

**MASSAKULTTUURIN KRITIIKKI SOUNDI-LEHDEN
LEVYARVOSTELUISSA**

Riku Lehtoranta

Maisterintutkielma

Musiikkitiede

Jyväskylän yliopisto

Syyslukukausi 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Riku Petteri Lehtoranta	
Työn nimi Massakulttuurin kritiikki Soundi-lehden levyarvosteluissa	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Joulukuu 2020	Sivumäärä 82
<p>Tiivistelmä</p> <p>Maisterintutkielmassani perehdyttiin rock-lehti Soundin teksteihin kartoittamalla levyarvostelujen asenteita valtavirta- ja marginaalimusiikkia kohtaan. Tavoitteena oli kriittistä diskurssianalyysiä käyttäen selvittää, kuinka kriitikot arvottivat levyjen taiteellista sisältöä ja millä perusteella. Teoreettisessa taustassa on yhdistelty Frankfurtin koulukunnan massakulttuurin teorioita myöhempiin rock-musiikin sosiologisiin lähestymistapoihin. Esimerkiksi Simon Frith on nähnyt jo 1970-luvulla samanlaisia massakulttuuria kritisovia piirteitä rock-diskurssissa. Myös Pierre Bourdieun distinktioteoria oli olennainen teoreettinen lähtökohta.</p> <p>Tulokseni vahvistivat käsitystä, että massakulttuurin kritiikki elää vahvasti myös 2010-luvulla rockia käsittelevissä teksteissä autenttisuuden diskurssin kautta. Aitouden ihannetta on perinteisesti rakennettu vastakkainasettelemalla rock- ja pop-musiikkia.</p>	
Asiasanat Rock, pop, kriittinen diskurssianalyysi, massakulttuuri, autenttisuus	
Säilytyspaikka JYX	
Muita tietoja	

1 JOHDANTO	4
2 TEOREETTINEN TAUSTA	7
2.1 Rockin tutkimuksen lyhyt historia.....	7
2.2 Musiikkikritiikin synty Suomen lehdistössä.....	10
2.3 Rock-kritiikki, rock-ideologia ja autenttisuus.....	11
2.4 Massakulttuurin kritiikki rock-ideologiassa?.....	15
2.5 Maskuliininen rock ja feminiininen pop.....	22
2.6 Progressiivinen rock ja post-rock marginaalisina genreinä.....	25
2.6.1 Progressiivinen rock.....	26
2.6.2 Post-rock.....	29
3 KRIITTINEN DISKURSSIANALYYSI TUTKIMUSMENETELMÄNÄ.....	31
4 TUTKIMUSASETELMA.....	35
4.1 Tutkimuskysymykset.....	35
4.2 Tutkimusaineisto ja aineistonkeruu.....	36
4.3 Tutkimusmenetelmän soveltaminen aineistoon.....	38
5 ANALYYSI: KAUPALLISUUS JA AITOUS KÄSI KÄDESSÄ.....	39
5.1 Asenteet valtavirta- ja marginaalimusiikkia kohtaan arvosanojen perusteella.....	39
5.2 Kaupallisuus ja aitous valtavirtamusiikissa.....	42
5.3 Kaupallisuus ja aitous marginaalimusiikissa.....	57
5.4 Artistipersonaa, seksuaalisuutta ja sukupuolta käsittelevät diskurssit.....	66
5.5 Yhteenvetoa ja pohdintaa diskursseista.....	70
6 LOPUKSI.....	74
LÄHTEET.....	77

1 JOHDANTO

Vaikka musiikkijournalismia on näihin päiviin saakka tutkittu paljon, aihe ei vaikuta tyhjenevän. Akateeminen mielenkiinto etenkin rock-musiikkia ja rock-kulttuurin ilmiöitä kohtaan on ollut rockin varhaisissa kehitysvaiheissa varsin vähäistä. Kiinnostus rockiin keskittyvää journalismia kohtaan on ollut hitaasti kasvavaa 1980-luvulta lähtien, ja levyarvosteluja käsittelevistä pioneerijulkaisuista ensimmäisten joukossa Suomessa on pidetty Pekka Oeschin teosta *Levyarvostelun tuolla puolen* vuodelta 1989. Mistä akateeminen mielenkiinto kumpuaa? Yhtenä syynä voidaan mainita musiikkijournalismin rooli keskeisenä portinvartijana sekä sitä kautta laajemman sosiaalisen todellisuuden eli makujen muotien keskeisenä rakentajana. Tässä tutkielmassa keskitytään suomalaisiin rock-musiikkia käsitteleviin levyarvioihin.

Valtakunnallisesti merkittävien medioiden levyarvioihin sisältyy asemastaan johtuen vallankäyttöä. Esimerkiksi foucaultilaisesta näkökulmasta valta kuuluu itsestäänselvänä osana levyarvosteluja jo pelkästään kriitikon aseman puolesta, sillä kriitikolla on yleensä tietoa käsittelemästään aiheesta ja hän on kytköksissä organisaatioon (mediaan) joka toimii merkittävänä mielipidevaikuttajana (ks. esim. Foucault 1974, 45; Hacking 1986, 27-28). Foucaultin näkökulma vallasta tekee kuvatun asetelman itsestäänselväksi, sillä Foucault katsoi vallan käsitettä varsin laveasti ja näki, että valta on läsnä kaikessa sosiaalisessa kanssakäymisessä; jokainen ihminen sekä käyttää valtaa että on itse vallan kohteena (Foucault 1984, 48). Voidaan olettaa, että nimekkäillä levyarvostelijoilla on edelleen merkittävä rooli musiikin harrastajien- ja kuluttajien musiikkimaun ohjailemisessa, halusi arvostelija sitä itse tai ei. Tutkimusaineistoni olen rajannut yhteen valtakunnallisesti merkittävään ja verrattain arvostettuun rock-lehteen eli Soundiin.

Kuten tutkielmani otsikosta käy ilmi, olen jakanut tutkimusaineistoni valtavirta- ja marginaalimusiikkiin, koska olen erityisen kiinnostunut rock-journalismin suhtautumisesta massakulttuuriin ikään kuin massakulttuurin sisältä käsin — tämä oletus sisältää väittämän, että rockmusiikki on olennainen osa massakulttuuria. Tutkimusaineistoni jaottelu rajautuu musiikkigenreihin ja listasijoituksiin, joita valotan enemmän varsinaisessa aineistoa käsittelevässä osiossa. Jaottelu valtavirta- ja marginaalimusiikkiin on hedelmällinen siksi, että

perinteinen vallalla oleva diskurssi on asettanut kaupallisen popin ja epäkaupallisen rockin vastakkain ja toistensa vastakohdiksi, jolloin rock on nähty autenttisena taiteena, pop puolestaan massakulttuurin edustajana. On kiinnostavaa tarkastella, kuinka rock-lehdeksi vahvasti identifioituneessa Soundissa kirjoittajat suhtautuvat kaupalliseen musiikkiin.

Tarkastelen tutkielmassani myös artistipersonaa, sukupuolta ja seksuaalisuutta käsitteleviä diskursseja, ja perustelen valintaani erityisesti neljästä näkökulmasta. Ensinnäkin rock- ja pop-musiikki ovat alusta alkaen henkilöityneet erityisesti musiikkia esittävien kokoonpanojensa keulakuviin ja sekä rockin että popin saralla musiikki on kytkeytynyt vahvasti esittäjänsä persoonaan (ks. esim Frith 1988; Söderholm 1990; Anttonen 2017). Oletuksena aineistoni kontekstissa onkin, että esimerkiksi progressiivisen rockin ja post-rockin kaltaisten marginaalisten tyylien kontekstissa persoonat on pyritty häivyttämään näkyvistä verrattuna kaupallisiin artisteihin musiikin saadessa enemmän tilaa. Toiseksi rock ja pop ovat aina pelanneet seksuaalisuudella ja sukupuolirooleilla, ja onpahan rock and roll ilmaisuna viitannut alun alkaen seksiin (Frith 1988, 246-247; Frith & McRobbie 1990, 331-332; Himanen 2015, 64). Kolmanneksi yksilöllisyyden, seksuaalisuuden ja sukupuoliroolien teemat ovat osoittautuneet 2010-luvulla kasvavassa määrin yhä merkittävimiksi aiheiksi yhteiskunnallisesti ja tätä kautta myös journalistisesti, kuuluuhan journalismin keskeisiin tehtäviin käsitellä eksplisiittisesti yhteiskunnallisia aiheita. Neljänneksi totean, että artistipersona, seksuaalisuus ja sukupuoli nousivat toistuvasti aineistossani niin näkyvästi esiin, että näitä teemoja sivuavia diskursseja on syytä tarkastella. Perinteisesti rock on nähty maskuliinisena antiteesinä feminiiniselle popille (Railton 2001, 324).

Perehdyn tutkielmassani rock-musiikkiin erikoistuneen aikakauslehti Soundin teksteihin kartoittamalla levyarvioiden asenteita valtavirta- ja marginaalimusiikkia kohtaan vuosina 2015 ja 2016. Tavoitteena on selvittää etupäässä kriittisen diskurssianalyysin keinoin, kuinka kriitikot arvottavat arvioitavien albumien taiteellista sisältöä. Varsinaisesti pyrin vastaamaan, millaisia yhtäläisiä ja toisistaan eroavia asenteita valtavirta- ja marginaalimusiikkia kohtaan levyarvioiden puhetavoista heijastuu. Pyrin myös tulkitsemaan, mitä nämä asenteet kertovat laajemmista yhteiskunnallisesti ja historiallisesti rakentuneista vallitsevista ideologioista rock-kulttuurissa. Oletuksena on, että massakulttuurin kritiikki näkyy myös 2010-luvulla

rock-musiikkia käsittelevässä journalismissa, mutta täytyy muistaa, että rock- ja pop-musiikki on pirstaloitunut tyyllisesti koko kehityskaarensa ajan, ja siksi kahtiajako puhtaasti vakavan ja viihteellisen kulttuurin välillä käy yhä vaikeammaksi (ks. esim. Kellner 1998). Uskon, että vastakkainasettelu rockin ja popin välillä on niin ikään vähentynyt tyyllisen pirstaloitumisen ansiosta.

2 TEOREETTINEN TAUSTA

2.1 Rockin tutkimuksen lyhyt historia

David Riesmanin artikkelia *Listening to Popular Music* vuodelta 1950 on perinteisesti pidetty yhtenä ratkaisevista rockin akateemisen tarkastelun ensiaskeleista. Tuolloin rock-musiikin tutkimus oli vähäistä ja liittyi laajempaan populaarimusiikin ilmiöiden tutkimukseen eikä pelkästään rock-musiikkiin. Riesman perustelee artikkelissaan laajemminkin populaarikulttuurin tutkimuksen tarpeellisuutta juuri aiheen tuoreudella ja akateemisen kiinnostuksen vähäisyydellä. Rock-kulttuuri miellettiin pitkään korkeakulttuurin vastakohtana eli massakulttuurina, ja tämän asemoitumisen on arveltu vaikuttaneen paljolti vähäiseen rock-kulttuuriin kohdistuneeseen mielenkiintoon myös akateemisessa maailmassa, jossa makuhierarkioissa voidaan olettaa sijoituttavan tavallisesti verrattain korkealle. Riesman jaotteli amerikkalaisen, populaarimusiikin lajeja kuluttavan yleisön kahteen ryhmään. Enemmistöyleisö eli valkoinen, keskiluokkainen ryhmä kuunteli ikään kuin passiivisesti lähinnä sitä musiikkia, jota musiikkiteollisuus toi markkinoille eli pääosin italialaisten tai italialaistaustaisten laulajien (kuten Frank Sinatra, Tony Martin tai Dean Martin) esittämää viihdemusiikkia. Vähemmistöyleisö taas suhtautui kriittisesti tuon viihdemusiikin valta-asemaan ja etsi vastaliikkeenä musiikkia massojen ulkopuolelta eli tuolloin rhythm and blues -pohjaisen populaarimusiikin eri tyyllilajeista. Riesman oletti, että kun kuluu riittävästi aikaa ja kun marginaali-ilmiot kaupallistuvat, syntyy uusia alakulttuureja, sillä kulloisenakin aikana on olemassa valtavirtayleisöön nähden vähemmistö, joka haluaa erottua massasta. (Söderholm 1990, 15-17; Riesman 1950, 359.) Kuvatun kaltaisella vastaliikehdinnällä voitaisiin selittää esimerkiksi 1970-luvun punk rock -ilmiön ja uuden aallon invaasiota. Riesmanin artikkeli ilmestyi siis muutamaa vuotta ennen rock and roll -ilmiön kaupallistumista ja leviämistä laajempaan tietoisuuteen, ja voidaan hyvällä syyllä pohtia, missä määrin tämä kaupallinen läpimurto vaikutti akateemisen mielenkiinnon laantumiseen vuosikymmeniksi eteenpäin. Riesmanin tutkimukset ovat varmasti osaltaan vaikuttaneet myöhempään vastakulttuurin määritelmiin ja luonnehdintoihin.

Riesmanin tutkimusten jälkeen rock-musiikin tutkimus oli lähestulkoon olematonta 1960- ja 70-lukujen vaihteeseen saakka, jolloin rockin näkyvyys ja kuuluvuus uusissa laajoissa sosiaalisissa liikkeissä alkoi herättää tutkijoiden mielenkiintoa. Eräs merkittävimmistä tuon ajan kokoelmateoksista on amerikkalaisten R. Serge Denisoffin ja Richard Petersonin vuonna 1972 toimittama teos *The Sounds of Social Change*, jonka tekstien suurimpana ansiona voidaan pitää niiden rock-musiikin asettamista laajempaan historialliseen ja populaarikulttuuriseen viitekehykseen. Nämä artikkelit perustuvat kirjallisuuden tutkimuksen keinoja hyödyntäviin analyysiin. Esimerkiksi Bob Dylanin protestimaiset laulutekstit palautettiin aikaisempiin jazzin ja folk-musiikin protestipiirteisiin. Eurooppalaisena rock-tutkimuksen pioneerina on pidetty sekä Simon Frithiä että Birminghamin koulukunnan kulttuurisosiologeja. Jälkimmäisten tutkimukset ovat käsitelleet populaarimusiikin asemaa urbaaneissa alakulttuureissa ja niiden sisäisissä hierarkioissa, mutta varsinainen musiikin tutkiminen on jäänyt taka-alalle. Sen sijaan Frithin teosta *The Sociology of Rock* vuodelta 1978 pidetään yleisesti sosiologisen rock-musiikin ja rock-musiikkiin liittyvän kulttuurin tutkimuksen klassikkona. Frith ei kiinnitä juuri lainkaan huomiota alakulttuurien aspekteihin, vaan korostaa varsinkin myöhemmissä teoksissaan näkemyksiään rockmusiikin läpeensä kaupallisesta roolista niin tuotannon kuin kulutuksen puolella. (Söderholm 1990, 18-20.) Mitä ilmeisimmin voidaan todeta, että juuri tuolloin vuosikymmenen vaihteessa rock-kulttuuriin liittyvä tutkimus alkoi muotoutua toden teolla ensimmäistä kertaa, joskin hiljaisesti.

1980-luvulle tultaessa akateeminen mielenkiinto rockia ja laajemmin populaarikulttuuria kohtaan alkoi kasvaa. Akateemisen mielenkiinnon kasvulle populaarikulttuuria kohtaan juuri 1980-luvulla on monia syitä. Vastaukseksi voidaan tarjota esimerkiksi heijastusta kulttuuri-ilmaston muuttumisesta postmoderniksi, mikä taas on omiaan hälventämään rajoja vakavan ja viihteelliseksi katsotun kulttuurin välillä. (Hietala 1992, 9.) Sen lisäksi, että populaarikulttuurin kenttä on varsin pirstaloitunut verrattuna syntyhetkeensä, osa sen tutkimuksellisesta mielenkiinnosta liittyy myös teknologian mahdollistamaan populaarikulttuurin valtavirtaistumiseen ikään kuin vasta- ja toisaalta massakulttuurista kohti hyväksytympää, korkeampaa kulttuurimuotoa (Kallioniemi & Salmi 1995, 187). Puhutaan siis verrattain nuoresta ilmiöstä, ja sama pätee myös rock-musiikkia käsittelevän journalismin tutkimukseen.

Kun pop- ja rock-musiikki haluttiin nähdä vielä 1960- ja 50- luvuilla selkeänä osana nuoremman sukupolven kapinointia keskiluokan konservatiivisia arvoja eli esimerkiksi epätasa-arvoa, perinteisiä sukupuolirooleja ja rotusyrjintää kohtaan, alkoi sama nuori sukupolvi elää 1980-luvulla jokseenkin samankaltaista elämää, jota vielä pari vuosikymmentä aikaisemmin vastusti. Yleisenä nimityksenä alettiin puhua ”jupeista”, ja samaan aikaan sellaiset teknologiset innovaatiot kuin vaikkapa Walkman-korvalappustereot ja CD-levy olivat osaltaan synnyttämässä kaikessa mammuttimaisuudessaan pikemminkin uutta, ylevää korkeakulttuuria eivätkä niinkään nuorisokapinaa. Esimerkiksi Dire Straits -yhtyeen Mark Knopfler julisti julkisesti noihin aikoihin CD-levyn parhaaksi ääniteformaatiksi siihen saakka. Tämä 1980-lukua leimannut kulutusideologia sekä teknologia mahdollistivat myös uusien vastakulttuurien syntymisen. Englantilaiset indie-kitarabändit vastustivat vallitsevaa kehitystä, kun taas diskokulttuuri oli osaltaan synnyttämässä niin ikään teknologian mahdollistamaa samplaamista hyödyntävää rap-musiikkia, joka julisti 1960-luvun jälkeen jokseenkin unohdetun rodullistetun kulttuurin uutta nousua Yhdysvalloissa. (Kallioniemi & Salmi 1995, 188.)

Toisaalta jo 1970-luvun alussa etenkin Britanniassa ja Itä-Euroopassa suurta suosiota ja arvostusta nautti progressiivisen rockin ilmiö. Britannian lisäksi progressiivinen rock kukoisti melko kirkkaasti myös Italiassa, Saksassa, Ranskassa ja Pohjoismaissa. Sen voidaan katsoa olevan ensimmäinen rockin alagenre, joka sai siunasta myös Euroopan taide- ja kulttuurivaikuttajilta, ainakin enemmän kuin muut rockin tyylilajit tuohon saakka. Tämän voidaan katsoa johtuvan muun muassa siitä, että progressiivinen rock ammensi ideologisesti suoraan korkeakulttuurista ja eurooppalaisesta taideperinteestä, varsinkin 1800-luvun romantiikasta, joka vilisi viitteitä kokonaistaideteoksiin, kirjallisuuteen ja fantasiaan. Myös huoliteltuja levynkansitaiteita, viittauksia jazziin ja ylipäätään kaikkea taiteellista toimintaa, joka viesti korkeasta luovuudesta, katsottiin suotuisasti. (Mäkelä 2011, 105-107.) Progressiivisen rockin kukoistuskautta voidaan luonnehtia historiallisena kuriositeettina rock-kulttuurin liitetyn vastakulttuurisen hengen kontekstissa. Progressiivisen rockin ilmiön vastavoimaksi iski punk rockin invaasio.

2.2 Musiikkikritiikin synty Suomen lehdistössä

Suomessa musiikkikritiikin synnylle esikuvana ja mallina toimi Euroopan lehdistön konventiot, ja Suomessa musiikkikritiikki syntyi verrattain myöhään eli viimeisenä muuhun mantereeseen suhteutettuna. Suomalaisen musiikkikritiikin ensiaskeleet ajoittuvat samaan aikakauteen, kuin muunkin lehdistön kehittyminen Suomessa. Ensimmäisenä kaupunkina musiikkikritiikin kehitykselle toimi tietävästi 1770-luvun Turku, jossa musiikista kiinnostuneet “tavalliset ihmiset” eli virallisen lehdistön ulkopuoliset kaupunkilaiset järjestäytyivät Aurora-seuraksi. Tärkeää onkin huomata, että 1770-luvulla ei puhuttu vielä sanomalehtikritiikistä, vaan esimerkiksi juuri Aurora-seura sekä Turun soitannollinen seura osallistuivat aktiivisesti sellaisten konserttien järjestämiseen, joiden arviot tapahtuivat suullisesti. Kuten maallikoiden perustaman seuran luonteesta saattaa olettaa, musiikkikritiikki ei vielä tuolloin perustunut musiikillisten sääntöjen tuntemukselle. (Sarjala 1994, 49.) Suomi on matkustanut jälkijunassa monissa kasvavissa kehityskuluissa muuhun Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin nähden, niin myös musiikkikritiikin synnyssä.

Kun suomalainen säätyväki alkoi keskustella musiikista, muodostui pohja sanomalehtikritiikille. Musiikkikritiikin vakiintuminen tapahtui nimenomaan sanomalehdissä, tarkemmin kuvattuna aluksi 1830-luvun ruotsinkielisessä helsinkiläisessä lehdistössä. Helsingfors Tidningar oli samalla ensimmäinen sanomalehti, joka alkoi julkaista musiikkikritiikkiä. (Heikkonen 2012, 16; Suhonen 1993, 3.) Vaikka esikuvat tulivat Euroopasta ja suurista kaupungeista, kyseessä ei ollut ainoastaan Berliinin, Tukholman tai Pietarin lehdistön jäljittely (Sarjala 1994, 51).

Säätyväen puhetapa määritteli pitkälti sen, kuinka musiikista tulee keskustella. Aluksi musiikkikritiikin tyyli oli hieman paradoksaalisesti enemmänkin selostusmainen kuin arvottava tai kriittinen, mutta esimerkiksi Sakari Topelius alkoi ensimmäisten kirjoittajien joukossa kirjoittaa kriittisiä puheenvuoroja Helsingfors Tidningariin vuodesta 1841 eteenpäin. (Heikkonen 2012, 16; Sarjala 1994, 49-66.) Säätyväen keskusteluista musiikista muodostui siis jonkinlainen normisto ja puhetapa, jota voitaisiin nykyhetkenä luonnehtia nimenomaan diskurssiksi.

Vähintään lähtökohtaisesti Suomen musiikkijournalismi ja etenkin musiikkikritiikki näyttää rakentuneen myöhäisemmissä vaiheissaan voimakkaasti ”henkisen yläluokkaisuuden” ympärille. Suomen verrattain myöhään 1800-luvun lopulla kehittynyt musiikkikritiikki painottui klassisen orkesterimusiikin ympärille. Orkesteri- ja taidemusiikki oli yleisen käsityksen mukaan ”parempaa”, kuin muu musiikki. (Sarjala 1994, 167-170.) Kuvatun kaltainen makunormien vakiinnuttaminen ja ylläpito vaikutti kansalaisten musiikin kuunteluun eittämättä ohjaavasti.

Toisaalta esimerkkinä saman ammattikunnan näkemyksiltään jyrkästi toisistaan poikkeavista kirjoittajista voidaan mainita Yhdysvalloista sellaiset kriitikot, kuin New York Timesin Olin Downes (1886-2955) ja New York Herald Tribunen Virgil Thomson (1896-1989). He olivat yleensä keskenään täysin eri mieltä samoista musiikkiteoksista, mutta kumpaakin voidaan pitää yhtä lailla kiinnostavana, erilaisia näkökulmia ja siten myös julkista keskustelua herättävänä kirjoittajana (Välimäki 2012, 193). Suomalaisen musiikkikritiikin kehityksen erityispiirteeksi voidaan luonnehtia sen kehittyminen samaan aikaan kansallisen julkisuuden synnyn kanssa, mikä on edellyttänyt kaikkia julkisuuden tason läsnäoloja. Musiikkikritiikki on levinnyt sisäpiirijulkisuudesta mediajulkisuuteen. (Nieminen 2006, 193.) Vaikka siis olennaiseksi osaksi musiikkikritiikkiä kuuluvat makujen normistot ja diskurssit eli yhtenäiset puhettavat, joilla musiikista keskustellaan, musiikkikritiikin tehtäväksi voidaan katsoa myös julkisen keskustelun herättäminen toisistaan radikaalistikin poikkeavilla näkemyksillä kriitikoiden keskuudessa. Kun samoista konserteista, levyistä tai muista taiteellisista kokonaisuuksista kirjoitetaan, musiikkikritiikin keskustelemaan innostava ja siten nimenomaan hyvin julkinen luonne tulee varsin näkyväksi.

2.3. Rock-kritiikki, rock-ideologia ja autenttisuus

Kun ensimmäiset rock-kritiikit kirjoitettiin Suomen sanomalehdissä 1960-luvulla, kirjoittajina olivat lähinnä klassiseen musiikkiin perehtyneet musiikkitieteellisen käsitteistön hallitsijat. Tämä poikkesi huomattavasti myöhemmästä rockia käsittelevän journalismin tavasta kertoa rock-musiikista lehdissä. Taidemusiikkiin perehtyneet kriitikot eivät tunteneet rock-musiikin tyylejä siinä määrin, että asiantuntijuudesta olisi voitu puhua. (Oesch 1998, 37.) 1960-luvun lopulla alkoivat ilmestyä myös Suomen ensimmäiset nuortenlehdet, kuten

Intro ja Stump. Kummatkin lehdet esittelivät suomalaista, enimmäkseen helsinkiläistä kaupunkikulttuuria ikään kuin tietona ulkopaikkakuntalaisille siitä, mihin ravintoloihin kannatti mennä, jos halusi törmätä kuuluisiin ”poppareihin”. Vuonna 1972 lehdet saivat rinnalleen Musa-lehden, joka söi varsinkin Intron menekkiä. Lehden ilmestyminen päättyi tämän seurauksena lopulta vuonna 1975. (Laari 2003, 67-69.) Joka tapauksessa näiden lehtien ilmestymistä ja laajempaa leviämistä voidaan pitää merkittävänä sysäyksenä sille, että rock-musiikista ja populaarikulttuurista alettiin kirjoittaa enemmän.

Simon Frith (1978) on katsonut rock-kritiikin varsinaisen perustan kytkeytyvän 1960-luvun Yhdysvaltojen underground-lehdistöön ja fanzine-pienlehtiin. Ennen 1960-lukua populaarimusiikkia käsittelevät lehdet olivat ammattijournalistien tekemiä lehtiä (kuten Billboard) tai populaarikulttuurin tähdistä kirjoittavia nuortenlehtiä, jotka olivat myös runsaasti kuvitettuja. Suomessa kirjoitettiin myös spesifin jazziskelmä-tyylin tähdistä. (Frith 1978, 143-146; Mäkelä 2011, 79-99; Poikolainen 2011, 209-230.)

1960-luvulla underground-lehdistön ideologiset lähtökohdat Yhdysvalloissa olivat pitkälti yhteiskunnallisten normatiivisten käsitysten rikkomisessa ja tätä kautta vaihtoehtoisen elämäntyylin ja ajattelun tarjoamisessa. Rock-musiikista muodostui tärkein osa underground-kulttuuria jo siitä syystä, että muusikoiden ja levy-yhtiöiden lahjoituksista ja mainoksista tuli underground-lehtien tärkein tulonlähde. Etenkin alkuaikoina tämän erottautumisen takia rockiin oli liitettävä leima, joka erotti sen selkeästi muusta populaarimusiikista. Rock-musiikissa nähtiin arvokkaaksi sen poliittinen kantaaottavuus, vapauden julistaminen, avoin seksuaalisuus ja avoin suhtautuminen kulttuurin muutokseen. Juuri kaupallista pop-musiikkia pidettiin eniten epäilyttävänä ja halveksittavana, ja rock-musiikki nähtiin vastavoimana viihdemaailman taloudelliselle voitontavoittelulle. (Oesch 1998 38; Frith 1978, 143-146.) Musiikkia siis arvostettiin lähinnä silloin, kun se sisälsi vastakulttuurisen näkökulman, eli underground-lehdistön piirissä liikuttiin kaukana eksplisiittisestä ”puhtaan” musiikin arvottamisesta. Pop-musiikin katsottiin vastustavan näitä arvoja — tai jos ei suoranaisesti vastustavan, niin massakulttuurin kritiikin ajatusta mukaillen ainakin edustavan passiivisuutta siinä missä rock katsottiin tiedostavaksi.

