuttuessa. (Janssen 1999, 345.)

Tutkielmani taustaoletuksena on, että kulttuurijournalismin paradigmanmuutos esteettisestä journalistiseen paradigmaan pätee myös musiikkikritiikin kohdalla ja on

vaikuttanut musiikkikritiikin sisältöihin. Tämän työn tarkoituksena onkin kartoittaa kvantitatiivisen sisällön erittelyn keinoin sitä, millä tavoin paradigmanmuutos näkyy Helsingin Sanomien musiikkikritiikeissä vuosina 1992 ja 2012. Tekemäni analyysin perusteella sain suuntaa-antavaa tietoa musiikkikritiikin suunnasta.

Tutkielmani keskiössä on paitsi Hellmanin ja Jaakkolan tutkimukset paradigmanmuutoksesta myös Edward J. Conen malli musiikkikritiikin ymmärtämisen tasoista. Mallin mukaan musiikkikritiikki koostuu musikologisesta, teknisestä sekä kokemuksellisesta tasosta, jotka näkyvät musiikkikritiikkien sisällöissä. Esteettisen arvottamisen lisäksi musiikkikritiikki pitää sisällään faktatietoa teoksista, säveltäjistä, esittäjistä tai yleisesti musiikkimaailmasta käytävästä keskustelusta sekä käsittää itse musiikillisen teoksen analyysiä ja erittelyä. (Cone 1981, 4.)

Tässä tutkielmassa otan lähempään tarkasteluun Helsingin Sanomien taidemusiikkia koskevan kritiikin. Aineistossani perehdyn tarkemmin Radion Sinfoniaorkesteria koskevaan musiikkikritiikkiin. Keskeisiä kysymyksiä tutkimuksessani on millä tavoin musiikkikritiikin sisällöt ovat muuttuneet median murroksessa sekä miten tämä muutos näkyy kritiikissä käytännössä. Musiikkikritiikin kieli, mukaan lukien kriitikon käyttämät sananvalinnat muovaavat lukijoidensa käsityksiä musiikista. Kriitikon kirjoitustyyli saattaa jopa muovata sitä näkemystä, kuinka musiikki ymmärretään ja kuinka sitä kritiikin lukemisen jälkeen kuunnellaan (Sarjala 1994, 11).

Tutkielmani alussa teen katsauksen aiheen teoreettiseen taustaan. Erittelen musiikkikritiikin roolia journalistisena tuotteena, minkä jälkeen otan tarkasteluun taidekritiikin käännöksen esteettistä paradigmasta journalistiseen paradigmaan. Lisäksi käyn läpi Helsingin Sanomien kulttuuriosaston kehityslinjoja sekä otan lähempään tarkasteluun taidemusiikin kritiikin. Tämän jälkeen esittelen tutkimusasetelman ja kuvailen käyttämäni tutkimusmetodin. Lopuksi selvitän omat havaintoni musiikkikritiikin muutoksesta analyysini pohjalta peilaten tulkintojani teoreettiseen viitekehykseen sekä aiempaan tutkimukseen aiheesta.

2 TEOREETTINEN TAUSTA

Tässä luvussa käyn läpi musiikkikritiikin luonnetta median ja journalismin kentällä sekä peilaan musiikkikritiikkiä laajempaan kulttuurijournalismin alueeseen. Ensimmäisessä alaluvussa hahmottelen musiikkikritiikkiä journalistisena tuotteena. Pohjustan hieman median ja journalismin kenttää sekä käsittelen musiikkikritiikin ominaispiirteitä. Toisessa alaluvussa tarkennan piirteitä Conen musiikkikritiikin kolmen ymmärrystason malliin. Kolmannessa alaluvussa keskityn pohtimaan Hellmanin ja Jaakkolan tutkimusta kulttuurijournalismin esteettisen paradigman muutoksesta journalistisempaan suuntaan. Koska tämä muutosnäkökulma on keskeinen tutkielmassani, havainnollistan paradigmanmuutosta Hellmanin ja Jaakkolan laatiman taulukon avulla. Neljännessä alaluvussa tarkastelen kriitikon roolia toimittajuuden kentällä. Tämän jälkeen teen vielä selkoa Helsingin Sanomien kulttuuriosaston kehityslinjoista ja lopuksi otan tarkasteluun erityisesti taidemusiikkia koskevan kritiikin.

2.1 Musiikkikritiikki journalistisena tuotteena

Jokaiselle instituutiolle on muodostunut omanlaiset tavat ja normit kuvata asioita ja käyttää kieltä. Näiden instituutioiden sisällä vaikuttavat ihmiset muodostavat kielellisen ulkoasun tiettyjen käytäntöjen ja ideologian mukaan. Toisin sanoen tietty tapa kirjoittaa asioista tarkoittaa millä tavoin instituutio asiat ”näkee”. (Fairclough 1995, 38.) Tämän tutkielman puitteissa instituutioina voidaan pitää musiikkikritiikkiä, joka määrää kriitikolle tietyt diskursiiviset ja ideologiset normit, joiden mukaan toimia ja kirjoittaa. Toisaalta myös Helsingin Sanomat on instituutio, joka määrittää puitteet kirjoittajilleen.

Agenda setting -teorian mukaan nojaamme arkipäivän puheenaiheitamme median esille nostamiin asioihin. Tämä johtaa siihen, että yleisö mieltää nämä median esille nostamat asiat muita asioita tärkeämmiksi. Joukkoviestimet ovat myös suuressa roolissa siinä, kuinka eri teemat tulevat yleisön tietoisuuteen. Toisin sanoen ihmiset pitävät tärkeänä ja arvokkaana sitä, mitä median milloinkin nostaa puheenaiheeksi. Medialla on vaikutus siihen, *mistä* ihmiset puhuvat, mutta media ei suoraan vaikuta siihen mitä mieltä ihmiset ovat asioista. (Kunelius 2003, 142—143.) Sama pätee myös taiteesta ja musiikista puhuttaessa. Musiikkikritiikki on yksi musiikkielämää ja musiikkikeskustelua ylläpitävistä instituutioista, joka antaa lukijoilleen puheenaiheita, kehittää keskustelua sekä tarjoaa uusia näkökulmia.

Erkki Lehtiranta (1993) kiteyttää musiikkijournalismin niin, että sen tulisi välittää tietoa musiikista monipuolisesti ja mahdollisimman laajalle yleisölle. Muita tehtäviä Lehtirannan mukaan voivat olla ovat musiikkimaun muokkaaminen, musiikkielämän syvärakenteiden tutkiminen, musiikintutkimuksen uusien tulosten kansanomaistaminen, synteisien teko sekä huomion ohjaaminen musiikkipolitiikan mahdollisiin epäkohtiin. Toisin sanoen toimittaja palvelee musiikista kiinnostunutta yleisöä olemalla tulkkina musiikkielämän ja yleisön välillä. Lehtiranta kertoo musiikkijournalismin olevan toteavaa, kuvailevaa, tulkitsevaa, analysoivaa, arvottavaa, manipulatiivista, retorista tai synteisiin pyrkivää. (Lehtiranta 1993, 12.) Musiikkikritiikki voidaan katsoa musiikkijournalistiseksi tuotteeksi, joka omalta osaltaan käyttää näitä Lehtirannan määrittelemiä musiikkijournalismin tavoitteista.

Lehdistönvälisen kilpailun kiristyessä kamppailuun on tullut mukaan myös kaupallisuus ja nopeus. Kulttuurimuotojen monipuolistuessa myös kulttuurista kirjoittamisen tulee muuttua ja monipuolistua yleisöä palvelemaan suuntaan. (Hellman & Jaakkola 2012, 784.) Matheson kertoo mediassa olevan lopulta kyse ihmisten välisestä viestinnästä. Keskeistä mediamaiseman murroksessa on se, että tämä viestintä on muuttunut yksisuuntaisesta viestinnästä interaktiivisemmaksi. Sosiaaliset käytäntömme ovat muuttuneet internet-keskeisimmiksi: ihmisten on helppo vaikuttaa asioihin internetin kautta klikkaamalla. ”Vanha media”, eli pääosin printtilehdet, tarjosivat lukijoilleen vain yksisuuntaisen kommunikointikanavan. Nykyään raja journalistin ja yleisön välillä on hämärtynyt, sillä internet on mahdollistanut lukijoiden aktiivisen osallistumisen uutisten ympärillä käytävään keskusteluun. Uusi media on myös muokannut aikakäsityksiämme. Emme ole enää ajallisesti sidoksissa esimerkiksi sanomalehden ilmestymiseen aamulla, vaan voimme käytännössä tarkastaa päivän uutisannin internetistä koska haluamme. (Matheson 2005, 158-162; 168.)

