

"Ei mitä hyvänsä rilutusta"

Populaarimusiikin tie
legitiimiksi kulttuuriksi
Helsingin Sanomissa
1950–1982

MIKKO
MATTILAR



**”Ei mitä
hyvänsä
rilutusta”**

”Ei mitä hyvänsä rilutusta”

Populaarimusiikin tie
legitiimiksi kulttuuriksi
Helsingin Sanomissa
1950–1982

MIKKO MATTLAR

Copyright © 2015 Mikko Mattlar

Julkaisija ja myynti: Musiikkiarkisto JAPA, www.musiikkiarkisto.fi

Valokuvat: Musiikkiarkisto JAPA

Kansi ja ulkoasu: Minna Mäkipää

Kuvankäsittely: Aleksi Jalava

ISBN 978-952-68364-0-9 (painettu)

ISBN 978-952-68364-4-7 (PDF)

Paino Nord Print Oy, Helsinki 2015

Abstract

Mattlar, Mikko

“Not just any unorganized noise”

How popular music became legitimate culture in Helsingin Sanomat newspaper 1950–1982
Helsinki: Music Archive JAPA 2015, 342 p.

ISBN 978-952-68364-0-9

English summary

Diss.

THE study examines how popular music became represented as legitimate culture in Helsingin Sanomat newspaper in 1950–1982. The focus is on the question of legitimation and the strategies used for legitimating popular music in the newspaper.

The theoretical background of the study applies Pierre Bourdieu's theory of cultural fields. The theory suggests that a form of creative action must have its own critics in order to make possible that the form can be considered a legitimate art form. All respected art forms have their own critics, and the critics can effect the cultural hierarchy by shaping the public discourse of the art forms they write about.

The topic is examined by researching all articles that were written by journalists who specialized in popular music, and also by interviewing the journalists who wrote the articles. The empirical data consists of 3 454 articles and 18 interviews.

The study shows two basic strategies of legitimation. Jazz and rock were legitimated by considering them as art forms. The other strategy was to emphasise traditions. Since the late 1960s, older music genres and styles such as folk, blues, dixieland, swing, rock'n'roll and traditional Finnish schlager, especially tango, became valued with questions of authenticity and honesty rather than with art criteria. In both strategies legitimate popular music was represented opposite to commercial popular music. The viewpoint to commercialism was neutral only in those regular schlager and pop columns that were published between 1959 and 1968.

The study also shows that while focusing on the legitimation of rock and schlager, 'iskelmä', the concepts need to be splitted in two: rock was legitimated in the 1970s by representing the progressive forms of rock as art, but meanwhile the traditional rock'n'roll of the 1950s was represented as part of American cultural heritage and therefore legitimate culture. With iskelmä, the legitimation process was slightly different. In the 1970s, the writers saw older iskelmä valuable because of its assumed connections to Finnish cultural heritage. The contemporary iskelmä was heavily criticised as being commercial and fake. It was not until the early 1980s that some critics began to suggest that the new iskelmä may have some social value as a voice of the masses. This was a turning point in the history of the legitimation of the popular taste in the newspaper.

Keywords: music journalism, music criticism, popular music, cultural journalism, legitimation

Esipuhe

TÄMÄN työn tekeminen lähti virallisesti käyntiin vuonna 2009, kun journalistiikan professori Raimo Salokangas ehdotti minulle jatko-opintoja. Graduni teknomusiikin vastaanotosta suomalaisissa rocklehdissä oli ilmeisesti ollut siinä määrin tolkullinen, että minut katsottiin päteväksi jatko-opintoihin. Vastasin muistaakseni heti olevani kiinnostunut, sillä ajatus opintojen jatkamisesta oli alkanut itää itselläni. Gradua tehdessä olin ensimmäistä kertaa lukenut populaarimusiikin tutkimusta ja historiaa koskevaa kirjallisuutta ja havainnut, että kirjallisuuteen perehtyminen syvensi omaa musiikkikäsitystäni. Tässä prosessissa halusin mennä pidemmälle ja ajattelin, ettei historian tuntemuksesta olisi haittaa myöskään musiikkitoimittajan ja dj:n työssä, jotka ensisijaisesti ammatillisessa mielessä kiinnostivat. Mielessäni olivat erityisesti opiskelutoverini Kimmo Mäkilän sanat, joiden mukaan hän teki toimittajana paljon parempia juttuja ydinaseista sen jälkeen, kun hän oli tehnyt väitöskirjan ydinaseutisoinnin historiasta.

Kiinnostuksen eri musiikkityyleihin liitettyjen arvojen syntymiseen muistan kuitenkin syntyneen jo varhaisnuoruudessani. Laukaisevana tekijänä oli ulkopuolisuuden tunne, sillä olen aina kuunnellut musiikkia hierarkioiden kaikilta portailta ja rakentanut omat laatukäsitykseni, jotka eivät noudattele musiikin arvotukseen yleensä Suomessa käytettyjä kriteereitä. Korkeaa ja matalaa rinnakkain kuunteleva ihminen varmasti ryhtyy pohtimaan tämän hierarkian rakentumista, tai niin ainakin minulle kävi. Hierarkian syntyhistoriasta tiedän nyt enemmän.

Seuraavaksi on kiitosten aika. Työni ohjaajaa, nyt jo emeritusprofessoria Raimo Salokangasta kiitän ohjauksesta, kannustuksesta ja pyynnöstä jatkaa opintoja maisterin tutkinnon jälkeen. Olen aina ollut huono motivoitumaan ulkopuolisten minulle määrittelemiін tehtäviin, joten olen erityisen kiitollinen siitä, että itse ehdottamani aihe ja näkökulma menivät läpi oppiaineessani. Kiitän myös työni esitarkastajia, professori Vesa Kurkela ja professori Hannu Salmea arvokkaista kommenteista ja palautteesta esitarkastuksen yhteydessä. Yksityiskohtainen esitarkastuspalaute sai tarttumaan työhön vielä kertaalleen, ja se toivottavasti parani vielä viime metreillä. Erityiskiitoksen esitän myös dosentti Janne Mäkelälle, joka ei virallisesti ole toiminut tutkimukseni ohjaajana, mutta on käytännössä tehnyt matkan varrella vähintään ohjaajan työpanoksen verran työni edistymisen hyväksi. Keskustelut ja kommentit olivat erittäin arvokkaita niin tutkimukseni alkuvaiheessa kuin vielä esitarkastuksen jälkeenkin.

Musiikkiarkisto JAPA:n henkilökuntaa ja arkiston tiloissa kokoontuneen populaarimusiikintutkijoiden seminaarin osallistujia kiitän yhteistyöstä, kannustuksesta ja palautteesta. Työskentelyllä arkiston tiloissa oli minulle suuri henkinen merkitys, mutta pääsystä arkiston kirjastoon ja lehtikokoelmiin oli myös käytännön hyötyä – esimerkiksi täydellisiin Rytmi-lehtien vuosikertoihin olisin tuskin muuten päässyt käsiksi. Olen kiitollinen ja otettu työni hyväksymisestä JAPA:n julkaistavaksi.

Päivälehdien arkiston henkilökuntaa ja erityisesti johtaja Pekka Anttosta sekä tutkija Kyösti Lamminpäästä kiitän pääsystä Helsingin Sanomien sähköiseen arkistoon sekä jatkuvasta positiivisesta ja kannustavasta suhtautumisesta tutkimusprojektiini. Ilman Päivälehd-

den arkiston avautumista olisin joutunut miettimään kokonaan toisenlaisen näkökulman työlleni, sillä tietokantahakujen kattava tekeminen edellytti kuukausien istumista arkiston tiloissa. Toivon vuorostani, että työstäni on hyötyä Helsingin Sanomien historian tallentamisessa, jonka parissa Päivälehden arkisto tekee arvokasta työtä.

Erityisen kiitollinen olen myös kaikille haastateltavilleni, joiden muistissa oli tätä työtä ajatellen korvaamatonta informaatiota. Kukaan lähestymistäni HS:n populaarimusiikkitoimittajista ei kieltäytynyt haastattelupyynnöstäni, ja monet heistä päin vastoin suhtautuivat positiivisesti ja kannustavasti siihen, että tutkin heidän vuosikymmenten takaista työtään. Jos työ ei meinannut edetä, mietin näitä ihmisiä ja heidän kannustuksen sanojaan. Kiitokset siis niistä asianosaisille.

Työtäni ovat tukeneet taloudellisesti Suomen Kulttuurirahasto, Kunnallisneuvos C. V. Åkerlundin säätiö ja Jyväskylän yliopiston viestintätieteiden laitos. Ilman taloudellista tukea työ olisi jäänyt tekemättä, joten esitän suuret kiitokseni edellä mainituille. Kiitän myös Helsingin kaupunginkirjastoa ja Helsingin yliopiston kirjastoa, joiden arvon vanhojen kirjojen ja lehtien säilyttäjänä ymmärsin vasta tätä työtä tehdessä.

Vanhempiani ja veljiäni kiitän kannustuksesta, viime hetken oikolukuavusta ja mahdollisuudesta perehtyä musiikin maailman koko kiehtovaan kirjoon. Olen lapsesta asti päässyt mukaan havainnoimaan erilaisia musiikin vastaanottotilanteita, eikä näiden kokemusten merkitystä myöhemmän musiikkia koskevan ymmärrykseni kehittymiselle voi vähätellä.

Viimeiseksi kiitän kuitenkin elämänkumppaniani Minnaa, joka on pysynyt rinnallani koko tutkimuksenteon ajan ja suunnitteli tälle kirjalle vielä lopuksi ulkoasun.

Helsingin Lauttasaarella loppukeväästä 2015,
Mikko Mattlar

Sisällys

Abstract	7
Esipuhe	9
Sisällys	11
1. Johdanto	15
1.1 Mitä ja miten tutkitaan?	19
1.2 Miksi aiheen tutkiminen on tärkeää?	21
1.3 Helsingin Sanomat valtamedian edustajana	24
1.4 Aineisto	26
1.5 Mikä on oma positioni aiheeseen?	29
1.6 Miten määritellään populaarimusiikki ja populaarimusiikkitoimittaja tässä tutkimuksessa?	31
1.7 Aihetta koskeva aikaisempi tutkimus	34
1.8 Tutkimuksen rakenne	39
2. Lyhyt johdatus musiikkijournalismiin ja -kritiikkiin	40
2.1 Miten määritellään journalismi ja kulttuurijournalismi?	40
2.2 Miten määritellään musiikkijournalismi?	41
2.3 Miten määritellään musiikkikritiikki?	43
2.4 Musiikin ja kielen suhde	45
2.5 Merkitystaso	47
2.6 Kenelle kirjoitetaan?	49
3. Legitimaation teoria populaarimusiikkijournalismissa	52
3.1 Musiikin määrittely vaikuttaa	54
3.2 Kulttuuri rakentuu väittelemällä ja arvottamalla	56
3.3 Myös historiankirjoitus legitimoit	60
3.4 Vallankäyttö ja arvottamisen seuraukset	61
3.5 Miksi musiikkityylejä on yritetty legitimoida?	64
3.6 Legitimoinnin vastavoimat	66
3.7 Pierre Bourdieu ja kulttuuri kenttänä	68
3.8 Miten legitimointipyrkimyksiä voi tutkia?	73
3.9 Tutkimusmetodi	78
4. Populaarimusiikkijournalismi Suomessa ennen 1950-lukua	81
4.1 1920-luku: Jazz tulee Suomeen	82
4.2 1930-luku: Rytmi perustetaan	83
4.3 Sotavuodet hiljentävät jazzelämän	85
4.4 Louis Armstrong Helsingissä 1949	88

5. HS 1950–1959: Jazzkriitikoiden monopoli aika	92
5.1 Bix eli Paavo Einiö: Ensimmäinen jazzkriitikko	92
5.2 E.M. eli Erkki Melakoski: Jazzin taiteellistaja	97
5.3 tp & b eli Lauri Cederberg ja Tapio Hase: Innokkaat teini-ikäiset jazzkriitikot	106
5.4 Jazzkeskeinen 1950-luku	118
6. HS 1959–1963: Iskelmäpalstat alkavat	122
6.1 -eli eli Erkki Pälli: Iskelmän monitoimimies ehti myös HS:iin	122
6.2 Sapphire eli Leo Nordberg: Elokuvaiskelmien asiantuntija	127
6.3 tp & b:n jazzpalsta saa arvonylennyksen.....	129
6.4 Olavi Lehmuksela: Jazzin taidestatuksen vaatija	136
6.5 Jazz taiteellistuu, myös iskelmä saa jalansijaa	139
7. HS 1963–1968: Nuori polvi raivaa tilaa lehdestä	142
7.1 pop eli Maarit Niiniluoto: Nuori joka jalkautui popkonsertteihin	142
7.2 Nix eli Markku Niiniluoto: Kouluikäinen popaktiivi.....	148
7.3 EL eli Eino Leino: Uutistoimittaja kirjoittaa popmusiikista	149
7.4 Tapio Hase: Jazzkriitikon ura päättyy	155
7.5 Pekka Pöyry: Saksofonistin lyhyt ura jazzkriitikkona	161
7.6 Jazzista tulee kulttuuria, popmusiikin noususta näkyy merkkejä	167
8. HS 1968–1972: Toimittajakoululaiset saapuvat	173
8.1 Lauri Karvonen: Teekkarien jazzkerhosta jazzkriitikoksi	175
8.2 Julius Heikkilä: Populaarimusiikin ja klassisen musiikin eron tasoittaja	182
8.3 Jukka Rislakki: Ensimmäinen toimittajakoulun tuoma populaarimusiikkitoimittaja	186
8.4 Helena Ylänen: Viikottaisen pop-palstan perustaja	191
8.5 Raimo Möysä: Ruisrock-aktiivista kulttuuriosaston rockkriitikoksi	196
8.6 Rock saapuu kulttuuriosastolle	199
9. HS 1972–1976: Kulttuuriosastokeskeisyyden vuodet	206
9.1 Julius Heikkilä: Jazzkriitikko aktivoituu rockin puolella	206
9.2 Lauri Karvonen: Perinteisen jazzin äänenkannattaja.....	212
9.3 Raimo Möysä: Uutistoimittaja ja rockkriitikko	217
9.4 Helena Ylänen: Ensimmäisen laajan rockhenkilökuvan kirjoittaja.....	220
9.5 Jukka Rislakki: Kiinnostuksen kohteena suomalainen perinnesmusiikki	223

10. HS 1976–1979: Sukupolvikonflikti rockissa	228
10.1 Markku Fagerlund ja Kalle Heikkinen: Nuoret haastajat rockin kentällä	229
10.2 Matti Laipio: Julius Heikkilän tuuraaja.....	235
10.3 Julius Heikkilä: Vanhemman kriitikon näkökulma rockiin	237
10.4 Lauri Karvonen: Katse kohti jazzin historiaa	239
10.5 Mattiesko Hytönen: Populaarimusiikki esille myös haastatteluissa.....	243
10.6 Kuka määrittelee rockin?.....	246
 11. HS 1979–1982: Moniarvoisuus vakiintuu vähitellen	253
11.1 Mattiesko Hytönen: Ruumiillisuus kuuluu rockiin kulttuuriosastollakin	253
11.2 Markku Fagerlund ja Kalle Heikkinen: Rockkritiikki tuli jäädäkseen ajankohtaisosastolle.....	257
11.3 Julius Heikkilä: 12 vuoden avustajasuhde päättyy.....	262
11.4 Jukka Hauru: Julius Heikkilän tontti täytettävänä	268
11.5 Lauri Karvonen: Vakiintuneen jazzkritiikin ylläpitäjä.....	273
11.6 Helena Ylänen: Suomirock herättää vastakaikua	276
11.7 Pauli Heikkilä: Postmodernisti	277
11.8 Populaarin estetiikka saapuu kulttuuriosastolle	280
 12. Populaarimusiikin legitimoituminen Helsingin Sanomissa	289
12.1 Iskelmän erikoistapaus	291
12.2 Kirottu kaupallisuus.....	293
12.3 Yksittäisistä kritikoista kiinni	294
12.4 Populaarimusiikin kenttä ja journalistiset käytännöt	299
12.5 Konfliktit.....	302
12.6 Valta, vapaus ja vastuu	304
12.7 Kahden puolen välillä raja	308
12.8 Jatkotutkimus	310
12.9 Lopuksi	314
 Summary	317
Tiivistelmä	320
Lähteet	323



"Kyllä jazzi ja poppi on yhtä korkeata taidetta kuin konserttimusiikkikin."

"Kuka niin on sanonut?"

"Jazzin ja popin harrastajat."

(Karin pilapiirros, HS 1.10.1971)

1. Johdanto

Musiikinhistoria on olennaiselta osin musiikista kirjoittamisen ja puhumisen historiaa.
(Heiniö 1985, 25)

TARKASTELEN tässä tutkimuksessa populaarimusiikin tietä legitiimiksi kulttuuriksi Helsingin Sanomissa vuosina 1950–1982. Käsittelen populaarimusiikin aseman legitimoitumista Suomen suurilevikkisimmässä sanomalehdessä populaarimusiikista kirjoittaneiden toimittajien juttuja tutkimalla ja heitä haastattelemalla. Pyrin selvittämään, ketkä ovat hoitaneet populaarimusiikin säännöllistä seurantaa lehdessä ja millaista populaarimusiikkia käsittelevää aineistoa he ovat tuottaneet lehteen. Erityisen kiinnostukseni kohteena on se muutos, jossa aiemmin hyväksymättömistä populaarimusiikkityyleistä kuten jazzista, rockista ja iskelmästä tuli sanomalehden sivuilla legitiimiä kulttuuria. Minua kiinnostavat ne journalistiset keinot, joiden avulla toimittajat yrittivät osoittaa näiden musiikkityylien olevan vakavasti otettavaa kulttuuria – tai jopa taidetta. Kartoitan toisin sanoen populaarimusiikin säännöllisen seurannan olemusta ja muutoksia Helsingin Sanomissa tutkimallani ajanjaksolla sekä tähän muutokseen vaikuttaneita tekijöitä.

Kun jazz, rock ja monet muut uudet populaarimusiikin tyylit 1900-luvulla nousivat esiin, niitä ei useinkaan mielletty oikeaksi kulttuuriksi. Sanomalehdissä kirjoitettiin kulttuuriin tai taiteeseen viittaavien sivupäiden alla ainoastaan korkeakulttuurista, eivätkä populaarimusiikin puolelle laskettavat tyylit kuuluneet tuolloin osaksi sitä. Nykyään on toisin, sillä myös populaarimusiikista kirjoitetaan sanomalehtien kulttuuriosastoissa tai sitä käsitellään sanomalehdissä muuten hyväksyttävänä tai legitiiminä luovan tekemisen muotona. Myöskään taiteen käsitteen julkinen liittäminen joihinkin populaarimusiikin tyyliin tai artisteihin ei kohdanne enää suurempaa vastarintaa. Populaarimusiikin status yhteiskunnassa on muuttunut, ja samoin on käynyt sanomalehtien populaarimusiikkia koskevalle sisällölle.

Nämä kehityskulut eivät ole toisistaan erilliset. Joukkoviestinnän on todettu sisältävän eniten sellaisia tietoja, jotka ovat samansuuntaisia yhteiskunnassa vallitsevien mielipiteiden kanssa (McQuail 2000, 81). Journalismin tuotanto edellyttää jatkuvia arvovalintoja ja ihmisten käyttäytymisen arvioimista, joten se perustuu aina emoyhteiskuntansa senhetkisille normeille ja arvoille (Kunelius 2003, 190). Koko kansalle tarkoitetut suuret, niin sanotut omnibus-sanomalehdet pyrkivät levikkinsä maksimoidakseen pitämään poissa sivuiltaan sellaisen materiaalin, joka saattaa loukata jotakin niiden lukijaryhmää (Bourdieu 1984, 442). Suuri sanomalehti ei siis voi kirjoittaa asioista miten hyvänsä, vaan sen täytyy noudattaa yhteiskunnassa legitiimeinä pidettyjä näkemyksiä jollakin tasolla. Journalismi antaa tilaa erilaisille valta- ja mielipideryhmille ja heijastaa sitä kautta yhteiskunnan valtasuhteita ja mielipiteiden kirjoa (Hemánus 1990, 51). Sanomalehdet rakentavat osastojensa aihevalinnoilla kuvaa siitä, mikä yhteiskunnan eri alueilla on merkittävää ja hyväksyttyä toimintaa.

Myös kulttuurijournalismin kohdalla on ilmeistä, että lehden määrittelemän kulttuurikäsitteen täytyy olla jollakin tavalla yhteydessä siihen, mikä käsitetään senhetkises-

sä yhteiskunnassa yleisemminkin kulttuuriksi. Kulttuuri on kuitenkin jatkuvassa liikkeessä oleva prosessi, joten myös kulttuuri-käsitteen sisältö on jatkuvan uudelleenmäärittelyn alaisena. Yksi niistä yhteiskunnan foorumeista, joissa käydään kamppailua kulttuurin käsitteen sisällöstä ja luovaan tekemiseen liitettävistä arvoista, on juuri sanomalehti. Sanomalehden sisältöön voi yrittää vaikuttaa pyrkimällä muuttamaan sinne kirjoittavien mielipiteitä. On mahdollista myös yrittää päästä töihin toimitukseen ja saavuttaa asema, jonka turvin on mahdollista kirjoittaa omat mielipiteensä lehteen. Edustamaansa kulttuurimuotoa voi yrittää saada legitiimiksi osaksi sanomalehden kulttuuriosastoa esimerkiksi pyrkimällä kirjoittamaan kyseiselle osastolle. Jos tämä onnistuu, kulttuurimuodon päätyminen osaksi kulttuuriosastoa näyttää lehden lukijoiden silmiin siltä, että kyseisestä luovan tekemisen muodosta on tullut legitiimi osa yhteiskunnan senhetkistä kulttuurikäsitystä.

Erilaisiin kulttuurimuotoihin liittyvien arvojen rakentumista tutkittaessa journalismi on siis erityisen kiinnostava kohde. Sanomalehdet ovat jo historiansa alusta lähtien tarjonneet foorumin keskustelulle musiikkia koskevista arvoista ja väittelylle eri musiikkityylien ansaitsemasta arvostuksesta. Ensimmäinen näkyvä ihmisryhmä, joka pyrki kohottamaan kannattamansa populaarimusiikkityylin arvostusta lehtiin kirjoittamalla, olivat 1920- ja 1930-lukujen jazzfanit. Jazzkritiikki vakiintui Yhdysvalloissa viimeistään 1930-luvun aikana, kun jazzlehti *Down Beat*in palstoilla käytiin väittelyitä siitä, mitä jazz oikeastaan on ja miten sitä tulisi soittaa. Hyvälle jazzille alettiin etsiä yleisesti hyväksytyjä kriteereitä ja arvoja, ja julkinen keskustelu tästä aiheesta osoitti keskustelun seuraajille, että musiikki ei kuuntelijoidensa mielestä ole enää pelkkää viihdettä, vaan sillä on heille laajempaa merkitystä. Julkinen keskustelu jazzin esteettisistä arvoista merkitsi jazzin statuksen kohoamista pelkästä viihteestä musiikkityyliksi, jossa saatettiin tavoitella myös taiteellisia päämääriä.

Keskusteluun jazzin arvosta ja jazzkritiikistä osallistuivat sekä muusikot että toimitajat. Suosittu jazzsäveltäjä ja -muusikko Duke Ellington sanoi *Down Beat*in haastattelussa vuonna 1939, että jazz tarvitsee minkä tahansa muun taidemuodon tavoin omat kriitikonsa. Ellingtonin mielestä kriitikoiden vastuulla oli standardien ylläpitäminen ja kohottaminen kuten kaikissa muissakin kunnioitetuissa ammateissa. (Lopes 2002, 200.) Jazzin kentällä esiintyi tarvetta ammattikunnalle, joka vaalii hyvää jazzia, erottelee sen huonosta ja tekee tämän toiminnan näkyväksi kirjoittamalla lehtiin. Tällaista ammattikuntaa tarvittiin, jotta jazzin taso nousisi ja se voitaisiin tunnustaa taidemuotona. Syntyi jazzkriitikoiden ammattikunta.

Musiikkia koskevan julkisen kuvan muutos ja kritiikki-instituution syntyminen jazzmusiikin ympärille olivat merkittäviä tapahtumia jazzin historiassa, mutta eivät pelkästään siinä, koska musiikkikritiikin muutokset ovat myös mediahistoriaa. Lehtien toimituksellisilla prosesseilla on ollut oma osansa siinä, että muutokset musiikkikritiikin määrässä ja sisällössä ovat ylipäänsä tulleet mahdollisiksi. Kriitikko ei voi arvioida musiikkia lehdessä eikä pyrkiä luomaan lehden sivuilla yleisiä kriteereitä musiikkityylin arvottamiseen, jos lehti ei julkaise hänen artikkeleitaan. Säännöllinen lehtikritiikin kirjoittaminen uudesta kulttuurimuodosta tulee mahdolliseksi vasta silloin, kun toimituksen johto päättää alkaa työllistää säännöllisesti aiheesta kirjoittavaa kriitikkoa. Kriitikko ei vain "ala" lehdessä, eikä lehden sisältö muutu itsestään. Se muuttuu ihmisten työn tuloksena: silloin, kun toimittajat alkavat kirjoittaa uusista aiheista lehteen tai toimitukseen rekrytoidaan kokonaan uusia

ihmisiä, jotka alkavat tuottaa tätä toisenlaista materiaalia. Lehden sisällön muutos on siten aina kiinni myös toimituksen sisäisistä tapahtumista eli esimerkiksi yksittäisten toimittajien mieltymysten muutoksista, lehden johdon uusista linjauksista tai kokonaan uudeltaisesta rekrytointipolitiikasta.

Kun päätös säännöllisen kritiikin julkaisun aloittamisesta on tehty ja sitä alkaa esiintyä lehdessä, on siis mahdollista, että kulttuurimuodon status kulttuurin hierarkiassa alkaa nousta. Säännöllisen lehtiseurannan ja analyttisen lehtikritiikin alkaminen ovat merkki-paaluja siinä kehityksessä, jossa aiemmin hyljeksitty ja väheksytty uusi luovan tekemisen muoto alkaa saavuttaa yleisesti hyväksyttyä eli legitiimiä statusta. Jazzin lisäksi elokuva, valokuva, science fiction ja rock hyväksyttiin 1900-luvulla vähitellen legitiimeinä kulttuurimuotoina, kun niiden tuottajat ja niistä kirjoittaneet lehtikriitikot alkoivat soveltaa niihin taiteen arvottamisessa käytettyjä laadun kriteereitä (Gudmundsson et al. 2002, 42–43). Juuri varhaiset jazzkritiikot loivat ne jazzia koskevat diskurssit¹, joiden perusteella jazzin historia rakennettiin ja musiikkityyli legitimoitiin taidemuotona (Gendron 2002, 141). Jazzmusiikin historia on Middletonin (1990, 124) mukaan klassinen esimerkki legitimaatiokehityksestä, jossa aluksi huonomaineista musiikkityyliä alettiin käsitellä julkisesti taidemuotona, johon voitiin käyttää taidemusiikin arvioinnista tuttua analyttistä ja esteettistä arviointikriteeristöä. Näiden esteettisten kriteerien kehittämisessä olivat avainasemassa lehtikriitikot ja toimittajat, jotka ehdivät kirjoittaa kulttuurimuodon tapahtumista ja analysoida niitä ennen muita kirjoittajia kuten tutkijoita tai kirjailijoita (Brennan 2007, 204).

Jazzkritiikistä tuli ensin legitiimi osa sanomalehtien sisältöä, ja sen jälkeen myös rockmusiikkia alettiin arvioida lehdissä esteettisesti arvottaen, vaikka siihen aluksi suhtauduttiin väheksyen ja usein moraalisen paniikin vallassa. Nykypäivänä sanomalehtien rockkritiikillä on jo niin pitkä historia, että kukaan tuskin enää kohottaa kulumiaan rockyhtyeiden käsittelylle sanomalehden kulttuurisivuilla (Lindberg et al. 2005, 2). Rockin muutos nuorisokulttuurista vakavaa käsittelyä ansaitsevaksi kulttuurimuodoksi 1960-luvun lopussa heijastui muun muassa siitä, että musiikkityyliä alettiin käsitellä laatusanomalehtien ja -aikakauslehtien taidepalstoilla (Emt., 191). Käsittelyn alkamisen taustalla oli varmaankin normaali journalistinen päätöksenteko kussakin lehdessä, mutta sanomalehtien julkisen luonteen takia päätöksen vaikutukset heijastuivat laajemmin yhteiskunnan arvomaailmaan – Regevin (1994, 98) mukaan laatulehtien taide- ja kulttuuripalstoille ilmestyneet kirjoitukset, joissa rockmusiikkia käsiteltiin taidemuotona, merkitsivät rockin taidemuotona tunnistamista laajemmin kulttuurin kentällä eli myös sanomalehtien toimistusten ulkopuolella. Myös Schmutz et al.:n (2010, 502) mukaan populaarimusiikin säännöllinen käsittely sanomalehdissä on osoitus populaarimusiikin aseman legitiimiydestä koko yhteiskunnassa.

Jopa yksittäiset artikkelit arvostetuissa lehdissä saattavat olla merkkipaaluja populaarikulttuurimuodon legitimoitumisessa. Middletonin (2009, 83) mielestä rockmusiikin legitimaatiokehitys alkoi The Beatlesin musiikkia ja kulttuurista merkitystä ylistäneistä artikkeleista, jotka julkaistiin joulukuussa 1963 brittiläisissä sanomalehdissä The Timesissa

1 Diskurssin voi Kuneliuksen (2003, 223) mukaan suomentaa yksinkertaisimmillaan tiettyihin tilanteisiin liittyväksi erityiseksi kielenkäyttö- tai puhetavaksi.

ja The Sunday Timesissa. Näistä kuuluisampi lienee The Timesin artikkeli, jossa lehden klassisen musiikin kriitikko William Mann antoi The Beatlesin musiikille hyväksyntänsä. Samassa yhteydessä pop- tai rockyhtye pääsi ensimmäistä kertaa The Timesin kulttuurisivujen aiheeksi (Lindberg et al. 2005, 72). Yhdysvalloissa korkeakulttuurilehti Partisan Review julkaisi 1967 The Beatles -aiheisen artikkelin, jota Gendron (2002, 13) pitää olennaisena eleenä populaarimusiikin noususta Yhdysvaltojen kulttuurihierarkiassa.

Populaarimusiikista kirjoitetaan toki myös suurten ja arvostettujen lehtien ulkopuolella, ja myös populaarimusiikin erikoislehdet saattavat olla vaikutusvaltaisia tekijöitä siinä prosessissa, jossa musiikin kuluttajat omaksuvat erilaisia musiikkiin yleisesti liitettäviä arvoja. Parempi indikaattori eri musiikkityylien yhteiskunnan läpäisevälle legitimaatiolle on kuitenkin populaarimusiikin käsittely sanomalehdissä. (Schmutz et al. 2010, 502.) Musiikin erikoislehtien sisältämä informaatio leviää niiden avulla lähinnä kyseisestä musiikista kiinnostuneille, sanomalehtien sisältö sen sijaan on kohdistettu periaatteessa kenelle tahansa lukutaitoiselle. Musiikin erikoislehdet eivät pienemmän levikkinsä ja erikoistuneen lukijakuntansa vuoksi tee musiikkiin liitettyjä arvoja samalla tavalla yleisesti näkyviksi kuin sanomalehdet. Musiikkityyli nousee laajempaan tietoisuuteen vasta valtamedian välityksellä – Lopesin (2002, 4) mukaan jazzkriitikin leviäminen erikoislehdistä sanomalehtiin 1950-luvun Yhdysvalloissa tarkoitti sitä, että jazzkriitikot alkoivat kirjoittaa sanomalehtien kautta myös ulkopuolisille, eivät enää pelkästään oman kohdeyleisönsä jäsenille.

Musiikkijournalismin historian tutkiminen tarjoaa kiinnostavan mahdollisuuden tarkastella menneiden aikojen yhteiskunnassa esiintyneitä arvoja ja sitä, mitä on ylipäättään ollut jonakin tiettyinä aikoina mahdollista kirjoittaa lehteen. Musiikkijournalismin historia ja nykypäivä näyttävät värikkäänä diskurssien kenttänä, jossa pyrkimys objektiivisuuteen on aina suhteissa erilaisiin esteettisiin käytäntöihin ja ideologioihin (Ruuska 2006, 18). Se on sidoksissa aikaan, jolloin sitä kirjoitetaan: populaarimusiikin historia ei ole vain musiikin historiaa vaan yleisemmin yhteiskunnan ja kulttuurin historiaa, koska populaarimusiikki on monin tavoin sidoksissa sukupolviin, sosiaaliryhmiin, taloudelliseen tilanteeseen, teknologian kehitykseen ja muihin yhteiskunnan tapahtumiin (Immonen 1992, 22–23). Niihin on sidoksissa myös populaarimusiikkijournalismin historia, joka lisäksi kytkeytyy erilaisiin journalismin muutoksiin kuten mediakentän tapahtumiin, toimituksellisen kulttuurin muutoksiin ja lehdenseen teknologian kehitykseen. Suuren yleisön lehtiä tutkimalla voi siis saada lisätietoa kulttuurimuutoksiin liittyvistä arvostuksista ja niiden muutoksista, mutta samalla sanomalehti on aktiivinen toimija, joka on mukana tässä arvomuutoksen prosessissa. Populaarimusiikkijournalismin historian tutkimus on myös mediatutkimusta – tai ainakin sen pitäisi olla.

1.1 Mitä ja miten tutkitaan?

TUTKIMUSMENETELMINÄ käytössäni ovat sekä määrällinen että laadullinen tutkimus. Populaarimusiikkitoimittajien kirjoittamien juttujen aiheiden ja juttutyyppien kartoituksella olen selvittänyt sen, millaisista populaarimusiikkityyleistä HS:n² populaarimusiikkitoimittajat ovat tutkimallani periodilla kirjoittaneet ja millaiset tyylit he ovat jättäneet lehdestä pois. Tekstien lähiluvulla puolestaan olen selvittänyt, pyrkivätkö toimittajat legitimoimaan seuraamiensa musiikkityyliensä statusta esimerkiksi liittämällä niihin korkeakulttuuriin ja taiteeseen yleisesti liitettyjä arvoja. Haastatteluja käytän taustoittavassa funktiossa tuomaan informaatiota siitä, millainen oli toimittajien musiikkiin liittämä ideologia ja miten lehdessä valtaa käyttävät henkilöt suhtautuivat populaarimusiikista kirjoittamiseen ja toimittajien toimintaan.

Tutkimuksen taustateorian sovellan ranskalaisen kulttuurisosiologin Pierre Bourdieun kenttäteoriaa, jossa yhteiskunnan eri alueita – esimerkiksi taidetta ja kulttuuria – tarkastellaan kenttinä, joissa eri toimijat kamppailevat legitiimistä oikeudesta määritellä kenttien rajat ja säännöt sekä pelin osallistujat. Bourdieun mukaan taiteen kentän symbolisten taistelujen ydin on siinä, mikä määritellään taiteeksi, ketkä tämän määrittelyn tekevät ja mikä on määrittelijöiden positio taiteen kentällä eli nähdäänkö heillä olevan tarpeeksi auktoriteettia määritelmän tekemiseen. (Bourdieu 1993, 41–42.) Bourdieun kenttäteoriaa populaarikulttuurimuotojen tutkimukseen käyttäneen Regevin (1994, 98) mukaan rockin, elokuvan ja valokuvan tuottajat ja tulkitsijat onnistuivat vasta kamppailun jälkeen mahdollistamaan näiden kulttuurimuotojen tunnistamisen taidemuotoina. Tunnistamisen yhteydessä näiden kulttuurimuotojen ympärille syntyivät omat kenttänsä, joita rakensi taiteellinen hierarkia. Legitimaatioon on vaikuttanut yksittäisten henkilöiden usein määrätietoinenkin toiminta edustamansa kulttuurimuodon yleisen arvostuksen kohottamiseksi.

Populaarikulttuurimuodolle on sen legitimoinnin yhteydessä taisteltava taiteen kenttää tilaa, ja taiteen käsite on määriteltävä uudelleen niin, että myös populaarikulttuurimuoto voi täyttää määritelmän. Tämän vuoksi on jo näin alkuvaiheessa selvitettävä lyhyesti sitä, miten taiteen arvo rakentuu.

Taiteeksi määrittely tarkoittaa pohjimmiltaan symbolisen arvon myöntämistä teokselle. Taideteokset ovat kuin uskonnollisia tavaroita tai palveluita, amuletteja tai sakramenteja, sillä ne voivat saada arvoa taiteena ainoastaan kollektiivisen uskon perusteella (Bourdieu 1996, 172). Taideteokset ovat olemassa symbolisina objekteina vain, jos ne tunnetaan, tunnistetaan ja vastaanotetaan sellaisina. Taiteilijoiden lisäksi tarvitaan myös yleisö, joka on kykenevä tunnistamaan tietynlaiset teokset taiteeksi. Taiteen sosiologian täytyy tämän vuoksi ottaa tarkastelun kohteeksi sekä teoksen materiaallinen että symbolinen tuotanto eli kysymys siitä, miten teoksen arvo tuotetaan tai miten usko teoksen arvoon tuotetaan. (Bourdieu 1993, 37)

Taideteosta ei siis ole symbolisena objektina olemassa, eikä sillä ole symbolista arvoa, ellei sitä tiedetä ja tunnisteta taideteokseksi. Teoksen arvon määrittelyyn osallistuu kokonainen taiteen kentän toimijoiden ja instituutioiden ryhmä, joka tuottaa uskon, että tai-

2 Käytän Helsingin Sanomista tässä työssä pääsääntöisesti lehden nimen vakiintunutta lyhennettä HS.

teella on yleisesti merkitystä, ja tietyllä teoksella on merkitystä taiteena. Tähän ryhmään voidaan taiteilijan ja yleisön lisäksi lukea kriitikot, taidehistorioitsijat, kustantajat, gallerioiden johtajat, taidekauppiaat, museoiden kuraattorit, mesenaatit, keräilijät, yliopistojen, taidesalonkien ja palkintoraatien jäsenet sekä kaikki politiikan ja hallinnon virkamiehet, jotka työskentelevät taiteen parissa. (Bourdieu 1996, 229.) Kysymys on laajasta ihmisryhmästä, johon kuuluvat myös lehtiin kirjoittavat kriitikot.

Kaikki edellä kuvatut ammattiryhmät ovat mukana sen kulttuurimuodon kentällä, jonka parissa he toimivat. Kulttuurin kenttää ja samalla sen tuottamia määritelmiä sosiaalisesta maailmasta voi muokata ottamalla osaa kentän tuotantoon. Muutosten tekeminen onnistuu saavuttamalla kentältä asema, jonka muut joutuvat ottamaan huomioon. Tämä saavutettu positio muokkaa muita positioita ja pakottaa niissä olevat toimijat miettimään uudelleen omaa positiotaan. (Bourdieu 1984, 429.) Yksi tapa mennä mukaan kentälle on alkaa kirjoittaa julkisesti kulttuurimuodosta ja ryhtyä tämän julkisen toiminnan avulla muokkaamaan kentän rajoja ja käsitteiden sisältöä omia mielipiteitään vastaaviksi.

Kulttuurimuodon kentän sisäiset kamppailut ottavat väistämättä muodon, jossa ne ovat konflikteja kentän rajojen määrittelystä. Jokainen kentällä vaikuttava toimija yrittää määrätä kentän rajat tukemaan parhaiten omia näkemyksiään. Kun puhtaimman tai kaipa-
peimman taiteilijan määrittelyn puolustajat julistavat, että tietty määrä taiteilijoista ei ole todellisia taiteilijoita, he kieltävät kokonaan näiden olemassaolon taiteilijoina. (Bourdieu 1996, 223.) Tämän vuoksi taidetta koskevaa ja taiteeksi tekemiseen osallistuvaa journalismia on tutkittava sekä määrällisesti että laadullisesti. Kriitikko voi sulkea tietyn artistin pois kentältä joko ilmaisemalla kritiikissään, ettei artisti kuulu kentälle, tai jättämällä hänen teoksensa arvioimatta kokonaan. Keinot ovat erilaiset, mutta lopputulos on sama. Nykyisin tuntemamme kirjailijan tai taiteilijan määritelmät ovat Bourdieun (1996) mukaan seurausta pitkästä sarjasta poissulkemisia, joissa erilaisilta tekijöiltä on estetty pääsy kentälle käsitteiden määrittämisen avulla. Kamppailut kentällä koskevat siis pitkälti taiteilijan määritelmää ja sitä, kenellä on tarpeeksi legitiimi asema ja auktoriteettia määrittellä tämän termin alle kuuluvat tekijät. Jos aiheesta voidaan taistella, silloin taiteilijalle ei ole olemassa mitään yleispätevää määritelmää, eikä analyysi kentän tapahtumista koskaan kohtaa muuta kuin määritelmiä, jotka vastaavat määrittelykamppailun senhetkistä tilaa. (Emt., 224.)

Koska taide on arvolatautunut käsite, taiteen statuksen on voinut saavuttaa vasta pitkäkestoisten taiteen kentällä käytävien kamppailujen avulla, ja yksi näihin kamppailuihin osallistunut ammattikunta ovat lehtikriitikot. Pureudun legitimaation teoriaan vielä tarkemmin luvussa 3.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

1. Keitä Helsingin Sanomien populaarimusiikkitoimittajat olivat ja mistä he kirjoittivat lehteen?
2. Pyrkivätkö HS:n populaarimusiikkitoimittajat kohottamaan edustamansa populaarimusiikin tyylien statusta lehdessä (ts. legitimoimaan niitä) ja jos pyrkivät, miten se käytännössä ilmeni heidän jutuissaan?

Pyrin siis tutkimuksessani kartoittamaan sitä muutosta, jossa merkittävimmät populaarimusiikin tyylit tulivat analyttisen käsittelyn alle Suomen suurimmassa sanomalehdessä sekä tähän muutokseen vaikuttaneita tekijöitä.

1.2 Miksi aiheen tutkiminen on tärkeää?

”Tyttäreni tunsu Elviksen taustat ja hänen musiikkiaan, mutta minä tiesin vain sen, minkä olin lukenut hänestä.” (Yhdysvaltojen presidentti Richard Nixon Elvis Presleystä vuonna 1972 *Ilta-Sanomissa* 8.1.1993 Nybergin 2003, 120 mukaan.)

LEHTIEN julkaisema taidekritiikki ei vain arvioi taideteoksia, vaan myös tuottaa ja muo-
vaa kulttuurin merkityksiä (Heikkilä 2012, 32). Mediatekstien puheet, kirjoitukset ja ku-
vat merkityksellistävät yhtä lailla musiikkia ja sen esittäjää kuin soivat musiikkiesitykset-
kin (Leppänen 2000, 12). Merkityksellistämisen lisäksi painettu sana on ollut tärkeässä
roolissa populaarimusiikkia koskevan tiedon ja kokemuksen levittäjänä (Negus 1996, 68).
Länsimaisen taidemusiikin historia olisi jo 1700-luvulta lähtien poikennut nykyisin tunte-
mastamme versiosta, ellei julkista musiikkia koskevaa keskustelua olisi käyty päivä- ja ai-
kakaushlehdissä. Taidemusiikin historiaa voi lähestyä kattavasti taiteesta kirjoittamisen ja
lehdistökritiikin historiana. (Mäkelä 2005, 146.)

Painettu sana liittyy populaarimusiikin historiaan olennaisesti, sillä musiikki on ta-
voittanut ihmiset ennen kaikkea median välityksellä. Musiikkijournalismi ja -kritiikki oli-
vat musiikin kentällä toimijoina jo aivan musiikkiteollisuuden alkuaikoina. (Aho 2007,
122.) Tuntemme populaarimusiikin historia on syntynyt laajalti kriitikoiden ja lehdis-
tön kirjoitusten tuloksena (Shuker 2008, 132). Jazzin puolella kriitikot ovat olleet tärkeim-
pien jazzin välittäjien joukossa ja muovanneet ratkaisevasti niitä ehtoja ja olosuhteita, joi-
den avulla musiikki ja muusikot saavuttavat yleisönsä (Gennari 2006, 13). Myös klassisen
musiikin puolella kritiikki on arvioinneillaan, arvotuksillaan ja vaikenemisillaan vaikutta-
nut siihen, mitkä teokset ja ketkä säveltäjät ovat jääneet osaksi musiikinhistoriaa. Kritiik-
ki on oikeastaan ollut yksi musiikinhistoriallisen tietämyksen tärkeimmistä muovaajista.
(Sarjala 1994, 237.)

Ei ole siis mielekästä pyrkiä tutkimaan musiikinhistoriaa kattavasti ottamatta huomi-
oon musiikkimedian historiaa. Brennanin (2007) mielestä populaarimusiikkijournalis-
min tutkimus on tarpeellista, tärkeää ja aivan keskeinen asia, jos haluaa oppia ymmär-
tämään erilaisten populaarimusiikin tyyliden rakentumista. Populaarimusiikkijournalismi
on luonut vakiintuneet puhetavat eri musiikkityylien ympärille ja levittänyt nämä puhe-
tavat suurelle yleisölle. (Emt., 21.) Journalismin takana taas ovat aina yksittäiset ihmiset
ja heidän ratkaisunsa, joten esimerkiksi rockkritiikin puhettavan tutkimuksessa olennaista
on myös rockkritiikon profession tutkiminen (McLeod 2001, 47). Ja tähän profession vai-
kuttaa olennaisesti se mediaorganisaatio, jossa kriitikko toimii, joten myöskään organisaa-
tiosoa ei voi jättää ottamatta huomioon.

Populaarimusiikin historiaa tutkittaessa olisi helppoa keskittyä itse musiikkiin ja aja-
tella, ettei ole olemassa muuta kuin se mitä kuulemme. Parhaat artistit ja kappaleet olisi-
vat niitä, jotka menneiltä vuosikymmeniltä ovat jääneet elämään. Valitettavasti asia ei ole

niin yksinkertainen, vaan populaarimusiikin kentän historiaa täytyy tarkastella kokonaisuutena, jossa eri tekijät ovat olleet jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, ja eri tekijöiden tekemät ratkaisut ovat vaikuttaneet edelleen toisten tekemisiin. Musiikki tavoittaa harvoin yleisöä suoraan, vaan usein vasta median ja medioitumisen välityksellä. Rock-musiikin merkitys ei siirry pelkästään musiikissa itsessään vaan niiden olosuhteiden läpi, joissa musiikki medioituu (Negus 1996, 160). Medioitumisen takia populaarimusiikki ei ole pelkästään musiikillinen ilmiö, vaan siihen liittyy joukko soivan musiikin ulkopuolelle jääviä tekijöitä kuten kirjoitusta, puhetta, kuvia ja mielleyhtymiä (Kärjä 2007a, 179).

Kuvien, kirjoitusten ja puheen myötä rakentuvat artistien imagot vaikuttavat siten myös musiikin vastaanottoon. Imagot rakentuvat lehdissä, live-esiintymisissä ja tv-mainoksissa, ja ne ovat niin olennainen osa artistikuvaa, että emme juuri koskaan kuule artistien musiikkia ilman medioitumista. Pelkkä lauluääni sisältää jo fyysisiä konnotaatioita, valokuvia ja kaikuja toisista soundeista. (Frith 1987, 146.) Vaikka musiikkimaku on erittäin henkilökohtainen identiteetin osa, populaarimusiikin laadusta tehtyyn arvioon vaikuttaa myös se, mitä kuulija on aiemmin lukenut musiikista (Fenster 2002, 89–90).

Lehdistö ei toki ole ainoa populaarimusiikkimedia, vaan myös radio ja televisio ovat olleet tärkeitä musiikin ja siihen liitettyjen merkitysten välittäjiä Suomessa. Nykypäivänä internet saattaa olla jo kaikkein tärkein musiikkimedia. Painettu sana on kuitenkin ollut tärkeä lisä musiikin kuuntelukokemukselle eri aikakausina. Nykymuotoisen rockjournalismin katsotaan alkaneen Yhdysvalloissa 1960-luvun lopussa syntyneistä rockin erikoislehdistä, tunnetuimpina esimerkkeinä *Crawdaddy!* ja *Rolling Stone*. Rock'n'rollista kirjoitettiin Yhdysvalloissa ennen rocklehtiä kuitenkin jo jazziin, folkiin ja bluesiin keskittyneissä lehdissä sekä maan muussa lehdistössä. Nämä tiedotusvälineet raportoivat rock'n'rollin historian merkkihetkiä ja muodostivat sen kontekstin, josta rockin erikoislehdet ilmaantuivat. Ne vaikuttivat siihen, miten rockkirjoittamiseen erikoistunut toimittajapolvi alkoi kirjoittaa rockista. Nuoret rocktoimittajat eivät useinkaan matkineet tätä olemassa olevaa rockin käsittelytapaa vaan pikemminkin määrittelivät oman ideologiansa vastakkaiseksi sitä kohtaan. (Brennan 2007, 140–141.) Nowellin (1987, 35) mukaan 1960-luvun lopussa Yhdysvalloissa perustettu *Rolling Stone* -lehti kasvoi alkuvaiheessa nopeasti, koska se tarjosi lukijoilleen materiaalia, josta valtamedia ei joko kirjoittanut lainkaan tai raportoi pinnallisesti ja sensaationhakuisesti. Mikä tahansa valtamedian populaarimusiikkijournalismin tapa käsitellä musiikkia näyttää muokanneen muita tapoja: jos siitä ei ole otettu vaikutteita, siihen on tehty selkeää eroa. Molemmissa tapauksissa se on toiminut vertailukohtana, joten sanomalehtien tutkiminen antaa uutta näkökulmaa myös musiikin erikoislehtien tutkimiseen.

Myös suomalaiset populaarimusiikin erikoislehdet ovat yleensä syntyneet tilanteesta, jossa lehteä aloittavat tekijät ovat nähneet, ettei mikään muu media tarjoa samanlaista sisältöä musiikista. Jos sanomalehtien tai yleisaikakauslehtien ratkaisut olisivat olleet toisenlaisia, monenkaan suomalaisen musiikin erikoislehden perustamiselle ei olisi ollut tarvetta. Sanomalehtien tekemät toimitukselliset valinnat ovat näin vaikuttaneet myös suomalaisten musiikin erikoislehtien historiaan ja koko suomalaisen musiikista kirjoittamisen historiaan. Tämä huomio on kuitenkin suomalaisen populaarimusiikkijournalismin tutkimuksessa usein ohitettu, ja sama koskee sanomalehtien populaarimusiikki-

journalismin olemassaoloa ylipäättään.

Mutta toki sanomalehtien populaarimusiikkijournalismia olisi syytä tutkia jo lehtien suuren levikin ja siitä seuraavan yhteiskunnallisen vaikutusvallan takia. Tämän alaluvun alussa ollut presidentti Richard Nixonin lausunto avaa tätä ulottuvuutta. Jos Yhdysvaltojen presidentti ei ollut vielä 1970-luvun alussakaan perehtynyt Elvis Presleyn musiikkiin, vaan hänen käsityksensä Elviksestä oli muodostunut pelkästään tiedotusvälineiden perusteella, voi pitää oletettavana, että nimenomaan populaarimusiikkia vähemmän seuraavan eli niin sanotun suuren yleisön käsitykset populaarimusiikkityyleistä ja -artisteista ovat muodostuneet pääasiassa valtamedian sisällön avulla. Presidentti Nixon oli tuskin hankkinut Elvis-tietoa ensisijaisesti musiikin erikoislehdistä, vaan todennäköisemmin hän oli luke-
nut sanoma- ja aikakauslehtiä, jotka eivät erityisesti keskittyneet musiikkiin. Näiden lehtien perusteella hän oli muodostanut käsityksensä Elviksestä henkilönä ja laulajana, eikä ollut kokenut tarpeelliseksi tutustua omakohtaisesti artistin musiikkiin.

Lindberg et al.:n (2005) mielestä on oikeutettua väittää ihmisten enemmistön saavan vaikutelmansa rockmusiikista muualta kuin rockin erikoislehdistä eli lähinnä sanomalehdistä, radiosta, televisiosta ja 1990-luvun puolivälin jälkeen myös internetistä. Erityisesti sanomalehtien rooli rockkritiikin tuottajana ja levittäjänä ansaitsisi heidän mielestään enemmän huomiota, sillä toisin kuin radiossa ja televisiossa, rockin käsittelytapa sanomalehdissä on kriittikilähtöinen. (Emt., 7) Sanomalehtien tärkeyttä rockin aikakauslehtiin nähden vahvistaa myös se seikka, että ne ilmestyvät tiheämmin. Nopean ilmestymisaikataulunsa takia ne ehtivät usein kirjoittaa esimerkiksi konserteista ennen aikakauslehtiä. Ilmestymistiheyden vuoksi sanomalehtien populaarimusiikille omistama yhteenlaskettu pinta-ala saattaa olla erikoislehtiin verrattuna yllättävän suuri, ja ne saattavat esimerkiksi yhden kuukauden aikana kirjoittaa populaarimusiikista lopulta määrällisesti enemmän kuin kokonaan populaarimusiikille omistettu, mutta vain kerran kuussa ilmestyvä aikakauslehti. Yhdysvaltojen rockkritiikkiä leimaa Lindbergin et al.:n (Emt., 303) mukaan se, että jopa suurin osa siitä sijaitsee sanomalehdissä – joiden levikki vielä kaiken lisäksi on luonnollisesti suurempi kuin musiikin erikoislehtien. Näin oli ainakin aikana ennen internetin läpimurtoa.

Jos journalismista on usein sanottu, että se on historiankirjoituksen ensimmäinen vaihe, tämä pätee myös musiikkijournalismiin. Ensimmäinen versio musiikinhistoriasta on se, mitä toimittajat kirjoittavat musiikista heti tapahtumahetken jälkeen, ja vasta myöhemmin seuraavat esimerkiksi samaa aihetta koskevat kirjat (Sicko 1999, 7). Koska musiikkijournalismi on monesti musiikinhistorioitsijoiden ensisijainen aineistolähde, journalistiset käytännöt vaikuttavat myös historiankirjoitukseen. Musiikkitoimittajien aihevalinnat ja näkökulmat siirtyvät osaksi historiankirjoitusta, koska toimittajat ovat ehtineet ensimmäisinä määritellä julkisesti populaarimusiikin kulttuurisesti merkittävänä pidettävät hetket kuten konsertit tai uutuukslevyt. Musiikkitoimittajat suodattavat myös haastattelemiensa muusikoiden lausunnot, kun he ovat ensin miettineet, mikä osa haastattelumateriaalista on relevanttia lehden lukijoille. Vaikka taiteesta saavat sanoa mielipiteensä muutkin kuin toimittajat – esimerkiksi artistit ja yleisö – heidän mielipiteensä suodattuvat lehtiin aina vasta toimittajien valikoinnin kautta. Tämän vuoksi toimittajien panos historiankirjoitukseen on merkittävä aina silloin, kun historiaa kirjoitetaan lehtien sisällön perusteella.

(Brennan 2007, 19–20., 214–215.) Musiikkitoimittajat ovat kirjoittaneet musiikista ja arvioineet sitä lehdissä jo ennen kuin sitä koskevaa akateemista pohdintaa tai tutkimusta on ollut olemassa, joten ensimmäiset musiikkitoimittajat ovat olleet näyttämässä suuntaa myös akateemiselle tutkimukselle (Kurkela 2005, 283). He ovat olleet toimittajantyöllään liittämässä ensimmäisenä julkisesti arvoja siihen musiikkiin, jonka ovat kuulleet: Lindberg et al.:n (2005, 188) mukaan rockkritiikin historian alkuvaiheessa ei ollut olemassa itsestään selvää kriteeristöä hyvälle ja huonolle rockmusiikkia koskevalle maulle. Ensimmäisten rockkirjoittajien mielipiteenilmaukset alkoivat muovautua yleisiksi näkemyksiksi, kun mielipiteet ilmaantuivat lehdissä julkaistuihin rockkritiikkiin ja yleisö luki ne siitä. Näillä näkemyksillä ei alussa ollut sen suurempaa pohjaa kuin kirjoittajien omat mieltymykset, mutta musiikin arvottamisen julkinen luonne toi näille subjektiivisille mielipiteille painoarvoa.

Toimittajat ovat kautta historian tarttuneet ensimmäisinä populaarimusiikin tapahtumiin ja merkityksellistäneet ne lehtien sivuilla. Media oli keskeisin populaarimusiikkityylien määrittelijä jo kauan ennen kuin rock'n'roll syntyi 1950-luvulla (Kallioniemi 1998, 66). Rockmusiikki tavoitti ensimmäisten vuosikymmeniensä aikana yleisönsä tiedotusvälineiden välityksellä, ja useimmille rockin kuluttajille nämä viestimet olivat tärkeä lähde tiedoille ja tulkinnoille rocktyyleistä, tähdistä ja soundeista (Frith 1988, 277–278).

Jazzkriitikoiden ammattikunnan historiaa tutkineen Gennarin (2006) mielestä kukin voi henkilökohtaisesti ajatella jazzkriitikoista mitä haluaa. Heitä voi parjata, paheksua tai arvostaa. Jos kuitenkin tutkii jazzin kulttuurihistoriaa, jazzkriitikoiden ammattikunnan olemassaoloa ei voi välttää. (Emt., 6.) Tilanne on sama kaikkien populaarimusiikin lajien kriitikkojen kanssa myös Suomessa. Sanomalehtien kriitikoiden ja toimittajien merkitystä ei pidä ylikorostaa, mutta siitä ei pidä myöskään täysin vaieta, koska toiminnan julkisen luonteen takia heidän eri musiikkityyleihin liittämänsä merkitykset ovat levinneet yleisön tietoisuuteen.

Tämä työ edustaa lähinnä median kulttuurihistorian tutkimusta. Vaikka en ole musiikintutkija, koen kulttuurisen musiikintutkimuksen lähtökohdat läheisiksi tälle työlle. Kulttuurisen musiikintutkimuksen piirissä kulttuuri ymmärretään valtasuhteiden verkostossa tapahtuvana merkitysten muodostamisen prosessina, jossa musiikki ei koskaan ole ympäristöstään ja merkitysjärjestelmistä riippumaton ilmiö vaan kulttuuristen merkitysten kenttä (Leppänen & Moisala 2005, 83).

1.3 Helsingin Sanomat valtamedian edustajana

TUTKIMUKSENI kohteena on Helsingin Sanomat, koska halusin tutkia populaarimusiikki-journalismin historiaa suuressa sanomalehdessä – ja Helsingin Sanomat on jo pitkään ollut Suomen suurin sanomalehti. Valtamedian tutkimus antaa mahdollisuuksia pohtia median tekemien ratkaisujen muutoksia myös ajankuvan heijastajina. Helsingin Sanomat on ollut ja on edelleen niin sanottu omnibus-sanomalehti, eli se edustaa laajalevikkistä lehtityyppiä, jolla ei ole sosiaalisesti eriytynyttä lukijakuntaa, vaan se on ”kaiken kansan lehti” (Kuutti & Puro 1998, 120). HS:n ylin johto määritteli useampaan otteeseen 1960- ja 1970-luvuilla lehden tavoitteeksi olla ”suuren yleisön” ja ”tavallisen kadunihmisen” oma

lehti (Blåfield 2014, 184, 301). HS ja Yleisradio ovat myös perinteisesti olleet Suomen mediakentässä esikuvien asemassa ja niillä on pitkä journalistinen traditio (Uskali 2004, 29). Mannisen ja Salokankaan (2009, 482) mielestä HS on suurimman levikkinsä takia ollut Suomen arvovaltaisain sanomalehti.

Helsingin Sanomat on ollut monissa kulttuurijournalismia koskevilla ratkaisuisiaan konkreettinen esikuva esimerkiksi maakuntalehdille, sillä HS:n avattua kulttuurisivunsa populaarimusiikkiaiheisille haastatteluille ja konserttiarvosteluille populaarimusiikki alkoi saavuttaa legitiimiä asemaa myös muissa suomalaisissa sanomalehdissä (Hautamäki 2002, 53). Koska Suomen suurinta sanomalehteä on seurattu muissa toimituksissa ja toimituksellisia ratkaisuja on saatettu tehdä sen ratkaisujen perusteella, HS on määritellyt tämän välillisen vaikutuksen takia myös oman laajan lukijakuntansa ulkopuolella sen, mikä on ollut yhteiskunnassa ja politiikassa tärkeää ja miten eri asioihin pitäisi suhtautua (Wiio 2006, 22). Jos jonkin suuren sanomalehden toimittajat ovat journalismillaan vaikuttaneet populaarimusiikkityyliin arvostukseen Suomessa, he ovat todennäköisimmin olleet juuri Helsingin Sanomien toimittajia.

Vaikka Helsingin Sanomien levikki oli tutkimusperiodini ajan Suomen sanomalehtien suurin, ei toki voida ajatella, että lehti olisi yksin määritellyt maassamme sen, mitä suuri yleisö ajattelee eri populaarimusiikkityyleistä ja -artisteista. Yleisradion panos populaarin legitimoinnissa 1970-luvun Suomessa oli merkittävä (Turunen 1995, 32). Sanomalehtien puolella myös Uuden Suomen kulttuurijournalismia tehtiin korkealla profililla 1960- ja 1970-luvuilla³, ja samaan aikaan populaarimusiikin julkisuuskuvaa muokkasivat merkittävästi myös yleisaikakauslehdet. Valtavan levikin saavuttaneen Hymy-lehden sisältöön kuuluivat myös iskelmätahtien haastattelut, ja lehti seurasi esimerkiksi Olavi Virran viimeisiä vuosia tiiviisti. Hymyn populaarimusiikkijournalismi ei kuitenkaan painottunut esteettiseen kritiikkiin, joten kulttuurin hierarkian rakentajana ja ilmaisijana se ei ollut yhtä merkittävässä osassa kuin sanomalehdistö. Sen sijaan kulttuurin hierarkiaa rakensivat tiedotusvälineistä HS:n lisäksi myös radio, televisio, muut suurilevikkiset sanomalehdet sekä musiikin ja taiteen ammattilaisten erikoislehdet. En pyri kuitenkaan selvittämään, missä määrin lehtiin kirjoittaminen lopulta vaikutti populaarimusiikkityyliin legitimointiin koko suomalaisessa yhteiskunnassa, sillä kehityksen tutkiminen jälkikäteen olisi erittäin vaikeaa ellei mahdotonta. Legitimointipyrkimykset dokumentoituivat sanomalehden sivuille, joten niitä voi tutkia, mutta pyrkimysten päämäärien toteutumisesta ja toteutumiseen johtaneista tekijöistä voi tutkimusten puuttuessa esittää valitettavasti vain valistuneita arvioita.

Helsingin Sanomia ikäni lukeneena minua kiinnosti myös lehden nykyisten populaarimusiikin käsittelytapojen historia, josta ei ole olemassa aikaisempaa tutkimusta. Jos esimerkiksi rockmusiikin historia suomalaisissa sanomalehdissä on karkeasti ottaen sellainen, että Elvis Presleytä nimitettiin 1950-luvulla marsipaanipossun ja narkomaanin näköiseksi (Toivonen & Laiho 1989, 5) ja myöhemmin hänen edustamastaan musiikkityylistä kirjoitettiin esteettistä kritiikkiä kulttuurisivuilla, muutos on ollut dramaattinen, mutta sen vaiheista ei toistaiseksi ole kattavaa tutkimusta. Ei ole selvitetty, milloin jazzi

3 Uuden Suomen kulttuuriaineiston määrä oli 1960-luvun lopussa suurempi kuin Helsingin Sanomien, vaikka lehden levikki oli Helsingin Sanomia pienempi (ks. Gronow 1968, 107).

ja rockista alettiin kirjoittaa HS:ssa nykyisen kaltaista säännöllistä kritiikkiä, jotka tämän toiminnan aloittivat ja millaisia kamppailuita populaarimusiikin nykyisen legitiimin aseman syntymiseen on liittynyt.

Rockjulkisuutta Suomessa tutkinut Juha Lassila (1987) mainitsi tutkimuksessaan Helsingin Sanomien jokalauantaisten rockpalstan, joka vei lehdestä kolmasosasiivun. Lassilan mukaan HS:n viikoittaisella rockartikkelilla oli lyhydestään huolimatta paljon merkitystä, koska lehden lukijamäärä oli erittäin suuri ja lehti oli arvostettu (Emt., 98). Oletukseksi HS:n populaarimusiikkijuttujen laajasta levinneisyydestä musiikista kiinnostuneiden keskuudessa on saanut tämän tutkimusprosessin aikana vahvistusta. Kun olen tavannut 1970- tai 1980-luvulla lehtiä lukeneita ihmisiä, jotka ovat olleet jollakin tavalla kiinnostuneita populaarimusiikista, ja kertonut heille mitä teen päätoimisesti, he ovat osanneet yleensä saman tien nimetä yhden tai useamman HS:n entisen populaarimusiikkikriitikon. Monet ovat kertoneet myös muistikuvia kriitikoiden jutuista tai käsityksiään siitä, kuinka tehtäviensä tasalla nämä kriitikot heidän mielestään olivat. Jos henkilö pystyy suoralta kädeltä 2010-luvulla muistelemaan 1970-luvulla lukemiaan lehtijuttuja ja esittämään mielipiteitä niiden kirjoittajista, taustalla täytyy olla muuta kuin vain kursorinen lukeminen. Lehtikirjoittelulla on ollut väliä: joko kriitikon kanssa on oltu samaa mieltä tai sitten ei, mutta molemmissa tapauksissa lukija on oppinut, mitä arvoja suuren sanomalehden musiikkikriitikko liittää musiikkiin, ja näitä arvoja vasten hän on voinut peilata omia arvojaan tai omaa suhtautumistaan samaan musiikkiin. Helsingin Sanomien journalismi on ollut yksi tekijä siinä prosessissa, jossa musiikinkuuntelijat ovat oppineet, millaisia arvoja yhteiskunnassa liitetään eri musiikkityyleihin, millaisin sanoin niistä on tapana keskustella ja mihin musiikin elementteihin huomio kohdistamalla on tapana muodostaa arvio musiikin laadusta.