Sen enempää rockin kuin muunkaan laajan kulttuurissa tapahtuneen ilmiön syntyhetkeä ei voida sormella osoittaa. Kiistatonta kuitenkin on, että laajasti ottaen rockista alettiin puhua ensin 1950-luvun Yhdysvalloissa, jolloin se määriteltiin pitkään kaupalliseksi musiikiksi, joka piti erityisesti nuorisoa kohderyhmänään. Siten rock voidaan katsoa lähtökohtaisesti populaarimusiikin alalajiksi, ja vasta myöhemmin syntyi pesäero rockin ja popin välille. (Himanen 2015, 23; Frith 1988, 13; McLeod 2001, 48.) Tuo pesäero syntyi 1960-luvun laajoissa yhteiskunnallisissa liikehdinnöissä. Underground-lehdissä rock ilmaisi nuorison uusia arvoja, kuten yhteisöllisyyttä. Nämä arvot asettuivat vastakkaisiksi erityisesti teini-ikäisiä ensisijaisina markkinoinaan pitävää musiikkiteollisuutta vastaan. Vuonna 1967 perustettu Underground Press Syndicate -järjestö raportoi, että vuonna 1969 Yhdysvalloissa julkaistiin 125 säännöllisesti ilmestyvää ja 25 harvakseltaan ilmestyvää undergroundia käsittelevää julkaisua. Underground-lehtien määrää voidaan pitää kurioositeettina sinänsä, mutta olennaisempaa on niiden ideologisesti suuri vaikutus myös paljon myöhemmin perustettuihin, tiettyihin osa-alueisiin keskittyviin musiikkilehtiin. Mainituista fanzine-julkaisuista *Crawdaddy* (*The Magazine of Rock: Crawdaddy*) alkoi ilmestyä vuonna 1966. Muutaman vuoden kuluessa alkoivat ilmestyä myös *MojoNavigator*, *Fusion* ja *Creem*. Lehtien muodolla, kirjoitustyyllillä ja erikoistumisen osa-alueilla oli eroja, mutta yhteistä näille kaikille oli, että rockia pidettiin vakavasti otettavana ja kunnianhimoisena taiteena. Ne myös liittivät rockin ja erityisen samanlaisen vaihtoehtoisen elämäntavan keskenään, kuin underground-lehdet. (Ruuska 2006, 24-25.) Kun rock-musiikkia alettiin näinä aikoina pitää kunnianhimoisena taiteen lajina, myös autenttisuuden diskurssi alkoi saada jalansijaa mediateksteissä. On toki haastavaa määritellä rockin kaltainen kulttuurin alue yhtenäisenä ideologiana tai musiikin lajina tyhjentävästi ikään kuin yhden kaikenkattavan luonnehdinnan alle.

Autenttisuudesta on sittemmin tullut tärkeä käsite koko populaarikulttuurissa, koska autenttisuuden vaatimus on tärkeä työkalu musiikin arvottamisessa. Roy Shuker (1998) on määritellyt autenttisuuden puhetavaksi, jonka merkitys on ensisijaisesti symbolinen. Autenttisuus on ihanne ja ideologia, jonka tehtävänä on erotella musiikin tyylejä toisistaan ja tällä tavalla asettaa ne arvohierarkiassa järjestykseen kulttuuriseksi pääomaksi. Autenttisuus sisältää määritelmällisesti oletuksen siitä, että toimiessaan autenttisesti musiikintekijä ryhtyy luovaan prosessiin jo luovan prosessin itsensä takia, itseisarvoisesti, ja autenttisuuden

toteutuessa mahdolliset kytkökset ja motivaatiotekijät “ulkopuolisiin” tekijöihin sattuvat tapahtumaan ikään kuin “siinä sivussa”. Täten autenttisuuden diskurssi ja vaatimus korostaa yksilöllisyyttä, rehellisyyttä, vakavuutta ja omaperäisyyttä. (Shuker 1998, 20-21.)

1960-luvulla rock kehitti ihanteen itsestään ylevänä taidemuotona. Samalla länsimainen populaarimusiikin kritiikki omaksui “folkherätyksen”, jolloin rock-kriitikot alkoivat arvottaa levyjä niiden taiteelliseen intensiteettiin ja totuudellisuuteen perustuen. Frith (1988) on väittänyt, että on jopa rock-ideologian ydintä käydä jatkuvaa taistelua kaupallista ja “mädännäistä” pop-musiikkia vastaan. (Frith 1988, 31-36.) Autenttisuuden käsite ja vaatimus on siten viimeistään 1960-luvulta lähtien ollut olennaisessa roolissa nimenomaan rock-ideologiassa. Vasemmistoradikalismien nousun myötä rock-ideologia omaksui muun muassa Theodor Adornon ja Max Horkheimerin edustaman Frankfurtin koulukunnan taide-estetiikan kanssa linjassa olevat arvot.

Ideologian käsite on itsessään monivivahteinen ja hankalasti määriteltävissä lyhyesti. Suppeimmillaan ideologian voidaan katsoa tarkoittavan yhteisesti jaettuina sosiaalisia käsityksiä jonkin tietyn ryhmän sisällä. Näitä käsityksiä ovat esimerkiksi uskomukset oikeasta ja väärästä, hyvästä ja huonosta, ja niin edelleen. (Van Dijk 1998, 8.) Ideologian käsitettä käytetään kuitenkin lukuisilla eri tavoilla ja erilaisissa yhteyksissä, ja käsitykset ideologian määritelmästä ovat myös ristiriidassa keskenään riippuen, kuka määritelmän tekee ja missä yhteydessä (Fiske 1992, 216). Laajasti katsottuna kokonaiset instituutiot ja laitokset perustuvat ideologioille, jotka kukin omalla toiminnallaan pitävät yllä kokonaisten yhteiskuntien ja valtioiden toimintakykyä. Juuri mediakenttä (lehdistö, radio, TV, ja niin edelleen) voidaan nähdä yhtenä tällöisenä “ideologisena valtiokoneistona”, jollaisiksi voidaan lukea median lisäksi esimerkiksi uskonnolliset, oikeudelliset ja taiteelliset / kulttuuriset instituutiot. (Althusser 1984, 100-101.)

San Franciscossa julkaistiin vuonna 1967 ensimmäinen Rolling Stone -lehti, joka oli eräs merkittävimmistä tai jopa merkittävin uusi prozine-julkaisu. Rolling Stonen perusti Jann Wenner, jonka keskeisenä ajatuksena oli tarjota lukijoille lehti, joka käsittelisi musiikillisesti lähinnä rockia, mutta kirjoittaisi nuorisokulttuurista myös muilla tavoilla ja mahdollisimman laajasti. Keskeistä oli vaalia rock-ideologiaa ja vastakulttuurin ihanteita, ja ratkaisu

osoittautui lehden ensimmäisten vuosien kannalta haastavaksi — uuden rock-ideologian ja rockiin sisältyvien kaupallisten tavoitteiden väliin oli syntynyt särö. Rolling Stone siis tasapainoili taiteen ja markkinoiden ristipaineessa. Ongelmaa ei helpottanut, että levy-yhtiöt olivat mainoksillaan tärkeimpiä lehtien tulonlähteitä, kun taas underground-lehdistä palkatut toimittajat halusivat esiintyä uudenlaisen, tiedostavan rock-yleisön äänitorvina. Koska levy-yhtiöt eivät olleet ehtineet sisäistää tätä uuden yleisönsä ideologiaa, seurauksena oli muun muassa toimittajien irtisanomiset: Rolling Stonen Britannian osaston toimittajat erotettiin tehtävistään, koska lehden johdon mielestä journalistien ei tullut noudattaa liian kirjaimellisesti underground-ideologian käytäntöjä ja politiikkaa. Riidat toimituksissa johtuivat kielteisistä kritiikeistä ja journalistien esittämästä arvostelusta levy-yhtiöiden toimintaa kohtaan — massakulttuurin kritiikistä oli yleisesti tulossa osa myös rock-kritiikkiä. (Ruuska 2006, 25-26; Frith 1988, 178-181.) Autenttisuuden vaatimuksissaan rock-ideologiaa vaalivat kirjoittajat ovatkin perinteisesti erottelleet levy-yhtiöt autenttisiin ja epäkaupallisiin indie-levy-yhtiöihin sekä epäautenttisiin ja kaupallisiin monikansallisiin yhtiöihin. Näin autenttisuuden vaatimus kytkeytyy laajemmin osaksi massakulttuurin kritiikkiä. (Ruuska 2006, 58; Hautamäki 1999, 27-40.)

2.4 Massakulttuurin kritiikki rock-ideologiassa?

Massakulttuurin käsitteen määrittelyssä on ollut leimallista voimakkaan negatiivinen latautuneisuus, ja massakulttuurilla on rakennettu pesäeroa “oikeaan taiteeseen”, eli massakulttuuri ja korkeakulttuuri on nähty toistensa vastakohtina. Keskustelussa massakulttuurista on nähty olennaisena sen perimmäinen tehtävä yleisön kokemusmaailmassa. Siinä missä oikea ja autenttinen taide on nähty sivistävänä ja esimerkiksi älyä kehittävä, massakulttuurin tehtäväksi on langetettu tehtäväksi antaa viihteellinen ja valheellinen vaikutelma todellisesta taidekokemuksesta. Täten voidaan ajatella soveltaen pop- ja rock-musiikista, että siinä missä popin on nähty pinnallisesti vain “hivelevän” yleisönsä kokemusmaailmaa konventionaalisilla kappalerakenteillaan, rockille on suotu kunnia sen kykyyn viestiä rock-musiikkia esittävien artistien omasta väkevästä kokemusmaailmasta. Siten rock on haluttu nähdä taidemuotona, joka aidosti haastaa kuuntelijansa. (Frith 1988, 58.) Simon Frithin massakulttuurin kuvausta implisiittisesti tulkiten oikean taide-elämyksen ei siis tulisi pelkästään viihdyttää ja tuoda vastaanottajalleen

mukavaa oloa, vaan haastaa ajattelemaan ja problematisoimaan ympäröivää todellisuutta; tiedostamaan.

Leavelilaisen kritiikin mukaan massakulttuuri on olemassa lähtökohtaisesti täysin toisenlaisen seikan kuin taiteen itsensä vuoksi, nimittäin kaupallisen voiton tavoittelun takia. Ongelmallista tässä kritiikissä on se tosiseikka, että kaupallisesti tuotettu taide on 1900-luvun aikana korvannut “kansantaiteen” lähes täysin. (Frith 1988, 47.) Koska ihmiset kuitenkin mitä ilmeisimmin kokevat vaikuttavia taide-elämyksiä tästä kaupallisesti tuotetusta massaviihdestä, voidaan väittää, että lopputuloksen taiteelliset arvot ovat väistämättä “korkeita”, vaikka tekijöiden motiivit olisivat kuinka väärät eli kaupalliseen voitontavoitteluun pyrkivät.

Pierre Bourdieun esittämät sosiologiset teoriat olivat keskeisiä herätteitä kiinnostukselleni alkaa tarkastella levyarvioiden viestinnällisiä koodistoja. Toinen lähtökohta oli ajatus siitä, millä tavoilla adornolainen massakulttuurin kritiikki näkyy myös tämän päivän rockia käsittelevässä journalismissa ja edustaa omalta osaltaan tavallaan massakulttuurin kritiikkiä massakulttuurin sisältä käsin. Theodor Adorno, Max Horkheimer ja laajemmin heidän edustamansa Frankfurtin koulukunta näki kulttuurituotannon ja populaarikulttuurin ihmisiä passivoivana ja markkinavoimien etuja ajavana haitallisena kenttänä (ks. esim. Adorno & Horkheimer 1979, 120-167). Oletus rock-kulttuurin sisältä kumpuavasta massakulttuurin kritiikistä puolestaan perustuu 1960-luvun kehitykselle etenkin Yhdysvalloissa, jossa rock-musiikki alkoi kerätä itseensä taiteellisuuden, korkeakulttuurin ja autenttisuuden määreitä selkeänä dikotomisena rajanvetona massakulttuuria ja kaupallisuutta edustaneeseen pop-musiikkiin (Laari 2003, 63). Voidaan pohtia, näkyykö samanlainen asenne nykyään esimerkiksi negatiivisena asenteena valtavirtamusiikkia kohtaan kriitikoiden toimesta verrattuna marginaalisempaan.

Frankfurtin koulukunta toimi aktiivisesti etenkin 1930-luvulla, jolloin se käynnisti kriittisen viestintätutkimuksen. Frankfurtin koulukunnan edustajat keksivät kulttuuriteollisuuden käsitteen kuvaamaan massatuotettua kulttuuria kaupallisine pyrkimyksineen ja teollistumisprosesseineen. Frankfurtin koulukunta kehitti kriittisen teorian, jonka mukaan kaikkia laajalevikkisiä kulttuurituotteita tulee tarkastella minkä tahansa teollisen tuotannon

viitekehyksessä. Koulukunta analysoi ensimmäisenä maailmassa massakulttuuria ja laajalevikkistä viestintää yhteiskuntateorian näkökulmasta varsin kriittisellä ja arvostelevalla otteella. (Kellner 1998, 38-39.)

Frankfurtin koulukunnan tyylin tavoin niinkin laajan alueen kuin massakulttuurin analysointi minkä tahansa teollisen tuotannon kontekstissa sisältää yksinkertaistavassa luonteessaan ongelmia. Tutkimusaiheittani ajatellen keskeisimpänä puutteena voidaan nähdä täysin mustavalkoinen kahtiajako korkeaan ja matalaan kulttuuriin (ks. esim. Paddison 2009, 86-90). Voidaan väittää, että tuollainen kahtiajako tulisi korvata mallilla, joka tarkastelee kulttuuria jatkuvana spektrinä ja käyttää samanlaisia menetelmiä kaikkien kulttuurituotteiden tutkimiseen, olipa kyse sitten oopperasta tai populaarimusiikista, modernistisesta kirjallisuudesta tai saippuaopperasta. Erityisen vakavana puutteena Frankfurtin koulukunnan mallissa voidaan nähdä vastakkainasettelu monoliittisen massakulttuurin ja autenttiseksi katsotun taiteen välillä, koska tuollainen vastakkainasettelu rajaa taiteen kriittisyyden, vallankumouksellisuuden ja emansipaation vain tiettyihin korkeakulttuurin tuotteisiin, jotka ovat hyvin etuoikeutetussa asemassa. (Kellner 1998, 39.) On myös aiheellista kritisoida koulukunnan käsitystä, joka näkee kaiken massakulttuurin ideologisena, kuluttajia passivoivana propagandana. Ideologisuuden voidaan väittää vallitsevan tavalla tai toisella missä tahana kulttuurituotteessa, edusti se sitten taidetta, viihdettä, tai jotakin niiden välimuotoa.

Etenkin juuri Adorno nosti lukuisissa teksteissään ja lausunnoissaan esille nimenomaan saksalaisen taidemusiikin ylivertaisen luonteen. Adorno julisti pohjimmiltaan hegeliläistä ajattelua mukaillen, että saksalainen musiikki edusti monessa suhteessa ihmisen “absoluuttista” henkeä ja siten saksalainen musiikki oli hänen mukaansa universaalia muiden kansojen musiikkitraditioihin nähden. Etenkin Ludwig van Beethovenin jälkeen lukuisat säveltäjät Saksassa ovat joutuneet operoimaan Beethovenin varjossa, mikä ilmenee esimerkiksi Johannes Brahmsin kohdalla, hänethän julistettiin neljän sinfoniansa myötä “uudeksi Beethoveniksi”. Antti Vihinen (2005) esittää, että tuollainen ajattelu kytkeytyy osaksi postkolonialistista ilmiötä, ja saksalaisen musiikin julistaminen universaaliksi voidaan nähdä räikeän nationalistisena. Brahmsin tavoin Beethovenin varjossa sävelsivät myös esimerkiksi Franz Schubert, Franz Liszt, Felix Mendelssohn ja Robert Schumann, vaikka

heidät Beethovenista ja Brahmsista poiketen mielletään joidenkin muiden musiikin alatyyppeiden kuin suurten sinfonioiden edustajiksi. (Vihinen 2005, 70-71.) Frankfurtin koulukunnan eksklusiivista vastakkainasettelua massakulttuurin ja korkeakulttuurin välillä voidaan luonnehtia karkeaksi ja yksinkertaistavaksi. Kuten hyvin käy ilmi, Frankfurtin koulukunnan ideologia ei suinkaan rajannut poissulkevuuttaan pelkästään taidemusiikin eikä edes länsimaisen taidemusiikin eduksi.

Näin selkeästi eri ihmisryhmiä ja kokonaisia kansoja omiksi lokeroikseen erotteleva ajattelutapa Frankfurtin koulukunnassa on linjassa myös makujen hierarkian konseptia tunnetuksi tehneen ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun (1984) distinktioteorian kanssa, jonka mukaan ihmiset erottautuvat makujensa mukaan erillisiksi sosiaalisiksi ryhmikseen ja toisiaan vastaan. Bourdieun mukaan maut ja ennen kaikkea musiikkimaku ilmentävät ihmisten välistä sosiaalista hierarkiaa ja luokka-asemaa (Bourdieu 1984, 1-2, 18-19). Musiikinharrastajien voidaan katsoa jakaantuneen makujen perusteella eri lajeihin ja luokkiin, ja näistä luokista käsin voidaan määritellä merkittävällä tavalla oma sosiaalinen viitekehys ja samalla sulkea pois muita luokkia oman yhteisön piiristä (Bourdieu 1985, 137-139). Tästä näkökulmasta maku on aivan olennainen tekijä ylipäättään ihmissuhteiden muodostuksessa; maku tuo ensisijaisesti ihmisiä yhteen (Bourdieu 1984, 241). Ihmisten musiikkimaun muokkaaminen haluttuun suuntaan voidaan nähdä jopa musiikkijournalismin ja varsinkin musiikkikritiikin tärkeimpinä tehtävinä (Lehtiranta 1993, 10). Bourdieun kyselytutkimuksiin perustuvat näkemykset makujen sosiaalisesti ihmisiä toisiaan erottelevasta luonteesta ovat saaneet aikojen saatossa runsaasti kritiikkiä, mutta tästä huolimatta ja osaltaan juuri tästä syystä Bourdieun rooli makuja koskevassa keskustelussa jo keskustelun herättäjänä sinänsä on ollut suuri.

Adornon keskeisimmät teoriat kulttuurista ovat jääneet joka tapauksessa jokseenkin marginaaliseen asemaan valtavirran musiikkietelässä (Paddison 2009, 2-3). Toisaalta voidaan ajatella, että marginaaliseen asemaan jääminen olisi adornolaisesta näkökulmasta Adornon eduksi laskettava aspekti, ainakin jos ajattelemme vasta- ja korkeakulttuurin jonkinlaisena itseisarvona, sillä Adorno nimenomaan kirjoitti ja debatoi massakulttuurista ja valtavirrasta arvostelemaan, suorastaan negatiiviseen sävyyn, eikä implisiittisesti tulkiten mielellään

halunnut olla osa valtavirtaista ajattelua akateemisessakaan mielessä. Tämä kertoo osaltaan hänen taipumuksestaan mustavalkoiseen ajatteluun.

Adornon puolustajat ovat argumentoineet Adornon operoiveen ajattelussaan kansallisten, kulttuuristen ja nationalististen virtausten yläpuolella, arvostihan hän sellaisia säveltäjiä kuin Bela Bartókia tai Leos Janáčekia, tosin musiikin alkukantaista puolta korostaen. Lähes kaikki Adornon universaaleina pitämät säveltäjät olivat kuitenkin saksalaisia. (Vihinen 2005, 67.) Frankfurtin koulukunnan varsinaiset urauurtavat ansiot voidaan kuitenkin löytää sen tarjoamista välineistä suhtautua kriittisesti mediakulttuurin ideologisiin vääristymiin, jotka mahdollistavat alistamisen esimerkiksi pitämällä yllä hegemonisia diskursseja. Frankfurtin koulukunnan oikeastaan voidaan katsoa laajassa mielessä jopa aloittaneen ideologiakritiikin kulttuurituotannossa. (Kellner 1998, 39.) Frankfurtin koulukunnan silmäätekevät hahmot tuntuivat olevan jokseenkin sokeita omalle ideologisuudelleen samalla, kun he esittivät, että ideologioihin tulee suhtautua kriittisesti.

On luonnehdittu, että Yhdysvalloissa rockista kirjoittavan lehdistön synnyssä olennaisena vaikuttajana oli vastakulttuuri. Etenkin pienlehtien rock-kriitikot katsoivat, että underground ja siihen liittyvä lehtikirjoittelu- ja kritiikki olivat tärkeitä voimia monikansallisen musiikkiteollisuuden turmelevuutta vastaan. Kuten edellisessä luvussa mainittiin, yksi ensimmäisistä suurista musiikkilehdistä eli Rolling Stone perustettiin vuonna 1967, ja osa sen toimittajista erotettiin työtehtävistään liian negatiivissävytteisen kirjoittamisen ja / tai underground-ideologian liian orjalliseksi koetun noudattamisen takia. Rock esitettiin nimenomaan underground-lehdissä uutta yhteisöllistä vastakulttuuria luovana voimana etenkin nuorison keskuudessa. Rockia kuluttava nuoriso asettui oppositioon siihen nuorisoon nähden, joka kulutti markkinoita hallinnutta ja siten kaupallista pop-musiikkia. Lukemattomilla underground-lehdillä oli merkittävä vaikutus tyyllillisesti erikoistuneiden fanzine-lehtien suosioon. Näissä lehdissä näkyi, kuinka rockiin alettiin suhtautua vakavasti otettavana taidemuotona, ja rockiin yhdistettiin vaihtoehtoinen elämäntyyli massaviihdettä kuluttavaan elämäntapaan nähden. (Frith 1988, 177-178.) Nämä tapahtumat voidaan katsoa merkittäviksi askeliksi kulttuurituotannon kritiikille ikään kuin kulttuurituotannon sisältä käsin.

Kuvattujen ideologioiden analysointi ja ideologikritiikki on olennainen osa kulttuurintutkimusta, ja juuri ideologikritiikki on tärkeä ja arvokas osa Frankfurtin koulukunnan työkaluista puutteiden ohella. Frankfurtin koulukunnan voidaan katsoa aloittaneen nimenomaan systemaattisen ja kestäväen kulttuuriteollisuudessa esiintyvien ideologioiden kritiikin. Erityisenä ansiona voidaan nähdä koulukunnan pyrkimys häivyttää kulttuurintutkimuksen ja viestinnän tutkimuksen välisiä rajoja, koska tämä malli ylittää myöhemmät jaottelut median, kulttuurin ja viestinnän tutkimuksessa. Frankfurtin koulukunta osoitti myös, että kvantitatiiviset menetelmät eivät aina sovi kvalitatiivisten suhteiden tutkimukseen. (Kellner 1998, 40-41.)

Mediatutkimuksen parissa on esitetty väitteitä ja näkemyksiä, joiden mukaan postmoderniin aikaan sisältyvä konventioiden rikkominen ja toisaalta kaikenlaisen aineellisen ja aineettoman kulttuurin tuotteistaminen kauppatavaraksi on ollut omiaan häivyttämään korkean ja matalan kulttuurikäsitteen välistä rajaa: lähes kaikesta kulttuurituotannosta on adornolaisen jyrkän tulkinnan mukaan tullut ”viihdettä” jo 1950-luvulta lähtien, ja pirstaloituminen on jatkunut jatkumistaan. Siksi kaikkea kulttuurituotantoa tulisi tarkastella yhtäläisin kriteerein ja myöntää, että ajatus täysin itsenäisen ja poliittisesti riippumattoman taiteen olemassaolosta on monilla tavoilla ongelmallinen. (ks. esim. Kellner 1998, 291; Paddison 2009, 40.) Vaikka Rolling Stonen esimerkin kaltaiset tapahtumat voidaan katsoa merkittäviksi askeliksi rock-ideologiassa esiintyvälle massakulttuurin kritiikille, rockia käsittelevän journalismin tehtävä laadunvalvojana tai massakulttuurin vastavoimana on kuitenkin helppo asettaa kritiikin alle jo siksi, että pienlehdet erosivat ja eroavat suurista mediataloista merkittävästi. Lisäksi populaarimusiikin arvostus on nyt jo verrattain korkea verrattuna lähtöasetelmiinsa, mutta se ei välttämättä kerro korkeakulttuurin asemasta taidekentällä paljoakaan.

Juuri kulttuurituotannon kritiikki kulttuurituotannon sisältä käsin asettaa näkyväksi paitsi rock-journalismiin, myös koko rock-kulttuuriin liittyvän paradoksaalisuuden. Esimerkiksi Stuessy ja Lipscomb (1999) ovat ilmaisseet ongelmallisen suhtautumisensa rock-kulttuuriin lähes koko sen historian ajan sisältänyttä kaupallisuuden vastustamista ja kapinahenkeä kohtaan, koska samalla valtava osa rock-musiikin tekijöistä tavoittelee menestystä; menestys taas pitää lähes automaattisesti sisällään taloudellisen puolen (Stuessy & Lipscomb 1999,

275). Tästä syystä kaupallisuutta olisi mielekästä Stuessyn ja Lipscombin mukaan tarkastella mieluiten puhtaasti taloudellisena, ei niinkään musiikillisena käsitteenä. Aikaisemman tutkimustiedon perusteella voidaan olettaa, että löyhästi määriteltynä pop-musiikki on rockia suuremmassa roolissa listojen kärjessä siitä huolimatta, että rock nauttii suurta suosiota edelleen.

Rockin paradoksaalisuuteen ja kahtiajakoisuuteen voidaan päästä yksityiskohtaisemmin sisälle tarkastelemalla joitakin rock-kulttuuriin liittyviä monesti lähes itsestäänselvytenä pidettyjä käsityksiä. Kimmo Saariston (2003) mukaan rock on samaan aikaan sekä vapaamielistä että konservatiivista, eli periaatteessa jokainen rockmuusikko saa tehdä musiikillisesti mitä huvittaa, mutta periaatteesta huolimatta autenttisen rockin kuuluu sittenkin olla juuri tietynlaista. Esimerkiksi hyvää soittotaitoa pidetään ihailtavana, joskaan ei välttämättömänä elementtinä. Ihailua pidetään yllä esimerkiksi kitarasankarin myyteillä, mutta samaan aikaan musiikin opiskelua pidetään jollakin tavalla epäilyttävänä ja keinotekoisena. Rockin kuuluu olla yhtä aikaa yhtäältä sekä epä-älyllistä että älyllistä ja toisaalta sekä primitiivistä että teknisesti ja taiteellisesti korkealle kehittyntä. Rock-kulttuuriin ovat perinteisesti kuuluneet myös tietyt pukeutumiskoodistot ja univormut, joita sekä yhtyeet että niiden yleisö ovat kunnioittaneet. (Saaristo 2003, 8.) Nämä keskenään ristiriitaiset vaatimukset ovatkin haastavia kenelle tahansa.

Edellä kuvatut vaatimukset ja mielikuvat, joita myyttistä muusta maailmasta ja yhteiskunnasta riippumatonta rock-taiteilijaa kohtaan luodaan, vaikuttavat melko kohtuuttomilta. Kuten Roy Shuker on huomauttanut, ollakseen uskottava ja riippumaton taiteilija eli auteur rockin tekijän ja esittäjän täytyy olla pioneeri ja uudistava jollakin osa-alueella, rikkoa tai häivyttää tyylillisiä raja-aitoja ja genererajoja samalla pitäen kontrollin itsellään kaupallisessa tuotantoprosessissa sekä tietenkin tehdä musiikkinsa itse sekä pitää visio selkeänä (Shuker 2001, 118). Voidaan tietenkin kysyä, kuinka on mahdollista määritellä saati tietää, milloin rockmuusikko on vilpiton ja ei-laskelmoiva mutta silti kaikki ohjaket omilla käsissään pitävä, milloin strategisesti pidemmällä tähtäimellä tekemistään punnitseva ja kaupallisuuden ”turmelema” rahantekoväline.