Kritiikki on yksi taidemaailman keskeisimmistä vaikuttajista ja keskustelun ylläpitäjistä, joten sen rooli yleiselle keskustelulle musiikista on edelleen vahva. Internet on tuonut mukanaan internet-journalismin aikakauden, joka mahdollistaa sen, että lähes kenen tahansa on mahdollista julkistaa omia kirjoituksiaan ja kritiikkejään musiikista. Tämä on varmasti hajauttanut kriitikkokentän ja omalta osaltaan vaikuttanut myös perinteisten kriitikoiden kielenkäyttöön. Teknologian ja internetin kehittyessä kritiikin luonne on muuttunut ja yhä useamman on helpompaa harjoittaa kritiikkiä. Internet-kritiikki mahdollistaa reaaliaikaisen kommentoinnin ja kritisoinnin, jopa toisen kirjoittaman kritiikin kritisoinnin. Kriitikko voi itse olla oman kritiikkinsä kustantaja ja näin keskustelu musiikista ulottuu yhä

laajemmalle, niin amatööriharrastajille kuin musiikin ammattilaisille. (Roberge 2011, 436, 445, 448.)

Suuri internetin tuoma muutos on kritiikin monipuolistuminen ja määrällinen kasvu. Internet mahdollistaa välittömän palautteenannon ja kommentoinnin, jota voi käytännössä katsoen harjoittaa kuka tahansa. Tämä vaikuttaa osaltaan kritiikin laatuun, mutta myös kritiikki-instituution luonteeseen. Aikaisemmin kritiikki toimi sanansaattajana kulttuurituotteiden ja kritiikkiä lukevan yleisön välillä, jolloin kritiikillä oli tietty kohdeyleisö. Nyt internet-kritiikki on tarkoitettu kaikenlaiselle yleisölle, ei vain tietylle ja kohdistetulle ryhmälle. Kritiikin monimuotoistuksessa ne eivät ole enää keskenään yksiselitteisesti vertailtavissa. (Roberge , 445—446.)

Journalismi ja sen myötä kritiikki muuttuvat yhteiskunnan muuttuessa. Vähitellen on kuitenkin alettu puhua jopa journalismin kriisistä. Roberge näkee kriisin keskiössä olevan esimerkiksi kritiikin kielenkäytön sekä kaupallistumisen. Kriitikon vaikea kielenkäyttö saattaa johtaa lopputulokseen, jossa kriitikot eriytyvät omaksi asiantuntijoiden ryhmäkseen. Kritiikin vaikeaselkoinen kieli saattaa nousta esteeksi kriitikon ja yleisön välille, jos lukijakunnan on vaikea ymmärtää kritiikin sanomaa. Toinen kritiikin kriisi koskee kaupallistumista. Kriitikoista on tullut Robergen mukaan kuin mainostajia, joilla on nykyisen massamedian aikakautena yhä enemmän paineita toimia tiiviiden vaatimusten alaisena ja työskennellä musiikkiteollisuuden ja puhtaan musiikkikritiikin välissä. Tämä johtaa siihen, että kritiikin luonne muuttuu siten, ettei analysoivaa otetta ole enää niin paljon sen väistyessä tuomitsevan äänensävyyn tieltä. (Roberge 2011, 442—443.)

Kritiikkiä ollaan aikaisemmin pidetty vahvasti sidoksissa sen julkaisijansa linjaan. Esimerkiksi 1800-luvulla ilmestyneitä musiikkikritiikkejä ei mielletty vain yhden henkilön mielipiteiksi, sillä sanomalehtijulkaisuissa ymmärrettiin taustalla vaikuttava joukko. Toisaalta yleisö odottaa kriitikolla olevan asiantuntemusta – onhan lehti valinnut hänet edustajakseen. (Sarjala 1994, 11.)

Kritiikin ja uutisen raja on saattaa joskus olla häilyvä. Jaakkola (2006) kertoo, että kritiikki voi osaltaan täyttää myös uutiskriteerit. Jos esitys saa esimerkiksi epätavallisen paljon kehuja tai toisaalta negatiivista palautetta, voi kritiikki jo sinällään olla uutinen. Kriitikon tulee välittää tietoa musiikkiesityksen onnistumisesta sekä sille yleisölle, joka on ollut esityksessä läsnä että niille, jotka ei ole paikalle päässeet. Myös kritiikki voi olla uutismainen. Jos esimerkiksi esitys on ollut poikkeuksellisen huono tai hyvä, on kritiikillä jo korkea uutisarvo sinänsä (Jaakkola 2006, 139; 143.)

Musiikkikritiikki on luonteeltaan yhtäältä informoivaa eli se kertoo jotain teosten tai esittäjien historiasta tai muita tiedollisia, lukijaa sivistävää aineistoa. Musiikkikritiikin jakaminen kahteen kategoriaan, tekniseen ja esteettiseen arvottamiseen on peruja 1700-luvulta (Sarjala 1994, 48). Saman erottelun voidaan katsoa pätevän myös tänä päivänä. Yhtäältä musiikkijournalismi on evaluoivaa eli punnitsevaa ja arvottavaa kritiikkiä koskien sävellystä tai esitystä, toisaalta informoivaa kirjoitusta historiallisista faktoista tai teosten ja esityksen teknisiä huomioita. (Pietarinen 1993, 153.)

Toisaalta musiikkikritiikki on nähty puhtaasti esteettistä ilmaisua tavoittelevaksi. Kriitikko ei palvele tätä tavoitetta vain kertomalla, mitä musiikki on vaan myös kertomalla, miksi musiikki on merkityksellistä. Pelkkä teoria ja analyysi eivät muun muassa sanastonsa puolesta riitä selittämään musiikkia kriitikon työhön tarvitsemalla tavalla. Historiallinen, akustinen ja analyttinen ymmärtäminen eivät tarvitse kriitikolta esteettistä tajuua. Ne eivät saa aikaan kategorioita, jotka kertoisivat, miksi musiikilla on merkitystä. Kriittisestä näkökulmasta tarkasteltuna se, mitä musiikki merkitsee on välttämätöntä sille, mitä musiikki tarkoittaa. Musiikillinen ymmärtäminen lisää musiikin arvostamista. Toisin sanoen: jotta voimme arvostaa teosta, meidän pitää ensin jollain tasolla ymmärtää sitä. (Herzog 1995, 299-300.)

2.2 Musiikkikritiikin tasot

Edward T. Cone näkee musiikkikritiikeissä olevan kolme ymmärtämisten tasoa. Ensimmäinen tasoista on musikologinen taso, joka tarkoittaa faktatietojen, kuten etnisten, poliittisten, sosiaalisten, historiallisten tai elämäkerrallisten taustatietojen tunnistamista. Vaikka kritiikki on pohjimmaltaan luonteeltaan arvottavaa, myös sivistävää ainesta tulisi olla mukana. Toinen taso sisältää teoksen tekniset erittelyt, johon kuuluu musiikillisen kieliopin erittely sekä kyky selittää teoksen rakenteita analyysin avulla ja näin hahmottaa, kuinka teos toimii. Kolmas taso on kokemuksellinen. Tällä tarkoitetaan oivallusta, joka on kirjoittajan oma persoonallinen mielipide ja joka on muovautunut kriitikon musiikkisuteen muuttuessa ja kehittyessä. Nämä kolme tasoa eivät käytännössä ole näin selkeästi eroteltuja, vaan toimivat limittäin ja vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. (Cone 1981, 4.)

Informatiivisuus nähdään tärkeäksi osaksi kritiikkiä. Taustatiedot antavat sekä esittäjälle, kriitikolle että kritiikin lukijalle ymmärryksen siitä, millaisessa ympäristössä teokset ovat tehty ja alun perin esitetty. Ilman historiallista ymmärrystä teosten täydellinen ymmärtäminen on vaikeaa. (Cone 1981, 13.)

Säveltäjää koskevaa arviointia Cone pitää suhteellisen tärkeänä, sillä säveltäjän arvioinniksi Cone katsoo sen kuinka teos onnistuu sävelkuluissaan, rytmisissä ominaisuuksissaan, harmoniassa sekä muotoa koskevissa asioissa. Nämä teoksen analysoinnit ja arvottamiset ovat samalla myös teoksen tekijän eli säveltäjän arvottamista. Juuri tämän kaltainen analysointi mahdollistaa kriitikon kirjoittaa objektiivista tekstiä, sillä kritiikin lukijalla on aina mahdollisuus jälkikäteen tarkastaa kriitikon väitteet esimerkiksi partituurista. Säveltäjää ja teosta koskeva arvottaminen antaa syyn lukea kritiikkiä vaikka lukija ei itse olisi ollut konsertissa paikalla. (Cone 1981, 16.) Ruuska kertoo taidemusiikin piirissä säveltäjää koskeva arvottaminen riippuvan myös siitä, milloin kyseinen säveltäjä on elänyt. On havaittu, että säveltäjää koskevaa arvottamista on sitä enemmän mitä tuoreemmasta säveltäjästä on kyse. Esimerkiksi taidemusiikin kaanoniin kuuluvien säveltäjien (Bach, Mozart tai Beethoven) arvioimista kritiikeissä on nykyisin vähän. (Ruuska 2006, 74.) Esittämisen arviointi on myös yhteyksissä teoksen arviointiin. Voidaan ajatella, että esityksen arviointi on samalla myös teoksen arviointia. Jokainen esittäjä koskeva kritiikki ja arvottaminen tulisi olla yhteydessä esitettävään teokseen. Jokainen esitystä koskeva kritiikki on samalla myös teosta koskevaa kritiikkiä. (Cone 1981, 8.)