1.4 Aineisto

TUTKIMUSAINEISTONANI toimivat 3 454 populaarimusiikkiaiheista lehtijuttua Helsingin Sanomista vuosilta 1950–1982 sekä toimittajien teemahaastattelut. Seuloin erilaisen populaarimusiikkia koskevien hakusanojen avulla Helsingin Sanomien sähköisestä arkistosta tutkimusperiodini populaarimusiikkiaiheet ja erityisesti päätoimisten populaarimusiikkitoimittajien kirjoittamat jutut. Sen jälkeen luetteloin jokaisen jutun aiheen, juttutyypin, kirjoittajan ja osaston, jolla juttu julkaistiin. Luetteloinnin jälkeen otin kaikki populaarimusiikkiaivustajien kirjoittamat jutut lähilukuun, jotta saisin selville, millä tavoin toimittajat pyrkivät legitimoimaan edustamaansa musiikkityyliä jutuissaan – vai pyrkivätkö he.

Alkuperäinen ajatukseni oli aloittaa tutkittava ajanjakso kulttuuriosaston perustamisesta HS:ssa syksyllä 1965 ja keskittyä pelkästään kulttuuriosaston populaarimusiikkijournalismin tutkimiseen. Lähtöoletuksenani oli, ettei lehdessä seurattu populaarimusiikkia säännöllisesti ennen kuin kulttuuriosasto perustettiin ja sinne jossakin vaiheessa palkattiin ensimmäiset populaarimusiikkiin keskittyneet avustajat. Ryhdyttyäni lukemaan 1960-luvun puolivälin lehtiä huomasin kuitenkin pian, että populaarimusiikin säännöllinen seuranta ja jopa kritiikki olivat lehdessä jo täydessä käynnissä, ja ne tapahtuivat pitkäl-

ti muualla kuin kulttuurisivuilla. Populaarimusiikin HS:n kulttuurisivujen säännölliseksi sisällöksi tuonut prosessi oli jo alkanut, joten sen alkulähteille oli päästävä. Päädyin lopulta aloittamaan tutkittavan ajanjakson siitä hetkestä, johon paikallistin ensimmäisen populaarimusiikista kirjoittamiseen erikoistuneen nimimerkin saapumisen HS:n sivuille. Se tapahtui syksyllä 1950.

Myöskään jazzin ottaminen mukaan tutkimukseen ei ollut ensimmäinen aikomukseni, mutta huomasin sen pian perustelluksi. Jazzkritiikissä käytiin muutamaa vuosikymmentä aikaisemmin monet niistä musiikin arvostusta koskevista kamppailuista, jotka ovat kiinteä osa rockkritiikin alkuaikojen historiaa (ks. esim. Brennan 2007). Rockkritiikki ei syntynyt tyhjästä, vaan sillä on suora tyylillinen yhteys 1800-luvun taidemusiikkikritiikkiin, ja välittävänä tekijänä näiden kahden välillä oli juuri jazzkritiikki (Kurkela 2005, 291). Lindberg et al.:n (2005, 6) mukaan elokuva- ja jazzkritiikki ovat niiden kritiikin lajien joukossa, joista kehityksessä ollut rockkritiikki otti vaikutteita. Helsingin Sanomien rockkritiikin alkuvaiheita tutkiessani olisin joka tapauksessa joutunut perehtymään saman lehden jazzkritiikin historiaan. Siitä ei ollut olemassa aikaisempaa tutkimusta, joten oli lopulta luontevaa liittää tämä perehtyminen osaksi tätä työtä.

Tutkimusperiodini alku määräytyi siis ensimmäisen populaarimusiikkiavustajan kiinnostuksesta HS:n toimituskuntaan, ja sen loppu määräytyy osin tutkimuskirjallisuuden ja osin lehtiaineiston perusteella. Kulttuuri ja journalismi ovat jatkuvassa muutoksen tilassa, mutta välillä muutokset ovat suurempia kuin toisina ajanjaksoina. 1980-luvun alkuvuosina lehdessä alettiin kirjoittaa säännöllisesti viimeisistäkin sellaisista populaarimusiikkityyleistä, joista lehdessä nykyäänkin kirjoitetaan. Samoin nykyinen populaarimusiikkia käsittelevien juttutyyppien valikoima tuli käyttöön viimeistään 1980-luvun puoliväliin mennessä. Kävin 1980-luvun alun lehtiä läpi vuoden 1984 loppuun havaitakseni, ettei HS:ssa tapahtunut vuosina 1983 ja 1984 merkittäviä muutoksia populaarimusiikista kirjoittamisessa. Vuoden 1982 loppuun mennessä saavutettiin pääosin ne musiikista kirjoittamisen asemat, jotka lehdessä vallitsevat nykyäänkin.

1980-luku toi populaarimusiikin kenttään omat muutoksensa, mutta tämän tutkimuksen asetelman kannalta on olennaisempaa, että suurimmat kamppailut eri musiikkityylien arvostuksesta oli siihen mennessä käyty. Lindberg et al.:n (2005, 226) mukaan rockkritiikin kenttä on ollut 1990-luvun alun jälkeen positioiltaan vakiintunut. Kentälle on tullut uusia toimijoita, ja vanhoja on mennyt, mutta selviä muutoksia kentällä ei ole tapahtunut. Jyrkkä suhtautuminen populaarikulttuuriin ja -musiikkiin lieveni Suomessa 1980-luvun aikana muun muassa sen takia, että punkliikkeen tiedostamista lisäävä ja nuoria aktivoiva merkitys havaittiin auktoriteettienkin keskuudessa (Kallioniemi 1992, 33). Rockin historian puolella suurimmat tapahtumat ajoituivat 1950-luvun ja 1980-luvun välille, jos ei ajatella rockia pelkästään musiikkina vaan sen poliittista, taloudellista ja sosiaalista kontekstia (Grossberg 1992, 156). Tähän kontekstiin kuuluvat esimerkiksi rockiin liitetyt arvot ja sen yleisestä arvostuksesta käyty kamppailu taiteen kentällä.

Pitkän aikavälin tutkimusta voi yleensä harjoittaa valikoimalla osan tutkittavan aikavälin jutuista sopivalla otantamenetelmällä tarkemman tutkinnan alle. Tämä metodi ei kuitenkaan innostanut minua missään vaiheessa. Pääsyynä tälle on populaarimusiikin vuosirytmi, jossa festivaaleille, klubikeikoille ja levyjen julkaisulle on omat sesonkinsa. Tietyn

kuukauden juttujen valikointi eri vuosilta antaisi huomattavasti toisistaan eroavat tutkimustulokset riippuen siitä, minkä kuukauden jutut valitsee. Jazzista ja kansanmusiikista on kirjoitettu Suomen sanomalehdissä monen vuosikymmenen ajan runsaasti heinäkuussa, koska silloin on järjestetty Pori Jazz ja Kaustisen kansanmusiikkifestivaalit. Tämän tiedon perusteella ei kuitenkaan pysty esittämään luotettavia tulkintoja siitä, kuinka paljon jazzista tai kansanmusiikista on kirjoitettu muina kuukausina, tai onko niistä ylipäättään kirjoitettu lehdissä säännöllisesti.

Populaarimusiikin säännöllinen seuranta sanomalehdessä ei myöskään tarkoita pelkien suurten uutistapahtumien vaan jatkuvan ruohonjuuritason toiminnan raportointia ja arviointia. Stuart Hallin (1992) mielestä populaarikulttuurin tutkimus on liian usein sortunut esittelemään populaarikulttuurin ilmiöiden kehityskulkuja yksinkertaisena evoluutiona, jossa asioista hitaasti tulee toisia asioita. Todellisuudessa populaarikulttuurin muutoksessa on katkoksia ja epäjatkuvuuksia, rauhallisia kausia sekä käännekohtia, jolloin suhteita rakennetaan uudelleen ja muutetaan. (Emt., 212.) Merkittävimpinä pidettyjen populaarimusiikkitapahtumien käsittelyn tutkiminen olisi myös arvokasta, mutta se ei kerro mitään Hallin korostamista katkoksista ja rauhallisista kausista. Minua kiinnostavat myös suvannot, koska silloin punnittiin, kuinka säännöllistä lehden populaarimusiikkiseuranta itse asiassa on.

Populaarimusiikkijournalismin määrää ja sisältöä voisi tutkia myös vertaamalla sitä klassisen musiikin tarjontaan lehdessä, kuten esimerkiksi Schmutz et al. (2010) ovat tehneet. Tällaista vertailua en tehnyt, koska se edellyttäisi klassisen musiikin historian läpikotaista tuntemista, ja omalla kohdallani tällaista tuntemusta ei löydy. Schmutz et al.:n (Emt., 505) vertailun mukaan Saksan sanomalehdissä kirjoitetaan populaarimusiikista verrattain vähän klassiseen musiikkiin nähden, ja tutkijoiden mielestä tämä johtuu pääasiassa Saksan vahvasta taidemusiikkitraditiosta. Omat tietoni Suomen klassisen musiikin historiasta eivät ole niin vahvat, että pystyisin tulkitsemaan, olisiko vastaavanlainen populaarimusiikin ja klassisen musiikin suhde ollut Suomen senhetkisen populaarimusiikin vahvuutta vai klassisen musiikin heikkoutta.

Ei ole myöskään selvää, onko jonkinlainen vertailuaineisto ylipäättään tarpeen, jos tutkii populaarimusiikkijournalismin muutoksia ja journalismissa mahdollisesti esiintyviä legitimointipyrkimyksiä. Helsingin sanomalehtien klassisen musiikin kritiikkiä vuosina 1860–1888 tutkinut Sarjala (1994) pohtii, että kirjoittelun taajuus saattoi kasvaa sen takia, että julkisten konserttien määrä kaupungissa lisääntyi. Kasvun syitä olennaisempi on kuitenkin se havainto, että kirjoittelun taajuus ylipäättään kasvoi, eli musiikkiarvostelut tavoittivat lukijakuntansa yhä useammin ja muistuttivat olemassaolostaan entistä tehokkaammin (Emt., 144). Lehtien lukijoiden kannalta olennaisinta lienee tämänkin tutkimuksen periodin aikana se, että populaarimusiikkimateriaalin määrä lehdessä lisääntyi eikä niinkään se, minkä materiaalin kustannuksella se tapahtui.

1.5 Mikä on oma positioni aiheeseen?

VAIKKA olen koko ikäni kuluttanut aktiivisesti populaarimusiikkia, soittanut sitä julkisesti dj-keikoilla ja radiossa paljon ja instrumenteillakin jonkin verran, kiinnostuin sitä käsittelevän journalismin tutkimisesta vasta opintojeni graduaiheessa. Samassa yhteydessä aloin pohtia, miksi en ole koskaan ollut kiinnostunut rocklehtien avustamisesta, vaikka taustani on hyvin tyypillinen niihin kirjoittaville: aktiivinen musiikkiharrastus, suuri levykokoelma sekä opintoja journalismin alueelta. Vasta aikuisella iällä tajusin, että jaan usein kiinnostuksen lehtien käsittelemään musiikkiin, mutta en niitä arvoja, joita tähän musiikkiin liitetään lehdissä. Arvotan musiikkia eri kriteereillä kuin rockjournalismi yleensä tekee.

Tämän ulkopuolisuuteni vuoksi tarkastelen kiinnostuneena niitä arvoja, joita tunteeni populaarimusiikkityyleihin, artisteihin ja kappaleisiin on aikoinaan liitetty ja edelleen liitetään. Erilaisten arvojen liittäminen musiikkiin voi kertoa nähdäkseni yhtä lailla yksilöiden kuin eri aikakausien eroista, ja koen näiden erojen pohtimisen kiinnostavaksi. Sama ulkopuolisuuden tunteei koskee tietystä mielessä myös sellaisia kulttuurin hierarkioita, joissa toisilla musiikkityyleillä nähdään olevan jotakin yleisesti tunnustettavaa arvokkuutta toisiin tyyleihin verrattuna, sillä en osaa nähdä erilaisten musiikinkuuntelutapojen tai erilaisten musiikkimakujen yhtäaikaista olemassaoloa väistämättömän hierarkkisenä kysymyksenä.

Tarkastelen menneiden vuosikymmenten musiikille annettuja merkityksiä ulkopuolisesta posititiosta myös ikäni takia, sillä minulla ei ole omakohtaisia muistikuvia siitä ajasta, jonka journalismia tutkin. Ulkopuolisuutta olen pyrkinyt vähentämään lukemalla suuren määrän aikalaiskirjallisuutta, joka on auttanut asettamaan varsinaista tutkimusaineistoaani ajalliseen kontekstiin. Aikalaisten kirjoitukset lehdissä ja niiden ulkopuolella ovat ainoa keino päästä kiinni niihin merkityksiin, joita musiikille on sen julkaisuhetkellä annettu. Niitä ei enää tavoita nykypäivänä, vaikka kuuntelisi tuota musiikkia, sillä merkityksiin vaikuttaa myös ympäröivä yhteiskunta eikä menneiden vuosikymmenten yhteiskuntaan pääse enää palaamaan. Jos aikalainen haluaa muistella, mitä The Beatles merkitsi vuoden 1964 yhteiskunnassa, hän ei tavoita tuota merkitystä kuuntelemalla Beatlesin levyjä uudelleen ja uudelleen, vaan hänen täytyy muistella, mitä kyseisestä musiikista vuonna 1964 kirjoitettiin ja puhuttiin (Frith 1992, 42). Tutkija ei liioin voi lukea vanhoja lehtiä ja miettiä nykypäivän standardeilla, mikä niiden sisällössä on erikoista ja mikä ei, mutta lukemalla muutakin aihetta koskevaa aikalaisjournalismia ja -kirjallisuutta saa lisätietoa aikakaudelle tyypillisestä kielestä, asenteesta ja niistä asioista, joista on ylipäättään ollut soveliasta kirjoittaa. Eikä sovi väheksyä myöskään niitä lukuisia kokemiani hedelmällisiä keskusteluja itseäni monta vuosikymmentä vanhempien muusikoiden, musiikkitoimittajien, levyneräilijöiden ja muiden musiikkiaktiivien kanssa. Näissä keskusteluissa on selvinnyt, mitä arvoja aikaisemmat sukupolvet ovat liittäneet eri musiikkityyleihin ja millä nämä arvot on perusteltu – jos niitä on perusteltu.

Stuart Hallin (1992, 201) mukaan ollakseen mahdollisimman tieteellinen täytyy tehdä omat asemansa, omat asettamuksensa ja omat arvonsa selväksi muille, jotta he tietävät, missä tutkijan tietoteoreettiset ja poliittiset perustat lepäävät ja mihin väitteet perustuvat. Omaa käsitystäni musiikin vastaanotosta ja yleisön musiikkiin liittämistä arvoista

on merkittävästi muokannut yli 500 dj-keikan soittaminen ja yli 200 toimitetun musiikkiohjelman tekeminen radioon sekä niiden aikana ja jälkeen saamani yleisöpalaute. Olen soittanut pari sataa keikkaa myös muusikkona, mutta arvotan äänitemusiikin julkisen soiton tilaisuudet yleisön tarkkailun kannalta hedelmällisemmiksi, sillä niissä musiikin tekijä ei ole läsnä, jolloin yleisön palaute soivasta musiikista on suurempaa ja rehellisempää. Suhtaudun varsin liberaalisti eri musiikkityyleihin ja olen sitä mieltä, että sekä yksinkertaista että vaikeaa, sekä matalaa että korkeaa musiikkia tarvitaan. Tämä mielipide perustuu ainoastaan siihen, että eri ihmiset etsivät erilaisia vaikeustasoja ja erilaisia elementtejä musiikista, ja musiikista nauttiminen kuulunee jokaisen ihmisen perustarpeisiin ja -oikeuksiin. Tällöin musiikin eri tyylien kirjon olisi syytä olla mahdollisimman monipuolinen, jotta mahdollisimman moni ihminen löytäisi sieltä musiikkia, josta nauttia. Matala ja korkea kulttuuri eivät ole toisiltaan pois, eivätkä myöskään valtavirta ja marginaali, vaan molempia tarvitaan.

Käsitän kaiken journalismin kommunikaationa joukkoviestimen ja yleisön välillä, jolloin onnistunut populaarimusiikkijournalismi sisältää yleisön enemmistön musiikkiin liittämät arvot, mikäli tämä journalismi esiintyy suuren yleisön mediassa. Toisaalta populaarimusiikkijournalismi on muutakin kuin mielipiteiden ja arvojen välittämistä, nimittäin journalismia – ajankohtaista ja faktapohjaista joukkoviestintää – jolloin siinä esitettävien faktojen pitäisi olla oikein ja niiden pitäisi olla selvästi erotettavissa mielipideaineistosta. Tätä eroa ei kuitenkaan kritiikeistä usein löydä, vaan kriitikot esittävät usein faktoina omia oletuksiaan esimerkiksi äänilevyn tekoprosessista ja tekijöiden tarkoituksesta⁴. Mielipiteiden esittäminen kuuluu musiikkijournalismin lajityyppiin, mutta niiden verhoaminen faktoiksi tai sekoittaminen faktojen kanssa ei ole hyvää journalismia, eikä musiikkikritiikin subjektiivinen kirjoitustyyli tee sitä hyväksyttäväksi. Toinen karsastamani asia on musiikkia koskevien mielipiteiden esittäminen arvioitavan musiikin lopullisena arvona. Asetelma on täysin kestävä, sillä arvot muuttuvat ajan kuluessa. Seuraavat sukupolvet saattavat arvottaa tällä hetkellä tehtävän musiikin aivan toisella tavalla kuin me ja olla kiinnostuneita aivan erilaisista tyyleistä kuin me, kun he alkavat kiinnostua edellisten sukupolvien musiikista. Tämä on asetelma, johon esimerkiksi lukuisten maailmalla menestyvien uudelleenjulkaisuihin keskittyvien levy-yhtiöiden toiminta perustuu: vuosikymmeniä sitten julkaistiin paljon musiikkia, joka ei kiinnostanut senhetkisiä kuluttajia, mutta nykyisille kuluttajille siinä samassa musiikissa saattaa ollakin juuri niitä elementtejä, joita he musiikista etsivät. Musiikin lopullista arvoa ei siten oikeastaan voi määritellä niin kauan kuin uusia kuuntelijasukupolvia tulee, eikä tätä lopullista arvoa pitäisi siinä tapauksessa pyrkiä esittämään faktana myöskään arvioidessaan musiikkia lehteen. Silloin jätetään noudattamatta yhtä journalismin perussääntöä eli esitetään faktana asia, jota ei voida todistaa faktaksi.

4 Tällaisia arvioita on yrittänyt käsitteellistää – tosin tuskin kovin vakavissaan – levytuottaja Orrin Keepnews (1987/1996, 1049–1050), joka on käyttänyt niistä termiä ”assumed fact review”. Hän nimeää artikkelissaan tapauksia, joissa hän on tuottanut äänilevyn, ja kyseistä levyä koskevista arvioista on esitetty faktoina tuottajan pyrkineen levyä tuottaessaan tiettyihin asioihin, jotka Keepnewsin itsensä mukaan eivät pitäneet paikkansa.

1.6 Miten määritellään populaarimusiikki ja populaarimusiikkitoimittaja tässä tutkimuksessa?

POPULAARIMUSIIKKIJOURNALISMI on populaarimusiikin maailmaa käsittelevää journalismia. Miten sitten määritellään populaarimusiikki? Negusin (1992) mukaan populaarimusiikin voi käsittää esimerkiksi joukoksi erilaisia musiikkityylejä, jotka ovat kaupallisia tuotteita, mutta monet kuluttajat liittävät niihin ideologisia ulottuvuuksia. Populaarimusiikin keskiössä on jännite, joka syntyy musiikin tekemisen käsittämisestä luovana toimintana ja toisaalta musiikin tuotannon ja jakelun kaupallisesta luonteesta. (Emt., 228.) Roy Shuker (2008, 7) määrittelee populaarimusiikin koostuvan musiikkillisten traditioiden, tyylien ja vaikutteiden hybridistä, ja ainoa yhdistävä tekijä on se, että musiikissa on voimakas rytmielementti ja yleensä sitä esitetään sähköisesti vahvistettuna. Populaarimusiikin historian Suomessa kirjoittaneet Jalkanen ja Kurkela (2003) ovat ottaneet historiikkiinsa mukaan niin kevyen näyttämömusiikin, tanssimusiikin, kansanmusiikin, oopperan, kupletin, iskelmän kuin jazzin⁵ ja rockinkin. Kyseessä on siis tyylillisesti laaja eri musiikkityylien joukko, jonka ytimessä ovat olleet tanssimusiikki ja hittilaulut, mutta laajemmin siihen voi laskea kaiken viihtymistarkoituksessa kuunnellun musiikin. Jalkanen ja Kurkela kiteyttävät tarkoitavansa populaarimusiikin käsitteellä kunkin ajan suosituimpia ja paikallisia rajoja ylittäneitä musiikkityylejä. Heidän huomionsa mukaan nämä tyylit ovat lähes aina tulleet ulkomailta Suomeen. (Emt., 12.)

Populaarimusiikki liittyy terminä läheisesti kulttuurin hierarkioihin. Käsitteen historia juontuu pyrkimyksistä eristää eliittiperinteen mukainen taiteellinen rehellisyys modernin yhteiskunnan paineista (Middleton 2009, 77). Toisin sanoen ilman eri musiikkityylien ja musiikkityylejä kuluttavien ihmisten tarvetta hierarkioille ja erotteluille koko populaarimusiikin käsitettä ei tarvittaisi. Sitä ei olisi myöskään olemassa ilman modernin yhteiskunnan rakenteita, sillä kysymys korkean ja matalan kulttuurin suhteesta liittyy yhteiskunnalliseen eriytymiseen, ja yhteiskunnan perusluonteen muuttuessa myös populaarikulttuurin ja -musiikin merkitys muuttuu (Malmberg 2000, 465). Middletonin (2003, 4) mukaan populaarimusiikki on alusta asti määritelty toiseuden eli niiden ominaisuuksiensa kautta, jotka eroavat sitä parempina ja taiteellisempina pidetyistä kulttuurimuodoista. Käsitteellisten erontekojen avulla määriteltynä populaarimusiikki voi olla musiikkia, joka ei ole esimerkiksi klassista musiikkia tai kansanmusiikkia (Brabazon 2012, 2).

Populaarimusiikki voidaan määritellä myös musiikin tuotanto-olosuhteiden avulla. Shukerin (2008, 7) mukaan se on massatuotettua musiikkia lähinnä nuorisolle. Samalla siihen kuitenkin liitetään edellä mainittuja ideologisia merkityksiä, joiden myötä musiikin keskiöön syntyy jännite musiikin tekemisen luovasta luonteesta ja toisaalta sen tuotannon ja levityksen kaupallisuudesta. Suutarin (2005, 317) mukaan populaari ei erotu musiikkili-

5 Joidenkin tutkijoiden mielestä (esim. Kärjä 2007b, 179–180) ei ole yksiselitteistä, että esimerkiksi jazz kuuluu populaarimusiikki-käsitteen alle. Tämä saattaakin pitää nykyaikana paikkansa ainakin joidenkin jazzin lajien kohdalla, mutta tässä tutkimuksessa jazzkirjoittajat kuuluvat populaarimusiikkitoimittajiin, sillä heidän ammattikuntansa on tutkittavana ajanjaksona HS:ssa ollut selkeästi klassisen musiikin toimittajista erillinen. Lisäksi vaikka jazzia ei nykyään pitäisi populaarimusiikin lajina, historiansa alkuaikoina se oli selkeästi populaarimusiikkia (esim. Johnson 2002b, 110).

sin perustein muista musiikinlajeista vaan se on enemmänkin tekemisen ja kuluttamisen tapa; mentaalinen näkökulma, jossa korostuu musiikin ajankohtaisuus ja yleistajuisuus.

Mäkelän (2011a) mielestä yksiselitteinen määritelmä populaarimusiikille tuntuu jopa ylivoimaiselta. Musiikki on historiallisesti ja kulttuurisesti muuntuva, joten sitä ei voi vangita sanoilla. Tieteellisen tutkimuksen kannalta olisikin olennaisempaa selvittää ja ymmärtää, millaisia ilmiöitä ja merkityksiä populaarimusiikkiin liitetään eri aikoina ja eri paikoissa. (Emt., 23.) Shukerin (2005, 205) mielestä tyydyttävän populaarimusiikin määritelmän täytyy sisältää sekä musiikillisia että sosioekonomisia luonnehdintoja, koska kaikki populaarimusiikki koostuu musiikillisten traditioiden, tyylien ja vaikutusten hybridistä, mutta se on myös taloudellinen tuote, johon monet sen kuluttajat liittävät ideologisia merkityksiä.

Populaarimusiikin määrittelemisen saattaa vaikuttaa sekavalta, mutta tämä on kaiken populaarikulttuurin määrittelyn ominaisuus. Ja populaarimusiikin tutkija tutkii aina populaarikulttuurin osaa, jolloin pelkkä musiikintutkiminen ei riitä, vaan olennaista on myös sitä ympäröivä maisemien, suhteiden ja linkkien verkosto (Brabazon 2012, 30). Populaarimusiikkia ei myöskään ole olemassa ilman yleisöä. Tutkijalle ei jää mahdollisuuksia mieltää populaarimusiikkia sosiaalisen maailman ulkopuolella sijaitseväksi ilmiöksi, vaan se on musiikkia, jota ihmiset kuluttavat, arvostelevat, rakastavat, etsivät, löytävät, levittävät, tekevät ja myyvät – ja suosion lisäksi siihen kuuluu sen musiikillinen, soiva ulottuvuus. (Aho & Kärjä 2007, 8–9.) Se on sekä musiikkia, sen vastaanottoa että sen vastaanoton levittämistä ja kielellistämistä lehtien sivuilla.

Hall (1992) on pitänyt populaaria määritelmänä, jossa etsitään tietystä ajanjaksosta niitä muotoja ja toimintoja, joilla on juurensa tiettyjen luokkien yhteiskunnallisissa ja materiaalisissa oloissa ja jotka ovat saaneet hahmonsensa osana populaareja traditioita ja käytäntöjä. Tämän lisäksi populaarikulttuurin määritelmässä ovat olennaisia ne suhteet, jotka määrittelevät sen jatkuvana jännitteenä hallitsevaan kulttuuriin nähden ja jota tämä kulttuurinen dialektiikka jäsentää. (Emt., 256.) Koivunen et al. (2000) toteavat, että populaarikulttuurin määritelmät ovat kontekstisidonnaisia, kiisteltyjä ja usein hyvin arvoladattuja. Yhteisymmärrystä siitä, mitä populaarikulttuuri on, ei ole. Se on kuitenkin heidän mielestään arkisen kokemusympäristön itsestään selvä osa, joka tuottaa merkityksiä, kokemuksia, puheenaiheita, julkisuuden alueita ja liiketoiminnan sijoja. (Emt., 14.) Shukerin (2005) mukaan populaarikulttuuri-termiä käytettiin historiallisesti erottamaan 1800-luvun teollisuuskeskuksien alempien luokkien kulttuuri, jossa oli kaksi osaa, kaupallisesti orientoitunut kulttuuri sekä ihmisten itsensä toisiaan varten harjoittama kulttuuri. Näistä osista jälkimmäinen on saanut myöhemmissä populaarikulttuurin määritelmässä enemmän painoarvoa, ja myöhemmin termi on myös assosioitunut yleisesti joukkoviestintään: lehdistöön, kustannusalaan, radioon, televisioon, elokuvaan, videoihin, tietoliikenteeseen ja äänilevyteollisuuteen. (Emt., 70.)

Populaarimusiikkia ja kevyttä musiikkia on joskus pidetty synonyymeina, mutta jälkimmäisen sisältämän arvolatauksen takia sitä käytetään nykyisin vähemmän⁶. Käsite oli käytös-

6 Esimerkiksi suomalaisen iskelmän historioitsija Maarit Niiniluoto kieltäytyy kategorisesti käyttämästä kevyt musiikki -käsitettä, koska se asettuu vakavan musiikin vastinpariksi hierarkkisessa mielessä. Populaarimusiikki on tässä mielessä turvallisempi termi. (Niiniluoto 2013, haastattelu.)

sä vielä 1950- ja 1960-luvuilla, jolloin vakavan ja kevyen musiikin välinen vastakohtaisuus oli jyrkimmillään, mutta vähitellen se on menettänyt merkityksensä (Gronow et al. 2004, 10). Tämä kehitys lienee tapahtunut sekä yhteiskunnan että musiikin muuttumisen myötä: muistan jo 1980-luvulla varhaislapsuudessa ihmetelleeni, miten raskasta heavya voitiin television musiikkiohjelmassa kutsua kevyeksi musiikiksi, kun se soundillisilta ominaisuuksiltaan kuulosti korvissani kaikelta muulta kuin kevyeltä. Ehkä jo se, että kevyt musiikki-käsitettä on ylipäättään voitu käyttää julkisesti esimerkiksi heavystä, on hyvä esimerkki siitä, että musiikkia on määritelty ja arvotettu ensisijaisesti jonkin muun kuin kuulokuvan perusteella: esimerkiksi ideologisen sisällön tai vastaanottotilanteen arvokkuuden pohjalta.

Populaarimusiikki voidaan siis määritellä suhteessa johonkin toiseen, ja useimmiten tämä toinen on klassinen musiikki tai taidemusiikki. Mäkelän (2011a) mukaan estetiikkaan nojaava jaotteluperinne taide- ja populaarimusiikin välillä on voimakas, mutta nykypäivänä sille löytyy yhä vähemmän perusteita. Kyse onkin institutionaalisesta rajanvedosta eikä niinkään suosioon tai estetiikkaan perustuvasta erottelusta. (Emt., 22.) Laitinen (1990, 17) pohtii, että myöskään tieteellisesti perusteltavia kvalitatiivisia eroja on vaikea löytää rockin ja taidemusiikin välille. Kaikesta huolimatta tämä institutionaalinen rajanveto edelleen jatkuu, ja se kelpaa myös tutkimuksen lähtökohdaksi, sillä Kärjän (2005a, 112) mukaan on perusteltua väittää, että epämääräiset ”yleiset käsitykset” nojaavat juuri institutionaalsiin määrittelyihin eli siihen, miten eri käsitteet on kritiikin, muiden mediayhteyksien, kulttuuripolitiikan ja koulutuksen piirissä merkityksellistetty. Kärjän ja Ahon (2007, 11) mukaan populaarimusiikin institutionalisoidut määritelmät toimivat käyttökelpoisina tutkimuksen lähtökohtina myös sen takia, että tutkimuksen tulokset saattavat määräytyä jo kohteen rajauksen perusteella, mikäli tutkija lähtee liikkeelle omista luokitteluistaan.

Kiinnostavaksi tulee siis se, mitä HS:ssa määriteltiin populaarimusiikin alueisiin kuuluvaksi eri aikakausina. Määrittely tehtiin käytännössä esimerkiksi valitsemalla musiikkitapahtumasta kirjoittavaksi kriitikoksi tietyn musiikkityylin asiantuntija tai käyttämällä artikkelin yhteydessä musiikkityyliä koskevaa vinjettiä. Rajanveto siitä, mitkä HS:n musiikkijutuista käsitteivät populaarimusiikkia ja ketkä HS:n musiikkitoimittajista kirjoittivat siitä päätoimisesti, oli kuitenkin tehtävä itse, sillä populaarimusiikki-käsitettä ei juuri käytetty lehdessä. En olisi löytänyt HS:ssa julkaistuja populaarimusiikkiaiheisia juttuja kirjoittamalla tietokantahaun hakusanaksi ’populaarimusiikki’, vaan oli käytettävä muita hakusanoja. Toisaalta Helsingin Sanomien toimituksen käytännöt tekivät rajanvedon populaarimusiikkitoimittajiin ja muihin musiikkikirjoittajiin lopulta melko helpoksi, sillä koko tutkimusperiodini ajan klassisesta musiikista kirjoittivat pääsääntöisesti eri toimittajat kuin jazzista, rockista ja iskelmästä. Eniten päällekkäisyyttä tuli maailmanmusiikin, laulelman sekä muiden marginaalisten ja ei-yhdysvaltalaisperäisten musiikkityylien kohdalla, sillä niistä saattoivat satunnaisesti kirjoittaa myös klassiseen musiikkiin keskittyneet toimittajat.

Tässä tutkimuksessa ovat kohteena rockista, jazzista tai iskelmästä säännöllisesti josakin HS-uransa vaiheessa jollekin HS:n osastolle kirjoittaneet toimittajat ja heidän lehdeensä kirjoittamiensa juttujen sisältö. Tutkimuksen aineistoon eivät kuulu yksittäisiä populaarimusiikkiaiheisia juttuja kirjoittaneiden toimittajien artikkelit, vaan populaarimusiikkitoimittajat ovat henkilöitä, joiden toimenkuvaan näyttää jossakin vaiheessa kuuluneen jonkin populaarimusiikin alueen *säännöllinen seuranta* HS:ssa.

1.7 Aihetta koskeva aikaisempi tutkimus

TYÖNI ammentaa monen eri tutkimushaaran saavutuksista, mutta tuntuu, että kaikissa näissä tutkimusta soisi olevan paljon enemmän. Niin kulttuurijournalismin, populaarimusiikin kuin musiikinhistoriainkin tutkimuksessa on vielä paljon aukkoja, ja monet kysymykset ovat selvittämättä.

Kulttuurijournalismia on tutkittu Suomessa varsin vähän. Siitä on kyllä keskusteltu aikojen saatossa paljonkin, mutta enemmän esseemäiseen sävyyn kuin systemaattisin tiedellisin välinein. Tutkimuksen vähäisyys saattaa johtua siitä, että kulttuurijournalismi sisältää sekä yhteiskunnallisesti että esteettisesti painottuneita aineksia, jolloin se sijaitsee kahden hyvin erityyppisen alan risteyskohdassa. Kulttuurijournalismia onkin tutkittu lähinnä humanistisissa taideaineissa, jolloin kiinnostuksen kohteena ovat olleet esimerkiksi teosten tai tyyliuuntien vastaanotto ja leviäminen. Kulttuurijournalismin toiminnan mekanismit sen sijaan ovat jääneet tutkimuksessa vähemmälle. (Jaakkola 2009, 9–10.) Jaakkola (2012, 137) on toivonut lisää viestintätieteissä tehtävää kulttuurijournalismin tutkimusta, jotta alan tarkastelu ei keskittyisi vain taideaineisiin, joissa tyyppillisesti tutkitaan taidekritiikkiä erillisenä ilmaisun osa-alueena tai kulttuurisena käytäntönä.

Kulttuurijournalismin tutkimuksissa viimeisten kahden vuosikymmenen aikana hahmottuu Jaakkolan mukaan kolme hallitsevaa pääulottuvuutta: kulttuurin määrittelyn, kulttuurijournalistien positioinnin sekä kulttuurijournalismin muutoksen kehykset. Nämä kehykset eivät kuitenkaan juuri esiinny puhtaina eikä niitä ole helppoa erottaa toisistaan kulttuurin välittymisen prosessissa (Emt., 141.) Tämän tutkimuksen voi sijoittaa lähinnä kahteen jälkimmäiseen kehykseen, mutta kulttuurijournalismin muutoksen kehys tarkoittanee viime aikojen tutkimuksessa enemmänkin muutosta kahden viime vuosikymmenen aikana, ei 1950- ja 1980-lukujen välillä kuten tässä tutkimuksessa. Muutosten kartoittaminen on Jaakkolan (Emt., 143) mukaan ollut kulttuurijournalismia koskevassa tutkimuksessa melko satunnaista. Tämä vaikuttaa koskevan oikeastaan kaikkea kulttuurijournalismin historiankirjoitusta, sillä pidemmän aikavälin suuremmista linjoista ei myöskään löydy juuri tutkimusta. Laajasti kulttuurijournalismin muutoksia monen vuosikymmenen ajalta käsittelevistä kotimaisista tutkimuksista voi mainita oikeastaan vain Hurrin (1993) väitöskirjan, joka tutkii suomalaisten sanomalehtien kulttuuriosastojen historiaa niissä ilmenneiden konfliktien avulla.

Myös populaarimusiikkijournalismin tutkimuksessa on huomattavia aukkoja niin maailmanlaajuisesti kuin Suomessakin. Brennan (2007, 21) pohtii, että monet tutkijat ovat ehkä kokeneet kiehtovampana kirjoittaa muusikoista ja musiikista kuin tarttua todennäköisesti vähemmän hohdokkaaseen aihepiiriin ja kirjoittaa musiikista kirjoittamisesta. Jones (2002) valittelee, että systemaattista tutkimusta populaarimusiikkikritiikistä on ilmestynyt hyvin vähän, vaikka kirjoitushetkellä 2000-luvun alussa populaarimusiikkiaiheisia tutkimuksia julkaistiin jo säännöllisesti. Populaarimusiikkijournalismiin eivät ole juuri koskeneet sen paremmin populaarimusiikin kuin journalisminkaan tutkijat, eivätkä myöskään kriitikoiden omat kirjoitukset tarjoa aiheesta juuri lisätietoa. Jonesin mielestä erityisesti muilla kielillä kuin englanniksi kirjoitetun populaarimusiikkikritiikin historiaa koskevat tutkimukset olisivat valaisevia. (Emt., 1–3.)

Parhaiten tutkittu osa populaarimusiikkijournalismin historiaa lienee Yhdysvaltojen ja Ison-Britannian merkittävimpien rockin erikoislehtien historia 1960-luvulta 1980-luvulle. Sanomalehtien populaarimusiikkijournalismista löytyy sen sijaan olemattoman vähän tutkimustietoa, vaikka niiden populaarimusiikkikirjoittaminen on erilaisen lukijakunnan takia toisenlaista kuin musiikin erikoislehtien (Leonard et al. 2003, 255)⁷. Cooperin (2010) kokoama kirjallisuusluettelo rockjournalismista havainnollistaa akateemisen ja ei-akateemisen kirjallisuuden painottumisesta aikakauslehtiin. Luettelon kohdassa ”Venues for Journalist Reports and Critical Commentaries” löytyy otsikon ”Newspapers” alta 14 kirjaa tai artikkelia, ”Magazines”-otsikon alla vastaava luku on 83 – ja tämä luku ei vielä sisällä fanzine-aikakauslehtiä, jotka on eroteltu magazineista. (Emt., 87–90.) Ammattimaisesta rockjournalismista kirjoittaminen on Cooperin luettelon perusteella painottunut yleisaikakauslehtiin tai rockin erikoislehtiin niin merkittävästi, että yhtä sanomalehtien rockjournalismiaiheista kirjaa tai artikkelia kohden löytyy kuusi kirjaa tai artikkelia aikakauslehtien rockjournalismista. Tämä suhdeluku saattaa olla melko lähellä totuutta, sillä niin voimakasta aikakauslehtiin painottuminen aikaisemmassa tutkimuksessa tuntuu omien havaintojenikin mukaan olevan.

Schmutz et al. (2010, 502) huomauttavat, että Yhdysvaltojen ja Ison-Britannian rockin erikoislehtien journalismia on tutkittu jo kohtalaisen paljon, mutta populaarimusiikkijournalismin positiosta sanomalehdissä on huomattavasti vähemmän tutkimustietoa, eikä eri valtioiden välistä vertailua aiheesta juurikaan ole. Populaarimusiikin tutkimuksen käsiteoppaassaan *Popular Music: The Key Concepts* Roy Shuker (2005, 174) toteaa kohdassa ”Music journalism”, että yleisaikakauslehtien ja sanomalehtien säännöllisten populaarimusiikkipalstojen tavoista rakentaa populaarimusiikin julkisuuskuvaa ja vaikuttaa musiikkityyliin ja artistien vastaanottoon on tehty vain vähän kriittistä analyysiä. Shukerkaan ei kuitenkaan tartu aiheeseen tätä huomiota enempää.

Tilanne ei toisaalta ole juuri valoisampi kulttuurijournalismin tutkimuksen kohdalla. Eurooppalaisessa ja angloamerikkalaisessa journalismintutkimuksessa on kiinnostuttu sanomalehtien kulttuurijournalismista harvoin ja sitä on pääasiassa sivuttu muiden tutkimusintressien valossa (Jaakkola 2009, 30). Kulttuurijournalismia koskevaa keskusteluakin on viime aikoina käyty lähinnä esseissä, blogeissa sekä sanoma- ja aikakauslehtien kolumneissa (Jaakkola 2012, 140). Systemaattista tai laajaa tutkimusta aiheesta sen sijaan löytyy erittäin vähän. Populaarimusiikkijournalismin ja -kritiikin analyysia on Suomessa kylläkin tehty pro gradu -tasolla viimeistään 1980-luvun loppupuoliskolta lähtien kohtalaisen paljon. Alan tutkimusta ajatellen ne tarjoavat lisätietoa yksittäisistä populaarimusiikki-ilmiöistä tai artisteista ja myös välineitä populaarimusiikkijournalismin tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin, mutta niiden avulla ei pysty muodostamaan kokonaiskuvaa populaarimusiikkijournalismin historiasta. Hyvin harva graduntekijä tuntuu innostuneen jatkamaan musiikkijournalismin kysymysten pohtimista syvemmin esimerkiksi väitöskirjatasolla, jolloin myös aineiston laajentaminen olisi tullut kysymykseen.

7 Erontekoa teki Suomessakin 1980-luvulla Soundi-rocklehdien päätoimittaja Timo Kanerva, jonka mukaan Soundi ei halunnut sivuillaan sanomalehtimäisesti kirjoittavien toimittajien juttuja, eikä Soundiin ollut suotavaa kirjoittaa samalla tyylillä kuin Helsingin Sanomiin (Oesch 1989, 75). Tarkemmat määritelmät Soundin ja HS:n tyyleistä sekä niiden eroista jäivät kuitenkin haastattelussa tekemättä.

Gradu- ja artikkelitason suomalainen tutkimus on keskittynyt joko pelkästään populaarimusiikin mediarepresentaatioihin jostakin tietystä artistista, konsertista, festivaalista tai muusta populaarimusiikin alueen mediatapahtumasta kirjoitetussa lehtitekstissä (esim. Suoninen 2003, Toivonen 2003, Katajala & Söderholm 1987, Närhi 1990) tai populaarimusiikkitoimittajien käytännön työn tutkimiseen haastatteluiden avulla (esim. Nevala 2005, Ora & Saarelainen 1993, Kaskinen 1989). Ennen 1980-lukua musiikkikritiikkiä ei pidetty mielekkäänä tutkimuskohteena todennäköisesti siksi, että humanistis-yhteiskunnallisen tutkimuksen huomion kohdistuminen kielenkäyttöön sosiaalisen todellisuuden rakentajana ei ollut vielä alkanut (Kärjä 2005b, 151). Musiikkikritiikki-instituution huomiointi yhtenä tekijänä populaarimusiikkityyliä sosiaalisessa arvonnousussa onkin pääosin vasta myöhemmin tehdyn tutkimuksen saavutus. Myös Kivimäki (2001) on ihmetellyt journalismin ja kritiikin välisen suhteen tutkimuksen vähäisyyttä sen takia, että merkittävä osa kritiikistä on sijainnut aina joukkotiedotusvälineissä. Hän kaipaa lisää tutkimusta myös kritiikistä joukkotiedotusjulkisuuden yhtenä ilmentymänä (Emt., 288).

Pitkän aikavälin avulla muodostettu kokonaiskuva populaarimusiikkijournalismin muutoksesta ja siihen vaikuttaneista tekijöistä musiikin erikoislehtien ulkopuolisessa suomalaisessa valtamediassa siis puuttuu. Osasyynä lieenee sanomalehtien hankaluus tutkimuskohteina, sillä tiettyyn aihepiiriin keskittyvien erikoispalstojen seulominen niiden sisällöstä pitkältä aikaväliltä on palstan aiheesta riippumatta valtava urakka. Jazzkulttuurin tulosta Suomeen väitellyt Jalkanen (1989, 343) teki tutkimuksensa ilman systemaattista päivälehtien jazzaineiston haravointia, jota hän kuvaa vuosikymmenen ajalta toivottomaksi yritykseksi. Sitä se senaikalaisella teknologialla eli mikrofilmien tai paperilehtien läpikäynnillä eittämättä olisi ollutkin. Kivimäki (2001, 294) harmittelee elokuvajournalismin ja -kritiikin historian puuttumista Suomesta, mutta toteaa, että historian kirjoittamiseen tarvittavan aineiston kerääminen lehdistä olisi hyvin työlästä. Tilanne näyttää elokuvakritiikin kohdalla Kivimäen kirjoitusten perusteella samalta kuin populaarimusiikkijournalismissa. Elokuvan erikoislehtien⁸ rooli on kenties korostunut historiankirjoituksessa liikaa, koska niiden sisältö on ollut tutkijoiden ja historioitsijoiden saatavilla helpommin kuin sanomalehtien elokuvapalstat.

Yksi poikkeus suomalaisessa populaarimusiikkijournalismin tutkimuksen trendissä kuitenkin on: Suomessa tehdyt ruotsinkielistä populaarimusiikkijournalismia koskevat tutkimukset. Suomessa ei sitten toisen maailmansodan ja jazzista pitäneiden helsinkiläisten koululaisten toimittaman Yam-jazzlehden ole ollut ruotsinkielistä populaarimusiikin erikoislehteä, joten ruotsinkieliset tutkijat lienee ohjannut sanomalehtien pariin jo se seikka, ettei ruotsinkielistä populaarimusiikkijournalismia löydy muista medioista Suomen rajojen sisäpuolella. Hufvudstadsbladetin rockjournalismista on julkaistu esimerkiksi Björkgrenin (1999) artikkeli, mutta koska se analysoi vuonna 1995 ilmestyneitä rockjuttuja lehdessä, se ei tarjoa tälle tutkimukselle vertailukohtaa.

Tämän tutkimuksen tärkeimpänä kirjallisuutena toimii teoksia sekä kulttuurijournalismin että populaarikulttuurin tutkimuksen puolelta. Ulkomainen tutkimuskirjallisuus keskittyy paljolti Yhdysvaltoihin ja Isoon-Britanniaan, jotka nousivat populaarimusiikin

8 Suomalaisen elokuvan tapauksessa näitä erikoislehtiä ovat Elokuva-Aitta ja Kinolehti.

johtaviksi maiksi 1900-luvulla. Muunmaalaiseen tutkimuskirjallisuuteen viitataan kohtalaisen vähän, mutta juuri Yhdysvaltojen ja Ison-Britannian populaarimusiikkijournalismia on Suomessa jo 1920- tai viimeistään 1930-luvulta lähtien luettu ja seurattu asiaan vihiytyneiden piirissä tarkoin. Englantilainen Melody Maker ja yhdysvaltalainen Down Beat sammuttivat Suomen jazzfanien tiedonjanoa jo ennen toista maailmansotaa, ja 1950- ja 1960-lukujen nouseva rocksukupolvi oli sekin kiinnostunut yhdysvaltalaisista ja englantilaisista musiikkilehdistä. Se asianharrastajien joukko, joka on seurannut tarkoin populaarimusiikin anglo-tyylejä, on seurannut myös, mitä niistä on kirjoitettu Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa (ks. esim. Kurkela 2005, 285). Jos suomalaisilla populaarimusiikkijournalisteilla on ollut joitakin esikuvia, ne ovat todennäköisimmin peräisin englantilaisesta ja amerikkalaisesta mediasta. Tosin myös populaarimusiikista kirjoittamisen tapahtumia Ruotsissa on seurattu etenkin jazzpiireissä, joiden aktiiveista suuri osa on ollut suomenruotsalaisia aina 1930-luvulta saakka.

Tutkimusaiheittani koskeva akateeminen tutkimuskirjallisuus on paikoin hyvin puutteellista, eikä suomalaisen populaarimusiikkijournalismin historiaan keskittyviä tietoja ole välillä löytynyt edes vähemmän akateemisista painetuista lähteistä. Suuri osa suomalaista populaarimusiikkia koskevasta historiankirjoituksesta keskittyy pelkästään artisteihin eikä populaarimusiikin kentän muihin tekijöihin. Ongelma tunnetaan myös Suomen ulkopuolella, sillä esimerkiksi Lopes (2002, 5) valittelee, että muiden kuin artistien rooli jazzin historiassa on pitkälti jäänyt pois jazzhistoriikeista. Populaarimusiikkikirjallisuuden alueella vaikuttaa siltä, että mitä kauemmas taiteilijamyytistä, tähdistä sekä yleisön ja esiintyjän välisestä mystisestä vuorovaikutuksesta ajaudutaan, sitä vähemmän kirjallisuutta aiheesta löytyy. Tämä lienee seurausta siitä, että suuri osa populaarimusiikkia kuluttavasta yleisöstä haluaa ajatella artisteja poikkeuksellisina ihmisinä, joilla on hallussaan jokin taianomainen kyky puhutella yleisöä tunnetasolla. Siitä jopa arkisesta puurtamisesta, joka liittyy vaikkapa populaarimusiikin alalla työskentelevien toimittajien, pr-ihmisten tai äänittäjien toimenkuvaan, ei ole yhtä kiinnostavaa lukea, ja näiden ihmisten roolin korostaminen artistien imagon ja heidän musiikkinsa rakentumisessa saattaisi jopa heikentää sitä artistien ympärillä olevaa tähtikulttia, joka näitä artisteja myy. Siksi näiden muiden toimijoiden työn kartoittaminen ja siitä kirjoittaminen jää pääasiassa akateemisten piirien harteille, vaikka sillä kiistatta on ollut oma merkityksensä siinä, millaiseksi populaarimusiikin historia on muotoutunut. Bourdieun (1996) mukaan taiteelliselle luomiselle välttämättömiä instituutioiden historian tueksi pitäisi tutkia myös taiteen kulutukselle välttämättömiä instituutioiden historiaa – eli niiden instituutioiden, jotka tuottavat taiteen kuluttajia ja heidän makuaan. Näihin kuuluvat esimerkiksi taiteeseen erikoistuneet aikakauslehdet, sanoma- ja viikkolehdet, galleriat, museot, näyttelyt, opaskirjat ja julkiset konsertit. (Emt., 293.)

Jos mediainstituutioita on populaarimusiikin tutkimuksessa tutkittu, yleensä on pyritty selvittämään mediateksteistä, ketkä niitä ovat tuottaneet, millaiselle yleisölle, kenen etujen mukaisesti ja mitä on jäänyt ulkopuolelle (Shuker 2008, 16). Cottlen (2003) mukaan mediaorganisaatioiden tutkimusta on hallinnut joko taloudellinen tai kulttuurinen näkökulma. Tiedotusvälineiden sisältöä koskevien kulttuuristen diskurssien ja mediaorganisaatioiden talouden tutkimuskohteiden väliin jää suhteellisen vähän kartoitettu ja teoretisoitu kenttä: mediaorganisaatioiden rakenne ja työpaikkojen käytännöt. Myös ne olisi syytä

ottaa huomioon, jos halutaan ymmärtää, miksi mediarepresentaatiot omaksuvat ne muodot kuin omaksuvat ja miksi kunkin median kulloinenkin diskurssi vaikenee niistä asioista, joista se vaikenee. Näihin kysymyksiin ei löydy vastauksia pelkkiä mediatekstejä lukemalla riippumatta siitä, kuinka analyttisesti ja metodologisesti kattavasti sen onnistuu tekemään (Emt., 4–5). Myös Uskalin (2004, 48) mielestä tiedämme yllättävän vähän journalismin, toimitustyön ja journalististen tuotosten historiasta. Yhdyn Jaakkolan (2009, 27) näkemykseen, jonka mukaan kulttuurijournalismi on toiminut aikaisemmassa tutkimuksessa lähinnä ikkunana johonkin muuhun, ja varsinaisen kulttuurijournalistisen produkti-
on eli kulttuuritoimittajien ja kriitikoiden työn tutkimista ei ole nähty olennaiseksi.

Kulttuurijournalismin käsitteleminen tutkimuksissa todellisuuden kuvana eikä sen rakentajana tuntuu olevan ongelma populaarikulttuurimuodosta riippumatta, ehkä korkeakulttuurin puolellakin. Myös Thornton (1990, 91) on kritisoinut populaarikulttuurin tutkijoita siitä, että he ovat tarkastelleet lehdistöä välineenä, joka tarjoaa problematisoimattoman yhteyden todellisuuteen. Thorntonin mukaan lehdistöä on populaarikulttuurin tutkimuksessa käytetty todistusaineistona yleisön psyykkisistä tiloista sekä sosiaalisen ja kulttuurisen maailman muutoksista. Suomen oloissa Oesch (1989, 13) arvosteli populaarimusiikin varhaisia mediatutkimuksia osin samasta asiasta: niissä keskityttiin vain lehtien sisällön analysointiin eikä mietitty sitä, millä perusteilla aineisto on muokkautunut julkaisukuntoon. 20 vuotta myöhemmin Inglis (2010, 431) tosin esitti, että näkemys lehdistä suorana todellisuuden kuvana on horjunut, kun monissa tutkimuksissa korostettiin journalismin agenda setting - ja portinvartijateorioita myös populaarimusiikkijournalismin tapauksessa. Kyseessä lieneekin trendi, joka vaivasi populaarimusiikin tutkimusta lähinnä sen alkuvaiheessa.

Populaarimusiikkijournalismia – tai ylipäätään kulttuurijournalismia – voi toki myös tutkia pelkän tekstianalyysin keinoin ilman toimituksen sisäisten tapahtumien huomioon ottamista ja saada aikaan arvokkaita tutkimustuloksia. Jos ajatellaan lehden sisältöä lukijan tarpeiden kannalta, hänelle ei ole paljoakaan väliä sillä, millaisten prosessien myötä lehden sisältö muotoutuu. Lukijaa kiinnostaa ainoastaan se, mitä lehdessä lopulta on. Ongelmalliseksi pelkän lehtiaineiston tutkiminen muuttuu kuitenkin silloin, jos haluaa esittää tulkintoja siitä, miksi lehden sisältö on sellaista kuin se on. Vastaukset tähän löytyvät usein asioista, joita ei lehteä lukemalla ja sen sisältöä analysoimalla saa selville, vaan selitykset täytyy etsiä muilla keinoin, esimerkiksi lehden tekijöitä haastatteleamalla tai lehdentekoprosessiin muuten perehtymällä⁹.

Vaikka media näyttyytyn monille jättimäisenä ja kasvottomana organisaationa, sen toiminnan takana ovat ihmisten arvioinnit ja päätökset, jotka ovat kytkeytyneet erilaisiin taloudellisiin ja ideologisiin intresseihin (Kärjä 2005b, 165). Todellisuutta ja siinä elä-

9 Esimerkkinä tästä ongelmasta voi mainita Armisen (1989) tutkimuksen Jumalan teatterin aiheuttamasta kulttuurikonfliktista päivälehdissä. Arminen ihmettelee kulttuuriosastojen hidasta heräämistä tapahtumiin ja sitä, että tapahtumista kirjoitettiin ensimmäisenä lehtien uutisosastoilla. Hän jättää huomiotta sen, että ainakin HS:n kulttuuriosaston sivut ovat perinteisesti menneet kiinni useita tunteja ennen kotimaanosastoa. Jos kulttuurin uutistapahtuma sattuu riittävän myöhään illalla, se ei siten voi päätyä kulttuuriosastolle seuraavan päivän lehteen jo pelkästään painoteknisistä syistä, mutta saman lehden uutisosastolle se voidaan vielä ehtiä lisätä. Uutisten sijoitteluun ei välttämättä ole ideologista syytä, vaan pelkästään käytännön syyt.

viä ihmisiä ei voi erottaa toisistaan (Sarjala 2005, 218) – eikä myöskään todellisuuden rakentumista sitä rakentavista ihmisistä. Tämä on oman tutkimukseni lähtökohta, joka on journalistiikassa lopulta aika luonnollinen, mutta populaarimusiikin tutkimuksen puolella suhteellisen harvinainen. Mediatutkimuksen haluttomuus käsitellä populaarimusiikkijournalismia laajemmin näkyy ehkä juuri tämän näkökulman vähäisyydessä. Gradun laajuisessa tutkimuksessa on toki perusteltua pitää tutkimuskohde ja -aineisto riittävän suppeana, ja koska sitä laajempaa tutkimusta populaarimusiikista on vähän, oman tutkimukseni kaltaisia sekä lehtiaineistoa että käytännön työtä tutkivia tutkimuksia ei populaarimusiikin tutkimuksen alueella juuri ole. Silloin harvoin kun kulttuurijournalismia on tutkittu gradua laajemmissa tutkimuksissa, tämä yhdistelmä on kuitenkin ollut käytössä (esim. Hurri 1993 ja Jaakkola 2009). Ymmärrän kulttuurijournalismin varsin käytännönläheisesti Hautamäen (2002, 45) tavoin: mediassa, esimerkiksi sanomalehdessä julkaistava musiikkikritiikki on musiikillisen viestinnän tuote, joka syntyy auditiivisten havaintojen, journalistisen työprosessin ja mediaorganisaation lähtökohtien tuloksena. Varsinkaan kahteen viimeiseen käytäntöön keskittyntä musiikkijournalismin tai -kritiikin tutkimusta tuntuu olevan kuitenkin hyvin vähän.

1.8 Tutkimuksen rakenne

VÄITÖSKIRJANI jakautuu melko perinteiseen tapaan teoria- ja aineistolukuihin. Pääluvut 1–3 esittelevät tutkimuksen lähtökohdat ja aiemman tutkimuksen, luvussa 4 käyn läpi populaarimusiikkijournalismin historian Suomessa ennen kuin ensimmäinen aiheeseen keskittynyt avustaja tuli Helsingin Sanomien palvelukseen, ja luvuissa 5–11 käyn läpi tutkimusaineiston kronologisesti, eli eri menetelmillä saatuja tietoja ei ole eroteltu menetelmän mukaan, vaan esittelen ne samanaikaisesti ja asetan niitä kontekstiin taustoittavan kirjallisuuden avulla. Analyysilukujen jälkeen vuorossa on yhteenvetoluku 12.

Luvussa 2 lähestyn musiikista sanomalehteen kirjoittamista käytännönläheisestä näkökulmasta ja esittelen aihepiiriin liittyviä periaatteellisia kysymyksiä. Luvussa 3 tuon mukaan teoreettisemman lähestymistavan, jossa tarkastelen musiikista kirjoittamisen kysymyksiä kulttuurin hierarkioiden rakentumisen kautta.

Luku 4 esittelee populaarimusiikista – lähinnä jazzista – kirjoittamisen varhaishistorian Suomessa ja maailmalla 1920–1940-luvuilla, jotta tulee selväksi se maaperä, josta säännöllinen jazzkritiikki alkoi Helsingin Sanomissa ja Suomen sanomalehdissä laajemminkin. Jazzkritiikki ei syntynyt suomalaisissa sanomalehdissä tyhjästä vaan vastaiskuna sitä edeltäneille jazzmusiikin käsittelytavoille, jotka on syytä esitellä lyhyesti.

Luvuissa 5–11 käyn läpi varsinaisen tutkimusaineistoni eli esittelen Helsingin Sanomien populaarimusiikkitoimittajien ammattikunnan historian ja tutkin heidän toiminnassaan ilmenneitä legitimointipyrkimyksiä. Luvut etenevät periodeittain. Näitä aikakausia määrittävät toisaalta laajemmat musiikkia ja kulttuuria koskevat historialliset murrokset, toisaalta konkreettiset muutokset toimittajakunnassa.

Luvussa 12 esitän aineistosta pitkän aikavälin tutkimustuloksia ja koko tutkimaani periodia koskevia yleisiä huomioita. Lopuksi luon lyhyen katsauksen tulevaisuuteen ja mahdollisiin uusiin tutkimuskohteisiin.

2. Lyhyt johdatus musiikkijournalismiin ja -kritiikkiin

TÄSSÄ luvussa pureudun musiikista kirjoittamisen teorian perusteisiin. Kulttuurijournalismi on poikkeuksellinen journalismin laji, ja musiikkijournalismi on vielä poikkeuksellinen kulttuurijournalismin laji, joten molempien keskeisiin kysymyksiin täytyy paneutua ennen kuin jatkamme pidemmälle.

2.1 Miten määritellään journalismi ja kulttuurijournalismi?

JOURNALISMI on toimitustyön käytäntöä eli toimituksissa tehtävää tai vapaiden toimittajien tekemää työtä. Tarkemmin määriteltynä se on ajankohtaisina ja faktapohjaisina esitettävien, pääosin yhteiskunnallista ainesta sisältävien joukkoviestintäsanomien tuottamista eli niiden suunnittelua, valintaa, hankintaa ja muotoilua. (Kuutti & Puro 1998, 60.) Journalismi-sana tarkoittaa sekä työprosessia, institutionaalista järjestelmää että sisällön ja muodon tietystä yhteensulautumasta syntyvien sanomien jatkuvaa virtaa eli sitä lopputulosta, joka päättyy eri tiedotusvälineisiin (Hemánus 1990, 13–14). Sanomalehden kulttuurijournalismi puolestaan tarkoittaa Jaakkolan (2012) määritelmän mukaan Suomessa ja Pohjoismaissa yleensä niitä lehden sisältöjä, jotka julkaistaan omilla sivuillaan lähinnä aiheeseen erikoistuneen kulttuuritoimituksen kokoamana ja jotka liittyvät läheisesti taiteen tuottamiin sisältöihin. Käsite on mahdollista nähdä myös laajemmin kaikkea antropologisesti määritellyn kulttuurin muotoja (elämäntapa, hyvinvointi, muoti, matkailu ym.) käsittelevänä journalismina, jota tekevät sekä erikois- että yleistoimittajat, mutta ensimmäinen määritelmä on vakiintuneempi (Emt., 139).

Kapeampana määritelmänä eli taiteen tuottamiin sisältöihin liittyvänä kulttuurijournalismi on erikoisjournalismia, johon vaikuttavat yhtä aikaa sekä taiteiden maailma että journalismin konventiot ja arvomaailma. Sanomalehdet on periaatteessa suunnattu koko kansalle, joten sanomalehden kulttuurijournalismin tulisi tarjota jotakin sekä asiantuntija- että amatööriyleisöille. (Jaakkola 2009, 66, 88.) Mutta informaation levittämisen lisäksi kulttuurijournalismilla on toinenkin päämäärä, nimittäin standardien vaaliminen. Päivälehtien kulttuuritoimittajilla ja kriitikoilla on ollut erikoislaatuinen asema taiteen välittäjien joukossa, sillä he eivät suoranaisesti välitä taideteoksia vaan taidetta koskevia tietoja ja normeja sekä valvovat näiden normien noudattamista (Gronow 1968, 105–106). Kivimäen (1994, 19) mukaan kulttuurijournalismin päämääriin on tiettyinä aikakausina kuulunut myös kansalaisten kaitseminen ja varjeleminen huonolta kulttuuritarjonnalta. Kulttuurijournalismi siis toteuttaa informaation levittämisen lisäksi myös tehtävää, jota johdannon alussa mainittu jazzmuusikko Duke Ellington määritteli jo vuonna 1939. Se tekee näkyväksi tietylle luovan tekemisen muodolle asetettuja standardeja ja samalla hankkii kunnioitusta kirjoituksen kohteelle.

Osa kulttuurijournalismin tehtävien määrittelijöistä on käyttänyt termiä kulttuuriosasto, sillä joinakin aikakausina sanomalehden kaikki kulttuuria koskeva aineisto on saatta-

nut sijaita sille erikseen varatulla lehden osastolla. Tässä tutkimuksessa käytän kuitenkin kulttuurijournalismi-termiä, sillä selvästi rajattu kulttuuriosasto tuli Helsingin Sanomiin vasta vuonna 1965, mutta kulttuurijournalismia esiintyi lehdessä jo kauan ennen osaston perustamista. Taiteita käsittelevä sisältö sijaitsi HS:ssa kulttuuriosastoa edeltävänä aikana Kirjallisuus ja taide -vinjetin alla. Osa populaarikulttuuria käsittelevästä aineistosta kuten elokuva-, televisio- ja radiokritiikit taas sijaitsivat lehden muissa osissa. Sijoituspaikasta huolimatta näitä kirjoituksia voi pitää kulttuurijournalismina, koska alan asiantuntijat esittivät niissä julkisia arvioita kulttuurituotteiden laadusta.

Suomalainen ja kansainvälinen kulttuurijournalismin ja -kritiikin tutkimus on Kivimäen (2001, 287) mukaan onnistunut lähinnä osoittamaan sen, etteivät nämä peruskäsitteet ole ongelmattomia. Ongelmia tulee, kun niitä yrittää määritellä tarkemmin, mutta lienee kuitenkin yleisesti tiedossa, mitä kulttuurijournalismi ja -kritiikki suunnilleen tarkoittavat. Kulttuurijournalismi on kulttuuria koskevaa journalismia, kritiikin määritelmiin palaan tarkemmin tuonnempana.