2.5 Maskuliininen rock ja feminiininen pop

Rock-musiikissa ja koko rock-kulttuurissa seksuaalisuudella on ollut aivan olennainen rooli, onhan rock and roll käsitteenä viitannut alun alkaen seksiin. Tässä kontekstissa Yhdysvalloissa Elvis Presleyn suuri julkinen paheksunta 1950-luvulla asettuu ymmärrettävään valoon. 1950-luvulla jo pelkällä lanteiden vispaamisella saattoi Yhdysvalloissa aiheuttaa moraalista paheksuntaa. Myöhemmin 1960-luvulla rock on ollut olennaisesti kytköksissä diskursiivisesti seksuaaliseen vallankumoukseen, ja rock on nähty vapauttavan luonteensa vuoksi nimenomaan sellaisena populaarikulttuurin osa-alueena, joka ilmaisee korostetusti seksuaalisuutta. Tätä kautta käy ilmi, että rockissa ja popissa on historiallisesti katsottuna ilmaistu seksuaalisuutta toisistaan poikkeavilla tavoilla. Karkeasti ottaen rock on kuvastoltaan ja muilta ilmaisun tavoiltaan maskuliininen popin jäädessä feminiiniseen rooliin. On argumentoitu, että koska miehillä on ollut ja on edelleen dominoiva asema rock-kulttuurissa ja rock-teollisuudessa, myös rockin kuvasto, arvot ja sanoma ovat läpikotaisin miehisiä. Rockin miehinen seksuaalisuus voidaan nähdä aggressiivisena ja rehvastelevana. (Frith 1988, 246-247; Frith & McRobbie 1990, 331-332; Himanen 2015, 64.)

Rockin ja popin väliseen erontekoon on kytkeytynyt olennaisesti myös rock-kulttuurin voimakas maskuliinisuus ja miehisyden korostaminen. Käytännössä maskuliiniset tekijät näkyvät rock-musiikin miesvaltaisuutena siinä, missä pop-musiikki on rockiin nähden naisvoittoisempaa. Rivien välistä ideologinen viesti on ollut se, että feminiinisellä popmusiikilla ei ole astumista autenttisen ja taloudellisesti riippumattoman rockmusiikin kentälle. (Himanen 2015, 60.) Toki musiikki ja kulttuuri ovat myös laajemmassa mielessä olleet kautta historian sukupuolittuneen kahtiajaon läpäisemää.

On edelleen varsin tavallista, että rockin maailmaa pidetään maskuliinisena, mikä ei ole ihme, kun tarkastellaan, mitä tämä maskuliinisuus kertoo yleisemmästä yhteiskunnallisesta kahtiajaosta miehisiin ja feminiinisiin alueisiin. Miehisyys vallitsee koko musiikin alalla muusikoista ja tuottajista lähtien, ja koska rock-muusikoista valtaosa on perinteisesti ollut miehiä, on luontevaa, että myös kappaleet aiheineen ovat sellaisia. (Frith 1988, 89-90.) Kun tarkastellaan rockin ideologisia juuria, voidaan huomata, että rock-kulttuuri on läpeensä

maskuliininen ja sukupuolen aspektit liittyvät siihen vahvasti. Kun rockin ideologia alkoi aikanaan erottautua massakulttuurisesta pop-musiikista, se teki tämän erottautumisen nimenomaan maskulinisoimalla itsensä. Popin feminiinisen maailman katsottiin tästä näkökulmasta korostavan pinnallisia, emotionaalisia ja kehollisia kokemuksia, kun taas rockin parissa kokemusten katsottiin olevan syvällisiä. (Himanen 2015, 25; Railton 2001, 324.) Implisiittisesti tämä ”syvällisyys” viittaa myös materiaalisen kehollisuuden poissaoloon.

Miehet ovat siis hallinneet kaikkia rock-kulttuurin ja koko musiikkiteollisuuden alueita ja siten myös rockia käsittelevää journalismia. Esimerkiksi Helen Davies (2001) on käsitellyt kirjoituksissaan sitä, kuinka Ison-Britannian rock-journalismi on käsitellyt naisia ja leimannut rockin havaintojensa pohjalta läpeensä homososiaaliseksi tyyllilajiksi ja kulttuuriksi (Himanen 2015, 27; Davies 2001). Arto Jokinen (2003) on määritellyt homososiaalisuuden maskuliinisuuden kontekstissa paitsi selkeänä erontekona feminiinisyyteen, myös toisiin maskuliinisuuksiin, siis miehiin. Homososiaalisessa maskuliinisuudessa siis miehet kilpailevat keskenään maskuliinisuudesta. (Jokinen 2003 15.) Onkin suorastaan väistämätöntä, että tällaisessa tilanteessa miehet ovat pitkälti sanelleet sen, millaisia sukupuolirooleja pidetään yllä rock-kulttuurissa

Naisia ja popin feminiinisyyttä on perinteisesti katsottu väheksyen rockin muusikkoutta arvossa pitävän katsantokannan mukaan. Ei olekaan ihme, että kahtiajako miesten ja naisten välille näkyy popin ja rockin välillä, kun pannaan merkille, kuinka tuota kahtiajakoa on pidetty yllä niin kuvataiteissa kuin kirjallisuudessa. Emma Mayhew'n (2004) mukaan ainakin keskiajalta lähtien länsimaissa miehet ovat hallinneet niitä luovuuden alueita, jotka on liitetty taiteeseen ja siten erotettu muista luovista tehtävistä. (ks. esim. Mayhew 2004, 150; Himanen 2015, 25.)

Toisaalta rock on laaja kulttuurin alue, ja siksi se on täynnä ristiriitaisuuksia. Siksi se voidaan nähdä myös liberaalina ja vallankumouksellisena kulttuurina miehisyystään huolimatta, ja esimerkiksi etenkin 1960-luvun Ranskassa jälkistrukturalistiset teoreettiset käänneet näyttivät ammentavan nimenomaan edellä kuvatun kaltaisista ristiriitaisuuksista. Yhtäältä jälkistrukturalismi torjui “elähtäneinä” sellaiset vanhat “herradiskurssit”, kuten

strukturalismin, marxismin, semiotiikan ja psykoanalyysin, jotka olivat aktiivisesti tuottaneet varhaisempien aikakausien teoriasotia. Toisaalta jälkistrukturalistinen vallankumous ammensi juuri näistä teorioista, mutta hylkäsi (tai pyrki kehittämään eteenpäin) ne liian radikaaleina ja yksinkertaistavina. Marxilaista diskurssia laajennettiin, ja kolmannen maailman maista tuotiin länsimaihin ennennäkemätön määrä uusmarxilaisia teorioita, ja kun mutkan kautta päästään feminismin suosion suureen kasvuun 1960-luvulla, päästään myös rock-kulttuurissa esiintyvien patriarkaalisten diskurssien kritiikkiin. Ensimmäisen aallon feminismi löysi uudelleen sellaisia klassikoita, kuten Simone De Beauvoirin *Toinen sukupuoli*. Samalla monet muut marginaalisiksi "toisiksi" kategorisoidut ihmisryhmät alkoivat löytää oman äänensä Yhdysvalloissa, ja esimerkiksi siirtomaavallan alaisista maista kotoisin olevat tutkijat kehittivät alistettujen asemasta uutta tutkimusta, joka arvosteli siirtomaapolitiikkaa. (Kellner 1998, 30-31.)

Rockin kehittyminen 1960-luvulla kytkeytyy myös hyvin likeisesti seksuaaliseen vallankumoukseen samoihin aikoihin, jolloin nuoruuden käsitteestä tuli ihanne rock-kulttuurissa. Seksuaalisessa mielessä tämä nuoruuden asenne ja ihanne piti sisällään yhteisiä piirteitä musiikillisen ilmaisun ihanteisiin, eli spontaanisuuteen, välittömään tunnekokemukseen, vapaaseen ilmaisuun ja tätä kautta "rehellisyyteen". Liberaalit ja kaavoista irti pyristelevät asenteet musiikissa heijastelivat laajempaa nuorten ihmisten suhtautumista sellaisiin yhteiskunnallisiin merkittäviin instituutioihin, kuten avioliittoon. Seksuaalisen vallankumouksen aikana oli tavallista julistaa seksuaalisuuden olevan elinvoimaisimmillaan juuri rajoittavan ja ikuisessa rakkaudenuskossaan myös petollisen avioliittojärjestelmän ulkopuolella. Periaatteessa nuo ajatukset edustivat tasa-arvon ideologiaa eli sitä, että kaikilla tulisi olla samat oikeudet asettaa omat rajansa seksuaaliselle käyttäytymiselleen. (Frith 1988, 148-149.)

Tietenkin rock-kulttuuriin liittyvä diskursiivinen ambivalenssi autenttisen epäkaupallisuuden ja laskelmallisen kaupallisuuden maskuliinisuuden ja feminiinisuuden jäsennyksen kautta on pirstaloitunut, moninaistunut ja siten myös hämärtynyt nykyhetkeen tultaessa verrattuna vaikkapa 1970-lukuun. Myös esimerkiksi Kimmo Saariston (2003) kuvaus siitä, kuinka täysin vastakkaisilta vaikuttavia arvoja voidaan pitää näennäisen paradoksaalisesti autenttisina, kertoo paljon autenttisuuden luonteesta (Saaristo 2003, 8). Me arvioimme,

Simon Frithin toteamusta mukaillakseni, autenttisuutta musiikissa samalla tavalla kuin arvioimme ihmisiä ja heidän aitouttaan yleisemminkin eli intuitiiviselta pohjalta. Ei ole olemassa mitään puhdasta “kriteeristöä” sille, mikä tekee artistista autenttisen, mutta kankeat genrejaot binäärisesti rock- ja pop-musiikkiin pitävät osaltaan myös sukupuolten vastakkainasettelua yllä.

2.6 Progressiivinen rock ja post-rock marginaalisina genreinä

Ollaakseen marginaalissa musiikin tulee olla jollakin tavalla kokeilevaa; kokeilevuus taas vihjaa terminä asioiden tekemiseen totutusta poikkeavilla tavoilla. Marginaalisuuden ja kokeilevuuden luonteesta valaisevana esimerkkinä mainittakoon avantgardistiseksi säveltäjäksi monessa yhteydessä tituuleerattu John Cagen sävellyksineen — tai teoksineen. Erityisesti hänen teoksensa 4,33 haastaa musiikin kuulijan (tai tässä tapauksessa vastaanottajan) pohtimaan, mitä musiikki ylipäättään on, teoksessa kun ei itsessään kuulla ainuttakaan ääntä tai ainakaan ennalta kirjoitettua nuottia. Teoksen kantavana ideana on istuttaa pianon ääreen muusikko, joka panee kellon käyntiin. Tuo muusikko istuu soittimen ääressä tasan neljän minuutin ja 33 sekunnin ajan tekemättä näennäisesti mitään, ja Cage onkin sanonut, että tämä teos koostuu yksinomaan tauoista. Teoksen “soidessa” kuulija joutuu parhaassa tapauksessa siis kysymään itseltään, mitä musiikki ylipäättään on. Onko musiikkia teoksen esityksen aikana esimerkiksi kaikki konserttisalin hiljaisuuden rikkovat taustaänet, kuten ilmastointilaitteen humina, ihmisten hiljainen liikahtelu, yskiminen, rykiminen, ja niin edelleen? Toinen esimerkki Cagen kokeilevuudesta on sävellys *ORGAN 2 / ASLSP (as slow as possible)*, joka nimensä mukaisesti on määrä soittaa mahdollisimman hitaasti. Siksi teosta onkin alettu esittää Saksassa syyskuusta 2001 eteenpäin, ja sitä on siitä hetkestä lähtien ollut tarkoituksena soittaa aina seuraavat 639 vuotta. Voidaan ajatella, että sävellyksillään Cage pyrkii rikkomaan musiikiksi yleensä kokemamme “kieliopin”, tietyn kurinalaisen äänten järjestäytyneisyyden, joka on länsimaisen musiikkiestetiikan perusta ja lähtökohta. Juuri tämä rikkominen on omiaan aiheuttamaan vieraantumisen ja toiseuden, toisin sanottuna marginaalisuuden kokemusta ihmisissä. (Vihinen 2005, 13-14.) Mitä tulee siis marginaalimusiikin määritelmälliseen luonteeseen yleisesti, on mainittava, että saadakseen marginaalimusiikin leiman musiikin täytyy yleensä tavalla tai toisella rikkoa vallitsevia musiikillis-esteettisiä käsityksiä, arvoja tai äärimmäisessä tapauksessa käsityksiä

musiikin luonteesta sinänsä. Marginaalimusiikin luonne on jo lähtökohtaisesti varsin kokeileva siitä näkökulmasta, että kokeellisuus tarkoittaa tässä yhteydessä juuri totutuista konventioista poikkeamista.

2.6.1 Progressiivinen rock

Simon Frithin mukaan brittipopin historialliseen käänteeseen vaikutti voimakkaasti kaksi seikkaa: sekä musiikintekijät että yleisö ottivat musiikin vakavissaan. Tässä kansainvälisessä kehityksessä tietenkin The Beatles -yhtyeellä oli keskeinen, ellei jopa keskeisin rooli. Beatles tarjosi uuden mallin tehdä populaarimusiikkia. Käytännössä tämän mallin mukaan yhtye voi toimia jäsenistönä suhteellisen demokraattisesti, tehdä itse omat laulunsa ja rakentaa itse oman musiikillisen identiteettinsä. Beatles oli yhtye, jossa yhdistyivät taiteellinen kunnianhimo ja selkeä teini-ikäiselle yleisölle kohdistettu kaupallinen ajattelu. (Mäkelä 2011, 79-80.) Voidakseen siis ymmärtää progressiivisen rockin kunnianhimoisena pidettyä ja valtavirrasta poikkeavaa luonnetta on paikallaan huomioda, että 1960-luvun ”britti-invaasioksi” kutsuttuun ilmiöön liittyi vahvasti juuri uusi ajatus siitä, että myös rock-musiikki voi olla taiteellisesti kunnianhimoista. Sivuhuomautuksena mainittakoon, että juuri Beatles edustaa esimerkkiä siitä, kuinka on mahdollista olla yhtä aikaa yleisön ja kriitikoiden silmissä sekä autenttinen että kaupallinen. Tavallista tuntuu olevan, että nämä kaksi aspektia halutaan nähdä toisensa poissulkevinä vaihtoehtoina operoida artistina musiikkiteollisuuden maailmassa.

Progressiivisen rockin taiteelliseen kunnianhimoon ja siten perinteiseen rockiin nähden radikaaliin ja vallankumoukselliseen ajatteluun liittyi vahva korkeakulttuurinen eetos, sillä progressiivisen rockin yhtyeet viittasivat tietoisesti taidemusiikin perinteisiin monessakin mielessä, esimerkiksi monimutkaisten kappalerakenteiden ja erikoisten instrumenttivalintojen muodossa. Vaikka The Beatles ei omana aikanaan saanut osakseen progressiivisen rockin yhtyeen leimaa, juuri Beatlesin jäsenistön kokeilut tuottajansa George Martinin kanssa edustavat kuuluisia esimerkkejä länsimaiseen taidemusiikkiin viittaavasta populaarimusiikista. Varhaisena esimerkkinä voidaan mainita Martinin Paul McCartneyle säveltämä ja laulettavaksi tarkoitettu kappale Yesterday, joka nousi merkittävään suosioon. Kyseessä on yksi varhaisista populaarimusiikin kappaleista, jotka on sovitettu jousisektiolle.

Vaikka Yesterday on sävellyksenä ja varsinkin rakenteellisena teoksena perinteinen eli populaarimusiikin perinteistä AABA-muotoa noudattava kappale, sen vaikutus myöhempään musiikkiin kuten juuri progressiiviseen rockiin on kiistaton. Rock-yhtyeenä tunnetuksi tulleen Beatlesille kappale oli varsin radikaali ja yllättävä yleisön silmissä omana aikanaan. (Stuessy & Lipscomb 1999, 118-119.) Vuotta 1964 voidaan pitää ajanjaksona, josta eteenpäin The Beatles alkoi toden teolla olla aktiivinen tekijä rock-musiikin vallankumouksellisessa uudistamisessa. Yhtye alkoi hyödyntää monia vaikutteita musiikissaan, vaikka olikin enimmäkseen luopunut cover-kappaleiden tekemisestä. Vaikka musiikillinen ”selkäranka” pysyi tunnistettavana, samaan aikaan alettiin ottaa vaikutteita yhtäältä länsimaisesta taidemusiikista ja toisaalta kokonaan länsimaiden ulkopuolisista musiikin kulttuureista. Esimerkiksi Intian musiikkikulttuuri oli tärkeä innoittaja monille George Harrisonin Beatlesille tekemille sävellyksille. (Everett 2001, 272-273.)

Mainitusta progressiivisen rockin vallankumouksellisuudesta on todettu, että tyypillinen progressiivisen rockin kappale lähenteli omana ”kultakautenaan” usein klassisen musiikin sinfonisia rakenteita ja oli siksi ajan populaarimusiikin muotoihin suhteutettuna monimutkainen. Pitkän aikaa vallalla oli yhtäältä populaarimusiikin perinteet ja nimenomaan kertosäkeisiin perustuvat muodot, jotka olivat tuttuja bluesista. Moniosaiset ”rock-sinfoniat” puolestaan kattoivat monesti kokonaisen LP-levyn puoliskon tai koko LP-levyn. Toisaalta suuri osa 1970-luvun progressiivisen rockin albumeista sisältää muutamia lyhyempiä kappaleita varsinaisen pitkän teoksen tai teosten rinnalla. Merkille pantavaa on, että myös pitkissä kokonaisuuksissa on havaittavissa ikään kuin kappaleita kappaleiden sisällä esimerkiksi siten, että instrumentaaliosiot toimivat siirtymäkohtina seuraaville lauluosuuksille. (Macan 1997, 42-43.) Samasta syystä eli pituutensa johdosta nämä monesti sinänsä yhtenäiset teokset eivät hahmotu välttämättä pelkkinä ”musiikkikappaleina”.

Esimerkkeinä kokonaisen LP-levyn kattavista kappaleista voidaan mainita esimerkiksi brittiläisen Jethro Tull -yhtyeen pitkät rock-teokset *Thick As a Brick* (1972) ja *A Passion Play* (1973). Juuri näiden teosten muoto sekä kappaleiden osien järjestely oli aikanaan vallankumouksellista verrattuna perinteiseen AABA-muotoon ja säkeistön ja kertosäkeen vuorottelun perinteeseen. 1970-luvun progressiivisessä rockissa on monimutkaisuuden lisäksi

tavallisesti olennaista taidemusiikin traditioihin viittaaminen sen sijaan, että kokonaan keksittäisiin ”pyörä uudelleen”. (Smolko 2013, 57-64.)

1970-luvun progressiivisen rockin yhtyeiden kehittyessä tiettyyn pisteeseen vuosikymmenen puolivälin jälkeen punk rock iski radikaalilla otteella takaisin viemällä yksinkertaisuuden ja raakuuden estetiikan rock-musiikissa entistäkin pidemmälle. Musiikillisen ilmaisun riisumisella ja primitiiviseksi saattamisella oli myös yhteiskunnallinen ulottuvuutensa, koska esimerkiksi brittiläisen rock-musiikin uusi aalto edusti vihaista ja tyytymätöntä työväenluokkaa. Ilmaisun tarpeen tyydyttäminen tee-se-itse-periaatteella asettui suuria levy-yhtiöitä vastaan tunnetusti lopulta myös kaupallisesti menestynein tuloksin. (Cateforis 2011, 21-22; Saaristo 2003, 96.) Se, mitä milloinkin pidetään vallankumouksellisena ja radikaalina, kytkeytyy täysin kulloiseenkin tyyliin ja muotivirtauksiin. Tähän uuden musiikin nousuun saattoi vaikuttaa yhtä lailla niin yhtyeiden kuin yleisön kyllästyminen progressiivisen rockin tyyliin kuin kriitikoiden palautteen muuttuminen negatiivisemmaksi tuota tyyliä edustaneita yhtyeitä kohtaan. Esimerkiksi Jethro Tullin katsottiin varsinkin *A Passion Play* -albumillaan liikkuneen musiikissaan liiallisuuksiin.

1970-luvun alussa alettiin varsinaisen progressiivisen rockin lisäksi puhua laajemmassa mielessä taiderockista, joka yhdistettiin ilmiönä progressiivisen rockin tavoin niin ikään suureksi osaksi brittiläisyyteen. Unohtaa ei sovi myöskään esimerkiksi Yhdysvalloista tulevia rockmusiikin vallankumouksellisia pioneereja ja raja-aitojen ylittäjiä, kuten Frank Zappaa, jonka kappale ”It Can’t Happen Here” edusti omana aikanaan viittailua klassisen musiikin perinteisiin. Laajemmalti Zappa oli tunnettu artistina, joka oli kiinnostunut musiikista varsin laaja-alaisesti, eikä suostunut kunnioittamaan dogmaattisesti perinteitä. Zappa oli sähkökitaran soittajana ”tuomittu” rock-muusikoksi, mutta omasi samaan aikaan laajaa tuntemusta klassisesta musiikista. (Stuessy & Lipscomb 1999, 289-292.) Musiikillinen laaja-alaisuus nosti epäilemättä Zappan arvostusta muusikkona.

2.6.2 Post-rock

Käsitteen ”post-rock” esitteli ja määritteli ensimmäisen kerran musiikkitoimittaja Simon Reynolds *The Wire* -lehden numerossa 123 toukokuussa 1994. Reynolds kuvaili post-rockia

musiikiksi, jossa käytetään sinänsä perinteisiä rockin soittimia hyvin epäkonventionaalisiiin tarkoituksiin eli enemmän esimerkiksi sointivärien, äänimaisemien ja rakenteiden muodostamiseen kuin voimasointujen, riffien tai soolojen esittämiseen. Tyypillisessä post-rockin kappaleessa dynamiikka perustuu crescendoon, eli musiikki alkaa hyvin hiljaisena ja kehittyy äärimmäisen voimakkaaksi monien raitojen vyöryksi kohti loppua. Kappaleissa ei usein ole tyypillistä säkeistöön ja kertosäkeeseen perustuvaa rakennetta, vaan pelkistetynpi, muutamaa harmoniseen kuvioon ja niiden junnaavaan toistoon perustuva järjestys. Rytmien käyttö on kirjavaa ja tempon vaihdokset tyypillisiä, joskin tempo on yleensä enemmän hidas kuin nopea. Monilta osin tyyli muistuttaakin esimerkiksi 1970-luvulla erityisesti Saksassa suureksi ilmiöksi kehittyntä krautrockia. (Hodgkinson 2004, 221-225.) Post-rock kehittyi ainakin määritelmänä niin ikään Britanniassa. Sitä voidaan luonnehtia marginaaliseksi genreksi pitkälti samoista tyyllillisistä ja yleisöön liittyvistä seikoista johtuen, kuin progressiivista rockia.

Post-rockin ilmiön ympärille on muodostunut useita erilaisia alakulttuureja ja “skenejä”, joita yhdistää maantieteestä vähemmän riippuen tietty samankaltainen musiikillinen, selkeästi perinteisestä rockista erottautumaan pyrkivä ajattelu ja eetos. Post-rockin erilaiset skenet näyttävät jäsenyneen vahvasti esimerkiksi kaupunki- ja maakohtaisesti erityisesti Britanniassa, Kanadassa, Yhdysvalloissa, Saksassa, Kanadassa, Japanissa sekä Uudessa-Seelannissa. Keskeisinä post-rockin kaupunkeina voidaan mainita Bristol, Birmingham, Glasgow, Montreal, Chicago ja Detroit. (Hodgkinson 2004, 222.) Voidaan siis väittää, että vaikka marginaalimusiikista puhuttaessa on tavallista mainita virtausten ympärille kehittyneet alakulttuurit ja sillä tavoin pyrkiä kategorisoimaan ne yhtenäisiksi, post-rock ei varsinkaan edusta ja muodosta erityistä yhtä ja yhtenäistä alakulttuuria. Tämän voidaan arvella johtuvan esimerkiksi tyyllillisestä väljyydestä ja maantieteellisestä laajuudesta.

Niin ikään post-rockia kuluttava yleisö ei ole yhtenäinen ryhmä, mutta tiettyjä taloudellissosiaaliseen asemaan ja “kulttuuriseen pääomaan” liittyviä yhtäläisyyksiä on havaittu. Sen kohdeyleisön on havaittu olevan keskimääräistä vanhempaa, kuin selkeästi kaupallisissa populaarimusiikin konserteissa käyvät ihmiset sekä koostuvan tyypillisesti valkoisista, korkeasti koulutetuista miehistä ja naisista. Kiinnostavana aspektina voidaankin

nähdä post-rockia kuluttavan yleisön suhteellinen tasapuolisuus miesten ja naisten välillä. On myös havaittu, että post-rockin kuluttajat ovat nuoruusvuosinaan kuluttaneet innokkaasti oman aikansa uutta populaarimusiikkia, mutta ikään kuin “kasvaneet ulos” teinivuosiansa valtavirtamusiikista ja kaupallisesti menestyneestä vaihtoehtomusiikista, kuten nu-metallista tai brittipopista. On myös havaittu, että post-rockin kuluttajat ovat usein voimakkaasti verkottuneet “musiikkimaailmaan” eli soittavat esimerkiksi itse rock-yhtyeissä tai kirjoittavat mainittuihin fanzine-tyylisiin musiikkilehtiin. (Hodgkinson 2004, 222.)

3 KRIITTINEN DISKURSSIANALYYSI TUTKIMUSMENETELMÄNÄ

Diskurssianalyysi ei ole määritelmällisesti eksakti tutkimusmetodi, vaan sitä voidaan kuvailla teoreettis-metodologiseksi viitekehukseksi, joka antaa varsin monenkirjavia mahdollisuuksia kielellisten konventioiden tarkasteluun. Diskurssianalyysi on siis varsin epäyhtenäinen ja väljä, monien teoreettis-metodologisten koulukuntien kanssa parhaimmillaan hyvinkin poikkitieteellistä vuoropuhelua käyvä tutkimusmenetelmä. Suuntaus on ottanut vaikutteita milloin antropologiasta, milloin kirjallisuudentutkimuksesta aina sosiaalitieteisiin saakka kulloisenkin tutkimusaiheen mukaan. Kaikkia tämän menetelmän lähtökohtia yhdistää kuitenkin sama peruslähtökohta, eli diskurssianalyysin tarkoituksena on kuvata kielen *käyttöä* kirjavine sosiaalisine ja psykologisine tavoitteineen sen sijaan, että se pyrkisi näennäisen pintapuolisesti kuvailemaan “vain” esimerkiksi kielellisiä rakenteita itsessään. (Valtonen 1998, 93-97.) Analysoitava aineisto eli teksti voi olla esimerkiksi haastattelu, artikkeli tai ääni- ja kuvatallenteet (Lukkarinen 2006, 20).

Diskurssianalyysissä korostuu näkökulma, jonka mukaan kieli ei ole “vain sanoja”, vaan sanat merkityksineen ovat tekoja, joilla on jatkuvasti rekonstruoivia vaikutuksia ympäröivään todellisuuteen. Diskurssianalyttisestä näkökulmasta kieli rakentuu keskenään erilaisista ja rinnakkaisista merkitysjärjestelmistä eli tekstin taustalla implisiittisesti vaikuttavista käsityksistä ja teemoista, joihin liittyy käsiteltävän ilmiön kulttuurinen, historiallinen ja hierarkkinen konteksti. Merkkijärjestelmiä yhdessä taustaoletustensa ja kontekstiansa kanssa kutsutaan *diskursseiksi*. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1999, 17-20, 26-27.)

Diskurssianalyysi voidaan jakaa kahteen suuntaukseen, jotka kumpikin linkittyvät kulttuurintutkimuksen eri perinteisiin. Sosiaalipsykologisesti inspiroituneen suuntauksen lähtökohdat ovat hermeneuttisen kulttuurintutkimuksen paradigmassa, jossa luovuutta, subjektiivisuutta ja tulkinnallisuutta korostaen keskitytään tekstin vastaanottajan näkökulmiin ja tulkintoihin. Sen sijaan tässä tutkielmassa käyttämäni kriittisen diskurssianalyysin suuntaus ammentaa nimensä mukaisesti kriittisen kulttuurintutkimuksen lähestymistavasta ja on kiinnostunut kielen ja vallan suhteista sekä tätä kautta diskursiivisten valintojen yhteiskunnallisista seurauksista ja samalla vallitsevasta yhteiskunnallisesta todellisuudesta;

kielihän ei synny “tyhjiössä”. Kriittinen diskurssianalyysi asettaa itsensä kriittiseen teoriaan olettaen vallan jakautuvan epätasaisesti yhteiskunnallisten toimijoiden välillä. Siten suuntaus on kiinnostunut, millaisia erilaisia asemia kielen rakenteet tarjoavat erilaisille sosiaalisille ryhmille. (Valtonen 1998, 97-99.)