Vaikka musiikkikritiikki mielletään usein vain arvioivaksi tekstiksi, Conen malliin nojaten on syytä olettaa musiikkikritiikkien sisältävän myös muunlaisia tasoja. Lisäksi voisi olettaa näissä kritiikkien ymmärtämisen tasoissa sekä tasojen suhteissa tapahtuneen muutosta journalismin ja median maiseman muuttuessa.

2.3 Kulttuurijournalismin kaksi paradigmaa: esteettinen ja journalistinen

Vielä 1990-luvulla kritiikeissä oli vallalla hyvin esteettis pohjainen käsitys musiikista, mikä tarkoitti sitä, että taidemusiikin kritiikkien sisällöissä kiinnitettiin erityistä huomiota musiikkiesityksen estetiikkaan, musiikin sankaruutta korostaviin piirteisiin sekä taidemusiikin kaanonia korostaviin suurnimiin. Nämä esteettiseen tulkintaan suuntautuneet kritiikit antoivat ymmärtää kritiikin olevan vain sellaisten ihmisten etuoikeus, jotka ymmärsivät ”oikeanlaisen” musiikin olemuksen. (Airo-Karttunen 1996, 85—86.)

Hurri kertoo paradigmanmuutoksen esteettisestä journalistiseen suuntaan on alkaneen jo 1980-luvulta, jolloin uutislähtöinen journalismi alkoi viedä tilaa esteettiseltä lähestymistavalta. Kulttuurijournalismin esteettinen puoli on sidoksissa vain yhteen journalistiseen genreen ja sen metodeihin, siis kritiikkiin. Tämän vastakohtana voidaan nähdä journalistinen suuntaus, joka soveltaa monia metodeja ja lähestymistapoja. Esteettisen

kritiikin keskiössä on taiteen kenttä ja sen säännöt. Kriitikko noudattaa teksteissään taiteen kentän kulloinkin määräämille normeille. Tämä voidaan katsoa yhtäältä eduksi, sillä tällä asiantuntijakriitikon kentällä toimittaja tuntee alansa. Toisaalta kriitikon riippumattomuuden voidaan katsoa kärsivän. Journalistisessa kritiikissä kriitikko vastaa ensisijaisesti kritiikit julkaisevalle lehdelle tai instituutiolle. Näin ollen kriitikko on sidoksissa lehden linjaan ja määräyksiin. Journalistisessa suuntauksessa kriitikko saattaa joutua hyväksymään myös lehden poliittiset normit. (Hurri 1993, 51.)

TAULUKKO 1. Suomenkielinen versio Hellmanin ja Jaakkolan (2012, 788) esteettisen ja journalistisen paradigman eroja kuvaavasta taulukosta.

Ulottuvuus	Esteettinen Suuntaus	Journalistinen suuntaus
Ammatti-identiteetti	Kriitikko, arvostelija	Journalisti
Toiminnan tavoite	Taiteen laadun edistäminen	Demokratian edistäminen
Välineen rooli	Makutuomari, valistaja	Tiedonvälittäjä, uutisoija
Ajattelun kehys	Tunne ja kokemus	Maalaisjärki
Toiminnan kehys	Esteettinen	Poliittinen
Kirjoittajan asema	Asiantuntija: auktoriteettiin perustuva subjektiivisuus	Ulkopuolinen: rituaalinomainen objektiivisuus
Lähteiden asema	Häivytetty	Näkyvissä
Suhde kohteeseen	Ennalta määrätty, järjestetty	Avoin, ongelmalähtöinen
Suhde juttutyyppeihin	Yksi genre	Useita genrejä
Suhde metodeihin	Yksi metodi	Useita metodeja
Aikakäsitys	Retrospektiivinen	Proaktiivinen

Hellman ja Jaakkola selventävät, että 2000-luvulle tultaessa kulttuurijournalismin kahtiajako on käynyt yhä ilmeisemmäksi. Taulukossa 1 on kuvattu kulttuurijournalismin kahtiajakoa esteettisestä ja journalistisesta näkökulmasta. Kulttuuriosastot tasapainoilevat

uutisen ja arvottavan tekstin välillä, joskin nykyään arvot ovat kallellaan journalistisempaan suuntaan. Yhtäältä kulttuurijournalismi perustuu esteettiseen puoleen, joka on olemukseltaan arvottavaa, mielipiteisiin perustuvaa ja ohjailevaa kirjoitusta taiteesta. Toisaalta kulttuurijournalismi nähdään yhä uutismaisempaan tuotteena sen käytäntöjen muuttuessa journalistisempaan suuntaan. *Esteettinen paradigma* näkee, että mielipiteet ovat kulttuurijournalismin perusta ja sen journalistista prosessia määrittää ajatus taiteen merkitysvyydestä. Toisin sanoen mitä korkeampitasoiseksi kulttuurituote on arvioitu sitä korkeampi on myös uutisen arvo. Kulttuuritoimittajan tai kriitikon tekstit ovat yhteydessä yleiseen taiteesta käytävään keskusteluun ja näin ollen hänen tulee olla alansa asiantuntija, jolla on tarpeeksi kulttuurista pääomaa ansaitakseen oikeutuksensa arvostella tulkita kulttuurituotteita sekä jakaa informaatiota edelleen lukijakunnalle. Kulttuurijournalismissa informaation lähteet ovat harvoin tuotu julki. Sen sijaan taidekriitikki ”referoi” itseään kommentoimalla ja arvottamalla jo aiemmin tapahtunutta. (Hellman & Jaakkola 2012, 787.)

Journalistinen paradigma taas heijastaa perinteisen journalismikäsityksen arvoja ja ihanteita. Se näkee lukijat suurena yleisönä erilaisissa yhteiskunnallisissa konteksteissa ja se ammentaa monista eri metodeista ja lähestymistavoista. Toisaalta kulttuurijournalismi nähdään informatiivisena, faktapohjaisena ja avoimena viestintänä taiteesta, joka perustuu perinteisen ”kovan” uutisen kriteereihin. Toimittajan tulee palvella yleisöä journalististen normien mukaan. Suurin ero näissä normeissa on se, että journalistinen paradigma näkee toimittajan puolueettomana, ei arvottavana tiedonvälittäjänä. (Hellman & Jaakkola 2012, 787—788.)

Jyrkkä jako esteettiseen ja journalistiseen kritiikkiin ovat kuitenkin vain teoreettisia ääripäitä. Käytännössä journalistisessa työssä esteettisen ja journalistisen paradigman erot näkyvät genrevalinnoissa sekä metodologisessa lähestymistavassa. Nämä valinnat heijastuvat kulttuuritoimittajan asemaan. Esteettistä paradigmaa noudattamalla toimittaja on sidoksissa yhteen genreen, kritiikkiin. Journalistinen suuntaus taas käyttää hyväkseen monia lähestymistapoja ja metodeja. (Hellman & Jaakkola 2012, 788.)

2.4 Musiikkikriitikko toimittajuuden kentällä

Harries ja Wahl-Jorgensen erottelevat kulttuuritoimittajat kolmeen alalajiin: 1) taiteen toimittajiin, 2) taiteesta raportoijiin sekä 3) freelance-toimittajiin. Kulttuuritoimituksissa on suosittua käyttää freelance-kriitikoita, vaikka heihin suhtaudutaan ristiriitaisesti. Yhtäältä freelance-kriitikot ovat vapaita toimitusten liian tiukoista rajoituksista ja rutiineista, toisaalta

he ovat usein riippuvaisia kustannustoimittajien valtuuksista. Freelance-kriitikot harvoin luokittelevat itsensä toimittajiksi, koska jäävät paitsi uutistoimitusten rutiineista ja rakenteista. (Harries & Wahl-Jorgensen 2007, 624.) Helsingin Sanomien kohdalla näyttäisi kuitenkin olevan suhteellisen vakiintunut kirjoittajajoukko ainakin taidemusiikin kritiikistä puhuttaessa.