2.2 Miten määritellään musiikkijournalismi?

Musiikkijournalismin merkitys selviää, kun vastaamme seuraavaan kysymykseen: jos musiikkijournalismia ei olisi, mitä sellaista emme tietäisi, jonka nyt tiedämme. (Lehtiranta 1993, 12.)

MUSIIKKIJOURNALISMI tarkoittaa Lehtirannan (1993) määritelmän mukaan musiikkimaailmaa koskevaa journalistista tiedonvälitystä eli kiinnostavaan muotoon puettua, laajalle ja rajaamattomalle yleisölle tarkoitettua musiikkia käsittelevää informaatiota. Musiikkijournalismin tehtävänä on tarjota tietoa ja perusteltuja mielipiteitä musiikista yleisölle, mutta vastaanottajiin kuuluu myös koko kehittyvä musiikkielämä. (Emt., 12.) Informaation ja mielipiteiden jaottelua voi kuvata myös informoivan ja evaluoivan journalismin jaoksi. Pietarisen (1993, 153) mukaan informoiva puoli on musiikkia koskevaa tietoa, kuten historiallisia tai elämäkerrallisia tietoja. Evaluoiva puoli taas tarkoittaa sävellysten ja esitysten arvopuntarointia. Myös toimittajan omien kokemusten ilmaisu ja kuvailu ovat Pietarisen mukaan informoivaa journalismia, joten informaatio ei tässä mielessä tarkoita samaa kuin faktatieto. Myös Lindstedt (1982, 9) huomauttaa kyseessä olevan musiikkia koskevan informaation silloinkin, kun arvostelija kirjoittaa, millaisena hän on kokenut jonkin esityksen.

Ruuskan (2006, 18) määritelmän mukaan musiikkijournalismin pitää välittää tietoa, tarjota elämyksiä, herättää keskustelua sekä myydä ilmoitustilaa. Musiikkia koskeva tieto täytyy myös hänen mukaansa määritellä melko laajasti, sillä faktojen lisäksi siihen kuuluvat musiikkia koskevat asenteet. Pietarisen (1993, 154) mukaan musiikkijournalismin tehtäviin kuuluu tiedonvälityksen lisäksi kehittää lukijan musiikkimakua ja musiikin ymmärtämistä. Lehtirannan (1993, 12) määritelmän mukaan musiikkijournalismi voi painottua estetisoivaan arviointiin, mutta se voi yhtä hyvin käsitellä myös sosiologisia ja musiikkipoliittisia аспектеjä. Tärkeimpiä perusolottuvuuksia ovat subjektiivisuus-objektiivisuus sekä modernismin ja konservatiivisuuden väliset painotukset.

Leonard et al. (2003) määrittelevät musiikkijournalismin yksinkertaisesti musiikis-

ta kirjoittamisen ja raportoinnin käytännöksi, jota voi esiintyä musiikkilehdissä, yleisaikauslehdissä, sanomalehdissä, elämäkertoissa ja historiikeissa. Tavallisesta journalismista se eroaa lähinnä siten, että kirjoittamisen kohteena on musiikki, ja sen takia journalistit työskentelevät musiikkia koskevan kriittisen diskurssin parissa kiinnittyen tiettyihin tyylillisiin konventioihin ja hyödyntäen yleistä kriittistä kriteeristöä. (Emt., 253.) Dave Laing (2006, 333) jakaa populaarimusiikkijournalismin ilmestymisalustansa perusteella neljään eri kategoriaan: päivittäin tai viikottain ilmestyvien sanoma- tai aikakauslehtien musiikkikirjoituksiin, musiikkiteollisuuden sisäisiin lehtiin, fanilehtiin sekä musiikin erikoislehtiin. Samanlainen musiikkijournalismin sisäinen jaottelu on mahdollista tehdä myös juttutyyppien mukaan. Populaarimusiikkijournalismin kaksi pääjuttutyyppiä esimerkiksi musiikin erikoislehdissä ovat olleet haastattelu ja kritiikki, ja molempia esiintyy kaikissa Laingin erittelemissä kategorioissa.

Vaikka musiikkijournalismia on kuvattu erikoisjournalismiksi, rockista ja muustakin populaarimusiikista kirjoittamisella on muun journalismin kanssa samankaltaiset tuotanto-olosuhteet. Lehden omistajat, esimiehet ja lukijat odottavat, että jutut sopivat lehden profiliin, kirjoitustyyli ja juttutyytit ovat melko standardisoituja, jutut täytyy välillä tehdä kiireessä ja eri tiedotusvälineet kilpailevat keskenään. Myös populaarimusiikkitoimittajien tuotteiden odotetaan tavoittavan lukijansa, oli kohderyhmänä sitten suuri tai erikoistunut yleisö. (Lindberg et al. 2005, 18.) Monet journalismin lainalaisuudet koskevat väistämättä myös kaikkea kulttuurijournalismia. Jutuilla on kiire, sillä lehdillä on deadline, ja esimerkiksi arvion luonne saattaa muuttua käytössä olevan palstatilan tai käsittelijäportaan toimien takia. Samoista syistä se saattaa myös jäädä kokonaan julkaisematta. (Shrum 1996, 14.) Nämä ovat lehtiin kirjoittaneille arkipäiväisiä asioita, mutta kritiikin tutkimuksessa tai sitä koskevissa mielipiteissä niitä otetaan yllättävän harvoin huomioon.

Musiikkijournalismi on erikoisjournalismia, joten musiikkitoimittajan pätevyydelle tai hänen kompetenssilleen on olemassa yleistöimittajista poikkeavat kriteerit, jotka musiikkitoimittajat myös itse tunnistavat. Forden (2003, 113) mukaan musiikkitoimittajilla on oma ammattitraditionsa ja he tekevät kielenkäytössään selkeää eroa oman toimenkuvansa ja perinteisen toimittajan työn välille. Levytuottaja Orrin Keepnews (1987/1996) on todennut, että musiikkikritiikin kirjoittamisessa on kyse tietynlaisesta kielenkääntäjäntyöstä, joka edellyttää muunlaisenkin kääntäjäntyön tavoin kahden erilaisen kielen erinomaista hallintaa. Kriitikon täytyy hallita sekä arvioitava musiikki että se kieli, jolla arvio kirjoitetaan (Emt., 1052). Kompetenssin on ulotuttava sekä kielelliseen ilmaisuun että musiikin ymmärtämiseen: musiikkijournalismin laadullinen polttopiste löytyy musiikillisen ja journalistisen kompetenssin kohtaamisesta. Musiikkitoimittajan – siinä missä muidenkin toimittajien – täytyy pystyä kirjoittamaan suurelle lukijakunnalle mielenkiintoisella, asiantuntevalla ja ymmärrettävällä tavalla. (Lehtiranta 1993, 16.) Journalistinen kompetenssi ei oikeastaan määritelmältään juuri eroa muiden journalistien vastaavasta. Myös musiikkitoimittajan on perusteltava subjektiiviset näkemyksensä, ja hänen juttujensa faktojen on oltava oikein. (Emt., 16.; Mäkelä 1993, 135).

2.3 Miten määritellään musiikkikritiikki?

KRITIIKKI on kulttuurijournalismin osa-alue, jonka roolina on toimia taiteellisten teosten arvioijana kulttuurin kuluttajia palvellen. Taiteen kriitikot, tutkijat ja filosofit ovat pitkään yrittäneet määritellä kritiikin käsitettä, mutta alue on jo vuosisatojen ajan osoittautunut moniselitteiseksi ja hajanaiseksi. (Heikkilä 2012, 26.)

Lindberg et al. (2005) määrittelevät rockkritiikin rockjournalismin alalajiksi, joka sisältää argumentoivaa ja tulkitsevaa tekstiä. Tyyliään nämä tekstit sijoittuvat lähemmäs journalismia kuin akateemista kirjoittamista. Uutiset, informaatio käytännön asioista (esimerkiksi konsertin tapahtumapaikan tai lippujen hinnan kertominen) tai sivulauseissa tehty kommentointi eivät heidän määritelmänsä mukaan ole kritiikkiä, mutta arvostelut, syvähaastattelut, yhteenvedot, mielipideartikkelit ja esseet ovat. (Emt., 7.) Esseet laskee kritiikiksi myös Schick (1996, 5), joka määrittelee esimerkiksi vallitsevasta musiikkitrendistä kertovan sanomalehtiesseen musiikkikritiikiksi, vaikka se ei sisältäisi juuri lainkaan arvioivaa kieltä. Tässä kritiikin laajassa määritelmässä lasketaan siis termin alle kuuluviksi myös muut juttutyypit kuin arvostelut, mikäli jutut ovat lähestymistavaltaan tarpeeksi syvällisiä, analyyttisiä ja arvottavia.

Otavan musiikkitietosanakirja vuodelta 1997 ei tunne musiikkijournalismi-termiä, mutta musiikkikritiikki on sen mukaan ”musiikkitoimitukselliseen tiedotustoimintaan sidoksissa olevaa musiikkiteosten, -esitysten ja -kirjallisuuden sekä äänilevyjen arviointia ja erittelyä tiedotusvälineissä, erityisesti lehdistössä”. Musiikkikritiikin tehtävä on kirjan mukaan toisaalta tiedottava, toisaalta kriittinen. (Virtamo 1997, 268.) Välimäen (2012, 178–179) määritelmän mukaan musiikkikritiikki esittelee, taustoittaa, erittelee, tulkitsee ja arvioi musiikin sisältöjä ja ilmaisukeinoja. Se välittää musiikkia koskevaa tietoa, perusteltuja näkemyksiä, arvoja ja arvostuksia. Välimäki määrittelee musiikkikritiikin myös julkiseksi ja ammattimaiseksi musiikkia koskevaksi ajatuksenvaihdoksi, joka erittelee, arvioi ja tulkitsee yleistajuisesti musiikkia ja musiikkiin liittyviä ilmiöitä. Schick (1996, 3–5) määrittelee musiikkikritiikin valtaviiran lehdissä olevan musiikista kirjoittamista joko maallikoyleisölle tai sekä maallikoille että ammattilaisille, esimerkiksi muusikoille. Hän lukee musiikkikritiikin ominaisuuksiksi lisäksi ajankohtaisuuden sekä sen, ettei kriitikolla saa olla taloudellisia sidoksia siihen musiikkiin, jota hän arvioi.

Musiikkikritiikkiä luonnehtivat Välimäen (2012, 180) mukaan seuraavat ominaisuudet:

1. Julkisuus. Musiikkikritiikki välittyy tiedotusvälineiden kautta, ja julkisen luonteensa vuoksi sillä on yhteiskunnallista vastuuta ja valtaa.
2. Ammattimaisuus. Musiikkikritiikki on asiantuntijapuhetta, jolla on oma pätevyysalansa, ammattietiikkansa, historiansa ja perinteensä.
3. Yleistajuisuus. Musiikkikritiikki on tarkoitettu suurelle yleisölle. Se edellyttää usein lukijalta erikoissanastojen hallintaa, mutta sanastot ovat pikemminkin alakulttuureille tyyppillisiä puhetapoja kuin ammattikieltä tai tieteellistä kieltä.
4. Ajankohtaisuus. Musiikkikritiikkiä kirjoitetaan nykyhetken näkökulmasta.
5. Musiikin soivan aineksen käsittely. Musiikkijournalismista poiketen musiikkikritiikki käsittelee suoraan musiikin soivaa ainesta eli sitä mitä kuulemme. Se voi käsitellä

myös muita musiikkiin liittyviä tekijöitä, mutta ei ilman viittausta musiikin soivaan ainekseen ja kuulokokemukseen.

6. Kriittisyys. Musiikkikritiikin näkökulma on aina kriittinen. Kriittisyys tarkoittaa erittelevää, tulkitsevaa, tutkivaa, vertailevaa tai muuta reflektiivistä etäisyyden ottoa eli pohdintaa, harkintaa ja arviointia ilmentävää näkökulmaa.

Schickin (1996) mukaan kriittisyys ymmärretään usein väärin. Se ei tarkoita negatiivisten asioiden lausumista eikä arviointikohdetta vastaan hyökkäämistä, vaan teosten kommentointia joko positiivisin tai negatiivisin termein. (Emt., 5.) Tämä on olennainen huomio: kriittisyys ei ole negatiivista, vaan Välimäen sanoin erittelevää, tulkitsevaa ja vertailevaa näkökulmaa.

Edellisessä alaluvussa kävin läpi musiikkijournalismin määritelmiä, ja pidän sitä laajempänä käsitteenä kuin musiikkikritiikkiä. Esimerkiksi aikakauslehtien haastattelut tunnetuista laulajista voinee nähdä musiikkijournalismina, jos niissä sivutaan laulajan työtä musiikin parissa. Jos niissä ei kuitenkaan arvioida laulajan taitoja tai verrata niitä muihin laulajiin, niitä tuskin voi pitää musiikkikritiikkinä. Kaikki eivät ole kuitenkaan pitäneet jaottelua musiikkijournalismiin ja musiikkikritiikkiin edes tarpeellisena: esimerkiksi Brennanin (2007, 204) mielestä tällaista jaottelua ei oikeastaan tarvita, koska pelkkää musiikkikritiikkiäkin kirjoittava kriitikko joutuu ottamaan työssään huomioon journalistiset käytännöt kuten deadline, merkkimäärän, lukijakunnan mieltymykset ja lehden käsitteilyportaan mielipiteen. Hän ei voi vaivata päätään pelkillä esteettisillä kysymyksillä (Emt., 204). Toisaalta on käyttökelpoista erottaa jollakin käsitteellisellä tavalla esimerkiksi iltapäivä- tai aikakauslehtien julkaisemat laulajahaastattelut, joissa musiikki on sivuosassa, sekä musiikkia erittelemään ja analysoimaan pyrkivät juttutyypit kuten essee ja arviot. Sekä musiikkikritiikin että -journalismin käsitteitä tarvitaan.

Mutta tämäkään määritelmä ei ole vielä yksiselitteinen tai riittävä. Myös toimituksellisten päätösten tekeminen eli esimerkiksi arvioitavien levyjen ja konserttien valitseminen voidaan nimittäin nähdä musiikkia arvottavana toimintana eli eräänlaisena kritiikkinä. Tämä kritiikin muoto ei tarkoita musiikin arvottamista tekstin keinoin vaan sitä toimintaa, jossa erilaiset musiikilliset teokset ja tyyli joko valitaan osaksi tiedotusvälineen sisältöä tai suljetaan tämän sisällön ulkopuolelle. Esimerkiksi Hufvudstadsbladetin kulttuuriosaston entinen toimituspäällikkö Erik Wahlström (1981, 28) on pitänyt kritiikin harjoittamisena myös sitä, että lehti arvioi, mitkä asiat kulttuurin kentällä ovat journalististen kriteerien mukaan tärkeitä ja mitkä ovat niin vähän tärkeitä, että niistä voi jättää kertomatta. Tällä logiikalla kritiikki-termiä voi oikeastaan käyttää koko sanomalehden tekoprosessista, sillä osastosta ja juttujen sisällöstä riippumatta se sisältää asioiden keskinäistä arvottamista, jossa jokin aihe katsotaan merkittävyydeltään pääjutun arvoiseksi, jokin toinen pienemmän jutun arvoiseksi ja kolmatta ei lainkaan noteeraamisen arvoiseksi. Journalistiset kriteerit tai uutiskriteerit tulisivat silloin samasta lähteestä kuin kritiikki-sana tässä merkityksessä: Heikkilän (2012, 12) mukaan kriittisyys on ennen kaikkea valintojen tekoa. Myös Selkokari (2010, 8) määrittelee kriittisyyden arvostelu- ja erottelukykynä, jossa keskeistä on taito nähdä olennainen ja erottaa se triviaalista. Musiikkikritiikki on silloin jatkuvaa painotusten ja erottelujen tekemistä aina jutunaiheiden valikoinnista juttuhierarkian päät-

tämiseen ja lopulta itse juttujen kirjoittamiseen.

Musiikkikritiikki ei eroa muusta kulttuurikritiikistä niin merkittävästi, etteivätkö taidekritiikin yleiset teoriat olisi käyttökelpoisia myös musiikkikritiikkiä lähestyttäessä. Haapalan (1990a, 7) mukaan kaiken taidekritiikin päämääränä on selvittää taiteeksi kutsuttujen ilmiöiden luonnetta. Mäkelän (2006, 7) mukaan kritiikin perinteisenä tehtävänä on ollut yhdistää kuluttajavalistusta ja arvottamista. Selkokari (2010, 11) pitää kritiikin tehtävänä toimia vastapainona markkinointiviestinnän lupauksille teoksen laadusta, arvosta ja merkityksestä, ja kriticolla olisi tässä onnistuakseen oltava kyseenalaistavuutta sekä suhteellisuuden- ja historiantajua. Samasta aiheesta kirjoittaa myös Wahlström (1981, 28–29), jonka mielestä lehdistön ensisijainen tehtävä on tuottaa valtion tuottamasta arvoasteikosta riippumaton vaihtoehtoinen arvoasteikko. Sen tulisi siis olla eräänlainen virallisen kulttuuripolitiikan vastavoima.

Suomalaista elokuvakritiikkiä tutkinut Kivimäki (1998) pohtii, että elokuvakritiikko jatkaa kritiikkiensä avulla elokuvakokemusta julkisuudessa ja tuo elokuvan teatterisalin ulkopuolelle. Tekstissään kritiikko sijoittaa elokuvan kulttuurin kentälle, määrittelee elokuvan aseman estetiikan traditiossa ja arvohierarkiassa sekä asettaa teoksen aikakauden elokuvakulttuurin ja yhteiskunnallisen kehityksen kontekstiin. (Emt., 32.) Myös musiikkiarvostelu on ainutkertaisen esityksen sijoittamista musiikillisten kulttuuriyksikköjen muodostamaan kenttään. Samalla se on osa musiikillisen kulttuurin välittymistä ja heijastelee vallitsevia tulkintaperinteitä ja -tyylejä sekä niiden muutoksia. (Tarasti 2003, 3.)

Kritiikkiä koskeva termistö on melko sekavaa ainakin englannin kielessä. Shrum (1996) erottelee termit *review* ja *criticism*, joista ensimmäinen esiintyy päivittäisessä joukkoviestinnässä. Jälkimmäistä taas harjoitetaan kerran kuussa tai harvemmin ilmestyvissä lehdissä, jotka tavoittelevat erikoistunutta lukijakuntaa ja joissa on kirjoituksia sellaisilta kulttuurin alueilta kuten filosofiasta ja kirjallisuudesta. Näistä termeistä johtaen hän näkee myös termin *reviewer* viittaavan päivälehtikritiikkoon ja *critic* erikoistuneeseen kritiikkoon, joka kirjoittaa akateemiseen sävyyn tietylle asiantuntevalle yleisölle. (Emt., 45.) Suomen kielikin tuntee termit *arvio*, *arvostelu* ja *kritiikki*, mutta tällaista ilmestymisalustan mukaan määräytyvää merkitystä en ole niillä havainnut. Termejä käytetään enemmänkin ristikkäin toistensa synonyymeina.

Tässä tutkimuksessa kritiikki tarkoittaa termin laajempaa määritelmää eli juttutyyppiä riippumatonta musiikin arvoa koskevaa kommentointia ja erittelyä, joka saattaa kirjoitetun tekstin lisäksi ilmetä myös kirjoituksen kohteiden valikointina lehdessä käsiteltäviin ja sieltä pois jätettäviin aiheisiin.

2.4 Musiikin ja kielen suhde

MUSIIKKIJOURNALISMI on osa kulttuurijournalismia, mutta sillä tuntuu myös olevan omia erityispiirteitä. Kulttuurijournalismin näkökulmasta musiikki eroaa vaikkapa kirjallisuudesta siten, että musiikki on puhuttua kieltä abstraktimpaa ja siten avoimempi erilaisille tulkinnoille. Musiikilla on rytmiin, tempoon, harmoniaan, tonaliteettiin, sävelkorkeuksiin ja äänenväriin liittyvä oma kieli, mutta se ei ole yhtä selkeästi määrittynyt kuin kirjoitettu tai puhuttu kieli. (Mäkelä 2000, 225.) Soiva musiikki ei myöskään pysähdy

paikalleen analysoitavaksi kuten maalaukset, patsaat tai rakennukset, joten näennäisesti yksinkertaisenkin konsertin analysointi vaatii suurta taitoa (Schick 1996, 60). Robert Christgaun (2005, 415) mielestä musiikki on taiteista nopeimmin haihtuva, visuaalisesti näkymätön ja hetkessä ohimennyt. Kuulokokemuksella on hetkellinen ja ainutkertainen luonne, mikä tekee musiikista vaativan tarkastelukohteen (Välimäki 2012, 178).

Kaikki taiteet aiheuttavat journalismille haasteita, sillä taide on ensisijaisesti laadullinen ilmiö, jonka syvintä olemusta ei pystytä kielen avulla mitenkään selvittämään (Lehtiranta 1993, 14). Musiikki aiheuttaa kuitenkin vielä erityisiä haasteita, sillä musiikin representointi sanojen avulla on ollut musiikkikritikoille merkittävä ongelma niin kauan kuin kritikon ammatti on ollut olemassa (Lindberg et al. 2005, 15). McClaryn ja Walserin (1990, 278) mielestä musiikki suhtautuu poikkeuksellisen vastustuskykyisesti sitä kuvailevaan puheeseen tai tekstiin. Se tuntuu ikään kuin pakenevan kielen keinoin tapahtuvaa kuvailua. Sarjalan (2002, 153) mukaan musiikki on asia, josta ei voi lausua mitään kovin yksiselitteistä tai tarkkaan rajattua. Määttäsen (2005) mukaan musiikin tai muun taiteen sisältämiä merkityksiä ei voi tyhjentävästi kääntää luonnolliselle kielelle, jolloin ne jäävät julkilausumattomiksi eli salatuiksi. Myöskään musiikillista kokemusta ei voi kääntää tyhjentävästi sanoiksi. Tämä ei ole kuitenkaan musiikin tai muidenkaan taiteen lajien erityispiirre, vaan pätee kaikkeen havaintokokemukseen. (Emt., 233–234.)

Musiikin ja kielen epäsuhtaisuus on samanlainen ongelma musiikkityylistä riippumatta. Frithin (1996, 67) mielestä taide- ja populaarimusiikkikritiikki eivät eroa toisistaan musiikin verbaaliseen kuvailuun liittyvien ongelmien osalta: termit, jotka yrittävät tavoittaa sen, miltä musiikki kuulostaa, ovat aina teoreettisia ja viittaavat yleiseen kuvaukseen musiikin toimivuudesta. Helsingin Sanomien pitkäaikainen klassisen musiikin kritikko Seppo Heikinheimo (1997, 230) kirjoittaa muistelmissaan, että musiikkia on mahdoton kuvata tyydyttävästi sanoin. Heikinheimon mielestä musiikin olemuksen tavoittaminen kirjallisesti on yhtä toivotonta kuin kirjoittaa matematiikan oppikirja, jossa kaikki numerot olisi korvattu sanoilla. Hän kuvaa musiikin verbalisointia myös vaikeaksi, ellei toivottomaksi puuhaksi (Emt., 277). Toisaalta tämän problematiikan parissa ollaan lähellä niitä kysymyksiä, miksi musiikkia ylipäätään edelleen on olemassa: jos musiikilla ei olisi mahdollista ilmaista muuta kuin sen minkä kielelläkin, musiikki olisi varmaankin aikojen saatossa osoittautunut tarpeettomaksi (Koiranen 1993, 88). Vallitseva asiointi on hyväksyttävä ja on tyydyttävä siihen, että kielen ja musiikin välillä sijaitsee kuilu, jonka ylittäminen on vaikeaa jopa ammattitaitoisille toimittajille (Leppänen 2000, 61).

Nämä vaikeudet voi kääntää myös musiikkikritiikin voitoksi ainakin, jos ajatellaan kritiikkiä instituutiona. Sarjalan (1994, 235) mukaan lehtien musiikkikritiikki on nähty tarpeelliseksi, koska musiikki on osoittautunut moniselitteiseksi ja vaikeaselkoiseksi ilmiöksi. Musiikki on ollut kritiikin arvoista ja tarvinnut sitä. Musiikkia koskeva puhe on laajemminkin osoittautunut tärkeäksi, sillä Tarastin (2003, 3) mukaan kaikissa yhteisöissä musiikin harjoittamiseen liittyy myös puhetta. Robert D. Schickin (1996, vii) mielestä musiikkikritiikki kykenee vetoamaan sekä tavallisten ihmisten että ammattimuusikoiden mielikuvitukseen ja samalla tuottamaan luotettavaa informaatiota musiikista. Hänen mielestään on oikeastaan erikoista, että musiikkikritiikki pystyy kukoistamaan, vaikka sen yleisö on niin laaja-alainen – mutta ehkä taustalla on juuri se, että sekä ammattimuusikot että

yleisö kaipaavat selitystä musiikilliselle kokemukselle.

Jos musiikkia on näin vaikea kuvata sanoin, miten on mahdollista, että musiikista kirjoittamista ja musiikkikritiikkiä on kuitenkin ollut olemassa jo vuosisatojen ajan, eikä sen olemassaoloa 2010-luvun sosiaalisen median aikakaudellakaan juuri kyseenalaisteta? Vastaus on suhteellisen helppo: siksi, että kriitikot voivat myös olla kuvailematta musiikkia ja he voivat kirjoittaa sen sijaan muun muassa mielipiteistä, miellelyhtymistä ja merkityksistä. Brabazonin (2012) mukaan musiikista kirjoittamisessa on kyse erilaisiin ääniin liittyvien tunteiden ja kiintymyksen siirtämisestä medioidun abstraktion muotoon. Musiikin olemuksesta katoaa suuri osa, kun sitä yritetään pukea sanoiksi, mutta kirjoitetun kielen avulla on mahdollista kartoittaa musiikin pedagogista, sosiaalista ja poliittista potentiaalia (Emt., 37–38). Jos nämä miellelyhtymät ja potentiaalin kartoitukset ovat sitä musiikkia koskevaa informaatiota, jota musiikkijournalismin kuluttajat haluavat lukea, mitään ongelmaa ei oikeastaan ole. Voidaan siirtyä suoraan musiikin merkitystason kuluttamiseen.

2.5 Merkitystaso

MUSIIKIN merkitykset jäävät elämään ja siirtyvät ainoastaan kielen avulla. Erilaisten äänten voi tunnustaa olevan tarkoituksellisia, tärkeitä tai relevantteja kirjoittamalla niistä, mutta äänissä itsessään eivät tällaiset merkitykset ole sisäänrakennettuina (Brabazon 2012, 36). Ne äänet, joista musiikki koostuu, eivät artikuloi musiikin tarkoitusta tai merkitystä. Niinpä minkä tahansa musiikkiin liitetyn merkityksen täytyy olla sen tulosta siitä, mitä ihmiset sanovat tai kirjoittavat. Musiikissa olevat äänet sijaitsevat toisin sanoen merkitysten maailman ja sen myötä yhteiskunnan ulkopuolella, ellei niitä kielen avulla oteta osaksi yhteiskuntaa. (Shepherd 2000, 162.)

Musiikkikokemus ei ole sanallinen, mutta se täytyy pukea sanoiksi, jotta sen voi jakaa toisille ja siitä voi keskustella toisten kanssa. Subjektivisten musiikkikokemusten ympärille ei myöskään voi syntyä yhteisöjä tai omaa kulttuuria, ellei musiikkia koskevaa puhetta tai kirjoituksia ole olemassa. Musiikin kokemisessa ovat mukana elämys- ja affektitasot, mutta ymmärryksemme näistä tunteista ja kaikesta muustakin musiikkiin liittyvästä merkityksellistyy vain kielen ja kulttuurin avulla (Kallioniemi 2001, 103).

Silloin siitä tietenkin tulee sosiaalinen ilmiö. Musiikilliset äänten rakennelmat saavat jonkin merkityksen silloin, kun ne tulkitaan sosiaalisesti. Toisin sanoen tarvitaan musiikki, joku joka antaa sille merkityksiä ja joku, joka vastaanottaa nämä merkitykset. Tämän kaavan olemassaolo ei riipu siitä, kuinka tietoisesti eri tekijät toimivat osana prosessia: merkityksiä ei välttämättä anneta tietoisesti, vastaanottaja ei välttämättä tiedosta osallistuvansa prosessiin, jossa hän vastaanottaa musiikkiin liitetyn merkityksen, eikä hän välttämättä tietoisesti ymmärrä vastaanottamaansa merkitystä. Mutta siitä huolimatta tämä merkityksensiirtoprosessi tapahtuu. (Feld 1994, 85.)

Sillä, miten musiikki välittömässä kuuntelukokemuksessa kuullaan ja miten se samalla tai kuuntelukokemuksen jälkeen määritellään, on vain vähän tekemistä toistensa kanssa. Ne ovat käytännössä kaksi eri maailmaa. (Talja 1998, 16.) Etäisyydestä huolimatta ne liittyvät kuitenkin toisiinsa. Musiikista käytetyt sanat – olivatpa ne sitten analyttista kuvailua, kritiikkiä tai tavallista ihmisten välistä keskustelua – vaikuttavat musiikin merkityk-

siin, eikä eri musiikkityylien merkityksiä voi erottaa niitä ympäröivistä vakiintuneista puhetavoista (Middleton 1990, 220). Crossin (2003, 19) mukaan eri musiikkityylejä ei edes pysty lähestymään muuten kuin kulttuurisesti muotoutuneiden tulkintojen välityksellä. Tulkinnat eli tämä musiikin merkitystaso on kulttuurisidonnainen: kulttuuriset tekstit kuten musiikki ovat aina monimerkityksellisiä, ja niitä voi tulkita eri tavoin riippuen siitä, mikä on vastaanottajan suhde hallitsevaan kulttuuriin. Hallitsevan kulttuurin ulkopuoliset jäsenet saattavat liittää musiikkiin aivan eri merkityksiä – jopa päinvastaisia – kuin kulttuurissa sisällä olevat jäsenet. (Balliger 2000, 61.)

Merkitystaso on olennainen ja erottamaton osa kulttuurijournalismia. Taidemuodosta riippumatta kriitikko luo taideteoksille merkityksiä, kun hän puhuu niistä (Heikkilä 2012, 12). Välimäen (2012, 179) mielestä musiikkikritiikissä on jopa tärkeintä merkitysten antaminen soivalle musiikille, sillä musiikkikritiikki vastaa kysymykseen siitä, mistä musiikissa on kyse – ei ensisijaisesti siitä, mitä musiikissa tapahtuu. Laakso (2008, 74) väittää, että päivälehtikritiikin tärkeänä tehtävänä on toimia keskustelunavaajana käsittelemänsä ilmiön merkitysten suhteen. Kritiikin täytyisi siirtyä ensimmäisestä mitä tapahtuu -kysymyksestä seuraavalle mitä se merkitsee -tasolle. Voi toki olla jo pakon sanelemaa, että tälle seuraavalle tasolle siirrytään, sillä kuten edellä tuli ilmi, mitä tapahtuu -kysymykseen vastaaminen sanoin olisi musiikin kohdalla erittäin vaikeaa.

Koska kielen keinoin on mahdotonta kuvata musiikkia tyydyttävästi, musiikkikritiikki keskittyy pitkälti musiikin merkitysten määrittelemiseen. Tämän vaihtoehdon ongelmaksi muodostuu se, että musiikin esiin kutsumat merkitykset määräytyvät ainutkertaisen artikulaation pohjalta (Rautiainen 2001, 57). Musiikki tuotetaan, välitetään, vastaanotetaan ja koetaan aina jossakin tilanteessa ja ympäristössä, ja väistämättä nämä tekijät vaikuttavat siitä tehtäviin tulkintoihin (Kärjä 2005a, 56). Musiikkiteoksen merkitykset eivät ole pysyviä, vaan niitä tulkitaan koko ajan uudelleen riippuen siitä, kuka tekee tulkinnan, missä ja milloin (Suutari 2005, 318). Merkityksistä voi myös aina kiistellä ja väitellä, sillä mediatekstien merkitys populaarikulttuurissa on avoin ja kiistanalainen kysymys. Merkitys ei itsestään selvästi tule tekijästä tai tuotantokontekstista, vaan populaarin kentässä tekstejä voidaan tulkita uudelleen ja tuottaa yhteisöllisyyden tai vastaanpuhumisen muotoja. (Köivunen et al. 2000, 16.)

Väittely ja keskustelu merkityksistä on helppoa, sillä populaarikulttuurin – ja muunkin kulttuurin – kokeminen on voimakkaan subjektiivista. Kaksi ihmistä ei koskaan voi kuulla samaa kappaletta täysin samalla tavalla, vaan jokainen kuulee sen eri puitteissa ja eri tavoilla (Street 1986, 6). Tämän tiedon perusteella olisikin helppo kyseenalaistaa koko musiikkikritiikin oikeutus ja kysyä kärjistäen, mitä hyötyä kellekään ulkopuoliselle on lukea lehdestä, mitä yksittäinen musiikkia kuullut henkilö ajatteli kuullessaan tiettyä musiikkia tiettyinä hetkenä, kun sama musiikki voi saada aivan eri reaktion aikaan, kun joku toinen henkilö kuulee sen jonakin toisena hetkenä. Merkitystasossa on omat ongelmansa: Middleton (1990) käyttää denotaatio/konnotaatio -käsiteparia ja esittää, että musiikista kirjoittamisen ei pitäisi kiirehtiä denotaatiotason yli konnotaatioihin. Hän perustelee mielipiteensä sillä, että konnotaatio perustuu aina denotaatioihin ja on siten toisarvoinen kokemisen taso. (Emt., 220.) Jones (1996, 9) kiteyttää saman asian kansantajuusemmin: rockjournalismin pitäisi keskittyä rockin aroon eikä jälkimakuun. Lopulta ei olekaan yk-

siselitteisesti suotavaa siirtyä kritiikissä musiikin kuvailusta sen tulkintaan.

Oeschin (1989, 159) mukaan rockkritiikki kuvailee yleensä kohdettaan yhdistämällä historiallisiin taustatietoihin toimittajan omat tunnetilat, jotka arvioitavana oleva musiikki synnyttää. Eri maiden musiikkijournalistisessa kulttuurissa voi olla eroja myös tämän kysymyksen kohdalla: Simon Frithin (1988, 12–13) mielestä amerikkalaiset rockkirjoittajat ovat tutkineet musiikin symbolista merkitystä kulttuurikriitikon asemasta, kun taas englantilaiset kirjoittajat ovat enemmän dokumentoineet kuin analysoineet.

Vaikka musiikkiin liitetyt merkitykset ovat olennainen osa musiikkikokemusta, ne eivät kuitenkaan aina ole määrääviä. Sarjala (2002) ottaa esimerkiksi pienet lapset, joita musiikki puhuttelee, vaikka he eivät ymmärrettävästi ole vielä hankkineet siitä taustatietoja. Lähes kaikki ihmiset kokevat musiikin merkitykselliseksi tapahtumiseksi, vaikka sitä ei erikseen kontekstualisoitaisi historiallisiin tai muihin olosuhteisiin. Tämän vuoksi myös musiikin esteettistä tarkastelua on pidetty oikeutettuna. (Emt., 33.) Yksi musiikin merkittävimmistä ominaisuuksista on se, että siitä voivat nauttia myös ihmiset, joilla ei ole mitään pohjatietoja siitä (Cook 1990, 146). Musiikkia koskevan tiedon omaksuminen ei ole musiikin kokemiselle välttämätöntä, eikä median välittämän tiedon saaminen ole siten myöskään välttämätöntä musiikinkuluttajalle. Mutta syystä tai toisesta nämä median välittämät musiikkia koskevat arvot ja tieto kiinnostavat suurta osaa median kuluttajia, joten niiden tarjonta joukkoviestinnässä jatkuu.

2.6 Kenelle kirjoitetaan?

Yksi musiikkikritiikin tehtävistä on Schickin (1996) mukaan tiedottaa yleisölle siitä, mitä musiikissa tapahtuu. Tämä kuulostaa yksinkertaiselta, mutta väitettä on helppo problematisoida: ketkä muodostavat yleisön, millaista informaatiota heidän pitäisi saada musiikista ja mitkä musiikin alueet ovat tiedottamisen arvoisia? (Emt., 21.) Kun näitä kysymyksiä miettii tarkemmin, huomaa, että musiikkitoimittajan työ on täynnä valintoja: valitaan yleisö, jolle kirjoitetaan, informaatio, joka katsotaan tätä yleisöä ajatellen olennaiseksi, ja keskitytään johonkin musiikin alueeseen ja jätetään jokin toinen ulkopuolelle. Ulkopuolelle jäävät myös se yleisö, jolle kritiikkiä ei kohdisteta, sekä se informaatio, jota kritiikko ei katso olennaiseksi. Neutraalilta näyttävä musiikista tiedottaminen sanomalehdessä ei ole kaikesta musiikista kirjoittamista kaikille, vaan subjektiivisten valintojen tulos.

Kritikko valitsee yhtä lailla kritiikin aiheen kuin sen yleisön, jolle hän osoittaa kirjoituksensa (Heikkilä 2012, 12). Yleisön määrittelemineen on taiteesta kirjoittamisen asemaa ja arvostusta ajatellen ratkaiseva kysymys, sillä ei ole selvää, kuka lukee kritiikkiä ja mitä siltä odotetaan. Itse asiassa lukijakunnan ennakkointi on useimmiten käytännössä hyvin hankalaa. Kritiikkejä lukeva yleisö saattaa tarkoittaa taiteen asiantuntijoita, mutta usein lukijakunta on paljon laajempi, ehkä jopa koko päivä- tai aikakauslehden lukijakunta. Spesifimpiäkin yleisöitä voi yrittää tavoitella muokkaamalla kritiikkien sisältöä, sillä kohderyhmä määrittää aina kritiikin näkökulmia, käsitteiden käyttöä ja tyyliä. (Emt., 14–15.)

Simon Frith (2002) on kirjoittanut ajastaan Sunday Times -sanomalehden rockkritikkona 1980-luvulla ja kertoo lehden klassisen musiikin kriitikoista, jotka käyttivät kritiikeissään klassisen musiikin termejä ja pohjatietoja. He selittivät kritiikeissään klassisen

musiikin maailmaa taiteilijoiden näkökulmasta tavalliselle ihmiselle. Frithin mielestä oli erikoista, että tällainen musiikin käsittelytapa esiintyi sanomalehdessä, sillä suurimmalle osalle lehden lukijoista taidemusiikin kritiikit eivät merkinneet mitään. Hän päätteli, että lehti pyrki taidemusiikin kritiikkien avulla kiinnittymään korkeakulttuuriin. (Emt., 236–237.) Pohdinnassaan Frith osui yhteen kulttuurijournalismin kiistakysymykseen: onko ongelmallista, että kenelle tahansa suunnatussa sanomalehdessä on aineistoa, joka on suunnattu vain tietyille osalle lukijoista?

Miten asia on sitten populaarimusiikin kohdalla? Kenelle sitä koskevat jutut pitäisi kirjoittaa? Yksinkertaisin määritelmä lienee, että jostakin populaarimusiikin tyylistä kiinnostuneille. Sen jälkeen määrittely onkin vaikeampaa. Millaiset ovat esimerkiksi keskimääräisen populaarimusiikista kiinnostuneen lukijan pohjatiedot instrumenteista tai musiikin teoriasta? Ja jos jutussa lähdetään siitä, ettei lukija tiedä niistä juuri mitään, tarjoaako juttu puolestaan musiikin aktiiviharrastajalle tai ammattilaiselle mitään luettavaa? Onko lukija populaarimusiikista innostunut musiikinkuuntelijauraansa aloitteleva teini vai varttuneempaan ikään ehtinyt levyjenkerääjä, jolla voi olla vuosikymmenten mittainen musiikinkuuntelijaura takanaan? Nämä kysymykset ovat musiikkijournalismin peruskysymyksiä ja myös osa sen viehätystä.

Yleisö ei jakaudu vain iän perusteella, vaan erilaisten musiikkityylien kuluttajat myös haluavat liittää musiikkiin eri ajatuksia. Jos jotakin monista populaarimusiikin lajeista kuuntelee melkein jokainen yhteiskunnan jäsen, yleisön heterogeenisyys on luonnollisesti samaa luokkaa kuin yhteiskunnassa yleensäkin. Toiset haluavat syvällistä musiikkikritiikkiä, mutta samalla on vaikea kuvitella, että esimerkiksi tanssilavayleisö olisi kovin kiinnostunut journalismista, jossa tanssilavaiskelmää arvioidaan taidemusiikista tutuin kriteerein. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö tanssiyleisöä kiinnostaisi lukea populaarimusiikista ja sen tekijöistä. Iltpäivälehdet eivät sattumalta uhraa viikonlopun numeroidensa pääjuttupaikkoja pitkän linjan iskelmästähtien haastatteluille, vaan taustalla on lehtiä ostavan yleisön kiinnostus tähtien kuulumisia ja henkilöhistoriaa kohtaan.

Olemme jälleen sellaisen kysymyksen äärellä, joka ei koske pelkästään musiikkikritiikkiä vaan myös kulttuurijournalismia laajemmin. Hurrin (1993, 11) mukaan kulttuurijournalismin parissa on syntynyt säännöllisesti keskustelua siitä, kenelle jutuissa pitäisi kirjoittaa, yleisölle vai taiteilijoille. Vaikka kulttuuriosastot sijaitsevat sanomalehdissä, jotka eivät periaatteessa rajaa lukijakuntaansa, kulttuuriosastoja seurasi 1980-luvulla 10–20 prosenttia lehden lukijoista (Emt., 49). Tyypillinen kulttuuriosaston lukija ei ole ollut lehden keskivertolukija, vaan osastolla on ollut varsin valikoitunut yleisö. Seinäjoella ilmestyvän sanomalehti Ilkan kriitikko Tero Hautamäki (2002, 67) kirjoittaa pro graduksaan, että Ilkan kulttuuriosastoa seuraa noin kolmannes lukijoista. Jaakkolan (2009, 11) mukaan sanomalehden ja kulttuurijournalismin kaltaisen erikoisjournalismin välillä on katsottu olevan perustavanlaatuinen ristiriita, koska sanomalehteen kuuluu lähtökohtaisesti, että se on suunnattu kenelle tahansa. Jos kulttuuriosastosta pyritäisiin tekemään osasto, jota jokainen lehden lukija pystyisi lukemaan, se aiheuttaisi Hurrin (1993, 227) mukaan ristiriitoja esteettisen linjan ja kaupallisemman uutisjournalismin välillä. Toisaalta kulttuurijournalismin kaltaista erikoistuneen yleisön aineistoa tarjotaan monella muullakin sanomalehden osastolla kuten urheilu- ja taloussivuilla.

Lukijoiden kulttuurijournalismiin kohdistamia tarpeita on kartoittanut ainakin Miettinen (1980, 137), jonka tutkimuksessa mukana olleet maakuntalehtien lukijat perustelivat kiinnostustaan sanomalehtien kulttuurijuttuihin kulttuurin antimista nauttimisella, vapaa-ajan käyttömahdollisuuksien löytämisellä sekä keskustelunaiheiden saamisella. Robert D. Schickin (1996) mukaan ihmiset lukevat musiikkiaineistoa lehdistä esimerkiksi rakkaudesta tai kiinnostuksesta musiikkiin tai uteliaisuudesta siihen, mitä musiikissa sillä hetkellä tapahtuu. Utelaisuus saattaa olla uteliaisuutta yleisellä tasolla tai käytännössä, jolloin lukijat etsivät myös tietoa siitä, mitä levyjä ja konserttilippuja heidän tulisi ostaa (Emt., 23). Kimmo Jokisen (1988, 66) haastattelemat suomalaiset sanomalehtikriitikot näkivät suuntaavansa kritiikkinsä ennen kaikkea yleisölle, mutta he pitivät myös taiteilijoita melko tärkeänä kohderyhmänä. Jaakkola (2009, 80) määrittelee, että kulttuurijuttujen kohteina ovat sekä jonkin tietyn taiteenalan himokuluttajat että suurempi kuluttajajoukko, joka saattaa kiinnostua kulttuurituotteista. Sekä asiantuntija- että amatööriyleisöille pitäisi pystyä tarjoamaan jotakin (Emt., 88).

Kulttuurijournalismin ja myös populaarimusiikkijournalismin perusongelmana on pitää journalismi tarpeeksi helposti lähestyttävänä vasta-alkajille ja tarpeeksi syvällisenä asianharrastajille ja ammattilaisille. Miten olisi mahdollista viestiä laadullisista ja elämyksellisistä asioista sekä eksperttien että suuren yleisön kannalta mielekkäällä tavalla vajoamatta elitismiin tai tyhjänpäiväiseen kuvailuun, viljelemättä liikaa ammattislangia yleistajuisiksi tarkoitetuissa kirjoituksissa? Journalismi, joka ei tavoita yleisöä tai jota ei ymmärretä, ei lopulta palvele tehtäväänsä. (Lehtiranta 1993, 15–16). Kuusisaari (1985, 3) kutsuu journalismin sijaan kohdeviestinnäksi sellaista musiikkikritiikkiä, joka on kyllästetty erikoissanastolla ja musiikkitieteellisillä ajatusrakennelmilla ja karkottaa siten suuren osa lukijakunnasta. Tämä on olennainen huomio, sillä journalismin määritelmä joukko- viestintänä pitäneen sisällään tietyn yleistajuisuuden juttujen kielellisessä muodossa ja sisällössä aiheesta riippumatta.

Populaarimusiikin puolella brittiläisen muusikon Elvis Costellon lausahdus, jonka mukaan musiikista kirjoittaminen on yhtä typerää kuin arkkitehtuurin tanssiminen, lienee yleisimmin siteerattuja musiikkikritiikki-instituution kyseenalaistuksia. Costellon lausuntoa analysoineen Brennanin (2006) mielestä kysymys on lopulta ideologinen: useimmille muusikoille musiikista puhuminen ei ole ongelma, joten siitä kirjoittaminenkaan tuskin on, jos muusikot tekevät sitä omasta muusikondiskurssistaan käsin. Kuten Brennan huomauttaa, esimerkiksi uuden kappaleen harjoittelu yhdyen harjoituksissa olisi mahdotonta ilman musiikkia koskevan puheen käyttöä. Costellon näkemys tarkoittaisi sitä, että ainoastaan muusikot itse olisivat tarpeeksi päteviä puhumaan musiikista ja arvostelemaan sitä. Muusikoilla on kriitikoihin nähden heikko asema musiikkia koskevan lehtidiskurssin muodostamisessa, joten Costellon argumentti olisi lähinnä puolustusstrategia. (Emt., 231–233.) Samaa Elvis Costellon haastattelulausuntoa on kommentoinut myös Mottier (2009, 131), jonka mielestä vielä musiikista kirjoittamisen mahdottomuuttakin absurdimpaa on väittää, että musiikki on ihmisaktiviteetti, josta on mahdotonta sanoa yhtään mitään.

Musiikista kirjoittaminen on siis vaikeaa mutta mahdollista. Musiikkiin julkisesti liitettyjen merkitysten avulla on myös mahdollista vaikuttaa kirjoituksen kohteena olevan musiikin asemaan kulttuurin hierarkiassa ja laajemminkin yhteiskunnassa.

3. Legitimaation teoria populaarimusiikkijournalismissa

Cultural hierarchy is constructed, not discovered. (Shrum 1996, 27.)

TÄSSÄ luvussa pureudun siihen, mitä yleisempää ja yhteiskunnallista merkitystä populaarimusiikin julkisella käsittelyllä suomalaisessa valtamediassa on saattanut olla, miten musiikista kirjoittaminen osallistuu väistämättä kulttuurin hierarkioiden rakentamiseen ja miten pyrkimyksiä legitimoida populaarimusiikkia sanomalehdessä on mahdollista tutkia.

Legitimaatio on prosessi, joka tuo Zelditchin (2001) määritelmän mukaan jonkin hyväksymättömän asian yhtäpitäväksi hyväksytyjen normien, arvojen, uskomusten, käytäntöjen ja menettelytapojen kanssa. Legitimaatio on siis riippuvainen yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta konsensuksesta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikkien yhteiskunnan jäsenten pitäisi ajatella hyväksymättömästä samoin. Legitimaation perusta on ennalta annettu hyväksytyjen normien, arvojen, uskomusten, käytäntöjen ja menettelytapojen sosiaalinen verkosto, joten olennaista on, että konsensusta on riittävästi, jotta hyväksymätön voi liittyä osaksi tätä verkostoa. (Emt., 9–10.) Koska verkosto koostuu sekä normeista että menettelytavoista – eli sekä teoriasta että käytännöstä – hyväksymättömän täytyy myös tulla hyväksytyksi molemmissa, sekä teorian että käytännön tasolla. Sen jälkeen se on legitiimi.

Legitimaatio on Zelditchin (Emt., 4) mukaan yksi sosiaalisen ajattelun vanhimmista ongelmista ja kiinnostava prosessi myös journalismin kannalta. Hyväksymättömiä musiikkityylejä on useasti musiikinhistoriassa pyritty tekemään hyväksyttäviksi nimenomaan journalismin keinoin. Myös populaarimusiikkia koskevalla journalismilla on ollut oma roolinsa musiikin kulttuurisessa legitimoinnissa (Shuker 2005, 176). Kriitikot ottavat kriittikkensä avulla osaa siihen diskurssien virtaan, joka määrittelee kulttuurin hierarkian (Shrum 1996, 10). Musiikin merkityksellistämisen kautta myös musiikkitoimittajat osallistuvat tähän hierarkian rakentamiseen.

Kritiikkiä voi pitää keskeisenä populaarimusiikin merkityksiä säätelevänä instituutiona, ja sitä tutkittaessa voidaan esimerkiksi tarkastella sanavalintoja ja niiden takaa paljastuvia merkitysulottuvuuksia (Kärjä 2007b, 210). Musiikki ei ole pysyvä objekti, vaan sen objektiluonne tarvitsee muuttumattomuutta ylläpitävien tekojen jatkuvaa toistoa. Musiikinhistorioitsijoidenkaan ei siksi pitäisi kysyä pelkästään sitä, millainen objekti musiikki on, vaan heidän tulisi tutkia niitä tietämisen ja havaitsemisen tapoja, joiden myötä erilaiset musiikit rakentuvat tietynlaisiksi ilmiöiksi. (Sarjala 2002, 9.) Tämä rakentuminen tapahtuu muun muassa lehtien sivuilla, toimittajien kirjoituksissa ja heidän journalistisen työnsä seurauksena. Olennaista on havaita, että musiikkityylejä täytyy jatkuvasti rakentaa ja ylläpitää. Myös se on rakentamisen ja rakentajien toiminnan lopputulos, että musiikkityylit nähdään tietynlaisina ilmiöinä – korkeakulttuurina, tuomittavina ilmiöinä, uhkana, jonkin ihmisryhmän autenttisena itseilmaisuna tai jonakin muuna ilmiönä. Näennäisestä pysyvyydestään huolimatta myös klassisen musiikin status taiteena on jotakin, jota täytyy jatkuvasti luoda uudelleen. Kulttuurin hierarkia rakentuu sen rakentajien työn tuloksena, eikä

se ole niistä riippumaton luonnonlaki, kuten Shrum (1996) tämän luvun alussa olevassa sitaatissa kiteyttää.

Hierarkiassa on kulttuurin kohdalla kyse muun muassa siitä, että jotakin kulttuuri-muotoa pidetään taiteena, kun taas jotakin toista ei pidetä. Sosiologi Howard S. Becker (1982) on pohtinut kirjassaan *Art Worlds*, millaisen prosessin jälkeen jotakin ihmisen luomusta aletaan pitää taiteena. Beckerin ajatuksia on sittemmin hyödynnetty useissa populaarimusiikkityylien legitimaatiota koskevista tutkimuksista (ks. esim. Lopes 2002). Becker tienasi nuorena opiskelurahoja soittamalla jazzia ravintoloissa, ja ehkä näiden kokemusten tukemana populaarimusiikki ja erityisesti jazz olivat yksi niistä kulttuurimuodoista, joista Becker kirjoitti teoksessaan. Kirja ei kuitenkaan keskity erityisesti populaarimusiikkiin vaan taiteeseen yleensä. Beckerin käsite *art world* eli taidemaailma sisältää kaikki ne ihmiset, jotka osallistuvat taiteen tuotantoon ja määrittelyyn. Taidemaailma tuottaa teokset ja antaa niille esteettisen arvon. Esteettiset arvostelmat muodostuvat taidemaailman kollektiivisen toiminnan tuloksena. (Becker 1982, 34–39.)

Taidemaailma syntyy, kun innovaation ympärille muodostuu yhdessä toimivien ihmisten verkosto, joka onnistuu vakuuttamaan muun maailman siitä, että uudessa innovaatiossa on kyse taiteesta ja tämä innovaatio ansaitsee taiteen statuksesta seuraavat oikeudet ja etuoikeudet. Kaikissa ajankohdissa ja paikoissa jotkut tekemisen ja esittämisen tavat merkitsevät taidetta ja toiset eivät. Taiteeksi katsottava työ tarvitsee yleensä kehittyneen estetiikan sekä median, jossa kriittisiä keskusteluja voidaan käydä. Taiteen statusta tavoittelevien täytyy erottaa itsensä muista samantyyppisistä ammattikunnista. Heidän täytyy myös rakentaa historia, joka sitoo heidän taidemaailmansa tuottamat teokset jo hyväksytyihin taidemuotoihin ja korostaa heidän taidemaailmansa selvästi taiteellisia elementtejä. (Emt., 339–346.)

Toimittajat eivät yksin osallistu musiikkityylejä koskevien diskurssien rakentamiseen, eivätkä liioin sanomalehdet ole ainoita medioita, joissa nämä diskurssit esiintyvät, mutta sanomalehdessä musiikkityyleihin liitetyillä diskursseilla on myös yleisempää merkitystä musiikkityylin julkisen olemuksen ja arvostuksen kannalta. Gendronin (2002) mukaan kriitikoiden kehittämällä ja ylläpitämällä diskursseilla on tärkeä osa korkean ja matalan kulttuurin suhteen määrittelyssä ja kyseenalaistamisessa. Uudet liikkeet taiteessa tarvitsevat kritiikki-instituution, joka tiedottaa niistä ja selittää niitä. Kun kulttuurimuoto liikkuu kulttuuristen rajojen yli, toiminta on ollut riippuvaista niistä kriittisistä diskursseista, jotka ovat antaneet kulttuurimuodolle julkisen identiteetin. Jazzin ja rockin kohdalla viihteestä taiteeksi muuttuminen tapahtui jazz- ja rockkritiikki-instituutioiden nousun säestyksellä, ja nämä kritiikki-instituutiot artikuloivat usein laajimmin muutoksia korkeassa ja matalassa. (Emt., 18–19.) Jazz alkoi Gendronin (Emt., 161–162) mukaan saavuttaa kulttuurista pääomaa vasta, kun jazzkritikoiden instituutio syntyi. Asetelma ei ole Suomenkaan kulttuurimuotojen historiassa tuntematon, eikä se ole koskenut pelkästään musiikkia, sillä Lehtolan (1987/1997, 134–135) mukaan esimerkiksi 1950-luvun moderni suomalainen lyriikka ei olisi ollut mahdollista ilman tuon ajanjakson runokritiikkiä, ja suomalaisen elokuvan nousuun vaikuttivat keskeisesti myös elokuvakriitikot.

Vaikka joskus puhutaan koko musiikkityylin muutoksesta viihteestä taiteeksi, kuten Gendron edellä, muutos ei välttämättä ole aivan näin selkeärajaisesti koko musiikkityyliä koskeva. Musiikkityyliin erikoistuneilla kriitikoilla on sekä jazzin että rockin puolella ollut

oma roolinsa siinä, että kyseistä musiikkikittyliä on alettu tarkastella musiikkina, jolla yli-päättään *voi olla* myös taiteellisia eikä pelkästään kaupallisia päämääriä (ks. esim. Brennan 2007). Kaikkea elokuvaa, musiikkia tai maalausta ei nykyäänkään käsitetä taiteeksi. Tärkeä kehityskulku kulttuurimuodon arvonnousussa on kuitenkin jo se, että yleisesti hyväksytyksi tulee näkemys, jonka mukaan kulttuurimuoto kuten esimerkiksi elokuva voi olla taidetta, ja on olemassa tunnistettavia piirteitä, jotka perustelevat elokuvan yhdistämisen taiteen kunnialliseen käsitteeseen. (Baumann 2001, 405.) Kuten Bourdieu (1996) huomauttaa, taidemaalarin työn arvoa voisi mitata vaikkapa työn tekemisen ajallisen keston, maalatun pinta-alan laajuuden tai käytettyjen raakamateriaalien määrän ja hinnan mukaan. Tällöin tekijä ei kuitenkaan eroaisi esimerkiksi taloja maalaavasta maalarista. Jotta voidaan väittää taidemaalarin tekävän taidetta, täytyy olla olemassa kieli hänen työnsä kuvailuun ja taiteellisen arvon määrittelyyn. (Emt., 292.) Kielen lisäksi tarvitaan myös joku, joka käyttää tätä kieltä julkisesti, jotta väite taidemaalarin tekemisten ansaitsemasta taiteen statuksesta saisi laajaa julkisuutta ja se päättyisi ehkä yleisesti jaetuksi käsitykseksi taidemaalarin teosten arvosta.

Populaarimusiikkia tehtiin jo kauan ennen kuin sitä arvioitiin säännöllisesti sanoma- ja aikakauslehdissä, ja esimerkiksi rock'n'roll kukoisti historiansa alussa, vaikka sitä ei arvioitu lehdissä (McLeese 2010, 435). Tämän takia lehtikritiikin merkitystä musiikin-historiassa ei pidä ylikorostaa, koska musiikkia on tehty ja varmasti tehtäisiin tulevaisuudessaakin, vaikka kukaan ei kirjoittaisi siitä mitään. Mutta se, millaisena kulttuurimuotona mikäkin musiikkikittyli nähdään – millaisia arvoja siihen voidaan legitimiimisti yhteiskunnassa liittää ja missä sen katsotaan sijaitsevan kulttuurin hierarkiassa – on paljolti lehtikritiikistä ja sen suoraan tai epäsuorasti ilmaisemista arvoista kiinni.

3.1 Musiikin määrittely vaikuttaa

JOTTA jonkin populaarimusiikkityylin arvosta voi esittää mielipiteitä ja pyrkiä vaikuttamaan sen yleiseen arvostukseen, täytyy ensiksi nimetä tämä tyyli ja määritellä, millaista musiikkia tämä tyyli sisältää. Jo tämä määrittelyprosessi osallistuu merkitysten luomiseen.

Oikeastaan jo tietynlaisten äänien määrittelemineksi musiikiksi sisältää arvottamista, koska muunkinlaisia ääniä on olemassa. Musiikki ja meteli ovat vastakohtia, ja Euroopassa niiden määrittelyt lepäävät usein romantiikan ajalta periytyvissä käsityksissä. Tästä oppihistoriasta johtuen musiikki-termin ulkopuolelle jätetyt, meteliksi tuomitut musiikkityylit ovat perinteisesti olleet maantieteellisesti tai kulttuurisesti eurooppalaisen tai yhdysvaltalaisen yhteiskunnan porvariston ulkopuolella syntyneitä: Yhdysvalloissa tämä on tarkoittanut käytännössä työväenluokan sekä afroamerikkalaisten, latinojen tai etelävaltioiden maaseutuväestön parissa syntyneitä musiikkityylejä. (Brackett 2000, 128.)

Asioille annetaan merkityksiä muun muassa sen perusteella, mitä sanoja käytetään, miten asioita luokitellaan ja mitä arvoja niihin liitetään (Hall 1997, 3). Musiikiksi määrittelyn lisäksi myös sillä on merkitystä, minkä genren alle kulloinkin kuuluvat äänet sijoitetaan – ja se on itse asiassa yksi tärkeimmistä määritelmistä, jonka näille äänille voi julkisesti antaa. Genret toimivat termeinä, joiden avulla musiikkia voidaan markkinoida ja joihin muusikot, kriitikot ja fanit voivat viitata. Ne ovat näennäisestä itsestäänselvydes-

tään huolimatta erittäin vakiintumattomia. (Shuker 2008, 120–121.)

Musiikilliset kategoriat ovat diskursiivisesti rakennettuja ja ideologioiden tuotteita (Middleton 2009, 76). Kaikenlainen asioiden nimeäminen on musiikin kentällä sosiaalista toimintaa, joka rakentaa kentän hierarkioita. Media on leimausprosessin olennainen tekijä, joka levittää ja legitimoii eri musiikkityyleille tai niiden kuuntelijoille annettuja leimoja (Shuker 2008, 226). Gendronin (2002, 259) mukaan mikään muu ei luo yhtä laajaa yhteisöllisyyden tunnetta tai liitä yhteen haurasta tai muotoutumassa olevaa musiikkityyliä kuin tyylin nimeäminen.

Mikään musiikkityyli ei ole historiallisesti riippumaton. Muusikot lainaavat jatkuvasti elementtejä olemassaolevista tyyleistä ja kehittävät niistä uusia muotoja, joten populaarimusiikin jatkuva muutos pätee myös genreihin. Niiden vakiintumattomasta luonteesta huolimatta musiikin sijoittaminen kuuluvaksi johonkin genreen on merkittävää toimintaa, sillä se sijoittaa samalla musiikin eri genrejen välillä toimivaan hierarkiaan, jonka tunnistavat niin kriitikot, fanit kuin monet esiintyjätkin. Tämän hierarkian pohjana ovat näkemykset autenttisuudesta, kaupallisuudesta ja rehellisyydestä. (Shuker 2008, 120–121.) Shrumin (1996) mukaan taideteoksia ei juuri koskaan koeta ilman ennakko-odotuksia, joista tärkein perustuu sen genren tuntemukseen, johon teos kuuluu. Teokset sijoitetaan välittömästi kulttuurin hierarkiaan, kun ne luokitellaan kuuluvaksi johonkin kategoriaan. Genreillä itsessään on jokin status kulttuurin hierarkiassa, joten teoksen luokittelu ja sijoittaminen toisten samantyylisten teosten joukkoon on jo sen statuksen määrittelyä. (Emt., 71.) Kun kriitikko kirjoittaa esimerkiksi äänilevystä, musiikin kuvailu joidenkin vakiintuneiden kategorioiden avulla edellyttää jo jonkinlaisen musiikin genrejärjestyksen hyväksymistä sekä analyysia, jolla kriitikko liittää jutun kohteena olevan musiikin tähän järjestelmään (Stratton 1982, 270). Eri musiikkityyliin ja artistien hierarkiaa ei pääse pakoon, jos kuvailee musiikin kuuluvan johonkin genreen.

Genret ovat yhtä aikaa muuttuvia ja musiikkikulttuuria rajoittavia (Negus 1999, 26). Genret toimivat rajoituksina, koska teosta tulkitaan sen genren sääntöjen pohjalta, johon se liitetään kuuluvaksi. Genret eivät ole vain tekstijoukkoja tai tekstuaalisten konventioiden joukkoja, vaan myös odotusten joukkoja. (Neale 1980, 51.) Kun musiikki leimataan kuuluvaksi johonkin genreen, samalla sille langetetaan myös tähän genreen kuuluvat odotukset siitä, mitä musiikin tulisi olla. Genrenimillä on näin merkitystä myös musiikin ymmärtämisessä, joka riippuu lähinnä jokaisen musiikkityylin mukana tulevien sääntöjen ymmärtämisestä, koska ne ohjaavat sitä miten kuulemme ja ymmärrämme kyseistä musiikkia (Street 1986, 5).

Musiikillisissa käsityksenmuodostuksissa ja genreluokitteluisissa ei ole kyse vain yksinkertaisista mieltymyksistä tai tyyliopeista, vaan ne ovat seurausta yhteiskunnan rakenteellisista muutoksista. Ajan kuluessa genreluokittelu muuttuu perustaksi kulttuurisesta traditiosta ja legitimiudesta käytävälle kilpailulle. (Larkey 1993, 58.) Genreihin kuulumisesta voidaan kiistellä, koska musiikkityyliin nimet saavat merkityksiä suhteessa toisiinsa. Ei ole järkeä puhua populaarimusiikistakaan, ellei se sijoitu kategorijoukkoon, josta se eriytetään (Green 2000, 6; Järviluoma & Rautiainen 2005, 173). Genrenimien avulla luodaan myös identiteettejä musiikkityyleille, ja jotta on mahdollista erottaa jokin musiikkityyli ja luoda sille säännöt, sillä täytyy luonnollisesti olla nimi. Jazz-nimisen musiikin määrittelys-

säkin on lopulta kyse estetiikan eli sellaisen normatiivisen ja arvioivan kriteeristön määrittelystä, jota muusikot hyödyntävät esiintyessään ja jota myös esiintymisiä arvioidessa hyödynnetään (Jackson 2002, 94). Jotta voidaan erottaa kunnolla jokin musiikkityyli, tarvitaan sille nimi sekä sitä koskevat arvot.