Eräs kuuluisimmista kriittisen diskurssianalyysin teorian kehittäjistä on Teun A. Van Dijk. Hänen mukaan sen tehtävänä on kiinnittää huomiota sellaisiin diskursiivisiin elementteihin, jotka rekonstruoivat erilaisia yhteiskunnallisia rooleja, hierarkkisia asemia ja sellaista sosiaalista eriarvoisuutta, joka johtuu ennen kaikkea erilaisten instituutioiden ja tarkemmin määrittelemättömien eliittien harjoittamasta vallasta. Van Dijkin näkemys on, että sosiaalista eriarvoisuutta voidaan diskurssien kautta ylläpitää monin eri tavoin, kuten erilaisten valta-asemien eksplisiittisellä tukemisella, valta-asemien kieltämisellä, vähättelyllä, salaamisella tai puhumattomuudella. Kriittinen diskurssianalyysi tutkii, millaisia rakenteita, strategioita tai muita keinoja erilaiset viestinnälliset toiminnot käyttävät tiedostaen tai tiedostamattaan hyväkseen silloin, kun valta-asemia toisinnetaan. Kriittisen diskurssianalyysin tavoitteena ei muiden diskurssianalyysien tavoin ole minkään tietyn tieteenalan, tieteellisen paradigman tai koulukunnan tarkoituksellinen muodostaminen, vaan ennen kaikkea se on kiinnostunut teorioissaan ja menetelmissään sosiaalipoliittisten tavoitteiden edistämisestä ja tasa-arvon parantamisesta. Pikemminkin kriittiselle diskurssianalyysille tyypillinen poikkitieteellinen lähestymistapa johtuu siitä, että yhteiskunnalliset ongelmat ja kysymykset ovat luonteeltaan monimutkaisia ja siksi myös erilaisia keinoja puuttua niihin tulee olla monia, toisin sanottuna monimutkaisia ongelmia ei voida ratkaista yhdellä paradigmalla tai teorialla, vaan tarvitaan monia erilaisia näkökulmia. (van Dijk 1993, 250-253.) Siten ei pidä lipsahtaa siihen helppoon väärinymmärrykseen, että kriittiselle diskurssianalyysille ominainen tietyn paradigman tai teorian hylkääminen tarkoittaisi teoreettisen tarkastelun hylkäämistä kokonaan, vaan pikemminkin juuri päinvastoin; diskurssianalyysin tavoitteena on pitää ajattelu avoinna erilaisille lähestymistavoille paradigmaattista lukkiutumista vastaan.

Kriittistä diskurssianalyysiä käyttäen aineistoa voi lähestyä esimerkiksi kielenkättöön liittyvän vaihtelevuuden ja vallankäytön kannalta. Vaihtelevuus viittaa analyysiin, joka on kiinnostunut diskurssikäytäntöjen variaatioista, kun taas vallankäytön analyysi voi keskittyä

vaikkapa kulttuurin ja taiteen kentän edustajien ja portinvartijoiden — tutkielmani tapauksessa toimittajien ja levyarvostelijoiden — keskenään jakamista musiikkikäsitteistä, jotka ovat historian saatossa muuttuneet parhaassa tapauksessa itsestäänselvyyksiksi. (Valtonen 1998, 100-103.)

Myös kielenkäytön vaihtelevuuden huomioiminen on diskurssianalyttisessä tutkimuksessa tärkeää jo sinänsä, vaikka aineiston analysoinnin ydin ei vaihtelevuudessa olisikaan, sillä ihmisten kielenkäyttö on jo sinänsä vaihtelevaa. Eero Suoninen (2016) painottaa, että jokapäiväinen kielenkäyttömme on varsin vaihtelevaa ja paradoksaalista. Ristiriitaisuus ei hänen näkemyksensä mukaan kerro siitä, että ihmiset olisivat tarkoituksellisesti epäjohdonmukaisia, vaan ennen kaikkea siitä, että kielenkäytöllä ja puhetavoilla eli diskursseilla on tiettyjä funktioita, joilla pyritään erilaisiin päämääriin sekä tiedostaen että tiedostamatta. Ihmiset ikään kuin lataavat toivottuja seurauksia kielelliseen kommunikaatioon, ja nämä seuraukset vaihtelevat hyvin tilannekohtaisista seurauksista kauaskantoisiin seurauksiin saakka, jotka heijastuvat laajoissa ideologioissa myöhemmin. Kielenkäytön vaihtelevuutta tulkitaan suhteessa merkityssysteemeihin, mikä tarkoittaa, ettei mikään kielellinen ilmaisu ole itsessään absoluuttisen kiinteä, vaan kulloisenkin ilmaisun merkitys muodostuu kulloisessakin kontekstissa ja tilanteessa, historiallis-kulttuurisesti katsottuna laajemmin kokonaisessa aikakaudessa. (Suoninen 2016, 51-52; Suoninen 2012, 99.) Kielellisesti ilmaistun asian merkityksellisyys ja totuudellinen uskottavuus riippuu siis täysin siitä, millaiset “diskursiiviset muodostelmat” ovat vallalla minäkin ajankohtana. Koska kieli ei ole koskaan kiinteää ja pysyvää vaan jatkuvasti muutoksessa, myös diskursiivisten muodostelmien sisällä tapahtuu liikettä uusien ilmaisutapojen kautta. Nämä ilmaisutavat voivat jäädä unohduksiin tai hiljalleen muuttaa diskursiivisiä konventioita. Kriittinen diskurssianalyysi tarkastelee siis sitä, kuinka puheen kautta sosiaalista ja poliittista valtaa tuotetaan, ylläpidetään ja uusinnetaan. (Suoninen 2012, 99-100.) Kielen merkityksen kontekstisidonnaisuus liittyy myös representaatioon eli siihen, mitä kielelliseen kuvaukseen valitaan ja millaisia seikkoja siitä jätetään pois. (Fairclough 1995, 13.)

Eräs suhteellisen tuore esimerkki diskurssianalyttistä otetta hyödyntäneestä tutkijasta on Salli Anttonen, joka on tarkastellut väitöskirjassaan (2017) autenttisuuden käsitettä populaarikulttuuria käsittelevissä mediateksteissä. Anttonen työn tutkimuskysymykset ovat:

1.Miten (ja kenen toimesta) autenttisuutta rakennetaan aineistoon valituissa tapauksissa, ja millaiset diskursiiviset elementit rakentavat käsitettä tässä prosessissa? 2.Millaisia tarkoituksia nämä autenttisuuskurssit palvelevat? Anttonen käsittelee väitöskirjassaan autenttisuuden diskursseja kolmesta eri näkökulmasta kolmen eri tapaustutkimuksen kautta, jotka kukin käsittelevät tiettyä musiikkigenreä. Anttonen näkee autenttisuuden työssään kielellisesti ja sosiaalisesti rakennettuna diskursiivisena ilmiönä. Hän tuo väitöskirjassaan ilmi, että medialla ja musiikkikritiikillä on huomattava vaikutusvalta siihen, mitä milloinkin pidetään autenttisenä ja mitä ei. (Anttonen 2017, 7-8.) Anttonen tutkimuksen kaltaiset tuoreet diskurssianalyttiset lähestymistavat populaarimusiikkia käsittelevään journalismiin muistuttavat osaltaan, että mediateksteillä on myös 2010-luvulla paljon sananvaltaa ja että käsitykset autenttisuudesta ja epäautenttisuudesta paitsi muuttuvat jatkuvasti, myös aiheuttavat jatkuvia muutoksia musiikkiin.

4 TUTKIMUSASETELMA

4.1 Tutkimuskysymykset

Kuten teoreettisen viitekehyksen perusteella on käynyt ilmi, populaarimusiikki on kaikessa laajuudessaan jaoteltu perinteisesti pop- ja rock-musiikkiin, jotka ikään kuin vastakkainasettelevat toisiaan. Kuitenkin 2010-luvulla populaarimusiikin kenttä alkoi näyttää entistäkin pirstaloituneemmalta ja rockin ja popin välinen raja entistäkin häilyvämmältä, joten uusia jaottelutapoja on ollut jo pitkään perusteltua käyttää. Olen määritellyt tutkimusaineistoni valtavirtamusiikkia käsittelevät levyarvostelut valtavirtaa käsitteleviksi teksteiksi puhtaasti sen perusteella, että artistit niiden takana ovat todellisuudessa kaupallisia eli myyneet suuria määriä. Marginaalimusiikkina tässä kontekstissa ovat post-rockin ja progressiivisen rockin genret. Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

1. Millaisia yhtäläisiä ja toisistaan poikkeavia asenteita valtavirta- ja marginaalimusiikkia käsittelevistä diskursseista on luettavissa?
2. Mitä nämä asenteet kertovat kirjoittajien laajemmasta ideologisesta asennoitumisesta valtavirta- ja marginaalimusiikkiin?

Perinteisesti vastakkainasettelu indie- ja pienlevy-yhtiöiden sekä monikansallisten suuryhtiöiden välillä on ollut eräs luonteva mutta hyvin karkea tapa jaotella parempaa eli autenttista ja "aitona" pidettyä musiikkia kehnommasta, kaupallisesta ja epäautenttisesta. Tämä jaottelu muistuttaa paljolti Frankfurtin koulukunnan ajattelutapaa ja logiikkaa, jossa massakulttuuria vastustettiin ja kritisoitiin (Ruuska 2006, 58; Hautamäki 1999, 27-40). Kuitenkin 2010-luvulla moinen jako näyttää jokseenkin kankealta, koska monet "itsenäisinä" levy-yhtiöinä aloittaneet yritykset ovat kasvaneet kaupallisesti merkittäviksi toimijoiksi.

Oletukseni on, että leimallisesti pop-musiikiksi katsottavaa musiikkia arvotetaan autenttisuuden näkökulmasta ja siten taiteellisesti vähäpätöisemmäksi kuin rock-musiikkia, koska tavallisesti kaupalliset pyrkimykset ja autenttisuus ovat olleet diskursseissa toisensa

poissulkevia seikkoja Soundin kaltaisessa selkeästi rockin puolestapuhujana identifioituvassa erikoislehdessä. Toki pidän mahdollisena, että samanlaiset asenteet näkyvät päivälehtien kritiikeissä, mutta tämän tutkielman tarkoituksena ei ole ottaa päivälehtien asenteisiin kantaa. Puhun nimenomaan leimallisesti kaupalliseksi katsottavasta musiikista, koska oletan myös, että monia totuus pohjaisesti kaupallisia artisteja ei runsaista myyntiluvuista huolimatta pidetä laskelmallisesti kaupallisina.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni pyrkii ennen kaikkea kuvailemaan, millaisilla sanavalinnoilla Soundin levyarvioiden kirjoittajat ilmentävät asenteitaan kulloinkin arvosteltavia albumeita kohtaan. Toisin sanottuna ensimmäisellä tutkimuskysymykselläni en pyri käyttämään diskurssianalyysin kriittistä otetta eli tulkitsemaan, millaisia laajempia yhteiskunnallisia ja historiallisia tekijöitä näiden asenteiden takana piilee, vaan pyrin käyttämään kriittistä diskurssianalyysiä ennen kaikkea toisen tutkimuskysymykseni avulla. On kuitenkin syytä huomioida, että varsinaisessa analyysissäni saatan vastata monin paikoin tutkimuskysymyksiini myös päällekkäin samoissa virkkeissä ja kappaleissa, koska kysymykset kytkeytyvät hyvin likeisesti toisiinsa eivätkä aina ole selkeästi toisistaan eroteltavissa.

Juuri kulttuurituotannon kritiikki kulttuurituotannon sisältä käsin asettaa näkyväksi paitsi rockia käsittelevän journalismin, myös koko rock-kulttuuriin liittyvän paradoksaalisuuden. Rock-kulttuuriin on lähes koko sen historian ajan sisältynyt kaupallisuuden vastustamista ja kapinahenkeä, vaikka samalla valtava osa rock-musiikin tekijöistä tavoittelee menestystä, joka pitää lähes automaattisesti sisällään taloudellisen puolen. Tästä syystä kaupallisuus olisi nähtävä mieluiten puhtaasti taloudellisena, ei niinkään musiikillisena käsitteenä. (Stuessy & Lipscomb 1999, 475.) Aikaisemman tutkimustiedon perusteella voidaan olettaa, että löyhästi määriteltynä popmusiikki on rockia suuremmassa roolissa listojen kärjessä siitä huolimatta, että rock nauttii suurta suosiota edelleen.

4.2 Tutkimusaineisto ja aineistonkeruu

Päädyin valitsemaan tutkimusaineistoksi Soundi-lehdissä vuosina 2015 ja 2016 ilmestyneitä levyarvioita. Alkuperäisen aineiston rajasin tiukasti 30 kappaleeseen sattumanvaraisesti valiten siten, että kumpaakin kategorisointiani edustavat levyarvostelut olivat jakaantuneet

tasan puoliksi. Olin valinnut siis valtavirran musiikin levyarvioita 15 kappaletta, ja marginaalimusiikkia edustavia levyarvosteluja toiset 15 kappaletta. Aineistoni paisui vähäisesti lopulta kuitenkin yhteensä 39 levyarvioon, koska tekstejä lukiessani tulin väistämättä tehneeksi kiinnostavia havaintoja myös sellaisista teksteistä, joita en lähtökohtaiseen aineistooni ollut valinnut. Pidän mielessä myös ennen ensimmäistäkään tutkimusaineiston lukkoon lyömistä mahdollisuutta valita huomattavan määrän enemmän arvosteluja, joista tarkastelen yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia pintapuolisemmin, mutta lopulta koin hedelmällisemmäksi tutkielman pituuden vuoksi pureutua kohtuulliseen määrään tekstejä, joita analysoin ja tulkitsen perusteellisemmin ja mieluusti monesta eri näkökulmasta, mikäli tekstit antavat sellaiseen aihetta. Lopullisessa tutkimusaineistossani siis valtavirtaa edustavien levyjen määrä on 21 ja marginaalimusiikkia edustavien albumien 18, joista käyn suurimman osan analyysiosiossa läpi. Vaikka Soundi-lehdestä olisi voinut poimia monenlaisia juttutyyppejä diskurssianalyysin alle ikään kuin vasaroitaviksi, pidän levyarvostelua formaattina perusteltuna, koska jo juttutyypin nimi viittaa siihen, että kirjoittaja tuo korostetun paljon omia näkemyksiään ja ideologisia asenteitaan musiikkia kohtaan näkyviin.

Suurin osa tutkimusaineistostani löytyy omasta aikakauslehti-kokoelmastani fyysisessä muodossa. Olen kuitenkin tarkistanut ja varmistanut, että kaikki tutkimusaineistooni päätyneet tekstit ovat myös luettavissa sellaisenaan Soundin internet-sivuilta, joten halutessaan lukija voi tutkielmaani lukiessaan päästä myös alkuperäisiin arvosteluihin käsiksi. Se, miten päädyin toteamaan kulloisenkin arvostelun jäsentyvän joko valtavirtaa tai marginaalia edustavan musiikin arvosteluksi, perustuu tiedonhakuun. Katsomalla albumien listasijoituksia niin Suomessa kuin Euroopassa ja Yhdysvalloissa oli vaivatonta todeta kyseessä olevan kaupallinen tuote. Sen sijaan marginaalimusiikin levyarvosteluja valitessa oli turvaututtava siihen, että kirjoittaja itse luonnehtii arvosteltavaa albumia joko progressiivisen rockin, post-rockin tai näihin tyyliin likeisesti liittyvillä termeillä; laskin näihin luonnehdintoihin mukaan esimerkiksi myös progressiivisen metallin ja post-metallin, koska niiden voidaan katsoa olevan lähinnä raskaampia versioita näistä musiikkityyleistä.

4.3 Tutkimusmenetelmän soveltaminen aineistoon

Tutkimusmenetelmäni pääpaino on diskurssianalyysin kriittisessä suuntauksessa, vaikka myös diskurssianalyysiä puhtaasti kuvailun ja tulkinnan tasolla tapahtuu myös jonkin verran. Katson, että kriittiseen otteeseen päätyminen edellyttää, että ensin on tehty tuota perustason kuvailua, koska kriittisen diskurssianalyysin voi katsoa olevan kuvailevan diskurssianalyysin johdannainen ja ikään kuin “seuraavalle tasolle” viety ote lähestyä analysoitavia tekstiformaatteja.

Katson rock-diskurssin rakentuneen teoreettisen taustani perusteella vuosikymmenten aikana autenttisuutta ja epäkaupallisuutta ihanteena pitäväksi puhettavaksi, jolle on ominaista voimakas massakulttuurin vastustus. Tästä syystä kriittinen diskurssianalyysi on hedelmällinen keino lähestyä aineistoani. Kuten diskurssianalyysiä esittelevässä alaluvussa kuvasin, diskurssianalyysi voidaan jakaa tulkitsevaan ja kuvailevaan sekä kriittisen perinteen suuntauksiin. Tulkitseva kuvailu keskittyy vastaanottajien näkökulmiin, ja kriittinen puolestaan pyrkii havaitsemaan rakenteiden olemassaolon kielenkäytön takana. Tarkoituksena on pyrkiä osoittamaan hegemonisten kielellisten normistojen ja musiikkikäsitteiden olemassaolo ja osaltani näyttää, että arvioiden kirjoittajat ovat myös vallankäyttäjiä työssään.

5.1 ANALYYSI: KAUPALLISUUS JA AITOUS KÄSI KÄDESSÄ

Seuraavissa luvuissa pureudun varsinaisiin tutkimuskysymyksiin. Luvussa 5.1 esittelen neljän taulukon avulla, kuinka levyarviot ovat jakautuneet asenteellisesti arvosanojen perusteella. Luvussa 5.2 käyn läpi valtavirtamusiikiksi teoreettisesti määrittelemäni levyarviot ja luvussa 5.3 vastaavista marginaalimusiikiksi määrittelemäni arviot. Tämän lisäksi avaan luvussa 5.4 artistipersonaan sekä seksuaalisuuten ja sukupuoleen keskittyviä diskursseja. Luvussa 5.5 hahmottelen yhteenvedon havainnoistani erilaisista (ja samanlaisista) diskursseista sekä esittelen yleisempää ja laajempaan kontekstiin asettuvaa tulkintaa rock-journalismin ja rock-diskurssin konventioista.

5.1 Asenteellinen jakautuminen valtavirta- ja marginaalimusiikkiin arvosanojen perusteella

Ennen kuin poraudun syvemmälle varsinaisten diskurssien maailmaan, esittelen neljän taulukon avulla, kuinka aineistoni on jakautunut annettujen arvosanojen perusteella asenteellisesti valtavirta- ja marginaalimusiikkia vertailtaessa. Soundi-lehdessä arvosana-asteikkona käytetään levyarvosteluissa ja taidekriitikeissä ylipäätään varsin tavanomaista viiden tähden asteikkoa. Monet kriitikit antavat jopa puolikkaita tähtiä (kuten 3,5 tähteä viidestä), mutta Soundi-lehden linjan mukaisesti levyarvosteluissa annetaan vain kokonaisia tähtiä.

Aineistoni koostuu yhteensä 39 levyarviosta, joista 21 käsitteli valtavirtamusiikiksi määrittelemiäni levyjä, 18 marginaalimusiikkia. Vaikka tutkimukseni pääpaino on laadullisessa ja tulkinnallisessa aineiston tarkastelussa ja siksi määrällistä otetta ei voida katsoa välttämättömäksi, koen, että kvantitatiivinen tutkimusaineistoni jäsentely taulukon avulla auttaa sekä tutkielmani lukijaa että itseäni hahmottamaan aineistoani kokonaiskuvassa paremmin vastapainona hyvinkin yksityiskohtaiseen diskurssien ja arvostelijoiden sanavalintojen tarkasteluun. Teoreettisessa taustassani valotin jo perusteeni jaotella genret siten, kuin olen ne päättänyt jaotellaan, joten en palaa siihen ennen seuraavia lukuja.

Ensimmäisessä taulukossa on esitelty ensimmäiset 10 valtavirtamusiikin levyarviota yhteensä 21 kritiikin joukosta. Arvosanojen perusteella asenteet ovat jakaantuneet tasaisesti melko myönteisiksi. Ainoastaan Cheekin *Alpa Omega* oli saanut alle kolme tähteä, mutta vastaavasti David Bowien *Blackstar* oli ainoa albumi, joka oli ansainnut täyteen yltävät viisi tähteä viidestä.

Taulukko 1. Valtavirtamusiikin levyarvot.

Sanni	Sia	Adele	Ellinoora	Vesala	Mira Luoti	Tuuttimörkö	Robin	Cheek	David Bowie
3/5	4/5	3/5	4/5	4/5	3/5	4/5	4/5	2/5	5/5

Toisessa taulukossa on esitelty loput 11 valtavirtamusiikin levyarviota. Myös tässä taulukossa esiintyvät arvostelut ovat jakautuneet arvottamaan artistit melko myönteisesti. Ainoastaan Coldplayn *A Head Full Of Dreams* -albumi sai alle kolme tähteä, kun taas viiteen tähteen ei yltänyt yksikään musiikin esittäjä.

Taulukko 2. Valtavirtamusiikin levyarvot

Beyoncé	Antti Tuisku	Coldplay	Radiohead	Lana Del Rey	Apu-lanta	Anna Puu	Pimeys	Iron Maiden	Madonna	Pariisin Kevät
4/5	3/5	1/5	4/5	4/5	4/5	3/5	4/5	3/5	3/5	4/5

Kolmannessa taulukossa esiintyvät puolet marginaalimusiikin 18 levyarvostelusta. Arvosanojen perusteella ainoatakaan negatiivista arvostelua ei esiinny, eli yksikään levy ei ole saanut alle kolme tähteä. Sen sijaan peräti kaksi levyä on yltänyt viiteen tähteen.

Taulukko 3. Marginaalimusiikin levyarviot

Deaf-heaven	Alcest	Oranssi Pazuzu	Neurosis	Chelsea Wolfe	Explosions In The Sky	Dark Buddha Rising	NEØV	Red Fang
5/5	3/5	4/5	4/5	4/5	3/5	4/5	5/5	3/5

Neljännessä taulukossa esiintyvät loput marginaalimusiikin arvostelujen arvosanat. Kaikki muut arviot pysyvät kolmessa tai neljässä tähdessä, mutaa Sunn O))) -yhtyeen *Kannon* on saanut vain kaksi tähteä.

Taulukko 4. Marginaalimusiikin levyarviot.

Mirrors For Psychic Warfare	Sunn O)))	Kvelertak	Ulver	Tusmorke	Atomi-kylä	Kaleidobolt	Opeth	Shining
3/5	2/5	3/5	4/5	4/5	4/5	3/5	3/5	4/5

Taulukoiden perusteella ei voida tehdä laajoja johtopäätöksiä kriitikoiden asennoitumisesta valtavirta- ja marginaalimusiikkia kohtaan, vaan vasta tekstiin pureutuessa näistä asenteista on mahdollista saada seikkaperäisemmin selvää. Satunnaisesti valitun aineistoni perusteella kuitenkin valtaosa arvosteluista päättyy antamaan levyille kolme tai neljä tähteä viidestä. Havainto vahvistaa käsitystä, jonka mukaan arvosteltavat levyt valikoituvat arvostelijoilleen tavallisesti arvostelijoiden omien mieltymysten perusteella (Oesch 1998, 120-123). Valtavirran levyarvioista negatiivisen arvosanan sai aineistostani vain kaksi levyä Cheekin *Alpha Omega* -albumin saadessa kaksi tähteä ja Coldplayn *A Head Full of Dreams* -albumin saadessa yhden tähden. Marginaalimusiikin puolella ainoastaan Sunn O))) ansaitsi *Kannon*-albumillaan vain kaksi tähteä. Aineistoni valossa näyttää siis siltä, että murskakritiikkiä on vaikea Soundi-lehdeltä saada, mutta vaikeaa on niin ikään saavuttaa absoluuttista ylistystä. Aineistostani valtavirran levyarvioissa ainoastaan David Bowien

Blackstar saavutti viisi tähteä, kun taas marginaalimusiikin arvosteluissa samaan olivat yltäneet NEØV *Dominique*-albumillaan ja Deafheaven *New Bermuda* -albumillaan.

5.2 Kaupallisuus ja aitous valtavirtamusiikissa

Yleisesti aineistoni perusteella voidaan luonnehtia, että *Soundi*-lehdessä autenttisuuden oletus kohdistuu karkeasti ottaen enemmän rock-musiikkiin, kuin selkeästi kaupalliseksi leimattuun pop-musiikkiin riippumatta siitä, kuinka paljon levyt ovat myyneet tai edustavatko rockin tyyllilajit jotakin tiettyä genreä. Tämä tukee käsitystä rock-kulttuurissa vallitsevasta epäkaupallisuuden ihanteesta (ks. esim Oesch 1998, 38). Autenttisuus tuntuu vallitsevan synonyyminä epäkaupallisuudelle eikä niinkään näytä aineistossani perustuvan suoraan popin ja rockin väliselle vastakkainasettelulle, mikä kertonee osaltaan tyylien pirstoutumisesta ja sulautumisesta keskenään (ks. esim Hietala 1992; Kellner 1998, 291). Tämä on kuitenkin yleisluonnehdinta, ja aineistossani esiintyy variaatiota ja kuriositeetteja, jotka osoittavat, että kaupallisuuden ja autenttisuuden ei välttämättä tarvitse olla toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja. Muutenkaan havainnoistani ei voida tehdä laajempia johtopäätöksiä pelkästään jo sillä perusteella, että aineistoni on niukka. Parhaimmillaan rockin ja popin raja on varsin häilyvä ja vaikea, mikä kertoo tyylien pirstaloitumisesta yhä hajanaisemmiksi 2010-luvulla (emt.). Näin on esimerkiksi David Bowien kaltaisen artistin kohdalla. Aineistoni perusteella kaupallisella maineella lehdistön silmissä ei välttämättä ole juuri mitään tekemistä sen kanssa, kuinka paljon artisti tai bändi on faktisesti myynyt levyjä ja / tai keikkoja, jolloin kaupallisuus viittaa itse asiassa johonkin muuhun seikkaan, kuin puhtaasti taloudelliseen aspektiin (ks. esim Stuessy & Lipscomb 1999, 275). Autenttisuuden ihanne on toisin sanottuna läsnä niin kaupallisella (taloudellisella) puolella kuin marginaalisemman musiikin kohdalla. Vastaavasti epäilyksiin kaupallisista pyrkimyksistä liitetään voimakkaasti ja hyvin usein kirjoittajan epäilykset artistin laskelmallisuudesta ja siten musiikin epäautenttisuudesta. Tämä näkyy erityisen hyvin tarkasteltaessa juuri pop- ja rock-albumeita, jotka ovat päätyneet myyntilistojen kärkeen. Rockia edustavat albumit ikään kuin oletetaan artistin tai yhtyeen vähäisemmällä todistustaakalla taiteellisesti kunnianhimoisiksi projekteiksi.