Taidetoimittajat pitävät itseään kirjoittajina, joilla tulisi olla erikoisominaisuus, siis erikoistuntemus oman taiteenalan (esimerkiksi musiikin) kentältä. Ensimmäiseksi he katsovat tärkeäksi kyvyn kommunikoida yleisön kanssa ja välittää asiantuntevaa tietoa selkeästi eteenpäin. Toiseksi kulttuuritoimittajat kokevat, että journalismin tulisi olla erilaista kuin se nyt uutismuodossaan on. Kolmanneksi toimittajat näkevät itsensä välittäjinä, jotka kertovat musiikista toisille musiikista kiinnostuneille. Kulttuuritoimittajat eivät siis koe nostavansa itseänsä lukijan yläpuolelle, vaan kokevat saaneensa arvostuksensa yleisöltä ja näin ollen palvelevansa heitä ja välittävänsä tietoa kulttuurin nykytilasta. (Harries & Wahl-Jorgensen 2007, 635.)

Journalistin tulisi teksteillään vastata ennen kaikkea yleisölle, mutta sama ajatus pätee myös kriitikon rooliin. Kriitikin lukija haluaa tietää mitä ostaa, mihin konsertteihin mennä, mitä levyjä kuunnella ja mitä mieltä kuulemastaan musiikista. Toisaalta kriitikko on samalla tasolla muiden kuuntelijoiden kanssa yleisön joukossa: kriitikon tulee kuvata sitä, miltä teos konsertissa kuulosti, kuinka konsertti sujui ja kuinka se esitettiin. Lukijan tulisi voida luottaa kriitikon kykyihin ja siihen, että kriitikon makuun voi luottaa. (Cone 1981, 2.) Kriitikko antaa siis lukijoilleen keskustelunaiheita, minkä takia hän on avainroolissa siihen, mistä milloinkin keskustellaan. Monilla lukijoilla on myös kriitikoita, joihin samaistutaan ja joiden kritiikkejä seurataan tarkemmin kuin muiden. Näin tarkasteltuna arvioiva kritiikki ja journalistinen suunta ovat samoilla linjoilla: kirjoittajan rooli olisi etenkin vastata lukijoiden tarpeisiin.

Musiikkikriitikon voidaan nähdä olevan osa suurempaa mediataloutta, sillä lopulta hän vastaa työskentelystään työnantajalle, jonka tarkoitus on saada lehteä myydyksi. Tällöin kritiikin voidaan nähdä puhuvan sekä yleisölle että yleisön puolesta. Ennemmin kuin autonomisena sivustaseuraajana kriitikko nähdään mielipiteen ohjaajana ja työnantaja näiden mielipiteiden väittäjänä. Kriitikon tulisi jakaa informaatiota muun muassa uusista levyistä ja välittää omat kokemuksensa heijastaen mediaa, joka heidän kritiikkinsä julkaisee. (Fenster 2002, 83—85.)

2.5 Helsingin Sanomien kulttuuriosasto

Helsingin Sanomien journalistinen johto on puhunut taidesivujen supistumisesta 1990-luvulta lähtien. Keväällä 2004 päätoimittaja käynnisti kehityshankkeen, jossa määriteltiin kolme kehitettävää aihetta: 1) kulttuurisivujen tarjonta nähtiin liian laajana ja epätarkkana sekä taidetta käsittelevät sivut liian muodollisina, 2) osaston työprosessit olivat huonosti organisoituja, heikosti uutisorientoituneita ja kritiikkien nähtiin vievän liikaa tilaa reportaaseilta sekä 3) kulttuuriosaston uutistoimituksen hierarkia nähtiin liian hajautettuna. Vuonna 2003 Helsingin Sanomien kulttuurisivujen osuus oli noin 3.2 sivua päivässä. Yleisesti kulttuurikirjoitukset ovat lyhentyneet, mutta etenkin arvosteluiden kohdalla supistus on ollut suuri. (Hellman & Jaakkola 2012, 790—792.)

Suuri muutos kulttuuriosastossa ja koko lehdessä tapahtui Helsingin Sanomien 100-vuotisvuonna 1989, jolloin lehti jaettiin A-, B-, C- ja D-osioihin. Kulttuuriosasto sijoitettiin C-osaan yhdessä ulkomaan- ja urheilu-uutisten kanssa. Viikonlopun lehtien C-osan aloitti kulttuuriosasto. Samaan aikaan lehden jaotteluun tuli myös teemasivuja kirja-, taide- ja musiikkiarvosteluille. Kulttuuriosaston muuttuessa enemmän perinteisten uutissivujen suuntaan ja lukijakohteen muuttuessa laajemmaksi yleisöksi, teemasivustot olivat osoitettu tietyille lukijakunnalle. (Hellman & Jaakkola 2012, 792.)

Vuonna 2000 uudistukset ajoivat kulttuuriosaston jälleen kohti yleistä journalistista suuntaa. Trendinä oli jakaa artikkelit pienempiin osiin: yksi kertoi päätarinan, toinen taustat päätarinasta ja yksi osio oli varattu kommenteille. Vuonna 2005 kulttuuriosasto liitettiin avausosioon C yhdessä ”pehmeiden” uutisten kanssa. Kulttuurisivujen visuaalinen ilme muuttui vuonna 2009, kun kuvitukselle alettiin antaa yhä enemmän jalansijaa. (Hellman & Jaakkola 2012, 792.) Nämä journalistisen johdon sanelemat muutokset ovat vaikuttaneet kulttuurisivujen ilmeeseen ja sisältöön, mutta muutoksen voidaan olettaa vaikuttaneen myös kritiikin sisältöihin.

2.6 Tarkastelussa taidemusiikki

Taidemusiikilla on perinteinen ja pitkä traditio instituutiona. Kulttuurisen statuksensa ansiosta taidemusiikki viitekehyksenä antaa kriitikolle tietyn tavan kirjoittaa ja tarkastella asioita. Taidemusiikista puhuttaessa kritiikki kohdistuu nimenomaan esittäjiin ja heidän tulkintoihinsa, ei niinkään teokseen. Teoskritiikkiä tehdessä teoksia verrataan musiikin historiaan sekä musiikkityyleihin ja näiden pohjalta toimittaja luo tulkintansa. Erityisesti taidemusiikin kaanoniin kuuluvat teokset harvemmin tarvitsevat tarkempaa selvitystä.

Kriitikko olettaa lukijansa tietävän teoksen taustoista jo jotain. Tärkeäksi tulkinnan kohteeksi nousee myös kapellimestari. (Ruuska 2006, 74—79.)

Koiranen toteaa taidemusiikille tyypillistä olevan säveltäjän arvottaminen sekä musiikkiteosten korostaminen. Kriitikoiden kielenkäyttö ei rajaudu pelkästään musiikillisiin termeihin, vaan myös kirjallisuuden ja kuvataiteen termejä käytetään havainnollistamaan musiikkia. Koirasen mukaan tämä tarkoittaa sitä, että etenkin taidemusiikin kohdalla kriitikko olettaa lukijalla olevan ”laaja esteettispohjainen yleissivistys”. (Koiranen 1993, 95.)

Koiranen havaitsi, että taidemusiikin arvosteluissa sana *musiikki* on vakiintunut termi, kun taas populaarimusiikin piirissä käytetään generarajojen termejä, kuten *jazz* tai *pop*. Tämä kertoo siitä, kuinka pitkät traditiot taidemusiikin arvostelulla on. Taidemusiikin tyypillinen arvostelu koostuu yleiskielisistä ilmauksista, vakiintuneista termeistä ja yksityiskohtaisista kuvauksista kun taas jazzia koskeva kritiikki on sananvalinnoiltaan melko rohkeaa ja kuvailevaa. Taidemusiikin ja populaarimusiikin eroista kertoo myös se, kuinka yleisön reaktioita kuvattiin. Populaarimusiikin konserteissa yleisön reagointi musiikkiin on keskeisemmässä roolissa kuin taidemusiikin. Taidemusiikin kriitikko näkee usein arvostellessaan itsenäisen musiikinsisäisen arvon, kun taas jazz- ja pop-musiikin arvioijat korostavat musiikin vaikutusta kuulijassa. Koiranen nostaa esille subjektiivisuus-objektiivisuus -kahtiajaon, jonka mukaan taidemusiikin kritiikissä painopiste on objektissa, sillä musiikissa itsessään on ominaisuuksia, jotka arvottavat sen. Pop- ja jazz-musiikin kritiikeissä taas esillä on subjektiivisuus, sillä arvottava aines löytyy yleisön suhtautumisesta musiikkiin. (Koiranen 1993, 95—98.)