Jokaisen musiikkityylin diskursiivinen määrittely nojaa aina yleistyksiin. Jokainen uusi kappale, äänite tai julkinen esitys myös määrittelee musiikkityyliä uudelleen. (Kärjä 2007a, 182.) Koska sen paremmin taiteen kuin populaarikulttuurinkaan puolella ei ole suotavaa luoda teosta, joka on täysin samanlainen kuin jokin jo olemassa oleva teos, jokainen uusi teos samalla potentiaalisesti vie lajityypinsä kehitystä johonkin suuntaan. Kun musiikkityylejä luokitellaan esimerkiksi kategorioiksi kuten jazz, pop ja rock, ollaan tekemisissä sellaisten musiikkityylien kanssa, jotka ovat genrenimen sisältämän diskurssin sisällä jatkuvassa muutoksessa (Lindberg et al. 2005, 88). Jazzin historiasta kirjoittaessaan Gennari (2006, 3–4) pohtii, että kun liitämme jazziin määreitä, puhumme kielellä ja konseptikategorioilla, jotka ovat jazzkriitikoiden vakiinnuttamia. Se ammattikunta, joka liittyy genrenimiä musiikkiin, on usein juuri lehtikriitikoiden ammattikunta. He määrittelevät eri musiikkityylien käsitteiden sisällön liittämällä osan musiikista käsitteiden alle ja sulke-malla osan ulkopuolelle.

3.2 Kulttuuri rakentuu väittelemällä ja arvottamalla

KULTTUURI ymmärretään jatkuvaksi merkityksien muodostamisen prosessiksi ja merkityksistä käytäväksi kamppailuksi (Leppänen & Moisala 2005, 71). Kulttuuri on konfliktin ja taistelun areena, jossa käydään nykyhetken kulttuurisen hierarkian vahvistumisesta ja uudelleenmäärittelystä jatkuvaa keskustelua (Shuker 2008, 7). Eri toimijat määrittelevät kulttuurille eri merkityksiä, ja se, kuka saa sanoa viimeisen sanan, on vähintäänkin epäselvää.

Hurri (1993, 9) on tarkastellut kulttuurijournalismia Bourdieun kentäteorian avulla pelikenttänä, jolla käydyt symboliset taistelut ovat nimenomaan taistelua legitiimistä oikeudesta määritellä ”kulttuuri”. Kulttuuriosasto – tai laajemmin kulttuurijournalismi sen osastosta riippumatta – on eri toimijoiden, laitosten ja symbolisten arvojärjestelmien monimutkainen leikkauspiste, jossa kamppaillaan oikeudesta määritellä legitiimisti, mikä on kulttuuria ja ei-kulttuuria, hyvää ja huonoa taidetta tai aitoa ja epäaitoa siinä aikakaudessa ja kulttuurin kentässä, jossa määrittely tapahtuu (Emt., 48). Myös populaarimusiikin tutkimuksen puolella on tavallista tarkastella kulttuuria ulottuvuutena, jossa kamppaillaan merkityksistä ja uudelleentuotetaan sosiaalisia epätasa-arvoisuuksia (Shuker 2005, 69) – siis hierarkioita.

Kamppailu on yleistä ja myös oikeutettua, koska kentällä ei ole olemassa yksiselitteisiä sääntöjä. Musiikkikritiikin niin sanotut objektiiviset kriteerit ovat näennäisestä vakiinnuttamisestaan huolimatta hyvin horjuvia, ja vaikka ne ovat syvään juurrutettuina kulttuurisissa arvoissa, ne eivät edusta absoluuttista totuutta tai arvomaailmaa (Cantell 1993, 108). Niiden pitävyydestä voi perustellusti esittää väitteitä. Ne voivat myös muuttua ajan kuluessa, jos toimittajat alkavat tarkastella musiikkia toisenlaisilla kriteereillä tai toimittajat vaihtuvat musiikista toisella tavalla ajatteleviin henkilöihin.

Muutos on kaiken kulttuurin pysyvä ominaisuus ja siten myös osa rockmusiikkia ja

muutakin populaarimusiikkia koskevaa diskurssia. Kallioniemen (1998, 384) mukaan rockjournalismi saa olemuksensa prosessissa, joka on journalistien, tähtien, yleisön ja kulttuuriteollisuuden jatkuvaa vuorovaikutusta, joten se ei ole mikään etäisyyden takaa luotava vakaa diskurssi vaan jatkuvan rakentamisen alainen prosessi. Kurkelan (2005, 285) mukaan kaikilla rockin alueilla ja toimijoilla on oma estetiikkansa eli käsitys siitä, mikä on hyvää ja huonoa ja mikä kuuluu mihinkin genreen. Näillä toimijoilla Kurkela tarkoittaa esimerkiksi tuottajia, artisteja, mediaa ja yleisöä. Tämä ei koske pelkästään rockia vaan muitakin populaarimusiikkityylejä, kenties klassista musiikkiakin: kentällä on paljon toimijoita, joilla on erilaisia intressejä ja mielipiteitä, joten erilaiset näkemykset risteilevät ja musiikkityyliä koskeva yleisesti hyväksytty puhetapa on alati muutoksessa. Muusikon, kriitikon ja yleisön muodostama kehä liikkuu koko ajan, ja siinä on jatkuva dynaaminen jännite (Gennari 2006, 5).

Kulttuurijournalismiin liittyy aina, joko viitteellisesti tai selkeästi, määritelmä siitä, mitä kulttuuri, taide ja hyvä taide abstrakteina ideoina tai konkreettisina ilmiöinä ovat (Hurri 1993, 30). Kulttuurijournalistien valta perustuu taiteeksi tekemisen mahdollisuuteen eli kykyyn päättää julkisuudessa, mikä on taidetta tai milloin sitä tapahtuu (Kivimäki 1994, 20). Taiteen ja ei-taiteen välinen tärkein erotteleva tekijä on laadun käsite (Hurri 1993, 26).

Laadun käsite rakentuu keskustelemalla ja vertailemalla teosta muihin teoksiin sellaisten periaatteiden ja ominaisuuksien ehdoilla, jotka asiantuntijat ovat omaksuneet. Kulttuuriobjekteihin liitetään hyvyyden määre niiden vertailtavien ominaisuuksien nojalla, suhteessa samantyyppisiin muihin objekteihin. (Shrum 1996, 35.) Ei ole mieltä arvioida taideteosta erinomaiseksi, ellei ole olemassa teoksia, jotka on arvioitu sitä huonommiksi. Kriitikin funktioihin kuuluva standardien ylläpitäminen tarkoittaa, että kaikki arviot eivät ole positiivisia, eikä positiivista arviota anneta mille tahansa taideteokselle. (Emt., 55.) Teoksen esteettisen laadun arvioiminen on väistämättä hierarkkinen kysymys. Arviot esitetään suhteessa johonkin toiseen, huonompaan tai parempaan.

Standardien ja laadun ohella voidaan puhua myös maun käsitteestä. Kysymys mausta on kritiikissä keskeinen, koska arvostelussa osoitetaan usein julkilausumattomasti, miten kulttuurimuodon kentän puhtautta ylläpidetään. Jos jotakin pidetään hyvän maun mukaisena, samalla annetaan välillisesti ymmärtää, mitä jää valinnan ja hyvän maun ulkopuolelle. Makua pidetään mielellään absoluuttisena ja ylihistoriallisena, mutta se on kuitenkin kulttuurisidonnainen arvo ja sen takana on ihmisen tekemä tulkinta ja arvonanto. (Cantell 1993, 108.) Maku viittaa kulttuuriin ennako-olettamuksiimme, ja se on sosiaalisesti rakentunut käsite, sillä tietyn, korkeamman statuksen kulttuurimuotojen kuluttajilla katsotaan olevan parempi maku kuin alemman statuksen kulttuurimuotojen kuluttajilla. Maun käsite on kuitenkin ongelmallinen, koska sitä ympäröivä diskurssi rakentuu subjektiivisesti ja käsite on myös muuttunut historian aikana. (Shuker 2005, 263–264.) Haapalan (1990b, 93) mukaan on myös vaikea nähdä, kuinka maku voitaisiin määritellä viittaamatta taiteellisiin arvoihin, joiden olemassaolo taas samaan aikaan perustellaan makuun vetoamalla.

Esteettiset arvohierarkiat eivät ole moderni keksintö. Korkean ja matalan eriytymisellä on pitkä historia, jonka aikana oppineet ja eliitti ovat kehittäneet omaa ja kansa omaa kulttuuriaan (Malmberg 2000, 464). Erojen historiaa voi jäljittää ainakin 1700-luvulle, jolloin alkoi levitä ajatus autonomisesta taiteesta. Kirjallisuuden puolella jo Ranskan klassismin

ajoilta 1600- ja 1700-luvuilta tunnetaan retorinen traditio, jossa tietyt genret, tyyllilliset taset ja aiheet voitiin sijoittaa korkeammalle kuin toiset. (Lindberg et al. 2005, 24.)

Myös populaarimusiikki on läpi historiansa nivoutunut korkean ja matalan, arvokkaan ja arvottoman määrittelyihin sekä ideologisiin arvohierarkioihin (Aho & Kärjä 2007, 14). Frithin (1987) mukaan hyvän populaarimusiikin määritelmä lehtien populaarimusiikkikritiikissä on jo 1920-luvulta lähtien ollut se, että sillä on muitakin tavoitteita kuin kaupallinen menestys. Tämä arvo esitettiin vertailuna ja erontekona johonkin toiseen populaarimusiikkityyliin: 1920-luvulla korostettiin jazzin päämääriä Tin Pan Alley -sävelmiin nähden, 1930-luvulla mustien muusikoiden jazzia valkoisten muusikoiden kaupalliseen jazziin nähden ja 1960-luvulla rockin päämääriä teinipoppiin nähden. (Emt., 136.) Middletonin (2009) mukaan useimmissa yhteiskunnissa ja etenkin kaikissa luokkayhteiskunnissa tunnistetaan erilaisia musiikin kategorioita, joista jotkut ovat korkeampia kuin toiset. Yleensä erottelut ovat kiinni musiikin sosiaalisten funktioiden tai musiikkia kuluttavien sosiaalisten ryhmien eroista, eikä niitä pidetä problemaattisina. Vasta 1900-luku ja populaarimusiikki alkoivat problematisoida tätä asetelmaa, ja tähän vaikuttivat osaltaan myös yhteiskunnan demokratisoituminen ja kulttuuriteollisuuden nousu. (Emt., 75.)

Korkean ja matalan kulttuurin muodostaman asetelman problematisoituminen tarkoittanee ennen kaikkea sitä, että tämä erottelu ilmestyy uusille kulttuurin alueille, uudella nimellä ja ehkä hiukan muuttuneena, ja se tehdään erilaisilla periaatteilla kuin aikaisemmin. Jaottelu itsessään ja tarve sille ei sen sijaan ole hävinnyt kulttuurin kentältä. Karkea erottelu korkeaan ja matalaan voi ilmetä korkeakulttuurin ja matalan kulttuurin välisenä, taiteen ja viihteen välisenä, eliitti-, massa- ja populaarikulttuurin välisenä, valtavirran ja vaihtoehtoisen kulttuurin välisenä tai monilla muilla nimillä. (Lindberg et al. 2005, 23.) Myös Fornäs (1995, 102) pohtii, että vaikka on mahdotonta ylläpitää mitään selkeää rockin ja popin välistä dikotomiaa, tällaisille erotteluille tuntuu olevan jatkuva tarve, ja tämä johtaa jatkuvaan diskursiiviseen taisteluun musiikin estetiikassa. Populaarikulttuurinkin käytäntöjä, genrejä, kultteja ja alakulttuureja ajatellen esteettisten arvostelujen ja sosiaalisten ryhmien muodostumisen suhde on ratkaiseva, joten erottelu kuuluu yhtä lailla populaari- kuin korkeakulttuuriinkin (Frith 1996, 18).

Arvottaminen on kulttuurikäsitksemme ja siten myös kulttuurista kirjoittamisen erotamaton osa. Erottelu ei ole kulttuurijournalismin häiriö tai puute vaan sen tehtävä, funktionaalinen elinehto kentän toimivuuden ja säilymisen kannalta (Hurri 1993, 9). Kulttuuritoimittaja tekee argumentoivalla ja suhteuttavalla toiminnallaan taiteen vastaanottoprosessia näkyväksi, ja samalla hän rakentaa taiteen kentän arvoasetelmia (Jaakkola 2009, 87). Arvottamista esiintyy toki muuallakin kuin lehdissä, esimerkiksi silloin, kun ihmiset keskustelvat keskenään musiikista, radiotoimittaja tekee toimitettua musiikkiohjelmia tai ylipäätään joku puhuu jossakin musiikista arvostellen sitä jotenkin – tai edes käyttäen siitä joitakin genrenimiä tai muunlaisia kuvauksia. Lehdet ovat kuitenkin näkyvä ja laajalle leviävä alusta arvottamiselle, ja niiden tiedottava funktio täyttyy myös silloin, kun lukija näkee niistä, mitä arvoja on kirjoitushetkellä tapana liittää erilaisiin kulttuuriteoksiin ja -muotoihin.

Arvottamista siis esiintyy, kun kirjoitetaan kulttuurista, mutta sen perusteena toimiva ideologia pysyy usein piilossa. Frithin (1987) mukaan rockkritiikin avulla voi legitimoida maut ja oikeuttaa musiikkia koskevat arvioinnit, mutta kritiikki ei useinkaan selitä, miten

nämä arvioinnit on tehty. Se ei selitä, miten on mahdollista tuomita toiset äänet aidomiksi kuin toiset ja mitä musiikin elementtejä itse asiassa kuunnellaan silloin, kun nämä arvioinnit tehdään. (Emt., 137.) Kritiikin lajityyppiin ei kuulu, että omia arvoja kirjoitettaisiin auki osaksi kritiikkiä, mutta niiden perusteella tehtävä erottelu on kuitenkin elimellinen osa rockista kirjoittamista. Jokaisessa rockin historian hetkessä joitakin musiikkityylejä, yleisöjä ja yhteyksiä on pidetty epäautenttisina, ja ne on sivuutettu enemmän viihteen puolelle kuuluvina, eli ei lainkaan rockina (Grossberg 1992, 207). Korkeaksi ja matalaksi erottelu on edelleen läsnä jokapäiväisellä tasolla niissä tavoissa, joissa muusikot, fanit ja kriitikot tekevät arvoja koskevia erotteluja sekä eri genrejen sisällä että niiden välillä (Shuker 2005, 137). Populaarimusiikki ylipäätään on ihmisille tärkeää myös arvojärjestelmänä, vaikka sen merkitystä on rationaalisesti vaikea ymmärtää (Vilkko 2010, 225).

Hierarkia esiintyy sekä kulttuurimuotojen välillä että niiden sisällä, joten myös arviointiprosessi tapahtuu sekä kulttuuriobjektien kategorioiden sisällä että välillä. Korkean ja matalan kulttuurin ero ei ole järkevä, ellei se tapahdu viittaamalla genreihin ja niiden välisiin suhteisiin. Korkea- ja populaarikulttuurista käytävä keskustelu ei oleta, että yksittäisillä ihmisillä on tietoa tietyistä kulttuuriobjekteista, vaan pohjatietona on nimenomaan genrejen välinen hierarkia. (Shrum 1996, 71–73.) Hierarkiaa rakennetaan kulttuuria arvotettaessa myös kuulijoiden välille: Frith (2004) on pohtinut, että musiikin arvottaminen on myös sellaisen asetelman rakentamista, jossa joku toinen osaa kuunnella musiikkia paremmin kuin toinen. Paradoksaalista on, että tätä yksilökeskeistä estetiikkaa ohjaa intohimo saada toiset kuuntelemaan musiikkia eri tavalla. Sekä lehtikritiikissä että päivittäisessä musiikkipuheessa hyvän ja huonon musiikin käsitteitä käytetään taivuttelemaan toiset muuttamaan kuunteluodotuksiaan. Tämän myötä musiikin arvottamisesta tulee sosiaalista toimintaa, vaikka musiikkikokemus on yksityinen (Emt., 34.) Kyse on vallankäytöstä, jossa kritikko yrittää saada omaa tapaansa kuunnella musiikkia dominoivaksi jonkun muun tapaan verrattuna.

Viestintä ei ole pelkästään sisältöjen siirtoa, vaan myös yhteisön jäseneksi ottamista. Joukkoviestintä ei ole vain joukoille viestimistä vaan myös niiden luomista. (Kunelius 2003, 13–19) Populaarimusiikista kirjoittamiseen liittyvä erottelukaan ei koske pelkästään kirjoittamisen kohteena olevaa musiikkia, vaan yhtä lailla journalismin keinoin voi erotella sitä yleisöä, jonka pitäisi kuluttaa kyseistä musiikkia tai musiikkijournalismia. Kuten kaikissa julkisissa diskursseissa, myös rockkritiikissä muodostetaan retoriikan keinoin yleisö, joka on samaa mieltä merkitysten kanssa (Sloop 1999, 52). Frithin (1996) mukaan rockkritiikissä on kyse paitsi musiikin representoimisesta yleisölle myös salaisen sopimuksen järjestämisestä valikoidun musiikin ja valikoidun yleisön välille. Valikoitu yleisö erotetaan merkittävämpänä kuin tavallinen, erotteluun kykenemätön popin kuluttaja. Kritiikissä ei tuoteta vain versiota musiikista lukijalle vaan myös versiota kuuntelijasta musiikille. Argumentteja tehdään yhtä lailla äänistä kuin yleisöstäkin. (Emt., 67–68.)

Kieli ei ensisijaisesti esitä tai heijasta todellisuutta, vaan sen avulla todellisuudelle annetaan merkityksiä ja tulkintoja (Kunelius 2003, 152). Kieli luo merkityksiä, maailmaa ja valtasuhteita, joten musiikillisten tyylien nimeäminen kertoo sävellysten ja esitysten sisältämistä äänellisistä elementeistä, mutta musiikista ja musiikkityyleistä puhuminen järjestää samalla itseämme ja maailmaa (Mäkelä 2011b, 80). Rockdiskurssissa – ja laajemmin

kaikkia taidemuotoja koskevassa kriittisessä kommentoinnissa – on ollut aina pyrkimys kiinnittää musiikin kaoottiset ja kehitymättömät elementit johonkin pysyvään arvojärjelmään (Kallioniemi 1998, 32). Tulkintojen perustaksi tarvitaan jokin yhteisesti hyväksytty arviointikriteeristö.

Kielen maailmaa järjestävä funktio on ilmeinen myös populaarimusiikin kohdalla. Populaarimusiikin estetiikassa on järkeä vasta, kun ymmärrämme kielen, jolla arvoarvostelmat artikuloidaan ja ilmaistaan, sekä myös sen, missä sosiaalisissa tilanteissa ne ovat taroituksenmukaisia (Frith 1996, 94). Jotta on mahdollista ymmärtää, mikä musiikillista arvoa koskevissa argumenteissa on panoksena, täytyy aloittaa niistä diskursseista, jotka antavat arvoa koskeville termeille niiden merkityksen. (Emt., 26.) Se liitetään genremäärittelyyn avulla osaksi kyseisen genren diskurssia, sen puhetapaa, arvoja, sääntöjä ja odotuksia. Middletonin (1990) mukaan legitimaatio on jazzin kohdalla tarkoittanut jazzin hyväksymistä taiteena, jolloin klassisen musiikin piirissä kehittynyttä analyyttistä ja esteettistä kriteeristöä voidaan soveltaa siihen. Tämän kriteeristön käyttö puolestaan vaikuttaa siihen, miten musiikkia kuullaan ja tulkitaan. (Emt., 124.)

Julkisen arviointi-instituution esiintyminen itsessään ei kuitenkaan kerro vielä mitään musiikin päämääristä tai sen paikasta korkean ja matalan hierarkiassa. Lehdissä voidaan arvioida myös sellaista musiikkia, joka ei tavoittele muita kuin kaupallisia päämääriä. Olennaista on se, mitä arviointikriteerejä käytetään, kun musiikkia arvioidaan. Hallin ja Whannelin (1967) mukaan puhdasta viihdemusiikkiakin voidaan arvioida, ja on arviotukin, viihdemusiikin asteikolla eli verraten sitä samanlaisissa tuotanto-olosuhteissa syntyneisiin parhaisiin teoksiin. Mutta koska viihdemusiikki ei tavoittele esimerkiksi autenttisuutta, ei ole mielekäästä nostaa aitouden etsintää kritiikin sisällöksi. (Emt., 302.)

Arvion kohteena olevan musiikkityylin tavoiteltua positiota kulttuurin hierarkiassa voi etsiä niistä kriteereistä, joita kriitikot sitä arvioidessaan käyttävät. Kielenkäyttö ei kuitenkaan ole ainoa legitimointikeino.

3.3 Myös historiankirjoitus legitimoii

POPULAARIMUSIIKISTA kirjoittaminen antaa uskottavuutta ja pitkäikäisyyttä muuten ohimenevälle ilmiölle (Brabazon 2012, 40). En itse tietäisi esimerkiksi suomalaisen jazzin 1950-luvun konserttielämästä juuri mitään, ellei siitä olisi kirjoitettu lehtiin ja historiikkeihin, sillä en itse ollut vielä syntynyt silloin eikä kukaan itseäni vanhempi sukulaiseni tai tuttavani käynyt sen ajan jazzkonserteissa, joten en ole kuullut myöskään heidän kertovan niistä. Vaikka pidän luotettavina lähteinä niitä lehtijuttuja ja kirjoja, joita olen 1950-luvun jazzkonserteista lukenut, ne sisältävät aina kirjoittajan tekemää arvottamista, vaikka ne olisi helppo ottaa objektiivisena totuutena suomalaisen jazzin historiasta. Historiankirjoitus on itse asiassa yksi vaikutusvaltaisimmista arvottamisen ja yhteiskunnallisen merkittävyyden osoittamisen välineistä, ja siten väistämättä poliittinen prosessi. Tapahtumien, artistien ja musiikkityylien valikointi osaksi historiankirjoitusta nojaa aina valtasuhteisiin. (Aho & Kärjä 2007, 29–30.)

Historiankirjoitus on merkittävässä osassa myös taidemaailman syntymisessä ja ylläpidossa. Beckerin (1982) mukaan taidemaailma luo historian, joka osoittaa, kuinka tai-

demaailma on jo alusta lähtien pyrkinyt tuottamaan taiteellisia meriittejä sisältäviä teoksia. Luodun historian avulla taidemaailman alkuajoista voidaan rakentaa suora linja, joka johtaa nykyiseen tilanteeseen, jossa taiteen status on saavutettu. Jossakin vaiheessa historioitsijat ilmaantuvat ja alkavat rakentaa taidemaailman historiaa. He jättävät suurimman osan luoduista teoksista huomiotta ja keskittyvät muutama tekijään ja teoksiin, jotka ilmentävät kirjoitushetkellä tarkoituksenmukaisena pidettävää estetiikkaa. (Emt., 346.) Jazzin historian kirjoitus alkoi 1930-luvulla ja vaikutti myös musiikkityylin legitimointiin, sillä historiankirjoittajien pyrkimyksenä oli muodostaa klassikoiden kaanon ja erottaa siitä lyhytikäiset muutokappaleet – toisin sanoen kaivaa esiin ”aito” jazz ja erottaa se ajanvietteestä ja teeskentelystä. Tämän näkökulman myötä kirjoittajat saattoivat ryhtyä käyttämään korkeakulttuurin kriteereitä jazzkeskustelussa. (Rasula 2002, 65.) Kurkelan (2005, 283) mukaan sekä eurooppalaisessa taidemusiikissa että rockissa myös lehtikritiikki on toiminut kaanonin muodostajana, joskaan rockissa ei hänen mielestään voi puhua yhdestä kaanonista vaan laajemmin genreavaruudesta.

Myös taidemusiikin puolella oli 1800-luvulla käytössä yhtenä legitimointikeinona musiikin tarkastelu taidemuotona, jolla oli oma itsenäinen historiansa. Diskursiivinen muutos on merkittävä, sillä omana taidemuotonaan tarkastelu edellytti taidemusiikin kohdalla muista taidemuodoista eriytymistä ja autonomisoitumista. (Sarjala 1994, 236.) Oman historiankirjoituksen kirjoittaminen taidemuodolle ja tähän historiaan viittaaminen journalismissa ikään kuin havainnollistaa, että kyseessä ei ole tuore muoti-ilmiö vaan taidemuoto, jolla on jo pitkä historia. Jazzin historia rakennettiin Gennarin (2006, 208) mukaan korostamalla esimerkiksi musiikin eri tyylilajien keskinäistä järjestystä ja jatkuvuutta.

Rockista kirjoittaminen tarkoittaa usein ohimenevien laulujen ja tunteiden liittämistä historiaan ja traditioon (Brabazon 2012, 38). Kirjoittamalla pyritään samalla rakentamaan historiaa, jota ei yleensä jälkikäteen kyseenalaisteta. Suomen rocklehtiä tutkineen Ruuskan (2006, 119) mukaan lehdet eivät ole pyrkineet kirjoittamaan rockin kaanonin uudelleen tai kyseenalaistamaan rockin historiankirjoitusta. Rockjournalismin historiaa dominoivaa yleismaailmallisten kriittisten arvojen ideologiaa on haastettu vain lyhyesti (Atton 2009, 55). Ensimmäisten historiankirjoittajien arvotukset ovat jääneet usein pysyviksi.

3.4 Vallankäyttö ja arvottamisen seuraukset

JOTTA on mahdollista ymmärtää kulttuurimuotojen arvosta esitettyjä arvosteluja, täytyy katsoa sitä sosiaalista kontekstia, jossa kirjoitukset on tehty, ja niitä sosiaalisia syitä, miksi jotkut esityksen tai äänen aspektit on arvioitu arvokkaammaksi kuin toiset (Frith 1996, 21–22). Halu määritellä musiikin merkityksiä oman ryhmän sisällä ja toisten parissa – esimerkiksi joukkoviestinnässä – liittyy kulttuuriseen vallankäyttöön, yhteiskunnalliseen arvojärjestykseen ja identiteettiin. Esteettiset näkemykset riippuvat näistä ideologisista värityneistä pyrkimyksistä, ja musiikkiin liittyvät merkitykset ovat aina niitä tuottavien ihmisten aikaansaannoksia. (Suutari 2005, 319.) Tässäkään mielessä musiikin määrittely kielen avulla ei eroa muiden asioiden määrittelystä. Kielenkäyttö rakentaa sosiaalisen, ihmisten kesken kulttuurisesti jaetun todellisuuden. Viestintä ylläpitää osapuoltensa suhdetta ja samalla uusintaa ja muokkaa heidän identiteettejään. (Kunelius 2003, 152.) Valtaa tai

valta-asemaa ei pidä nähdä jonakin, joka on etukäteen kaivertunut rakenteisiin tai tapahtumiin, vaan sitä tuotetaan esimerkiksi jatkuvassa kamppailussa representoivista tai esittävästä käytännöistä (Hall 1992, 204).

Musiikki sekoittuu valtasuhteisiin silloin, kun eri musiikkityyleillä ajatellaan olevan eri arvo (Aho & Kärjä 2007, 27). Ihmissuhteissa tapahtuvien merkityksenantojen ja valtamekanismien seurausta on se, että jotkut musiikkia koskevat havainnot ja käsitykset hyväksytään tosiksi, oikeiksi tai muita havaintoja ja käsityksiä paremmiksi. Yksilökohtainen ja esteettinen on myös poliittista. (Sarjala 2005, 219.) Mielipiteet eri kulttuurimuotojen arvoista ovat laajemmassa kuvassa merkityksettömiä niin kauan kuin niitä ei tuoda kulttuurin kentälle, mutta siellä niistä tulee todellisen kamppailun välineitä ja kohteita. Kulttuurin kentällä erilaisten sosiaalisten voimien edustajat yrittävät saada omia mieltymyksiään koko kansakunnan yhteisiksi tai jopa maailmanlaajuisesti valideiksi. (Lindberg et al. 2005, 23.) Esimerkiksi laadun käsite syntyy aina paikallisesti. Keskustelijoiden verkostot tuottavat arvosteluja, jotka saattavat levitä laajalle tai olla leviämättä ja jotka voivat vaikuttaa toisten ryhmien mielestä erikoisilta. Omien toistetusti esitettyjen arvostelujensa avulla arvostelijat muodostavat uudelleen laatuun liitetyt merkitykset, jotka väistämättä törmäävät toisten paikallisesti muodostettujen merkitysten kanssa. (Shrum 1996, 35.) Kysymys muuttuu hierarkkiseksi: minkä ihmisryhmän laatuikäsite nousee hallitsevaksi, ja kuinka monen ihmisryhmän toisistaan poikkeaville laatuikäsiteille löytyy tilaa kulttuurin kentällä? Myös kulttuurituotteiden representaatiot ovat hyvin ladattuja kysymyksiä, koska niissä on kysymys vallasta ja mahdollisuuksista esittää itse itseään ja kokemuksiaan toisille (Kunelius 2003, 14). Populaarikulttuurin määrittelyssä on olennaista merkityksen antamisen hegemonia, ja yksi tapa osallistua kamppailuun on määritellä populaarimusiikki itselle tärkeällä ja edullisella tavalla. Merkityksen antaminen tarkoittaa valtaa luoda mielikuva siitä, mikä on tärkeää populaarimusiikissa. (Vilko 2010, 344–345.)

Korvilla kuultavien äänien kääntäminen sanoiksi on poliittista toimintaa (Brabazon 2012, 38). Jokainen kulttuurisivujen tai -palstojen aihevalinta on kannanotto siihen, missä kulttuurin raja kulkee, ja jonkin potentiaalisen kulttuurijournalismin piiriin kuuluvan kohteen rajaaminen raportoinnin ulkopuolelle tulkitaan helposti kannanotoksi siihen, ettei kohde ole tarpeeksi laadukasta tai kiinnostavaa ollakseen legitiimiä kulttuuria (Jaakkola 2009, 11–12). Välimäen (2012) mukaan jo sen valinta, mistä kriitikko kirjoittaa, on poliittista, sillä valinnan tekeminen on vallankäyttöä. Se, mistä kirjoitetaan, pääsee esille, ja sitä mistä vaietaan ei ole olemassa. (Emt., 205.)

Kulttuuriset ja diskursiiviset taistelut musiikin omistajuudesta, sen määrittelyistä ja sen merkityksistä, voidaan nähdä myös sosiaalisten suhteiden tasapainon muutoksina (Middleton 2009, 99). Sillä, kuka saa määritellä sanomalehdessä vaikkapa mitä on jazz ja millaisia arvoja musiikkiin liittyy, ei ole merkitystä pelkästään journalismina. Määttäsen (2005, 245–246) mukaan myös korkeakulttuuriin liitetyt merkitykset ja arvot yhdistyvät näitä taiteita harjoittavien, harrastavien ja suosivien ihmisten tapoihin, perinteisiin ja muihin arvostuksiin. Kulttuurin eri alat ja alueet ovat siten kytköksissä myös yhteiskunnan sosiaaliseen rakenteeseen. Jo 1800-luvun musiikkikriitikot suhtautuivat makukysymyksiin vakavasti, koska maulla oli myös perustavanlaatuinen sosiaalinen merkitys, jonka varassa yhteiskunta muotoutui (Sarjala 1994, 16).

Tämän kytköksen vuoksi musiikin julkinen arviointi ei aina ole sitä, miltä se näyttää. Sosiaalisia pelkoja on naamioitu esteettiseksi kritiikiksi länsimaissa läpi 1900-luvun. Epämiellyttäväksi tuomittu musiikki ei olekaan ollut pelkästään epämiellyttäviltä kuulostavia ääniä, vaan näitä ääniä ovat käyttäneet ihmisryhmät, joiden ei kirjoittajien mielestä olisi pitänyt tehdä näin. He eivät olisi äänineen saaneet tulla julkisuuteen. ”Musiikillisen alamaailman” äänet synnyttävät pelkoa sellaisten keskuudessa, jotka eivät ole tottuneet niihin, ja niihin liitetty esteettinen kritiikki on erottamatonta tästä sosiaalisesta pelosta. (Brackett 2000, 139.) Nykyään niinkin sovinnaisilta tuntuvat musiikkityylit kuin valssi ja menuetti on koettu uhkaavina niiden tultua julkisuuteen uusina musiikkityyleinä, sillä musiikin kentän laajempi muutos on aina tarkoittanut myös jonkinlaista uhkaa vallitsevalle sosiaaliselle järjestykselle (Covach & Boone 1997, v). Pekka Gronowin (1982, 295) mielestä tämä asetelma tunnettiin myös Suomessa, sillä hänen mukaansa ylenkatsovassa suhtautumisessa viihteeseen on ollut taustalla ”vekselivetoisen taidepuolen ihmisten” epävarmuus omasta asemastaan. Peltosen, Kurkelan ja Heinosen (2003, 14) mukaan populaarimusiikin asemasta ja arvosta 1960-luvulla väitellyt nuori älymystö halusi kyseenalaistaa taidemusiikin hegemonian ja piti popmusiikkia omana taiteen lajinaan, jolla oli oma esteetiikkansa. Koska päämääränä oli kyseenalaistaa taidemusiikin hegemonia, popmusiikkiin liitettävien arvojen muutos vaikutti myös taidemusiikin kenttään.

Bertrand (2005) kirjoittaa 1950-luvun puolivälin yhdysvaltalaisesta kulttuuri-ilmastosta, joka järkkäi rock’n’rollin suosion takia. Hän pohtii, miten rock’n’rollia kohtaan esitetyissä hyökkäyksissä oli myös poliittinen ulottuvuus. Hyökkäyksiä esiintyi, koska minkään aikakauden vahvat toimijat eivät nauti siitä, että heidän dominointinsa kyseenalaistetaan. Musiikki, joka saavutti suosiota ilman virallista hyväksyntää, uhkasi vakiintuneiden voimien hyvinvoinnin takaavaa rauhaa, tasapainoa ja järjestystä kulttuurin kentällä (Emt., 16.) Organisatoriset rakennelmat ja konventiot ovat historiallisia tuotteita, jotka ovat suureksi osaksi sosiaalisten toimijoiden rakentamia. Nämä toimijat ovat tuoneet omat merkityksensä ja käytäntönsä kulttuurin tuottamiseen ja kulutukseen. Kun rakennelmat ja konventiot saavuttavat sellaisen ideologisen ja organisatorisen yhtenäisyyden kuin eurooppalaisen taidemusiikin taidemaailma ja kaupallinen musiikkiteollisuus, ne institutionalisoituvat myös käytännössä. (Lopes 2002, 276.) Mutta niiden taustalla ei kuitenkaan ole mitään pysyvää kuin ne rakentaneiden toimijoiden merkitykset ja käytännöt, jotka ovat institutionalisoituneet, ja niin ne ovat koko ajan uhattuna. Niiden ylläpitämiseksi tarvitaan jatkuvaa rakennustyötä, koska musiikkiin liittyvät määritelmät ja myös se, mitä pidetään hyvänä ja huonona musiikkina, muuttuvat ajan kuluessa (esim. Carlin 2004, 183).

Epävarmuus tai uhatuksi tulemisen tunne saattaa koskea eri kulttuuritoimijoiden ryhmiä tai laajemmin yhteiskunnan eri ihmisryhmiä ja luokkia. Brennanin (2007) mukaan Yhdysvaltojen sanomalehtien varhaista kirjoittelua jazzista leimasi vahvasti se, että jazz oli mustien amerikkalaisten musiikkia. Mielipiteet jazzin musiikillisesta arvosta vaihtelivat sen mukaan, edustiko mielipiteen esittäjä valkoista vai mustaa rotua. (Emt., 40.) Keskustelu koski oikeastaan sitä, voiko mustien kehittämä kulttuurimuoto ylipäätään olla taiteellisesti arvokas, eikä niinkään siitä, voiko juuri tämä jazzina tunnettu musiikkityyli sisältää musiikillisesti sellaisia elementtejä, että sillä voidaan nähdä jonkinlaista musiikillista arvoa.

Samankaltaisen kaavan on jäljittänyt Bertrand (2005) rock’n’rollin kohdalla: eteläval-

tioiden työväenluokan musiikki ei voinut kulttuurin puhemiesten mielestä olla legitiimiä kulttuuria. ”Oikeaa” amerikkalaista kulttuuria vaalineet kuvasivat rock’n’rollia muoti-ilmiöksi, meteliksi, likaiseksi, karkeaksi, kitschiksi ja roskaksi. Näillä määritelmillä kulttuurieliitti edisti vaikutelmaa, että rock’n’rollin suosio ilmensi hyvän maun väliaikaista kumoutumista. (Emt., 127.) Bertrandin mukaan näiden julkisesti esitettyjen mielipiteiden taustalla oli jopa pelko sivilisaation romahtamisesta, sillä rock’n’roll ja rodullinen integraatio uhkasivat amerikkalaisen yhteiskunnan senhetkistä hierarkiaa. Myös pelkän populaarimusiikin alueella rock’n’rollin nousu haastoi hallitsevaa keskiluokkaista sosiaalista paradigmaa, johon etelävaltioiden työväenluokan laulajat ja heidän yleisönsä eivät kuuluneet. Nouseva musiikkityyli kyseenalaisti siten olemassaolevien auktoriteettirakennelmien ja arvojärjestelmien – eli periaatteessa yhteiskunnan hierarkian – legitiimiyttä. (Emt., 138–140.) Bertrandin mukaan rock’n’rolliin suhtautumiseen vaikutti olennaisesti 1950-luvun Yhdysvaltojen yhteiskunnan arvopohjan hauraus, jolloin eliitti käytti perinteisiä esteettisiä standardeja yhteiskunnallisen järjestyksen muodostamiseen (Emt., 156).

Kun uusista populaarimusiikkityyleistä aletaan kirjoittaa, sosiaaliset pelot naamioidaan usein esteettisen kritiikin kaapuun. Legitimoinnin voi silloin käsittää julkisena toimintana, joka pyrkii kumoamaan nämä sosiaaliset pelot. Legitimoinnissa uutta musiikkityyliä aletaan liittää osaksi hyväksyttävien musiikkityylien joukkoa. Koska sosiaaliset pelot kätketään alkuvaiheessa esteettiseen kritiikkiin, yksi keino kumota näitä sosiaalisia pelkoja on tehdä se esteettistä kritiikkiä kirjoittamalla – mutta eri tavalla kuin ne kriitikot, jotka tätä sosiaalista pelkoa kokevat.

3.5 Miksi musiikkityylejä on yritetty legitimoida?

Jäytävä asetelma taide-viihde on koko elämäni vaikeuttanut työtäni.

(Säveltäjä ja levytuottaja Toivo Kärki Niiniluodon 1982, 253 mukaan)

Miksi populaarimusiikin eri tyylien arvon kohottamista sitten on näkynyt lehdistössä jo ainakin 1920-luvulta asti? Tähän kysymykseen voisi vastata tiivistetysti, että erilaiset musiikin ja kulttuurin alan toimijat ovat halunneet tyylien yleisen arvostuksen muuttuvan. He ovat ajatelleet, että muutos on mahdollista saavuttaa muun muassa journalismin keinoin eli lehtiin kirjoittamalla. Arvostuksen saavuttaminen on ollut tärkeää monille varmasti itseisarvonakin, sillä oman musiikin määrittely esteettisesti arvokkaammaksi kuin toisten kuuntelema ja harrastama vaikuttaa voimakkaasti itsetuntoon ja identiteettiin (Suutari 2005, 328–329).

Eri musiikkityylejä koskevan journalismin muutoksissa on osittain kyse vain musiikin maailman tapahtumien raportoinnista, sillä monet muusikot ovat halunneet tekemänsä musiikin ja edustamansa musiikkityylin ansaitsevan korkeampaa statusta. Ja jos muusikko alkaa aikaisemmasta poiketen tavoitella musiikissaan taiteellisia pyrkimyksiä, se on toki myös uutinen ja siten asia, josta toimittajan tulee kirjoittaa lehteen. Musiikin julkisuuskuva ei ole muusikoille yhdentekevä, sillä Gendronin (2002) mukaan sellaisetkin populaarimusiikkiartistit, joita on musiikin tekemisessä kiinnostanut ensisijaisesti taloudellinen menestys, ovat himoineet myös kriitikoiden tunnustusta, kunnioitusta ja kanonisointia.

Julkisen tunnustuksen saamisessa on myös käytännön taloudellinen ulottuvuus, sillä kulttuurin hierarkiassa kohoaminen tarkoittaa musiikkityyleille ja artisteille uusien tiedotusvälineiden, markkinoiden ja yleisöjen valloittamista. (Emt., 5.)

Monia institutionaalisia käytäntöjä rakentaa idea siitä, että tiettyjä ilmiöitä kutsutaan taiteeksi tai kulttuuriksi. Kulttuurimuodoille annetuilla leimoilla on konkreettista merkitystä sosiaaliseen järjestelmään, instituutioiden organisoitumiseen ja myös ihmisten arkielämään. (Talja 1998, 11.) Kyse ei ole pelkästään psykologiasta ja itsetunnon kohottamisesta, koska hierarkiat heijastuvat myös erilaisiin yhteiskunnan käytäntöihin. Kuten pitkän linjan iskelmäseveltäjä Toivo Kärki tämän alaluvun alussa olleessa sitaatissa tilitti, hänen elinaikanaan vallinneet kulttuurin hierarkiat ovat vaikeuttaneet hänen työtään. Kulttuurimuotojen erilaiset arvostukset ja kulttuurin hierarkiat eivät sijaitse vain jossakin teoreettisessa todellisuudessa erillään yhteiskunnan jokapäiväisestä toiminnasta, vaan ne heijastuvat suoraan yhteiskunnan käytäntöihin, jotka toimivat niiden pohjalta. Hierarkiat, ja laajemmin ajateltuna eri kulttuurimuodoille annetut merkitykset, ovat osa kulttuurin parissa työskentelevien työtä ja tilanteesta riippuen joko auttavat tai vaikeuttavat työntekoa. Ajatustasolla esiintyvät hierarkiat vaikuttavat käytäntöön, ja käytäntö puolestaan vaikuttaa hierarkioihin: Shukerin (2005) mukaan valtion populaarikulttuuria koskevat asenteet ja politiikka ovat merkittäviä toimijia populaarimusiikin merkitysten rakentumisessa. Kulttuurin kentän hierarkioihin vaikuttaa esimerkiksi se, että klassinen musiikki, baletti ja teatteri saavat korkeakulttuurimuotoina valtion tukea, populaarikulttuuri taas ei. (Emt., 194.)

Suomalaisten kulttuuriarvostelijoiden työtä tutkineen Jokisen (1988, 58) mukaan populaarikulttuuriin suuntautuneet arvostelijat pitivät työtään tärkeänä muun muassa sen takia, että populaarikulttuuria syrjitään turhaan. Yhtenä motiivina oli myös halu vaikuttaa kulttuurin kentän suhteisiin ja populaarikulttuurin sosiaaliseen arvostukseen. Arvostuksen nostamisesta Suomen oloissa on kirjoittanut myös Muikku (1990, 65), joka toivoi lisää populaarimusiikin tutkimusta sekä analyyttisempiä kirjoituksia ja musiikin olemusta pohtivia artikkeleita, sillä nämä nostaisivat populaarimusiikin arvostusta ylöspäin ”teinitasolta”.

Kun kriitikko haluaa vaikuttaa seuraamansa populaarikulttuurin alueen yleiseen arvostukseen, se ei välttämättä tarkoita omasta elämästä erillisen saarekkeen sosiaaliseen arvostukseen vaikuttamista. Yhdysvalloissa jazzkriitikot pyrkivät 1940- ja 1950-luvuilla legitimoimaan jazzia, koska he halusivat normalisoida jazzin yhdysvaltalaisen kulttuurin valtavirrassa ja toisaalta myös lievittää omia huoliaan ja epäilyjään siitä, että heidät yhdistetään epäilyttävään ja alempiarvoiseen kulttuuriin (Gennari 2006, 162–163). Pitkän linjan jazzmuusikko ja -kriitikko Erkki Melakoski (1970, 6) pohti vuonna 1970, että jazzin osoittaminen taiteeksi on nykypolven suomalaisen jazzväen suurimpia saavutuksia, sillä taiteeksi tunnustaminen merkitsee tietä korkeampaan sosiaaliseen arvostukseen. Samansävyinen viesti oli The Beatles -yhtyeen John Lennonilla, kun hän saksalaislehden haastattelussa kommentoi The Timesissa julkaistua William Mannin kuuluisaa kirjoitusta. Lennonin mielestä Mannin Beatles-analyysi oli roskaa, mutta se kuitenkin teki yhteestä hyväksytyn älyköiden ja keskiluokkaisten ihmisten silmissä (Wicke 1990, 23).

Raadollisesti kysymys voi olla myös rahasta. Jos Ison-Britannian älyköt ja keskiluokka kiinnittivät The Timesin artikkelin myötä huomiota The Beatlesin musiikkiin, todennäköi-

sesti osa heistä osti yhtyeen levyjä tai konserttilippuja, mikä paransi yhtyeen taloudellista tilannetta. Ja jos jazzin esittämisestä konserttisaleissa on maksettu paremmin kuin hämässä jazzluolissa soittamisesta, muusikkoa on todennäköisesti kiinnostanut, muuttuuko jazzin status jossakin vaiheessa niin legitiimiksi, että hän voi mennä soittamaan sitä konserttisaliin ja päästä samalla käsiksi parempiin palkkioihin. Yksi legitimaation taloudellisen puolen aspekti on myös pääsy julkisen rahoituksen piiriin. Populaarikulttuurimuodon laajempi hyväksyntä tarkoittaa sille kunniallisempaa statusta, jonka mukana saattaa tulla myös valtionrahoitus (Shuker 2008, 175).

Becker (1982, 132) on esittänyt esimerkin populaarimusiikkityylin ympärille syntyvän estetiikan tärkeydestä. Jos jazzmuusikko voi väittää vakuuttavasti, että jazz ansaitsee esteettisin perustein yhtä vakavaa käsittelyä kuin muut taidemusiikin muodot, hän voi jazzmuusikkona kilpailla kansallisista stipendeistä ja apurahoista, hakea musiikkikouluihin ja esiintyä samoissa saleissa kuin sinfoniaorkesteri. Jazzmuusikon teoksia ei voida tunnistaa taiteeksi, eikä hän pääse käsiksi sillä hetkellä taiteelle annettaviin resursseihin ja hyötyihin, mikäli senhetkinen esteettinen järjestelmä ja sen tulkitsijat kieltävät jazzmuusikolta taiteen käsitteen käyttämisen. Estetiikkaa koskevat väittelyt voivat olla kiivaita, koska panoksena ei ole vain abstrakti filosofinen kysymys vaan myös resurssien jakautuminen. (Emt., 132–135.)

Kulttuurin merkityksistä käytävään kamppailuun kuuluu muun muassa kysymys siitä, millaiselle musiikille yhteiskunta myöntää taloudellista tukea ja millainen musiikki jää ilman (Leppänen & Moisala 2005, 71). Yhteiskunnan taloudellista tukea on ainakin jazzin kohdalla pidetty jopa musiikkityylin kohtalonkysymyksenä. Brennan (2007, 24) väittää, että jazz on pysynyt hengissä osin siksi, että kriitikot ovat onnistuneesti vakuuttaneet sen olevan yhteiskunnan tuen arvoinen taidemuoto. Taiteeksi tunnustaminen tuo taiteen hyödyt myös populaarikulttuurimuodon saataville: näennäisesti pysyvän statuksen kulttuurin kentällä, mahdollisen julkisen rahoituksen sekä pysyvemmän kritiikki-instituution.

3.6 Legitimoinnin vastavoimat

KAIKKI populaarimusiikin kentän toimijat eivät kuitenkaan ole pitäneet legitimointia tavoiteltavana. Taustalla on ollut ajatus eri populaarimusiikkityylien vastakulttuurisuudesta. Legitimoinnin on ajateltu liittävän musiikkityylit yhteiskunnan vakiintuneisiin arvoihin, eikä tämä ole ollut kaikkien musiikintekijöiden tai sen kuluttajien päämäärä. Myös populaarimusiikin kenttä rakentuu erilaisista toimijoista, joiden intressit poikkeavat toisistaan. Toiset genret ja toimijat hyötyvät populaarimusiikin legitimoitumisesta sanomalehdessä enemmän kuin toiset. (Schmutz et al. 2010, 507.)

Rock- ja jazzkriitikko George Melly kirjoitti jo vuonna 1970, että säännölliset popmusiikkipalstat laatuohjelmassa ovat vaaran merkki. Niistä seuraa popmusiikin julkinen rahoitus, joka on vielä vaarallisempi asia. Melly piti näitä huonoina merkkeinä, koska jazz oli kirjoitushetkellä saavuttanut taidestatuksen, muuttunut sen myötä pienen vähemmistön musiikiksi ja kadottanut suurimman osan yleisöstään. (Melly 1970, 121–122.) Legendaarinen rocktoimittaja Lester Bangs (1980/1992, 104) kirjoitti kymmenen vuotta myöhemmin selkeänä mielipiteenään, ettei rock'n'roll ole taidemuoto. Bangsin mielestä rock oli niin antielitististä, että kuka tahansa oli kykenevä esittämään sitä, eikä kysymyksen henkilön tek-

nisestä pätevydestä esittää rockia pitäisi olla edes tarpeellinen. Rockmusiikkiin onkin lähes koko sen historian ajan liittynyt jonkinlainen myyttinen kapinallisuus, eikä merkittävä osa rokkareista ole halunnut samastua perinteiseen taidemaailmaan (Kurkela 2005, 284).

Rockmusiikissa kapinallisuus on ehkä ollut näkyvämmässä roolissa kuin jazzissa, mutta myöskään jazzin puolella yleisen hyväksynnän saavuttaminen ei ole miellyttänyt kaikkia. Pattisonin (1987, 62) mukaan jazzin muutos kunnialliseksi musiikkityyliksi tappoi Yhdysvalloissa sen elinvoimaisuuden. Yhtenä esimerkkinä muutoksesta hän käyttää säännöllisen jazzkritiikin alkamista arvostetussa *The New Yorker* -viikkolehdessä. Jazzin pyrkimykset nousta korkeammalle kulttuurin hierarkiassa herättivät vastustusta jo 1940-luvulla, kun traditionalistit eli dixieland-jazzin kannattajat näkivät modernin jazzin pettävän musiikin todelliset juuret (Lopes 2002, 5). Vastavoimat ovat siis olleet läsnä sekä jazzin että rockin legitimaatiossa. Kun musiikki alkaa tavoitella korkeampaa taiteellista tasoa ja arvostusta, herää helposti vastaväitteitä, joiden mukaan hukataan musiikin aidoksi miellettyä olemusta.

Brennan (2007) huomauttaa jazzin historiasta kirjoittaessaan aiheellisesti, että samalla kun jazzkriitikot ovat olleet huolissaan jazzlevyjen myyntimäärien heikentymisestä, he ovat pyrkineet rekonstruoimaan jazzia taidemusiikkina, joka olisi riippumaton taloudellisista näkökulmista. Jazzin arvon kohottaminen on tapahtunut esimerkiksi sulkemalla kaupallisesti menestyneet jazzlevyt jazzkaanonin ulkopuolelle. (Emt., 68.) Taiteellisten pyrkimysten tavoittelu populaarimusiikkityyliä koskevassa diskurssissa ei ole yksinomaan positiivinen asia musiikkityylin kannalta, ja ehkä siksi asiasta onkin väitelyä niin paljon. Taiteen statuksen saamisessa on myös huonoja puolia kuten suosion katoaminen tavallisen kansan parissa tai vaikkapa tanssittavuuden ja hauskanpidon väheneminen. Suomalaisen tangon legitimoitumisen myötä musiikkityyli pääsi esitettäväksi myös konserttisaleihin, mutta koska niissä ei kuunnella musiikkia tanssien vaan paikallaan istuen, tangokonserteista jäi samalla ihmisten tapaamisen aspekti pois. Juuri tämä motiivi taas lienee alun perin johdattanut monet ihmiset tangon pariin.

Lindberg et al.:n (2005) mielestä osa rocklehtien kriitikoista vaati rockille taidestatusta. Suurin osa kirjoittajista ei tätä tehnyt, koska rock erosi heidän mielestään taiteesta olemalla antielitististä. (Emt., 51.) Sen vuoksi rockia pyrittiin legitimoimaan soveltamalla joitakin taidemusiikin arvoja, ei käyttämällä kaikkia niitä sellaisenaan. Kiinnittyminen korkeakulttuuriin on rockin legitimaation kohdalla ollut ongelmallista, eikä lukemastani kirjallisuudesta löydy yksimielistä näkemystä siitäkään, oliko William Mannin analyysi The Beatlesin merkittävydestä lopulta paikallaan tai ymmärsikö Mann yhtyeen musiikin luonteen. Shukerin (2005, 137) mukaan korkeakulttuurin suunnasta tullutta populaarikulttuurikritiikkiä on perinteisesti kritisoitu siitä, ettei se pystynyt näkemään populaarikulttuuria sen omilla ehdoilla. Vaikka Mann ei kritisoinut populaarikulttuuria harjoittanutta yhtyettä eli The Beatlesia, hän saattoi silti langeta tähän asetusmaahan. Pekka Oeschin (1989, 37) mielestä Mannin artikkelin kirjoitustyylillä oli rockmusiikin analysointia ajatellen liian hienostunutta, ja se jätti monet yhtyeen musiikin olennaiset piirteet tarkastelun ulkopuolelle.

Jos rockin legitimaatiokehitys vaikuttaa sekavalta, asia johtunee siitä, että Wicken (1990) mukaan se myös oli sitä. Muusikot, journalistit ja kustantajat hakivat kunnioitusta ja muokkasivat sosiaalisesti hyväksytyjä, musiikkia koskevia näkökulmia sopiviksi rockil-

le. Nämä pyrkimykset kuten The Beatlesin vertaaminen klassisiin säveltäjiin eivät kuitenkaan edistäneet rockin oman estetiikan ymmärtämistä. Kun The Beatlesia verrattiin Beethoveniin, se tapahtui Beethovenin kriteerein, jolloin rockin omat arviointikriteerit jäivät sivuun (Emt., 2–3). Rockin legitimoitumista Suomen oloissa pohtineen Salmisen (1987) mukaan hyväksyvä suhtautuminen rockiin ei ole aina merkinnyt rockmusiikin kulttuurisen kokonaisilmiön ymmärtämistä. Esimerkkeinä hän käyttää rockin valjastamisen osaksi raittiusjärjestöjen kampanjoita sekä seurakuntien ja musiikinopetuksen suhtautumista rockiin, sillä nämä toimijat ovat hyväksyneet rockin vain omilla turvallisilla varauksillaan. (Emt., 30.) Kallioniemi (1992) kirjoitti samoihin aikoihin, että koko populaarikulttuurinen maailma on vähitellen hyväksytty perinteisen korkeakulttuurin rinnalle mutta pohti samalla, onko liika suopea julkisuus hyväksi popmusiikille vai ei. Syleileekö se siitä viimeisetkin vastarinnan elementit? (Emt., 35.)

Legitimaation vastustaminen näyttää kytkeytyneen pitkälti sosiaalisiin suhteisiin, kuten legitimoinnin kannattaminenkin. Rockin legitimaatio on tarkoittanut rockin keskiluokkaistumista, ja jos kyse on alunperin ollut työväenluokan musiikista, musiikkityyli on päätyntä kokonaan toisenlaisten ihmisten haltuun. Rockin arvostuksen nousu 1960-luvun lopussa on nähty keskiluokkaistumisena, jonka myötä osa musiikin vahvuudesta ja suosiosta katosi (esim. Fowler 1972/1992, 176). Populaarimusiikin kentällä on paitsi hyvin erilaisia yleisöjä, jotka kamppailevat oikeudesta määritellä musiikki mieleisekseen, myös hyvin erilaista musiikkia, jonka merkitystä, arvoa ja suosiota voi mitata eri tavoilla (Vilkko 2010, 340). Tämän vuoksi myös tekijöiden ja kuluttajien motiivit ja päämäärät vaihtelevat, ja lieenee terveellistä, että legitimoinnin tarpeellisuudesta esitetään erilaisia mielipiteitä. Kehityksessä on selvästi sekä hyviä että huonoja puolia – kuten muutoksissa yleensäkin.

3.7 Pierre Bourdieu ja kulttuuri kenttänä

KÄYTÄN tämän työn teoreettisena viitekehyksenä ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun teorioita kulttuurin kentästä. Monet edellä esittelemäni populaarimusiikin arvottamisen kiistakysymykset saavat lisävalaistusta Bourdieun kirjoituksista. Hänen kehittämiensä kenttäteoria toimii myös Hurrin (1993) väitöskirjan teoreettisena viitekehyksenä. Teoria tarjoaa Hurrin mukaan hedelmällisen viitekehyksen kulttuuriosastojen symbolisten taistelujen ymmärtämiseen, sillä sen avulla voi käsittää, miksi esimerkiksi populaarikulttuuri on hitaasti hyväksytty legitiimin kulttuurikäsityksen pariin. Sen avulla kulttuuritaisteluita voi myös pitää nimenomaan kamppailuina vallasta ja kulttuurisesta pääomasta, toisin sanoen legitimoitumista oikeudesta määritellä, mitä on kulttuuri. (Emt., 47.)

Bourdieuun kulttuurin kenttää koskevia teorioita ovat hyödyntäneet aikaisemmin lukuisat populaarikulttuurimuotoja koskevan journalismin tai populaarikulttuurimuotoihin liittyvien arvojen tutkijat, esimerkiksi Lopes (2002), Lindberg et al. (2005), Arvidsson (2011), Brennan (2007), Shrum (1996), Regev (1994) ja Baumann (2001). Itse asiassa populaarimusiikkityyliä legitimointia sivuava tutkimus, jossa ei mainita Bourdieuta, olisi melkoinen poikkeus. Kaikkia hänen kirjoituksiaan ei ehkä enää voi pitää ajankohtaisina – esimerkiksi distinktioteoriaa on väitetty aikansa eläneeksi – mutta itse en pidä kenttäteoriaa vanhentuneena, eivätkä tämän kappaleen alussa mainitsemieni tutkimusten ilmestymis-

vuosista päätellen sitä pidä muutkaan. Oikeastaan on hämmästyttävää, että Bourdieun vuosikymmeniä sitten kirjoittamat näkemykset kulttuurimuotojen ympärille syntyvistä kentistä, toimijoiden hierarkioista ja kamppailuista vaikuttavat edelleen päteville.¹⁰ Vaikka Bourdieu kehitti teoriansa alun perin ranskalaisen kirjallisuuden historian tapahtumien perusteella, ne tuntuvat sopivan hyvin toisenlaistenkin kulttuurimuotojen tutkimukseen. Ehkä hän tavoitti jotakin olennaista siitä, miten luovien alojen parissa työskentelevät ihmiset reagoivat toisiinsa ja ajan kulumiseen – uusien sukupolvien saapumiseen samantyylisten kulttuurimuotojen pariin sekä omaan ikääntymiseensä.¹¹

Johnson (1993) määrittelee yhdeksi Bourdieun keskeiseksi kiinnostuksen kohteeksi kulttuurin roolin sosiaalisten rakenteiden uudelleentuottamisessa ja sen tavan, jolla epätasa-arvoiset voimasuhteet on sisällytetty luokittelujärjestelmiin, joiden perusteella todellisuus ymmärretään. Näitä epätasa-arvoisia suhteita ei tunnisteta sellaisiksi, joten yhteiskunnan jäsenet hyväksyvät ne legitimeinä ja itsestäänselvyksinä. (Emt., 2.) Bourdieu kehitti tätä problematiikkaa kuvaamaan kentän käsitteen. Mikä tahansa sosiaalinen muodostelma koostuu hierarkkisesti organisoiduista sarjasta kenttiä kuten talouden kentästä, kulttuurin kentästä ja niin edelleen. Jokainen kenttä on oma tilansa, jossa vallitsevat omat toimintatavat ja omat voimasuhteet, jotka eivät riipu taloudesta tai politiikasta – paitsi tietyt talouden ja politiikan kentillä. Jokainen kenttä on suhteellisen autonominen mutta rakenteeltaan samankaltainen muiden kanssa. Kentän rakennetta minä tahansa hetkenä määrittelevät ne positiot, jotka eri toimijat valloittavat kyseisellä kentällä. Kenttä on dynaaminen konsepti, sillä muutos toimijoiden positioissa tarkoittaa muutosta koko kentän rakenteessa. (Emt., 6–7.)

Jatkossa on syytä keskittyä Bourdieun näkemyksiin erityisesti kulttuurin kentistä, sillä vaikka kaikki kentät ovat rakenteeltaan samankaltaisia, kulttuurin kentän säännöt poikkeavat omalakisuuudessaan esimerkiksi talouden kentän säännöistä. Kulttuurin kenttien panokset ovat symbolisia, joten kentät ovat suhteellisen autonomisia politiikan ja talouden vaatimuksilta. Lisäksi kulttuurimuotojen arvo ja laatu ovat epävakaita ja muuttuvat ajan kuluessa. Ei ole olemassa korkeimpia tuomareita, joilla olisi jokin lailla säädetty asema määrittellä kulttuurin hierarkioita. (Emt., 12.)

Kulttuurimuotojen kentillä kilpailun kohteena on usein se auktoriteetti, joka kuuluu

10 Internetin ja sosiaalisen median myötä kulttuurin hierarkiat ja eri kulttuurimuotojen määrittelykamppailut lienevät muuttaneet muotoaan jonkin verran. Voi olla, että sanomalehtien kritikoilla ei enää ole sellaista määrittelyvaltaa kuin heillä oli esimerkiksi Bourdieun kirjoitusten aikaan. Bourdieun kirjoitusten ajankohtaisuutta pohdittaessa on myös erotettava hänen kehittelemänsä teoriat hänen empiirististä havainnoistaan. Bensonin ja Neveun (2005, 7) mielestä Bourdieun tekemät empiiriset löydöt yleisön vastaanottotavoista saattavat tarvita päivittämistä, mutta hänen kehittelemänsä työkalut ovat edelleen käyttökelpoisia.

11 Itselleni läheisin kulttuurimuodon ympärille rakentunut kenttä lienee suomalaisten, pääasiassa helsinkiläisten klubi-dj:den kenttä. Joulun alla 2013 ilmestyneen, tämän kentän toimijoiden haastatteluista koostetun *DJ-kirjan* (Nives 2013) sisällöstä oli jo ensi lukemalla helppo havaita, että myös helsinkiläisten klubi-dj:den kentällä vallitsee hierarkia, jossa toisten mielipiteet painavat enemmän kuin toisten, kulttuurista pääomaa kerätään ja saavutettuja asemia puolustetaan uusia tulokkaita ja ulkopuolisia toimijoita vastaan. Kukaan ei tietävästi ole tutkinut nykypäivän suomalaista dj-kulttuuria Bourdieun kenttäteorian valossa, mutta en näe mitään syytä, miksei niin voisi tehdä.

luonnostaan tunnistamiseen ja arvovaltaan. Tämä on erityisen tärkeä kysymys niillä kentillä, joiden kulttuurimuodon tuotantoa ei ole suunnattu valtavirran markkinoille. Bourdieun kulttuurin kentän teoria ei ota käsittelyyn pelkästään teoksia itseään, vaan myös teosten tuottajat ja heidän strategiansa ja kehityskaarensa, jotka perustuvat heidän omaan ja heidän luokkansa habitukseen¹² sekä myös heidän positiionsa kentällä. Kulttuurin kentän teoria tuo mukanaan kentän rakenteen analyysin, joka sisältää sekä teosten tuottajien (kirjailijat, taiteilijat ym.) saavuttamat positiot että muiden kentän toimijoiden saavuttamat positiot. Nämä kentän muut toimijat (yleisö, kustantajat, kriitikot, galleristit, tutkijat jne.) osallistuvat teosten ja niiden tekijöiden vihkimiseen ja legitimointiin – heidän panoksensa tekee kulttuurituotteista sen mitä ne ovat. Lopuksi on myös analysoitava kyseisen kulttuurimuodon kentän positio laajemmalla vallan kentällä. Taideteosten täydellistä selitystä ei löydy tekstistä itsestään eikä liioin hallitsevasta sosiaalisesta rakenteesta, vaan se löytyy kentän historiasta ja rakenteesta sekä kyseisen kulttuurimuodon kentän ja vallan kentän välisestä suhteesta. (Emt., 9.)

Taideteoksen arvo rakentuu siis Bourdieun mielestä pitkälti samoin kuin Beckerin taidemaailman käsitteessä. Arvo ei synny pelkästään teoksen luoneen taiteilijan työn tuloksesta, vaan sen rakentumiseen osallistuvat kaikki taidetta arvottavat taidemaailman toimijat. Bourdieu (1993) on kommentoinut Beckerin taidemaailman käsitettä toteamalla, että Becker pitää ansiokkaasti taiteen tuotantoa kollektiivisena toimintana ja tekee näin eroa siihen perinteiseen käsitykseen, jossa taiteen takana on sen luojaan visio. Perinteistä käsitystä Bourdieu kutsuu jopa naiiviksi. Hänen mielestään taideteos on objekti, joka on olemassa sellaisenaan vain, koska on olemassa kollektiivinen usko, joka tietää ja tunnistaa sen taideteokseksi. Taideteosta koskevan diskurssin tuottaminen – jossa kriitikoiden rooli on olennainen – on yksi niistä olosuhteista, joissa itse taideteos syntyy. Jokainen kriitikko julistaa paitsi oman arvionsa teoksesta myös vaatimuksen oikeudesta puhua siitä ja arvostella sitä. Lyhyesti sanottuna he ottavat osaa taisteluun taideteosta koskevan legitimitin diskurssin monopolista ja samalla myös taideteoksen arvon tuotantoon. (Emt., 34–35.)