Tämän todistustaakan poissaolosta kuvaavana esimerkkinä aineistostani nousee juuri mainitun David Bowien viimeiseksi jääneen *Blackstar*-albumin arvio. Rock-kulttuuriin

kuuluvaan autenttisuuden vaatimukseen Bowie tuntui vastaavan sekä yleisön että kriitikoiden keskuudessa lähes koko tyyllisesti monenkirjavan uransa ajan. Eero Kettunen kirjoittaa *Blackstar*-albumista ylistävin sanoin, kuvaillen sen olevan “uljas ja kauaskantoinen muistomerkki”. Bowien kaltaisen laajasti arvostetun artistin kohdalla vastaavankaltainen ylistys ei ole yllättävää tai tavatonta vaan päinvastoin odotettua, mutta aineistoni kontekstissa *Blackstarin* arvostelu nousee esiin hyvin tyypillisenä esimerkkinä autenttisuuden diskurssista rock-kulttuurin kontekstissa. Vaikka artisti tai kokoonpano olisi Bowien kaltainen taloudellisesti läpeensä kaupallinen toimija, artistin kaupallisia Aspekteja ja pyrkimyksiä ei spekuloida tai nosteta esiin. Voidaankin luonnehtia, että silloin, kun puhutaan kaupallisuudesta, samassa diskurssissa artisti lokeroidaan herkemmin pop-kategoriaan. Huikeasta levy- ja konserttimyynnistä huolimatta rock-kulttuurin kentällä operoivien artistien autenttisuutta ei Bowien esimerkin tavoin kyseenalaisteta tavallisesti kovin helposti, vaan autenttisuus oletetaan automaattisesti osaksi rockia. Rock- ja pop-musiikin tyyllinen erittely ja tätä kautta määrittely on lopulta kovin hankalaa perustuen yleisön ja kriitikoiden silmissä milloin mihinkin, operoihan myös Bowie uransa aikana tyyllisesti kameleonttimaisesti ja suvereenisti monella saralla:

“Jazz on yksi albumin ulottuvuuksista, vaan ei suinkaan ainoa. Esimerkiksi näyttämömusiikki, krautrock ja uuden aallon pop ja elektroninen musiikki Kraftwerkista Aphex Twiniin lukeutuvat muihin.” (Soundi 1/2016)

Kettunen ylistää Bowien autenttisuutta ja musiikillista sivistyneisyyttä kekseliäisyyden ja taiteilijuuden kautta erilaisilla kuvauksilla:

“Albumilla on jännittävä ja tuore yleisilme ja se muistuttaa Bowien olleen paitsi nerokas taiteilija, myös mestarillinen lainaaja sekä delegoija.” (Soundi 1/2016)

Kuitenkin levyarvostelun viimeiset sanat jättävät Soundin lukijoille lopullisen ja olennaisimman muistutuksen Bowien vilpittömistä pyrkimyksistä. Loppujen lopuksi Bowie toteutti autenttisen artistin ihanteen tavoin itseään musiikin ja taiteen kautta (ks. esim. Shuker 1998, 20-21). Artisti teki taidetta vielä viimeisillä voimillaan, eikä välittänyt sen kummemmin omasta asemastaan:

“David Bowie oli tällä vain käymässä. Nyt hän on palannut tähtitaivaalle jättäen jälkeensä valtavan ja pysyvän tyhjyyden tunteen. Eräs kaikkien aikojen vaikutusvaltaisimmista rockmuusikoista ei tehnyt poistumisestaan suurta numeroa, mutta pudotti menessään todella vaikuttavan levyn.” (Soundi 1/2016)

Yleisesti autenttisuuden diskurssista voidaan luonnehtia, että sille on ominaista esimerkiksi voimakas emotionaalinen lataus. Tämä tulee ilmi usein siinä, kuinka kirjoittajat kuvailevat musiikin herättämiä mielikuvia ja assosiaatioita, ja tämän kuvailun kautta kirjoittajat pyrkivät korostamaan kuuntelukokemuksen voimakasta subjektiivisuutta. Emotionaaliselle diskurssille tyypillistä on “matkustaminen” johonkin toiseen paikkaan, jossa ei ole tullut aikaisemmin käytyä. (Ruuska 2006, 70.) Eriyisen voimakkaasti tämä matkustamisen mielikuva on läsnä silloin, kun on puhe romantiikan suureksi yleisesti pidettyjen säveltäjien viimeisillä voimillaan luomista myöhäisistä suurista teoksista. On piirtynyt romantisoitunut mielikuva esimerkiksi Mozartista kuolinvuoteellaan sanelemassa *Requiem*in viimeisiä tahteja, tai sankarillisesti kuppaa vastaan taistelevasta Schubertista kirjoittamassa viimeisillä voimillaan B-duuri-sonaattia pianolle. Vastaavasti Sibeliuksen viimeisestä sävelrunosta *Tapiolasta* on puhuttu vanhenevan säveltäjän pakomatkana luonnon helmaan. Suorastaan kosmisia mittasuhteita kuulijoiden korvissa sisältävät Brucknerin sinfoniat tai Mahlerin sinfoniat, etenkin jälkimmäisenä mainitun yhdeksäs sinfonia, jonka “puupuhaltimet toimivat kuin avaruudessa sykkivänä signaalina, joka kutsuu vetovoimaisesti luokseen”. Tämänkaltaisen ajattelu on lähtöisin romantiikan ajan taiteilijakuvasta. (Vihinen 2005, 107-108.) Etenkin viimeksi lainattu kuvaus toisintaa kuvaavasti neromyyttiä, jossa taiteilija viimeisillä voimillaan loihtii jotakin ainutlaatuista. Juuri silloin, kun musiikin kuulijalle tulee kuvaton kaltainen eskapistinen voimakas tunnetila, on luontevaa ajatella, että myös itse musiikin säveltäjä on tällaisia maailmoja luodessaan päässyt johonkin muualle, kuin vallitsevaan arkitodellisuuteen, ehkä johonkin myyttiseen kosketukseen “tuonpuoleisen” kanssa.

Vaikka Soundi on valtakunnallisesti merkittävä lehti, siinä esiintyvissä asenteissa rockia kohtaan on mahdollista havaita monen vuosikymmenen musiikkikirjoittamisen perinne ja diskursiiviset käytännöt, joissa halutaan selkeästi irtisanoutua kaupallisista arvoista vastakulttuurin hengessä (ks. esim. Frith 1978, 143-146). Soundi ei siis pelaa pelkästään artistin uskottavuuden, vaan oman uskottavuutensa kanssa sosiokulttuurisella

diskurssikentällä. Tämän diskurssin lähtökohdat ovat 1950- ja 60-lukujen Yhdysvalloissa, jossa rock-lehdistö muotoutui hiljalleen sekä underground-lehdistön että uusien, tyyllisesti erikoistuneempien musiikkilehtien pohjalle. Rock esitettiin underground-lehdissä uutta yhteisöllistä vastakulttuuria luovana voimana etenkin nuorison keskuudessa. Rockia kuluttava nuoriso asettui oppositioon siihen nuorisoon nähden, joka kulutti markkinoita hallinnutta ja siten kaupallista pop-musiikkia. Lukemattomilla underground-lehdillä oli merkittävä vaikutus tyyllisesti erikoistuneempien fanzine-lehtien suosioon. Näissä lehdissä näkyi, kuinka rockiin alettiin suhtautua vakavasti otettavana taidemuotona, ja rockiin yhdistettiin vaihtoehtoinen elämäntyyli massaviihdettä kuluttavaan elämäntapaan nähden. (Frith 1988, 177-178; Oesch 1998, 38.)

Toisaalta voitaisiin tarkastella myös vähemmän myyneitä, mutta selkeästi popmusiikkia edustavia ja artistipersooniin henkilöityneitä albumeita ja sitä, kuinka niistä kirjoitetaan. On huomionarvoista pohtia, kuinka suurta painoarvoa tosiasiallisen kaupallisuuden näkökulmasta lopultakaan on kuluttajien ja musiikkikriitikoiden kokemukselle autenttisuudesta tai epäautenttisuudesta eli siitä, kuinka vilpittömiksi tai taloudellisesti laskelmoiviksi musiikintekijöiden päämäärät ja pyrkimykset levyarvioissa oletetaan.

Toisena esimerkkinä autenttisuuden ja aitouden kautta artistia arvottavasta diskurssista aineistostani havainnollistuu Eero Tarmon kirjoittama levykritiikki Adelen 25-albumista. Tarmo käyttää levykritiikille pitkäköön, lähemmäs tuhannen merkin pituisen kappaleen spekuloiden Adelen artistipersoonan ja yksityisen elämän välistä rajankäyntiä. Tarmo kiinnittää huomiota siihen, kuinka tarkasti Adele varjelee yksityisyyttään ja samalla pohtii artistin saaman suosion sekä taloudellisen vaurauden ja hyvinvoinnin näkökulmasta artistin ja hänen takana vaikuttavan musiikkiteollisen koneiston mahdollista tai jopa oletettua laskelmallisuutta. Brändin käsitteen käyttö korostaa artistin ja hänen ympärillä toimivan tuotantokoneiston kaupallisia pyrkimyksiä. Kaupallisuuteen ja laskelmoivuuteen viittaavat myös harkitsevaisuuden korostaminen, sekä pr-strategian ja rahasta puhuminen. Muutenkin tekstissä korostuu, kuinka kaikki Adele-hahmon ympärillä tuntuu olevan läpeensä laskelmoitua, mutta toisaalta viitataan mielikuvaan henkilöstä Adelen takana, josta tulee vaikutelma, että hänelle itselleen raha ja maine ovat yhdentekeviä asioita. Tämä tukisi puolestaan autenttisuuden vaikutelmaa:

“Kymmeniä miljoonia albumeita vuonna 2006 käynnistyneellä urallaan kaupanneella, yksityiselämänsä portteja visusti vartioivalla Adkinsilla on kaksijakoinen brändi. Sinne tänne tipotelluilla radio- ja tv-esiintymisillä harkitusti hilloa hamstraava taustahenkilöstö ei varmasti jätä timanttisen pr-strategian kohdalla mitään sattuman varaan. Toisaalta uransa äärimmäistä h-hetkeä seuranneet vuodet täysin pojalleen omistanut Adele itse tuntuu edelleen seisovan jalat yhtä tukevasti maassa kuin kuka tahansa. Rahaa ja mainetta sataa, mutta laulajattaresta saa kuvan, että sopisi hyvin olla satamattakin.” (Soundi 12/2015)

Adelen albumissa kiinnitetään merkkimäärään nähden suhteellisen vähän huomiota itse taiteellisen sisällön kuvailuun ja arvottamiseen. Autenttisuus ja epäaitouden vaikutelma elävät voimakkaasti arvostelijan taidekokemuksessa.

“Sitten When We Were Young - klassisen tunnustuksellinen megaballadi risteilyaluksen kannella huudettavaksi. Piano liukuu muikeasti ja yksi ihmiselämä vilahtaa punehtuneiden silmäluomien editse nopeammin kuin ehtii sanoa “ähky”. Ja sehän tulee. Viimeistään kahdeksantena vuorossa olevaan Love In The Darkiin päästäessä. Näin suuri kun tuppaa olemaan kaunista vain joko yksittäisannoksina tai joukon osana kylliksi pienimuotoisempaa seuraa saadessaan.” (Soundi 12/2015)

Artistin omakohtaisuuden aspekti autenttisuuden näkökulmasta tulee puolestaan ilmi kahdessa viimeisessä kappaleessa, joissa puidaan sekä sitä, kuinka albumiin ylipäätään pitäisi suhtautua, että myös sitä, kuinka artistin kotiseutu mahdollisesti vaikuttaa siihen, että hän ei uskalla avata itseään aivan rehellisimmilleen. Albumi vaikuttaa saaneen ikään kuin kompromissina kolme tähteä viidestä, mikä on tietysti luonteva valinta, jos reflektoidessaan tasapainoilee positiivisen ja negatiivisen kuuntelukokemuksen välimaastossa:

“Onko 25 sitten hyvä teos? Kyllä ja ei. Mahtavan mamailevaksi paisuteltua sinisilmä-soulia odottaneet saavat taatusti mitä kaipaivatkin. Pinnan alle porautumista polvillaan pyytäneet taas joutuvat tyytymään Hellon ensimmäisen säkeistön hienovaraisiin haavoittuvaisuuden pulpahduksiin. Adelen jo tiedetysti voimallinen laulutaito tyydyttänee osaltaan kaikkia. Vaikka putipuhtaaksi uskotellun pohjaveden matalahiilihappoon lisäkuplia janoaisikin, olisi 25:n väljähtyneeksi.” (Soundi 12/2015)

Tämän jälkeen kirjoittaja keskittyy arvuuttelemaan, onko Adelen suosion takana “oikeat” syyt jättäen täsmentämättä, mitä hän “oikeilla” syillä tässä yhteydessä tarkoittaa. Rivien väleistä tulkiten kirjoittaja vihjaa, että oikeat syyt ovat artistin autenttisuutta korostavia eli

esimerkiksi vilpítőntä rakkautta musiikkia kohtaan (ks. esim. Shuker 1998, 20-21). Väärät syyt olisivat tietenkin puhtaaseen laskelmallisuuteen ja rahanteon maksimointia alleviivaavia:

Ovatko Adelen statusfääriluokkaan kohonneen tähteyden takana niin sanotut oikeat syyt? Ehkä. Tyttö Tottenhamista ei vain ole vielä valmis päästämään meitä herhiläisiä liian liki.” (Soundi 12/2015)

On otettava huomioon, että arvosteltavat levyt valikoituvat arvostelijoilleen tavallisesti arvostelijoiden omien mieltymysten ja siten myös asiantuntemuksen perusteella. (Oesch 1998, 120-123.) Tästä syystä on myös näyttöä siitä, että arvostelut ovat tyypillisesti jakaantuneet enemmän positiivisiin kuin negatiivisiin kirjoituksiin: Pekka Oesch (1989) on aikanaan tutkinut, että Rumbassa ja Soundissa myönteisten arvioiden määrä on karkeasti ottaen 60%, negatiivisten ja neutraalissävyytteisten arvioiden määrä kummankin 20% (Oesch 1998, 105). Adelenkaan albumi ei siis kirjoittajan mukaan ole erityisen huono. Aineistossani alleviivatun negatiivinen kritiikki näyttäytyy harvinaislaatuisena, ainakin jos oletuksena on, että rock-lehdistössä tapahtuu massakulttuurin kritiikkiä.

Soundin päätoimittaja Mikko Meriläinen kirjoitti lehteen arvion ylistetystä Beyoncé *Lemonade*-albumista ja antoi sille kiittävät neljä tähteä viidestä. Ensimmäisessä kappaleessa Meriläinen kehuu artistin kiistämättömiä taitoja musiikintekijänä, esiintyjänä ja taiteilijana, mutta kappaleen lopussa autenttisuuden vaikutelmalle ei ilmeisesti täysin haluta nähdä todellisuudessa katetta. Tämän epäilyn syyksi voidaan rivien välistä tulkita se, että kyseessä on valtavirran pop-artisti ja yksi maailman kuuluisimpia tähtiä sekä r’n’b-genressä, että ylipäätään (ks. esim. Oesch 1998, 38). Se, että Meriläinen on kuulevinaan levyiltä artistin omakohtaisuutta johtuu pitkälti teemoista, joista levyllä lauletaan, mutta tästä huolimatta autenttinen eläytyminen tuntuu hiukan kyseenalaistuvan juuri kaupallisen statuksen takia. Vaikuttaa, että kyseessä olisi taidokkaasti onnistunut silmänpääntötempu:

“Lahjakkuuden määrä tällä levyllä on tyrmäävä. Ensimmäisenä on tietenkin itse Beyonce Knowles Carter, jonka kyvyistä ei kenelläkään pitäisi olla mitään epäselvyyttä. Nainen on ensinnäkin vastuussa Lemonaden ja sen kylkiäisenä tulevan “visual album” -elokuvan muodostamasta kokonaiskonseptista, yksityisen ja yleisen välillä luontevasti liikkuvista sanoituksista ja osin musiikistakin. Lisäksi hän vakuuttaa tuttuun tapaan vaivattomasti briljeeraavalla laulullaan, joka on nykyisessä r’n’b-ilmastossa

jätetty miellyttävän luonnolliseksi, ja joka juuri sopivin paikoin särkyen tai mutruen onnistuu kuulostamaan aitojen tunteiden täyttämältä.” (Soundi 5/2016)

Lemonade-albumin arvostelua on kiinnostavaa tarkastella myös sen yhteiskunnallisen kantaaottavuuden kautta. Levy on nähty erityisesti rotupoliittisena kannanottona, mikä tekee varsin luontevaksi myös arvostelijalle ottaa kantaa näihin kysymyksiin. Erityisesti tämä näkyy albumin arvostelun kahdessa viimeisessä kappaleessa, joissa kirjoittaja asettaa Beyoncé'n henkilökohtaiset kokemukset laajempaan yhteiskunnalliseen, yleismaailmalliseen ja historialliseen viitekehykseen. Sukupuolisen syrjinnän ja laajemman rakenteellisen hierarkian ja syrjinnän aspektien eksplisiittisyys nähdään *Lemonade*-albumilla olennaisessa roolissa ja sinänsä “neutraalissa” valossa, mutta samalla Meriläinen asennoituu kiittävästi liiallisen mahtipontisuuden ja pateettisuuden poissaoloon:

“Lemonaden lyriikoissa Queen Bey tuntuu todella avaavan itsensä. Kuin suoraan aviomiehelle Jay Z:lle osoitetut, petetyn naisen surun, aggression ja myös rakkauden täyttämät rivit herättävät huomiota yksityiselämäänsä muutoin varjelevan artistin suusta kuultuna.” (Soundi 5/2016)

Kirjoittaja korostaa arvostelussaan artistin sukupuolta, mikä on toki luontevaa ja suorastaan väistämätöntä, sillä albumin teemat käsittelevät aivan eksplisiittisesti esimerkiksi feminismin ja sekä sukupuolten että rodullistamiseen liittyvien valtahierarkioiden pitkiä perinteitä:

“Tietenkin sanoituksista nousee myös laajempi ja yleisempi teema, jota etenkin visuaalisestikin upea videoalbumi alleviivaa: feminismi, emansipaatio ja sukupuolvelta toiselle niin hyvässä kuin pahassa kulkevat perinteet ja hierarkiat. Kokonaisuus on samaan aikaan intiimi ja massiivisen suuri - ja kaiken lisäksi se ei lipsu pateettiseksi tai teatraaliseksi kuin harvoin.” (Soundi 5/2016)

Kaupallisuuden näkökulmasta erityisen mielenkiintoista onkin, että eräs 2010-luvun vaikutusvaltaisin ja erittäin tuottelias feministinen teoreetikko sekä tunnettu Beyoncé'n arvostelija bell hooks on useassa yhteydessä kritisoinut sekä Beyoncéa, *Lemonade*-albumia että Beyoncé'n ympärille kehittynyttä ilmiötä, joka kertoo hänen mukaansa laajemmin feminismin valtavirtaistumisesta kapitalistisessa maailmassa ja siten feminismin kaupallisuudesta. Tästä näkökulmasta toki hooks leimaa Beyoncé'n läpikotaisin kaupalliseksi toimijaksi. Mikäli hooks on aikaisemmin kohdistanut kritiikin kärkensä Beyoncé'n kohdalla

hänen seksuaaliseen ja seksismiä pönkittävään ulkonäköön, *Lemonadea* analysoidessaan hooksin kritiikki heijastuu enemmän albumin kautta koko kapitalistisen järjestelmän kritiikkiin. Sivutessaan visuaalista puolta albumista hooks toteaa sen olevan kapitalistista rahantekoa parhaimmillaan (tai tässä näkökulmassa pahimmillaan). (ks. esim. Köykkä, 2018, 9; hooks 2016.)

Toisessa Eero Tarmon kirjoittamassa levyarviossa Antti Tuiskun *En kommentoi* -albumi (2015) on saanut kolme tähteä viidestä. Tässä tekstissä tulee myös vastoin Adelen kaltaisen suuremman ja kenties “rockimman” artistin levyarviota esiin nykyhetkelle tyypillinen todella lyhyt, noin tuhannen merkin merkkimäärä. Kun kriitikolla on tuollaiset “kahleet”, on suorastaan mahdotonta yrittää samassa tekstissä sekä taustoittaa edes lyhyesti artistin urakehitystä että varsinaista arvoitettavaa tuotetta, albumikokonaisuutta. Samalla on vaarana, että lyhyt merkkimäärä pakottaa kirjoittajan tiettyyn epäanalyttisyyteen, toisin sanottuna lyhyessä kritiikissä voi olla lähes pakko oikoa ”mutkia suoriksi”:

“Vuonna 2003 Antti Tuisku oli Siwan kassa Rovaniemeltä. Sitten tuli Idols ja yhdeksän vähintään kultaa myynyttä albumia. Listaennätyksiä rikottiin ja loppuun palettiin.” (Soundi 6-7/2015)

Myös arvostelun loppua kohden musiikin eksplisiittinen kuvailu jää varsin olemattomaksi, ja oikeastaan levyarvio keskittyy ennen kaikkea tarkastelemaan Antti Tuiskun henkilöä ja imagoa. Albumi ei saa totaalista tuomiota, mutta ei myöskään varauksetonta ihailua, vaan Adelen levyarvion tavoin jotakin siltä väliltä. Esimerkiksi autenttisuudesta ei anneta tunnustusta, vaikka arvostelija on myös orastavaa taiteilijuutta huomaavinaan (ks. esim. Shuker 1998, 20-21). Tuisku muuttuu hetki hetkeltä omaehtoisemmaksi ja siten taloudellisista intresseistä riippumattommaksi artistiksi. Vielä Tuisku ei Tarmon mukaan kuitenkaan sellainen ole:

“Jurek Reunamäen tuottaman kiekon kirkkaanpunaisena johtoajatuksena on itsensä hyväksymiseen kannustaminen. Käsillä onkin kiistatta faniensa ja lukuisten kaappifaniensa kanssa kasvaneen Tuiskun rehellisin ja sitä kautta kiinnostavin albumikokonaisuus. KoneHELSINKI-farkuista ja viikoittaisista parturikäynneistä vapautetusta popparista huokuu jalostuneen itsetuntemuksen aikaansaamaa vapautuneisuutta. Se on kaikkia ihailtuja artisteja yhdistävä piirre.” (Soundi 6-7/2015)

Jari Jokirinteen kirjoittama arvio huippusuositun (Paula) Vesalan nimeämättömästä ensimmäisestä sooloalbumista on kuvaava esimerkki pop-musiikin mahdollisimman eksaktista henkilöitymisestä yhteen artistiin, mikä on ominaista pop- ja rock-musiikissa (Frith 1988, 137). Jokirinne kirjoittaa jo PMMP:n ajoista tällöisen henkilökeskeisyyden vallinneen hänen omissa ajatuksissaan:

“Kaikki kunnia Jori Sjöroosin sävellyksille ja Mira Luodin rock-särmälle, mutta minulle Paula Vesala oli yhtä kuin PMMP. Paitsi että Paula näyttäytyi tahtomattaankin duon karismaattisena keulakuvana, loivat hänen sanoituksensa myös yhtyeelle sen tunnusoimaisen sielun.” (Soundi 6/2016)

Eero Tarmo on kirjoittanut arvion samoihin aikoihin ilmestyneestä PMMP:n toisen jäsenen Mira Luodin ensimmäisestä sooloalbumista *Tunnelivisio*. Tällä albumilla puutteena taas on arvostelijan mukaan artistin oman äänen puuttuminen, mikä olisi taiteilijuuden näkökulmasta toivottavaa (ks. esim. Frith 1988, 58). Myös Tarmo toivoisi, että Luoti henkilönä kuuluisi levyllä enemmän:

“Hetki kärkeen on huomautettava, että Tunnelivision sävellyksistä ja osin sanoituksistakin vastuussa olevan Arto Tuunelan kädenjälki kuuluu. Paikoitellen jopa turhankin hyvin. Seuraa valtaisan ristiriitaisia tuntemuksia.” (Soundi 6/2016)

Muiden tekijöiden kädenjäljen kuuluminen levyllä ei ole Tarmon mukaan ainoa ongelma tai ehkä ongelma sinänsä, vaan se, että monet albumin kappaleet kuulostavat suorastaan toiselta, tunnistettavalta ja tunnetulta suomalaiselta yhtyeeltä:

“Pinnan alla, Puhu mulle hulluudesta ja Sitä tipahtaa pimeyteen voisi kaikki istuttaa sellaisinaan Pariisin Kevään albumille. Suhteellisen hyviä biisejä jokainen. Levyn postmodernisti mökkihöperö avausraitia on nimeltään Musta laatikko, joka on myös viimeisimmän Pariisin Kevät -pitkäsoiton otsikko.” (Soundi 8/2016)

Esimerkkinä puolestaan eräänlaisena “murska-arvion” kriteerit täyttävästä kaupallisuuden ja massaviihteen kritiikistä näyttäytyy Ville Sorvalin Cheekin *Alpha Omega* -albumista kirjoittama arvio. Heti arvion alussa artistin autenttisuuden väittämät asettuvat toimittajan mielessä kyseenalaisiksi. Artistia syytetään ennen kaikkea pinnallisuudesta ja sisällön köyhyydestä, mikä asettaa hänet voimakkaasti myös perinteiseen pop-kontekstiin (Railton

2001, 324). Kirjoittaja viittaa artistin omaan julistukseen viimeisestä albumistaan, jolla hän “antaa kaikkensa”:

“Minun aivoni eivät sitä Cheekin kohdalla vain käsitä, jos siis kaikki annettava tosiaankin on tässä.”
(Soundi 2/2015)

Alpha Omegasta kirjoitetun arvostelun perusteella albumin voisi mitä suurimmalla syyllä katsoa passivoivan kuulijoitaan ja suosionsa takia myös vaikuttavan laajasti negatiivisella tavalla yhteiskunnassa vallitseviin arvoihin (Kellner 1998, 40-41). Seuraavassa kappaleessa toimittaja syyttää artistia itserakkaista lähtökohdista, mutta löytää sentään tyhjänpäiväisen ja taiteellisesti epärehellisen albumikokonaisuuden keskeltä myös itsereflektointia. Tästä huolimatta toimittaja ei tunnu uskovan juuri hetkeäkään, että artisti olisi ajatellut uraa luodessaan ensisijaisesti musiikkiaan ja taidettaan, vaan ennen kaikkea omaa ja artistipersonansa näkyvyyttä. Kirjoittajan mielestä tuntuu häpeälliseltä, että pröystäilevän suureellinen “Amerikan-meininki” ei ole onnistunut kaikessa alhaisuudessaan, vaan on jonkinlainen halpa kitsch-versio siitä.

“Alpha Omegan pitäisi oikeasti olla jotain elämää suurempaa, oikein Amerikan-meininkiä. Onkin aivan saatanan vaivaannuttavaa tajuta, että se ei ole. Kuka muu muka (2013) oli jo Cheekiä parhaimmillaan, eli sekä tuotannollisesti että sävellyksellisesti keskinkertainen. Siitä eteenpäin tie ei selvästikään ole auki, mitä nyt tekstejä kuunnellessa joutuu ehkä kiemurtelemaan kahta kauheammin.” (Soundi 12/2015)

Sen sijaan positiivisen vastaanoton lehdessä saanut taloudellisesti kaupallinen artisti on Sia. Eero Tarmo on antanut *This is Acting* -albumille neljä tähteä viidestä. Erityisesti arvottamisessaan Tarmo pitää artistin kannalta ehdottoman ansiokkaana sitä, että artistia itseään julkinen näkyvyys ja kaupallinen puoli eivät näytä kiinnostavan ja että taide ja musiikki ovat itsessään mainetta ja kunniaa tärkeämmässä osassa. Tämä mielikuva tekee artistista autenttisen (Shuker 1998, 20-21). Tähän näkökulmaan voidaan hakea perusteita muun muassa Sian tavasta peittää kasvonsa keikoillaan, mikä on toki itsessään huomiota herättävää, koska populaarimusiikin konventioissa esiintyvän artistin ei nimenomaan kuulu peittää kasvojaan. Tämä muistetaan Tarmon arviossa, mutta toisaalta itse musiikin analyysiin keskitytään merkkimäärään nähden varsin vähän. Ainoastaan pari kappaletta kritiikin

keskiosassa sivuavat albumin musiikillista sisältöä, kun taas muuten noin parintuhannen merkin arviosta loput sivuavat imagoa ja Siaan liittyviä muita artisteja ja musiikintekijöitä. Autenttisuuden diskurssia edustaa niin ikään kirjoittajan toteamus, että Sia on lyönyt läpi julkisuudessa, muttei suinkaan vailla seurauksia.