3 TUTKIMUSASETELMA

Tutkimukseni tarkoituksena on perehtyä Helsingin Sanomien kulttuuriosaston musiikkikritiikkien sisältöjen muutokseen vuosina 1992 sekä 2012. Tarkoituksena on tehdä määrällinen kuvaus kritiikkien oleellisten sisältöjen muutoksista näitä kahta valitsemani tutkimusvuotta vertailemalla. Keskeisiä kysymyksiä tutkimuksessani ovat:

- 1) Millä tavoin musiikkikritiikki on muuttunut median murroksessa sekä
- 2) Miten tämä muutos näkyy musiikkikritiikeissä käytännössä

Pyrin vastaamaan tutkimuskysymykseen analysoimalla kahden valitsemani tutkimusvuoden musiikkikritiikkien sisältöjä. Sisältöjen analyysia varten rakensin aiemman kirjallisuuden, teoreettisten lähtökohtien sekä Emma Kankaan ja Helvi Kankaan luokitusrunгон pohjalta oman luokitusrunkon.

4 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

Tässä luvussa kuvaan tutkimuksen toteutuksen vaiheita aloittaen tutkimukseni lähestymistavasta. Toisessa alaluvussa teen selkoa sisällönanalyysistä ja sisällön erittelystä tutkimusmetodeina. Kolmannessa alaluvussa käsittelen tutkimusaineiston ja esittelen perusteluja sen valinnalle. Lopuksi hahmottelen luokittelurungon rakentamisen sekä aineiston keruun ja analyysin vaiheet.

4.1 Tutkimuksen lähestymistapa

Tutkimukseni kulku noudatti teoriaohjaavan sisällönanalyysin kaavaa. Tutkimusaineistoni koostui lehtiteksteistä, jolloin aineistoni oli laadullinen. Luokitusrunkoni ja tulosten raportoinnin puolesta tutkimukseni on kvantitatiivista sisällön erittelyä, sillä laadullisen aineistoni pohjalta muokkasin tutkimustulokseni kvantitatiiviseksi aineistoksi tarkastelun helpottamiseksi. Tuomi ja Sarajärvi toteavat, että valmista analyysirunkoa käytettäessä tutkija pystyy erottamaan aineistoistaan seikat, jotka kuuluvat luokittelurunkoon sekä sellaiset esille tulevat asiat, jotka eivät mahdollisesti istu analyysia ohjaavaan luokitusrunkoon. Näistä alustavan rungon ulkopuolelle jäävistä seikoista voidaan muodostaa uusia sisältöluokkia. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 113.)

Sarjala (1988) kertoo ettei ole olemassa tiettyä yksittäistä kaavaa, jonka mukaan kriitikoiden kielenkäyttöä voisi luokitella (Sarjala 1988, 8). Viime aikoina on kuitenkin tehty monia tutkimuksia, joissa on käytetty erilaisia luokittelurunkoja tutkimuksen tarkoituksesta riippuen. En siis käytä tutkielmassani suoraan valmista runkoa, vaan otteeni on ennemmin teoriaohjaavaa tapaa tutkia tekstiä. Viitteitä tekstin analysointiin otin Emma ja Helvi Kankaan tutkimuksesta *Kritiikki ja festivaali*. Tämän luokitusrunгон sekä omien havaintojeni pohjalta tein omaan tutkielmaani soveltuvan luokitusjärjestelmän.

4.2 Sisällönanalyysi ja sisällön erittely

Sisällön erittelyllä tarkoitetaan dokumenttien kuvaamista ja tutkimuskysymyksiin vastaamista kvantitatiivisin keinoin. Sisällön erittelyä sekä sisällönanalyysiä käytetään usein toistensa synonyymeina. Tuomi & Sarajärvi (2009) kertovat, että tutkimustyön etenemisen kannalta on tärkeä erottaa sisällönanalyysi ja sisällön erittely toisistaan. He jakavat sisällönanalyysin ja

sisällön erittelyn siten, että sisällönanalyysissa keskitytään aineiston sanalliseen kuvaamiseen, kun taas sisällön erittely perustuu määrällisiin, mitattaviin tuloksiin. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 106.) Tässä tutkimuksessa käytän analyysimenetelmänä sisällön erittelyä eli lasken kuinka useasti tietyt sisältöluokat tekstissä esiintyvät ja kuinka esiintyvyys on muuttunut kahtena tutkimusvuonna.

Sarjala (1988) on esittänyt artikkelissaan *Musiikkikritiikin tutkimus tekstianalyttisellä menetelmällä* katsauksen sisällön erittelyn metodisiin mahdollisuuksiin kritiikin historiassa. Sarjala korostaa musiikkikritiikin erityisluonnetta ja näin ollen sen tutkimiseen tarvitaan oikeanlaisia välineitä. Sisällön erittely on Sarjalan mukaan kehittynyt sitä varten, että voisimme tutkia ja ymmärtää mitä tekstissä kerrotaan ja miten asiat lopulta ymmärretään. (Sarjala 1988, 8.)

Valmiit dokumentit voidaan lajitella Pietilän (1973) mukaan kolmeen kategoriaan: 1) auditiiviset dokumentit, 2) visuaaliset dokumentit sekä 3) kirjalliset dokumentit. Usein nämä aineistot voivat sekoittua, mutta tässä työssä relevantteja ovat vain kirjalliset dokumentit. Sisällön erittely mahdollistaa suurien linjojen ja kohteen yleiskuvan hahmottamisen. Sisällön erittelyn tulisi olla määrällistä sisällön järjestämistä. Tätä teenkin luokitusrunon avulla, mutta pidän mukana laadullisen tulosten analysoinnin. Dokumenttien sisältöä voidaan kuvata tai selittää sellaisenaan tai niiden nojalla voidaan kerätä tietoa tai tehdä päätelmiä muista ilmiöistä. Voidaan kerätä eksplisiittistä eli suoraa tietoa tai implisiittistä eli pääteltävissä olevaa tietoa. Usein dokumentin sisällöllinen kuvailu edellyttää vertailevaa otetta. Pietilä nimeää *trendivertailun* sellaiseksi vertailuksi, jossa esimerkiksi saman julkaisijan dokumenttien erityispiirteitä verrataan keskenään eri aikakausina. Yksi kriteereistä Pietilän mukaan voi olla esim. ympäristön tapahtumat, uutistarjonta, lehtiyrityksen toimituspolitiikka ja tavoitteet, toimittajien uutiskäsitykset ja toimittajien käsitykset vastaanottajista. (Pietilä 1973, 21-27.)

Lehtikirjoituksen historialliseen sisällön tarkasteluun Pietilä kertoo kaksi tapaa 1) sanallisesti kuvaileva sekä 2) tilastollisesti kuvaileva, joista ensimmäisessä luetaan jutut läpi ja jälkimmäisessä kerätään tietoa, joka muokataan numeeriseen muotoon. Sanallisessa vertailussa dokumenttien lukemisen jälkeen muodostetaan yleiskuva lehtien sisällöstä ja yleiskuvaan nojaten kirjoitetaan raporttiin kuvailut sisällöstä ja sen muutoksesta. Kuvaavassa menettelyssä luetaan ensin aineisto, minkä jälkeen muodostetaan sisältöluokkia, joista keskeisimmät koskisivat lehden kirjoitusten aiheisisältöjä. Tulee kuitenkin muistaa, että esimerkiksi lehtien sisällön osalta saattaa olla vaikea päästä yksimielisyyteen sisällöllisistä

luokittelukriteereistä. Tulee siis löytää sellaisia luokkia, jotka ovat toistuvia ja muuallakin havaittavia. (Pietilä 1973, 34.)

Valmiista dokumenteista voidaan esittää sekä sanallisesti kuvailevia että tilastollisesti kuvailevia lopputuloksia. Pyrittäessä vertailevaan otteeseen, on tilastollinen havainnollistaminen lähes välttämätöntä. Numeerinen data myös mahdollistaa selkeämmän vertailun. Tutkittavat ilmiöt voidaan selkeyttää konkreettiseen havaintomaailmaan sisältöluokkien avulla. Tilastollinen ilmaisu antaa nopean silmäyksen aineistoon. Sisällön erittely mahdollistaa aineistoni määrällisen tutkimisen. Lisäksi määrällinen kuvaaminen on suotavaa vertailtaessa kahta eri aikakautta. Tilastollisesti kuvaavassa sisällön erittelyssä tutkimusdokumenteista tuodaan esille sisältöluokkia, joiden avulla dokumentteja pystytään määrällisesti kuvaamaan. (Pietilä 1973 31—34.)