Toisaalta kenttäteoriaa ei Bourdieun (1996, 205) mukaan voi pelkistää sen parissa toimiviin ihmisiin ja heidän toimintansa kuvailuun kuten Becker tekee taidemaailmaa koskevassa teoriassaan. Kenttäteoria pyrkii kuvaamaan kentän eri toimijoiden välisiä suhteita, jotka ovat kentän perustavanlaatuinen rakennusaine ja jotka vaikuttavat niihin taisteluihin, joita kentän olemuksesta käydään. Kentän rakenne on olennainen, koska jokainen siltä saavutettu positio määräytyy toisten positioden ja kentän rakenteen avulla. Kulttuurimuodon kenttä on erilaisten voimien kenttä, mutta se on myös sellaisten kamppailuiden kenttä, joka säilyttää tai muuttaa tätä voimien kenttää. (Bourdieu 1993, 30.)

Kulttuurituotannon kenttä on näyttämö kamppailuille, joissa on panoksena valta määrätä hallitseva määritelmä taiteilijalle. Vakiintunutta määritelmää pyritään ylläpitämään muun muassa rajoittamalla kamppailuun osallistuvien toimijoiden määrää. Taiteilijan vakiintunut määritelmä voi muuttua suuresti jo siitä, että sellaisten ihmisten määrä kasvaa,

12 Habitus rakentuu Bourdieun (1984, 169) mukaan kapasiteetista tuottaa luokittelukelpoisia teoksia sekä kapasiteetista erotella ja arvostaa näitä tuotteita. Se tarkoittaa siis eräänlaista kriteeriä, jonka avulla arvostelujen esittäjän uskottavuus, auktoriteetti tai pätevyys rakentuu.

jotka voivat puhua legitimiin taiteesta. Perustavanlaatuisena panoksena taiteen kentän taisteluissa on valta määritellä auktoriteetin turvin, millaiset ihmiset saavat kutsua itseään taiteilijoiksi. Muuta kriteeriä jäsenyydelle kentällä ei ole kuin se, että toimija tuottaa vaikutuksia kyseisellä kentällä. (Emt., 41.)

Taiteen kentällä tapahtuvan jatkuvan uudelleenluomisen myötä taideteoksen arvoa tuotetaan jatkuvasti uudelleen (Emt., 259). Välillä kentällä tapahtuu suurempia muutoksia, kun uudet sukupolvet pyrkivät ottamaan kentältä positioita, jotka törmäävät vallalla oleviin normeihin ja odotuksiin. Pysyvän paikan ottaminen ei tällöin onnistu ilman kentän ulkopuolelta tulevia paineita. Muutoksia voivat aiheuttaa poliittiset murrokset, jotka heilauttavat kentän valtasuhteita, tai yleisön uudet mieltymykset. (Emt., 57–58.) Populaarimusiikin maailman laajempiin muutoksiin liitetyt sosiaaliset pelotkin tuntuvat näitä ajatuksia vasten järkeenkäyville, sillä jonkin uuden musiikkityylin tarpeeksi suuri yleisönsuosio merkitsee kentällä valtaa pitäneiden toimijoiden auktoriteetin rapistumista. Puolustusstrategiana vanhat vallanpitäjät voivat silloin yrittää sulkea uuden musiikkityylin kentältä määrittelemällä kentän siten, ettei tulokkaalle ole tilaa.

Johnson (1993, 14) kiteyttää Bourdieun metodin niin, että se ottaa mukaan kolme sosiaalisen todellisuuden tasoa: 1) kulttuurimuodon kentän positio vallan kentällä eli yhteiskunnassa vallalla olevien valtasuhteiden kokonaisuudessa, 2) kulttuurimuodon kentän rakenne eli legitimiudesta kilpailevien kentän eri toimijoiden saavuttamat positiot ja toimijoiden objektiiviset tunnuspiirteet sekä 3) kulttuurimuodon tuottajien habituksen synty eli ne rakenteelliset järjestelyt, jotka luovat tekemisen käytäntöjä. Esimerkiksi kirjallisuuden kenttää määrittelee sen positio taiteiden hierarkiassa, joka vaihtelee eri aikakausien ja eri maiden välillä (Bourdieu 1993, 47).

Kulttuurituotannon kenttä jakautuu kahteen alakenttään eli rajoitettuun (restricted) kenttään ja suurimittaiseen (large-scale) kenttään. Tämä on Bourdieun keino tehdä ero korkean ja matalan kulttuurin välille. Rajoitettu kenttä sisältää korkeakulttuurina tunnetun taiteen, jossa toimijoiden välisen kilpailun panokset ovat pitkälti symbolisia kuten pyhittämistä, arvovaltaa ja taiteilijana tunnustamista. Kenttää jakaa myös sen jäsenten jakautuminen vakiintuneiden toimijoiden ja uusien tulokkaiden kesken eli eri sukupolvien välille. (Johnson 1993, 15; Bourdieu 1993, 53.) Kentän historia eli kulttuurimuodon historia nousee pitkälti siitä kamppailusta, jota vakiintuneet toimijat ja uudet haastajat jatkuvasti käyvät (Bourdieu 1993, 60). Kentän historia ei tarkoita sen kamppailun historiaa, jossa taistellaan yksinoikeudellisesta voimasta määritellä legitimit kategoriat havainnoinnille ja arvostukselle, vaan kamppailu itsessään luo kentän historian. (Emt., 106.)

Populaarikulttuurimuodoista kirjoittaessaan Bourdieu on kommentoinut jazzin, valokuvan ja elokuvan lehtikritiikkiä. Hän on sijoittanut nämä kulttuurimuodot jonnekin korkean ja matalan kulttuurin välimaastoon¹³. Ammattimaisten jazz- ja elokuvakriitikoiden positio saa hänen mukaansa kriitikot esittämään arvosteluja, jotka on kohdistettu vain rajoitetulle määrälle tuottajia ja pienelle ryhmälle asianharrastajia. Näiden kulttuurimuotojen kriitikoilla on taipumus matkia akateemisen kritiikin oppinutta ja moralisoivaa ää-

13 Distinction-kirjassaan Bourdieu (1984, 87) kirjoitti, että jazz on "undergoing legitimation", siis vasta matkalla legitimiiksi taidemuodoksi.

nensävyä sekä taipumus etsiä teoreettista, poliittista tai esteettistä selkänöjää kirjoittamalla vaikeaa, muualta lainattua kieltä. Täysin legitiimistä toiminnasta erillisenä toiminta, joka on vasta matkalla legitiimiin statukseen, asettaa harjoittajansa jatkuvasti vastakkain sen kysymyksen kanssa, mikä on tämän toiminnan oma legitiimiyys. (Emt., 131.) Kriitikon on sekä pyrittävä legitimoimaan sitä kulttuurimuotoa, josta hän kirjoittaa, että kritiikki-instituution oikeutusta tämän kulttuurimuodon yhteydessä eli lopulta omaa työtään.

Jaakkolan (2012) mielestä kulttuurin julkisuutta tutkailtaessa olisi paremmin otettava huomioon kenttien sisäisen ja kenttien välisten kilpailun dynamiikka, koska kulttuuri-journalistinen julkisuus ei perustu pelkästään konsensushakuiseen keskusteluun. Toimintaa julkisuudessa ohjailevat yksittäisten toimijoiden intressit, jotka ovat sidoksissa heidän asemoitumisiinsa kulttuurin kentillä. (Emt., 142.) Arto Vilkkonen (2010) pohtii väitöskirjassaan populaarikulttuurin määritelmää ja pitää määritelmien viidakossa tärkeänä lopulta sitä, kuka määrittelee, mikä käsitys tai painotus kulloinkin käydyssä keskustelussa on oikea. Tämä taistelu oikeasta tulkinnasta on keskenään kilpailevien sosiaalisten voimien taistelua hegemoniasta eli kulttuurisesta ja poliittisesta johtajuudesta. (Emt., 343.)

Kun populaarikulttuurin arvosta alettiin laajemmin väitellä Suomen lehdistössä 1960-luvulla, vaikuttaa selvältä, että taistelun panoksena oli symbolinen valta. Populaarikulttuurin kannattajien vastapuolena oli ryhmä, joka näki oman positionsa puolustettavana. Peltosen, Kurkelan ja Heinosen (2003, 14–15) mukaan kevyen musiikin nostaminen taiteen parnassolle tyrmistyi konservatiivista taide-eliittiä, joka piti lähinnä rienauksena sitä, että arkinen käyttömusiikki ja nuorten hömpötykset olivatkin yhtäkkiä arvostettua taidetta. Arvostettu taide nautti siis statusta, jota täytyi puolustaa. Puolustaminen tapahtui käytännössä sulkemalla kevyt musiikki taide-käsitteen ulkopuolelle. Taide määriteltiin niin, ettei kevyt musiikki voinut täyttää määritelmää.

Bertrandin (2005) mukaan samanlainen konflikti kulttuurin kentällä syntyi 1950-luvun Yhdysvalloissa rock'n'rollin nousun myötä. Kilpailu mausta ei ollut ideologisesti tyhjä tai tarkoitukseton, vaan panoksena olivat todelliset asetelmat vallasta, kontrollista ja sosiaalisesta dominoinnista. Eliitti oli hankkinut vallitsevat makustandardinsa sosiaalisten ja koulutuksellisten kokemusten kautta ja ymmärsi standardiensa haurauden. Jos demokraattisemmat arvot ja standardit olisivat korvanneet kulttuurin kentän järjestystä ja pysyvyyttä rakentaneet perinteisen estetiikan ja älylliset konventiot, eliitin positio olisi äkkiä tullut haavoittuvaksi. Populaarikulttuuri oli haaste vallitsevalle hegemonialle. (Emt., 151.) Vakiintuneet muodot ja arvot koettiin esimerkiksi 1950-luvulla olennaiseksi osaksi kansallista kulttuuria, ja uudet soundit kuten rock'n'roll edustivat toisille hyökkäystä vakiintunutta kulttuuria vastaan. Vanhojen arvojen puolustamisen yhteydessä muodostui hierarkkinen asetelma: puolustamalla vakiintuneita toimintamuotoja ja arvoja osoitettiin, että ne ovat jollakin tapaa tärkeämpiä kuin uudet toimintamuodot ja arvot. (Mäkelä 2011a, 57–58.)

Populaarimusiikkia voi tarkastella kenttänä, johon on koko ajan tulossa uudenlaisia musiikkityylejä. Kun kentälle nousee tuore tyyli, joka on tarpeeksi voimakas uhataksaan olemassaolevaa järjestystä, se tarkoittaa, että aikaisemmat tulkinnat, valinnat ja maut joutuvat kyseenalaistetuiksi. Aikaisemmin itsestäänselvinä pidetyt esteettiset kriteerit ja arvioinnit täytyy yhtäkkiä perustella uudelleen, ja niitä täytyy puolustaa. (Chambers 1986, xi–xii.) Esteettiset konfliktit legitiimistä maailmankuvasta – siitä mikä ansaitsee tulla esite-

tyksi ja mikä on oikea tapa esittää se – ovat lopulta poliittisia taisteluita hallitsevasta tavasta määritellä todellisuutta (Bourdieu 1993, 101).

Populaarimusiikki ja erityisesti rock ovat läpikäyneet kulttuurin kentällä samanlaisen arvonnousun kuin elokuva, valokuva ja ennen näitä vaikkapa romaanikirjallisuus. Kun nämä kulttuurimuodot syntyivät, kulttuurin kentän hallitsevassa positiossa olleet toimijat tuomitsivat uudet kulttuurimuodot epätaiteellisina tai alempiarvoisina. Uusien kulttuurimuotojen tuottajat ja tulkitsijat onnistuivat taistelun jälkeen mahdollistamaan kulttuurimuotojen tunnistamisen taidemuotoina, ja näiden kulttuurimuotojen ympärille syntyivät omat kenttänsä, joita rakensi taiteellinen hierarkia. (Regev 1994, 98.) Niistä tuli rajoitetun tuotannon kenttiä, jotka olivat kehittäneet omat kriteerit teostensa arviointiin. Näiden kenttien autonomisuutta voi mitata sen perusteella, millainen on kentän valta määritellä omat kriteerinsä tuotteiden tuotantoon ja arviointiin. Tämä tarkoittaa kaikkien ulkoisten määritysten muuttamista yhdenmukaisiksi kentän omien toimintaperiaatteiden kanssa. (Bourdieu 1993, 115.)

3.8 Miten legitimointipyrkimyksiä voi tutkia?

KUTEN tämän luvun alusta kävi ilmi, kulttuurimuodon legitimointi on prosessi, jossa uudesta ja hyväksymättömästä tulee pätevää ja hyväksyttyä. Taiteeksi tunnustaminen on sosiaalinen prosessi, jota ei voi pelkistää taiteellisista saavutuksista seuraavaksi reflektioksi. Taiteensosiologian puolella legitimoinnin tutkimus on kiinnostunut siitä, kuinka kulttuurituotteita uudelleenpositioidaan sekä institutionaalisesti että ideologisesti. Tämä uudelleenpositiointi tarkoittaa niiden arvon uudelleenmäärittelyä: viihteestä, kaupallisuudesta, motiivillisuudesta, kokeilusta tai sattumanvaraisuudesta legitiimiksi kulttuuriksi. (Baumann 2007, 47–49.) Kulttuurisen arvon yleinen tunnustaminen tarkoittaa Gendronin (2002, 161) mukaan sitä, että johtavat kulttuurin auktoriteetit myöntävät tai tunnustavat kulttuurimuodon hankkineen esteettisen ulottuvuuden. Kulttuurimuodon sisälle tai ympärille on toisin sanoen muodostunut hierarkia. Bourdieun käsitteitä käyttäen voisi myös esittää, että kulttuurimuodon ympärille on tällöin muodostunut autonominen kenttä, jonka sisäiset säännöt tunnetaan kentän ulkopuolellakin.

Kulttuurimuodon statukselle kulttuurin kentällä ei voi tapahtua paljoakaan, ellei kukaan esitä julkisia, suoria tai epäsuoria mielipiteitä sen arvosta. Tämä on olennainen asia myös kulttuurijournalismin tutkimuksen kannalta: mediassa käsiteltävien aiheiden valikointi on ensimmäinen osa legitimointiprosessia. Jos sanomalehdet esimerkiksi kirjoittavat tietyistä populaarimusiikin lajeista ja jättävät kirjoittamatta toisista, sanomalehti käyttää silloin legitimointivaltaansa toisten musiikkityylien hyväksi ja toisten tappioksi (Schmutz et al. 2010, 510).

Musiikkiarvosteluja julkaistaan länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa ensisijaisesti sanomalehdissä (Leppänen 2000, 93). Olennaista kulttuurimuodon arvostuksen osoittamisessa on ensinnäkin se, julkaistaanko sanomalehdessä jotakin kulttuurimuotoa koskevia arvosteluita vai jätetäänkö arvostelut julkaisematta. Olennaista on myös se, sijaitsevatko kirjoitukset kulttuuriosastolla vai jossakin muualla (Janssen 1999, 330). Se, mitkä kulttuurimuodot lasketaan kuuluviksi kulttuuriosastolle, on tärkeä arvovalinta (esim. Tuominen

2010, 24) – populaarikulttuurin käsittelyn alkaminen kulttuurisivuilla on ollut merkki sen hyväksymisestä (Mäkelä 2006, 2). Taljan (1998, 190) mukaan eri populaarimusiikkityylien arvostus ja yhteiskunnallinen asema näkyvät muun muassa siinä, saavatko niitä tekevät muusikot apurahoja, voiko musiikkityylejä opiskella musiikkiopistossa, tutkitaanko niitä yliopistossa ja kirjoitetaanko niistä kulttuurisivuilla.

Se, että sanomalehdessä kirjoitetaan kulttuurimuodosta jotakin, ei vielä yksin ilmaise tämän kulttuurimuodon tavoittelevan legitiimiä statusta. Sanomalehdissä on mahdollista kirjoittaa ilmiöstä myös siten, ettei kirjoituksen kohteena olevaa ilmiötä esitetä hyväksyttävänä. Sanomalehdissä on lisäksi aina ollut tilaa viihteelliselle aineistolle, eikä musiikkityylin tarvitse sisältää taiteellisia arvoja päästäkseen osaksi tätä viihdetarjontaa. Jo nopea vilkaisu Helsingin Sanomien sisältöön 1950- tai 1960-luvulla kertoo, että lehden Päivästä päivään -osastolla julkaistiin lyhyitä ja viihteellisiä uutisia ulkomaalaisten näyttelijöiden, valokuvamallien ja myös jazz- tai popmuusikoiden kuulumisista. Näiden uutisten kohteet valikoituivat kuitenkin heidän suosionsa, ei heidän luovan toimintansa oletetun arvon takia.

Helsingin Sanomien kohdalla viihdeuutisten funktiota avaa hyvin lehden omistajan Eljas Erkon ja lehden Lontoon-kirjeenvaihtajien välinen kirjeenvaihto, jota Manninen ja Salokangas (2009) ovat referoineet. Erkki kaipasi 1940-luvun lopussa ja 1950-luvun alussa kirjeenvaihtajilta useaan otteeseen myös kevyempää aineistoa, jotta lehden sisältö olisi vaihtelevampaa, värikkäämpää ja tasapainoisempaa. Lehti tarvitsi kevyempää sisältöä ”täyttääkseen lukijoittensa vaatimuksia, jotka eivät kohdistu yksinomaan oikeisiin uutisiin vaan myöskin irtaantumiseen päivän huolista ja tapauksista”, kuten Erkki asian ilmaisi. (Emt., 534–535.) Kaikki sanomalehden sisältö ei ole taidetta tai korkeakulttuuria, eikä jonkin populaarikulttuurimuodon edustajan pääsy sanomalehteen tarkoita automaattisesti sitä, että tätä populaarikulttuurimuotoa käsiteltäisiin jonakin muuna kuin viihteenä tai edes hyväksyttävänä luovan tekemisen muotona. Olennaista on se, miten populaarikulttuurimuotoa käsitellään – kauhistellaanko sitä vai hyväksytäänkö sen sisäiset säännöt? Tarjoaako kulttuurimuotoa koskeva aineisto lehden lukijoille kevyttä ja viihteellistä sisältöä, jolla irtaannutaan päivän huolista ja tapauksista, vai kirjoitetaanko siitä hyvää ja huonoa etsien, sen arvosta positiivisia mielipiteitä esittäen, ehkä jopa sitä esteettisesti arvottaen?

Kriitikki-instituution ilmestyminen kulttuurimuodon ympärille on Bourdieun (1993, 116) mukaan merkki kentän autonomisuuden kasvusta. Kriitikoiden teoksista tuottama tulkinta toimii teosten luojien hyväksi ja on omiaan nostamaan näiden statusta taiteilijoina. Kentän autonomisuus on puolestaan edellytys sille, että kulttuurimuodosta voidaan puhua taiteena ja sen tekijöistä taiteilijoina (Emt., 162). Taiteen kentällä tuottajat tai tulkitsijat eli kriitikot keskustelevalt ensisijaisesti taidetta koskevista tyyllillisistä tai teknisistä periaatteista (Emt., 117) eli pyrkivät luomaan estetiikkaa ja keskustelemaan siitä. Jos sanomalehteen ilmestyy kriitikoita kirjoittamaan säännöllisesti kulttuurimuodosta, se kertoo kulttuurimuodon statuksen noususta. Mutta olennaista on myös, miten kriitikot tätä kulttuurimuotoa arvostelevat. Esteettinen lähestymistapa on perinteisesti kuulunut korkeakulttuurin julkiseen arviointiin, joten sen käyttäminen populaarikulttuurimuodosta kirjoittamisessa kertoo käyttäjänsä legitimointipyrkimyksistä.

Musiikin estetiikka tarkoittaa musiikin arvottamista musiikkina (Aho & Kärjä 2007, 27). Shukerin (2005, 5) määritelmän mukaan estetiikka on taiteen filosofiaa, joka keskit-

tyy tyyleihin ja teksteihin liitettävään arviointikriteeristöön. Sen perusteella voidaan erottaa teoksen arvoa määrittävät piirteet. Beckerin (1982) mukaan estetiikasta kirjoitetaan usein moralistisella sävyllä, sillä kirjoittajat yrittävät löytää kaavan, jolla voi erottaa toisistaan taiteen statuksen ansaitsevat teokset sekä teokset, jotka eivät ansaitse tätä statusta. Koska taiteeksi määrittely tuo kunniaa teokselle, tämän asettelman toteuttamiseksi täytyy pystyä osoittamaan, että jokin toinen teos ei ole taidetta. (Emt., 136–137.)

Ensimmäiset rockkriitikot kokivat tarvetta parantaa musiikin ja kirjoittamisen laatua, saavuttaa tunnustusta rockmusiikille ja kasvattaa rockyhteisön kokoa. Näissä pyrkimyksissä oli tärkeää erottaa hyvä rockmusiikki huonosta, ja käytännössä tämä tapahtui muokkaamalla muiden kulttuurimuotojen esteettisiä kriteerejä rockmusiikkiin. (Lindberg et al. 2005, 189.) Kriitikot yrittivät osoittaa huonon musiikin vähäisen arvon joko arviointikriteerien avulla lehtikritiikissä, tai he eivät ottaneet musiikkia koskaan edes julkisesti arvioitavaksi, koska pitivät sen arvoa vähäisenä. Puhumisen lisäksi myös vaikeneminen on tärkeä ja paljastava rockkritiikin diskurssin muoto (McLeod 2001, 53).

Jos musiikki pääsee julkisen arvioinnin kohteeksi lehdessä, legitimointia ajatellen olennaista on siis ainakin se, mitä arvoja julkisessa kritiikissä musiikkiin liitetään. Lindberg et al.:n (2005) mielestä rockkritiikin diskursiivinen konstruktio alkoi ajatuksesta, jonka mukaan rockilla on enemmän merkitystä kuin pelkällä viihteellä. Rockiin liitettiin romantiikasta peräisin olevia arvoja kuten esimerkiksi taiteen epäautonomisuus ja kumouksellisuus, taide subjektiivisena ilmaisuna sekä musiikki yhteisenä kokemuksena. (Emt., 51.) Subjektiivisen ilmaisun ihanne tarkoitti paljon musiikin tekijän tunnustamista auteurina, tekijänä, mikä on Shukerin (2005, 14) mukaan keino erottaa kyseinen musiikki massakulttuurista ja eskapistisesta viihteestä.

Kun elokuvakriitikot alkoivat käyttää hienostunutta ja tulkintakeskeistä diskurssia elokuvakritiikeissä, kriitikot vaikuttivat siihen, miten elokuvan mahdolliseen taidestatukseen suhtauduttiin. Tässä diskurssissa hyödynnettiin sanastoa, joka muistutti muissa korkeakulttuurin arvioissa käytettyä sanastoa. Kriitikot eivät väittäneet, että kaikki elokuvat ansaitsevat taiteen statuksen, vaan kohdistamalla syvällistä huomiota, kirjoittamalla analyyseja ja käyttämällä erikoistunutta diskurssia kirjoituksissaan he vakuuttivat yhdessä akateemikkojen ja muun eliitin kanssa, että elokuvat voivat sisältää taiteellisia arvoja. (Baumann 2001, 421.)

Taiteeksi kohottaminen ja taiteena hyväksyminen ei kuitenkaan ole ainoa keino populaarikulttuurimuodon legitimoimiselle. Sekä jazz- että rockkritiikin parissa tunnetaan lisäksi legitimointistrategia, jossa kriitikot ovat pyrkineet liittämään musiikin osaksi maan kulttuuriperintöä. Käytännössä näitä pyrkimyksiä on nähty varsinkin Yhdysvalloissa. Lindberg et al. (2005, 161) käyttävät esimerkkinä kuuluisaa yhdysvaltalaista rockkritiikkaa Greil Marcusta, joka pyrki 1970-luvulla havainnollistamaan, miten rockin juuret ovat tiukasti menneen ja nykyhetken yhdysvaltalaisessa kulttuurissa. Tämän yhteyden avulla tuli mahdolliseksi väittää, että rockin pitäisi olla osa yleisesti hyväksyttyä kansallista perinnettä. Gennarin (2006, 14) mukaan tämä argumentti on ollut jazzin kohdalla jopa näkyvämpi kuin rockissa.

Populaarikulttuurimuoto voidaan legitimoida myös osoittamalla sen positiiviset sosiaaliset merkitykset. Grossbergin (1992) mielestä rockin legitimoituminen tapahtui määrittelemällä musiikkityylille kyky artikuloida sodanjälkeisen sukupolven nuorten ko-

kemuksia. Rock tuli tämän sukupolven äänitorveksi, jolloin se kykeni samaan aikaan rakentamaan yleisönsä identiteettiä ja eroa muihin yleisöihin. (Emt., 206.) Myös Regevin (1994, 89) mielestä arvon tuottaminen rockille tapahtui osoittamalla musiikin sosiaaliset merkitykset, ei niinkään soveltamalla puhtaasti esteettistä teoriaa kuten esimerkiksi elokuvan kohdalla.

Jos musiikkityylin saapumisessa lehden sivuille on lähtökohtana se, että lehdessä jo työskentelevät kriitikot tuomitsevat uuden musiikkityylin roskaksi, diskurssin pääasiallinen muutos tarkoittaa uuden arviointikriteeristön kehittämistä. Aiemmasta kriteeristöstä, jossa musiikin arvo määräytyy musiikkityylin mukaan, täytyy siirtyä kriteeristöön, jossa saman musiikkityylin sisältä löydetään sekä hyvää että huonoa musiikkia. Tämän kriteeristön kehittäminen ja irtautuminen edeltävästä genrehierarkioihin perustuneesta arviointikriteeristöstä oli rockdiskurssin synnyn avaintapahtumia. (Gudmundsson et al. 2002, 46.) Uuden musiikkityylin ympärille syntyy kenttä, jossa on oma musiikkia koskeva diskursusi ja estetiikka. Estetiikka ei voi syntyä hetkessä vaan vasta, kun musiikkityylin nimissä on luotu tarpeeksi teoksia: teoksen havaitseminen esteettisellä tavalla edellyttää sitä, että sen omalaatuiset tyylilliset ominaisuudet erotetaan vertaamalla sitä muihin samaan luokkaan kuuluviin teoksiin (Bourdieu 1993, 222). Esteettisellä tavalla havaitseminen on vaikeaa, ellei tällaisia omalaatuisia ominaisuuksia ole vielä määritelty eikä ole olemassa samanlaiseksi tunnistettuja teoksia. Estetiikan synty tarkoittaa myös standardien syntymistä luovan tekemisen muodolle.

Estetiikan ja standardien paljastajina kielteiset arviot ovat erityisen käyttökelpoisia. Pohjoisamerikkalaista rockkritiikkiä tutkineen McLeodin (2001, 55) mukaan kirjoitusten taustalla olevia arvoja voi ymmärtää tutkimalla negatiivisten kritiikkien diskurssia. Schickin (1996) mukaan arvioiva kieli ei yleensä julista niitä standardeja, joiden perusteella arvio tehdään, vaan se ainoastaan vihjaa niiden olemassaolosta. Standardit on kuitenkin mahdollista löytää negatiivisista arvioista suhteellisen helposti. Jos arviossa esimerkiksi sanotaan teosta heikoksi, koska kaikki melodiat kuulostivat samalta, teoksen keskimäinen osa jatkui liian kauan ja musiikki oli niin jatkuvan mahtipontista, että loppuhuipennus ei ollut tehokas, tästä saadaan selville seuraavat musiikkia koskevat standardit: melodioiden täytyy poiketa toisistaan, teoksen osan täytyy loppua ennen kuin se muuttuu tylsäksi ja loppuhuipennuksen täytyy erottua sitä edeltävistä osista. (Emt., 94.) Elokuvakritiikissä ilmenneitä elokuvan legitimointipyrkimyksiä tutkinut Kivimäki (1998, 12) tutki kritiikeistä yksinkertaisesti sitä, miten niissä artikuloitiin ”hyvä” ja ”huono” elokuva. Kritiikin tyylilajiin ei kuulu, että teoksia pidetään aiheetta hyvinä tai huonoina. Perusteluja tutkimalla voi päästä kiinni estetiikkaan, joka ohjaa teoksesta muodostunutta mielipidettä. Shrumin (1996, 11) mukaan vastaus kysymykseen siitä, onko jokin teos hyvä vai huono, ei ole sen enempää kuin vastaus perustavammanlaatuisen kysymykseen: miten arvostelut laadusta tehdään ja ilmaistaan?

Legitimoinnissa on olennaista myös se, ketkä yrittävät uudelleenmääritellä populaarikulttuurimuodon positiota. 1960-luvun rockkritiikki oli ideologisesti melko hajanainen kenttä. Gendronin (2002, 208) mukaan yhdistävänä tekijänä oli vastustaa sellaista legitimointia, jossa rockin ulkopuolelta tulevat auktoriteetit yrittivät kelvollistaa rockia soveltamalla siihen muiden musiikillisten perinteiden kuten länsimaisen taidemusiikin tai jaz-

zin arvoja. Legitimointikehitys alkoi tästä, mutta kriitikoiden täytyi vielä tehdä töitä sen eteen, että rockmusiikki hyväksyttiin sellaisena kuin muusikot, kriitikot ja muut musiikkiin vihkiytyneet sen näkivät. Middleton (1990, 253) kiteyttää asian hyvin: millä muilla kriteereillä mitkä tahansa musiikilliset arvot voidaan legitimoida kuin niiden ehdoilla, jotka ovat osallisina kyseisessä musiikissa? Kentän sisällä hyväksytyjen arvojen täytyy lopulta olla niitä, joiden avulla musiikkia arvotetaan julkisesti.

Populaarimusiikkityyliä legitimoinnin historiaa tutkittaessa kyse on paljolti muutosten etsinnästä. Legitimointi käynnistyy, kun musiikista aletaan kirjoittaa arvioiden sitä muulla kuin kaupallisuuden mittarilla, mahdollisesti lainaten jonkin olemassaolevan kulttuurimuodon arvoasteikkoa. Kulttuurimuodosta tulee legitiimi kuitenkin vasta, kun kentän sisäinen arvosteluasteikko saa legitiimin statuksen ja kulttuurimuotoa arvotetaan julkisesti myös tämän asteikon perusteella. Arvottaminen tapahtuu kyseisen musiikin asiantuntijoiden eikä jonkin muun ihmisryhmän arvoilla. Kirjoitustyylin – eli musiikkityyliä koskevan diskurssin – täytyy vakiintua osaksi lehden sisältöä, minkä jälkeen se ehkä alkaa vaikuttaa musiikkia koskeviin arvoihin myös asiantuntijaryhmän ulkopuolella. Lopuksi myös ulkopuoliset ihmisryhmät tunnistavat musiikkityyliin liitetyt arvot sekä hyväksyvät tyylin olemassaolon kulttuurin kentällä ja sen sisäisen arvosteluasteikon esiintymisen lehden sivuilla. Koska kulttuuri kuitenkin on jatkuvassa muutoksessa oleva prosessi, ei voida ajatella että työ päättyy tähän, vaan legitiimi status vaatii jatkuvaa ylläpitoa.

Legitimaatio on sekä laadullinen että määrällinen kysymys ja edellyttää jatkuvasti toistuvaa toimintaa legitiimin statuksen ylläpitämiseksi. Jos rockmusiikkia koskeva kriittinen diskurssi esiintyy sanomalehdessä pari kertaa vuodessa, sen vaikutukset rockin statukseen taidemuotona tuskin ovat suuret – vaikka ei tietenkään voida esittää jotakin yksiselitteistä määrää, kuinka usein sen tulee esiintyä sanomalehdessä, jotta statuksen voi sanoa muuttuneen. Mutta jos musiikin sisäistä estetiikkaa käyttävä diskurssi ei ole käsittelyssä hallitseva diskurssi, musiikkityylin kohdalla ei voida vielä puhua kovin legitiimistä statuksesta. Gendronin (2002) mukaan rockmusiikin alkuvuosina esteettistä näkökulmaa tarjoava journalistinen aineisto oli muuhun kirjoitteluun verrattuna niin vähäistä, ettei sillä juurikaan ollut vaikutusta musiikkityylin arvostukseen. (Emt., 185.)

Baumann (2007) erottaa käsitetasolla sisäisen ja ulkoisen legitimaation, joista ensiksi mainittu tarkoittaa konsensusta kulttuurimuodon sisäisessä maailmassa. Jotta esimerkiksi abstrakti kuvanveisto voisi olla oma genrensä, kuvanveiston sisäisessä maailmassa täytyy taiteilijoiden, tutkijoiden ja kriitikoiden välillä vallita yhtenevä näkemys siitä, että asia on näin. Ulkoinen legitimaatio ottaa mukaan myös taiteen yleisön laajasti ajateltuna. (Emt., 49.) Ensimmäinen täytyy siis saada aikaan konsensus kulttuurimuodon arvosta sen tekijöiden, tutkijoiden ja kriitikoiden välillä – ja sitä ennen toki kaikkien näiden ammattikuntien täytyy olla olemassa. Lopullisesti legitiimi kulttuurimuodosta tulee kuitenkin vasta, kun myös yleisö yhtyy tähän konsensukseen. Yleisö osallistuu merkitysten tuottamiseen, sillä se voi joko hyväksyä tai olla hyväksymättä taidemaailman määritelmät. Kriitikoiden työ ei vielä tee kulttuurimuodosta legitiimiä koko yhteiskunnassa, ellei

yleisö jaa kriitikoiden näkemyksiä¹⁴.

Baumannin (Emt.) mukaan esimerkiksi oopperan status legitiiminä taidemuotona on korkea, koska oopperan sisäinen maailma eli tekijät, tutkijat ja kriitikot väittävät, että ooppera on taidetta ja tämän yleisö laajalti hyväksyy. Brennanin (2007, 212–213) mukaan lehtien musiikkidiskurssin yläpuolella sijaitsee institutionaalinen diskurssi, johon lehtidiskurssi kuitenkin saattaa vaikuttaa. Tämän vuoksi pelkkä sanomalehtien sisällön tutkiminen ei riitä sen selvittämiseen, milloin jostakin musiikkityylistä on tullut legitiimi osa korkeakulttuurin kenttää koko yhteiskunnassa. Musiikkityylin legitiimi status sanomalehden sivuilla on kuitenkin jo itsessään saavutus, jonka eteen on pitänyt tehdä töitä, ja se saattaa vaikuttaa musiikkityylin legitiimiin statukseen laajemminkin yhteiskunnassa. Tämän statuksen etsimiseen ja statuksen muutokseen johtaneisiin tekijöihin keskityn tässä työssä.

3.9 Tutkimusmetodi

TARKASTELEN tutkimani ajanjakson populaarimusiikkijournalismia Helsingin Sanomissa sekä määrällisesti, laadullisesti että taustoittavien haastattelujen tuomin näkökulmin. Pysin aluksi erilaisten populaarimusiikkia koskevien hakusanojen sekä freelance-avustajasuhteessa työskennelleiden toimittajien palkkiotaulukkojen avulla löytämään kaikki populaarimusiikista säännöllisesti kirjoittaneiden toimittajien jutut, jotka julkaistiin HS:ssa 1950–1982. Sen jälkeen luokittelin jokaisen löytämäni populaarimusiikkiaiheisen artikkelin, kritiikin, haastattelun ja muun jutun sekä aiheen että tekijän perusteella. Tämän seulonnan perusteella selvisivät paitsi musiikkijuttujen aiheet myös populaarimusiikista säännöllisesti kirjoittaneet toimittajat. Pysin vielä erikseen hakemaan tietokannasta toimittajien nimillä tai nimimerkeillä julkaistut jutut, jotta pystyin varmistumaan siitä, että aineistoni sisältää kaikki kyseisten toimittajien kirjoittamat artikkelit.¹⁵

Tein haut HS:n sähköiseen tietokantaan Päivälehdien arkiston tutkijapäätteellä. Tekstin skannaus ei ole muuttanut sanomalehden paperisivuja tietokantaan tekstimuotoon sataprosenttisen luotettavasti, vaan arkistonjohtaja Pekka Anttosen mukaan skannaus on toiminut noin yhdeksänkymmenen prosentin varmuudella. Pysin siihen, ettei populaarimusiikkiaiheisia juttuja jäisi huomaamatta tekstiskannauksen virheiden takia, joten hain saman aikakauden aineistoa useilla erilaisilla hakusanoilla. Hakusanoina oli niin yleisiä populaarimusiikkia koskevia termejä, musiikin genrenimiä kuin populaarimusiikkitoimittajienkin nimiä ja nimimerkkejä siinä vaiheessa, kun olin saanut ne selville. Tietokantahaun hakusanat eivät voineet olla kolmea merkkiä lyhempiä, joten nimikirjaimilla tai kaksikirjaimisilla nimimerkeillä kirjoittaneiden avustajien juttuja en pystynyt hakemaan.

14 Tässä yhteydessä voi palata kirjan alussa olevaan Karin pilapiirrookseen: piirroksen takana oli mitä ilmeisimmin se, että Kari sijoitti itsensä sellaisen kulttuuriyleisön edustajaksi, joka ei jakanut jazzin ja popin harrastajien näkemyksiä musiikkityylien arvosta. Konsensusta kriitikoiden ja yleisön välillä ei syntynyt, jolloin jazzin ja popin harrastajien legitimoitipyrkimyksistä ei vielä noussut koko yhteiskunnan läpäisevää legitiimiä statusta jazzille ja popille, vaan asetelmasta syntyi pilapiirros.

15 Palkkiotaulukoista löytyivät tiedot ainoastaan freelance-suhteessa työskennelleiden avustajien jutuista. Niistä ei ollut apua sellaisissa tapauksissa, jossa toimittaja työskenteli kuukausipalkalla HS:ssa ja kirjoitti pääasiallisen toimensa ohessa populaarimusiikista.

Käymällä läpi näiden avustajien palkkiotaulukot sain selville heidän julkaistujen juttujen sa päivämäärät. Uskon näiden ristikkäisten hakumenetelmien avulla löytäneeni kaikki ne HS:n populaarimusiikkiaiheiset jutut, jotka julkaistiin tutkimustani koskevalla ajanjaksolla. Muutamien mahdollisesti huomaamatta jääneiden juttujen mukanaolo ei vaikuta olennaisesti tutkimuksen kokonaiskuvaan, sillä suuret linjat ja merkittävät muutokset käyvät joka tapauksessa ilmi. Pidän myös selvänä, ettei 32 vuoden sanomalehtien läpikäynti paperilla tai mikrofilmiltä antaisi tietokantahakua luotettavampia tuloksia, sillä niin valtavasta tekstimäärästä jokin juttu menisi väistämättä ohi silmien.

Hakuprosessin ja luokittelun jälkeen selvisi tutkimuksen määrällinen osuus eli se, kuinka paljon populaarimusiikkiaiheisia juttuja oli ja mistä ne kertoivat. Populaarimusiikin historian pohjatietojani sekä kirjallisuutta vasten tarkasteltuna nämä tulokset kertoivat myös sen, mistä populaarimusiikin ilmiöistä, tyyleistä ja tekijöistä lehdessä jätettiin kertomatta. Määrällisen osuuden jälkeen tarkastelin jokaisen jutun sisällössä ilmenevää luokittelua, arviointikriteeristöä, määrittelyä ja kaikkia niitä ominaisuuksia, joiden avulla musiikkityyliä koskeva diskurssi ja siten musiikkityylin paikka kulttuurin hierarkiassa rakentuu – tai miten musiikista kirjoittava henkilö sitä yrittää rakentaa.

Käytännön tason mukaan ottamiseksi haastattelin toimittajia heidän ajastaan HS:n populaarimusiikkikirjoittajina. Nämä teemahaastattelut tein ensisijaisesti kasvotusten. Sähköposti- ja puhelinhaastattelu olivat käytössä silloin, kun tämä sopi haastateltavalle paremmin tai haastateltava asui ulkomailla, jolloin tapaamisen järjestäminen olisi tullut käytännössä liian vaikeaksi. Koska tutkimukseni keskittyy pitkälti yksittäisten ihmisten työn tutkimiseen, en tarjonnut nimettömän haastattelun mahdollisuutta, eikä sitä kukaan minulta myöskään pyytänyt. Kukaan haastattelemistani toimittajista ei haastatteluhetkellä työskennellyt enää HS:n palkkalistoilla, vaan he olivat eläkkeellä, vaihtaneet alaa tai työskentelivät muissa lehdissä. Uskon näiden seikkojen vaikuttaneen toimittajien suostumukseen omalla nimellään esiintymiseen.

Hurrin (1993) mielestä määrällinen analyysi ei riitä kuvaamaan kulttuurijournalismin kaikkia piirteitä, koska se ei luonnollisestikaan kerro kirjoitusten sisällöstä mitään. Myös sisältöä tulee tarkastella, sillä kulttuurijournalismin ideologiset painotukset ja ajalliset muutokset saattavat näkyä juttujen määrässä ja niiden saamassa palstatilassa, mutta kirjoitusten sisältöä tarkastellessa ne saattavat näkyä muilla tavoin. Kirjoitusten syntyolosuhteiden tarkastelussa määrällinen ja laadullinen lehtiaineiston tutkimuskaan eivät vielä riitä, vaan tarvitaan haastattelu- ja aineistolähteitä tutkittavan lehden sisällön ulkopuolelta. (Emt., 17–18.) Ylioppilaslehden pakinoitsijoiden historiaa tutkinut Manninen (1987, 45) täydensi tekstianalyysiaa haastatteluin ja pohti, että tiedot yksittäisten pakinoiden taustasta, niiden herättämistä reaktioista sekä yksittäisten pakinoitsijoiden esikuvista ja periaatteista saattavat olennaisesti tämentää ja selittää tekstianalyysin tuloksia.

Pelkkien journalististen tekstien tutkimus johtaa helposti journalististen käytäntöjen unohtamiseen tai väärinymmärtämiseen. Kulttuuriosastoja ei voi tutkia vain tutkimalla itse tuotteita eli kulttuuriosastoja, vaan käytäntöjen ja kontekstin hahmottamiseksi täytyy turvautua myös muihin lähteisiin. (Hurri 1993, 18.) Olen mitä suurimmissa määrin samaa mieltä Hurrin kanssa. Tässä tapauksessa tutkin journalismia sellaiselta aikakaudelta, jolloin en itse ole työskennellyt toimituksissa, ja toimittajahaastattelut estivät monet

mahdolliset väärinymmärrykset. Menin ensimmäisen kerran sanomalehteen töihin touku-
kuussa 2004 eli 22 vuotta tutkimani periodin päättymisen jälkeen ja 54 vuotta sen alkami-
sesta. Lehtityö on muuttunut niin paljon, etten olisi omaa toimittajakokemustani vasten
millään voinut tulla ajatelleeksi kaikkia niitä tekijöitä, jotka vaikuttivat populaarimusiik-
kitoimittajien työhön lehdessä, ellen olisi tavannut heitä ja keskustellut heidän kanssaan.
Tulkintani aineistosta olisivat väkisin jääneet pintapuolisiksi ja omatoimiset spekulointi-
ni hyödyttömiksi siihen nähden, että asianosaisilta oli mahdollisuus kysyä, miten asiat hei-
dän muistinsa mukaan menivät.

Haastatteluissa on toki tiedonhankintamuotona omat ongelmansa, eikä näin monen
vuosikymmenen takaisia tapahtumia kartoittavaa tutkimusta voi rakentaa pelkästään nii-
den varaan. Suurin osa haastattelemistani entisistä populaarimusiikkitoimittajista oli jo
1960- tai 1970-luvulta lähtien tehnyt muita töitä kuin kirjoittanut musiikista HS:iin, joten
ei voine olettaa, että heidän aikansa lehden musiikkitoimittajana olisi ollut enää aktiivises-
ti mielessä viime vuosikymmeninä saati että heidän muistikuvansa olisivat olleet kattavia.
Vuosikymmenten takaisia tapahtumia tutkiessaan ja kulttuuritoimittajia niistä haastatel-
lessaan Hurri (1993, 19–20) havaitsi, että faktat on mahdollisuuksien mukaan tarkistettava
myös muualta, sillä ei voi olettaa, että ihminen pystyisi muistamaan aikojen takaa esimer-
kiksi vuosilukuja aukottomasti. Sen sijaan henkilön omien arvostusten, motiivien ja näkö-
kantojen selvittämiseksi ei Hurrin mukaan ole parempaa lähdettä kuin henkilö itse.

Lähdin tekemään haastatteluja asenteella, jonka sanoin monesti myös haastateltavil-
le jo ensimmäisissä yhteydenottoissani: ymmärrän, että monet asiat jäävät pimentoon, kos-
ka tutkin niin kauan aikaa sitten tapahtuneita asioita. Jokainen haastattelussa esille tule-
va muistikuva käytännön työstä on kuitenkin plussaa tutkimukselleni, koska en voi saada
muistikuvia selville lehtiä tutkimalla. Näin myös tapahtui. Moni kysymys jäi vastausta vail-
le, mutta jokaisessa haastattelussa sain myös arvokkaita taustatietoja ja näkökulmia tut-
kimustyölleni. Esimerkiksi kaikki tässä tutkimuksessa mukana olevat tiedot toimittajien
avustajasuhteiden alkamisen syistä ja yhtä poikkeusta lukuunottamatta myös niiden päät-
tymisen syistä ovat haastatteluista peräisin, sillä tällaisia asioita ei yleensä ole tapana kir-
joittaa lehtiin. Silti on musiikkityöliien legitimaatiota tutkiessa erittäin olennaista, millais-
ten tapahtumien seurauksena kiinnitetään toimitukseen avustaja, joka alkaa seurata ja
arvostella sellaista musiikkityöliä, jota ei ole ennen arvioitu lehdessä säännöllisesti. Kult-
tuurimuodon statuksesta kulttuurin hierarkiassa kertoo myös se, löytyykö sanomalehes-
tä tähän kulttuurimuotoon erikoistuneita toimittajia ja jos löytyy, kuinka monta heitä on
(Janssen 1999, 330).

Haastattelut toimivat nimenomaan käytännön asioiden selvittämisessä. Teoreettisem-
mat asiat on mahdollista selvittää paremmin lehtiaineistoa tutkimalla, sillä Hurrin (1993,
30) havainnon mukaan tiedostamaton kulttuurikäsite saattaa ohjata kulttuurijournalis-
min arvostuksia tehokkaammin kuin tiedostetut normit. Hemánuksen (1990, 22) mukaan
journalisteilla on työhönsä niin sanottu luonnollinen asenne, eli he eivät kykene proble-
matisoimaan läheskään kaikkea, joka olisi problematisoitavissa esimerkiksi ulkopuolisen
silmin. En voinut odottaa, että toimittajat olisivat kyenneet analysoimaan omaa työtään tai
sen merkitystä kovin kattavasti, koska he ovat tarkastelleet sitä niin läheltä. Tämä analyysi
oli tehtävä itse.

4. Populaarimusiikkijournalismi Suomessa ennen 1950-lukua

ENNEN tutkimuksen analyysilukuja on syytä luoda lyhyt katsaus jazzista ja iskelmästä kirjoittamisen historiaan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Näin saadaan selville ne olosuhteet, joissa Helsingin Sanomien säännöllinen populaarimusiikkikritiikki alkoi. Iskelmän ja jazzin lisäksi kolmas nykyään merkittävänä pidetty populaarimusiikin laji eli rock syntyi vasta 1950-luvun puolivälissä, joten 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä populaarimusiikiksi luokiteltavat lajityypit tarkoittivat lähinnä iskelmää, jazzia ja erilaisia suosittuja tanssimusiikin tyylejä.

Sana jazz esiintyi ensimmäisen kerran lehdessä San Francisco Bulletinin 6.3.1913 numerossa, kun menovinkin yhteydessä mainittiin kaupunkiin saapuvan baseball-teamin jäsenten olevan koulutettuja soittamaan ragtimea ja jazzia (Haavisto 1991, 16). Welburnin (1987) mukaan jazzmusiikin historia alkoi virallisesti vuonna 1917, kun New Orleansissa vaikuttaneista muusikoista muodostettu kvintetti Original Dixieland Jazz Band levytti ensimmäisen jazzlevyn. Näihin aikoihin jazzin kotimaan Yhdysvaltojen sanomalehtien musiikkikritiikit käsittelivät ainoastaan klassista musiikkia, joten jazzista ja muista populaarimusiikin tyyleistä kirjoitettiin alkuvaiheessa reportaasimuotoisissa jutuissa, jos niistä ylipäätään kirjoitettiin mitään. (Emt., 35.)

Hufvudstadsbladet julkaisi 9.7.1919 amerikkalaista musiikkia esittelevän jutun, joka oli yksi ensimmäisistä ja asiallisimmista jazzia sivunneista artikkeleista suomalaislehdissä. Artikkelin oli ilmeisesti käännetty jostakin ulkomaisesta lähteestä, ja siinä pyrittiin perehtymään asiallisesti amerikkalaisen musiikin taustaan ja alkuperään. (Henttonen 1983, 26.) Yleisesti ottaen yhdysvaltalaisen musiikin kuten jazzin saapuminen Eurooppaan herätti kielteisiä kommentteja:

Tulee, tulee! Mikä tulee? Jazz tietysti. Ja Tongara... Ne ovat kuolonvakavan aikamme uusi-mat muotitanssit, jotka voittokulussaan Amerikasta kautta Euroopan ovat nyt saapuneet pohjoismaihin ja meille. Ymmärrän hyvin Jazzin herättämän ihastuksen hienosti sivistyneessä suuressa maailmassa, sillä Jazz on muuan raakalaisimpia, järjettömpiä ja tietysti rumimpia hyppelyitä, mitä tylsät neekeriaivot ovat keksineet.

(Olli, Iltalehti 1.10.1919 Jalkasen 2003, 253 mukaan)

Iltalehden pakinoitsijan Ollin mielipidettä jazzista on siteerattu suomalaisissa jazzhistorioissa paljon. Jazz oli syksyllä 1919 vielä hyvin tuore musiikkityyli, ja todennäköisesti pakinoitsijan kosketus siihen oli varsin ohut – hänhän ei kirjoittanut jazzin musiikillisista ominaisuuksista mitään, vaan ymmärsi jazzin lähinnä tanssina. Haaviston (1994, 7) mukaan jazz ei ollut edes rantautunut Suomeen vielä Ollin pakinan kirjoitushetkellä, mutta mahdollisesti pakinoitsija oli nähnyt jazziin liittyntä tanssia elokuvissa: Virtasen ja Heikkosen (1985) mukaan Helsingissä esitettiin jo vuonna 1919 sellaisia yhdysvaltalaisia elokuvia, joissa näytettiin jazzin tahtiin tanssinutta yleisöä. Amerikkalaista kulttuuria pi-

dettiin kuitenkin massaviihteenä, jonka yläpuolella kulttuurin hierarkiassa sijaitsi eurooppalainen sivistyneistön kulttuuri. Amerikkalaisuus ylipäättään oli Suomessa vielä melko uutta ja ihmeellistä, joten Yhdysvalloista kertovat lehtijutut keskittyivät yleensä poikkeaviin ilmiöihin, joiden myötä Amerikasta katsottiin löytyvän mitä kummallisimpia asioita. (Emt., 88, 108.)

4.1 1920-luku: Jazz tulee Suomeen

SUOMEN lehdistö kirjoitti 1920-luvun alkupuoliskolla jazzista varsin negatiivisesti. Lehdistön kielteiset asenteet lienevät perua paitsi yhdysvaltalaisen kulttuurin väheksymisestä myös saksalaisperäisestä melujazzista, jota soitettiin Helsingin ravintoloissa. Varhaiset suomalaiset kirjoittajat eivät ole tienneet muunlaisen jazzin olemassaolosta tai eivät ole vaivautuneet tutkimaan alkuperäisen yhdysvaltalaisen jazzin olemusta perusteellisemmin. (Haavisto 1991, 35.) Jazz ei tarkoittanut Suomessa 1920-luvulla samaa musiikkia kuin nykyään, vaan sitä käytettiin yleisterminä kaikelle uudelle tanssimusiikille. Kun Seura kirjoitti numerossaan 1/1928 Suomen jazzkuumeesta, se tarkoitti kaikkia uusia tansseja kuten charlestonia ja foxtrotia. (Gronow 2004, 99.)

1920-luvulla jazzia vastaan hyökättiin Suomen lehdissä etenkin taidemusiikkipiireistä käsin. Suomen musiikkielämässä alkoi pitkäaikaiseksi osoittautunut vastakkainasettelu taide- ja populaarimusiikin välillä (Jalkanen 1989, 357). Jalkanen (Emt., 334) kuvaa tilannetta voimakkaaksi arvokriisiksi, jossa eurooppalais-kansallisen taidemusiikin perinteelle ilmaantui ensimmäistä kertaa haastajaksi afroamerikkalainen musiikkityyli. Musiikkialan järjestöt kirjoittivat jazzvastaisia kannanottoja, joissa yhdistyivät esteettiset ja käytännölliset syyt – jazz tuntui anastavan työtilaisuuksia sellaisilta muusikoilta, jotka eivät uutta muotimusiikkia hallinneet. Koiviston (1996, 26) mukaan Suomen Musiikkilehti ja Muusikerilehti tuomitsivat jazzin lähinnä ulkomusiikillisten piirteiden kuten alkukantaisuuden, negroidin taustan, eroottisuuden, kiihkeän rytmin ja ulkomaalaisten muusikoiden takia. Laajempaa jazzin analyysia tai määrittelyä ei mielipiteiden tueksi esitetty.

Middletonin (2009, 79) mukaan uusia musiikkityylejä vastaan on hyökätty, koska niiden on nähty uhkaavan jotakin asemansa vakiinnuttanutta musiikkityyliä ja laajemmin ajateltuna musiikin kentän senhetkistä järjestystä. Jazzia kohtaan tunnettu vastenmielisyys johtui siitä, että se käänsi pääläelleen henkisyiden ja ruumiillisuuden hierarkian, joka muodosti valistuksen ajan rationalismin perustan. Tämän vuoksi se uhkasi kulttuurin portinvartijoiden esteettisiä, moraalisia ja poliittisia kontrollimekanismeja. (Johnson 2002a, 42.) Jazz ei Virtasen ja Heikkosen (1985, 102) mukaan ollut 1920-luvulla pelkästään musiikkia vaan protesti aiempaa konservatiivisuutta ja suvaitsemattomuutta vastaan. Tämän takia ei liene kummallista, että se suututti juuri konservatiivit.

Suomen lehdistö ei kuitenkaan kirjoittanut yksiselitteisen negatiivisesti jazzista 1920-luvulla. Jalkasen (1989, 339–343) mukaan positiivisinta jazzinformaatiota tarjosi Tulenkantajalehti, jossa nuoret kulttuuriradikaalit alleviivasivat jazzin ansioita. Myös Suomen Kuvalehti ja nykyisten perhelehtien edeltäjä Aitta suhtautuivat jazziin myönteisesti ja esittelivät sitä kansainvälisen tapakulttuurin uutena muotona, joka pitäisi oppia tuntemaan myös Suomessa. Esimerkiksi Aitta-lehden heinäkuun 1928 numerossa oli asiallinen jazzaiheinen artikkel-

li. (Henttonen 1983, 64.) Tulenkantajien positiivisen huomion takana lienee ollut yleisempi keskieuropalaisen avantgarde-liikkeen jazzia kohtaan tuntema kiinnostus, joka oli juuri 1920-luvun ilmiö (Gendron 2002, 9). Jazz oli urbaanin modernismin musiikkityyli ja siten kiinnostavaa musiikkia modernismin kannattajille (Johnson 2002a, 41).

Mielenkiinto yhdysvaltalaisista jazzia kohtaan heräsi myös osassa suomalaismuusikointa ja musiikinkuluttajia 1920-luvun aikana. Kiinnostuksen mukana tuli tiedonhalu, mutta koska kotimaan lehdistä ei saanut tietoa, asianharrastajat hankkivat sitä ulkomaisista erikoislehdistä. 1920-luvun lopussa englantilaisia jazzlehtiä *Melody Makeria* ja *Rhythmia* tilasi Suomessa jo ”jokainen arvostaan kiinni pitävä jazzfani”. Jazzia koskeva informaatio levisi näiden lehtien avulla, mutta jokaisessa numerossa julkaistiin myös jonkin uutuskappaleen sovit. Tämän vuoksi jazzlehdet toimivat alkuvaiheessa jopa äänilevyjä tärkeämpinä musiikin levittäjinä¹⁶. (Jalkanen 1989, 162.)

Sanomalehdet seurasivat jazzmateriaalin kanssa vielä jälkijunassa sekä Suomessa että maailmalla. Jazzia 1900-luvun alun suomalaislehdissä tutkineen Henttosen (1983, 56) mukaan sanomalehdissä oli vielä 1920-luvulla varsin vähän populaarimusiikkiarvioita ja -esittelyjä. Nekin vähät oli lainattu ulkomaisista lehdistä, joten populaarimusiikista kirjoittavan toimittajan ammattia ei vielä tunnettu Suomessa.

4.2 1930-luku: Rytmiperustetaan

JAZZISTA kirjoittaminen yleistyi Euroopassa 1930-luvun aikana. Ensimmäiset eurooppalaiset jazzkirjat julkaistiin 1930-luvun alkupuoliskolla (Gronow & Saunio 1990, 197), ja Suomen ensimmäinen populaarimusiikkiaikakauslehti *Rytmi* perustettiin keväällä 1934 ”rytmimuusikerien” ammattijulkaisuksi. Ruotsalaisen *Orkesterjournalen*in ja yhdysvaltalaisen *Down Beat*in ohella se oli yksi maailman ensimmäisistä populaarimusiikkilehdistä. (Pajukallio 2005, 87.) Samana vuonna 1934 perustettiin *Down Beat*, ja 1930-luvulla jazzin erikoislehtiä alkoi ilmestyä muuallakin Euroopassa, ainakin Ranskassa, Tanskassa ja Ruotsissa (Lindberg et al. 2005, 17).

Jazzin nopea kansainvälinen leviäminen 1900-luvun alkupuoliskolla tarkoitti sitä, ettei lehdistö voinut vaieta siitä. Jazzista piti puhua, mutta ei ollut konsensusta siitä, millaisin perustein musiikkia pitäisi kategorisoida. (Johnson 2002b, 96.) Erikoislehdistön kehitys oli jazzin legitimaation kannalta olennaista, sillä kategorisointi alkoi syntyä erikoislehdissä, kun niihin kirjoittaneet kriitikot muokkasivat taidekriitikoita ja kirjallisuuden historiasta tutun mallin sopivaksi jazzille. Hyvästä jazzista etsittiin innovaattoreita ja edistyksellistä itseilmaisua. (Rasula 2002, 66.) Lopes (2002, 4) jäljittää 1930-luvulle sen kehityksen alun, jossa erikoislehtien, äänilevyjen, kirjojen, klubien ja konserttien maailma alkoi muovata jazzin merkityksiä ja muodosti musiikin ympärille tuotannon, kulutuksen, kritiikin ja yleisön. Niiden avulla jazzista tuli oma musiikkityylinsä. Johnsonin (2002b, 98) mukaan 1930-luvun puolivälissä jazziin alkoi myös syntyä kahtiajako, jossa toisessa ääripääs-

¹⁶ Nykyhetkenä on ehkä helppo unohtaa, että musiikki levisi pitkään ensisijaisesti nuotteina. Vielä 1950-luvulla *Rytmi*-lehdessä oli palsta, jossa uutuuksia arvioitiin niistä tehtyjen nuottien perusteella kuuntelematta lainkaan musiikkia.

sä oli jazz autenttisena kansantaiteena ja toisen ääripään muodostivat kaupalliset suuntaukset. 1930-luvulla alkoi erikoislehdissä syntyä myös jazzkirjoittamisen tyyli, jota Lindberg et al. (2003, 304) nimittävät jazzdiskurssiksi. 1920-luvulla jazzin legitimaatio oli alkutekijöissään Suomen lisäksi myös musiikin kotimaassa Yhdysvalloissa, mutta 1930-luvun loppupuoliskolla muutoksen merkit olivat jo ilmassa.

Ensi askeliaan Suomessa ottanut jazzin erikoislehdistö – eli käytännössä Rytmi-lehti – yritti täälläkin vaikuttaa jazzin arvostukseen. Rytmissä pyrittiin soitto-ohjeiden jakamisen ohella oikaisemaan aikakaus- ja päivälehtien tarjoamaa kuvaa, jossa amerikkalaistyylinen jazz yhdistettiin saksalaiseen melujazziin. Rytmialkoi kohottaa jazzin arvoa muun muassa julkaisemalla musiikkianalyysseja. (Haavisto 1991, 239–240.) Toisaalta lehdessä julkaistiin myös iskelmäaiheista materiaalia, esimerkiksi Dallapén kymmenvuotistarina vuonna 1936 (von Bagh & Hakasalo 1986, 37). Suomen lehtien jazzsisältö oli 1930-luvulla vielä pitkälti Rytmin varassa, mutta sama tilanne vallitsi monessa muussakin maassa. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa jazzfanit saivat musiikkia koskevaa tietoa käytännössä ainoastaan Melody Makerista (Chambers 1986, 139).

Henttosen (1983, 56) mukaan suomalaiset päivälehdet keskittyivät 1930-luvulla jazzartikkeleissaan kirjoittamaan jazzissa ilmenevistä poikkeuksista ja erikoisuuksista kuten erikoisista instrumenteista ja musiikkityylin luojista, mustista amerikkalaisista. Tätä taustaa vasten erikoislehtien nousu ei ole ihme, sillä on vaikea kuvitella sanomalehtien artikkelien tarjonnan kiinnostavaa informaatiota niille suomalaisille jazzmuusikoille ja -faneille, jotka olivat jo 1920-luvulta lähtien hankkineet musiikkia koskevaa tietoa ulkomaisista erikoislehdistä ja halusivat ehkä lähinnä kohottaa musiikkia koskevaa ymmärrystään¹⁷. Suuren yleisön näkökulmasta tämä käsittelytapa saattoi kuitenkin olla jossain määrin perusteltu, sillä ennen toista maailmansotaa Suomelle läheisin ja luonnollisin kulttuurimaa oli Saksa, johon oli pitkäaikaiset yhteydet (Niiniluoto 1994, 134). Jazzia edeltänyt musiikki-traditio Suomessa oli saksalais-venäläinen (Haavisto 1994, 34), ja Yhdysvaltojen kulttuuri oli kokonaisuudessaan maassamme huomattavasti vähemmän tunnettua kuin 1950- tai 1960-luvuilla, saati sitten nykyään. Jazz ei myöskään ollut suuren yleisön suosimaa musiikkia, vaan sen harrastajat olivat ammattimuusikot, suurkaupunkien nuoret, suomenruotsalaiset ja juutalaiset (Virtanen & Heikkonen 1985, 109).

Suomalaiset päivälehdet kirjoittivat 1930-luvulla jazzista lähinnä silloin, kun maassa kävi esiintymässä ulkomaalaisia artisteja. Vierailuja oli harvakseltaan, mutta esimerkiksi näyttämötaiteilija Josephine Baker kävi esiintymässä 16-miehisen orkesterin säestämänä Helsingissä ja Turussa loppuvuodesta 1933¹⁸. HS ja HBL julkaisivat Bakerin vierailusta useita artikkeleita, sen sijaan Uusi Suomi ja IKL:n pää-äänenkannattaja Ajan Suunta

17 1920-luvun lopun ja 1930-luvun alun suomalaisten jazzharrastajien haastatteluista selviää, että jazzia oli mahdollisuus saada kuultavaksi radion kautta viikottain. Yleisradio lähetti suorana jazzorkesterien konsertteja helsinkiläisistä tanssipaiikoista, ja ulkomaisista kanavista ainakin BBC:n jazzlähetystä pystyi kuuntelemaan Suomessakin. Maamme jazzaktiiveilla oli siis suora pääsy itse musiikin äärelle, mutta ei musiikkia koskeviin tietoihin muuten kuin jazzin erikoislehtien avulla.

18 Baker tunnetaan muunkinlaisen musiikin kuin jazzin tulkitsijana, mutta ainakin Helsingin-konserttia katsomassa ollut muusikko Eero Lindroos (myöh. Lauresalo) kertoi Bakerin orkesterin soittaneen konsertissa muun muassa jazzia (ks. Haavisto 1991, 82).

eivät kirjoittaneet hänestä mitään, todennäköisesti poliittisista syistä¹⁹. Bakerin vierailun jälkeen seuraavia nimekkäitä yhdysvaltalaisia jazzvieraita piti odottaa vuoteen 1938 asti, jolloin Edgar Hayesin, Leon Abbeyn ja Ady Rosnerin orkesterit esiintyivät Suomessa. HS ja HBL julkaisivat jälleen arviot konserteista, Uusi Suomi sen sijaan ei huomionnut niitä. Ajan Suunta arvioi valkoihoisista muusikoista koostuneen Ady Rosnerin orkesterin vierailun, mutta sivuutti Hayesin ja Abbeyn mustien muusikoiden kokoonpanot. (Henttonen 1983, 56–60.)

Edgar Hayesin konserttien lehtikritiikeistä on kirjoittanut Henttosen lisäksi myös Haavisto (1991, 84), joka luonnehtii konsertin lehtiartioita kaksijakoisiksi. Karjala-lehti ja Turun Sanomat kirjoittivat Hayesin konsertista hyvin negatiivisesti, HS:n arvio sen sijaan oli varovaisen positiivinen.