“Osin jopa vastoin tahtoaan. Harvoin keikkaileva Sia on antamissaan haastatteluissa kertonut, ettei joka suuntaan poseeraaminen ole koskaan ollut hänen juttunsa.” (Soundi 2/2016)

Mitä tulee kasvojen piilottamiseen, se on toimittajan mukaan strategia ja suojakuori, jolla artisti voi kynäillä näennäisesti lattean ja keskinkertaisen oloisia mutta todellisuudessa taiteellisesti korkeatasoisia pop-hittejä paitsi itselleen, myös muille. Sian kohdalla siis etäisyyden ottaminen ja roolin taakse kätkeytyminen onkin merkki autenttisuudesta, kun taas Adelen albumin arviossa sama toimittaja arveli artistin roolin taakse kätkeytymisen merkkinä epäautenttisuudesta ja laskelmallisuudesta:

“Valinta vaikuttaa perustellulta, sillä muun muassa Rihannalle ja Katy Perrylle jättihittejä kynäillyt Sia on ehdottoman ensisijaisesti laulunkirjoittaja, joka kykenee muovaamaan paperille banaaleitakin vaikuttavista sointukuluista syvältä kouraisevia trippejä. Taiteilijamme helmasyntinä ovat olleet albumikokonaisuudet, jotka järjestään ovat jääneet sisältämiensä yksittäisten biisitimanttien (esimerkiksi vuoden 2014 Chandeller) varjoon. Seitsemäs kerta toden sanoi, sillä This Is Acting kasvaa etenkin huiman viimeisen kolmanneksensa (House On Fire) ansiosta luojansa tähän mennessä eheimmäksi tuotokseksi.” (Soundi 2/2016)

Huomautettakoon, että Sian roolin taakse kätkeytyminen merkkinä artistin autenttisuudesta ei ole missään määrin kuriositeetti, vaan esimerkiksi Lady Gaga, David Bowie ja Madonna tunnetaan rooleilla pelaamisestaan. Esimerkiksi Lady Gagan tapauksessa tinkimätön rooleilla leikittely ja niiden vaihtaminen nähdään olennaisena osana hänen taiteellista yhtenäisyyttä, ja on ikään kuin johdonmukaista, että Lady Gagan tyyli ja rooli vaihtuvat jatkuvasti, sillä ne nähdään perustavanlaatuisena osana hänen luomaansa taidetta. Vaikka Gagan katsotaan edustavan tyyllillisesti pop-genreä, tietyt keskeiset elementit hänen taiteessaan ilmentävät kirjoittajien ja yleisön silmissä pyrkimystä tulla nähdyksi autenttisena taiteilijana rockin autenttisuus-diskurssista muistuttaen. Gaga toteuttaa esiintymisillään *Gesamkunstwerk*-idea eli ajatusta yhtenäis- tai kokonaistaideteoksesta, jollaisina esimerkiksi Richard Wagnerin

musiikkia, draamaa, näytelmää ja tanssia yhdisteleviä oopperoita on pidetty. Gagan tapauksessa siis hänen esiintymisasut ja muu rekvisiitta eivät ole selkeästi erottuva osa hänen musiikkiaan, vaan voidaan luonnehtia, että kokonaisuus on “osiaan suurempi.” (Anttonen 2016, 86-87.) Lady Gaga ilmentää myös esimerkillään, kuinka kankeaa autenttisuuden diskurssia on käyttää kahtiajakamaan pop ja rock, onhan Gagan tyylinä alun alkaen pidetty dance-poppia. Vastaavan kaltaisia esimerkkejä on koko pop- ja rockmusiikin kenttä ja historia täynnä.

Implisiittisesti positiivisena seikkana autenttisuuden kannalta Eero Tarmo tuntuu Sian albumin arviossa pitävän artistin 40 vuoden ikää, koska hänen uransa on käynnistynyt jo 1990-luvulla. Tämä voidaan tulkita niin, että näin pitkään jatkunut ura ja valtavirran suosion saavuttaminen vasta aivan viime vuosina kertoo lauluntekijän vilpittömän kunnianhimoisesta suhtautumisesta musiikkiin.

“Hiljattain 40 vuotta täyttänyt Sia Kate Isobelle Furler on tämän pallon harvoja aidosti kiinnostavia niin sanottuja mainstream-artistejä Valtavirrassa australialaisnainen on tosin melonut vasta 1990-luvun puolivälissä käynnistyneen musiikkiuransa neljä viimeistä vuotta. David Guettan loppuvuonna 2011 julkaistu Titanium on biisi, jolla artisti-Sia valtäväestön tietoisuuteen murtautui.” (Soundi 2/2016)

Myös Sian albumin arvostelun kohdalla on kyse enemmän vaikutelmasta eli siitä, kuulostaako artisti kaupalliselta, ei niinkään siitä, kuinka paljon hän on todellisuudessa myynyt levyjä (ks. esim. Stuessy & Lipscomb 1999, 275). Vähemmän nimeä saaneet kokelaat pop-musiikin saralla tuskin edes päätyvät kovin helposti arvioitavaksi Soundin kaltaiseen lehteen.

Kuriositeettina koko aineistoani ajatellen autenttisuuden ja aitouden diskurssiin voidaan mainita Jari Jokirinteen kirjoittama arvostelu Lana Del Reyn *Honeymoon*-albumista, koska siinä kaupallisuutta ja autenttisuutta ei aseteta vastakkain. Vastakkainasettelu kaupallisuuden ja autenttisuuden välillä on rockin diskurssin perinteessä ollut 1960-luvulta lähtien ennen kaikkea tyypillistä (Frith 1988, 177-178, Rautiainen 2001, 39-42). Tässä arvostelussa kaupallisia pyrkimyksiä ei edes epäillä, vaan niihin suhtaudutaan itsestäänselvyyksinä, sillä kyseessä on suuri levy-yhtiö ja pop-artisti, mutta samalla laskelmoivuudessa ei nähdä juuri

mitään väärää. Tekstistä ei käy kuitenkaan selvästi ilmi, nähdäänkö kaupallisten pyrkimysten ja autenttisuuden välillä jokin ristiriita ja sulkevatko ne toisensa pois. Levyille on annettu suotuisat neljä tähteä viidestä, ja myös musiikkitoimittajat saavat näpeilleen:

“Kun Lana Del Rey nousi muutama vuosi sitten esille eeteerisen Video Games -hitin myötä, yritti levy-yhtiö hivenen huvittavastikin piilottaa neidin kaksi aiemmin julkaisemaa omakustannepitkäsoittoa. Yli-innokkaat ja salaliittoja mielellään ympärillään näkevät musiikkitoimittajat repivät sinänsä harmittomasta uran ohjailusta kaiken irti ja julistivat Lana Del Reyn pelkäksi levy-yhtiön muovaamaksi tuotteeksi.” (Soundi 10/2015)

Teksti on tästä epäselvyyden ja lievästä kryptisyyden aiheuttamasta monitulkintaisuudesta johtuen luettavissa siis useammallakin tavalla. Yhtenä luentatapana on pop-musiikin arvottaminen pop-musiikin omilla, hieman rock-musiikkia vähemmän vakavilla kriteereillä, onhan pop-musiikkiin suhtauduttu vuosikymmenten ajan kaupallisena ja vähemmän vakavasti otettavana taiteenlajina, kuin rockiin. Rockin nähdään edustavan ikään kuin vakavasti otettavaa antiteesiä popmusiikille (ks. esim Frith 1988).

Samalla näyttäytyy rockmusiikin ja laajemmin koko rockin alakulttuuriin liittyvä paradoksaalisuus. On yhtäältä ihanteellisten tavoitteiden mukaista ja suotavaa artisteille kultivoida vapautta tehdä mitä halutaan taiteellisen ja ilmaisullisen vapauden nimissä, mutta toisaalta ollaan kahliuduttu tiettyihin konventioihin, joiden puitteissa esimerkiksi liian “poppimaiselta” kuulostaminen ei ole enää rockia ja syö siten autenttisuutta ja uskottavuutta. Rockin kuuluu vastoin popin epä-älyllistä luonnetta olla samaan aikaan sekä älyllistä että epä-älyllistä. (Saaristo 2003, 8.) Tämän älyllisyyden ja epä-älyllisyyden törmäyttäminen näkyy erityisen hyvin huumorirock-genressä. Esimerkiksi suomalaisen Sleepy Sleepers -yhtyeen täydentyessä 1980-luvulla sellaisilla arvostetuilla muusikoilla kuin Dave Lindholm ja Albert Järvinen ilmassa oli suoranaista paheksuntaa. Moni yhtyeen fani koki, että yhtyeessä ei imagonsa puolesta sopinut soittaa liian taitavia muusikoita, vaan sen tuli tarjota yleisölle ennen kaikkea “teatteria” musiikillisen virheettömyyden ja taituruuden sijasta. (Gronow 2003, 144-145.)

Jari Jokirinteen arvio hiphop-artisti Tuuttimörön *Kromihammas*-albumista kiinnittää kiinnostavalla tavalla huomiota yhteiskunnallisiin näkökulmiin. Kritiikissä kiitellään ja

käsitellään erityisesti artistin yhteiskunnallista valveutuneisuutta, mikä on toki ominaista tiedostavalle hiphopille jo lähtökohtaisesti. Rap on kehittynyt monien muiden rodullistettujen yhteisöjen luomien musiikkityylien tavoin yhteiskunnallista sortoa ja rotuerottelua vastaan. (Kellner 1998, 200-201.) Samalla Tuuttimörön taidokuutta niin lyriikoiden kirjoittajana kuin etevänä räppääjänä kiitellään:

“Sanoitusten puolesta Tuuttis on yksi kotimaisen räpin terävimmistä tekstittäjistä. Purevan humoristiset ja iskevät tekstit kertovat ennen kaikkea tekijänsä yhteiskunnallisesta valveutuneisuudesta ja silkasta lyirisestä taituruudesta. Tuuttimörön painava sana iskee voimalla kuin se kuuluisa miljoona voltia.”
(Soundi 7/2016)

Kromihammas-albumille on annettu positiiviset neljä tähteä viidestä. Muuten arvostelu keskittyy kuvailemaan huomattavasti enemmän itse eksplisiittien musiikillisen sisällön laatua ja vertaamaan autenttisuuden näkökulmaa korostaen ilmeisen myönteisessä mielessä albumin äänimaisemaa menneiden vuosikymmenten arvostettuihin klassikoihin:

“Kromihammas-levy vie kuulijan tunnelmansa puolesta 80-90-luvun taiteeseen, jolloin De La Soul, Jungle Brothers ja A Tribe Called Quest tekivät omaa värikästä vallankumousta, vaikka aika suosi Public Enemyn ja NWA:n kaltaisia agitaattoreita. Tuuttimörkö on kotonaan tässä mennessä ajassa, jossa funkyn melodiset bassolinjat kuljettivat kappaleita Casio-syntikoiden pöristessä päällä. Silkaksi retroiluksi Kromihammas ei kuitenkaan sorru, sillä sekaan lyödään riittävä määrä modernejakin mausteita.” (Soundi 7/2016)

Tuuttimörön albumin arvostelu on esimerkki valtavirran eli hyvin myyvän artistin asettamisesta marginaaliseen aspektiin. Viittaus värikkääseen vallankumoukseen voidaan tulkita monellakin tavalla, mutta se voi viitata Yhdysvaltojen rotusortoon, jolloin albumissa mainitut rodullistettuja artisteja edustavat yhtyeet asettuvat jo yhteiskunnallisen asemansa puolesta marginaaliin ja toiseutettuun asemaan (emt.). Ensimmäisessä kappaleessa sivutaan ikään kuin ohimennen Tuuttimörön nousua valtavirtaan lähestulkoon kuin vahingossa.

Rock-musiikin kontekstissa ja hieman Lana Del Reyn *Honeymoon*-albumin kritiikin tavoin diskursiivisena kuriositeettina aineistossani esiin nousee Sami Nissisen kirjoittama arvostelu Radioheadin *A Moon Shaped Pool* -albumista. Kyseessä on kuriositeetti siksi, että kirjoituksessa on yhdistetty rock-yhtyeelle tyypilliseen tapaan autenttisuuden oletus toisaalta

paitsi itse musiikin luomisessa, toisaalta myös musiikin markkinoinnissa. Toisin sanottuna Nissisen arvostelu ikään kuin taistelee osaltaan edelleen hyvin sitkeästi elävää diskurssia vastaan, jossa kaupallisten pyrkimysten sekä autenttisuuden ja aitouden välillä oletetaan vallitsevan dikotomia, jonka mukaan nämä kaksi toimintatapaa sulkevat toisensa pois (Oesch 1998, 38). Nissinen ei näe, että laskelmallisuutta ja autenttisuutta ei voisi esiintyä täysin luontevasti samaan aikaan, ikään kuin yhteistyössä toistensa kanssa:

“Radiohead, tuo brittiläisen rockin omatunto, on noudattanut musiikkinsa markkinoissa ja tarjoilussa ennenkin outoa ja itsepäistä logiikkaa, mutta mitä se ikinä tekeekin, sen musiikki leviää verkoissa ja kirjekuorissa ympäri maailman ilman massiivista radiosoittoa tai suoratoistopalvelujakin.” (Soundi 5/2016)

Kritiikissä korostetaan, että vaikka Radioheadilla saattaa olla pöytälaatikossa runsaasti materiaalia tarjottavaksi, sitä ei kovin heppoisin perustein saateta julkisuuteen. Aidosta taiteilijuudestaan viestii se, että jos taiteellinen materiaali ei tyydytä sen tekijää itseään, sitä ei tarvitse välttämättä julkaista koskaan:

“Levyn ensisingle ja aloitusraitia, hysteeristen mutta järkyttävän kauniiden staccato-jousien kuljettama Burn The Witch kuvaa veret seisauttavalla tavalla sitä neuroottista syyllisten etsimistä ja paranoidisuutta, joka meitä ihmisiä usein riivaa. Ensimmäisen kerran jo vuonna 2000 työstetyn kappaleen olemassaololle löytyi vasta nyt muoto ja tarkoitus.” (Soundi 5/2016)

Yhtyeen riskinotto ja kompromissiton vapauden säilyttäminen tehdä asiat omalla tavallaan soveltuvat siis markkinointiin, mutta heijastuvat lähtökohtaisesti musiikillisesta materiaalista. Onnistuneita esimerkkejä autenttisuudesta riittää kirjoittajan mukaan yhtyeen koko uran varrelta:

“Vuonna 2000 julkaistun Kid A -levyn jälkeen Radiohead ei ole halunnut olla kertaakaan liian helposti lähestyttävä. Yhtye on Yorcken johdolla etsinyt levy levyltä täydellistä fuusiota, rikkonut itsepintaisesti generarajoja, ottanut riskejä, yleensä onnistuen. Etenkin tätä edeltävillä albumeilla In Rainbows (2007) ja The King Of Limbs (2011) tarttumapinta ja yllätyksellisyys, epätoivo ja kiihko nivoutuivat lähes täydellisiksi kokonaisuuksiksi.” (Soundi 5/2016)

Vaikka Radiohead on myyntilukujen perusteella ollut kaupallinen yhtye lähes koko uransa ajan, Nissisen arvostelussa korostuvat seikat, jotka huomioivat yhtyeen painottavan keskeisiä vastakulttuurin ja pop-musiikkia vastaan kapinoivien asenteiden ihanteita. Näitä vastakulttuuristen ihanteiden diskursseja sekä muusikoiden että fanien keskuudessa ovat erityisesti edistyksellisyyden, uudistusmielisyyden ja itsemääritellyllisyyden ihanteet (Ruuska 2006, 24). Erityisesti uudistusmielisyyden ja itsemääritellyllisyyden ihanteita korostetaan yhtäältä silloin, kun yhtyeen mainitaan ottaneen onnistuneesti riskejä, toisaalta silloin, kun kerrotaan, kuinka Radiohead saattaa jättää suuriakin määriä kappalemateriaalia julkaisematta, mikäli yhtye ei ole siihen tyytyväinen. Sen sijaan edistyksellisyyden ihanteella voidaan tarkoittaa niin lukemattomia seikkoja musiikissa, että sitä korostavat diskurssit piilevät usein rivien väleissä ja positiivisissa kommentteissa taidetta kohtaan ylipäätään.

5.2 Kaupallisuus ja aitous marginaalimusiikissa

Kuten olen kuvannut, valitsin marginaalimusiikin edustajiksi tutkielmaani karkeasti ottaen kahden genren tai niihin tyylillisesti läheisesti liittyvien yhtyeiden tai artistien edustajia, ja nämä kaksi tyylillistä viitekehystä olivat progressiivinen rock ja post-rock. Selkeänä havaintona kaupallisuuden ja aitouden diskurssien kannalta ilmeni, että autenttisuutta punnitsevat diskurssit olivat huomattavasti pienemmässä roolissa marginaalimusiikkia sivuavissa levyarvioissa. Arvosanojen perusteella myötämieliset asenteet eivät esiintyneet yliedustettuina marginaalimusiikin levyarvioissa. Keskeisenä diskurssiivisena erona esiintyi selvästi se, kuinka erilaisilla kriteereillä nimenomaan valtavirran (pop)musiikkia arvioidaan suhteessa valtavirran rockmusiikkiin ja marginaalimusiikkiin (Laari 2003, 63). Karkeasti ottaen valtavirtamusikissa ylipäätään pop on suuremmassa roolissa, joten voidaan luonnehtia, että kaupallisuuden ja autenttisuuden kannalta valtavirran levyarvioissa kaupallisuus ja artistin aitous ovat paljon selkeämmässä roolissa kuin marginaalimusiikin levyarvioissa, joissa itse taiteellinen sisältö on keskiössä.

Toki myös marginaalimusiikin levyarvioissa viitataan jonkin verran soittolistojen popmusiikkiin ja silloin kun näin tapahtuu, se tehdään usein varsin arvottavassa valossa. Esimerkiksi Mikko Merilinna kuvaa suorastaan ylistävässä kritiikissään post-metallin

pioneeriyhtyeen Neurosis-yhtyeen *Fires Within Fires* -albumia positiivisesti, ja eräänä keskeinä perusteena on otsikossa esiintyvä kuvaus: “Näistä hommista on autotunet kaukana”. Kyseinen lyhyt kommentti voidaan tulkita esimerkiksi juuri rock-musiikin ideologista puolta liputtavaksi kannanotoksi, jossa soittotaitoa ja “oikeita” eli ainakin autotunea aidompia soittimia pidetään suuressa arvossa (ks. esim. Saaristo 2003, 8). Muuten Merilinnan arvostelu keskittyy paitsi kuvaamaan musiikkia, myös asettamaan sen laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin:

“Neurosis saa dynamiikantajullaan kymmenminuuttiseksi yltävät kappaleensa soljumaan keveästi ja ikään kuin itsestään ohitse – mikä on enemmän merkki pistämättömästä sovitussosaamisesta kuin sisällöttömyydestä. Nämä ovat sammuvan auringon, autioituvien kylien ja urbaanin rappion musiikkitaustoja, ja ajankohtaisempia kuin kenties koskaan.” (Soundi 10/2016)

Neurosis-yhtyeen Scott Kellyn toinen projekti nimeltään *Mirrors For Psychic Warfare* ja sen samanniminen albumi on puolestaan ollut Nuutti Heiskalan arvioitavana Soundissa. Tekstissä mainitaan heti alussa, että kyseessä on kahden henkilön kokoonpano, ja toinen jäsen on Sanford Parker, joka on vaikuttanut muun muassa sellaisissa yhtyeissä, kuin *Nachtmystium* ja *Minsk*. Vaikka henkilöitä ei muuten arviossa käsitelläkään, on henkilöiden tunnetuimmat yhtyeet olleet paikallaan mainita, jotta lukija ymmärtää asettaa levyn raskaan ja marginaalisen musiikin kontekstiin, mikäli projekti ei ole entuudestaan tuttu. Levylle on annettu kolme tähteä, koska sillä on vahvuutensa ja heikkoutensa. Heikkoudet ilmenevät autenttisuus-diskurssin kautta, koska kirjoittajan mielestä sävellykset kuulostavat toisaalta huolimattomasti rakennetuilta, toisaalta soitto ja äänitys kuulostavat jopa liiankin laskelmalliselta:

“*Psychic Warfare*n toistoon perustuvat kappaleet hakevat *Sunn O)))*:n tapaan hypnoottista tunnelmaa. Siinä ei aina onnistuta, koska sävellyksinä biisit eivät ole loppuun asti harkittuja. Minkäänlaista spontaanisuuden tunnettakaan niistä ei välity, sillä soittoon ja äänitykseen on selvästi käytetty aikaa.” (Soundi 6/2016)

Sitaatissa tulee hyvin ilmi kovat vaatimukset, joita rockia esittävä artisti joutuu käsittelemään kerta toisensa jälkeen. Rockin kuuluu olla yhtä aikaa sekä älyllistä että epä-älyllistä ja samalla sekä huolellista ja korkealaatuisesti tuotettua, toisaalta spontaanin heittäytymisen

elementin tulisi olla läsnä. (Saaristo 2003, 8.) Kiitosta arvostelussa saa lähinnä korkealaatuinen tuotanto:

“Sanford Parker on yksi tämän hetken parhaista tuottajista ja Psychic Warfarellakin on niin hieno äänimaailma, että se nostaa levyn tasoa sävellyksiensä yläpuolelle. Esimerkiksi A Thorn To Seen oivaltavien ja erikoisten soundien ansiosta kitaroiden sisääntulo on vaikuttavan dramaattinen hetki.”
(Soundi 6/2016)

Kun kahden henkilön yhtye vertautuu vielä Heiskalan arvostelussa niin ikään kahden kitaristin Sunn O))) -yhtyeeseen, Heiskala tulee asettaneeksi A Mirrors For Psychic Warfare varsin marginaaliseen ja avantgardistiseen viitekehykseen, onhan Sunn O))) tunnettu drone metal -genren pioneerina ja varsin vaikeasti avautuvasta musiikistaan, jossa esimerkiksi selkeillä rytmeillä on harvoin sijaa. Aineistossani Sunn O))) lähestyykin kenties eniten John Cagen tyylistä avantgardistisuutta, sillä Sunn O))) pakottaa voimakkaan kehollisella musiikillaan kuulijan pohtimaan musiikin olemusta (ks. esim. Vihinen 2005, 13-14). Yhtyeellä ei myöskään monin paikoin ole selkeitä kappaleita rakenteineen, joissa olisi selkeä alku sekä loppu. Marginaaliselle musiikille ominaisesti Heiskala keskittyy arviossaan musiikin kuvailuun, vaikka tulee maininneeksi myös henkilöt.

Niin ikään Heiskalan kirjoittama arvostelu mainitun Sunn O))) -yhtyeen *Kannon*-albumista ei kuitenkaan ole saanut positiivista vastaanottoa, vaan kaksi tähteä viidestä. Suurimpana ongelmana Heiskala näkee vähäisen vaivannäön ja luoton tuttuun ja turvalliseen kaavaan, eli hitaaseen äänimaiseman paisutteluun, minimalismiin ja massiivisiin sointiväreihin:

“Kannon jakautuu kolmeen osaan, jotka ovat minimalistisesti nimetty: Kannon 1, 2 ja 3. Ensimmäinen osa avautuu feedbackilla ja erittäin alas viritettyjen kitaroiden murinalla. Jännitettä rakennetaan hitaasti. Kahden ja puolen minuutin paikkeilla, laulun (tai kuiskailun ja korinan) alettua, sävellys kuitenkin hyytyy paikoilleen pitkäksi aikaa. Raidan loppupuolen feedbackäänimaisemat ovat erittäin vaikuttavia, mutta äänekkääksi miksattu vokaaliosuus häiritsee niistä nauttimista. Levyn soittimet ja äänet ovat erinomaisesti äänitetyt ja tasapainoisesti miksatut. Soundiensa puolesta Kannon hipoo täydellisyyttä. Sävellyksellisesti se on laiska.” (Soundi 11/2015)

Pop-musiikkiin ja laskelmoivuuteen viittaavia ominaisuuksia ei katsota yhtyeen taiteellisen ilmaisun kannalta suotuisiksi Nuutti Heiskalan kirjoittamassa arviossa Alcest-yhtyeen

Kodama-albumista. Mielenkiintoisesti kuitenkin nimenomaan vahvat post-rockin elementit tällä levyllä ovat keventäneet kirjoittajan mielestä negatiivisella tavalla yhtyeen ilmaisua ja vieneet sitä “popimpaan” suuntaan, vaikka post-rock itsessään on varsin marginaalinen tyyliuuntauus (Hodgkinson 2004, 221-225). Alcest on blackgazen eli black metalin ja shoegazen elementtejä yhdistelevän tyyliuunnan ehdoton pioneeriyhtye. Tähän tyyliin nähden vaikutteet post-rockista tuntuvat ilmeisesti kirjoittajan kokemusmaailmassa aikaisempaan raskaaseen tyyliin nähden liian keveiltä ja siksi pintapuolisemmilta sekä suuren yleisön kosiskelulta.

“Kodamalla liikutaankin Monon tyyliisen post rockin maastossa. Alcestin metallijuuret näkyvät ajoittaisissa death metal -lauluosioissa ja tuplabasarirummuissa, mutta niitä käytetään säästään. Vaikka Kodama onkin japanin kielen sana kaiulle, ovat aiempien levyjen äänivallit vaihtuneet selkeään ja kirkkaaseen rock-soundiin. Nimenomaan kaikuefektejä on selvästi aiempaa vähemmän. Ratkaisu saattaa auttaa Alcestia lähemmäksi mainstreamia, mutta siinä ei pelata yhtyeen vahvuuksilla.” (Soundi 8/2016)

Negatiivisuuden vaikutelma kumpuaa siis paitsi kirjoittajan aavistuksesta Alcestin pyrkimyksille kosiskella laajempaa yleisöä, myös post-rockille epätyypillisten elementtien, kuten vähäisen kitaroiden kaikuefektoinnin (yhtyeen aikaisemmassa tuotannossa kaikua on nimenomaan esiintynyt paljon) ja melodisuuden keinoin:

“Kodaman biisitkin ovat entistä suoraviivaisempia, joskin huonosti toimivat pop-koukut jättävät kuvan muutoksen tarpeessa, mutta vähän eksyksissä olevasta bändistä.” (Soundi 8/2016)

Albumi ei ole kuitenkaan saanut täyttä tyrmäystä. Heiskala on antanut sille kolme tähteä viidestä.

Nuuti Heiskalan henkilökohtaisesta mieltymyksestä “raskaampaan” äänimaailmaan voidaan nähdä yhtäläisellä tavalla viestivän hänen kirjoittamansa arvostelu Deafheaven-yhtyeen *New Bermuda* -albumista. Deafheaven edustaa genrenä tyyllillisesti hyvin likeisesti samanlaista sekä shoegazen että black metalin tyylikeinoja hyödyntävää blackgaze-genreä edustavaa musiikkia, kuin Alcest-yhtye, ja esimerkiksi Alcestin *Kodama*-levyn kevyempään ja enemmän juuri post-rockiin kallistuvaan äänimaailmaan verrattuna juuri *New Bermuda* on

selkeästi raskas ja siksi kirjoittajan mieleen. *New Bermuda* on myös Heiskalalle miellyttävämpi kuuntelukokemus, ja se on saanut täydet viisi tähteä. Deafheavenin omassa kontekstissa suuresti ylistetty aikaisempi *Sunbather*-albumi oli vivahteikkudessaan ja monenkirjaisuudessaan Heiskalan mielestä hankala levy:

“Deafheavenin *Sunbather* (2013) oli erittäin hyvä, mutta vaikea levy. Sen kuuntelemisesta nauttiminen vaati keskittymistä. Siihen verrattuna uusi *New Bermuda* on helposti lähestyttävä. Levyn avaava *Brought To The Water* black metal -rumpuineen ja thrash riffeineen osoittaa *New Bermudan* olevan edeltäjänsä metallimpi levy ja sama linja pitää loppuun saakka. Biiseissä on kuitenkin selkeitä melodioita ja rockkoukkuja.” (Soundi 11/2015)

Kirjoittaja korostaa vielä viimeisessä kappaleessa, että albumin helpompi lähestyttävyyys tekee siitä myös nimenomaan taiteellisesti kunnianhimoisemman kokonaisuuden:

“Levyn helpompi lähestyttävyyys ei tee siitä edeltäjänsä taiteellisesti vähempiarvoista. Päinvastoin, *New Bermudan* sävellyksistä kaikki ylimääräinen on karsittu pois. *Sunbather* oli niin erinomainen levy, että sen olisi voinut odottaa jäävän Deafheavenin uran kohokohdaksi, mutta *New Bermudalla* bändi on löytänyt vielä isomman vaihteen.” (Soundi 11/2015)

Tämmöiselle marginaalia tyyllisesti edustavalle albumille tyypillisesti siinä ei kuvailla yhtyeessä soittavia henkilöitä. Kuitenkin yhtyeen vokalisti George Clarke mainitaan, ja hänen työskentelyään verrataan tyyllisesti samankaltaiseksi niin ikään yhdysvaltalaisen psykedeelistä black metalia edustavan *Nachtmystiumin* kanssa.