4.3 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostui valmiista dokumenttiaineistosta eli Helsingin Sanomien musiikkikritiikeistä. Koska tutkimukseni keskiössä oli muutosnäkökulma, valitsin tutkimuskohteeksi kaksi vuotta: 1992 sekä 2012. Liitteestä 1 voi nähdä analysoimieni kritiikkien otsikot sekä kritiikkien kirjoittajat. Aineisto valittiin kattamaan vain kulttuuriosastolla esiintyvää kritiikkikirjoitusta, sillä suurin osa musiikkikritiikeistä esiintyi juuri kulttuuriosastolla. Tein edelleen tarkemman rajauksen koskemaan Radion Sinfoniaorkesterin kritiikkejä. Sekä Helsingin Sanomat että Radion Sinfoniaorkesteri ovat perinteisiä ja vakiintuneita instituutioita Suomessa, minkä vuoksi katson niiden historiallisen tarkastelun olevan relevanttia.

Aineiston otannassa kiinnitin huomiota siihen, että tarkasteltavana olisi yhtäältä tarpeeksi vanha aineisto sekä toisaalta mahdollisimman tuore aineisto. Kahdessakymmenessä vuodessa on tapahtunut paljon median murroksessa sekä Helsingin Sanomien kehityksessä, joten uskon sen olevan sopiva aikaväli tutkimusaineistoni tarkasteluun. Lisäksi rajatakseni aineiston samaan ajankohtaan kalenterivuotta, päädyin keräämään aineiston kummankin tutkimusvuoden syys- ja lokakuulta yhteensä kuusi arvostelua kummaltakin vuodelta. Sinfoniaorkesterit palaavat syksyisin takaisin tavanomaiseen esiintymiskalenteriin, kun esimerkiksi kesäaikana orkesteri viettää lomaa tai tekee enemmän keikkaluontoista työtä.

Valitsin Helsingin Sanomat tutkimusaineistoni lähteeksi kolmesta syystä. Ensinnäkin Helsingin Sanomat on maamme laajalevikkisin lehti, joka tavoittaa suuren osan suomalaisista. Toiseksi halusin perehtyä nimenomaan sanomalehdistön musiikkikritiikkiin, enkä esimerkiksi

aikakaus- tai musiikin alan erikoislehtien kritiikkeihin. Kolmantena Helsingin Sanomat toimii pääkaupunkiseudulla, kuten myös Radion Sinfoniaorkesteri. Näin ollen voidaan olettaa Helsingin Sanomien seuraavan aktiivisesti RSO:n konsertteja.

Helsingin Sanomien kulttuuri-osasto, mukaan lukien musiikkitoimitus, on ollut maamme laajin 1960-luvulta eteenpäin. Helsingin Sanomat on toiminut ja toimii edelleen kulttuurijournalismia ohjaavana ja jakavana tekijänä Suomessa. Esimerkiksi vuonna 2009 Helsingin Sanomien levikki oli 398,000. Helsingin Sanomia voidaan pitää yhtenä Suomen vaikutusvaltaisimmista medioista sen 300 työntekijän perusteella sekä kattavan internet-aineistonsa ja paikallisradionsa perusteella. Helsingin Sanomat on osa suurempaa Sanoma-konsernia, joka on johtavia medioita kattaen useita sanoma- ja aikakauslehtiä niin Suomessa kuin Euroopassakin. (Hellman & Jaakkola 2012, 790.) Lisäksi Jaakkola kertoo pelkästään Helsingin Sanomien kulttuuri-osastolla on runsaat 20 vakinaista toimittajaa, mikä on ainutkertaista suomalaislehdissä. Jo suuren toimitustaustansa vuoksi Helsingin Sanomien voidaan katsoa ohjaavan ja määrittävän kulttuurijournalismin tilaa. (Jaakkola 2006, 139.)

4.4 Luokitusrunko

Tutustuin aineistoon aluksi lukemalla läpi valitsemani musiikkikritiikit ja tallensin aineistoni sähköisessä muodossa. Kritiikkien sisältöjen lajitteluun mahdollisti tutkimustyön jäsentämisen sekä aineiston havainnollistamisen. Aineistoni analyysi koostui kolmesta vaiheesta. Ensimmäisessä vaiheessa tein katsauksen kummankin vuoden kritiikkeihin ja tein alustavan perehtymisen siihen, millaisia sisällöllisiä linjoja niissä oli havaittavissa. Toisessa vaiheessa sovelsin jo valmista luokitusrunkoa omiin alustaviin havaintoihini sekä aiempaan tutkimukseen. Näiden perusteella rakensin sisältöluokat, joita kolmannessa vaiheessa lopulta hyödynsin ja lajittelin kritiikkien sisällöt valitsemiini sisältöluokkiin.

Tutkimuskirjallisuuteen perehtyessäni valitsin sopivaksi alustavaksi analyysirungoksi Emma Kankaan & Helvi Kankaan musiikkikritiikkejä varten tehdyn luokitusrunгон. Sen sijaan, että olisin luokitellut pelkkiä sanoja, päätin ottaa mukaan luokitusrunгон kategorioihin kokonaisia lauserakenteita. Tutkimusprosessin edetessä poistin alkuperäisestä luokitusrungosta mielestäni tämän tutkimuksen kannalta epäoleellisia sisältöluokkia. Muutosnäkökulman kannalta havaitsin keskeisiä seikkoja verrattaessa vuosien 1992 ja 2012 kritiikkejä. Näiden muutosseikkojen pohjalta nostin esille luokitusrunkoon mielestäni relevantteja uusia sisältöluokkia. Kartoittavan aineiston analyysin pohjalta rakentui viiden

kohdan luokitusrunko, jonka avulla lopulta analysoin ja luokittelin tarkemmin kritiikkien sisällöt. Lopulta luokitusrungosta muotoutui seuraavanlainen:

1. Esittäjä
2. Teos, säveltäjä
3. Kriitikon kommentointi
4. Konserttitilanne
5. Sivistävä aines

Luokitusrunгон ansioista pystyin tarkastelemaan aineistoa objektiivisesti, sillä luin tekstit aina tiettyä luokkaa peilaten. Toisaalta luokittelurunko on subjektiivinen näkemykseni asioista ja toinen tutkija olisi todennäköisesti saanut aikaan toisenlaisen luokituksen. Toinen tutkija olisi myös saattanut tulkita kritiikkien sisällöt eri tavoin. Luokittelu mahdollisti kuitenkin aineiston systemaattisen tutkimisen ja sen, että jokainen kritiikki tuli tutkittua samaa kaavaa käyttäen. Tein jokaiselle luokitusrungolle oman dokumenttinsa ja lisäsin jokaisesta kritiikistä poimitus sisältöluokat samalle dokumentille. Näin aineiston tarkastelu luokka luokalta kävi vaivattomasti. Lopuksi tein jokaisesta sisältöluokasta määrällisen taulukon. Taulukon avulla ensinnäkin tulosten vertailu käy nopeasti sekä taulukot mahdollistavat vaikeasti selitettävien asioiden yksinkertaisemman ilmeen.

5 TULOKSET

Seuraavassa luvussa tarkastelen tutkimusaineistoani kvantitatiivisesti. Erittelen eri sisältöluokkien esiintyvyyden kahden tutkimusvuoden kritiikeissä. Kiinnitin huomiota myös kritiikin sanamäärän lyhentymiseen, joten aluksi esitän sanamäärän muutoksen, minkä jälkeen keskityn sisältöluokkien kvantitatiiviseen tarkasteluun.

5.1 Sanamäärä

Kritiikkien määrällinen tarkastelu osoittaa, että sanamäärät olivat lyhentyneet huomattavasti näiden kahden tutkimusjakson ajalla. Vuonna 1992 aineistoni kritiikkien keskimääräinen sanapituus oli 387 sanaa, kun taas vuoteen 2012 tultaessa mitta oli pienentynyt 195 sanaan.

5.2 Sisältöluokkien jakautuminen

Seuraavaksi tarkastelen eri sisältöluokkien jakautumista kahtena tutkimusvuonna. Havainnollistan tuloksiani taulukkoa käyttäen hyväksi taulukkoa ja kartoittamieni sisältöluokkien prosentuaalisia osuuksia kritiikeissä.

TAULUKKO 2. Eri sisältöluokkien maininnat koko aineistossa prosentteina.

Vuosi	1992 (%)	2012 (%)
Esittäjä	34	41
Teos, säveltäjä	11	28
Kriitikon kommentointi	27	12
Konserttitilanne	10	9
Sivistävä aines	18	10
Yhteensä	100	100
N	96	58

Tutkimukseni aineisto koostui yhteensä kahdestatoista musiikkikriitikistä: kuusi vuodelta 1992 sekä kuusi vuodelta 2012. Taulukosta 2 näkyy, kuinka eri sisältöluokkien maininnat ovat kritiikeissä jakautuneet kahtena tutkimusvuonna. Vuonna 1992 aineistoni kritiikeistä nousi esille yhteensä 96 luokitusrunkooni soveltuvaa mainintaa. Vuonna 2012 mainintoja oli 58. Sisältöluokkien suhteellisten osuuksien havainnollistamiseksi jokaisen luokan ilmeneminen on esitetty prosenttilukuina.