Edgar Hayesin orkesteri on tyypillinen swing-orkesteri, jossa rytmi on pääasia. Jazzin omalaatuinen poljento loikin leimansa koko eiliseen ohjelmaan jopa niin, että se saattoi ainakin vähemmän jazziin ihastuneesta tuntua yksitoikkoiselta. Edgar Hayesin orkesteri osaa kuitenkin elävöittää esityksensä mainiolla tavalla, siinä on paitsi kuulemista myös paljon näkemistä. – – – Joka haluaa kuulla rehellistä swing-musiikkia kaikkine tehokeinoineen ja huippuunsa kehitettyine rytmituntuineen, saa mainion tilaisuuden siihen tutustumalla Edgar Hayesin orkesteriin. (A.A., ”Neekeriorkesterin jazzkonsertti”, HS 9.4.1938)

Henttonen (1983, 62–68) pohtii, että päivälehdistön osuus jazzin levittämisessä Suomeen oli kokonaisuudessaan varsin vähäinen. Kirjoituksia oli niukalti ja ne painottuivat ulkomaaneksoitiikkaan. Suomalaisista orkestereista ja niiden musiikista lehdet eivät kirjoittaneet mitään. Aikakauslehdissä jazzista kirjoitettiin huomattavasti enemmän kuin muusta musiikista, mutta aiheena oli ainoastaan ulkomainen jazz, joten myöskään aikakauslehdet eivät huomioineet Suomen nousevaa jazzelämää. Toisaalta jazzin käsittely ulkomaaneksoitiikan näkökulmasta alkoi laantua 1930-luvun lopussa ulkomaalaisten jazzvieraiden myötä – mitä enemmän heitä kävi, sitä vähemmän asiattomia kritiikkejä kirjoitettiin (Emt., 123).

4.3 Sotavuodet hiljentävät jazzelämän

ULKOMAALAISTEN jazzmuusikoiden vierailut, Suomen aktiivinen jazzelämä ja myös Rytmin ilmestyminen katkesivat sotavuosiin, mutta helmikuussa 1942 Helsingissä alkoi ilmestyä Jacob Furmanin kustantama jazzlehti Swing. Toimituskunta koostui alle kaksikymppisistä jazzharrastajista, ja lehteä julkaistiin ruotsiksi, koska innokkaimmat jazzin ja swingin ystävät olivat ruotsinkielisiä koululaisia. Swing sisälsi juttuja amerikkalaisista elokuvista sekä jazzista, ja siinä esiteltiin sekä ulkomaisia että suomalaisia jazzmuusikoita. Lehden nimi muuttui pian Yamiksi, kun sitä alettiin painaa kirjapainossa. Yamin levik-

19 Syynä ei ollut ainakaan Bakerin tuntemattomuus Suomessa, sillä Henttosen (1983, 118) mukaan hänestä oli jo 1920-luvun lopussa kirjoitettu paljon suomalaisissa aikakauslehdissä kuten Maailmassa ja Aitassa.

ki oli keskimäärin 2 000–3 000 kappaletta ja sitä luettiin lähinnä Helsingissä. (Seppänen & Kauppi 1996, 134.) Lehden ilmestyminen loppui vuonna 1944 muun muassa sota-ajan tuomiin käytännön ongelmiin. Paperin saantivaikeudet aiheuttivat julkaisutoiminnalle ylitsepääsemättömiä esteitä, ja lehden toimitus totesi myös, että Suomessa julkaistavan jazzlehden tulisi olla suomenkielinen. (Gronow 1964, 5.)

Sota-aikojen populaarimusiikkikirjoittamista on mahdotonta tarkastella ottamatta huomioon politiikkaa. Jazzista kirjoittamiseen vaikuttivat Yhdysvalloissa tuolloin olennaisesti rotukysymykset, fasismin nousu ja sodan osapuolena oleminen (Gennari 2006, 67). Suomessa IKL:n Ajan Suunta -lehti kirjoitti kesällä 1942, ettei jazz sovi sivistyneelle eurooppalaiselle, mutta kirjoituksen taustalla oli lähinnä Hitlerin kielteinen suhtautuminen jazziin (von Bagh & Hakasalo 1986, 145). Swingmusiikki ei ollut kiellettyä Suomessa, mutta saksalaismieliset eivät poliittisista syistä hyväksyneet sitä, ja tämä näkyi myös heidän lehdisään. Saksalaismieliset suomalaiset vastustivat myös amerikkalaisten elokuvien näyttämistä Suomessa sodan aikana, ja Suomen ja Saksan jatkosodan aikainen aseveljeys kärjisti muutenkin saksalaisen ja amerikkalaisen kulttuurin kilpailutilannetta, sillä aseveljeyden myötä Suomeen tuli 200 000 saksalaista sotilasta (Niiniluoto 1994, 134).

Myös Helsingin juutalaisen nuorison jazzinnostus vaikutti saksalaismielisten jazzvihamielisyyteen, sillä muun muassa Swing- ja Yam-lehtien vetäjä Jacob Furman oli juutalainen. Tätä seikkaa vastaan hyökättiin ainakin För frihet och rätt -lehden jazzia vastustaneessa kirjoituksessa vuonna 1944. (Gronow & Bruun 1968, 47.) Hieman yllättäen myös HS julkaisi sotavuosina kritiikin, jossa lehteen myös klassisen musiikin kritiikkejä kirjoittanut nimimerkki –k. hyökkäsi swingmusiikkia vastaan poliittisin tai ainakin rodullisin perustein. Hän arvioi lehteen aikakauden parhaan suomalaisen swingkokoonpanon, Erkki Ahon yhtyeen esiintymisen Konservatorion salissa.

Sunnuntaina kuultiin kahteenkin otteeseen Konservatorion salissa, jossa ollaan totuttu kuulemaan vakavalta kannalta otettavaa musiikkia, pitkä ohjelma ns. 'swingiä', tuota samaa rytmisään neekerisoitantoa imitoivaa 'musisointia', jonka oikea ympäristö on Music Hallien myrkyttynyt ilmapiiri. (–k., "Swing-musiikkia.", HS 3.3.1942)

K:n kritiikin sävy on erikoinen, sillä HS oli 1940-luvulla lähinnä liberaali, myönteisesti Yhdysvaltoihin ja amerikkalaiseen kulttuuriin suhtautunut lehti (Hurri 1993, 62). Lehden länsimielinen omistaja Eljas Erkki suuntautui Yhdysvaltoihin ja pyrki levittämään amerikkalaista kulttuuria Suomeen (ks. esim. Manninen & Salokangas 2009, 482, 514). Helsingin Sanomilla ei siis ollut syytä suhtautua vihamielisesti jazziin ainakaan musiikkityylin kotimaan takia, toisin kuin saksalaismieliset suomalaislehdet tekivät. Jazzin ja klassisen musiikin väliset törmäykset 1940-luvun suomalaisessa kulttuurielämässä voi kuitenkin nähdä myös yhdysvaltalaisen ja saksalaisen kulttuurin kiistana, sillä läheisen kulttuurimaan Saksan klassisen musiikin perinne oli tuolloinkin vahva (esim. van Venrooij & Schmutz 2010, 402). Vastakkain eivät ehkä olleet ensisijaisesti jazzin ja klassisen musiikin väliset arvot eivätkä edes eri sukupolvien väliset arvot, vaan se, arvotetaanko Suomessa musiikkia Saksassa vai Yhdysvalloissa syntyneillä perusteilla – mikä tietenkin oli sodas-

ta johtuen erittäin tulenarka kysymys.²⁰

Toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen helsinkiläisnuorison jazzharrastus alkoi olla suhteellisen vireää, mutta laajemmin tarkasteltuna jazztietoisuus oli Suomessa vielä vähäistä. Seppo Toiviainen (1970, 39) on huomauttanut, että vuonna 1948 ilmestynyt *Musiikin tietokirja* sisälsi jatsi-hakusanan kohdalla lähinnä asiavirheitä – ja lienee kyseenalaista, oliko tämä sanan suomalaistettu kirjoitusasu enää asianharrastajien piirissä lainkaan käytössä tuohon aikaan. Helsingin nuoret jazzfanit kirjoittivat jazzista myös Yam-lehden jälkeen, mutta eivät Suomessa: ruotsalaisessa jazzlehdessä Orkesterjournalenissa oli Suomen jazztaapahtumia käsittelevä palsta, jota toimitti nuori helsinkiläinen jazzaktiivi Johan Vikstedt ainakin jo heinäkuussa 1945. Toinen samanikäinen jazzaktiivi Paavo Einiö jatkoi Vikstedtin jälkeen Orkesterjournalenin Suomen-kirjeenvaihtajana ja piti palstaa ainakin kesällä 1948. Vikstedtin ja Einiön johtama Jive Club -yhdistys alkoi myös julkaista omaa monistettua jazzlehteä vuoden 1947 alusta. (Aarnio 1964, 13–15.)

Jazziin liitetyt arvot olivat Yhdysvalloissa toisen maailmansodan aikana murroksessa, sillä bebop-tyylisuunnan myötä jazzin tanssilliset elementit alkoivat vähentyä. (esim. Räsä 2002, 61). Musiikki muuttui rytmisesti niin vaikeaksi, ettei tanssi enää ollut mahdollista. Säännöllisen jazzkritiikin tulosta sanomalehtiin Yhdysvalloissa on ristiriitaista tietoa, mutta ilmeisesti ensimmäiset jazzpalstat ilmestyivät maan sanomalehtiin samoihin aikoihin bebopin synnyn kanssa. Gennarin (2006, 131) mukaan ainakin San Francisco Chroniclessa oli jazzpalsta jo vuonna 1943, ja Bostonin jazzhistoriaa tutkinut Vacca (2006) väittää, että Boston Heraldin tammikuussa 1942 alkanut jazzpalsta olisi ollut lajissaan maan ensimmäinen. Jazzille pyhitettyjä palstoja julkaistiin siis ainakin yksittäisissä yhdysvaltalaisissa sanomalehdissä jo toisen maailmansodan aikaan, ja jazzkritiikki kukoisti 1940-luvun Yhdysvalloissa myös jazzin erikoislehdissä kuten Down Beatissa sekä myös monissa yleisaikakauslehdissä.

Yhdysvaltojen jazzpiireissä vallitsi vahva tietoisuus siitä, että musta musiikki tarvitsi omat kriitikkonsa, joiden piti ymmärtää koko mustan musiikin konteksti (Potter 2000, 78). Jazziin erikoistuneiden kriitikoiden kirjoittama kritiikki ei ollut käynnistynyt Suomen suomalaislehdissä vielä ensimmäisen suomalaisen jazzaiheisen kirjan eli *Rytmin voittokulku* -teoksen ilmestyessä vuonna 1949, joten kirjan kirjoittaja, jazzmuusikko Olli Häme otti aiheeseen kantaa:

Afro-amerikkalaisen musiikin parjaaminen johtuu joko piintyneistä ennakkoluuloista kaikkea ulkomaista ja etenkin negroidia kohtaan tai asiantuntemattomuudesta. Tämän musiikin vastustajat arvostelevat sitä yleensä sen huonoimman osan perusteella, sillä heillä ei ole useinkaan mahdollisuuksia – eikä liioin haluakaan – tutustua sen parhaimpiin

20 Myös jazzin kotimaassa Yhdysvalloissa kansallisuusaate vaikutti musiikin arvosta käytyyn väittelyyn. 1920-luvulla jazzia vastaan hyökättiin, koska monien mielestä se korruptoi musiikillisia arvoja ja tekniikoita sekä horjutti moraaliarvoja ja käyttäytymissääntöjä. Jazzin puolustajien mielestä jazz representoi todellista yhdysvaltalaista musiikkia ja toi siten ”kotimaisen” vaihtoehdon länsimaisen taidemusiikin ideaalille, joka oli syntynyt Euroopassa eikä Yhdysvalloissa. Jazzin puolustajien mielestä jazz oli elinvoimainen taidemuoto, joka ilmaisi yhdysvaltalaisia ihmisiä ja senhetkistä aikaa. (Lopes 2002, 46.)

tuotteisiin. Jo yksin afro-amerikkalaisen musiikin harrastajapiirien laajuus edellyttäisi objektiivisempaa suhtautumista vastustajien taholta – etenkin kun tämän harrastajajoukon muodostavat henkilöt etsivät siitä puhtaasti musiikillisia arvoja sivuuttaen sen aseman käyttömusiikkina.

Afro-amerikkalainen musiikki on varsin kaukana länsimaisesta musiikista. Sen olennaisin tekijä, rytmi, esiintyy länsimaisessa musiikissa aivan toisenlaisessa ja kehittymättömässä muodossa. Samoin puuttuu tämän musiikin omalaatuisin ja arvokkain aines, improvisointi, kokonaan länsimaisesta musiikista. Nämä seikat huomioiden ei kyseessä olevia musiikkilaatuja voida verrata toisiinsa. Afro-amerikkalainen musiikki ei voi korvata konserttimusiikkia eikä päinvastoin, sillä niillä ei ole sellaisia yhteisiä ominaisuuksia, joita voitaisiin käyttää esteettisinä arvosteluperusteina. (Häme 1949, 185.)

Hämeen puheenvuoro on melko suora kannanotto sen puolesta, että myös Suomessa jazz pitäisi erottaa sekä muusta populaarimusiikista että klassisesta musiikista. Jazz ei edustanut hänelle käyttömusiikkia, vaan sillä oli korkeampia päämääriä. Jazzin harrastajia oli hänen mielestään kirjoitushetkellä Suomessa niin paljon, että musiikista täytyi kirjoittaa ja kirjoittajilla piti olla asiantuntemusta. Musiikillisilta ominaisuuksiltaan jazz erosi klassisesta musiikista niin paljon, että klassiseen musiikkiin erikoistunut kriitikko ei voinut kirjoittaa siitä asiantuntevasti. Tarvittiin päätoimisia jazzkriitikoita.

Rytmin voittokulku -kirjan ilmestymisvuonna 1949 myös Rytmi-lehti herätettiin henkiin Paavo Einion ja Johan Vikstedtin toimesta. Suomenkielisen jazzinformaation määrä kasvoi, mutta tarvittiin vielä maailmantähden vierailu ja siitä syntynyt jälkipyykki ennen kuin säännöllinen asiantuntijoiden kirjoittama jazzkriitikko alkoi Suomen sanomalehdissä.

4.4 Louis Armstrong Helsingissä 1949

MATTHEW Brennanin (2007, 97) mukaan jazzkriitikin syntyyn vaikutti olennaisesti poikkeuksellisen lahjakkaiden jazzmuusikoiden kuten Duke Ellingtonin ja Louis Armstrongin löytyminen. Lahjakkaiden muusikoiden ympärille pystyttiin sovittamaan tähtikulttia, joka oli syntynyt Hollywoodissa elokuvanäyttelijöiden ympärille jo aikaisemmin. Armstrong ei vaikuttanut jazzkriitikin historiaan pelkästään Yhdysvalloissa, vaan myös Suomen jazzkriitikin leviämisessä hänellä oli oma tärkeä roolinsa. Fazerin konserttitoimisto toi Armstrongin esiintymään Messuhalliin Helsinkiin lokakuussa 1949, ja vierailusta muodostui julkisuusarvoltaan merkittävä tapahtuma, sillä ulkomaisia tähtiesiintyjiä ei sitten 1930-luvun ollut käynyt Suomessa, eivätkä nämä esiintyneet silloin yhtä suurissa saleissa kuin Armstrong. Konsertista kirjoitettujen artikkelien mukaan sali oli ”enemmän kuin loppuunmyyty”, eli ihmisiä tuli paikalle jopa yli hallin kapasiteetin. Paikalla ollut Johan Vikstedt arvioi, että konsertissa oli tuhansia ihmisiä, ehkä jopa 5 000 henkeä. Tällaiset väkimäärät olivat ennenkokemattomia suomalaisissa populaarimusiikkikonserteissa. (Vikstedt 2013.)

Monet pääkaupungin sanomalehdet kuten Uusi Suomi, Hufvudstadsbladet ja Nya Pressen julkaisivat Armstrongin konsertista negatiiviset kritiikit, joissa lehtien klassisen musiikin kriitikot tarttuivat jazzfanien mielestä epäolennaisuuksiin kuten rotukysymyk-

siin (Haavisto 1991, 241). Myös Helsingin Sanomissa Armstrongin konsertin arvioi klassisen musiikin kriitikko, mutta nimimerkki T. K-la eli Tauno Karila²¹ oli arviossaan kollegoitaan positiivisempi. Hän kehui yksittäisten muusikoiden taitoja, vaikka päivittelikin samalla musiikin ihanteiden muuttumista.

Aika rientää ja maku muuttuu. Äskettäin tuli kuluneeksi 50 vuotta valssikuninkaan Johann Straussin kuolemasta. Strauss ja hänen viulunsa hurmasivat aikoinaan sivistyneen maailman. Nyt on vuorossa räikeä trumpetti ja neekerirytmit, joilla jazzin kuningas valtikoit nykyajan huvittelevaa nuorisoa. – – – Musiikista on melodia yhä enemmän kadonnut. Rytmii ja värit, räikeät värit, ovat kaikki kaikessa. – Mutta tekniikka on hirmuinen. Kukin maailman kuulun yhtyeen jäsenistä on ilmiömäinen taituri alallaan. Sellainen on itse Armstrong, joka trumpetteineen tekee aivan ihmeitä. Kontrabassistin suoritukset ovat aivan käsittämättömiä, soittajan suorastaan hurmioituessa joidenkin aivan alkuvaistojen ja rytmien maailmassa. Pianistin virtuositeetti on hämmästyttävä, ja kaikki on helppoa kuin hauska leikki. (T. K-la, ”Jazzin mestaruutta Messuhallissa”, HS 11.10.1949)

Ainakin Hufvudstadsbladetissa ja Uudessa Suomessa julkaistiin jazzin harrastajien vastine Armstrongin konsertin kritiikkeihin²². Vasta konserttikritiikkien yhteydessä tuli ilmi laajemmallekin ihmisjoukkoille, että jazz oli niin eriytynyt klassisesta musiikista, että sitä ei voitu arvioida samasta näkökulmasta – ja jazz oli saavuttanut sen verran jalansijaa ainakin sanomalehtiä lukevan pääkaupunkilaisnuorison keskuudessa, ettei sitä voitu käsitellä lehdissä miten tahansa. Johan Vikstedt (2013) arvioi, että varmaankin kaikki tuhannet Armstrongin konsertissa olleet katsojat olivat raivoissaan niistä arvioista, jotka konsertti sai sanomalehdissä.²³ Konsertista julkaistiin positiivisiakin arvioita, mutta pienemmissä sanomalehdissä kuten SKDL:n äänenkannattajassa Vapaa Sana -lehdessä tai Suomen Sosialidemokraatissa, johon Armstrongin konsertin arvosteli kriitikko ja kitaristi Viljo Immonen²⁴.

Nuorilla helsinkiläisillä jazzaktiiveilla kuten Einiöllä ja Vikstedtillä oli ratkaiseva osuus lehtien jazzkritiikin ja muunkin eri tiedotusvälineissä esiintyneen asianharrastajien näkökulmasta toimitetun jazzmateriaalin alkamiseen. Yleisradion pitkä jazzohjelmien perinne radiossa alkoi, kun Einiö ja Vikstedt kirjoittivat julkisia kirjelmiä ja tekivät esitelmätarjo-

21 Haavisto (1991, 241) kirjoittaa HS:n kriitikon olevan Tauno Karilas, mutta hänen sukunimensä oli Karila. Tauno Karilas on eri henkilö.

22 ”Jazzens sida har ordet” -otsikolla varustettu vastine julkaistiin lehdessä heti HBL:n konserttikritiikkiä seuraavana päivänä 13.10.1949. Kirjoittajina olivat myöhemmin ruotsinkielisissä sanomalehdissä jazzkriitikkoina toimineet Rainer Lukander ja Lars-Olof Landén. Uuden Suomen vastineen kirjoitti nimimerkki *Eräs hyvän musiikin ystävä*, jonka henkilöllisyys ei ole tiedossani.

23 Esimerkiksi muusikko ja säveltäjä Lasse Mårtenson (2013, 21) nimeää muistelmissaan Louis Armstrongin konsertin käännekohtaksi hänen jazzharrastukselleen. Tyrmistys HBL:n konserttikritiikkiä kohtaan saa Mårtensonin muistelmista yhtä paljon palstatilaa kuin hänen muistonsa itse konsertista.

24 Viljo Immonen oli tullut Suomen Sosialidemokraattiin klassisen musiikin kriitikoksi 1940-luvun puolivälissä, joten häntä ei sen takia voida laskea Suomen ensimmäiseksi päätoimiseksi sanomalehden jazzkriitikoksi. Immonen oli klassinen kitaristi, joka oli aloittanut uransa ravintolamuusikkona ja jazzkitaristina, joten hän ymmärsi sekä klassista musiikkia että jazzia. (Immonen 1968, 150–153.)

uksia Yleisradiolle jazzohjelmista. Tämä aktiivisuus johti pian säännöllisiin jazzohjelmiin, joita Einiö ja Vikstedt pääsivät tekemään. (Kurkela 2003a, 350.) Vikstedt (2013) itse muisteli asian käyneen yksinkertaisesti: hän ja Paavo Einiö kirjoittivat Yleisradion pääjohtajalle Hella Wuolijolle kirjeen, jossa he tiedustelivat, miksei radio lähetä säännöllistä jazzohjelmaa. Wuolijoki kehotti vastauksessaan heitä aloittamaan säännöllisen jazzohjelman tekemisen Yleisradiolle.

Kampanjointi alkoi myös Rytmin palstoilla, sillä Armstrongin konserttia seuranneen numeron 4–5/1949 pääkirjoituspalstalla sekä Einiö että Vikstedt kirjoittivat säännöllisen ja asiantuntevan jazzkritiikin tarpeellisuudesta. Einiön mukaan jazzin tunnetuksi tekemisessä ja eteenpäin viemisessä oli kolme tärkeää tekijää, jotka olivat Yleisradio, sanomalehdistö ja äänilevyteollisuus. Hän vertasi Suomen tilannetta Ruotsiin, jossa paikallinen Yleisradio lähetti säännöllistä jazzohjelmaa, jazzlevyjä julkaistiin kymmenkunta kuukaudessa ja lähes jokaisella sanomalehdellä oli avustajakunnassaan jazzmusiikin asiantuntija. Einiö piti näiden kolmen tekijän aktiivisuutta syynä sille, että jazzin ja ”vanhan tanssimusiikin” kannatus olivat Ruotsissa lähes tasoissa. (Einiö 1949, 3.) Rytmi oli jazzmusiikin virallinen äänenkannattaja ja siksi tuohon aikaan täynnä materiaalia, jossa pyrittiin jazzin tason ja arvostuksen nostamiseen Suomessa. Tässä prosessissa Einiö näki myös sanomalehdistölle olevan oma tärkeä roolinsa, jonka hoitaminen tarkoitti jazzin asiantuntijan kiinnittämistä jokaisen merkittävän sanomalehden avustajakaartiin. Hän ei ollut mielipiteineen yksin, sillä myös Tanskan jazzelämän nousua sotien jälkeen tutkinut Høyer (2013, 31–32) erittelee virkistymisen syiksi radion säännöllisten jazzohjelmien syntyminen, yhdysvaltalaisen jazzmuusikoiden esiintymiset Kööpenhaminassa sekä vakavan jazzkritiikin alkamisen kahdessa suuressa sanomalehdessä, Informationissa ja Politikenissa.

Armstrongin konsertin jälkeen ilmestyneen Rytmi-lehden numeron 4–5/1949 toinenkin pääkirjoitus käsitteli Suomen jazzkritiikin tilaa. Johan Vikstedt väitti, että päivälehdistön jazzkonserttikritiikit Suomessa olivat harvinaisia ja täydellisen asiantuntemattomia silloin harvoin, kun niitä ilmestyi. Vikstedtin mielestä toimittajat eivät ymmärtäneet, että jazz oli oma taidemuotonsa. (Vikstedt 1949, 3.) Einiö ei pääkirjoituksessaan lehden seuraavassa numerossa 1/1950 ollut aivan yhtä jyrkkä, sillä hän mainitsi tuolloin esimerkiksi Helsingin Sanomien suhtautuvan ”suhteellisen positiivisesti rientoihimme” (Einiö 1950, 3), vaikka lehdessä ei vielä tuolloin ollut vakituista jazzkriitikkoa. Pahimmat jazzfaniin nostamat ylilyönnit Louis Armstrongin konserttikritiikeissä olivatkin muista sanomalehdistä kuin HS:sta, joten kun Einiön, Vikstedtin ja kumppanien päämääränä oli saada jazzille asiallista näkyvyyttä merkittävimmissä suomalaisissa lehdissä, HS ei vaikuta olleen kiireellisimpien medioiden joukossa. Jazzista satunnaisesti kirjoittaneiden lehden vakituisten toimittajien ote lienee ollut riittävän positiivinen tai neutraali asianharrastajien mielestä²⁵, vaikkakaan varsinaisina jazzin asiantuntijoina heitä ei pidetty.

Vikstedt ja Einiö ryhtyivät pian itse kirjoittamaan säännöllistä jazzkritiikkiä sanoma-

25 Einiön ja Vikstedtin peräämä asiallisempi jazzkritiikki päivälehdissä ei tarkoittanut suoraan sitä, että kriitikon pitäisi tulla heidän edustamastaan helsinkiläisten nuorten jazzaktiivien piiristä. Vikstedt (1949, 3) kehui Rytmin sivuilla esimerkiksi Ilta-Sanomien Sulho Rannan kritiikkiä Louis Armstrongin konsertista, vaikka Ranta oli klassisen musiikin säveltäjä ja kriitikko.

lehteen. Kaksikko meni tapaamaan Ilta-Sanomien päätoimittajaa Eero Petäjäniemeä, ja tuloksena lehdessä alkoi säännöllinen jazzpalsta, todennäköisesti ensimmäisenä sanomalehtenä Suomessa²⁶. Tanssimusiikin tapahtumia -nimistä palstaa toimitti pääasiassa Vikstedt, mutta myös Einiö kirjoitti sinne välillä. Vikstedt ja Einiö lähestyivät Ilta-Sanomia, koska he halusivat saada jazzasialle näkyvyyttä ja ajattelivat Ilta-Sanomien suhtautuvan kevyemmän sisältönsä takia suopeammin säännöllisen jazzpalstan aloittamiseen kuin esimerkiksi Helsingin Sanomat tai Uusi Suomi. (Vikstedt 2013.)

Vikstedtin ja Einiön palsta ilmestyi Ilta-Sanomissa tammikuusta 1950 lähtien. Säännöllisen palstan saaminen jazzinformaatiolle vaikuttaa olleen merkittävä asia nuorille jazzaktiiveille, sillä Paavo Einiö kuvasi vuoden 1950 ensimmäisen Rytmin numeron pääkirjoituksessa jazzpalstan alkamista Ilta-Sanomissa jonkinlaiseksi toiveuneksi, jonka ei uskottu toteutuvan. Vikstedtin (2013) mukaan he halusivat palstan avulla saada arvostusta ja julkisuutta jazzille. Motiiveina eivät hänen mukaansa olleet raha tai journalistisen työkokemuksen hankkiminen. Sen sijaan motiivina oli pyrkiä vaikuttamaan yhteiskunnan arvoihin kirjoittamalla jazzkritiikkiä suureen sanomalehteen.

Jazzin arvostuksen lisäämisessä olikin vielä tekemistä, sillä vastakkainasettelu taidemusiikin kanssa eli vielä vahvana esimerkiksi Suomen maakuntakeskuksissa. Tampereella kasvanut muusikko Rauno Lehtinen on muistellut odottaneensa 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa sydän kylmänä, mainitaanko hänet paikallisten lehtien jazzkonserttijutuissa. Lehtisen musiikin teorian opettaja olisi lakannut opettamasta häntä, jos hän olisi lukenut lehdestä, että Lehtinen käy soittamassa klassisen musiikin rinnalla myös jazzia. (Henriksen 2010, 28.) Helsingin tilanteessakin oli parannettavaa, sillä Paavo Einiö kirjoitti vuonna 1950 Rytmi-lehdessä, ettei hän ollut saanut vuokrattua Suomalaisen Yhteiskoulun ja Konservatorion juhlasaleja jazzkonsertteja varten, koska salien käytöstä päättävien henkilöiden mukaan jazz oli liian huonomaineista musiikkia niissä esitettäväksi (Einiö 1950, 3). Eri musiikkityyleillä nähdyt arvot vaikuttivat käytännön toimintaan ja vaikeuttivat musiikin kentällä toimivien henkilöiden työtä myös jazzin kohdalla silloin, kun musiikkityylin status Suomessa ei vielä ollut riittävän legitiimi.

Armstrongin konsertin jälkeen jazzista kirjoittaminen siirtyi suurissa helsinkiläissanomalehdissä jazziin erikoistuneiden kriitikoiden haltuun. Jo tammikuussa 1950 Hufvudstadsbladetiin kiinnitettiin jazzavustajaksi Göran Thilén, ja samaan aikaan Suomen Sosialidemokraatin avustaja Sami Ahokas aloitti pitkän jazzkritikon uransa. Loppusyksyllä 1950 Helsingissä järjestettiin jazzkonserttien sarja, josta kirjoittivat kaupungin kaikkiin suurimpiin sanomalehtiin jo jazziin erikoistuneet kriitikot²⁷ (Mattlar 2014, 47.) Tässä joukossa oli myös maan suurin sanomalehti, Helsingin Sanomat.

26 Ilta-Sanomat aloitti säännöllisen jazzpalstan julkaisemisen ainakin ennen muita suuria helsinkiläissanomalehtiä (ks. Mattlar 2014).

27 Johan Vikstedt (2013) arvioi jälkikäteen, että hän ja Einiö olisivat saaneet jazzpalstan Ilta-Sanomiin myös ilman Louis Armstrongin konsertin kritiikeistä herännyttä tyytymättömyyttä, mutta jazzkritiikin leviäminen lyhyen ajan sisällä kaikkiin merkittävimpiin sanomalehtiin oli hänen mielestään seurausta nimenomaan Armstrongin konsertista eikä heidän palstansa alkamisesta Ilta-Sanomissa. Vasta tuhansien ihmisten saapuminen Armstrongin konserttiin osoitti Vikstedtin mukaan konkreettisesti, kuinka paljon jazzista kiinnostuneita ihmisiä Suomessa oli.

5. HS 1950–1959: Jazzkriitikoiden monopoliaika

Vuosi 1950 toi Helsingin Sanomiin jazzkriitikoiden avustajakunnan. Tällä muutoksella oli olennainen vaikutus lehden populaarimusiikkijournalismiin.

Nowellin (1987, 15) määritelmän mukaan tiettyä musiikkityyliä koskeva journalismi on passiivista ja reagoivaa, jos se keskittyy ainoastaan raportoimaan suurista tapahtumista ja kilpailee palstatilasta kaikkien muiden aiheiden kanssa. HS:n jazzmateriaalin ennen vuotta 1950 on helppo nähdä täyttävän tämän määritelmän, sillä ruohonjuuritason suomalaisesta jazztoiminnasta ei lehdessä juuri kirjoitettu. Edelleen Nowellin (Emt., 15) mukaan musiikkityyliä koskeva journalismi muuttuu passiivisesta aktiiviseksi, kun musiikkityyliä seuraamaan kiinnitetään oma toimittaja ja hänelle annetaan säännöllisesti palstatilaa lehdessä. Musiikkityyliä päätyökseen seuraavan toimittajan kiinnittämisen myötä alkaa esimerkiksi omaehtoinen musiikkityyliä koskeva uutishankinta. Merkittävin ero on kuitenkin se, että yleistöimittaja suuntautuu tavallista lukijaa kohti, kun taas musiikkityylin specialisti suuntautuu kohti jutun aihetta ja lähteitä.

Nowellin määritelmä tuntuu jälkimmäisestä kohdastaan puutteelliselta. Specialistin jutut on nähdäkseni suunnattu jutun aiheen ja lähteiden lisäksi myös musiikkityylin harrastajille, joiden taas on vaikea kuvitella saavan juuri mitään irti tavalliselle lukijalle suunnatuista jutuista. Esimerkiksi Louis Armstrongia vuosia kuunnelleille ja hänen tuotantonsa tunteneille henkilöille Tauno Karilan päivittelevä konserttikritiikki tuskin kertoi asioita, jotka heitä kiinnostivat. Musiikkityyliä koskevan journalismin muutos passiivisesta aktiiviseen ei tarkoita sitä, että lehti alkaisi kirjoittaa vain jutun kohteille, vaan se alkaa myös tarjota jutuissaan asianharrastajia kiinnostavaa materiaalia, toisin sanoen tavoitella uusia lukijaryhmiä. Kun tätä materiaalia aletaan tarjota lehdessä, tunnustetaan julkisesti tällaisten uusien lukijaryhmien olemassaolo.

Louis Armstrongin konsertin jälkeistä lehtikeskustelua tuskin olisi tullut, ellei jazzin ympärille olisi 1930- ja 1940-lukujen kuluessa syntynyt asianharrastajien ryhmää, joka halusi lukea lehdistä toisenlaista jazzia koskevaa materiaalia kuin tavalliset lukijat. Armstrongin konsertin kritiikeistähän suuttuivat nimenomaan jazzin harrastajat eivätkä muut sanomalehtien lukijat, jotka olivat kuitenkin määrällisesti huomattavasti suurempi joukko. Jazzaktiivien joukosta löytyi myös ensimmäinen Helsingin Sanomien päätoiminen jazzkriitikko.

5.1 Bix eli Paavo Einiö: Ensimmäinen jazzkriitikko

LOPPUSYKSYSTÄ 1950 Helsingin Sanomien sivuille ilmestyi ensimmäinen pelkästään johonkin populaarimusiikin alalajiin keskittynyt kirjoittajanimerkki. Suomen Rytmikerhojen Liitto ja Rytmilehti järjestivät Balderin salissa Helsingissä jazzorkesterikilpailut, jotka arvioi HS:iin keskiviikkona 1.11.1950 nimimerkki **Bix**.

Päivälehdessä arkiston palkkiotaulukkojen mukaan nimimerkkiä käytti ainakin jazzaktiivi

ja Rytmin silloinen päätoimittaja²⁸ **Paavo Einiö** (1925–2006). Palkkiotaulukot olivat Bix-nimimerkin kohdalla puutteelliset, sillä nimimerkki kirjoitti kaikkiaan kuusi jazzkonserttikriittikiä lehteen vuosina 1950–1951, mutta Einiölle oli merkitty juttupalkkio ainoastaan yhdestä kritiikistä. Kävin läpi vuosien 1950–1951 palkkiotaulukot kokonaisuudessaan, eikä Bixin muiden kritiikkien palkkioita löytynyt kenenkään muiden kohdalta. Täyttä varmuutta siitä, käyttikö nimimerkkiä joku muukin, ei ole. Joka tapauksessa sitä käytti ainakin Einiö.

Paavo Einiö oli jazzaktiivi, joka toimi jazztietouden levittämiseksi useassa eri roolissa. Hänen jazzharrastuksensa alkoi 1930-luvun lopussa, ja kymmenen vuotta myöhemmin hän toimi jo Suomen Rytmikerhojen liiton puheenjohtajana, Rytm-lehden päätoimittajana, radion jazzpakinoitsijana ja jazzkonserttien järjestäjänä Rytm-konserttitoimistonsa kautta. Muusikkotaustaa Einiöllä ei ollut. Muistelmissaan hän kertoo tuuranneensa välillä Johan Vikstedtillä Ilta-Sanomien Tanssimusiikin tapahtumia -jazzpalstan toimittamisessa, sen sijaan Helsingin Sanomien avustamisesta Einiö ei kirjoita mitään (Einiö 2006, 15–16).²⁹

Nimimerkki Bix arvioi HS:iin Balderin salissa Helsingissä järjestetyt jazzorkesterikilpailut sekä neliosaisen Jazzista bebopiin -konserttisarjan toisen ja kolmannen konsertin. Arviot julkaistiin lehdessä keskiviikkona 1.II., keskiviikkona 8.II. ja torstaina 16.II.1950, ja ne olivat lehden historian ensimmäiset jazzkritiikit, jotka kirjoitti selvästi jazzin harrastaja. Tämä käy ilmi esimerkiksi jazzin eri tyylilajien erottelusta sekä yksittäisten solistien taitojen arvioinnista kritiikeissä, vaikka ne pääosin olivatkin selostuksia illan tapahtumista.

Stomperseja vaivaa jatkuvasti epäpuhtaus. Jos he olisivat parempia instrumentalisteja, olisi meillä tässä lyömätön orkesteri. (Bix, ”Jazzkilpailut”, HS 1.11.1950)

Ruotsalaisista sovituksista jäi mieleen ”Move”, jossa orkesterin modernit solistit Leo Kähkönen, Antti Pirtinheimo ja Ossi Runne esiintyivät edukseen. Rytmisektion työskentely oli myös varmempaa kuin aikaisemmin ja ututteralla harjoituksella saamme kyllä tästä orkesterista sellaisen, että sen kehtaa lähettää esiintymään naapurimaahamme.

(Bix, ”Jazzista bebopiin”, HS 8.11.1950)

Olle Lindströmin orkesteri on tätä nykyä kieltämättä paras suuri tanssiorkesterimme. Olle poikineen yllätti yleisön osoittamalla olevansa myös paras show-orkesterimme. ”Twelfth Street Rag” soitettiin aivan mannermaiseen tyyliin. (Bix, ”Jazzkonsertti”, HS 16.11.1950)

Kuten sitaatit osoittavat, Bix ei käyttänyt kovin musiikkiteoreettista sanastoa, mutta musiikoiden suoritusten kommentointi ilmaisee jazzharrastusta ja musiikkityyliin pitkäaikaista seurantaa. Heti ensimmäisen kritiikkinsä alussa Bix käytti myös palstatilaa selvittääkseen

28 Rytm-lehdissä ei vuonna 1950 nimetty lehden päätoimittajaa, mutta toimittajien nimilistassa Paavo Einiön nimi oli ensimmäisenä numerosta 4/1950 alkaen ja hän myös kirjoitti lehden pääkirjoitukset. Rytmin numerossa 4/1951 Einiön titteli oli ensimmäistä kertaa virallisesti päätoimittaja.

29 Kysyin Johan Vikstedtiltä haastattelussa, onko hänellä muistikuvaa, että Einiö olisi kirjoittanut HS:iin jazzkritiikkejä. Vikstedt ei muistanut asiaa, mutta piti sitä mahdollisena, sillä Einiö oli hänen mukaansa ”ilmiömäisen tarmokas kaveri” (Vikstedt 2013).



Olle Lindströmin orkesteri on "tätä nykyä kieltämättä paras suuri tanssiorkesterimme", kriitikko Bix arvioi yhtyettä HS:ssa marraskuussa 1950.

HS:n lukijoille jazzin eri tyylien eroja. "Moderni tanssimusiikki" ja "jazz" olivat ne termit, joilla Bix erotteli dixieland-tyylisen jazzin ja sitä modernimmat suuntaukset.

Näiden kilpailujen tarkoituksena on herättää kiinnostusta alkuperäiseen jazzmusiikkiin ja nostattaa kotimaisten jazzyhtyeittemme tasoa. Kuten tunnettua, pitävät mainitut järjestäjät joka helmikuussa omat kilpailunsa tavallista modernia tanssimusiikkia soittaville orkestereille, sillä näiden esittämä musiikki eroaa niin paljon jazzista, että erilliset kilpailut kummallekin ovat tarpeen. (Bix, "Jazzkilpailut", HS 1.11.1950)

Modernin tanssimusiikin rinnalla käytössä oli genrenimi "nykyaikainen tanssimusiikki", jonka suosiolla Bix perusteli toisen konserttikritiikkinsä 8.11.1950 alkajaisiksi aiheesta sanomalehteen kirjoittamisen.

Kolmena perättäisenä maanantaina on Balderin sali ollut ennakolta loppuunmyyty ja tämä osoittaa selvästi sen suuren harrastuksen, mitä pääkaupungissamme tällä hetkellä osoitetaan nykyaikaista tanssimusiikkia kohtaan. (Bix, "Jazzista bebopiin", HS 8.11.1950)

Talven 1950–1951 neljännessä Bixin kritiikissä, Jazz-jamboree 1951 -konserttiarviossa 24.1.1951, kriitikko kirjoitti jo George Shearingin ja Stan Kentonin edustamista jazztyyleistä.

Kalevi Hartin George Shearing-tyyliin soittava kvintetti ylläpiti konsertin jatkuvaa korkeaa tasoa ja nykyään niin suuressa suosiossa oleva ”September in the rain” sai suurimmat suosionosoitukset. – – – Konsertin päätti Olli Hämeen suuren orkesterin neljä numeroa ja saattoi havaita, ettei yleisö oikein ymmärtänyt sen Kenton-henkistä musiikkia vai oliko se jo ehkä väsynyt kaikesta kuulemastaan. (Bix, ”Jazz-Jamboree 1951”, HS 24.1.1951)

Tammikuun 1951 jälkeen Bixin nimimerkkiä ja sen myötä jazzkritiikkejäkään ei näkynyt HS:n palstoilla ennen kuin saman vuoden syksyllä. Bix arvioi lehteen *Finlands Svenska Skolungdomsförbundin* jazzkonsertin Vanhalla Ylioppilastalolla torstaina 13.9.1951 sekä Kauppakorkeakoulun salissa pidetyn viihdekonsertin sunnuntaina 14.10.1951, jonka jälkeen nimimerkki katosi lehden palstoilta³⁰.

Bixin kritiikit sijoitettiin lehdessä lähinnä Päivästä päivään -osastolle lehden alkuosaan. Osaston vakiomateriaalia olivat syntymäpäivähaastattelut, säätiedot, ulkomaisista julkisuuden henkilöistä kertovat vihteelliset uutiset ja muu kevyempi materiaali. Varsinaisia kulttuurisivuja HS:ssa ei 1950-luvulla vielä ollut, vaan Kirjallisuus ja taide -osasto käsitteli muutaman palstallisen kulttuurijuttuja johonkin lehden osaan taitettuna. Kirjallisuus ja taide -vinjetin alla tai vieressä kulttuurijutut muodostivat kuitenkin selkeän kokonaisuuden, johon teatteria, kirjallisuutta, klassista musiikkia ja muita taidelajeja käsittelevä materiaali sijoitettiin.

Bixin järjestyksessään neljäs julkaistu kritiikki, Jazz-Jamboree 1951 -konsertin arvio 24.1.1951 sijaitsi jo Kirjallisuus ja taide -osastolla, joten lehdestä ei voida havaita järjestelmällistä linjaa, jonka mukaan jazzkritiikki ei olisi kelvannut kulttuuripalstalle taidekritiikien joukkoon. Vuoden 1951 viidestä jazzkritiikistä kolme sijaitsi Päivästä päivään -osastolla ja kaksi Kirjallisuus ja taide -vinjetin alla; Jazz-Jamboree 1951 -konsertin kritiikin lisäksi myös Kauppakorkeakoulun salissa järjestetyn viihdekonsertin kritiikki 14.10.1951 sijaitsi Kirjallisuus ja taide -osastolla. Juttujen sijoittelu oli vaihtelevaa ja jopa sekavaa, mutta se noudatteli lehden yleistä ulkoasulinjaa, joka ei ollut vielä vakiintunut nykyisen kaltaiseen selkeään osastojakoon.

Palkkiotaulukoista Paavo Einiön kohdalta löytynyt Bix-nimimerkin allekirjoittama kritiikki oli edellä mainitusta *Finlands Svenska Skolungdomsförbundin* järjestämästä jazzkonsertista 13.9.1951 julkaistu arvio. Loput viisi Bixin arvioimaa konserttia olivat Suomen Rytmikerhojen Liiton ja aikakauslehti *Rytmin* järjestämiä – toisin sanoen tahojen, joiden toiminnassa Einiö itse oli vahvasti mukana. Pidän palkkiotaulukkojen puutteellisuuden mahdollisena selityksenä myös sitä, että Einiölle maksettiin palkkio lehtikritiikeistä ainoastaan silloin, kun hän kirjoitti jonkun muun kuin edustamiensa toimijoiden järjes-

30 Nimimerkki Bix esiintyi samoihin aikoihin myös *Rytmi*-lehden palstoilla, sillä vuoden 1951 viimeisessä numerossa 5/1951 Bix arvioi lokakuussa järjestetyn *Dixieland Jubilee* 1951 -konsertin sekä marraskuussa Kauppakorkeakoululla järjestetyn jazzkonsertin. Muista *Rytmi*-lehden numeroista en löytänyt nimimerkin kirjoittamia artikkeleita.



Paavo Einiö toimi useassa eri roolissa nostaakseen jazzin arvostusta Suomessa. Näihin rooleihin kuului myös lyhyt ura HS:n jazzkriitikkona. (Kuva: Åke Leander Granholm)

tämistä jazztapahtumista. Jääviyskysymyksiä ei 1950-luvun suomalaislehdissä ajateltu yhtä tarkasti kuin nykyään, joten omien tapahtumien arviointi lehteen ei välttämättä ollut yhtä tuomittavaa kuin se tänä päivänä olisi. Esimerkiksi toimittaja Erkki Pälli (1999, 36) on kertonut kirjoittaneensa 1950-luvulla ilmaiseksi suomalaislehtiin juttuja edustamansa levy-yhtiön artisteista, eikä hänen mukaansa ainakaan pienemmissä julkaisuissa ollut suu-rempaa painoarvoa sillä, että jutun kirjoittaja oli töissä artistin levy-yhtiössä. Myös Paavo Einiö kirjoitti myöhemmin 1950-luvulla työpaikkansa Scandia-levy-yhtiön artisteista ainakin Ajan Sävel -aikakauslehteen juttuja, joista monet olivat Pällin (Emt., 35) mielestä ”nykykäsityksen mukaan silkkaa tekstimainontaa”. Nykyisen kaltainen tilanne, jossa musiikkimedia toimii musiikkiteollisuuden riippumattomana kommentoijana, syntyi Suomessa vasta 1960-luvun puolella. Sitä ennen suomalaisten musiikkilehtien julkaisusta vastasivat levy-yhtiöt, eikä tätä peitelty tai koettu ongelmaksi. (Mäkelä 2011b, 83.) Lehtien sisällöstä vastanneet ihmisetkin olivat usein tavalla tai toisella mukana myös levyjen tuotannossa, joten Einiön päällekkäinen toiminta jazzkriitikkona ja konserttijärjestäjänä täytyy suhteuttaa

aikakauden yleisiin käytäntöihin³¹.

Oli kirjoittaja nykyajan näkökulmasta katsottuna jäävi tai ei, Bixin myötä musiikkityyliin vihkiytyneen avustajan kirjoittama jazzkritiikki pääsi joka tapauksessa alkuun HS:ssa. Olen selvittänyt suurimpien helsinkiläissanomalehtien säännöllisen jazzkritiikin alkamisajankohdat Musiikin suunta -lehdessä julkaistussa artikkelissa (Mattlar 2014), ja selvitykseni perusteella ennen Helsingin Sanomia päätoimisia jazzkritikoita oli ainakin Ilta-Sanomissa (Johan Vikstedt), Hufvudstadsbladetissa (Göran Thilén), Suomen Sosialidemokraatissa (Sami Ahokas) ja Uudessa Suomessa (nimimerkki M.A.). Uuden Suomen M.A. tosin kirjoitti ensimmäisen jazzkritiikkinsä lehteen vasta 24.10.1950 eli vain viikkoa ennen Bixin ilmestymistä HS:n sivuille, joten HS aloitti säännöllisen jazzkritiikin julkaisun suunnilleen samoihin aikoihin kuin monet muutkin helsinkiläissanomalehdet. Todennäköisesti Paavo Einiö hakeutui HS:n jazzavustajaksi huomattuaan, ettei lehti kirjoittanut hänen järjestämästään Rytmikerhojen liiton konserttisarjan ensimmäisestä konsertista 23.10.1950 mitään, ja hän tarjoutui kirjoittamaan lehteen muista syksyn jazz-konserteista saadakseen jazzia esille myös HS:n sivuilla. Jazzin sanomalehdissä saama näkyvyys oli hänelle erittäin tärkeä asia, kuten edellisessä luvussa tuli ilmi. Lehdessä taas suhtauduttiin asiaan suopeasti varmaankin jo sen takia, että pahin kilpailija Uusi Suomi julkaisi kritiikin 23.10. järjestetystä konsertista, HS sen sijaan ei.

Jazzkritiikin suurin muutos helsinkiläissanomalehdissä näyttäisi tapahtuneen vuosien 1949 ja 1950 välillä (ks. Mattlar 2014). Jo vuoden 1951 ensimmäisen Rytm-lehden pääkirjoituksessa Paavo Einiö totesi, että päivälehdistö on muuttanut jazzia koskevaa kantaansa huomattavasti positiivisempaan suuntaan parin vuoden takaisesta tilanteesta (Einiö 1951, 3). Myöhemmin samana vuonna HS sai uuden jazzavustajan, joka tuli osaltaan muuttamaan lehden suhtautumista jazziin entistä vakavammaksi.

5.2 E. M. eli Erkki Melakoski: Jazzin taiteellistaja

BIXIN jälkeen HS:n sivuille ilmestyi jazzkritiikkien perään nimimerkki **E. M.**, jota käytti ainakin jazzpianistina ja myöhemmin radiotoimittajana tunnettu **Erkki Melakoski** (1926–1997) eikä todennäköisesti kukaan muu. Ensimmäinen löytämäni E. M.:n kritiikki käsiteli lauluyhtye Delta Rhythm Boysin esiintymistä Linnanmäellä heinäkuussa 1951, mutta vielä alkuvaiheessa E. M.:n kirjoittaminen ei ollut kovin säännöllistä. Säännölliseksi HS:n avustamisen voi katsoa muuttuneen syksyllä 1952, jolloin E. M.:n juttuja alkoi näkyä lehdessä vähintään kerran kuussa alkaen Louis Armstrongin konsertin kritiikistä lauantaina 4.10.1952. E. M. aloitti lehdessä myös erillisen jazzpalstan, joka laajensi jazzia koskevan juttumateriaalin pelkistä konserttikritiikeistä uutisiin, levyarvioihin ja yleiseen jazzmaailman tapahtumien kommentointiin. Ensimmäinen Jazz-kuvia-nimellä ilmestynyt palsta julkaistiin lehdessä sunnuntaina 30.11.1952.

Päivälehdien arkiston palkkiokirjanpito oli myös E. M.:n avustajasuhteen alkuaikojen

31 Tämä asetelma oli tuttu ulkomaillaakin. Lopesin (2002, 166) mukaan tunnetut yhdysvaltalaiset jazzkritikot Barry Ulanov ja Leonard Feather järjestivät useita jazzkonsertteja New Yorkissa vuosina 1944–1945. Valitettavasti Lopes ei kirjoita mitään siitä, arvioivatko Ulanov tai Feather näitä konsertteja lehtiin.

osalta puutteellinen, mutta vuodesta 1953 alkaen pystyin Melakosken nimellä löytyneiden palkkiotaulukoiden avulla varmistamaan, että juuri hän kirjoitti E. M. -nimimerkin jazz-artikkelit. Melakosken työskentely HS:n jazzkriittikkona mainittiin lokakuussa 1953 myös Rytmi-lehden listauksessa Suomen sanomalehtien jazzkriitikoista (Rytmi 1953, 8).

Melakoski oli aktiivimuusikko, jonka instrumentiksi valikoitui jo 7-vuotiaana piano. Hän opiskeli klassista pianonsoittoa 15-vuotiaaksi asti. (Haavisto 1991, 197.) Turussa lapsuutensa viettänyt Melakoski muutti vuonna 1941 perheensä mukana Helsinkiin ja eteni Norssin kouluorkesterista puoliammattilaiseksi ja vuonna 1948 nimekkään Olli Hämeen orkesterin pianistiksi. Hämeen orkesterissa Melakoski soitti 1950-luvun puoliväliin asti. (von Bagh & Hakasalo 1986, 345.) Aktiivisen keikkamuusikon työn ohessa Melakoski sävelsi ja sovitti iskelmiä 1950-luvulta lähtien³², mutta pisimmän työuran hän teki Yleisradiossa, jonka kevyen musiikin toimittajaksi hän pääsi vuonna 1954 ja jäi eläkkeelle viihdeosaston toimituspäällikön tehtävistä joulun alla 1990 (Seppälä 1991, 6). Koulutukseltaan Melakoski oli valtiotieteiden ylioppilas. Yliopisto-opinnot jäivät kesken 1940-luvun lopussa, koska niille ei jäänyt aikaa musiikilta. (Melakoski 2013.)

Syksyllä 1952 HS:n avustamista aloittaessaan Melakoski käynnisteli muutenkin aktiivista jazzkirjoittajan uraansa. Loppuvuodesta 1952 hän liittyi Rytmi-lehden säännöllisiin avustajiin ja otti hoitaakseen lehden vakiopalstan, jossa arvioitiin uutuuksikelmien nuotteja. Nimikirjaimet E. M. olivat Nuottiuutuuksia-palstan perässä ensimmäisen kerran vuoden 1952 viimeisessä Rytmin numerossa 5–6/1952. Samassa numerossa oli myös Melakosken kirjoittama artikkeli lauluyhtyeistä.

Melakoski on sivunnut lehtikriittikkoaikaansa kahdessa löytämässäni haastattelussa (Hakasalo 1979; Seppälä 1991), mutta kummassakaan hän ei mainitse syitä HS:n avustajakuntaan hakeutumiselle. Lehtiin kirjoittamisen syyksi yleensä mainittiin Seppälän (1991, 6) haastattelussa ansiomahdollisuuksien laajentaminen, sillä Melakoski oli 1950-luvun alussa kahden pienen lapsen isä. Myöhemmällä iällä hän ei laajoissa ja historiatietoihin painottuneissa haastatteluissa välttämättä edes maininnut koko lehtikriitikon uraansa (esim. Haavisto 1990), joten monipuolisen musiikkivaikuttajan henkilöhistoriassa kriittikkoaika ei liene ollut merkittävä vaihe ainakaan Melakosken omasta mielestä. Kun asiaa tarkastelee HS:n säännöllisen jazzkriitikon kehityksen näkökulmasta, asia on kuitenkin toisin.

Toimittamansa *Rytmin musiikki*-kirjan alkusanoissa Melakoski (1970, 5) muistelee sodanjälkeistä suomalaista jazzkirjoittamista. Hän toteaa vähälukuisten jazzkirjoittajien jakaneen informaatiota ja näin osaltaan vaikuttaneen asenteiden muuttumiseen. Melakoski ei suoraan puhu itsestään vaan saattaa tarkoittaa myös Rytmi-lehden vetäjien panosta, mutta jälkikäteen asiaa tarkastellessaan hän piti kuitenkin jazzista kirjoittamista yhtenä tekijänä jazzia koskeneeseen asennemuutokseen Suomessa. Toisessa aihepiiriä käsittelevässä puheenvuorossaan, Hakasalon (1979, 55) haastattelussa Melakoski pohti, että hänen arvoseluidensa suurin merkitys lienee aikoinaan ollut siinä, että ”kevyt musiikki yleensä huomioitiin päivälehtien palstoilla muutenkin kuin pinnallisina juorun luonteisina mainin-

32 Melakosken tunnetuimpia sävellyksiä ovat mm. Annikki Tähten levyttämä *Balladi Olavinlinnasta* (1956), Tauno Palon *Erotessa* (1972) sekä hänen lauluyhtyeensä Ditty Dealersin *Hän tuli ikkunasta* -elokuvasa tulkitsema *Ken aavistaa* (1952). Pianistina häntä voi kuulla muun muassa Brita Koivusen levytyksillä *Suklaasydän* (1956) ja *Ikkunaprinssi* (1957).

toina”. Melakosken tavoitteena oli toisin sanoen luoda kirjoitustensa avulla jazzmusiikista kunniallisempaa kuvaa lehdissä, ja hänen Jazzkuvia-palstansa³³ tarjosikin HS:n lukijoille musiikkiin keskittynyttä informaatiota alan tapahtumista. Heti ensimmäisellä palstalla 30.11.1952 Melakoski kertoi Stan Kentonin orkesterin miehistönvaihdoksesta ja pohti myös jazzkritiikin tehtäviä Louis Armstrongin konsertin jälkimainingeissa. Hän kommentoi palstallaan jazzkritikoiden keskittyvän liikaa kiistelyyn siitä, ovatko swing, bop tai cool-jazz jazzia sen sijaan, että kritikit pyrkisivät esimerkiksi analysoimaan musiikin rytmi-puolta. Melakosken mukaan rytmi ja lyhytjännitteisyys olivat ne keskeiset ominaisuudet, jotka erottivat jazzin muusta musiikista. Jazzkritiikin senhetkisen tilan kommentointi oli kuitenkin yleissävyltään positiivista.

Tuon lokakuisen jazz-viikon aikana panin merkille sen ilahduttavan seikan, että lehdistön arvostelijoiden suhtautuminen esiintyjiin oli melkein poikkeuksetta objektiivista. Asiantuntemus tosin vaihteli, mutta pyrkimys puolueettomuuteen oli ilmeinen. Jazzkritiikin tehtävistä voisi keskustella paljonkin mutta meillä sen ensisijaisena tehtävän tulisi toistaiseksi olla käsitteellisten sekaotkujen selvittäminen ja virheellisten ennakkokäsitysten oikominen maltillisessa ja objektiivisessa hengessä. Puoli jos toinenkin kaipaa valistusta. (E. M., ”Jazz-kuvia”, HS 30.11.1952)

Valistusta jazzin olemuksesta siis tarvittiin. Melakoski pyrki myös kohottamaan jazzin arvoa kritiikeissään heti alusta lähtien. Esimerkiksi pianisti Marty Napoleonin Louis Armstrongin konsertissa esittämä St. Louis Blues oli tuomittavaa, koska se oli ”yleisön kosiskelua”. Onnistuneen modernin jazzkonsertin kriteeriksi ei riittänyt, että yleisö sai mitä halusi. Kyse ei ollut pelkästä viihteestä vaan musiikista, jolla oli taiteellisia päämääriä.

Uusi pianisti Marty Napoleon oli miellyttävä tuttavuus. Hänen soolonsa kappaleessa ”Limehouse Blues” oli valioluokan pianomusiikkia, kun taas hänen St. Louis Bluesinsa pelkkää yleisön kosiskelua, mutta valitettavasti se täytti tehtävänsä sellaisena. Meitä on tällä viikolla hemmoteltu kahdella kansainvälistä luokkaa olevalla basistilla. On vaikeata arvostella, kumpi heistä, Simon Brehm vai Arwell Shaw on parempi. Brehm on hienostunut, idearikas; Shaw taas negroidisen ”driven” omaava loistava sektiobasisti. Solistisia kykyjään hän näytti kappaleessa ”How High The Moon”, jossa varsinkin toinen chorus oli paikoitellen jopa nerokkaasti ajateltu. (E. M., ”Louis Armstrong”, HS 4.10.1952)

Jazzin ohella viihdekin tosin kelpasi Melakoskelle, joskin hän kirjoitti siitä harvakseltaan. Yksi hänen iskelmäkonserttikritiikeistään käsitteli neiti Jaakkolan³⁴ esiintymistä 8.11.1952 George de Godzinskyn säestyksellä. Arvion aluksi Melakoski kirjoitti auki standardit, joita hän piti iskelmämusiikin arviointiasteikkona. Nämä kriteerit täyttävät tekijät saattoi määritellä jopa taiteilijoiksi.

33 Palstan nimi kirjoitettiin lehdessä välillä väliviivan kanssa Jazz-kuvia, välillä ilman väliviivaa.

34 Todennäköisesti kyseessä on laulajatar Pirkko Jaakkola, vaikka hänen etunimeään ei kritiikissä mainita-kaan.

Lauantainen iskelmäilta osoitti nti Jaakkolan omaavan lähes riittävät äänivarat sekä viehättävän ulkonäön ja ulkonaisen esiintymisen, joita ominaisuuksia vielä aivan yleisesti pidetään primäärisiin vaatimuksiin kuuluvina, kun on kysymyksessä iskelmälaulajatar. Persoonallisuus ja osuva tulkinta ovat kuitenkin ne ominaisuudet, joista tämän alan taiteilijoiden menestyminen loppujen lopuksi riippuu, kuten huomaamme, jos rupeamme analysoidaan ulkolaisten suuruuksien, niin eurooppalaisten kuin amerikkalaistenkin menestymisen salaisuutta. (E. M., "Iskelmäilta", HS 10.11.1952)

Syksyn 1952 aikana E. M. arvosteli myös kaksi kotimaisin voimin toteutettua jazzkonserttia Helsingissä sekä ruotsalaisen Charles Normanin vierailun 17.12.1952. Jazzkritiikki alkoi olla säännöllinen osa HS:n sisältöä, ja Melakosken kritikonote oli analyyttinen.



Ruotsalainen boogie woogie -pianisti Charles Norman (etualalla) sai HS:ssa kehuja jazzkritikko Erkki Melakoskelta: "Mutta täytyy sanoa, ettei täällä ennen ole kuultu boogie woogie näin hyvin esitettyinä." Takana basisti Erik Lindström.

Mutta täytyy sanoa, ettei täällä ennen ole kuultu boogie woogie näin hyvin esitettyinä. Tämä meillä hyvin vähän harrastettu pianotyöli muovaantui hänen käsissään helposti. ”Svengi” ja dynamiikka eivät jättäneet toivomisen varaa eurooppalaisen mittapuun mukaan arvostellen. Tekniikka ei saattanut häntä kertaakaan pulaan. – Boogie-Woogie on kuitenkin vain kaava. Enemmän tai vähemmän ”klassilliset” fraasit seuraavat toisiaan. Persoonallisenkin esittäjän on vaikea irroittautua niistä. Muutamat errolgarnermaiset välähdykset siellä täällä on luettava Normanille eduksi. (E. M., ”Jazz-konsertti”, HS 17.12.1952)

Vielä joulun alla 1952 Melakoski kirjoitti jazzpalstallaan selkeästi, miten jazz tulee erottaa tanssimusiikista. Tätä voi pitää paitsi taidemusiikiksi osoittamisena, myös modernin jazzin erottamisena perinteisestä jazzista – eli dixieland-jazzista, jonka olennainen osa oli tanssikelpoinen rytmi.

Itse asiassa ymmärtää hyvin, että tanssi ja musiikki yleisessä tietoisuudessa kytketään yhteen. Tila ei tässä salli tämän yhteyden tarkempaa analysointia, mutta varmaa on, ettei jazzia musiikkina ole luotu, eikä luoda, palvelemaan tanssillisia tarkoituksia. On tanssimusiikkia, on jazzmusiikkia. (E. M., ”Jazz-kuvia”, HS 23.12.1952)

Samalla 23.12.1952 julkaistulla jazzpalstalla Melakoski arvioi ensimmäisen kerran jazzlevyjä lehteen. Arvioitavat levyt olivat tuolloin 78 kierroksen savikiekkoina, sillä vinyylisingle vakiintui äänilevyformaatiksi vasta 1950-luvun loppupuoliskolla, ja arvioitavan musiikin esittäjinä oli artisteja niin jazzin kuin viihdemusiikinkin puolelta. Nämä ovat todennäköisesti HS:n historian ensimmäiset levyarvostelut, sillä klassisen musiikin levyarvostelut alkoivat lehdessä vasta 21.2.1956 eli runsaat kolme vuotta myöhemmin.³⁵ Siihenastinen klassisen musiikin kritiikki HS:ssa oli tarkoittanut ainoastaan elävän musiikin arvioimista. (Hurri 1993, 103.)

Lupasimme tällä kerralla seuloa syksyn jazz- ja iskelmäsaatoa. Ensiksi muutamia Metronome-uutuuksia. Kauhulla havaitsemme, että ”Harry Lime theme” on alkanut elää uutta elämää kappaleen muodossa, jonka nimi on ”Meet mr. Callaghan”. Mahdollisimman hirveään, mutta varmasti vetävään esitykseen ovat syytäinä cocktail-pianisti Jan August ja huuliharpisti Jerry Murad. Kääntöpuolen ”Night train” on huonoa bluesia. Delta Rhythm boys ovat levyttäneet vanhan kauniin valssimelodian ”Charmaine” medium foxsina. Taattua Delta-tasoa. Toisella puolella oleva ”Undecided” on melkein kauttaaltaan unisonoa tai sooloa helposti tehdyin taustoin. ”Svengaa” hyvin. – On hämmästyttävää, millä varmallalla maulla ja erehtymättömällä tyyliäistillä Teddy Wilson on seurannut moderneja virta-

35 Levyarvioiden historian kehitystä täytyy tarkastella rinnakkain äänilevyformaattien kehityksen kanssa. Kuten *Keepnews* (1987/1996) huomauttaa, äänitettyä musiikkia julkaistiin ainoastaan pieninä kolmen minuutin yksikköinä eli savikiekkoina ennen kuin LP-levy keksittiin 1940-luvun lopussa. Vasta LP-levyen myötä äänitemusiikki formaattina oli tarpeeksi merkittävä ansaitakseen laajalle levinnyttä arviointitoimintaa. (Ernt., 1046.) LP-levyn keksimisellä ja leviämällä lieneekin klassisen musiikin levykritiikkien alkamiseen HS:ssa merkittävä osuus.

uksia silti säilyttäen oman jo klassilliseksi muodostuneen jazzpianotyylinsä. "I got rhythm" ja "I can't get started" ovat molemmat todella hyvää pianomusiikkia. Pieniin epätarkkuuksiin ei kannata kiinnittää huomiota. (E. M., "Jazz-kuvia", HS 23.12.1952)

Levyarvioista tuli pysyvä osa Melakosken jazzpalstaa, ja muutaman kuukauden päästä Count Basien savikiekkokirjoitus *Lester Leaps Again / Aster Theatre Jump* kirjoitti Melakoskelta pitkän arvion Lester Youngin saksofonistintaidoista.