Vastaavana artistille vähemmän suosiollisena esimerkkinä lähinnä musiikilliseen sisältöön keskittyvästä levyarviosta aineistostani nousee esiin Arttu Seppäsen kirjoittama teksti post-rockin suurnimen *Explosions in the Sky* -yhtyeen *The Wilderness* -albumista. Arvostelu suhtautuu albumiin varovaisen suopeasti, mutta ei nosta sitä yhtyeen omassa tuotannossa kokonaisuutena erityisen edustavaksi esimerkiksi:

“*The Wilderness* ei ole myöskään mestariteos tai erityisen kiinnostava nosto, mutta siinä on hienot hetkensä. Esimerkiksi *The Logic Of A Dreamin* kaoottinen ja hypnoottinen kitarapörinä on komeaa kuultavaa ja ehtaa post rockia.” (Soundi 5/2016)

Arviossaan Seppänen pohtii laajemminkin post-rockin nykyhetken taantumuksellisuutta genrenä ja nostaa esiin sen keskeisimpiä eli tunnetuimpia edustajia 1990-luvulta ja 2000-luvun alusta.

Niin ikään kaupallisessa mielessä taantumuksellinen genre teoreettisen viitekehykseni valossa on progressiivinen rock, ja on voinut pitää taantumuksellisena 1970-luvun kultakautensa jälkeen koko ajan, ainakin kaupallisesta näkökulmasta (Cateforis 2011, 21-22; Saaristo 2003, 96). Soundin arviossa norjalaisen progressiivisen rockin mainitaan voineen viime vuosina kuitenkin loistavasti, kun kyseessä on Juha Seitzin kirjoittama arvio Tusmorke-yhtyeen *Fort Bak Lyset* -albumista. Yhtyeen kohdalla mainitaan juuri positiivisessa mielessä vanhan koulukunnan perinteinen brittiproge, ja erityisesti sävellysten folk-kaikujen myötä sellaiset yhtyeet kuten Jethro Tull ja The Incredible String. Toisaalta nähdään yhtäläisyyksiä 1970-luvun psykedeeliseen rockiin ja Gentle Giantin “nyrjähtäneisyyteen.”

“Kokoonpanon kolmas pitkäsoitto Fort Bak Lyset esittelee ryhmän, joka antaa intohimojensa roiskua monipuolisesti. Vaikka sävelien folkelementit kantavat mieleen kaikuja Jethro Tullilta ja The Incredible String Bandilta, yhtä lailla ollaan matkalla kohti 1970-lukulaista psykedeliaa sekä gentlegiantmaista nyrjähtäneisyyttä. Tusmørken usvalla marinoidun soinnin pohjalla soljuvat analogiset koskettimet. The Phenomenon Marxo Solinas -taiteilijanimen omaksunut sormiovirtuoosi loihtii raidoille vanhan koulun progeharrastajia helliviä sakeita saostumia. Mellotron, Minimoog, Hammond-sähköurut sekä muut kosketinsoittimet herättelevät herkullisen nostalgisia viboja.” (Soundi 6/2016)

Tuntuu olevan varsin tavallista, että uuden ajan proge-yhtyeitä kiitellään juuri silloin, kun ne onnistuvat kuulostamaan 1960- ja 70-luvun “sukulaisiltaan”, mutta toisaalta Antti Luukkaisen arvostelussa tamperelaisen Atomikylä-yhtyeen toisella *Keräily*-albumilla nähdään yhtyeen tavoittaneen ja löytäneen “progen perimmäisen määritelmän”, sillä sen “elävältä organismilta kuulostava musiikki velloo ja etsii jatkuvasti uutta suuntaa.” Atomikylä haastaa siis todella kuulijansa, mikä on autenttisuuden ihanteiden ja rock-uskottavuuden mukaista (Frith 1988, 58). Tämä vaikutelma johtuu siitä, että Atomikylän musiikillinen toimintatapa perustuu pitkälti improvisointiin, mikä puolestaan tulee asettaneeksi sen jazzin kontekstiin ja siten myös varsin luontevasti 1970-luvun tyylillisiin “sukulaisiinsa”, sillä “perinteiselle” progelle on tyypillistä niin jazzista vaikutteiden ottaminen kuin improvisointi. Luukkaisen arviossa

esiintyy myös autenttisuuden käsite, mutta tekstistä ei käy suoraan ilmi, onko Atomikylä itse kertonut pyrkivänsä tietoisesti autenttisuuteen, vai tulkitseeko levyarvostelija yhtyeen toimintatavan sellaiseksi. Onhan sanottu, että hetki, jolloin artisti alkaa tietoisesti tavoitella autenttisuutta, on se hetki, jolloin hän sen menettää:

“Improvisoinnin tulee mielikuvissaan liittäneeksi ensimmäisenä jazziin. Oranssi Pazuzu- ja Dark Buddha Rising -miehistöstä koostuvan Atomikylän ensimmäinen albumi Erkale (2014) pohjautui vapaaseen soittoon ja sen autenttiseen tallentamiseen. Olen ymmärtänyt sen olevan yhtyeen pysyvä toimintatapa – tällä kertaa tosin materiaali on niin hiottua ja hallittua, että on vaikea uskoa sen spontaania luonnetta. Jälki on nimittäin debyyttiäkin vaikuttavampaa. Atomikylä on jo soittanut pörinäporukan pyhiinvaelluskohteessa Hollannin Roadburnissa, ja stoner-, sludge- ja psykeosastolta yhtyeen vannoutuneimmat ystävät varmasti löytävätkin. Oikeasti Tampereen Nekalassa sijainneesta parakkigetosta nimensä napannut bändi täyttäisi progen perimmäisen määritelmän, sillä sen elävältä organismilta kuulostava musiikki velloo ja etsii jatkuvasti uutta suuntaa.” (Soundi 6/2016)

Arvostelussa ei mainita sanallakaan yhtyeessä operoivia henkilöitä, mikä sopii varsin luontevasti yhtyeen vieraannuttavaan imagoon ja tarkoituksellisen mystiseen luonteeseen. Tämä on omiaan asettamaan Atomikylän marginaaliin henkilökeskeiseen populaarimusiikkiin nähden, ja samanlainen persoonat häivyttävä mystisyys pätee samoista muusikoista koostuviin Oranssi Pazuzu ja Dark Buddha Rising -yhtyeisiin. Henkilöt ovat siis kuitenkin sen verran läsnä, että näissä kolmessa eri yhtyeessä tiedetään kierrätettävän suurimmaksi osaksi samoja soittajia.

Niin ikään Vesa Siltasen levyarviossa suomalaisen Kaleidobolt-yhtyeen *The Zenith Cracks* -albumi keskittyy kuvailemaan musiikillisia tapahtumia. Kyseessä on vahvasti kitararock-henkinen yhtye, joka viittailee soitossaan 1970-luvun musiikkiin niin progressiivisessa mielessä kuin raskaampaakin tuon ajan kitaramusiikkia silmällä pitäen. Myös Kaleidoboltin koetaan haastavan kuulijansa:

“Meno kuitenkin rauhoittuu tästä ja kakkosraidalle tultaessa edetään jo suoraviivaisemmin. Simppelimmät ja groovaavammat kappaleet ovatkin levyn parasta antia. Välillä svengataan hendrixmäisen rokisti, välillä sabbathmaisen hevisti. Jazzia, progea, klassista rokkia ja heviä, ripaus stoneria. Siinä Kaleidoboltin väripaletti pääpiirteittäin.” (Soundi 7/2016)

Ruotsin eräs tunnetuimmista moderneista progressiivisen rockin ja progressiivisen metallin yhtyeistä Opeth on *Sorceress*-albumillaan päätenyt Pekka Laineen arvosteltavaksi. Opeth on aina ollut tunnettu äärimmäisen monipuolisesta tyylittelystä, ja etenkin alkuvuosina yhtye käytti musiikissaan progressiivisen rockin ja progressiivisen metallin ohella paljon death metalin elementtejä, kuten voimakkaasti särötettyjä kitaroita, tupla-bassorumpua ja murinalaulua. Kuitenkin 2010-luvun aikana yhtyeen tyylillinen painopiste on johtajansa ja visionäärinsä Mikael Åkerfeldtin (säveltää ja sanoittaa lähes kaiken yhtyeen materiaalin) vaikutuksesta kallistunut viittailemaan lähes täysin nimenomaan progressiivisen rockin perinteisiin. Opeth on aina ollut myös kriitikoiden ”rakastama” yhtye, ja mainitsemani seikat käyvät ilmi jo pitkähkön arvostelun ensimmäisestä kappaleesta:

”Kitaristi-laulaja Mikael Åkerfeldtin itsepäinen laatu-tietoinen työ on tehnyt Opethista tärkeän yhtyeen, jota syystä seurataan tarkkaan metallin kentässä. Ruotsalaisryhmä ei ole ainoa jyrkästä metallista liikkeelle lähtenyt orkesteri, joka on päätenyt progen syövereihin. Opeth-julkaisut ovat keskimääräisen raskaan rockin seassa vanhemman valtiomiehen jyrähdyksiä, joilta on lupa odottaa enemmän.” (Soundi 8/2016)

Levy on kuitenkin saanut vain kolme tähteä viidestä. Laineen tekstistä on tulkittavissa, että yhtye, tai tässä tapauksessa Åkerfeldt, laskelmoi liikaa laadun takaamiseksi, mikä kättyy lopulta itseään vastaan (ks. Saaristo 2003, 8). Yhtyeen tulisi vapautua intuition ja heittäytymisen maailmaan nykyistä enemmän:

”Yhtyeen metallijuuret kuuluvat hieman negatiivisessa mielessä sekä kolkosti jollottavissa laulumelodioissa että kitaroinnissa. Mystisten sävyjen kanssa flirttailevat mutta tasaiseksi lanatulla soundilla soivat soolorypistyket eivät lähde missään vaiheessa vapautuneeseen lentoon. Ne eivät ole seikkailijan vaan kontrollifriikin itseilmaisua. Opethin progressiivisuus on insinöörimäistä. Eläintä ei näy eikä kuulu. *Sorceress* ei ole outoihin vesiin kuolemaa halveksuen sukeltava tutkimusmatka. Åkerfeldtin rakentama maailma tuo mieleen monimutkaista pienoismallia kärsivällisesti omassa kammiossaan rakentavan nörtin. Näpertely sujuu kadehtittavalla taidolla, mutta tajunnan totaaliräjähdyksiä on turha odottaa.” (Soundi 8/2016)

Yhteenvetona marginaalimusiikkia käsittelevistä levyarvioista voidaan todeta, että varsinkin raskaampaa musiikkia edustavissa kirjoituksissa kriitikoiden huomio kiinnittyy toistuvasti

musiikin “rumiin” elementteihin, jotka haastavat kuulijan ja pyrkivät estetiikallaan ikään kuin uimaan vastavirtaan ja vapautumaan musiikillisista kahleista ja säännöistä. Vastaavanlaisia kahleista vapautumisen pyrkimyksiä voidaan nähdä esiintyvän musiikissa jatkuvasti sykleittäin. Tunnettuna esimerkkinä mainittakoon punk rockin kasvu suosituksi rock-musiikin alalajiksi ja musiikilliseksi ideologiaksi 1970-luvulla. Punk rock -ilmiö kehittyi protestiksi sellaisten kokoonpanojen kuten ABBA, Led Zeppelin ja The Who käyttämää kallista ja laadukasta studioteknologiaa vastaan. “Sietämättömältä” kuulostava musiikki näyttäytyi tämmöisessä vastakulttuurissa esteettisenä arvona sinänsä ja musiikillisella anarkismilla tahdottiin muun muassa yhteiskunnallisen kantaaottavuuden ohella ilmaista turhautuneisuutta rock-musiikin esteettisiä sekä soittoteknisiä edellytyksiä ja kaavamaisuuksia kohtaan. Samasta syystä punk rock herätti suosiota saavuttaessaan myös laajaa paheksuntaa “huonona” musiikkina. (Rodel 2004, 237-241.) Vastaavasta asenneilmapiiristä monen marginaaliseen asemaan jääneen musiikillisen tyylin voidaan katsoa kumpuavan aina.

5.3 Artistipersonaa, seksuaalisuutta ja sukupuolta käsittelevät diskurssit

Tyypillistä näyttää olevan, että kaupallisesti menestyneiden pop-artisien kohdalla puhutaan enemmän artistipersonasta ikään kuin ne olisivat jotakin keinotekoista ja laskelmoitua, mutta automattisesti asia ei ole näin yksinkertainen. Esimerkiksi sellaisten artistien kuin Lady Gaga, David Bowie tai Madonna kohdalla autenttisuuden on nähty rakentuvan nimenomaan osana eri rooleilla leikkimistä, eikä siten voida ajatella, että artistipersonan voimakas läsnäolo automaattisesti sulkisi autenttisuutta pois kuviosta, vaan voi olla täysin luonteva osa sitä (Anttonen 2015, 98-99; Kellner 1998, 301-303, 306). Toisaalta autenttisuuskurssin konventioihin näyttää myös perinteisesti kuuluvan käsitys, jonka mukaan musiikki ja artistin oma “aito” persoona vastaavat toisiaan (Shuker 1998, 20-21). Tietenkin tämmöinen mustavalkoinen lähtökohta on monestakin syystä ongelmallinen. Esimerkiksi David Humen ajattelun pohjalta ei voida selkeästi osoittaa, että ihmisellä olisi jokin “ydinminä”, jonka suojissa ihminen olisi kaikkein eniten oma itsensä, vaan ihmisillä on joka tapauksessa tilanteesta riippuen erilaisia sosiaalisia rooleja, joiden kaikkien voidaan väittää olevan tasapuolisesti ja yhtä lailla aivan yhtä paljon osa ihmisen “perimmäistä” olemusta. Rooli vaihtuu tilanteesta riippuen.

Erilaisilla rooleilla ja identiteeteillä leikkiminen on tärkeä osa jokaisen edellä mainitun artistin julkista työtä, mutta erityisen paljon ristiriitaista suhtautumista ihmisissä koko uransa ajan on aiheuttanut viimeisenä mainittu Madonna, ja hänen ympärilleen onkin kehittynyt kokonainen “Madonna-ilmiö” erilaisine, hyvinkin räikeästi toisistaan poikkeavine arvottavine diskursseineen. Toiset ovat ylistäneet Madonnaa kulttuurin vallankumouksellisenä hahmona, toiset arvostelleet häntä kaupallisuuden ja mediamanipuloinnin yhdeksi räikeimmiksi, jopa feminismiä vastustaviksi tuotteiksi. Tällöinen joko tai tyylinen -vastakkainasettelu on toki ongelmallista, sillä Madonnalle ominainen erilaisilla identiteeteillä ja rooleilla leikkittely ei mahdollista typistymistä vain joksikin tietynlaiseksi hahmoksi, vaan Madonnan koko julkisen imagon perustavanlaatuinen lähtökohta on ristiriitaisuuksilla pelaaminen. Kuten yllä jo ihmisen ydinminuuden myyttiä sivusinkin, jo 1700-luvulla valistusfilosofi David Hume sanallisti henkilökohtaisen identiteetin ongelman. Hume nimenomaan näki, että mitään todellista minuutta ei ollut olemassakaan, ja myöhemmin minuudesta tuli tärkeä käsite sellaisille eurooppalaisille filosofeille, kuten Rousseau ja Kierkegaard. (Kellner 1998, 297-298.)

Rock ja pop on pidetty ideologisesti toisistaan selkeästi erillään 1960-luvulta lähtien, ja tähän erontekoon on liittynyt myös rock-kulttuurin voimakas maskuliinisuus ja miehisyys korostaminen. Käytännössä maskuliiniset tekijät näkyvät rock-musiikin miesvaltaisuuksina siinä missä pop-musiikki taas on rockiin nähden naisvoittoisempaa. Rivien välistä ideologinen viesti on ollut se, että feminiinisellä popmusiikilla ei ole astumista autenttisen ja taloudellisesti riippumattoman rockmusiikin kentälle. (Himanen 2015, 60; Railton 2001, 324.) Keskeisenä ja yleistävänä havaintona koko aineistostani voidaan todeta, että diskurssit jakautuivat voimakkaasti myös artistipersoonia käsitellessään, ja myös sukupuolen ja seksuaalisuuden aspektit olivat vahvasti läsnä. Siinä missä marginaalimusiikkiin painottuvissa levyarvioissa keskityttiin enimmäkseen musiikillisiin sisältöihin, valtavirran levyarviot olivat paitsi keskittyneet enemmän naispuolisiin pop-tähtiin, myös näin tehdessään korostaneet artistin sukupuolen roolia enemmän, kuin miesartisteja sivutessaan.

Otin seksuaalisuuden käsitteen tarkastelun alle jo sen sukupuoleen liittyvän likeisyyden vuoksi ja etenkin siksi, että rock-musiikin kontekstissa seksuaalisuudella on ollut aivan

olennainen rooli. Tässä kontekstissa Yhdysvalloissa Elvis Presleyn suuri julkinen paheksunta 1950-luvulla asettuu ymmärrettävään valoon, sillä vielä silloin jo pelkällä lanteiden vispaamisella saattoi Yhdysvalloissa aiheuttaa moraalista paheksuntaa. Muutenkin tietty salonkikelpoisuus alkoi kadota populaarimusiikin nuorentumisen myötä, kun varsinkaan nuoret mieslaulajat eivät enää välttämättä esiintyneet tummassa puvussa. Myöhemmin 1960-luvulla rock on ollut olennaisesti kytköksissä diskursiivisesti seksuaaliseen vallankumoukseen, ja rock on nähty vapauttavan luonteensa vuoksi nimenomaan sellaisena populaarikulttuurin osa-alueena, joka ilmaisee korostetusti seksuaalisuutta. Tätä kautta käy ilmi, että rockissa ja popissa on historiallisesti katsottuna ilmaistu seksuaalisuutta toisistaan poikkeavilla tavoilla. Karkeasti ottaen rock on kuvastoltaan ja muilta ilmaisutavoiltaan maskuliininen popin jäädessä feminiinisempään rooliin. Onkin argumentoitu, että koska miehillä on ollut ja on edelleen dominoiva asema rock-kulttuurissa ja rock-teollisuudessa, myös rockin kuvasto, arvot ja sanoma ovat läpikotaisin miehisiä. Rockin miehinen seksuaalisuus voidaan nähdä aggressiivisena ja rehvastelevana myös homososiaalisessa mielessä, siten, että miehet kilpailevat keskenään maskuliinisuudestaan. (Gronow 2013, 236-237; Frith 1998, 246-247; Frith & McRobbie 1990, 331-332, Mayhew 2004, 150, Jokinen 2003, 15.)

E erityisesti suurten pop-tähtien kohdalla korostuu artistin kaupallisuus sekä potentiaalisesti että käytännöllisesti ja kuinka kaupallisuus ja autenttisuus liittyvät levyarvioissa voimakkaasti artistiin nimenomaan artistipersonana. Tämä saattaa liittyä laajempaan kollektiiviseen tarpeeseen kuulla henkilötarinoita sen sijaan, että itse musiikki toimisi henkilöistä irrallisena elementtinä. Samalla suurten pop-tähtien kohdalla keskitytään teksteissä huomattavasti enemmän ja ehkä ei kovinkaan yllättäen itse pop-tähteyteen ja siihen liittyviin lieveilmiöihin, kuin musiikin kuvailemiseen. Varsin tavallista näyttää olevan myös, että artistin edustaman taiteen autenttisuus arvioidaan ja arvotetaan juuri hänen persoonansa, ei niinkään eksplisiittisen taiteellisen sisällön kautta.

Esimerkkinä juuri tämän tyyllisestä korostetusti artistipersonaa analysoivasta arviosta esiin aineistossani nousee Eero Tarmon arvio Antti Tuiskun *En kommentoi* -albumista. Antti Tuiskun artistipersona asettuu Tarmon kritiikissä korostetun sukupuolittavaan ja seksuaaliseen valoon arvostelijan kirjoittaessa siitä, kuinka “koko perheen poju soutaa

ennenkuulumattoman eroottisilla vesillä”. Huomionarvoista toki on, että Antti Tuisku käsittelee seksuaalisuuden teemoja tällä levyllä hyvin avoimesti. Albumilla leikitellään artistiin koko uransa ajan etenkin median taholta kohdistetuilla arvuutteluilla artistin seksuaalisista mielenkiinnon kohteista. Vaikka artisti on miespuolinen, häneen tuntuu kohdistuvan sukupuolinormatiivisesta näkökulmasta mielenkiintoa aivan eri tavalla, kuin heteronormatiivisesti käyttäytyviin ja siten heteroiksi monesti lähes automaattisesti oletettuihin artisteihin. Tekstissä on havaittavissa ivallisuutta, kun myös sopimusteknisistä syistä epäillään Antti Tuiskun vilpittömyyttä artistina ja taiteilijana:

“Vuonna 2015 Antti Tuisku on käsite. Kymmenennellä En kommentoi -studioalbumillaan entinen koko perheen poju soutaa ennenkuulumattoman eroottisilla vesillä – lyriikoissa vaihdetaan sylkeä, vaakamambataan ja puntaroidaan mimmien pantavuutta. Myös artistimme yllä leijuvalla homo–hetero–mystiikalla leikitellään. Mukana tohinoissa kuullaan sopimusteknisiltä vaikuttavista syistä myös Ville-Gallea ja Mikael Gabrielia.” (Soundi 6-7/2015)

Jälkimmäisestä virkkeestä ilmenee hyvin huomio siitä, kuinka musiikin kuuntelijoiden ja musiikkikriitikoiden on mahdotonta saada täyttä varmuutta musiikintekijän todellisista tavoitteista ja vilpittömyydestä tai laskelmallisuudesta. Tarmo kirjoittaa, kuinka artistien VilleGalle ja Mikael Gabriel vierailu levyllä nimenomaan vaikuttaa sopimustekniseltä syytä, eikä niinkään väitä, että asia todella olisi näin.

Myös Mikko Meriläinen korostaa Beyoncé'n *Lemonade*-albumin arvostelussaan artistin sukupuolta, mikä on toki luontevaa ja suorastaan väistämätöntä, sillä artisti korostaa sitä levyn teemojen kautta itsekin. Albumin teemat käsittelevät aivan eksplisiittisesti esimerkiksi feminismiin ja sekä sukupuolten että rodullistamiseen liittyvien valtahierarkioiden pitkiä perinteitä:

Tietenkin sanoituksista nousee myös laajempi ja yleisempi teema, jota etenkin visuaalisestikin upea videoalbumi alleviivaa: feminismi, emansipaatio ja sukupuolvelta toiselle niin hyvässä kuin pahassa kulkevat perinteet ja hierarkiat. Kokonaisuus on samaan aikaan intiimi ja massiivisen suuri - ja kaiken lisäksi se ei lipsu pateettiseksi tai teatraaliseksi kuin harvoin.” (Soundi 5/2016)

Keskeinen havainto sukupuolittuneisuuteen ja naisten ja miesten väliseen dikotomiaan popin ja rockin kentällä liittyen oli tietenkin se, että progressiivisesta rockista löytyi paljon helpommin lähes yksinomaan miesten edustamaa musiikkia. Esimerkiksi Vesa Siltalan Kaleidoboltin *Zenith Cracks* -albumista kirjoittaman arvostelun otsikko “Ei ihan jokamiehen tiluttelua” asettaa yhtyeessä toimivat muusikot varsin maskuliiniseen viitekehykseen, vaikka henkilöitä ei ylipäättään käsitellä arviossa. Heidät siis oletetaan automaattisesti mies-jäseniksi, ellei arvostelun kirjoittajalla ole jotakin ensi käden tietoa yhtyeestä, jota hän ei arviossa tuo esiin. Musiikkia ei katsota “jokamiehen” kuunneltavaksi musiikiksi, koska kyseessä on sen verran vaikeaa progeilua. Eksklusiiivisesti naissukupuoli suljetaan pois tällä diskursiivisella representaatiolla kokonaan. Samalla otsikko korostaa yhtyeen marginaalista aspektia, sitä, että sen soittama musiikki on “vaikeaa”, eikä sovellu kenelle tahansa “heikommalle” kuuntelijalle. Teksti nostaa tätä puolta esiin enemmänkin, ja erityisesti levyn aloitusta ei ole tehty helposti pureskeltavaksi:

“Kaleidoboltin toisella levyllä homman nimi tulee selväksi heti avauksesta. Hiipivän alun jälkeen korville lävähtää sellainen proge/jazz-tiluttelupläjäys, että heikkohermoisimmat kuulijat kaikkoavat helpommin sulateltaville vesille.” (Soundi 7/2016)

Toisaalta raskaamman rock-musiikin parissa operoivan naisartistin Chelsea Wolfen *Abyss*-albumia arvioidessaan Antti Luukkainen rinnastaa Wolfen muiden naisartistien PJ Harveyn ja Björkin kanssa samaan kategoriaan:

“Tuo synkkäilmeinen nainen on kuin PJ Harvey helvetistä tai pimeyden voimien noituma Björk.” (Soundi 9/2015)

Luukkaisen vertailu näiden kolmen artistin välillä tuntuu sikäli kiinnostavalta ratkaisulta, että heillä ei tyylillisesti ole juurikaan tekemistä toistensa kanssa. Wolfen vertailukohdat löytyvät sukupuoli-aspektin unohtamalla metallimusiikin ja erityisesti doom ja sludge metallin parista, siis varsin maskuliiniselta alueelta. Sen sijaan pop-musiikiksi laskettavien levyarvioiden joukosta naisia ei tarvinnut etsiä, vaan ne olivat tarjolla automaattisesti.

5.4 Yhteenvetoa diskursseista

Rock-musiikin journalistiselle kirjoittamiselle ja etenkin kritiikille sekä laajemmin populaarimusiikin kritiikille sekä Suomessa että muualla länsimaissa näyttää aikaisemman tutkimuskirjallisuuden valossa todella muotoutuneen toisiaan muistuttavia diskurssikäytäntöjä, joita yhdistää autenttisuuden korostaminen ja sen vaatiminen on olennaista. Autenttisuuden vaatimus on ennen kaikkea symbolinen, ja autenttisuuden ideologisenä funktiona voidaan nähdä musiikin erilaisten tyylien ja muotojen erottelemineen toisistaan kulttuurisena pääomana (Shuker 1998, 20-21). Oman tutkimusaineistoni tarkastelu vahvistaa, että tämä diskursiivinen vastakkainasetelma vallitsee myös 2010-luvulla Soundi-lehden kohdalla.

Yhtenä tärkeimmistä havainnoista aineistostani nousee lopulta esiin se, että rock-kritiikki on edelleen paljon sukua sille samalle massakulttuurin kritiikille, josta Frankfurtin koulukunnan teoreetikot ammensivat ajatteluaan. Soundin arvioissa kriittisyys massakulttuuria kohtaan näkyy esimerkiksi siinä, kuinka artistien todellisia motiiveja (kaupallisuus vs. taide taiteen vuoksi) punnitaan hyvin tarkkaan samoin, kuin tuotantokoneistoa heidän takanaan. Näihin samoihin elementteihin kulttuurituotannossa jo Frankfurtin koulukunnan edustajat pyrkivät kiinnittämään huomiota (Kellner 1998, 38-39). Samalla kuitenkin voidaan havaita, että vaikka artisti myy tosiasiallisesti maailmanlaajuisesti paljon levyjä, konsertteja ja mitä tahansa muita artistiseen toimintaansa liittyviä tuotteita, häntä ei välttämättä pidetä lainkaan "kaupallisena", mikäli kaupallisuus terminä tässä yhteydessä viittaa taloudelliseen laskelmoivuuteen ja siten autenttisuuden vastakohtaisuuteen. Esimerkkeinä maailmanlaajuisesti erittäin menestyneistä artisteista, joita pidetään autenttisina taiteilijapersoonina voidaan aineistostani mainita esimerkiksi David Bowie ja Sia. Samalla artistien seksuaalisuus ja sukupuolen ilmentäminen performatiivisuuden kautta nousee esiin nimenomaan myyvien artistien puolella, mutta tämän kokoisen aineiston perusteella esimerkiksi pop- ja rockmusiikin binäärisestä vastakkainasettelusta feminiiniseen ja maskuliiniseen ei ole mahdollista tehdä yleisempiä johtopäätöksiä, vaikka tuollaisen vastakkainasettelun uskoisikin monessa suhteessa vallitsevan populaarimusiikin kentällä edelleen, onhan se vallinnut kulttuuris-historiallisesti niin pitkään (Johnson 1990, 11-27; Mayhew 2004, 150). Post-rockia ja progressiivista rockia tai näihin tyyliin läheisesti

kytkeytyviä levyjä käsittelevissä arvioissa artistien persoonaa ja seksuaalisuutta käsitellään huomattavasti vähemmän, kuin suurten pop- ja rock-tähtien kohdalla.