5.2.1 Esittäjä

Esittäjää koskevaa arviointia on eniten muihin kategorioihin verrattuna. Tarkasteltaessa vuosia 1992 ja 2012 esittäjän mainintojen suhteellinen osuus kritiikkitekstistä on suurin. Vuonna 1992 kaikista sisältöluokista esittäjää koskevaa arviointia oli 34 prosenttia kun taas vuonna 2012 suhteellinen osuus oli 41 prosenttia. Kuitenkin verrattaessa vuosia 1992 ja 2012 esittäjää koskevat maininnat olivat hiukan vähentyneet absoluuttisia lukusuhteita verrattaessa, mikä saattaa johtua kritiikkien sanamäärän supistumisesta yleensä.

5.2.2 Teos, säveltäjä

Suuri muutos verrattaessa vuosia 1992 ja 2012 oli teos, säveltäjä -luokan suhteellisen suuri kasvu kahdenkymmenen vuoden aikana. Siinä missä vuonna 1992 teosta ja säveltävää koskevaa arviointia oli 11 prosenttia koko aineistosta, vuonna 2012 prosenttimäärä vastaavassa luokassa oli 28. Teosta ja säveltäjää koskeva arviointi oli ainoa sisältöluokka, jossa oli tapahtunut kasvua myös absoluuttisia lukusuhteita verrattaessa.

5.2.3 Kriitikon kommentointi

Vuoden 1992 kritiikeissä oli huomattavasti enemmän kriitikon henkilökohtaista pohdiskelua ja kommentteja musiikkielämästä yleensä. Vuonna 1992 kriitikon kommentoinnin prosentuaalinen osuus kritiikeissä oli keskimäärin 27 prosenttia. Vuonna 2012 prosentuaalinen osuus oli pudonnut yli puolella, jolloin kriitikon kommentointia tekstistä oli 12 prosenttia.

5.2.4 Konserttitilanne

Vähiten sisältöluokkien suhteellisessa jakautumisessa muutosta tapahtui konserttitilannetta käsittelevässä arvioinnissa. Vuonna 1992 tämän konserttitilanne-sisältöluokan suhteellinen osuus kritiikissä oli keskimäärin 10 prosenttia, kun vuonna 2012 prosenttimäärä oli 9.

5.2.5 Sivistävä aines

Palstatilan ja sanamäärän vähentyessä historiallisen faktan ja luokittelurungon kohdan sivistävä aines -kohdassa on tapahtunut suurta laskua. Vuonna 1992 sivistävää ainesta löytyi vielä suhteellisen paljon, sillä kritiikkien sisällöstä keskimäärin 18 prosenttia käsitteli sivistävää ainesta. Vuonna 2012 sivistävän aineksen suhteellinen osuus oli 10 prosenttia. Osittain sivistävän aineksen vähenemistä saattaa selittää se, että vuoteen 2012 tultaessa kritiikkien alkuun oli lisätty info-osio, jossa kerrottiin tiivistä konsertin esiintyjät, kapellimestari sekä esitettävät teokset.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimukseni suuntaa-antavien tulosten sekä aiemman tutkimuksen pohjalta voidaan todeta musiikkikritiikin olevan muutoksessa, mikä näkyy esimerkiksi musiikkikritiikin sisällössä: kahdessakymmenessä vuodessa kritiikkien sanamäärä oli tippunut huomattavasti. Sisällöllisesti tarkasteltuna kritiikin peruselementti, esiintyjää koskeva arviointi näyttäisi olevan edelleen keskiössä. Siinä missä vuonna 1992 sisältöluokkien painotukset olivat esittäjä ja kriitikon kommentointi -sisältöluokissa, vuoteen 2012 tultaessa toiseksi yleisin sisältöluokka oli teosta ja säveltäjää koskeva arviointi. Seuraavassa kahdessa alaluvussa tarkastelen kvantitatiivisia havaintojani aiemman tutkimuksen ja teoreettisen viitekehyksen pohjalta. Lopuksi esitän tutkielmani kriittisen tarkastelun ja jatkotutkimusehdotukset.

6.1 Keskiössä tiiviys ja informointi

Tutkimusaineistoni tarkastelu tukee väitettä musiikkikritiikin muutoksesta, mutta kritiikin peruselementit näyttäisivät olevan samat. Kritiikin ydintä edustaa edelleen esittävää koskeva arvottaminen, kuten analyysissäni kävi ilmi: vaikka sanamäärät olivat pienentyneet, esittäjän arvioinnin osuus oli suurin suhteessa muihin sisältöluokkiin. Journalismin muutos yhä nopeampaan ja tiiviimpään suuntaan on vaikuttanut myös musiikkikritiikin sisältöön.

Tutkimukseni perusteella vaikuttaa siltä, että musiikkikritiikki ei enää ole niin kantaottavaa musiikkikeskustelun suhteen, mikä näkyi siinä, että kriitikon kommentointi yleistä musiikkielämää kohtaan oli vähentynyt. Sen sijaan vuoteen 2012 tultaessa toiseksi suosituin kategoria näytti olevan säveltäjää ja teosta koskeva arviointi. Tämä saattaa johtua esimerkiksi siitä, että vuonna 2012 Radion Sinfoniaorkesterin ohjelmistoon kuului yhä enemmän nykysäveltäjiä, jotka olivat yleisölle tuntemattomampia kuin taidemusiikin kaanoniin kuuluvat säveltäjät. Tällöin katsottiin aiheelliseksi kommentoida teosta tai säveltäjää.

Conen musiikkikritiikin kolmen ymmärtämisen tasoon nojaten kritiikin sisällön jakautuminen musikologiseen, tekniseen sekä kokemukselliseen tasoon näkyvät myös tutkimusaineistoni kritiikeissä. Sisällön erittely osoitti tasojen suhteellisten osuuksien muutoksen vuodesta 1992 vuoteen 2012. Vuonna 1992 musikologinen taso, johon esimerkiksi sivistävä aines sekä kriitikon kommentointi -kategoriat kuuluivat, oli suhteellisen suuri.

Vuoteen 2012 tultaessa kritiikin sisältö oli muuttunut teos- ja säveltäjäkeskeisempään analysointiin, mikä tarkoittaa teknisen osuuden esilletuloa.

Samoin kuin ”kovien uutisten” toimittajan rooli on muuttunut yhä moninaisempaan suuntaan myös kriitikon rooli muuttuu muun journalismin ohessa. Musiikkikriitikko on kuitenkin erityinen toimittaja, sillä hänen tulee hallita musiikin kenttä. Erikoistoimittajalta odotetaan musiikillista asiantuntemusta niin teosten rakenteista, teosten historiasta, soittamista kuin muustakin musiikkielämän rakenteista. Paradigmamuutos esteettisestä kriitikistä journalistiseen suuntaan on havaittavissa analyysini perusteella. Kriitikon kommentointi-kategorian väheneminen tukee väitettä siitä, että musiikkikriitikon rooli on muuttunut toimittajamaisempaan suuntaan, sillä kriitikolta ei enää edellytetä samanlaista esteettistä arvottamista kuin ennen. Kun vuonna 1992 kommentointiin ahkerasti myös konsertin ulkopuolella vaikuttavaa musiikkielämää, vuoteen 2012 tultaessa kriitikot eivät enää ottaneet niin paljon kantaa konsertin ulkopuoliseen musiikkielämään.

Monet tutkimukset ovat osoittaneet journalismin muutoksen ja siitä aiheutuneen ”nopean” journalismin 2000-luvulle tultaessa. On mahdollista, että tämä nopean journalismin vaatimus on vaikuttanut kritiikin info-osion ilmestymiseen. Tiivis infolaatikko antaa lukijalle nopean informaation konsertin esiintyjistä, ohjelmistosta sekä kapellimestarista. Verrattaessa vuosia 1992 ja 2012 informatiivisuuden valossa, vuonna 1992 lukija joutui etsimään konserttia koskevat tiedot tekstistä, kun taas vuoden 2012 kritiikeissä lukija näki heti tekstin alussa, mistä konsertissa oli kyse.

6.2 Onko musiikkikritiikki kriisissä?

Kritiikin voidaan katsoa olevan melkoisessa murroksessa, mutta kysymys kritiikin kriisistä on monitulkintainen. Yhtäältä kriisiksi voidaan katsoa sanamäärän kutistuminen kun taas toisaalta kritiikin sisällöllinen anti voidaan nähdä sanamäärää tärkeämmäksi tekijäksi. Kuten Lyytinen (2013) lehtiartikkelissaan toteaa, median muuttuminen ei välttämättä tarkoita kritiikin kriisiä, vaan se voidaan nähdä mahdollisuutena, jossa kritiikin tulee muovautua ja muuttua sekä pohtia uusia tapoja tavoittaakseen yleisö. Tutkielmani toikin esille mielenkiintoisia ja suuntaa-antavia huomioita siihen, millä tavoin musiikkikritiikin keskeiset sisällöt ovat muuttuneet.