Vaikka emme ennestään tuntisi ketään levyllä soittavista, joutuisimme varmasti kysymään tenoristin nimeä. Muista emme välittäisi. Sillä arvostakoot swingin ihailijat Basie'ä vaikkapa vain oman aikakautensakin pianistina ovat hänen (ollaksemme kilttejä) 23 ideaansa pian läpikäydyt. Lester Young sen sijaan kapinoi maltillisesti ja hyväntuulisena uusilla ideoillaan. Hänen tyylinsä ei kuitenkaan millään lailla kapinoinut tuota tyypillistä Basie-kompia vastaan, joten kokonaisuus on tältä kohden täysin hallittu ja "svengi" pelastettu kaikesta siitä viileydestä, jota jotkut hakevat. Ainoa tällä levyllä, joka on kuullut ja jossain määrin ymmärtänyt mitä Young soittaa, on pasunisti Dicky Wells. Niin, eräät jäljet johtavat Youngista Stan Getziin ja sen jälkeen onkin paljon jälkiä kehässä Getzin ympärillä. Kokonainen armeija niitä polkemassa. Kuka siitä sitten lähtee omiansa tekemään. Viisas se, joka sen nyt jo aavistaa. Pitää huomata lisäksi Konitz, Sims, Pepper . . . Luetteloa voisi jatkaa muidenkin kuin vain saksofonistien osalta. (E. M., "Jazz-kuvia", HS 22.2.1953)

Melakoski arvioi vuoden 1953 aikana singlejä palstallaan yhdeksän kertaa, kuukaudenparin välein. Arvioitavat levyt olivat yhdysvaltalaisia (mm. Glenn Miller, Milton Jackson, Duke Ellington, Oscar Peterson, Stan Kenton, Stan Getz, Dizzy Gillespie) tai ruotsalaisia (Alice Babs, The Metronomers) jazzia tai iskelmää. Kotimaisia singlejä Melakoski arvioi vuoden 1953 aikana kolme: Ranja Rasmussenin *The Man I Love / I May Be Wrong* ja Mieshän on mies / *Flamingo* sekä Olavi Virran *La Cumparsita*. Merkilläpantavaa on, että ainoa Virran levyn laadusta käytetty adjektiivi on "hyvä", joten vain jazzmusiikki sai osakseen pidempää analyysiä kritiikeissä.

Annetaanpa välillä taas tunnustus suomalaisellekin levytykselle, kun siihen on aihetta. Levyllä ei ole mitään tekemistä jazzin kanssa, mutta viihde- ja tanssimusiikin piiriin se kuuluu. Kysymyksessä on Olavi Virran ja Metro-tyttöjen suomenkielinen versio tangosta "La Cumparsita". Virta on tällä hetkellä ehdottomasti paras tämän tyypin levylaulaja ja tuskin kukaan pahemmin kärsii hänen äänestään. Levy on muutenkin sekä teknillisesti että myös musiikillisesti ottaen hyvä. (E. M., "Jazzkuvia", HS 8.9.1953)

Olavi Virran *La Cumparsitan* arvioiminen oli yksittäinen poiminta iskelmän puolelta eikä johtanut säännöllisempään iskelmälevyjen esittelyyn. Toinen yksittäistapaus oli Henry Theelin ja Metro-tyttöjen joululevyn *Valkea joulu / Talvisäällä* arviointi jazzlevyjen lomassa 23.12.1952. Arvioitavien jazzlevyjen määrä kohosi Melakosken palstoilla useisiin kymmeniin vuodessa, joten kotimaisen iskelmän suhteellinen määrä oli vähäinen, miltei olematon. Ulkomainen iskelmä ja viihdemusiikki saivat häneltä hiukan enemmän huomiota.

Vuoden 1953 ajan Melakosken kirjoittaminen jatkui säännöllisenä kerran pari kuussa, ja hänen repertuaarikseen vakiintui valikoima eri juttutyypppejä, jotka kuuluivat myöhemminkin populaarimusiikkitoimittajien toimenkuvaan lehdessä: konsertti- ja levykriitikit, uutisseuranta sekä merkittävien Helsingin-konserttien huomiointi myös etukäteen ennakkojuttujen avulla. Ensimmäiset hänen kirjoittamansa laajat ennakkojutut käsittelivät Dizzy Gillespien ja Jazz At The Philharmonicin esiintymisiä Helsingissä kevättalvella 1953. Gillespien konsertin ennakkojutussa 3.2.1953 Melakoski piti bebopin syntyä jazzin kehityksenä ja edistysenä – eli positiivisena asiana. Hän kuului jazzarvostelijana enemmänkin modernisteihin kuin traditionalisteihin.

Joskus 40-luvun alkupuolella syntyi be-bop, uusi tyyliuunta jazzin piirissä. Tai ehkä on turhaa nimittää sitä tyyliuunnaksi. Sanokaamme sensijaan, että uusi vaihe jazzin kehityksessä alkoi niihin aikoihin. Kehityksen suuntaa viitoittavia merkkejä olisi ollut havaittavissa jo aikaisemminkin. Sitä, etteikö tässä tapauksessa olisi kysymys myös edistyksestä ei saa epäillä. Se, missä määrin tämä kehitysvaihe muodostuu edistykseksi, riippuu osaksi 50-luvun muusikkojen valikoivasta musikaalisuudesta. Tulos on arvosteltavissamme joskus myöhemmin. (E. M., ”Jazz-kuvia”, HS 3.2.1953)

Melakoski seurasi HS:n jazzpalstoillaan tiiviisti pääkaupungin jazzkonsertteja ja ulkomaanvieraita, joiden osalta vuosi 1953 oli tasokas. Helmikuussa Helsingissä kävivät paitsi Dizzy Gillespie myös Ella Fitzgerald, Oscar Peterson ja Gene Krupa osana Jazz At The Philharmonic -ryhmää, ja syksyllä kaupungissa vieraili Lionel Hampton. Ainoa Melakosken arvioima Helsingin ulkopuolinen jazzkonsertti oli Kööpenhaminassa järjestetty Stan Kentonin esiintyminen, josta Melakoski kirjoitti lehteen arvion 8.9.1953. Helsingin ulkopuolisen Suomen tapahtumista hän ei kirjoittanut, elleivät maakuntien orkesterit tulleet konsertoimaan Helsinkiin.

Melakoski käytti kritiikeissään paljon musiikillisia termejä. Jazzissa piti olla svengiä, ja huumorikin oli sallittua, mutta musiikilliset päämäärät olivat etusijalla. Solistien suorituksen musiikillista taustaa ja sijoittumista jazzin eri koulukuntiin hän pohti välillä hyvinkin yksityiskohtaisesti. Jazz oli selvästi musiikkia, jolla oli taiteellisia päämääriä.

Jazzia on aikojen kuluessa monin tavoin yritetty vetää konserttimusiikin piiriin. Tai paremminkin – ettei vääriä käsityksiä syntyisi – on yritetty luoda konsertoivaa jazzia. Lähtökohdat ja tiet ovat useimmiten olleet vääriä. Jos lähdetään luomaan ilman spontaanista luomisen pakkoa tai toisin sanoen, jos on ”pakko” luoda jotain – esimerkiksi sen vuoksi, että yleisön mielenkiinto pysyisi vireillä – on tulos usein huono. Päämäärä kun on epäselvä ja keinot valitaan umpimähkään. Paul Whiteman sortui jo alussa. Viime aikoina esiintyneistä ovat Kenton ja Sauter–Finegan onnistuneet joskus hyvinkin, kuitenkin vaihtelevalla menestyksellä. Hallberg on ehkä tietämättään tavannut hyvän ratkaisun. Hänen ajatuksensa on vapaa. Idea liikkuu rajoituksitta. Rakenteelliset lait hän toki pitää mielessään, mutta sen enempää melodia kuin rytmikään ei ole sidottu. Jonkun soolossaan punomansa aiheen luoman jännityksen hän usein purkaa vasta huomattavasti myöhemmin ja saattaa näin loogillisesti johdattaa idean punaisen langan jopa choruksesta toiseen. Hallbergin vo-

lymiasteikko on verraten suppea, suurin piirtein piano pianissimosta forteen, mutta hänen nyansointinsa näissä puitteissa on nautittavaa kuultavaa. Mikään voimamies ei Hallberg volymista puhuttaessa siis ole, mutta sitä enemmän voimaa ja kantavuutta on hänen ideassaan. (E. M., ”Jazzkuvia”, HS 25.10.1953)

Analyttisestä kirjoitusotteesta huolimatta Melakosken kritiikit eivät vielä säännöllisesti sijainneet Kirjallisuus ja taide -vinjetin alla lehdessä. Välillä kritiikit oli kyllä taitettu selvästi taidekriittikien yhteyteen, kuten esimerkiksi Charles Normanin konserttikritiikki 17.12.1952 ja aikakauslehti Rytmin orkesterikilpailuiden arvio 28.4.1953. Enimmäkseen kritiikit ja Jazzkuvia-palstat sijoitettiin Päivästä päivään -osastolle lehden alkuosaan kuten Bixin aikaiset jazzkritiikitkin.

Melakoski huomioi iskelmämusiikkia konserttikritiikeissä hiukan enemmän kuin levyarvioissa. Hän arvosteli lehteen iskelmälaulukilpailut 18.10.1953, Kipparikvartetin konsertin Kauppakorkeakoulun salissa 16.2.1954³⁶ ja viisi Iskelmäkaruselli-konserttia vuoden 1954 aikana. On tosin tulkinnanvaraista, missä määrin Iskelmäkaruselli-illoissa oli kyse iskelmämusiikista, sillä niissä soittivat myös Helsingin parhaat jazzorkesterit. Kansanomaisemmasta iskelmästä kuten Reino Helismaasta ja Tapio Rautavaarasta HS:n musiikkipalstoilla vaiettiin täysin.³⁷

Iskelmästä vaikenemisen taustalla saattoi olla monta syytä. Ehkä Melakoski väheksyi musiikinlajia tuolloin, tai hän halusi pysytellä erossa niistä rankoista väittelyistä, joita lehtien palstoilla käytiin niin sanotusta rillumarei-iskelmästä³⁸. Mahdollista on myös, että tuon ajan jazzkriitikoiden – ja siten myös Melakosken – ideologian mukaan suositusta musiikista ei kannattanut kirjoittaa, koska se tavoitti yleisön huomion muutenkin. Rytmi-lehden puolella toimittaja Harry Orvoma (1950, 3) kommentoi lehden vähäistä iskelmätarjontaa kirjoittamalla, että heillä ei ole mitään iskelmää vastaan, mutta koska sillä menee levymyynnin ja muiden mittarien mukaan hyvin, sen puolesta ei tarvitse kampanjoida lehdessä. Toimittajantyön päällimmäisenä motiivina oli eräänlainen yleisön käännäytys tai valistus, ”gospel”, kuten Ilta-Sanomien jazzpalsta pitänyt Johan Vikstedt (2013) asian ilmaisi.

1950-luvun alkupuoliskon suomalaisia levy-yhtiöjohtajia tämä linja ei miellyttänyt, sillä Rytmi-lehden pääkirjoituksessa 1/1954 kerrotaan yhtiöiden yhteisestä päätöksestä, jonka mukaan ne eivät lähetä enää arvostelukappaleita uutuuslevyistään Rytmille tai sanomalehdille. Syyksi päätökseen mainittiin muun muassa tyytymättömyys siihen, että päivälehdet eivät kirjoita iskelmälevyistä, vaikka niitä myydään huomattavasti enemmän kuin jaz-

36 1950-luvun kultturi-ilmastossa Kipparikvartetti oli poikkeustapaus – kansanomainen laulu-yhtye, joka oli kuitenkin niin salonkikelpoinen, että myös taide-eliitti hyväksyi sen. Vaikka kyseessä oli viihdelauluyhtye, Kipparikvartetti laskettiin säveltaiteen piiriin, ja heidän viisivuotisjuhlakonserttinsa saivat positiiviset arvot lähes kaikissa pääkaupungin sanomalehdissä. (Kurkela 2003a, 436.)

37 Mainokset eivät kuulu tutkimukseni aineistoon, mutta toimituksellista materiaalia lehdistä hakiessani havaitsin, että suomalaisista levy-yhtiöistä ainakin Fazer mainosti säännöllisesti iskelmälevy-uutuksiinsa HS:n sivuilla 1950-luvun alussa. Ainakin Suomen suurimmassa levy-yhtiössä uskottiin HS:n lukijoiden olevan kiinnostuneita iskelmistä, vaikka se ei lehden toimituksellisissa linjauksissa näkynyt.

38 Rillumarein murskaamisesta elokuvakritiikeissä ks. esim. Kurkela 2003a, 434.

zia. Rytmien nimettömässä pääkirjoituksessa, jonka todennäköisesti kirjoitti päätoimittaja Paavo Einiö, annettiin sanomalehtien jazzarvostelijoille synninpäästö toteamalla, että heidän tehtävänä on pitää jazzpalstoja ja iskelmästä saa kirjoittaa joku muu. (Rytmi 1954, 3.) Jazz oli siis Einiön mielestä oma kenttensä, jolla vaikuttivat siihen erikoistuneet kriitikot, eikä se kuulunut enää samalle kentälle muun populaarimusiikin kuten iskelmän kanssa.

Erkki Melakoski kuului suosittuun Olli Hämeen orkesteriin samaan aikaan, kun hän toimi HS:n jazzkriitikkona. Hän muisteli jälkeenpäin keikkoja olleen viikonloppujen lisäksi jopa kolmena tai neljänä arki-iltana viikossa. (Haavisto 1990.) Päällekkäisyyksiltä ei välttytty: Kauppakorkeakoululla järjestetyn Jazz-jamboree-konsertin kritiikissä 21.1.1953 Melakoski mainitsi itsensä esiintyjien joukossa, kun hän säesti Olli Hämeen orkesterista muodostetun laulukvartetin jäsenenä solisti Aila Lainetta konsertissa ja myöhemmin arvioi konsertin lehteen. Monet muutkin Helsingin sanomalehtien jazzkriitikot kuten Suomen Sosialidemokraatin Sami Ahokas esiintyivät tuolloin myös aktiivisesti jazzmuusikkoina, joten tällaiset päällekkäisyydet eivät olleet tavattomia.

Myös toisessa Jazz-jamboree-kritiikissä 20.1.1955 Melakoski arvioi oman sävellyksensä, Olli Hämeen kvintetin esittämän *Pieni sarja jazzkvintetille* -teoksen esityksen, jossa hän itse soitti pianoa. Hämeen kvintetti oli vakioesiintyjä Helsingin iskelmä- ja jazzkonserteissa, joten samojen tapahtumien arviointi HS:n sivuille oli myös tehokasta ajankäyttöä – olihan Melakoski valmiiksi paikalla kaupungin jazztapahtumissa muusikonvelvollisuuksiensa takia.

Erkki Melakosken aktiivisin kriittikovuosi oli vuosi 1953. Myös vuonna 1954 hän arvioi jazzkonsertteja säännöllisesti, mutta esimerkiksi levyarvioita ilmestyi enää kolme kertaa, ja kesällä Melakosken palstoissa oli peräti neljän kuukauden tauko. Töiden alkaminen Yleisradiossa³⁹ todennäköisesti vaikutti kirjoittamiseen käytettävään aikaan, joten juttumäärän väheneminen on luonnollista. Melakosken jazzpalstat kuitenkin ilmestyivät epäsäännöllisesti HS:ssa aina toukokuuhun 1955 asti. Sen jälkeen hän kirjoitti yksittäiset kritiikit iskelmäkonsertista 20.11.1955 ja Kauppakorkeakoululla pidetystä jazzkonsertista 5.10.1957, jonka jälkeen nimikirjaimia E. M. ei enää näkynyt HS:n sivuilla.

Erkki Melakosken jazzkriitikon ura jatkui hänen poikansa Kari Melakosken (2013) muistikuvan mukaan HS:n jälkeen vielä jonkin aikaa Päivän Sanomat -lehdessä⁴⁰. Lisäksi Erkki Melakoski toimi myöhemmin Musiikki-Fazerin julkaiseman Musiikkiviesti-lehden jazzkriitikkona⁴¹. Vuonna 1970 Melakoski toimitti kirjan *Rytmimusiikki*, joka keskittyi paljolti jazziin.

39 Joissakin lähteissä (esim. von Bagh & Hakasalo 1986, 346 sekä useat internet-lähteet) Melakosken Yleisradioin sanotaan alkaneen jo vuonna 1953. Vuodesta 1954 kirjoittavat Kurkela (2003a, 350), Seppälä (1991, 6) ja Muikku (2001, 102). Haaviston (1990) tekemän haastattelun tallenteessa Erkki Melakoski itse sanoo töiden Ylessä alkaneen 1954.

40 Vuosina 1957–1972 ilmestynyt Päivän Sanomat oli SDP:n opposition ja myöhemmin Työväen ja Pienviljelijöiden Sosialidemokraattisen Liiton äänenkannattaja.

41 Ks. esim. Musiikkiviesti 11/1956, s. 28.

5.3 tp & b eli Lauri Cederberg ja Tapio Hase: Innokkaat teini-ikäiset jazzkriitikot

SYKSYLLÄ 1954 HS:n toimitukseen käveli kaksi nuorta jazzfania ja harrastelijamuusikkoa, **Tapio Hase** (1937–) ja **Lauri Cederberg** (1935–1980). Hase ja Cederberg tarjoutuivat kirjoittamaan HS:iin jazzista, koska he luulivat, ettei lehteen kirjoittanut jazzista sillä hetkellä kukaan. Erkki Melakoski oli kylläkin vielä lehden avustajakunnassa mukana, mutta ilmeisesti hänen kirjoitustahdinsa verkkaisuudesta johtuen Hase ja Cederberg pitivät HS:n jazztarjontaa riittämättömänä ja tarjoutuivat itse avustajiksi. Melakosken jazzpalsta oli lokakuuhun mennessä ilmestynyt vasta kolme kertaa vuoden 1954 aikana, joten kirjoitustahdi oli käynyt harvaksi.

Vuoden 1954 uutistapahtumiin jazzin maailmassa kuului muun muassa heinäkuussa järjestetty ensimmäinen Newportin jazzfestivaali, joka sai Yhdysvalloissa merkittävästi mediahuomiota aina suurimpia sanomalehtiä myöten. Maan sanomalehdet alkoivat toden teolla seurata jazzia vasta ensimmäisen Newportin festivaalin jälkeen. (Lopes 2002, 226.) Hase ja Cederberg tuskin seurasivat säännöllisesti Yhdysvaltojen sanomalehtiä, mutta heidän aktivoitumisensa osuu joka tapauksessa kiinnostavalla tavalla samaan ajankohtaan kuin Yhdysvaltojen sanomalehtien säännöllisen jazzkritiikin nousu.

Hase ja Cederberg olivat tutustuneet vuonna 1953 yhteisten harrastusten välityksellä, sillä he olivat aktiiveja Teiniliitossa ja harrastivat jazzia. Kaksikon nimimerkki **tp & b** viittasi lyhenteisiin trumpetista ja bassosta, jotka olivat kaksikon instrumentit. Cederberg oli kirjoittanut Rytmi-lehteen levykritiikkejä nimimerkillä Heckle loppuvuodesta 1951 lähtien⁴², Hasella ei ollut aikaisempaa toimittajakokemusta. HS:n toimitukseen marssineet Hase ja Cederberg ohjattiin vastaperustetun nuorten osaston eli Nuoren Hesän toimitukseen, josta he saivat säännöllisen jazzpalstan paikan. Ensimmäinen Nuori Hesa -osasto ilmestyi lehdessä 29.9.1954, ja ensimmäinen Hasen ja Cederbergin yhteisen nimimerkin **tp & b** allekirjoittama jazzpalsta Nuoressa Hesassa jo muutaman viikon päästä, 16.10.1954. Nuori Hesa -osasto ilmestyi kerran viikossa lauantaisin vakiopaikalla lehden takaosassa.⁴³

Tapio Hase on avustajasuhteiden alkamisajankohdista laskettuna vanhin HS:n populaarimusiikkitoimittaja, joka on edelleen elossa ja jota pääsin haastattelemaan tätä tutkimusta varten⁴⁴. Hasen mukaan jazzpalstan sijoittaminen Nuoren Hesän sivuille sopi hänelle ja Cederbergille hyvin.

42 Sekä Lauri Cederberg että Erkki Melakoski kuuluivat Rytmin avustajakuntaan vuodesta 1952 lähtien, joten on mahdollista, että he tunsivat toisensa. Mahdollisesti Cederberg jopa tiesi etukäteen Melakosken olevan lopettamassa aktiivista jazzkirjoittamista HS:ssa, mikä puolestaan kannusti häntä ja Hasea haikautumaan lehden avustajiksi. Tätä on kuitenkin mahdotonta varmistaa, koska molemmat osapuolet ovat jo edesmenneitä. Tapio Hase ei tuntenut Erkki Melakoskea, sillä hän liittyi Rytmin avustajakuntaan vasta HS-töiden alkamisen jälkeen.

43 Nuoren Hesän toimituksellinen aineisto oli yleensä jaettu kahdelle sivulle siten, että sivujen yläosat olivat toimituksellista aineistoa ja alaosat ilmoituksia. Toimituksellisen materiaalin yhteenlaskettu määrä oli siten yleensä yksi broadsheet-sivu viikossa.

44 Olen muokannut haastateltavieni suoria sitaatteja paikoin luettavampaan muotoon muuttamatta asia-sisältöä.

TH: Nuorta Hesaa pidettiin sopivana, ja sehän oli ihan luonteva tapa aloittaa. Nuori Hesa ilmestyi aina lauantaisin ja sen päätoimittaja oli Kirsti Toppari, joka oli hyvin positiivinen tyyppi. Tultiin erittäin hyvin toimeen hänen kanssaan ja saatiin suurin piirtein vapaat kädet. Kun sä tässä jossain kohdassa kysyt, että annettiinko esimerkiksi toimituksen taholta jotain ohjeita tai määräyksiä tai jutunaiheita tai muuta tällaista meille, niin ei mitään.

MM: Ei minkäänlaista?

TH: Ei, ei yhtään mitään. Se oli ihan täysin meidän omassa harkinnassa, ja kyllä me aika monipuolisesti sitten siinä yritettiin toimia. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Vastaperustetun Nuoren Hesän pääkirjoituksessa 30.10.1954 määriteltiin osaston kohde-ryhmäksi 10–17-vuotiaat lukijat. Hase ja Cederberg olivat siis hieman lukijoitaan vanhempia, mutta senaikaisen mittapuun mukaan vielä alaikäisiä. Ikänsä takia he olivat ehkä lähempänä nuorison mieltymyksiä kuin Melakoski, kolmeakymmentä ikävuotta lähestynyt kahden lapsen isä.

Tp & b:n jazzpalstalla julkaistiin ulkomaisten ja kotimaisten jazzmuusikoiden esitteilyjä, konsertti- ja levykritiikkejä, uutisia sekä jazzmaailmaa koskevia yleisiä kannanottoja. Juttutyyppejen valikoima oli lähes sama kuin Melakosken Jazzkuvia-palstalla, mutta jazzmuusikoiden henkilökuvat ja haastattelut edustivat uudenlaista materiaalia lehdessä. Melakosken Jazzkuvia tuskin toimi Hasen ja Cederbergin palstan esikuvana, sillä Hase ei haastattelussa muistanut Melakosken kirjoittaneen HS:iin jazzista.

Mä en edes muista, että Melakoski olisi ollut Hesarissa, mutta voi olla että hän sitten oli. Sen muistan varmasti, että hän oli erinomainen jazzpianisti ja toimi Yleisradiossa, mutta olisiko hän sitten ollut Hesarissa... Mulla ei ole mitään semmoista mielikuvaa eikä myöskään ollut mitään overlappia. Kun oli konsertteja, niin me Cederbergin kanssa kirjoitettiin joka kerta arviot, jotka ilmestyivät kylläkin Nuoressa Hesassa. Mutta että ilmestyikö sitten samaan aikaan varsinaisen Hesarin puolella... Jos ilmestyi niin me ei noteerattu sitä, tai mä en kyllä muista semmoista. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Päällekkäisyyksiä kyllä oli. Heti järjestyksessään toinen tp & b:n arvioima jazzkonsertti sai arvion HS:n sivuilla myös Erkki Melakoskelta. Kyseessä oli Helsingissä järjestetty Jazzforum-konsertti, jonka pääesiintyjänä oli ruotsalainen klarinetisti Gunnar Nilsson. Konsertin arvostelivat lauantain 6.11.1954 lehdessä sekä Melakoski Päivästä päivään -osastolla että Hase ja Cederberg omalla palstallaan Nuoren Hesän puolella.

Saman konsertin arviointi antaa hyvän mahdollisuuden vertailla miltei kolmekymppisen, asemansa myös muusikkona vakiinnuttaneen kriitikon sekä teini-ikäisten, nuorten ja innokkaiden aloittelevien jazzkriitikoiden arviointiotetta. Melakoski etäännty pohdiskeluisaan melko kauas teoriaan, Hasen ja Cederbergin arvio pysytteli tapahtumien selostamisessa ja tiiviimmässä ilmaisussa.

Ilmaisukeinojen, ilmaisuun pyrkivän ja ilmaisukyvyn kesken täytyy vallita tietty suhde, jotta kokonaisuus, tasapainoinen ja harmooninen, olisi tarkoituksenmukainen. Nilsonin esitys nojasi kyllä vahvaan traditioon, mutta traditioon, joka ei kuulu meidän rotuperinteisiin-

me, joka vasta myöhemmin on suuremmalla tai pienemmällä menestyksellä omaksuttu, ja jota virheellisesti yritetään omaksua ja toisaalta arvostella ankarasti alkuperäiseltä pohjalta. Varsinkin klarinetti näytti olevan riittämätön väline hänen ilmaisutahdolleen.

(E. M., "Jazzforum", HS 6.11.1954)

Nilsson esiintyi vokalistina melkein yhtä paljon kuin instrumentalistina, vaikkakin suurin osa laulusta on luettava show-puolelle. Show-numerot menivät muutamissa kohdin (Silja ja Blues) asiallisuuden ulkopuolelle, ja yleensäkin ei hänellä näyttänyt olevan minkäänlaisia estoja esiintymisessään. Jazznumeroissa soitti hän odotuksia vastaavasti, osoittaen olevansa hiukan keskitasoa ylempänä oleva ruotsalainen muusikko, joskaan ei huippuluokkaa. (tp & b, "JAZZ", HS 6.11.1954)

Jazzmuusikoiden esittelyt ja haastattelut alkoivat tp & b:n palstalla jo kuukauden päästä sen alkamisesta. Vuoden 1954 puolella kaksikko ehti haastatella kotimaisista muusikoista Nisse Nordströmiä, Gusse Rössia, Juhani Aaltoa ja Gustav Lackmania. Muusikoiden ja sen myötä myös heidän edustamansa musiikkityylin kunniallisuutta pyrittiin korostamaan esimerkiksi mainitsemalla jazzmuusikoiden klassisen musiikin harrastus tai musiikin opiskelu.

N. N. opiskelee kolmatta vuotta Konservatoriossa ja joutuu soittamaan konserttimusiikkia jopa enemmän kuin jazzmusiikkia. Hän soittaa ja kuuntelee mielellään Bachia, Haydnia ja Mozartia.

(tp & b, "JAZZ", HS 13.11.1954, haastattelussa trumpettisti Nisse Nordström)

Kuten kaikki muutkin maineestaan kiinni pitävät jazzmuusikot pitää hän hyvää klassillisesta musiikista ja kaikista jazzmusiikin tyylisuunnista.

(tp & b, "JAZZ", HS 4.12.1954, haastattelussa saksofonisti Gusse Röss)

Ulkomaisista tähdistä palstalla esiteltiin ensimmäisenä syksynä Charlie Parker, Shorty Rogers ja Chet Baker. Ulkomaisten muusikoiden tiedot olivat peräisin pääasiassa yhdysvaltalaisesta Down Beat -jazzlehdessä, jota Hase ja Cederberg lukivat ahkerasti ja jota muutenkin seurattiin pääkaupungin jazzinharrastajien keskuudessa tiiviisti. Down Beat oli myös HS:n lukijoille ensisijainen lähde eri muusikoiden suosioon Yhdysvalloissa, sillä lehden vuosittaisen suosikkiäänestyksen tuloksia referoitiin tarkkaan myös tp & b:n palstalla heti vuodenvaihteesta 1954–1955 alkaen.

Vielä kevään 1955 ajan Erkki Melakoski antoi tukea nuorille jazzkriitikoille arvioimalla HS:iin kolme jazzkonserttia ja muutaman jazzsinglen, mutta sen jälkeen Melakosken kirjoittaminen oli enää hyvin satunnaista. Jo edeltävän talven 1954–1955 ajan Hase ja Cederberg olivat selvästi aktiivisempia jazzavustajia kuin Melakoski. Nuori Hesa ilmestyi lehdes-
sä joka lauantai, ja jazzpalsta oli sen osana lähes joka viikko, Melakoski sen sijaan kirjoitti enää noin kerran kuussa.

Melakosken kirjoitusaktiivisuuden hiipuessa myös Päivästä päivään -osasto alkoi käyttää Hasea ja Cederbergiä jazzkonserttien arvioiden tekijöinä. Kaksikon konserttikritiikit

sijoitettiin Päivästä päivään -osastolle, kun arvostelun kohteena oli jokin Helsingissä tapahtunut jazzkonsertti, mutta sijoittelu ei ollut säännöllistä, vaan konserttikritiikkejä oli välillä myös kaksikon vakiopalstalla Nuoressa Hesassa. Kaksikon ensimmäinen jazzkritiikki Nuoren Hesän ulkopuolella eli ”aikuisten sivuilla” oli Iskelmäkaruselli-konserttia käsitellyt arvio 23.4.1955. Melakosken palstan katsottiin toimituksessa kaikesta päätellen sopineen lehden kevyiden sivujen aineistoksi, koska jazzkritiikkejä haluttiin sinne myös Melakosken lopettamisen jälkeen.

Nuoren Hesän jazzpalstalla julkaistiin myös levyarvosteluja. Palstan vakioelementtinä oli vuonna 1955 usein Viikon levy -arvio, eli Hase ja Cederberg yrittivät arvioida säännöllisesti jokaisella palstallaan yhden jazzlevyn. Pääasiassa levyt olivat yhdysvaltalaista tai ruotsalaista tuotantoa. Raja kulki tiukasti jazzissa, joten iskelmälevyjä palstalla ei arvioitu. Haastattelujen puolella esiteltiin pari iskelmänkin puolelta tuttua solistia kuten Seija Lampila ja Brita Koivunen, mutta haastatteluissa käsiteltiin ainoastaan heidän jazzmieltymyksiään. Lampila ja Koivunen, kuten monet muutkin palstalla esitellyt suomalaissolistit olivat artisteina Scandia-levy-yhtiössä, jossa tuolloin lauloi monta jazztaustaista iskelmälaulajaa ja jossa Paavo Einiö vaikutti.

Etupäässä juuri Paavo Einiö järjesti näitä konsertteja, ja hän piti meidät hyvin ajan tasalla siitä mitä tulee ja aina kutsui meidät sinne. Ne olivat ilman muuta tärkeitä, ja sitten lähinnä Down Beatia lukemalla kuuli uutisia, ja tavattiin myöskin referoida Down Beatin suosikkiaänestyksen tuloksia. Sitten me kirjoitettiin levyesittelyjä, levyarvosteluja, ja nekin enimmäkseen olivat peräisin Scandia-musiikista. Se yhteistyö oli erittäin läheistä ja varmaankin heidän mielestä sopivaa. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Paavo Einiö oli myös Helsingissä järjestettyjen, suosittujen Iskelmäkaruselli-konserttien primus motor. Arvostellessaan konsertin jazzpalstallaan 12.3.1955 Hase ja Cederberg kertoivat aluksi, miksi eivät aikaisemmin olleet arvioineet tämän konserttisarjan tapahtumia – ja ilmaisivat samalla jazzin ja iskelmän erilaiset positiot kulttuurin kentällä. Kaksikon kriitikonpestin alkuvaiheessa suhtautuminen iskelmään oli paikoin jopa hyökkäävää, joten tp ja b pyrkivät osoittamaan selkein sanankääntein, että jazz oli iskelmästä erillinen musiikkityyli ja kuului eri kentälle.

Iskelmäkaruselli alkoi pyöriä noin vuosi sitten, aluksi Balderin salissa, myöhemmin Kaupakorkeassa, kesällä Linnanmäellä ja myös maaseudulla. Syynä siihen, että vasta nyt käsittelemme tätä ohjelmamuotoa palstallamme, on se, että aikaisemmin oli pelkoa siitä, että iskelmäkarusellin saavuttama suuri niin taloudellinen kuin yleisömenestyskin näytti vievän meiltä kaikki jazzkonsertit. Näin oli asian laita etenkin viime syksynä. Koska kuitenkin tänä vuonna on ollut ajankohtaan nähden jo monia kotimaisia jazzkonsertteja ja sangen nimekkäitä ulkolaisia vierailujakin on tulossa, päätimme mekin kantaa uhrimme kaupallisuuden alttarille. (tp & b, ”JAZZ”, HS 12.3.1955)

Maamme ainoa jazzaikakauslehti Rytmi on vihdoin pitkän odottamisen jälkeen ilmestynyt. Sisältö on muuten tyydyttävä, mutta on valitettavaa, että iskelmälevyille yhä edelleen uhra-

taan niin paljon tilaa (4–5 sivua). Toivottavasti tähän saadaan parannus! Lehden koko on niin pieni, että pelkkä asiasisältö olisi suotava. (tp & b, "JAZZ", HS 30.4.1955)

Toinen tp & b:n keino erotella jazz ja iskelmä toisistaan oli käyttää kaupallisen ja ei-kaupallisen musiikin käsitteitä – eli viihteen ja taiteen. Näin he ilmaisivat selkeästi, että jazz tavoittelee korkeampia päämääriä kuin kaupallinen viihde.

Yhtyeen tarkoituksena on esittää niin paljon kuin mahdollista puhdasta jazzmusiikkia ja jättää kaikki kaupallinen painolasti ohjelmistosta pois.

(tp & b, "JAZZ", HS 12.11.1955, esittelyssä Martti Nummen kvintetti)

Sonya Hedenbratt osaa laulaa, ja kun sovitukset ovat ammattimiesten käsialaa (. . . Gåta on Bengt Hallbergin ja . . . Blues Gösta Theseliuksen) niin kuuntelee sitä vaihteeksi kaupallistakin musiikkia. (tp & b, "JAZZ", HS 19.5.1956)

Suhtautuminen iskelmämusiikkiin oli hiukan lievempää silloin, kun kaksikko kirjoitti konserttiarvosteluja Päivästä päivään -sivuille. Esimerkiksi Eugen Malmsténin tulkinta *Kohtalokkaasta sambasta* Iskelmäkaruselli-konsertissa sai kaksikolta kehuja lehden Päivästä päivään -sivuilla 14.12.1955. Kun Iskelmäkarusellin tapaan sekä jazzia että iskelmää sisältäneestä Scandia-Show-konsertista ilmestyi arvio Nuoren Hesän jazzpalstalla 26.11.1955, tp ja b eivät sen sijaan edes maininneet iskelmäosion esiintyjien nimiä, vaan keskittyivät ainoastaan arvioimaan jazziksi katsomaansa osuutta konsertista.

Jazz oli nuorten jazzpalstan pitäjien kirjoituksissa oma ja kaupallisesta iskelmästä selvästi erillisenä esitetty kulttuurimuoto, jonka etevimmät uudistajat ovat mentaliteetiltaan jopa lähellä klassisen musiikin suuruuksia. Kaksikko vertasi esimerkiksi pianisti Dave Brubeckiä Bachiin toukokuussa 1955. Jazz olisi kukoistanut kriitikoiden mielestä Suomesakin, mikäli vain yleisö olisi ymmärtänyt sen suuruuden.

Sovittajana Brubeck on mielenkiintoinen: hän käyttää paljon moderneja sointuja ja saa sillä tavalla luotua väriä niinkin pienen yhtyeen kuin kvartetin sovituksiin. Solistina Brubeck on hiomaton ja karkeasyinen, mutta tavallaan voimakas. Hänen ajatustapansa tuntuu olevan lähempänä Johan Sebastian Bachia kuin aitoa jazzia. (tp & b, "JAZZ", HS 14.5.1955)

Jazzmusiikin kehitysmahdollisuuksista kotoisella kamarallamme sanoi Krona [Rolf Kronqvist], että niitä on. Kunhan vain saisi soittaa sitä musiikkia, mitä itse haluaa eikä sitä, mitä yleisö haluaa. (tp & b, "JAZZ", HS 21.5.1955)

"Nuorella jazzmusiikilla on edessään sangen heikko tulevaisuus näissä oloissa, mikäli hän aikoo ryhtyä puhtaaksi ammattimusikoksi", lausuu Antti [Pirtinheimo] ja jatkaa: "Yleisön ja harrastajain pitäisi olla paljon enemmän kiinnostunut arvostelusta kuin mitä täällä ollaan. Pirteästi ja tasapuolisesti toimitettu jazz-aikakauslehti ei myöskään tekisi pahaa." (tp & b, "JAZZ", HS 24.9.1955, haastattelussa saksofonisti Antti Pirtinheimo)

Stenberg soitti tavanomaisesti niin hyvin, ettei suurin osa yleisöä ymmärtänyt siitä mitään. (tp & b, "JAZZ", HS 16.2.1957)

Yleisön maun kritisointi pyrki omalla tavallaan tekemään tarpeelliseksi myös jazzkriitikoiden ammattikuntaa. Yleisö ei tp & b:n mielestä selvästikään kyennyt omatoimisesti tunnistamaan "hyvää" jazzia, joten asiantuntijoiden täytyi kertoa sellaisen ominaisuuksista ja näin määritellä laadun käsitteen sisältö. Jazz oli Hasen ja Cederbergin mielestä kohonnut musiikkina asemaan, jossa kritiikki-instituutio oli tarpeellinen, eli se toisin sanoen tavoitteli taiteen statusta. Merkillepantavaa on, että helsinkiläinen jazzmuusikko Antti Pirtinheimokin toivoi tp & b:n palstan haastattelussa 24.9.1955 yleisön olevan kiinnostuneempi kriitikoiden kirjoituksista. Pirtinheimo ei kuulunut niihin lukuisiin tuon ajan jazzmuusikoihin, jotka toimivat myös jazzkriitikoina, joten lausunnon taustalla lienee ainoastaan toive yleisön maun kehittymisestä lehtikritiikeissä esitettyjen laatustandardien omaksumisen avulla.

Tp & b:n kritiikeissä alkoi esiintyä musiikillisia termejä vähitellen yhä enemmän, kun heidän kriitikonkokemuksensa karttui. Erkki Melakosken kaltaista kieltä he eivät kirjoittaneet, mutta kritiikkien ymmärtäminen edellytti jonkinlaisen musiikin teorian perustemistön hallintaa. Myös jazzin peruskäsitteiden täytyi olla lukijan tiedossa.



Antero Stenberg (oik.) "soitti tavanomaisesti niin hyvin, ettei suurin osa yleisöä ymmärtänyt siitä mitään", tp & b moittivat palstallaan 16.2.1957. (Kuva: Åke Leander Granholm)

Ehdottomasti eräs parhaita soololevyjä, mitä allekirjoittaneet ovat koskaan kuulleet! Tal Farlow löi itsensä lopullisesti läpi vuonna 1950 soittaessaan Red Norvon triossa. Hänellä on kitarassaan kaunis, pehmeä ääni, ja hän omaa valtavan tekniikan ja hyvän driven. If the-re... on levyn parhain tulkinta; alusta alkaen svengaava ja täynnä hienoja ideoita. Tal omaa aivan erikoisen laajan melodisen skaalan ja hänellä on juuri kitaristeille toivottavaa herkkyyttä sekä varma balanssi soitossaan. Sekä tässä että edellisessä kappaleessa olevat breakit ovat loistoluokkaa. My old flame on lyrillinen ja hallittu ballaaditulkinta. (tp & b, "JAZZ", HS 15.10.1955)

Rosolinon päätähuimaava tekniikka mahdollistaa hänen mitä vaikuttavimmat dynaamiset purkauksensa, ja hänen sooloihinsa liittyy aina vissi mielenkiinto aikaisempien positiivisten kokemusten perusteella. Rumpali Mel Lewis on Shelly Mannen ankarin kilpailija West Coast -levytysmarkkinoilla, eikä syyttä. - - Vaikka orkesteri nykyisine tyyleineen luetaankin lähinnä kuuluvaksi uudempaan swingmusiikkiin, niin läpisovitetussa (arr. Ernie Wilkins) Bluesissa kiinnittyy huomio heti tavattoman moderniin jakamiseen. Tietysti sovittaja luo suuntaviivat mutta hänen ideoittensa vaistonvarainen toteuttaminen jää koko orkesterin huoleksi. Juuri em. syistä kiintyy tällä levyllä huomio orkesterin homogeeniseen svengamiseen, eikä tämän touhun keskellä solisteja kaipaakaan. (tp & b, "JAZZ", HS 28.9.1957)

Kaksikko kohotti jazzin arvoa myös arvostelemalla kritiikeissään jazzkonserttien yleisön käytöstä. Kunniallisia musiikkityylejä on perinteisesti kuunneltu istuen ja hiljaa, metelöinti kuului huonomaineisille musiikkityyleille. Toisaalta jazzin tanssifunktio ei kokonaan ollut unohtunut, vaan musiikki sai svengata.

Mutta sangen onnistuneen tilaisuuden pilasi lievästi sanoen älytön yleisö, joka esiintyi kuin Messuhallin nyrkkeilykilpailuissa. Ei konsertteihin tulla huutamaan vaan kuuntelemaan! (tp & b, "JAZZ", HS 28.4.1956)

Lopuksi on todettava se valitettava seikka, että konserttiemme yleisö taipuu yhä enemmän ja enemmän lättähattuisuuteen. Vihelteleminen ja meluaminen ennen konserttia ja sen aikana ei kuulu hyvään käytökseen. (tp & b, "JAZZ", HS 22.9.1956)

Vaikka Johnny Hodgesin nimi herättääkin allekirjoittaneissa tiettyjä ennakkoluuloja, on myönnettävä tämän levyn olevan aivan yllättävän hyvän. Molemmat puolet ovat tasaisen svengaavia, eräänlainen 'letkeä meininki' onkin tyypillistä koko yhtyeelle. Trumpetisti Harold Baker soittaa yksinkertaisesti, liikoja koristelematta, mutta samalla voimakkaasti. Lawrence Brownin panos etenkin "Rose Roomissa" on myös hyvä, vaikka eräistä tyypillisistä ellingtonilais-fraaseista emme pidäkään. Tällainen levy on todellista tanssimusiikkia! (tp & b, "JAZZ", HS 5.5.1956)

Vuosi 1956 on jäänyt historiaan vuotena, jolloin rock'n'roll tuli laajemmin tunnetuksi Suomessa ennen kaikkea *Tunnista tuntiin* -elokuvan ensi-illan myötä. HS:n jazzpalstalla tämä näkyi varsin vähän. Palstalla ei tosin näkynyt myöskään muuta modernin jazzin ulkopuo-

lista musiikkia kuten jazziskelmää, jonka piirissä vuonna 1956 syntyi sellaisia hittejä kuin Brita Koivusen *Suklaasydän*. Vaikka levyllä soittivat jazzmuusikot, kappaleen lauloi myös jazzlaulajana tunnettu Koivunen ja julkaisijana toimi Scandia, johon jazzpalstan pitäjillä oli läheiset suhteet, levyä ei noteerattu jazzpalstalla. Kaikki palstalla esitellyt tai arvioidut levyt olivat vuonna 1956 ulkomaisia, joten esille pääsivät sellaiset artistit kuin Lionel Hampton, Gerry Mulligan, Charlie Parker, Miles Davis ja Ella Fitzgerald. Hase ja Cederberg olivat sekä lehtiaineiston että Hasen muistikuvien mukaan varsin tiukasti kiinni modernissa yhdysvaltalaisyylisessä jazzissa, eikä palstan sisältö juuri rönssillyt sen ulkopuolelle.

Tämä oli Hasen mukaan molempien palstanpitäjien yhteinen näkemys.

Kyllä meillä oli aika yhteneväinen maku. Dixielandia me inhottiin molemmat (naurahtaa), että se oli be-boppia ja uudempaa länsirannikon jazzia, cool jazzia. Ja siihen aikaan vielä olivat isot orkesterit voimissaan, [Count, MM] Basiet ja kaikki muut, että kyllä me aika kirkukaisia oltiin. Eikä me sitä dixielandiakaan millään avoimella ja vakaumuksellisella tavalla väheksytty tai symfattu lehdessä, mutta se nyt ei vain ollut meidän ykkösreviiriä meidän mielestä. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Suomalaisia jazzlevyjä ilmestyi 1950-luvun puolivälissä harvoin, joten sellaisen ilmestyminen oli jazzpalstalla aina noteeraamisen arvoinen tapaus. Kun dixieland-kokoonpano Fenno Jazz Band julkaisi EP-levyn kesällä 1955, arvio hoidettiin palstalla 30.7.1955 haastatteleamalla levyn tuottajaa Harry Orvomaata, eivätkä palstanpitäjät kirjoittaneet omis- sa nimissään levyn sisällöstä mitään. Vaikka dixieland oli vanhemman polven jazzia, 1950-luvun jazzkonserteissa sitä esitettiin säännöllisesti nuoremman ja modernimman jazzpolven musiikin joukossa. Eri koulukunnat kyllä erottuivat toisistaan, mutta ne mahtuivat samalle esiintymislavalle samana iltana. Kirjoittaessaan tällaisesta konsertista arviota kriitikon oli kyettävä huomioimaan jazzin eri tyylilajeja.

Hase ja Cederberg kuittasivat arvioissaan dixieland-osuudet yleensä lyhyesti, mutta enemmän tai vähemmän rivien välistä kävi ilmi, että moderni jazz edusti edistystä ja vanhemmat jazztyylit kuten dixieland olivat hyvin esitettynäkin modernia jazzia alempiarvoista musiikkia.

Konserttitoimisto Rytmin järjestämä kauden avajaiskonsertti kohosi yli keskitason (jos sellaisena pidetään esim. Leo Lindblomin konserttia), vaikka ruuti jäikin keksimättä. Ronnie Kranckin vuoden vanha uusi-lupaava-orkesteri osoittautui tasaväkiseksi kilpailijaksi maamme huippuyhtyeiden kanssa, kunhan vain esiintymiseen konserttilavalla saadaan hieman enemmän varmuutta. Pentti Lasasen sovitukset miellyttivät korvaa. Solistit eivät päässeet lyhyiden konserttinumeroiden puitteissa oikeuksiinsa, kuten ei muissakaan yhtyeissä. Vä- kivahvasta kompista vastasivat basisti Kai Ruohonen ja rumpali Olli Mäkelä. Onni Gideonin yhtye esitti pari Ossi Malisen näppärää sovitusta, joita varten tarvittiin oikein komeat nuottitelineetkin. Erik Lindströmin yhtye rajoittui pääasiassa muutamiin soolokappaleisiin ja vastasi ehkä illan täysipainoisimmasta suorituksesta. Dixieland-yhtye runkoon neljä Olli Hämeen yhtyeen muusikkoa esitti hyvää, joskaan ei aivan autenttista musiikkia.

(tp & b, ”JAZZ”, HS 6.10.1956)



Rock'n'rollilla "ei ole minkäänlaista musiikillista arvoa, ts. se ei ole jazzia", julisti rumpali Erkki Valaste HS:n jazzpalstan haastattelussa marraskuussa 1956.

Elokuva oli kokonaisuutena paljon parempi kuin moni muu huonompi, mutta amerikkalaisia elokuvatuottajia tuntuu vaivaavan sellainen pakkomielle, että jazzelokuvan aihepiirin on välttämättä käsiteltävä dixieland-⁴⁵ sun muita Millereitä. Onhan modernimpien jazzmuusikkojen, esim. sellaisen kuin Charlie Parkerin, Shorty Rogersin ja Dizzy Gillespien sekä elämä että musiikki ollut varmasti yhtä antoisaa.

(tp & b, "JAZZ", HS 15.9.1956)

Rock'n'rollin käsittely jazzpalstalla oli vähäistä eikä esimerkiksi rock'n'roll-levyjä noteerattu, mutta aihetta käsiteltiin asemansa vakiinnuttaneiden jazzmuusikoiden haastatteluissa. Rumpali Erkki Valaste oli marraskuussa 1956 ensimmäinen muusikko, joka sai lausua lehdessä mielipiteensä uudesta musiikkityylistä.

Niistä surullisen monista epäkohdista, jotka maassamme ovat omiaan vahingoittamaan jazzmusiikin asemaa, Erkki Valaste mainitsi mm. meilläkin valitettavan suuren jalansijan saaneen rock'n roll-musiikin ihannoimisen, ja siis taas kerran mahdollisille epätietoisille näin Erkki Valasteen suulla julkilausutaan, että sillä ei ole minkäänlaista musiikillista arvoa, ts. se ei ole jazzia.

(tp & b, "JAZZ", HS 10.11.1956)

Kahden viikon päästä 24.11.1956 puheenvuoron sai yhdysvaltalainen jazzmuusikko Les Brown⁴⁵, jonka Down Beat -lehdessä ollut rock'n'rollia vastustanut haastattelu Hase ja Cederberg siteerasivat pitkään. Vielä 29.12.1956 vuoden viimeisellä palstalla, jossa Hase ja Cederberg niputtivat vuoden jazztapahtumia yhteen, palattiin rock'n'rolliin.

Iskelmämusiikin, joka usein käsittämättömällä tavalla ymmärretään samaksi kuin jazz-musiikki, painopiste siirtyi ratkaisevasti tavallisesti hyperäitelästä sweetmusiikista toiseen äärimmäisyyteen, aivoja kouristavaan rock'n'roll-musiikkiin, ja on aihetta väittää, että tässä suhteessa on jouduttu suuresta ojasta vielä suurempaan allikkoon. Mikä kuitenkin pahinta,

45 Palstalla muusikon nimi on Les Borwn, mutta kyseessä lienee Brown.

r & r-enthusiasistit maassamme lukeutuvat jazzia harrastavien joukkoon, mikä on omiaan antamaan arvostelukyvyytömälle ja epämusikaaliselle Suomen kansan valtaosalle kutakuinkin nurinkurisen käsityksen jazzmusiikista ja sen ansioista.

(tp & b, "JAZZ", HS 29.12.1956)

Rock'n'roll oli varmasti musiikkinakin jazzpalstan pitäjille vastenmielistä – olihan se musiikillisesti varsin kaukana kaksikon suosimasta modernista yhdysvaltalaisjazzista – mutta pelkkä vastenmielisen musiikin olemassaolo tuskin oli motiivina näille kirjoituksille. Uusi nuorisomusiikkityyli kosketti Suomeen tullessaan jazzmaailmaa monella tavalla. HS:n rock'n'roll-mellakoita koskevissa uutisissa sekoitettiin usein rock'n'roll ja jazz perusteellisesti ja väitettiin huonosti käyttäytyneitä rock'n'roll-nuoria jazzfaneiksi⁴⁶. Rock'n'rollia ja jazzia sekoittivat toisiinsa toimittajien lisäksi myös suomalaiset jazzmuusikot. Ensimmäisissä suomalaisissa rock'n'roll-konserteissa esiintyivät maan parhaat jazzmuusikot, ja he vastasivat myös maamme ensimmäisistä rock'n'roll-levytyksistä. Todennäköisesti ainakin nuorten jazzfanien mielissä oli olemassa uhkakuva, että maan parhaat muusikkokyvät vaihtaisivat heidän ihannoimansa jazzmusiikin soittamisen paremmin myyvään rock'n'rolliin ja siten heikentäisivät Suomen jazzin tasoa oleellisesti⁴⁷.

Äänilevyliikkeiden lukumäärän kasvu ja niiden sijoittautuminen kaupungin eri puolille on sekin omiaan edistämään jazzin eteenpäin menoa matoisessa Helsingissä. Kun vielä saataisiin yleisöstä karsittua kaikenmoiset degeneroituneet rock'n'roll – ym. makuuvaihteet ja saataisiin kiinnostus heräämään tervettä ja puhdasta jazzia kohtaan, niin tulisi luotua ehyt ja hedelmällinen pohja jazzin kehittymiselle. (tp & b, "JAZZ", HS 6.7.1957)

Rock'n'rollia vastaan hyökkäämistä selittää modernin jazzin heikko jalansija Suomessa jazzentusiastipiirien ulkopuolella. Tp & b:n jazzpalstojen vakioaiheisiin kuului 1950-luvun loppupuoliskolla vähäisten levytysten ja esiintymismahdollisuuksien tai muiden musiikin kohtaamien vastoinkäymisten harmittelu. Yvonne Carrén *Rollin' An' Rockin' / Warum kannst du mich nicht lieben*, sag -savikiekon arvio heinäkuussa 1957 tuo ilmi sekä tp & b:n huolen suomalaisen jazzin tilasta että heidän palstansa tiukan musiikillisen linjan.

46 Otteita syksyn 1956 uutisista: "Jazzin rytmin hullaannuttamat Lontoon lättähatut ottivat yhteen poliisin kanssa sunnuntai-iltana useissa tšekäläisissä elokuvateattereissa. Rytmien kiihko nousi huippuunsa useissa teattereissa parhaillaan esitettävän eksoottisia tahteja pursuavan 'Rock Around the Clock' -elokuvan aikana." ("Rytmihulluus valtasi teddypojat elokuvissa", HS 4.9.1956)

"Tuottaja Sam Katzmanin ensimmäinen, nopeasti tehty jazzmusiikkilokuva Rock around the Clock on saanut nuorison tanssimaan elokuvateattereiden käytävillä ja Lontoossa saavutti villitys sellaiset mitta-suhteet, että filmiä esittävät teatterit oli pidettävä sunnuntaisin suljettuina." ("Rock and Roll-villitys valannut Hollywoodin – Uusia jazz-filmejä tekeillä", HS 27.9.1956)

47 Erik Lindström ja Onni Gideon johtivat 1950-luvulla omia jazzorkestereitaan ja olivat Melakosken sekä myöhemmin Hasen ja Cederbergin tiiviisti seuraamien Iskelmäkaruselli-konserttien vakioesiintyjä, mutta vuoden 1956 loppuun mennessä Lindström oli jo ehtinyt johtaa Suomen ensimmäisessä rock'n'roll-konsertissa esiintynyttä orkesteria ja Gideon levyttää instrumentaalikappaleen Hawaiian Rock, jota monet pitävät Suomen ensimmäisenä rock'n'roll-levytyksenä.

Viimeinen tämänkertainen levymme pääsi palstalle vain osoittaakseen, kuinka huonosti asiat Suomessa todella ovat. Scandian muutama vuosi sitten julkaiseman Finnish Jazz-sarjan jälkeen ei Suomessa ole tehty yhtään modernia puhdasta jazzlevyä. Siksi täytyykin kuunnella rock'n'rollia, jotta luottamus suomalaisten huippumuusikkojen levytyskelpoisuuteen säilyisi: Erik Lindström orkestereineen ja Yvonne Carré sekä kappaleet Rollin' An' Rockin' / Warum kannst du mich nicht lieben, sag (Columbia). Antero Stenberg soittaa kaksi rivakkaa chorusta rocking-puolella Yvonnen puolestaan osoittaessa omaavansa melkoisen annoksen kykyä ja huumorintajua. Kääntöpuoli, olkoonkin paras kotimainen iskelmä moneen vuoteen, lankeaa tyystin palstamme ulkopuolelle.

(tp & b, "JAZZ", HS 27.7.1957)

Kotimaisten jazzlevytysten sivuuttaminen palstalla ei ollut kiinni negatiivisesta suhtautumisesta vaan siitä, että levyjä ei ylipäättään ilmestynyt. Kotimaiset muusikot toki saivat palstatilaa haastatteluissa ja konserttikritiikeissä. Yvonne Carrén savikiekkoo seuraava suomalaisen jazzlevyn arvio oli lehdessä vasta yhdeksän kuukauden päästä, 19.4.1958.

Jazzin uhanalaisesta asemasta ja lehtikritiikkien vaikutuksesta siihen kirjoitettiin samoihin aikoihin myös Rytmi-lehden numeron 3-4/1957 pääkirjoituksessa. Kirjoituksesta vastasi todennäköisesti päätoimittaja Paavo Einiö, vaikka hänen nimeään ei tekstin perässä olekaan. Pääkirjoituksen mukaan lehtikritiikki saattaa olla suurelle yleisölle ainoa kiinne-kohta jazziin, joka on musiikkityylinä vielä niin nuori, ettei sillä ole varaa menettää mitään harkitsemattoman ja taitamattoman kirjoittelun takia. Pääkirjoituksessa kiellettiin kritikoita käyttämästä liikaa ammatti- tai slangisanoja, sillä niiden merkitys jää epäselväksi 90 prosentille lukijoista ja siten rinnastaa asiallisen jazzarvostelun lättähattuilmioihin⁴⁸ ja rock'n'rolliin. (Rytmi 1957, 3-4.) Pätevän jazzkritiikin ajateltiin edelleen edistävän jazzmuusiikin asiaa Suomessa, eikä tuo asema pääkirjoituksessa näyttäytynyt vielä kovin vahvana. Kurkelan (2005, 294-295) mukaan rock'n'roll edusti noihin aikoihin kaikkea sitä, mistä jazz yritti nousta pois: nuorison alakulttuuria, slangia, moraalittomuutta ja huonoa makua. Tämä selittää pyrkimykset arvokkaaseen kirjoitustyyliin jazzkritiikissä.

Hasen ja Cederbergin käyttämä kieli sijoittuu lähemmäs Rytmin pääkirjoituksen toivomaa linjaa kuin Melakosken kirjoitustyyli. Tp & b:n kritiikeissä keskityttiin ruotimaan musiikin tasoa ja yksittäisten soittajien onnistumista kulloisessakin levytyksessä tai konsertissa. Ehkä Melakoskella oli klassisen taustansa takia parempi kosketus musiikin teoriaan, jonka termejä hän myös viljeli kritiikeissään. Tp & b:n kieli oli taas jazzin harrastajalle helpommin aukeavaa ja sopi siten paremmin Nuoren Hesän sivuille.

Hase ja Cederberg esiintyivät instrumentteineen joskus jazzkerho Old Housessa eli "Mäyränkolossa"⁴⁹, mutta he eivät olleet yhtä nimekkäitä muusikoita kuin monet muut saman aikakauden suomalaiset jazzkriitikot. Hase kertoi tämän vaikuttaneen heidän kritiikkiensä painoarvoon.

48 Lättähatut olivat 1950-luvun nuorison näkyvin joukko, joka symboloi uuden nuorison nousua ja uutta nuoriso-ongelmaa (Kaarninen 2006, 10).

49 Old Housesta tarkemmin ks. Vesterinen (2006).

Kun kysyt tästä kentän arvostuksesta tai sen puutteesta, niin muusikkopiireissä ehkä katsottiin, että meidän jazzmusiikillinen osaaminen ja ammattimaisuus ovat aika kevyissä kantimissa, vaikka nimimerkki nyt onkin trumpetti ja basso. Ja se täytyy kyllä myöntää että niin asia varmaan oli, kun katsoo, minkä tasoista väkeä näissä muissa lehdissä oli. Uudessa Suomessa oli Åke Granholm, Demarissa oli Sami Ahokas ja sitten oli Melakoski radiossa – hänen olivat kaikki huippumuusikkoja. Sekä Granholm että Sami Ahokas olivat Suomen parhaita jazzkitaristeja parin muun henkilön ohella. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Hase ja Cederberg tekivät myös päätoimisesti jotakin muuta kuin musiikkiin liittyviä asioita: Hase oli syksyllä 1954 jazzpalstan alkaessa abiturientti, ja ylioppilaaksi päästyään hän alkoi opiskella kemiaa Teknillisessä korkeakoulussa. Kaksi vuotta vanhempi Cederberg opiskeli Helsingin yliopiston valtiotieteellisessä tiedekunnassa. Jazzista kirjoittaminen oli kaksikon opiskeluaikainen harrastus, jolla he myös ansaitsivat hieman lisätuloja. Rahaa tärkeämpää oli kuitenkin tarjota jazzista kertovaa aineistoa HS:n lukijoille ja yrittää tämän toiminnan avulla kasvattaa lukijoiden kiinnostusta Hasen ja Cederbergin rakastamaa musiikinlajeja kohtaan.

Ehkä voi sanoa, että kirjoitettiin lähinnä jazzista kiinnostuneille, ja tietysti meillä oli semmoista lähetysaarnajahenkeä siinä myös, että yritettiin kaikin tavoin kasvattaa sitä kiinnostusta. Ja se olikin hyvin luontevaa varsinkin siinä alkuvaiheessa, kun se meidän palsta ilmestyi Nuori Hesa -puolella. – Meillä oli sellainen asenne, että ei me tehdä sitä hommaa rikastuaksemme vaan palavasta innosta. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Jälkikäteen on tietenkin mahdotonta sanoa, onnistuiko kaksikon kasvatustyö, mutta palstan aktiivisesta lukijakunnasta antaa jonkinlaista kuvaa vuosiäänestyksiin osallistuneiden äänestäjien määrä. Äänestys oli vuosittaista sisältöä Down Beatissa, ja myös Rytmiliiga järjestänyt omaa vuosiäänestystä 1950-luvun alussa. Kuten Down Beatissa ja Rytmiliigassakin, HS:n vuosiäänestyksessä jazzpalstan lukijoita pyydettiin äänestämään heidän mielestään parhaita suomalaisia taitajia eri jazzinstrumenteissa. Vuoden 1957 lopussa järjestetty suosikkiäänestys keräsi 11.1.1958 lehdessä olleiden tulosten mukaan satoja äänestyskortteja. Seuraavana vuonna 7.2.1959 äänestäjien määrän kerrottiin olevan jonkin verran edellisvuotta suurempi, ja vuoden päästä 20.2.1960 mainittiin vastauksia tulleen siihenastinen ennätysmäärä, 442 kappaletta.

Toisaalta jazzsisältö ei miellyttänyt kaikkia Nuoren Hesän lukijoita. Palstan pääkirjoituksessa 11.1.1958 siteerattiin lukijakirjettä, jossa valitettiin jazzpalstan ilmestyvän liian usein, koska jazz ei kiinnosta kuin osaa nuorista. Kevättalvella 1959 Nuoren Hesän toimitus järjesti osaston sisällöstä lukijakyselyn, ja sen kiivaimman keskustelun aiheutti jazzpalsta, joka jakoi 7.3.1959 julkaistun yhteenvetoartikkelin mukaan lukijoiden mielipiteet kahtia. Tytöt olivat useimmiten jazzpalstan ilmestymistä vastaan, pojat taas kannattivat sitä.

HS:n avustajina aloittaessaan Hase ja Cederberg olivat nuoria kriitikoita, mutta 1950-luvun kuluessa heidän statuksensa jazzkritiikin kentällä nousi. Hase liittyi Rytmiliigan avustajakuntaan loppuvuodesta 1955, ja siitä eteenpäin hän huolehti yhdessä Cederbergin kanssa Rytmiliigan levyarvio-osastosta säännöllisesti, tosin nimimerkin Hecke ja Jecke turvin

(Haavisto 1991, 240). Suurempia artikkeleita he sen sijaan kirjoittivat oikeilla nimillään. Lisäksi he toimittivat alkuvuodesta 1959 lähtien HS:sta tutulla nimimerkillä tp & b Rytmin Sokkosilla-palstaa, jossa soitettiin jazzlevyjä jollekin tunnetulle muusikolle ja testattiin, tunnistaako tämä levyllä soittavat muusikot. Heidän Rytmiin kirjoittamansa suuremmat artikkelit olivat 1950-luvulla lähinnä ulkomaisten muusikoiden esittelyjä.

Paitsi Rytmin avustajina, Hase ja Cederberg alkoivat 1950-luvun lopussa saada nimeä myös jazztietäjinä. He kilpailivat vastakkain jazztiedoillaan TES-TV:n visailuohjelmassa 21-Ballografissa tammikuussa 1958 Paavo Einiön toimiessa tuomarina. Lauantaisin lähetetyssä kilpailussa Cederberg selviytyi lopulta voittajaksi ja sai pääpalkintona 100 000 markkaa, joka on nykyrahassa noin 2 000 euroa. Kilpailun tilannetta seurattiin 21-Ballografin ilmoituksissa HS:n sivuilla pitkin tammikuuta 1958. Ilmoituksissa ei tosin mainittu kaksikon toimivan HS:n jazzkriitikoina, eikä heidän nimimerkkejään oltu tässä vaiheessa paljastettu HS:n lukijoille, joten profiilinkohotus jäi omassa lehdessä hyödyntämättä. Rytmin lukijoille nimimerkin henkilöllisyydet selvisivät viimeistään numerossa 4/1959, jossa Hase ja Cederberg olivat valokuvan kanssa Sokkosilla-palstan vieraina ja heidät esiteltiin jutun ingressissä tp & b -nimimerkkiä käyttävinä suuren päivälehdessä jazzpakinoitsijoina⁵⁰.