Tulkitsen, että rockia alakulttuurina puolustava rock-lehti Soundi pyrkii yleisen linjansa mukaisesti — milloin tiedostaen, milloin tiedostamatta — pitämään yllä tiettyä diskurssikäytäntöä ja vallitsevia käsityksiä autenttisesta musiikista. Näin lehti osaltaan pyrkii ylläpitämään ja pönkittämään omaa sosiokulttuurista asemaansa. Toisin ilmaistuna joka kerralla, kun lehden nimissä kirjoitetaan levyarvioita, päätoimittajalla ja muilla toimittajilla on pelissä myös oma autenttisuus ja rock-uskottavuus, ei suinkaan pelkästään artistin oman autenttisuuden punnitseminen. Autenttisuuden ihannetta ei pääse pakoon minkään genren alueella, vaan se on läsnä niin marginaalisella kuin kaupallisella puolella, mutta kaupallisuuden ei mitä ilmeisimmin tarvitse tässä ajassa tarkoittaa autenttisuuden poissaoloa, jos on koskaan tarvinnut sitä tarkoittaa rock-musiikkia käsittelevän journalismin ja kirjoittamisen alueella.

Eräs keskeinen havainto koskee oikeastaan koko aineistoani, mutta ennen kaikkea lyhyempiä arvioita, joita voisi kuvailla arvottamisen näkökulmasta kliiniseksi tai suorastaan mainostekstimäisiksi. Samalla, kun levyarvioiden merkkimäärä on pudonnut parhaimmillaan alle tuhanteen, niiden sävy on muuttunut yhä selostavammaksi, koska varsinaista analyttistä arvottamista ei ole mahdollista tehdä suuressa määrin. Osoittaakseni tekstien muuttuneen kuvaillun kaltaisiksi tarvitsisin tietysti tutkimuksellisesta näkökulmasta vanhempaa aineistoa, johon verrata tuoreempia levyarvioita, mutta kuka hyvänsä voi todentaa merkkimäärän niukentuneen vuosien aikana huomattavasti. Kun merkkimäärä on Soundin kaltaisten suurten medioiden teksteissä jo valmiiksi varsin vähäinen, levykritiikkien varsinaisesta tehtävästä eli musiikin arvottamisesta haukkaa huomattavan osan ainoastaan musiikin kuvailu, kuten sellaisten seikkojen, mitä levyn musiikissa tapahtuu, ketkä levyllä soittavat, mitä instrumentteja, ketkä ovat säveltäjiä, ketkä sanoittajia, onko yhtyeellä keulakuvaa, ja niin edelleen.

Toisaalta silloin, kun artisti tai yhtye ymmärretään ja havaitaan implisiittisesti riittävän merkittäväksi levy- ja konserttimyynnin sekä mahdollisten muiden ansioiden johdosta, palstatilaa löytyy huomattavasti enemmän. Tämmöisiä artisteja olivat omassa aineistossani

esimerkiksi Sia, David Bowie, Adele, Sanni ja Vesala. En tietenkään arvele artistien ymmärtämistä implisiittisesti “suuriksi” siinä mielessä, että olettaisin, ettei toimitusten sisällä käytäisiin keskusteluja siitä, kuinka paljon mikäkin artisti tai yhtye saa palstatilaa vai tuleeko saamaan sellaista ollenkaan riippuen siitä, kuinka paljon ehdotuksia arvioitavista albumeista tulee.

Etenkin kaupallisiksi katsottavissa levyarvioissa näkyy välillä myös arvostelijan lähestulkoon ironinen suhtautuminen sellaisiin artisteihin, joiden kaupallisuus tiedostetaan. Esimerkiksi Adelen ja Mira Luodin albumien levyarvioita yhdistää arvostelijan huomion kiinnittäminen artistien ja levyjen musiikillis-esteettiseen kömpelyyteen, vaikka tähtiä onkin annettu positiiviseksi arvosanaksi katsottava määrä. Artistit voivat siis saada ikään kuin sympaattisuus-pisteitä arvostelijoilta, jotka eivät suhtaudu täysin vakavissaan siihen levyyn, jota ovat arvioimassa.

Mitä tulee suuriin pop-tähtiin, artistin kaupallisuus tai kaupallinen potentiaali liittyvät levyarvioissa voimakkaasti artistiin persoonana. Tämän voidaan arvella liittyvän laajempaan kollektiiviseen tarpeeseen kuulla henkilötarinoita sen sijaan, että musiikki toimisi henkilöistä täysin irrallisena elementtinä. Samalla suurten pop-tähtien kohdalla keskitytään teksteissä huomattavasti enemmän ja ehkä ei kovinkaan yllättäen itse tähteyteen ja siihen liittyviin lieveilmiöihin, kuin musiikin kuvailuun.

Etenkin marginaalisemman musiikin levyarvosteluissa korostui “puhtaan” musiikin osuus eli näissä kirjoituksissa artisteja henkilöinä käsiteltiin varsin niukasti tai ei ollenkaan. Tämä on varsin luonteva lähestymistapa, sillä näille genreille on vähemmän tyypillistä, joskaan ei olematonta, että yhtyeillä ei ole selkeää keulakuvaa, vaan yleisön mahdollinen ihailu kohdistuu itse soittajien taituruutta ja musiikkia kohtaan enemmän, ei niinkään “ulkomusiikillisiin” tekijöihin (ks. esim. Hodgkinson 2004, 221-225). Kiinnostavaa onkin musiikin vastaanottajille syntynyt illuusio puhtaasta musiikista, josta persoonat on häivytetty näkyvistä, koska kolikon kääntöpuolena samalla on olennaista muistaa, että ilman näitä persoonia ja aktiivisia toimijoita kulloinkin kuunneltavaa musiikkia ei olisi mahdollista vastaanottaa. Erityisesti internetin aikakausi on mahdollistanut tämän illusorisen “kuilun” rakentamisen kuuntelijan ja musiikin esittäjän välillä ja tehnyt musiikin kuuntelun tilanteen

paradoksaalisuuden hyvin näkyväksi, koska teknologisten mahdollisuuksien takia musiikin osallistava puoli on voitu tehdä mahdollisimman niukaksi; musiikkiahan voi kuunnella kotisohvalla näennäisen passiivisesti. Samaan aikaan tulee muistaa, että samasta syystä ihmisillä on enemmän kuin koskaan vaikutusmahdollisuuksia aktiiviseen toimijuuteen sen suhteen, mitä musiikkia he valitsevat kulloiseenkin tilanteeseen, mikä on omiaan vähentämään musiikin kuluttajan passiivista roolia altistua musiikille ikään kuin ylhäältä instituutioista käsin. (Sloboda, Lamont & Greasley 2004, 431.) Länsimaisen taidemusiikin moderneista konventioista puhuttaessa on tavallista, että konserteissa yleisön vähäinenkin häiriö (ääneen kommunikointi) musiikkiesityksen aikana on jyrkästi kielletty, mikä on omiaan ylläpitämään illuusiota musiikista irrallaan sen alkuperästä eli ihmisistä, jotka tuottavat sen reaali maailmassa psykofyysisesti. Kuitenkin, vaikka kuinka eristäytyneenä musiikin kuuntelija vastaanottaisi musiikkia esimerkiksi kotiloissa kuulokkeista kuunnellen, ilman ihmisen kosketusta tämänkaltaisen näennäisen eristäytyneen tilanteen luominen ei olisi mahdollista.

6 LOPUKSI

Olen pyrkinyt tutkielmassani kartoittamaan Soundin levyarvioiden asenteita valtavirta- ja marginaalimusiikkia kohtaan sekä ennen kaikkea löytämään ideologisia yhtymäkohtia Frankfurtin koulukunnan aloittamalle masakulttuurin kritiikille. Analyysini perusteella saattoi huomata, että 2010-luvulla perinteinen dikotominen kahtiajako epäautenttiseen ja kaupalliseen pop-musiikkiin sekä vastaavasti epäkaupalliseen ja autenttiseen rock-musiikkiin on hälventynyt musiikillisten tyylien pirstaloiduttua entisestään. Pirstaloituminen näkyy jo siinä, kuinka Soundin kaltainen voimakkaasti rock-lehdeksi identifioitua julkaisu käsittelee runsaasti arvosteluissaan sellaisia artisteja, jotka ovat tuottaneet musiikkinsa pitkälti muilla, kuin perinteisillä rock-yhtyeen instrumenteilla. Esimerkkeinä mainittakoon Beyoncé ja Sian kaltaiset artistit, joita arvotettiin aineistossani varsin suotuisasti uskottaviksi taiteilijoiksi. Toisaalta autenttisuuden ihanne oli edelleen voimakkaasti läsnä nimenomaan epäkaupallisuuden kautta, joskaan suoranaisia yhtymäkohtia artistien todellisiin myyntilukuihin ja kaupalliseen mielikuvaan ei nähty. Tärkeintä vaikuttaakin olevan arvostelijan intuitiivinen tunne siitä, että artisti ei musiikillisen ilmaisunsa perusteella näytä pyrkineen suuriin myyntilukuihin, vaan menestys on vaikuttanut sivutuotteelta artistien keskittyessä itse tärkeimpään eli taiteeseen. Analyysissä tekemieni havaintojen ja tulkintojen perusteella siis voimakkaan kriittinen suhtautuminen massakulttuuriin on edelleen voimakkaasti läsnä keskeisenä rock-kritiikin diskurssina.

Maskuliinisiin seikkoihin kiinnitettiin erityistä huomiota raskaamman rockin kontekstissa, ja maskuliinisen diskurssin voisi olettaa vallitsevan laajemminkin erityisesti raskaan musiikin kontekstissa edelleen. Esimerkiksi Neurosis-metalliyhtyeen *Fires Within Fires* -albumin arvostelussa kirjoitetaan ”herrasmiehistä” ja suorastaan sotaisin termein yhtyeen jäsenistä ”miehistönä”.

Analyysistäni saattaa havaita myös, että kieli ja asenteet musiikkityylejä kohtaan ovat jatkuvassa muutoksessa. Riippuu kulloisestakin aikakaudesta ja paikasta sekä kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta kontekstista, millaiset diskurssit ovat hegemonisessa asemassa, millaiset puolestaan altavastajaan asemissa. Jo tästä jatkuvan muutoksen luonteesta johtuen musiikista

kirjoittavien toimittajien asenteita tulisi teoretisoida ja tutkia jatkuvasti ja myös enenevissä määrin; tämänkin tutkielman anti media- ja musiikintutkimukselle on lähinnä varovaisen indikatiivinen.

Asenteiden muutoksista lyhyelläkin aikavälillä kertoo esimerkiksi aineistossani suhtautuminen vielä vuonna 2015 sellaisiin artisteihin, kuten Antti Tuisku ja Lana Del Rey. Kun vielä viisi vuotta sitten kriitikot suhtautuivat näihin artisteihin hieman epäillen heidän autenttisuuttaan ja korostaen heidän laskelmoidun kaupallisia pyrkimyksiään, vuonna 2020 samat artistit ovat viimein saavutaneet myös “laajempaa” arvostusta kriitikoiden keskuudessa. Käytän laajuuden käsitettä sitaateissa, koska sosiaalisessa mediassa ja tuttavien kanssa käymieni keskustelujen perusteella Suomen kokoisessa maassa artistin on mahdollista saavuttaa uutta arvostusta ja hehkutusta jo yhden nimekkään kriitikon kirjoittaman ylistysarvion perusteella: Oskari Onninen antoi Helsingin Sanomien levyarviossa Antti Tuiskun *Valittu kansa* -albumille täydet viisi tähteä, mikä kertoo osaltaan siitä, kuinka paljon valtaa yhdellä kirjoittajalla voi mielipidevaikuttajana olla. Lana Del Reyn voidaan toisaalta katsoa hiukan menettäneen kuluvan vuoden aikana uskottavuuttaan ja arvostustaan sosiaalisessa mediassa kirjoittamiensa näkemyksiensä takia, jotka ovat kohdistuneet arvostelevasti esimerkiksi tiettyjen rodullistettujen artistien tekemää musiikkia kohtaan. Tämä kertoo myös osaltaan siitä, kuinka nopeasti maineensa saattaa muuttaa sosiaalisen median hektisessä informaatiotulvassa, jossa julkaistavat teksti voivat olla hyvin nopeasti laajan yleisön saatavilla. Toki asenteiden muuttuminen kertoo samalla myös siitä, kuinka artistien tyyli ja imago ovat jatkuvassa muutoksessa, mutta yhtä lailla makujen muoti on samanlaiselle muutokselle altis.

Koen, että kriittinen diskurssianalyysi oli tutkimusmenetelmänä hedelmällinen aineistoni tarkasteluun sen joustavuuden takia, mutta tällä joustavuudella oli myös haasteita tuova käänköpuolensa. Koska diskurssianalyysi ei ole eksakti tutkimusmetodi ja koska sitä ei voi käyttää aineistoon kuten keittokirjaa ruoanlaittoon, vaarana on monien eri lähestymiskulmien aiheuttama valinnanvaikeus siinä vaiheessa, kun tulee lyödä lukkoon, millaisiin rajattuihin seikkoihin aineistossa lopulta katsoo tarpeelliseksi kiinnittää huomiota. Koska kriittistä diskurssianalyysiä sovelletaan tutkimusmenetelmänä aina aineistokohtaisesti, mediatekstien tarkkailijan on pidettävä kieli keskellä suuta myös tulkintoja tehdessään. Tämä tarkoittaa, että

yhden tulkinnan tekeminen ei koskaan voi olla absoluuttisesti lopullinen ja lukkoonlyöty, vaan lukijalle on tehtävä avoimeksi myös muiden tulkintojen mahdollisuus samoista sanavalinnoista.

Tutkielmani lähestyi suhteellisen pientä otantaa Soundin levyarvioita, ja vastaavanlaisia diskurssianalyttisiä tutkimuksia on tehty levyarvioista jo aiemmin. Jatkotutkimuksen mahdollisuuksia ajatellen yhtenä hedelmällisenä lähtökohtana olisi laajemman aineiston ottaminen tarkastelun alle sekä menetelmälliseksi avuksi kriittisen diskurssianalyysin rinnalle metafora-analyysin. Nämä lähestymistavat on mahdollista sulauttaa keskenään niin, että ne tukevat toisiaan. Tarkoituksenmukaista ei olisi erotella niitä itsenäisiksi metodologiseksi komponenteikseen. Metafora-analyysi muistuttaa paljon juuri kriittistä diskurssianalyysiä ja nämä kaksi lähestymistapaa sulautuvat siksi toisiinsa luontevasti. (Hellsten 1998, 69.) Yhteisiä nimittäjiä diskurssianalyysille ovat muun muassa oletukset siitä, että kieli rakentaa sosiaalista todellisuutta ja useita erilaisia merkityksellistämisen koodistoja (Jokinen & Juhila 1993, 17-18). Metafora-analyysi olisi perusteltu lähtökohta aineiston tarkasteluun etenkin Lakoffilaisen metaforateorian mukaan, joka katsoo, että ihmisten toiminta ja ajattelu on läpeensä vähintäänkin potentiaalisesti vertauskuvallista. Ihmiset ymmärtävät ja jäsentävät todellisuutta aina vasta kyetessään vertaamaan havaintojaan joihinkin jo entuudestaan tuntemiinsa entiteetteihin. (Hellsten 1998, 67-68; Lakoff & Johnson 1980, 3.)

Tulokseni antoivat tärkeää tietoa siitä, kuinka hyvinkin vallitsevat puhetavat syntyvät ensin ”pohjavirtauksissa” ja marginaalissa. Myös rock-kulttuuriin liittyvän autenttisuuden diskurssin lähtökohdat ovat kaupallisuuden vastustamisessa ja underground-lehdistössä. Nykyään rockiin liittyvät ihanteet ovat hyvin yleisiä ja tietyllä tavalla valtavirtaisia, vaikka pyrkisivätkin massakulttuuria arvostelemaan. Samalla täytyy muistaa, että diskurssit ovat yhtäläisyyksistään huolimatta moninaiset varsinkin silloin, kun kyseessä on rock-kulttuurin kaltainen laaja alue. Tutkielmani auttaa osaltaan muistamaan myös, että tiedotusvälineillä on yhä suuri vastuu mielipidevaikuttajina ja asenteiden muokkaajina, vaikka esimerkiksi kritiikeissä korostetaankin tavallisesti kirjoittajien subjektiivisuutta. Mielipiteiden esittäminen tiedotusvälineissä on yhteiskunnallisesti merkittävää. Sanat rakentavat aktiivisesti sosiaalista todellisuutta sekä muokkaavat kulloistakin makujen muotia laajoissa ihmisjoukoissa.

LÄHTEET

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1979). *Dialectic of Enlightenment* (1979). (käänt. Cumming, J.). Alkuteos: *Dialektik der Aufklärung*, 1944. New York: Social Studies Association Incorporation.
- Althusser, L. (1984). *Ideologiset valtiokoneistot*. Alkuteos: *Positions*, 1976. (suom. Lehto, L. & Sivenius, H.). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Anttonen, S. (2017). *A Feel for the Real: Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures Through Three Case Studies*. Joensuu: Itä-Suomen Yliopisto: Väitöskirja.
- Anttonen, S. (2015). "The lie becomes the truth": Constructions of authenticity in Rolling Stone's cover stories of Lady Gaga. Teoksessa Kytö, M. & Hurskainen, S. (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2015* (s. 82-111). Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-akatemia.
- Beauvoir, S. (1980). *Toinen sukupuoli*. (käänt. Annikki Suni). Alkuteos: *Le deuxième sexe 1 et 2*, 1949. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (käänt. R. Nice.). Cambridge: Harvard University Press. Alkuperäisjulkaisu 1979.
- Bourdieu, P. (1985). *Sosiologian kysymyksiä*. Alkuteos: *Questions de Sociologie*, 1980. (suom. J. P. Roos). Tampere: Vastapaino.
- Cateforis, T. (2011). *Are We Not New Way? Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Ann Arbor, Michigan, MI: University of Michigan.
- Davies, H. (2001). All Rock And Roll Is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press. *Popular Music*, 20(3). s. 301-319.
- Denisoff, R. & Peterson, R.A. (1972). *The Sounds of Social Change: Studies in Popular Culture*. Chicago: Rand McNally Corporation.
- Dijk, T. A. v. (1998). *Ideology: a multidisciplinary approach*. London: Sage Publications.
- Dijk, T. A. v. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse & Society*, 10(2) s. 249-283.

- Everett, W. (2001). *Beatles As Musicians: The Quarrymen Through Rubber Soul*. Oxford: Oxford University Press.
- Fairclough, N. (2002). *Miten media puhuu*. Alkuteos: Media Discourse, 1995. (suom. Blom, V. & Hazard, K.). Tampere: Vastapaino.
- Fiske, J. (1992). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Alkuteos: Introduction to Communication Studies, 1990. (suom. Pietilä, V., Suikkanen, R. & Uusitupa, T.). Tampere: Vastapaino.
- Foucault, M. (1974). *The Archaeology of Knowledge*. (käänt. S.A.M. Smith). London: Tavistock. Alkuperäisjulkaisu 1972.
- Foucault, M. (1984). What Is Enlightenment? Teoksessa Rabinow, P. (toim.) *The Foucault Reader* (s. 32-50). New York: Pantheon Books.
- Frith, S. (1988). *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.
- Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. London: Constable.
- Frith, S. & McRobbie, A. (1990). Rock And Sexuality. Teoksessa Frith, S. & Goodwin, A. (toim.) *On Record. Rock, Pop and the Written Word* (s. 331-346). New York: Pantheon Books.
- Gronow, A. (2003). Rock, huumori ja humala. Sleepy Sleepers ja Eläkeläiset. Teoksessa Saaristo, K. (toim.) *Hyvää paha rock'n'roll - sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* (s. 141-168). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Gronow, P. (2013). *78 kierrosta minuutissa. Äänilevyn historia 1877-1960*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Hacking, I. (1986). The Archaeology of Foucault. Teoksessa Hoy, D. C. (toim.) *Foucault - A Critical Reader* (s. 27-41). New York: Basil Blackwell Incorporation.
- Hautamäki, I. (1999). Kulttuuriteollisuus ja sen kritiikki Adornon mukaan. Teoksessa Koivunen, H. & Kotro, T. (toim.) *Kulttuuriteollisuus* (s. 27-40). Helsinki: Edita.
- Heikkonen, A. (2012). *“Heistä on tullut kriitikoita pienellä k:lla - Musiikkikritiikin muutos Helsingin Sanomien kulttuuriolosastossa 1990-2010*. Pro gradu -tutkielma: Tampereen yliopisto.

- Hellsten, I. (1998). Monistettu Dolly. Johdatusta metafora-analyysiin. Teoksessa Kantola, A., Moring, I. & Väliverronen, E. (toim.). *Media-analyysi - Tekstistä tulkintaan* (s. 64-93). Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Herndon, M. (1990). Biology and Culture: Music, Gender, Power and Ambiguity. Teoksessa Herndon, M. & Ziegler, S. (toim.) *Music, Gender, and Culture* (s. 11-27). Illinois: University of Illinois Press.
- Hietala, V. (1992). *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Himanen, J. (2015). "Sukupuolestaan johtuen...". *Sukupuolen representaatiot Helsingin Sanomien rock- ja pop-arvioissa*. Pro gradu -tutkielma: Jyväskylän yliopisto.
- Hodgkinson, J.A. (2004). The Fanzine Discourse over Post-rock. Teoksessa Bennett, E. & Peterson, R.A. (toim.) *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* (s.221-235).Nashville:Vanderbilt University Press.
- hooks, b. (2016). Moving Beyond Pain. *Bellhooksinstitute.com* 9.5.2016.
<http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>
- Jokinen, A. (2003). Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa Jokinen, A. (toim.) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuurissa* (s. 7-31). Tampere: Tampere University Press.
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. (1993). *Diskurssianalyysin aakkoset*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kallioniemi & Salmi (1995). *Porvariskodista maalaiskylään - populaarikulttuurin historiaa*. Tampere: Mäntän kirjapaino Oy.
- Kellner, D. (1998). *Mediakulttuuri*. (suom. Roittinen, O.). Alkuteos: Media Culture. Cultural identity and politics between the modern and postmodern, 1995. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Köykkä, J. (2018). *Musta (post)feminismi yksityisen ja yhteisöllisen välissä: Musiikkivideoanalyysi Beyoncé'n Lemonadesta*. Pro gradu -tutkielma: Turun yliopisto.
- Laari, J. (2003). Popmodernisaatiosta - Nuortenlehdet Stump ja Intro rockdiskurssin kätilöinä. Teoksessa Saaristo, K. (toim.) *Hyvää paha rock'n'roll - sosiologia*

kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we Live by.* Chicago: Chicago University Press.

Lehtiranta, E. & Salonen, K. (1993). *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia.* Helsinki: Sibelius-akatemia.

Lukkarinen, I. (2006). *Metallimusiikki paperilla. Diskurssianalyysi Juho Juntusen artikkelista "Raskas metalli".* Pro gradu -tutkielma: Jyväskylän yliopisto.

Macan, E. (1997). *Rocking the Classics. English Progressive Rock and The Counterculture.* Oxford: Oxford University Press.

Mayhew, E. (2004). Positioning the producer: gender divisions in creative labour and value. Teoksessa Whiteley, S., Bennett, A. & Hawkins, S. (toim.). *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity.* Aldershot: Ashgate.

McLeod, K. (2001). A Critique of Rock Criticism in North America. *Popular Music*, 10(2) s. 47-60.

Mäkelä, J. (2011). *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa.* Vaasa: Paino Oy Fram Ab.

Mäkelä, J. (2011). Svengaava susipari. Jazzin ja iskelmän salasuhteet musiikkilehdissä. Teoksessa Poutiainen, A. & Kukkonen, R. (toim.) *Suklaasydän, tinakuoret. Jazz-iskelmä Suomessa 1956-1963* (s. 79-103). Helsinki: PainoPrint Service Oy.

Nieminen, H. (2006). *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809-1917.* Tampere: Vastapaino.

Oesch, P. (1998). *Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rock-kritiikkiin.* Helsinki: Hakapaino. Alkuperäisjulkaisu 1989.

Paddison, M. (2009). *Adorno, Modernism and Mass Culture.* Amersham: Halstan & Co Ltd. Alkuperäisjulkaisu 1996.

Poikolainen, J. (2011). Jazziskelmän tähdet ja heidän ihailijansa. Teoksessa Poutiainen, A. & Kukkonen, R. (toim.) *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956-1963* (s. 209-235). Helsinki: PainoPrint Service Oy.

Railton, D. (2001). The gendered carnival of pop. *Popular Music*, 20(3) s. 321-331.

- Rautiainen, T. (2001). *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rodel, A. (2004). Extreme Noise Terror: Punk Rock and the Aesthetics of Badness. Teoksessa Washburne, C.J. & Derno, M. (toim.) *Bad Music: The Music We Love To Hate* (s. 235-257). New York: Routledge.
- Riesman, D. (1950). Listening to Popular Music. *American Quarterly* 2(4) s. 359-371.
- Ruuska, J. (2006). *Aidon kosketus - äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä*. Jyväskylän yliopisto. Lisensiaatin tutkielma.
- Saaristo, K. (2003). Me noustiin kellareistamme. Suomalaisen rockin uusi aalto 1978-1981. Teoksessa Saaristo, K. (toim.). *Hyvää pahaa rock'n'roll - sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* (s. 91-113). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Saaristo, K. (2003). Sittenkin vain rock'n'rollia. Teoksessa Saaristo, K. (toim.) *Hyvää pahaa rock'n'roll - sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* (s. 7-19). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Sarjala, J. (1994). *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Shuker, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*. Lontoo: Routledge.
- Shuker, R. (2001). *Understanding Popular Music*. Lontoo: Routledge.
- Sloboda, J., Lamont, A. & Greasley, A. (2004). Choosing to hear music. Motivation, process, and effect. Teoksessa Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M. (toim.). *Oxford Handbook of Music Psychology* (s. 431-441.). Oxford: Oxford University Press.
- Smolko, T. (2013). *Jethro Tull's Thick As a Brick and A Passion Play. Inside Two Long Songs*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Stuessy, J. & Lipscomb, S. (1999). *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*. San Antonio, TX: University of Texas.
- Suhonen, M. (1993). Suomalaiset musiikkilehdet. Teoksessa *Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 15*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Suoninen, E. (2012). Ideniteettien rakentuminen. Teoksessa Jokinen, A., Juhila, K. &

Suoninen, E. (toim.) *Kategoriat, kulttuuri & moraal* (s. 89-131). Tampere: Vastapaino

Suoninen, E. (2016). Kielenkäytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa *Diskurssianalyysi - Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino.

Söderholm, S. (1990). *Liskokuninkaan mytologia: rituaali ja rocksankarin kuolema. Jim Morrison - kultin etnografinen tulkinta*. Tampere: Mäntän kirjapaino Oy.

Valtonen, S. (1998). Hyvä, paha media. Diskurssianalyysi kriittisen mediatutkimuksen menetelmänä. Teoksessa Kantola, A., Moring, I. & Väliverronen, E. (toim.). *Media-analyysi - Tekstistä tulkintaan* (s. 93-122). Tampere: Tammer-Paino Oy.

Vihinen, H. (2005). *Musiikkia ja politiikkaa - Esseitä Wagnerista Sibeliukseen*. Helsinki: Hakapaino Oy.

Välimäki, S. (2012). Musiikkikritiikki: kuulokokemuksen sanallistamista ja merkitysten avaamista. Teoksessa Heikkilä, M. (toim.). *Taidekritiikin perusteet*. (s. 178-208). Helsinki: Gaudeamus Oy.

Musiikkilehdet (levyarvostelut)

Soundi 2015. Numerot 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12. Helsinki: Pop Media.

Soundi 1016. Numerot 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9. Helsinki: Pop Media.