Agenda setting -teorian mukaan medialla ja median sisältöihin vaikuttavilla henkilöillä on valtaa vaikuttaa siihen, mistä ihmiset puhuvat. Musiikkikritiikin journalistisena tuotteena voidaan siis olettaa vaikuttavan lukijakunnan mielipiteisiin ja yleiseen keskusteluun

musiikista. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna musiikkikriitikko on keskeisessä roolissa siinä, mitä milloinkin tarjotaan yleisölle keskustelunaiheeksi. Nopean journalismin ja tiiviiden vaatimusten aikakaudella kriitikon tulee yhä enemmän kiinnittää huomiota siihen, mitä teksteihinsä valikoivat. Sanamäärän supistuessa yhä rajoittuneemmaksi tulisikin pohtia, minkälaisen kritiikinsisällön luominen palvelisi yleisöä parhaiten? Toisin sanoen, minkälaiseen kritiikin sisältöön vähäinen palstatila kannattaa käyttää?

6.3 Tutkielman kriittinen tarkastelu ja jatkotutkimus

Vaikka pyrin tekemään analyysini objektiivisesta näkökulmasta, täytyy muistaa, että analysoidessani aineistoa sisältöluokkiin laittamani tekstitulkinnot ovat oma näkökulmani asiasta. Eri henkilöillä voi olla erilaisia näkökulmia ja tulkintoja. Sisältöluokkia luodessani pyrin kuitenkin etsimään teksteistä yleispäteviä luokkia. Pelkkä tekstin analysoiminen on toki rajoittunutta, sillä tekstillä on aina lukijansa ja on sen vastaanottajasta kiinni, kuinka asiat tulkitaan. Sisällönanalyysissä on myös oma problematiikkansa: voiko tekstien tiivistäminen jättää jotain olennaista havaintojen ulkopuolelle? Tekstillä on myös aina vastaanottajansa ja tässä tutkimuksessa tekstin vastaanottajat on jätetty huomiotta.

Luokittelurungon avulla pystyin luomaan sisällöllisen katsauksen musiikkikritiikin muutokseen. Kritiikin taustalla on kuitenkin paljon muutakin kuin vain sanat ja teksti, joten pelkän sisällön erittelyn keinoin tarkasteltuna tulkinnot saattavat jäädä melko yksipuolisiksi. Luokittelu ei aina ollut aivan ongelmaton, sillä jotkin asiasisällöt saattoivat esiintyä limittäin. Esimerkiksi konserttitilannetta koskeva arviointi saattoi kulkea osin päällekkäin kriitikon henkilökohtaisen kommentoinnin kanssa. Tarkastelin tutkielmassani pelkästään taidemusiikkia koskevia kritiikkejä ja senkin olin rajannut Radion Sinfoniaorkesteriin. Lisäksi otantani oli melko suppea, sillä se käsitti yhteensä kaksitoista musiikkikritiikkiä, joten määrällisen kartoitukseni voidaan katsoa olevan lähinnä suuntaa-antava. On selvää, ettei tutkimukseni perusteella voi tehdä yleistystä koko maan musiikkikritiikistä. Lisäksi tutkielmani keskittyi pelkästään painetussa lehdessä julkaistuihin kritiikkeihin.

Jotta tutkimustani voisi yleistää laajemmin, jatkotutkimuksessa voisi pohtia myös muita lehtiä tai muita medioita, jotka kirjoittavat musiikkikritiikkiä. Tulevaisuudessa olisi mielenkiintoista tutkia, millä tavoin verkkomediat ovat vaikuttaneet musiikkikritiikkien sisältöihin ja kriitikoiden tapaan kirjoittaa. Toisaalta voitaisiin myös pohtia, onko esimerkiksi blogeissa käyty musiikkikritiikki voinut vaikuttaa jollain tapaa myös sanomalehtikritiikin tapaan julkaista ja esittää asioita. Aiempien tutkimusten mukaan populaarimusiikki on

noussut tärkeäksi kritiikin kohteeksi taidemusiikin rinnalle, joten olisikin mielenkiintoista tutkia myös näiden kahden musiikkisuuntausta koskevien kritiikkien eroja ja yhtäläisyyksiä esteettisen ja journalistisen muutoksen valossa.

LÄHTEET

- Airo-Karttunen, E.-R. (1996). *Hienostunut hurmio: musiikkikritiikin esteettiset arvot 1990-luvun alussa*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Cone, E. T. (1981). The Authority of Music Criticism. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 34, No. 1. 1—18.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London: Longman.
- Fenster, M. (2002). Consumers' Guides. The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse. *Pop Music and the Press*. Temple University Press. 81—92.
- Harries, G. & Wahl-Jorgensen, K. (2007). The culture of arts journalists: Elitists, saviors, or manic depressives? *Journalism* 8(6). 619—639.
- Hellman, H. & Jaakkola, M. (2012). From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland. *Journalism* 13. 783—801.
- Herzog, P. (1995). Music Criticism and Musical Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 53(3). 299—312.
- Hurri, M. (1993). Musiikkijournalismi tutkimuskohteena. *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Lehtiranta, E. & Saalonen, K. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 74—85.
- Jaakkola, M. (2006). Urheilija oopperassa: Toimittajan ja kriitikon roolien vuoropuhelua kulttuurijournalismissa. *Journalismikritiikin vuosikirja*. 138—151.
- Janssen, S. (1999). Art journalism and cultural change: The coverage of the arts in Dutch newspapers 1965-1990. *Poetics* 26. 329—348.
- Kangas, E. & Kangas, H. (1992). Kritiikki ja festivaali: Jyväskylän kesän konserttien lehdistökritiikki 1960-luvulla. *Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja, tutkielmia ja raportteja* 9.
- Koironen, S. (1993). Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana. *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Lehtiranta, E. & Saalonen, K. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 86—100.

- Kunelius, R. (2003). *Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY 2003.
- Lehtiranta, E. (1993). Musiikkijournalismin suuntaviivoja – Laaja kenttä ilman tarkkoja rajoja. Teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Lehtiranta, E. & Saalonen, K. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 10—23.
- Lyytinen, J. (2013). Kuka kaipaava kriitikkoa. *Helsingin Sanomat*. 9.4.2013. C 1-2.
- Matheson, D. (2005). *Media Discourses: Analysing Media Texts*. Meidenhead: Open University Press.
- Pietarinen, J. (1993). Musiikkijournalismin etiikka: hyveitä ja vastuuta. Teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. 152—161. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9.
- Pietilä, V. (1973). *Sisällön erittely*. Helsinki: Gaudeamus.
- Roberge, J. (2011). The aesthetic public sphere and the transformation of criticism. *Social Semiotics*, 435—453.
- Ruuska, J. (2006). *Aidon kosketus – Äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Lisensiaatintutkielma.
- Sarjala, J. (1988). Musiikkikritiikin tutkimus tekstianalyttisellä menetelmällä. Katsaus sisällön erittelyn metodisiin mahdollisuuksiin kritiikin historiassa. *Kritiikin Uutiset* 5/1988: 7–9.
- Sarjala, J. (1994). *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860-1888*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

LIITE: TUTKIMUSAINEISTON DOKUMENTIT**1992:**

- 4.9. Sadun hehkuvat värit ja alitajunnan varjot (Hannu-Ilari Lampila)
- 14.9. Klassista kaikille (Veijo Murtomäki)
- 26.9. Historian siipien havinaa (Seppo Heikinheimo)
- 2.10. Sävelissä dollareita ja vaatteissa puna-aatteita (Seppo Heikinheimo)
- 18.10. Kasvattaja ja kasvatit samalla lavalla (Hannu-Ilari Lampila, Pekka Tynell)
- 29.10. Selvää, mutta kliinistä (Seppo Heikinheimo)

2012:

- 9.9. Pianon Madonna osoitti syvyytensä (Jukka Isopuro)
- 14.9. Vänskä piiskasi RSO:n raivoisaksi (Hannu-Ilari Lampila)
- 23.9. Silvestrov huikaisi ja Musiikkitalon kuoro aloitti lupaavasti (Vesa Sirén)
- 7.10. Uusi musiikki auttoi mykkäelokuvaa (Vesa Sirén)
- 21.10. Simonen kärsimys laajeni kuvaksi (Jukka Isopuro)
- 26.10. Kavakosin soolo alkoi särähtäen (Hannu-Ilari Lampila)