5.4 Jazzkeskeinen 1950-luku

SÄÄNNÖLLINEN populaarimusiikkikritiikki ja muu säännöllinen populaarimusiikkia koskeva aineisto tulivat Helsingin Sanomien sivuille nuorten jazzaktiivien työn tuloksena. Aina 1950-luvun lopulle saakka nämä jazzharrastajat määrittivät sen, mitä eri populaarimusiikin lajeista kirjoitettiin – vai kirjoitettiinkö niistä mitään. Määrittelyn tulos oli, että modernista iskelmästä kirjoitettiin harvoin, perinteisestä iskelmästä ei juuri koskaan ja rock’n’rolliakin käsiteltiin niukalti ja negatiivisesti. Jazzia ja erityisesti sen moderneja yhdysvaltalaisia suuntauksia sen sijaan seurattiin säännöllisesti ja niistä kirjoitettiin kielellä, joka pyrki tyyllillisesti olemaan lähellä Kirjallisuus ja taide -palstan kieltä.

Jazzkriitikoiden tiukka keskittyminen moderniin yhdysvaltalaiseen jazziin oli seurausta kriitikoiden omista mieltymyksistä ja siitä, että he katsoivat modernin jazzin selvästi omaksi musiikkityylikseen, joka eroaa esimerkiksi iskelmästä ja rock’n’rollista. Samoin kuin yhdysvaltalaiset jazzentusiastit aikaisemmin, HS:n jazzkriitikot pitivät jazzia sekä kaupallisesta populaarimusiikista että klassisesta musiikista erillisenä musiikkityylinä, ja osana tätä erontekoa he tuomitsivat iskelmän ja rock’n’rollin kaupallisten populaarimusiikkityilien joukkoon.

Rajanveto näkyi jo otsikkotasolla, sillä palstat olivat nimeltään Jazzkuvia ja JAZZ. Kriitikot antoivat palstoillaan suoraan ymmärtää, että jazzilla on korkeampia taiteellisia päämääriä kuin rock’n’rollilla. Iskelmän suuntaan ei tehty vertailuja mahdollisesti siksi, että iskelmän paikka kulttuurin hierarkiassa oli jo tiedossa. 1950-luku oli Suomessa iltama-

50 1950-luvulla radion ja lehtien jazz- tai iskelmäjutuista käytettiin yleisesti pakina-nimitystä, ja niiden kirjoittajat saattavat vielä nykyäänkin puhua niistä pakinoina. Mannisen (1987, 23) määritelmän mukaan pakinan olennaisia osia ovat korniikka, satiiri ja ironia, mutta 1950-luvun iskelmä- ja jazzpakinat olivat nimestään huolimatta asiapitoisia ja sisälsivät huumorin eri lajeja harvoin. Termin merkitys lienee siis muuttunut 1950-luvun jälkeen.

kiertueiden ja rillumarein kulta-aikaa, ja etenkin jälkimmäinen koki korkeakulttuurin suunnalta niin vahvoja hyökkäyksiä, ettei iskelmän paikka kulttuurin hierarkian pohjimmaisena varmaankaan jäänyt aikalaisille epäselväksi. Rock’n’roll sen sijaan oli uusi, suomalaisen kulttuuriin ulkomailta saapunut musiikkityyli, ja siksi sen paikka Suomen kulttuurihierarkiassa oli vielä määrittelemättä. Määrittelyn keskeneräisyyttä havainnollistaa se, ettei rock’n’rollia esimerkiksi HS:n rock’n’roll-mellakkauutisissa syksyllä 1956 edes ymmärretty jazzista erilliseksi musiikkityyliksi. Jos jazzkriitikoiden missiona oli erotella jazz kaupallisina pidetyistä nuorisomusiikkityyleistä ja saada tämä ero koko yhteiskunnan tietoon, työ oli selvästi vielä kesken.

Mahdollisesti jazzavustajat eivät käsitelleet iskelmää ja rock’n’rollia myöskään sen takia, että nämä musiikkityylit olivat löytäneet omat laajat kannattajakuntansa ilman päivälehtien niihin kohdistamaa huomiota. Jazzin asema sen sijaan oli vielä marginaalinen esimerkiksi levymyynnissä tai konserttien kävijämäärissä mitattuna. Jazzilla oli omat kannattajansa, mutta se ei ollut varsinkaan maaseudulla suuren yleisön musiikkia (Nyman 2005, 87), eikä sen jalansija juuri vahvistunut Suomessa 1950-luvun kuluessa esimerkiksi kotimaisten jazzlevytysten määrässä mitattuna. Täytyy muistaa, että ainakin 1950-luvun alussa Rytmin palstoilla vallitsi mielipide, jonka mukaan jazzin käsittelyllä sanomalehdissä on suoraa merkitystä musiikkityylin suosioon. Kenties sanomalehtien jazzkriitikot ajattelivat, että jazzin jalansija kyllä ennen pitkää vahvistuu Suomessakin, kunhan he vain kirjoittavat aiheesta lehtiin tarpeeksi. Lopesin (2002, 179) mukaan ensimmäiset korkean profiilin yhdysvaltalaiset jazzkriitikot ajattelivat, että jazzmusiikin todellinen luonne ja sen musiikillinen ja sosiaalinen merkittävyys olivat suurelta yleisöltä vielä löytämättä. Toisin sanoen jazzin vähäisen suosion ongelma oli siinä, ettei suuri yleisö tiennyt musiikista. Kriitikot eivät kokeneet, että jazzin musiikillisissa ominaisuuksissa olisi jotakin, joka estäisi sitä tulehasta suositukseksi.

Rock’n’rollin osalta HS:n materiaali oli yhteneväistä muiden suomalaislehtien kanssa. Rock’n’roll-historioitsija Hannu Nybergin (1983, 18) mukaan Suomen lehdistössä ei kirjoitettu rock’n’rollista 1950-luvun puolivälin tienoilla kuin negatiivisia juttuja, poislukien Paavo Einiön kaksi rock’n’rollia positiivisemmin esiteltyä artikkelia Ajan Sävelessä ja Musiikkiviestissä. Toivosen (2003, 34) mukaan turkulaiset sanomalehdet kirjoittivat syksyllä 1956 rock’n’rollista kielteisesti ja sitä voimakkaasti paheksuen, kun kaupungissa järjestettiin ensimmäinen suomalainen rock’n’roll-konsertti. Valitettavasti Toivosen artikkelista ei selviä, keitä nimimerkkien takaa konsertin turkulaislehtiin arvioineet henkilöt olivat, jotta olisi mahdollista tarkastella, oliko heidän taustansa klassisen musiikin vai jazzin piirissä.

Rock’n’roll torjuttiin tuolloin myös ulkomaisissa lehdissä. Esimerkiksi Suomen jazzpiireissä luettu englantilainen Melody Maker suhtautui vuosina 1955–1956 torjuvasti ja negatiivisesti rock’n’rolliin, sillä sen painopiste oli yhdysvaltalaisessa jazzissa, bluesissa ja crooner-laulajissa (Chambers 1986, 19–20). Englantilaistoimittajat pitivät Chambersin (Emt., 30) mukaan rock’n’rollia mauttomana, mutta joutuivat antamaan sille huomiota, koska musiikki oli niin suosittua. Toinen alan harrastajien keskuudessa tunnettu ulkomainen lehti, yhdysvaltalainen Down Beat aloitti jazzin ulkopuolisten musiikkityyliä väheksymisen 1950-luvun alkupuoliskolla, kun lehden jazzkriitikot ryhtyivät leimaamaan rhythm & bluesia alempiarvoisemmaksi musiikiksi (Brennan 2007, 92). Erityisesti hyök-

käysten kohteena oli 1950-luvun puolivälin lehdistössä maasta ja kulttuurialueesta riippumatta Elvis Presley, josta kirjoitettiin esimerkiksi Ruotsissa ainoastaan negatiivisesti, jos ylipäättään kirjoitettiin mitään. Saman kohtalon Elvis koki myös Suomen lehdissä (Toivonen & Laiho 1989, 5). Kotimaansa Yhdysvaltojen lehdistössä nuori laulajatahti oli jatkuvan piikittelyn ja ivan kohde (Bertrand 2005, 26) jopa siinä määrin, että Martinin ja Segraven (1988, 3) mielestä kukaan yksittäinen henkilö ei ole koskaan saanut lyhyessä ajassa yhtä paljon vihaa osakseen lehdistössä kuin Elvis.

Rock'n'rollia kohtaan lehdistössä koettu moraalinen ja esteettinen paniikki kävi Yhdysvalloissa yksin jazzin kasvavan kulttuurisen legitimaation ja yleisen taidemuotona hyväksymisen kanssa (Brennan 2007, 99). Sama asia oli havaittavissa myös HS:ssa, jossa Hase ja Cederberg pyrkivät legitimoimaan jazzia kohottamalla sen arvoa rock'n'rolliin nähden. Brennanin (2007) mukaan rock'n'rollin ja rhythm & bluesin noustua suosioon Yhdysvalloissa jazzkriitikoilla oli kaksi vaihtoehtoa: joko pitää myös rock'n'rollia ja rhythm & bluesia legitiimeinä tai tehdä niiden ja jazzin välille selkeä erottelu. Monet Down Beatin jazzkriitikot valitsivat eronteon ja käyttivät rock'n'rollia vertailukohtana ilmaisemaan sitä, mitä heidän mielestään oikea jazz ei ole: standardinomaista ja epäaitoa musiikkia tai ohimevä muoti-ilmiö. Rock'n'rolliin vertaamalla kriitikot pyrkivät vahvistamaan jazzin status-ta kaupallisuudesta erillisenä ja korkeakulttuuriin kuuluvana musiikkityylinä (Emt., 113, ks. myös Gennari 2006, 210; Johnson 2002b, 99). Bertrandin (2005, 145) mukaan monet ankarimmista Yhdysvaltojen lehdissä tehdyistä hyökkäyksistä Elvistä ja rock'n'rollia kohtaan tulivat nimenomaan jazzpiireistä. Gendronin (2002, 161) mukaan jazz oli alkanut kii-vetä ylöspäin kulttuurin hierarkiassa Yhdysvalloissa bebopin nousun myötä vuoden 1942 paikkeilla ja saavutti legitiimin taiteen statuksen 1950-luvun puolivälissä, juuri sopivasti rock'n'rollin tultua suosituksi – tai juuri sen takia, että yleisesti tunnetuksi tuli jokin muu populaarimusiikin laji, joka pystyttiin argumentoimaan taiteellisesti vähempiarvoiseksi.

Säännöllisen jazzkriitiikin leviäminen 1950-luvun puolivälissä Yhdysvaltojen yleissanomalehtiin kuten New York Timesiin oli merkki siitä, että rock'n'rollin noustua kapinoivan nuorison omaksi musiikkityyliksi jazz oli saavuttanut statuksen, jossa se oli nyt koulutettujen nuorten aikuisten kunniallinen ja jopa muodikas musiikkityyli (Gennari 2006, 172). Monet 1950-luvun yhdysvaltalaiset jazzkriitikot pyrkivät eristämään jazzin kulttuurisesta tilasta, jossa otaksutusti feminiinisiä ja passiivisia kuluttajia ruokittiin helposti sulavalla moskalla. Jazz muodosti heidän kritiikeissään korkeakulttuurisen, autonomisen, älyllisen ja syvällisen vastapainon massakulttuurille. (Emt., 181.) Hasen ja Cederbergin suhtautuminen jazziin sekä etenkin alempiarvoisena pidettyihin musiikkityyleihin, joista he pyrkivät erottamaan jazzin, oli pitkälti samantyylinen kuin yhdysvaltalaiskriitikoilla. Todennäköisesti tämä näkökulma oli opittu lähinnä Down Beatin sivuilta, joissa jazzista kirjoitettiin 1950-luvulla kaupallisuuden vaaran alati uhkaamana taidemuotona (Lopes 2002, 263). Yhdysvaltalaisessa jazzkriitikissä ja lehtien sivuilla käydyissä jazzväittelyissä 1950-luvulla kirjoittajilla oli ilmeinen tarve pyrkiä vaikuttamaan muiden ajatuksiin jazzista (Brubeck 2002, 180). Voidaan väittää, että Suomessa valistus ja ”gospel” olivat jazzin synnyinmaan kriitikoilta opittuja kirjoittamisen tapoja.

1950-luku toi säännöllisen jazzkriitiikin yhdysvaltalaisen sanomalehtien lisäksi myös Helsingin Sanomiin, mutta oliko lehden tarkoituksena ilmaista samaa jazzin arvonnou-

sua, joka olisi tapahtunut myös Suomessa? Kenties, mutta Tapio Hase pohti haastattelussani, ettei HS:lla välttämättä ollut heidän jazzpalstansa julkaisulle sen kummempaa motiivia kuin se, että kaikissa muissakin lehdissä oli säännöllistä jazzaineistoa, eikä joukosta erottuminen näyttäisi hyvältä. Helsingiläinen sanomalehti saattoi jo 1950-luvun puolivälissä näyttää ainakin jazzfanien suuntaan siltä, ettei se seuraa aikaansa, mikäli sillä ei ole omaa jazzpalstaa.

Voi olla, että syy minkä vuoksi Hesariin haluttiin jazzpalsta oli vain puhtaasti se, että ”kun kaikissa muissakin lehdissä on, ja me ollaan sentään ykkönen”. Näin mä sen tulkitsin, en tiedä onko se oikea tulkinta. Ja ehkä se vähän siinä näkyy, että vaikka Kirsti Toppari oli kamalan suloinen ja kiva ihminen, niin ei hänellä koskaan ollut mitään sanottavaa meidän jutuista. Ei myöskään pää-Hesarin puolelta – Heikinheimo tai joku muu, keitä nyt mahtoi ollakaan siihen aikaan – otettu mitään kantaa meidän olemassaoloon ja kirjoitelmiin. Kaikki minusta puhuu samaa asiaa, että joku vain oli todennut, että tämä on semmoinen pikku itemi, joka heiltä nyt puuttuu. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Jazz sai siis palstatilaa, jonka avustajat saivat täyttää siten kuin he parhaaksi näkivät. HS:n tapauksessa lehden jazzkriitikot käyttivät lehdestä auenneen tilan pyrkimyksiin kohottaa jazzin asemaa suomalaisten kulttuurimuotojen hierarkiassa. Tämä oli nimenomaan kriitikoiden oma valinta, sillä heidän kirjoituksiinsa ei puututtu yläpuolelta.

MM: Tuntuiko teistä, että lehdessä arvostettiin teidän työtä?

TH: Lehdessä?

MM: Niin, lehden sisällä tavallaan.

TH: Ehkä joo, semmoisen vaikutelman vallassa me siinä elettiin. Ei meidän puuhia kylläkään koko sinä aikana millään virallisella tavalla kommentoitu tai arvosteltu tai kehuttu tai haukuttu. Siitä nyt saattoi vain sitten vetää johtopäätökset, että meidän jazzpalstaa varmaankin pidettiin tarpeellisena ja Hesarin kannalta edelleen toivottavana, että semmoista ylläpidetään. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

6. HS 1959–1963: Iskelmäpalstat alkavat

HELSINGIN Sanomien populaarimusiikkijournalismi siirtyi pois jazzkeskeisyyden ajasta lokakuussa 1959, kun lehti aloitti säännöllisten iskelmäpalstojen julkaisun. Jazzkritiikki säilyi lehden sisällön kiinteänä osana, mutta kotimaiselle ja ulkomaiselle iskelmälle omistettu palsta tuli täydentämään populaarimusiikkitarjontaa. Iskelmä oli tuohon aikaan yleistermi, joka kattoi niin tangon, humpan, jazziskelmän, aikuisempaan makuun tehdyn viihdemusiikin, latinalaisamerikkalaiset rytmit kuin rock’n’rollinkin. Nämä jazzkritikoiden mielestä modernia jazzia alempiarvoiset ja kaupalliset musiikkityylit tulivat niille omistettun palstan myötä säännölliseksi osaksi HS:n populaarimusiikkisisältöä.

Ei liene sattumaa, että säännölliset iskelmäpalstat alkoivat HS:ssa juuri syksyllä 1959, sillä saman vuoden elokuussa suosittu kanadalainen nuorisolaulaja Paul Anka kävi esiintymässä Linnanmäellä ja hänen konserttiaan tuli paikan päälle kuuntelemaan tuhansia innokkaita nuoria. Syksyllä 1959 vaikuttaa käynnistyneen samankaltainen tapahtumasarja kuin tasan kymmenen vuotta aikaisemmin Louis Armstrongin Helsingin-vierailun yhteydessä: uudentyylisen nuorisomusiikin yleisön määrä ei ollut valjennut vanhemmille sukupolville ennen kuin pääkaupunkiin tuli esiintymään tunnettu nuorisomusiikkiartisti. Kiinnostuksen laajuus valkeni, kun yleisö saapui konsertin myötä yhteen paikkaan samaan aikaan. Konsertin jälkeen HS alkoi kirjoittaa Ankan edustamasta musiikkityylistä säännöllisesti, ja todennäköistä on, että tällä muutoksella pyrittiin ensisijaisesti saamaan uuden nuorisomusiikin kuuntelijat HS:n lukijoiksi. 1940–1950-lukujen vaihteen ensimmäisistä jazzkritikoista poiketen HS:n 1950–1960-lukujen vaihteen iskelmätoimittajat eivät tosin olleet edustamansa musiikkityylin nuoria harrastajia, vaan populaarimusiikkiin erikoistuneita freelance-toimittajia.

6.1 -eli eli Erkki Pälli: Iskelmän monitoimimies ehti myös HS:iin

HS:n uutta iskelmäpalstaa ryhtyi ensimmäiseksi toimittamaan nimimerkkiä **-eli** käyttänyt **Erkki Pälli** (1935–), joka oli aikaisemmalla toimittajaurallaan kirjoittanut musiikista muun muassa Rytmi-, Ajan Sävel - ja Viikonloppu-lehtiin. Pälli oli päätenyt jazzharrastuksensa avulla Akkuteollisuus-levy-yhtiön palkkalistoille, ja hän alkoi kirjoittaa ensin edustamistään äänilevyistä ja myöhemmin muustakin musiikista lehtiin päivätöidensä ohessa. Muusikkotaustaa hänellä ei ollut. (Pälli 2011.)

Pällin käsityksen mukaan Scandia-levy-yhtiön kakkosjohtaja ja Rytmi-lehden päätoimittaja Paavo Einiö järjesti hänelle paikan HS:n avustajakunnassa. Einiö ja Pälli olivat aiemmin jakaneet kirjoitusvastuun Ajan Sävel -lehden iskelmäpalstalla, ja Pälli tuns Einiön myös Rytmi-lehden avustamisen kautta.

Mä tein ensin Ilta-Sanomiin pari juttua, ja Hesariin sitten joskus vuoden 1959 lokakuussa. Musta tuntuu, että mä pääsin Paavo Einiön kautta tähän. Että kun Paavo ei omalla nimel-

lään kehtaa kirjoittaa, niin antaa tämän oppipojan sitten sinne tekemään likaisen työn. – – Paavolla oli varmasti joku tuttu siellä ja hän oli jollekin sanonut, että eikö voitaisi kirjoittaa vähän iskelmämusiikistakin, ja sitten joku oli sanonut että joo joo, ilman muuta, ja sitten hän oli suositellut mua. Todennäköisesti tämä meni näin. Mulla ei ole selvää mielikuvaa siitä, mutta uskon, että näin se on, koska mä olin semmoinen Paavon oppipoika silloin jo heti 1950-luvulta lähtien. (Pälli haastattelussa 24.2.2011)

Erkki Pälli sai syksyllä 1959 mainetta Paul Ankan konsertin yhteydessä, sillä hän pääsi ainoana toimittajana seuraamaan tähden harjoituksia ja haastattelemaan tätä kahden kesken. Haastattelu julkaistiin Ajan Sävel -lehdessä, mutta Pälli kertoo myyneensä useisiin muihinkin lehtiin sekä kirjoituksiaan että valokuviaan Ankan konsertista. (Pälli 1999, 119–120; Pälli 2011) Konsertin jälkeen Pälli vaikutti kuuluvan toimittajiin, jotka olivat perillä nuorison uusista makumieltymyksistä, ja hänen valintansa HS:n musiikkiavustajaksi oli tätä taustaa vasten looginen. Ensimmäisellä HS:ssa julkaistulla palstallaan 20.10.1959 Pälli kävi läpi Yhdysvaltojen, Ruotsin, Englannin ja Italian hittilistojen kärjen tapahtumia. Palstan kuvituksena julkaistiin Paul Ankan valokuva kuvatekstillä ”Paul Anka, nuorison suuri suosikki” – kenties havainnollistamaan uuden palstan kohderyhmää.

Jälkikäteen Pälli mietti, että HS:n motiivi iskelmäpalstan aloittamiselle oli puhtaasti kaupallinen, eli lukijoiden palvelu.

Siellä oli nämä vanhat parrat ja vähän finnimät ihmiset, jotka tykkäsivät, että iskelmämusiikki on hirveätä roskaa. Sillä oli kuitenkin lukijoita ja se kiinnosti lukijoita, esimerkiksi tapahtumat... Siinä ajateltiin ihan kaupallisesti. Jos joku kirjoitti oopperasta ja joku toinen iskelmästä niin (naurahtaa) kumpiakohan luettiin enemmän. Ja siihen aikaan ei ollut nuoremalle porukalle mitään musiikkiaiheista lukemistoa vielä. – – Kyllä se oli varmasti juuri sen takia, että he halusivat nuorempaan ja tavalliseen kansaan jonkinlaisen kiinnostuksen. Tykättiin siis, että tarvitaan myös viihteellistä juttua, ettei pelkästään uutishommaa eikä maailmanpolitiikkaa. Kyllä se ihan kaupallinen lähtökohta oli.

(Pälli haastattelussa 24.2.2011)

Pälli alkoi toden teolla pitää iskelmämusiikkia esillä HS:n palstoilla sen jälkeen, kun hänet oli kiinnitetty lehden avustajaksi. Jo marraskuun 1959 aikana HS:ssa julkaistiin Pällin iskelmäpalsta kuusi kertaa, joten aiemmasta miltei täydellisestä vaikenemisesta lehdessä siirryttiin kertaheitolla iskelmämusiikin säännölliseen seurantaan useammin kuin keran viikossa. Kirjoitustahdin ja palstojen sisällön Pälli sai päättää omatoimisesti. Hän pyrki kirjoittamaan lehteen mahdollisimman usein ja pitkästi, koska hänelle maksettiin palkkio paitsi juttujen määrän, myös niiden pituuden mukaan.

Kyllä mä ihan itse valkkasin ne [juttuaiheet, MM], ei toimituksen puolelta tullut minkään näköisiä osviittoja. Kyllä mä itse ihan sen mukaan kuin mä koin, että mistä kannattaa kirjoittaa tai mistä voi kirjoittaa. – – Oli tällainen senttauspalkkio eli sen jutun pituuden mukaan, josta sitten oppi sen, että pitää tehdä hirveän pitkiä lauseita ja paljon apusanoja, että saa rahaa elättääkseen perhettään. (Pälli haastattelussa 24.2.2011)

Palstan sisällöksi valikoituneita tapahtumia olivat muun muassa konsertit ja tv-ohjelmat, joista Pälli kirjoitti arvioita. Sen lisäksi hän esitteli säännöllisesti palstallaan uutuuslevyjä ja kävi läpi myös ulkomaiden hittilistojen tapahtumia. Kotimaisen iskelmän levyuutuuk-sien esittely ja ulkomainen hittimusiikki tulivat lehden sisällön säännölliseksi osaksi vas-ta iskelmäpalstan myötä. Aikaisemmin Erkki Melakoski oli vain pari kertaa jazzpalstansa lopussa sivunnut uusia ulkomaisia suuren yleisön suosikkikappaleita, Tapio Hase ja Lauri Cederberg eivät käsitelleet niitä lainkaan.

Vaikka Pälli kirjoitti myös jazzista samaan aikaan esimerkiksi Rytmiin ja Hymy-leh-teen, HS:ssa hän jätti jazzkritiikin lähes täysin Haselle ja Cederbergille. Jazzista Pälli kir-joitti vain pari kertaa ohimennen silloin, kun hän arvioi iskelmäkonsertin, jossa esiintyi myös jazzkokoonpanoja. Varsinaisia jazzaiheisia juttuja ei hänen palstallaan ollut, vaan ne julkaistiin tp & b:n jazzpalstalla.

Meillä oli sellainen jako, että Hase ja Lauri Cederberg eli nimimerkit tp & b kirjoittivat Hesariin jazzista, ja mä kirjoitin sitten tästä iskelmälisemmästä musiikista. Nämä pojat oli niin kuin pelkkää jazzia. (Pälli haastattelussa 24.2.2011)

Kiinnostava yksityiskohta on, että Pällin iskelmäpalsta sijaitsi alusta lähtien Päivästä päi-vään -osastolla eli lehden kevyillä asiasivuilla, Hasen ja Cederbergin jazzpalsta sen sijaan sijaitsi vielä Nuoressa Hesassa Pällin aloittaessa syksyllä 1959. Päätös iskelmäpalstan si-jainnista ei Pällin mukaan ollut hänen omansa, joten se tehtiin lehden toimituksessa. To-dennäköisesti ratkaisun teki lehden toimituspäällikkö⁵¹, joka Pällin muistikuvan mukaan vastasi Päivästä päivään -sivujen sisällöstä.

Erkki Pällin iskelmäpalstan myötä HS:ssa alkoi kotimaisten ja ulkomaisten iskelmä-musiikin uutuussinglejen säännöllinen esittely. Kritiikeistä tai arvosteluista puhuminen ei kirjoitusten kohdalla ole perusteltua, sillä esittelyt eivät usein sisältäneet minkäänlaista ar-viota musiikista. Jos sellainen tehtiin, arvioitaviin asioihin kuuluivat lähinnä musiikin kau-pallinen potentiaali ja esityksen tekninen taito, ei taiteellinen arvo. Voimallisimmin Pälli kritisoi esitysten teknisiä heikkouksia, esimerkiksi ”vieraalta kuulostavaa ääntämistä ja s-kirjaimen tuiki voimallista sihauttelua” HS:ssa 7.II.1959.

Useimmiten Pälli kommentoi levyesittelyissä lyhyesti musiikkia ja artistin kykyjä sekä esitti myös arvionsa kappaleen ja artistin menestyspotentiaalista. Ulkomaisten uutuuskap-paleiden esittelyjen yhteydessä Pälli niin ikään pohti äänitteiden kaupallisia mahdollisuuksia Suomen markkinoilla.

Matti Heinivainio⁵² on lupaava tulokas maamme miespuolisten iskelmälaulajien melko harvalukaiseen kaartiin. Hänen esityksensä sävelmistä ”Ilta tullut on Roomaan” ja ”Kuinka paljon rakkautta” osoittavat, että kyseessä on laulaja, jolla on sekä kykyjä että hyvää ma-kua. Juuri äänenmurroksen kanssa kamppaileva Vesa Enne kuulostaa pojalta, josta saattaa

51 Jos niistä vastasi toimituspäällikkö, hän oli Juha Nevalainen, sillä HS:ssa 12.12.1959 julkaistun toimituk-sen organisaatiokaavion mukaan Nevalainen oli tuolloin lehden ainoa toimituspäällikkö.

52 Laulajan oikea nimi on Heinivaho.

tulla kova kilpailija maamme kruunaamattomalle rock-kuninkaalle Lasse Liemolalle. Vesalla on kaiketikin valoisa tulevaisuus edessään, sillä "ei tyydy nuori tänään menuettiin", kuten nuori tähdenalku toteaa ensilevyssään "Ajan sävel". Ulkolaisista, nyt täällä äänilevyillä kuultavista uusista iskelmäsuosikeista mainittakoon ensinnä amerikkalainen Sam Cooke, jonka laulamasta teini-iskelmästä "Sweet sixteen" voidaan uumoilla melkoista menestystä myös meidän maassamme. Ranskalainen Henri Salvador on lyhyessä ajassa noussut erääksi kotimaansa pidetyimmistä iskelmälaulajista. Hän omaa miellyttävän, persoonallisen äänen ja tulkitsee laulut aidolla ranskalaisella charmilla, joten luulisi hänen esittämässä "Sarah'n" miellyttävän myös Pohjolan asukkaita. (-eli, "Iskelmiä", HS 28.10.1959)

Myös konserttikritiikeissä päähuomion saivat esiintyjien ammattitaito ja menestyspotentiaali. Vaikka kyse ei ollut taiteesta vaan viihteestä, Pällin mielipiteistä kävi ilmi, että menestyminen iskelmälaulajana edellytti ammattitaitoa ja lahjoja, ei pelkkää onnea. Siinä mielessä hän pyrki rakentamaan iskelmälaulajan ammatista kunniallista kuvaa lehden sivuilla.

Kansallisista iskelmälaulajattaristamme nähtiin lavalla muutama uusimmista. Heistä onnistui parhaiten Seija Järvinen, josta varmasti saamme kuulla vielä paljon. Komeannäköinen Kai Lind ei vielä pystynyt esittämään vallan vakuuttavaa laulua, mutta hänessä on epäilemättä runsaasti ainesta uudeksi nuorisomme suosikkilaulajaksi ja Lasse Liemolan kilpakumppaniksi. Lannelaulukuninkaamme Rock-Jerry hämmästytti hänkin kuulijoita osoittamalla melkoista kykyä laulajaksi. (-eli, "Iskelmäkonsertit", HS 6.2.1960)

Rock'n'rollin Pälli laski kuuluvan iskelmä-termin alle, ja esimerkiksi 11.3.1960 hänen paltallaan esiteltiin Iskelmiä-otsikon alla lähes pelkästään rock'n'roll-laulajien levytyksiä. Iskelmämusiikki oli laaja kattokäsite, josta hän erotti sekä jazzin että klassisen musiikin. Molempia hän piti iskelmää arvokkaampina, mutta tämä eronteko ei tapahtunut iskelmää halveksuen kuten jazzpalstoilla aiemmin 1950-luvulla. Pikemminkin Pälli kirjoitti aiheesta varsin neutraalilla sävyllä ne pari kertaa, kun hän kommentoi aihepiiriä.

Eräs suomalaisten muusikkojen pahimmista virheistä on jazzin tyrkyttäminen tanssiyleisölle. Eihän jazz loppujen lopuksi ole mitään varsinaista tanssimusiikkia! Kun suuri yleisö kerran pitää latinalais-amerikkalaisista rytmeistä rock'n rollista niin miksei tätä musiikkia sitten tarjota heille? Ja hieman vapaampi herrojen soittajien käytös toki voi olla. (-eli, "Ravintolamusiikki", HS 12.11.1959)

Mozartin kehtolaulun dixieland-sovitus "Schlafe mein Prinzchen" on nyt Tanskan ja Ruotsin valloitetuttuaan kohonnut Saksan iskelmätilaston kärkijoukkoon, yhdeksänneksi. Esittäjänä on nytkin tanskalainen yhtye Papa Bue's Viking Jazz Band, jota voidaan hyvällä syyllä pitää tämän iskelmäsovituksen luoja. Täällä Suomessa suurella yleisöllä näyttää sentään olevan hieman kehittyneempi maku, koska kyseinen levytys ei ole ainakaan vielä saanut osakseen mainittavampaa huomiota. (-eli, "Iskelmiä", HS 7.8.1960)

Talven 1959–1960 Erkki Pälli oli edelleen päivätöissä Akkuteollisuus-levy-yhtiössä, mutta toukokuussa 1960 hän vaihtoi Scandia-Musiikin palkkalistoille ja alkoi vastata juuri perustetun Iskelmä-aikakauslehden sisällöstä toimitussihteerin nimikkeellä. Samassa yhteydessä hänestä tuli myös Rytmi-lehden toimitussihteeriksi. (Pälli 1999, 162–163.)

Jo vajaan puolen vuoden päästä Scandialle siirtymisestä Pällin lyhyt mutta aktiivinen kausi HS:n avustajana tuli päätökseen. Viimeinen hänen kirjoittamansa iskelmäpalsata julkaistiin lehdessä päivälleen vuoden kuluttua ensimmäisestä palstasta eli 20.10.1960. Avustajasuhde ei loppunut Pällin omasta halusta, vaan hänet katsottiin päivätöidensä takia jääviksi kirjoittamaan iskelmämusiikista suureen sanomalehteen.

Loppujen lopuksi kilpailevat levy-yhtiöt älähtivät siitä, että Scandian mies kirjoittaa Hesariin, että se ei ole ihan oikein. Sen takia mun pestini Hesarissa olikin aika lyhyt. – – He tykkäsivät, että tämä ei onnistu, että sä olet levy-yhtiön palveluksessa ja kirjoitat Hesariin, mikä oli tietysti ihan ymmärrettävää. (Pälli haastattelussa 24.2.2011)

Pälli oli tosin ollut päivätöissä levy-yhtiössä jo HS-avustajasuhteensa alusta lähtien, mutta todennäköisesti Akkuteollisuudessa työskentely sallittiin toimittajantöiden rinnalla, koska yhtiö toimi 1950-luvun lopussa Suomessa jo varsin matalalla profiililla. Akkuteollisuus julkaisi vain vähän levyjä, eikä sillä ollut 1950-luvun puolenvälin jälkeen enää lainkaan kotimaisen musiikin julkaisutoimintaa. (Muikku 2001, 75–76.) Scandia sen sijaan kuului maan suurimpiin levy-yhtiöihin, joka musiikin julkaisemisen lisäksi toimi lehtikustantajana ja konserttitoimistona. Vaikka jääviyskysymyksiin suhtauduttiin musiikkielämässä libe-



Erkki Pälli (vas.) työskenteli myöhemmällä urallaan muun muassa Musiikki-Fazerissa, jossa työtoverina oli säveltäjä Toivo Kärki. (Kuva: Alvar Kolanen)

raalimmin kuin myöhempinä vuosikymmeninä, päällekkäisiä rooleja alkoi lopulta Pällin elämässä olla liikaa, ja HS:n avustaminen sai loppua.

Iskelmäpalstoilta ei jälkikäteen voi havaita Pällin suosineen Scandian äänilevyjä suhteessa muiden aikakauden suomalaislevy-yhtiöiden kuten Fazerin, Levytukan, Westerlundin tai PSO:n julkaisemiin levyihin. Ainoa selkeän jäävisti Scandian toimintaa käsittelevä kirjoitus HS:n iskelmäpalstalla oli 29.5.1960, jolloin Pälli kuvasi ”hyvin pirteäksi ja elinkelpoiseksi” Scandian julkaisemaa Iskelmä-lehteä, jonka toimitussihteerinä hän oli kaksi viikkoa aikaisemmin aloittanut (Pälli 1999, 162).

Erkki Pälli toimi myöhemmällä työurallaan musiikkitoimittajana lehdissä ja radiossa sekä tuotti äänilevyjä.

6.2 Sapphire eli Leo Nordberg: Elokuvaiskelmien asiantuntija

ERKKI Pällin jälkeen iskelmäpalstan toimittajaksi kiinnitettiin **Leo Nordberg** (1930–), joka kirjoitti musiikista HS:ssa nimimerkillä **Sapphire**⁵³. Nordberg oli aiemmin toiminut Uuden Suomen elokuvakriittikkona, ja lisäksi hän toimitti Elokuva-aitta-lehdessä Valkokangas soi -nimistä palstaa, jossa arvioitiin elokuvien musiikkia. Nordbergin palkkasi avustajaksi HS:n toimituspäällikkö Juha Nevalainen, jolle Nordbergiä oli suositellut muusikko, säveltäjä ja kapellimestari Harry Bergström. Bergström vaikutti Nordbergin tapaan Elokuva-aitan toimituskunnassa, ja miehet tunsivat toisensa myös Lions Club -toiminnan kautta. (Nordberg puhelinhaastattelussa 13.6.2012.)

Koska toimituspäällikkö Nevalainen etsi Erkki Pällille seuraajan, iskelmäpalstojen jatkumista pidettiin mitä ilmeisimmin HS:n toimituksessa tarpeellisena. Palstat saivatkin jatkua lehdessä miltei samassa muodossa myös Pällin töiden loppumisen jälkeen. Ensimmäinen Nordbergin kirjoittama iskelmäpalsta ilmestyi 9.11.1960, kolme viikkoa Pällin palstojen loppumisen jälkeen. Iskelmäkuulumisia-palstalla kerrottiin Ralf Bendixin, Jacqueline Boyerin ja Eino Virtasen uraan liittyvistä uutisista sekä esiteltiin lyhyesti viisi uutussingleä. Nordberg kirjoitti alusta lähtien hiukan harvemmin kuin Pälli, ja Sapphiren palstoja ilmestyi välillä vain kerran kuussa. Palstan sisältö noudatteli kuitenkin pitkälti Pällin esimerkkiä sekä sisällön valikoinnissa että musiikista käytetyssä kielessä.

Jacqueline Boyer, viehättävä pikku ranskatar, joka viimekeväisissä Eurovision iskelmälaulukilpailuissa voitti raikkaalla ja luontevalla suorituksellaan – ja ”Tom Pillibillä” – ensimmäisen palkinnon, on laulanut levyllä tyrolilaisvalssin ”Mademoiselle de Paris in Tirol”. Tämä Niessenin ja Strömin iloinen pikku laulelma vetoaa kuulijaansa ennen kaikkea juuri Jac-

53 Leo Nordberg kiisti käymissämme puhelinkeskusteluissa 13.6.2012 ja 6.11.2012 käyttäneensä Sapphire-nimimerkkiä. Hän kertoi kyllä toimittaneensa iskelmäpalstaa HS:ssa, mutta muisteli kirjoittaneensa palstaa Disciina- tai Lexa-nimimerkillä. Näitä nimimerkkejä ei HS:sta kuitenkaan löytynyt, joten hän lieenee käyttänyt niitä muissa avustamissaan lehdissä. Sapphire-nimimerkin käyttäjäksi Nordberg nimettiin 1960-luvun alun HS:n palkkiotaulukoissa sekä HS:n kirjoittajanimimerkkejä koskevassa henkilöluettelossa. Taulukoita ja luetteloa säilytetään Päivälehden arkistossa. Lisäksi Nordberg kertoi puhelinhaastattelussa 13.6.2012 Maarit Niiniluodon seuranneen häntä HS:n iskelmäpalstan toimittajana, ja Niiniluodon nimimerkki pop aloitti palstan toimittajana Sapphire-nimimerkin jälkeen.

queline miellyttävän henkilökohtaisen panoksen ansiosta. Tutunsointinen "Comme au premier jour" (Ranskan vuoden 1960 iskelmäkilpailuissa toisen sijan voittanut kappale) on kääntöpuolen tarjous samoin Jacqueline Boyerin esittämänä, ja kannattaa se tulla niinkään mainituksi. Pirkko Mannola on levylaulajan urallaan seurailut uskollisesti Paul Ankan vetämiä suuntaviivoja, ja onkin myönnettävä, että Paulin säveltämät iskelmät yleensä sopivat Pirkolle paremmin kuin muille meikäläisille laulajatyöille. "Kotikaupunkini" ja "Kuinka rakkaus alkoi" ovat molemmat Ankan käsialaa, ja Pirkko Mannola pistää levyllään niihin tavanomaisen annoksen hänelle tyypillistä pulppuilevaa rytmi-iloa. (Sapphire, "Uusi iskelmätyttö löytyi Vaasasta", HS 5.2.1961)

Leo Nordberg suhtautui positiivisesti ja liberaalisti iskelmämusiikin eri tyyleihin. Myös rock'n'roll kelpasi kolmekymppiselle toimittajalle, kunhan kyseessä ei ollut aivan rankin, vaan hieman pehmennetty versio musiikkityylistä. Musiikin piti olla miellyttävää korville, mutta sen korkeampia esteettisiä funktioita siltä ei edellytetty. Hyvänä viihteenä toimiminen riitti.

Suomalaiset rock'n roll-laulajat eivät näihin päiviin asti ole esiintymisellään liiemmalti ilahduttaneet ainakaan allekirjoittaneen korvaa, mutta nyt vaikuttaa hieman siltä kuin tilanteeseen olisi tulossa muutos myönteisempään suuntaan. Pekka Loukiala ja Timo Jämsen (tämänvuotisten rock-mestaruuskilpailujen ykkönen ja kakkonen) ovat näet sytyttäneet meihin ilmeisen myötätunnonkipinän edustamaansa rytmimusiikin haaraa kohtaan pysymällä tarjoamaan kuultavaksi järkeenkäyvällä tavalla esitettyä suomenkielistä "rokkia". Kumpikin nuorukainen on muuten parhaillaan edustettuna musiikkikaupoissa uutuuslevyillään, jotka edelleen voimistavat heistä saamaamme edullista ensivaikutelmaa. "Tutti Frutti" (muuan Elviksen bravuurinumeroita) ja "Kannat kattoon" (tämän nimen taakse kätkeytyy uuteen asuun piiskattu vanha tuttu "When The Saints Go Marching In") ovat Pekka Loukialan esittäminä varsin mukaansatempaavaa kuultavaa, ja Timo Jämsenin miellyttävällä tavalla erikoinen äänen laatu pääsee hyvin oikeuksiinsa kappaleissa "Jäitkö yksin sä nyt" (tämäkin Elvis Presleyn best sellereitä) sekä "Kun täytit sä seitsemäntoista". (Sapphire, "Iskelmätähdet muuttotouhuissa", HS 27.3.1961)

Vaikuttaa siltä kuin Elvis Presleyn käynti parturissa ja armeijassa olisi ollut hyväksi koko maailman korville – tämän päivän rock-laulajia kuuntelee näet oikeastaan sangen mielellään. Kuten nyt esimerkiksi juuri meidän tahtia vaihtanutta, ikiomaan Jerryämme. (Sapphire, "Iskelmä kiertää maailmaa", HS 2.4.1961)

Nordbergin tarjoamat iskelmän arvostelustandardit liittyivät paitsi tekniseen taitoon myös ajan hermolla olemiseen. Kotimaisen ja ulkomaisen iskelmämusiikin tason vertaaminen olivat olleet harvakseltaan puheenaihe HS:n sivuilla jo 1950-luvulla, mutta tämä vertailu oli tapahtunut kolumnistien sekä radio- ja tv-kriitikoiden kirjoituksissa, koska iskelmään erikoistuneita toimittajia ei lehdessä vielä ollut. Iskelmäpalstojen alkamisen jälkeen vertailusta tuli vakioaihe, mikä oli melko luonnollista, sillä kotimaiset ja ulkomaiset levyt esiteltiin usein samassa yhteydessä.

Kansainvälinen kilpailu alkoi myös konkreettisesti koskettaa kotimaista iskelmämusiikkia Nordbergin toimittaja-aikana, kun Suomi osallistui vuonna 1961 ensimmäistä kertaa Eurovision laulukilpailuun. Kotimaisen iskelmämusiikin taso ei osallistumisen myötä ollut enää maan sisäinen asia, vaan eurooppalaisesta tasosta jälkeenyjääminen tarkoitti häpeää kansainvälisillä areenoilla.

Kansainvälisessä kilpailussa polttavaksi aiheeksi nousi suomalaiskansallinen tango, joka oli suomalaisen iskelmän tason arvostelijoiden hampaissa samoin kuin liiallinen melankolia. Iskelmää päätoimisesti seurannut Nordberg ei suhtautunut tangoon yksiselitteisen kielteisesti, vaan tunnisti arviossaan esimerkiksi tulevan klassikkolevytyksen – vaikkakin suomalaisten tangojen keskimäärin alhaisesta tasosta kirjoitti hänkin.

Unto Monosen tango ”Satumaa” on positiivinen poikkeus meikäläisten tangotehtailijoiden harrastamasta yksitotisen sarjatuotannon linjasta. Se on taatuista menestysiskelmän aineksista koottu melodisesti kaunis kappale, jonka ex-tukkipoika Reijo Taipale laulaa erittäin onnistuneesti. Taipaleella on miellyttävä ääni ja puoleensavetävä esitystyyl, jota toivoisi joskus sovellettavan muunkintyyppisiin iskelmiin.

(Sapphire, ”Levyvaa’alla punnittua”, HS 24.12.1962)

Leo Nordbergin aika HS:n iskelmätoimittajana kesti runsaat kolme vuotta, lokakuusta 1960 tammikuuhun 1963. Aktiivisimmillaan hänen kirjoittamisensa oli avustajasuhteen alusta vuoden 1961 loppuun, jolloin palstoja ilmestyi säännöllisesti kerran tai kahdesti kuussa. Keväällä 1962 Nordberg ei sen sijaan kirjoittanut kertaakaan ennen vappua, ja loppuvuonnakin palstoissa oli välillä useiden kuukausien mittainen tauko. Viimeinen Sapphi-
ren iskelmäpalsta julkaistiin lehdessä 15.1.1963, jonka jälkeen nimimerkki poistui HS:n palstoilta.

Leo Nordberg kertoi lopettaneensa HS:n iskelmätoimittajana, koska hän ei pitänyt itseään erityisenä musiikin asiantuntijana ja päätti keskittyä ammatillisessa mielessä elokuvaan, joiden parista hän oli alun perin musiikkitoimittajaksi tullutkin (Nordberg puhelinhaastattelussa 13.6.2012 ja 6.11.2012). Vuonna 1963 hänet nimitettiin Parvisfilmi-elokuvayhtiön myyntipäälliköksi, ja hän toimi myöhemmin muun muassa Suomen Filmikamari ry:n toimitusjohtajana.

6.3 tp & b:n jazzpalsta saa arvonylennyksen

JAZZLEHTI Rytmi keskittyi sisällössään tiukasti jazziin, mutta sen toimitusta kiinnostivat Helsingin Sanomien ratkaisut myös muussa kuin jazzia käsittelevässä musiikkijournalismissa. Vuoden 1959 viimeisen numeron 10–11/1959 Pikapaloja-palstalla kommentoitiin iskelmäpalstan julkaisun aloittamista ja jazzpalstan sijoittelua HS:ssa.

Helsingin Sanomat, maamme suurin sanomalehti, on vihdoinkin kallistanut korvaansa myös ns. kevyelle musiikille ja nykyisin lehdessä ilmestyy kerran viikossa iskelmäpalsta. Koskahan kumppanukset ”tp & b” päästetään tarinoimaan ”Nuoren Hesän” nurkista isojen ihmisten puolelle? (A. Molli 1959, 31.)

Siirto ”isojen ihmisten puolelle” tapahtui keväällä 1960 eli melko pian A. Mollin⁵⁴ kannanoton jälkeen. Viimeinen Nuoressa Hesassa julkaistu tp & b:n jazzpalsta ilmestyi 20.2.1960, jonka jälkeen heidän jazzjuttunsa ja -kritiikkinsä sijoitettiin Päivästä päivään -sivuille eli samalle osastolle Erkki Pällin iskelmäpalstojen kanssa. Päätös palstan siirtämisestä tehtiin HS:n toimituksessa, eikä kirjoittajilla itsellään ollut osuutta siihen.

TH: Jazzpalsta siirrettiin varsinaisen lehden kulttuurisivulle, mikä oli meidän mielestä erinomaisen hieno juttu. Se osoitti semmoista arvostuksen nousua, että jazzmusiikki on vakavasti otettavaa hommaa eikä mitä hyvänsä rilitusta.

MM: Kävikö teille ilmi, ketkä tästä oli päättäneet?

TH: Ei. Kyllä mä luulen, että päätoimittajaa myöten on siihen aikaan tuommoisista asioista päätetty. Mutta ei sillä tavalla, että me oltaisiin oltu mukana jossain neuvonpidossa, tai meidän mielipidettä oltaisiin kysytty. Kirsti Toppari vain kertoi, että tällainen arvonylenys tulee nyt tapahtumaan. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

HS:n jazzpalstan siirto ei ollut ainoa merkki jazzin kohonneesta legitiimiydestä suomalaislehdissä. 1950-luvun lopussa ja erityisesti vuonna 1960 monet muutkin lehdet alkoivat kirjoittaa jazzista musiikkitylinä, joka saattoi olla taidetta ja jolla oli oma pitkä historianensa. Viikkosanomat-lehti esitteli syksyllä 1959 jazzin historiaa, Hymy julkaisi seitsenosaisen jazzin historiaa ja olemusta käsitelleen artikkelisarjan alkuvuodesta 1960 (Pälli 1999, 123) ja myös WSOY:n *Suuren tietokirjan* 3. osassa ilmestyi alkuvuodesta 1960 suuri jazzartikkeli. Marraskuussa 1960 Suomen Kuvalehti kyseli artikkelinsa otsikossa: ”Onko jazz meilläkin taidetta?”⁵⁵ HS:n jazzpalstan siirtoa pois nuortensivuilta voi pitää osana tätä jazzin legitimoitumisaaltoa Suomessa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa, mutta siirron tarkat taustat ja päätöksen motiivit jäänevät hämärän peittoon. Todennäköisesti Paul Ankan konsertin jälkimainingeista selvisi laajemmin myös se, että 1950- ja 1960-lukujen vaihteen helsinkiläisnuoriso kuunteli lähinnä muuta musiikkia kuin modernia jazzia, joten tilan antaminen jazzille varhaisnuorten sivulta ei enää ollut perusteltua. Mikäli Nuoren Hesän sisältö oli edelleen suunnattu 10–17-vuotiaille lukijoille kuten osaston syntytietokella, moderni jazz alkoi ehkä olla jo tätä ikäluokkaa vanhemman yleisön musiikkia.

1950- ja 1960-lukujen vaihe toi HS:n jazzpalstalle muitakin muutoksia, sillä Lauri Cederberg jäi samoihin aikoihin pois lehden avustajakunnasta. Hän siirtyi toimittajaksi Uuteen Suomeen, mutta siirron tarkka ajankohta ei ole tiedossani. Cederbergin nekrologissa⁵⁶ hänen kerrottiin aloittaneen työt Uudessa Suomessa vuonna 1959, ja on ilmeistä, ettei jazzista kirjoittaminen US:n pahimpaan kilpailijaan HS:iin ainakaan virallisesti sen jälkeen ollut mahdollista. Toisaalta Tapio Hase muisteli haastattelussani Cederbergin kir-

54 A. Mollin henkilöllisyyttä en valitettavasti ole kyennyt selvittämään. Nimimerkin taakse kätkeytyy joku Rytmi-lehden toimituksen aktiivi ja on mahdollista, että kirjoituksen takana on Paavo Einiö, joka Rytmiin kirjoittamisen lisäksi saattoi käyttää myös suhteitaan Helsingin Sanomien toimitukseen saadaksesen siirrettyä jazzpalstan pois Nuoresta Hesasta. Tätä on kuitenkin jälkikäteen mahdotonta varmistaa.

55 Suomen Kuvalehden uutuuksien mainos, HS 26.11.1960.

56 Lauri Cederbergin muistokirjoitus, HS 23.2.1980.

joittaneen tp & b -nimimerkillä HS:iin vielä 1960-luvun alkuvuosina – nimimerkki kun mahdollisti muihinkin lehtiin kirjoittamisen ilman, että asia olisi selvinnyt työnantajalle. Joka tapauksessa Cederberg kuului ainakin vuoteen 1959 asti tp & b-nimimerkillä kirjoit-taviin jazzkriitikoihin.

Lisää muutoksia HS:n jazzkriittikkiin 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa toi jazzmu-siikin kehittyminen entistä kokeellisempaan suuntaan. Ornette Colemanin läpimurto ai-heutti vuonna 1960 jazzpalstalla keskustelua siitä, miten tähän jazzin uudistajaan ja yli-päättään uusiin jazztyyleihin tulisi suhtautua. Avantgardisteista käyty keskustelu piti HS:n jazzkriitikeissä luontevasti esillä näkökulmaa, jossa jazz on uudistuva taidemuoto ja sen laatu rakentuu muuten kuin yleisön välittömissä reaktioissa, siis muun muassa kriitikoi-den ylläpitämässä puhetavassa, kuten taidemuodoille on tyypillistä.

Tämän vuoden mielenkiintoisin nimi, altisti Ornette Coleman häkellytti Quincyn hetkeksi, mutta asiaa hetken tuumittuaan hän totesi, että kaikella taiteella on kehityksensä, kukois-tuksensa ja myöskin rappionsa, ellei sen torjumiseksi alati etsitä uusia teitä ja uusia ilmai-sukeinoja. (tp & b, "Quincy Jones orkestereineen täällä", HS 30.8.1960)

Yleisvaikutelmana koko konsertista voidaan sanoa, että jazzmusiikki maassamme on parin viimeisen vuoden aikana elänyt ilmeisesti voimakasta nousukautta, minkä vaikutukset ovat nähtävissä varsinkin ns. älyperäisen jazzin parissa.

(tp & b, "Jazzkuulumisia", HS 27.10.1961)

Älyperäisestä jazzista kirjoittaminen ilmaisee varsin selvästi, ettei jazzissa ollut kyse viih-demusiikista. Musiikin uudistuminen ja avantgardistien esiintulo kirvoittivat pisimmät pohdinnat tp & b:ltä 22.7.1962, kun klarinetisti Jimmy Giuffre esiintyi Helsingissä imp-rovisoiden ja ilman säestystä. Giuffre määriteltiin konserttikritiikissä selvästi taiteilijaksi.

Seuraavaksi esiintynyt klarinetisti Jimmy G i u f f r e osoitti jälleen kerran pysyvänsä tiiviisi-ti kehityksen kärjessä ja olevansa mitä edustavin avantgardisti. Hänen säestyksetön mu-siikkinsa on epäilemättä hyvin vaikeata vastaanotettavaa ja omaksuttavaa, ja siinä mielessä konserttiesiintyminen on taiteilijalle varmasti melko epäkiitollinen tehtävä. Luonteva Giuf-fre sai kuulijansa kuitenkin uskomaan, että kysymys on enemmästä kuin miltä kuulostaa. Giuffre aitona modernistina kokee kaikkinaiset rajoitukset ja lait painostavina ja musiikil-leen haitallisina. Niinpä siihen ei käykään minkään tyyliä tai järjestelmää edustavien nimi-lappujen kiinnittäminen. Ei ollut kysymys sen enempää tonaalisesta kuin atonaalisesta tai sarjallisesta kuin vapaamuotoisesta musiikista. Giuffre soitti vapaissa improvisaatioissaan aivan täsmälleen sitä, mitä suinkin halusi, ja sen jazzinomaisesti. Äärimmäinen tekninen taitavuus, musikaalinen lahjakkuus ja kokonaisuuden ehjään muotoutumiseen tähtäävä it-sekuri (viimeksimainittu varsinkin aivan ehdoton edellytys tämänkaltaisessa täysin vapaas-sa musiikissa) aiheuttavat sen, että esitys muodostui taidenautinnoksi. Luonnollisesti vas-ta sen jälkeen kun kuulija oli riittävästi perehtynyt asiaan.

(tp & b, "Jazzkuulumisia", HS 22.7.1962)



Jimmy Giuffrèn esiintyminen Helsingin Kauppakorkeakoululla heinäkuussa 1962 sai vuolaat kehuja HS:ssa Tapio Haselta: "Äärimmäinen tekninen taitavuus, musikaalinen lahjakkuus ja kokonaisuuden ehjään muotoutumiseen tähtäävä itsekuri aiheuttavat sen, että esitys muodostui taidenautinnoksi." (Kuvan omistaa Seppo Kajas)

Giuffrèn jazz oli tp & b:n määritelmän mukaan taidetta, jonka kuuntelusta nauttiminen vaati kuulijalta oman maun kehittämistä. HS:n jazzkritiikin kirjoitustyyli oli tässä vaiheessa muuttunut melko paljon sitten 1950-luvun alun ja Bixin jazzkonserttiselostusten, mutta tämä muutos ei ollut kiinni pelkästään kritikoista, sillä ilman säestystä esitetty improvisoitu musiikki on jo tyylillisestikin varsin kaukana 1950-luvun alussa Helsingin jazzkonser-teissa kuulluista varhaisista tyyleistä kuten dixielandista ja swingistä. Vanhempien jazztyylien konserteissa esitettiin pääasiassa läpisävellettyjä jazzmelodioita orkesterisovituksina, ja improvisointi rajoittui yksittäisiin instrumenttisooloihin. Giuffrèn tapauksessa yksinään improvisoiva jazzklarinetisti sen sijaan loi teoksen melodian kokonaisuudessaan vasta esi-tyshetkellä.

Tapio Hase kirjoitti suhtautumisestaan jazzin uudistajiin HS:n lisäksi Rytmi-lehden numerossa 4/1963, jonka aiheena oli jazzin kriisi. Hänen mielipiteensä tuli selväksi: jos näiden uudistajien musiikkia ei ymmärretä, ongelma oli yleisön kehittymätön maku, ei-vät taiteilijat.

Eniten lienee kriisiväitteisiin antanut aihetta Eric Dolphyn, Ornette Colemanin & kump-paneiden näennäisesti arvaamatta alkanut ja kieltämättä ensi kuulemalta häkellyttävä toiminta (Coltranea ei tarvinne enää tässä yhteydessä mainita, häntähän voi pitää jo konservatiivina ja jazzin klassikkona). Dolphy ja Coleman ”soittavat väärä ääniä”, ”soittavat epäpuhtaasti”, ”harrastavat musikaalista anarkiaa” jne. Kuitenkin heidän jazzinuudistuksensa osoittavat täysin loogillista ja luonnollista välttämätöntä kehittymistä sen huomionarvoisen tosiasian lisäksi, että nämä uudistukset ovat täsmälleen rinnakkaisia, joskin huomattavasti myöhäsyntyisempiä kuin konserttimusiikissa esiintynyt kehitys. Jos hyväksytään se mielestäni itsestään selvä päämäärä, että kehittymistä on tapahduttava (mikä ei tietenkään tarkoita jo olemassa olevan väheksymistä) – Kriisi on kuitenkin todellinen, ja se on ilmeisesti sama niin jazzissa kuin missä tahansa taidemuodossa, mutta sen juuret löytyvät aivan toisaalta kuin taiteen normaalista kehitymisestä. Aikaisemmin jo solvasin kuulijakuntaa sen takapajuisuuden vuoksi: kriisi esiintyy vastaanottavassa päässä eikä suinkaan luovassa. (Hase 1963, 7–8.)

Avantgardistien ohella Helsingin jazzyleisölle tarjottiin 1960-luvun alussa myös vanhempia jazztyylejä edustaneiden veteraanien konsertteja, sillä kaupungissa kävivät esiintymässä niin Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Duke Ellington kuin Oscar Petersonkin. Näiden konserttien sijoittaminen jazz-käsitteen alle aiheutti päänvaivaa Haselle. Hän päätyi jopa kyseenalaistamaan koko jazz-käsitteen käytön Ella Fitzgeraldin konsertin kohdalla.

Tämän vuoden jazzkonserteille on ollut ominaista se piirre, että vierailleet kuuluisuudet ovat miltei yksinomaan edustaneet vakiintunutta ja jo etukäteen hyväksi tiedettyä jazzmusiikkia, samalla kun nämä kuuluisuudet ovat itsekin osoittautuneet omilla linjoillaan varsin vakiintuneiksi ja liikaa edistysmielisyyttä kaihtaviksi. Tällainen vanhassa pitäytyminen ei sinänsä ole tietenkään pahasta – edellytyksenä on vain, että muusikko omien ympäröintensä sisällä kykenee jatkuvasti uudistumaan ja välttämään henkistä kuolemaa. Duke Ellingtonin kohdalla esimerkiksi lienee halvaantuneisuus tapahtunut tosiasia, kun taas viime maanantain konserttien tyylillisesti yhtälailla tavanomainen Oscar Petersonin trion anti osoitti sen luomisvoiman säilyneen entisen veroisena. – Konserttien toisessa osastossa esiintyi Ella Fitzgerald pianisti Tommy Flanaganin johtamine kvartetteineen. Tunnelmassa tapahtui jazzmusiikin kannalta selvä lasku siirryttäessä Petersonista Fitzgeraldiin. Onkin ilmeistä, että laulajatarta on tarpeetonta sijoittaa mitenkään nimenomaisesti jazzmusiikin nimikkeeseen alle huolimatta sukulaisuussuhteen ilmeisestä likeisyydestä. Ella on äänellisesti ja teknillisesti erittäin korkean luokan laulajatar, jonka ohjelmisto ja laulutyyli johtavat käsitteeseen, jota meillä kutsutaan milloin kevyeksi musiikiksi, milloin viihdemusiikiksi, milloin jazziksi tai peräti iskelmämusiikiksi. Monikymmenvuotinen ura on jättänyt jälkensä laulajattareen: laulu alkaa osin olla hänelle pelkkä mekaaninen toimitus vailla syvää eläytymistä. (tp & b, ”JAZZ”, HS 3.4.1963)

Kirjoitus antaa ymmärtää, että pitkän linjan jazzmuusikoiden lipsumiset viihteen suuntaan häiritsivät jazzin julkisuuskuvaa kokeellisena ja uusia ilmaisukeinoja etsivänä taide-
muotona. Toisaalta vanhojen artistien esittely vahvisti näkökulmaa, jonka mukaan jazzilla

oli takanaan jo monen vuosikymmenen mittainen historia, eikä sitä sen vuoksi voinut rinnastaa tuoreempiin yhdysvaltalaisperäisiin musiikkityyleihin kuten vaikkapa rock'n'rolliin. Jazzin eriytyminen omaksi kulttuurimuodokseen oli 1960-luvulle tultaessa edelleen vahvistunut, eikä musiikkityylin poikkeuksellisuutta yritetty enää 1950-luvun puolivälin tapaan havainnollistaa hyökkäämällä jazzpalstoilla ja -kritiikeissä jatkuvasti muita populaarimusiikin tyylejä kuten rock'n'rollia tai iskelmää vastaan. Tilaisuuden tullen tp & b kyllä väheksyi näitä tyylejä, mutta niiden olemassaoloa kommentoitiin enää harvoin. Newportin jazzfestivaalien taltioinnin, *Jazzin juhlaa* -elokuvan arviossa esiintynyt kommentti rock'n'roll-laulaja Chuck Berrystä oli enää yksittäinen tuulahdus menneiltä vuosilta.

Chuck Berryn mautonta rock-ohjelmaa oli vaikea käsittää; helposti herää kysymys, mitä tekemistä senkaltaisella musiikilla on jazzfestivaaleilla.

(tp & b, "Jazzkuulumisia", HS 21.11.1960)

Osansa rock'n'roll-viittausten vähenemisellä lienee ollut myös sillä, että musiikin suurin suosio Suomessa laantui, eikä se muodostanut enää yhtä välitöntä uhkaa jazzin kukoistukselle maassamme – puhuttiin sitten yleisön mieltymyksistä tai jazzmuusikoiden tekemisten painotuksesta rock'n'rollin ja jazzin välillä. Jazzpalstojen siirto Nuoresta Hesasta Päivästä päivään -osastolle muutti ylipäätään tp & b:n jazzkritiikin kirjoitustyyliä entistä lähemmäs lehden muuta kulttuurijournalismia. Vähemmälle jäi alkuaikojen jazzkriittikosukupolven harrastama "gospel", paikoin suorasanaisestikin tehty yritys lukijoiden käännättämiseksi jazzin puolelle. Jazzin arvoa osoitettiin HS:n jazzkritiikeissä lähinnä arvioimalla sitä samalla tyylillä kuin vakiintuneita taidemuotoja arvioitiin.

Silloin harvoin kun jazzia vielä tällä ajanjaksolla verrattiin lehdessä muihin populaarimusiikkityyleihin, sen asemaa taidemuotona korostettiin vertailemalla sitä rock'n'rollin sijaan iskelmämusiikkiin, joka esitettiin jazzin kaupallisena vihollisena. Tämän erottelun taustalla lienee Suomen musiikkielämässä vallinnut tilanne, jossa 1950- ja 1960-lukujen vaihteen jazziskelmätyylin myötä Suomen suosituimmat iskelmäorkesterit soittivat usein samalla kokoonpanolla myös jazzia. Yhtyeiden tanssikeikat alkoivat yleensä jazzsetillä, jonka jälkeen sama kokoonpano siirtyi toisessa setissään soittamaan iskelmää. Koska tämän toiminnan myötä oli todisteita siitä, että tanssikeikoilla kiertävät orkesterit osasivat tilaisuuden tullen soittaa myös jazzia, ei ole erikoista, että jazzyleisön määrän kasvattamista vaativien jazzin kannattajien mielestä orkesterien piti käyttää tanssikeikoilla tilaisuus hyväkseen ja soittaa yleisölle enemmän jazzia. Näitä vaatimuksia esitettiin välillä myös HS:n jazzkritiikeissä.

Jazzharrastuksen köyhyyttä maassamme valitellaan, eikä suinkaan perusteita. Samoin ihmetellään, miksi orkesterit eivät tanssipaikoissa soita enempää jazzia, vaikka sen tekeminen olisi mitä mainiointa valistus- ja yleisönkasvatustoimintaa. Orkestereiden taholta viittaillaan kuitenkin tällöin siihen, että "on soitettava sitä mitä yleisö vaatii", sekä että jokaisen yhtyeen, joka yleensä aikoo soittotilaisuuksia saada, on näin meneteltävä. – – Yhteenvetona toteamme, että ei välttämättä ole soitettava sitä mitä yleisö vaatii, ei yleensä eikä soittotilaisuuksia saadakse, eivätkä missään tapauksessa kaikki orkesterit niin tee.

Tästä on esimerkkinä Rolf Kronquistin kvintetti, joka jo pidemmän aikaa on ollut puhtaalla jazzmusiikkilinjalla. – – Yllämainitun valoisan uutisen nojalla rohkenemme otaksua, että joskaan tanssiyleisömme jazzkiinnostus tuskin on noussut, on luultavasti tapahtunut kehitystä yleisön jazzinsietokyvyssä. Näin ollen varsin monet maan tanssimusiikkia soittavat yhtyeet voisivat lisätä jazzpanostaan, koskapa Rolf Kronquistin kvintettikin on niin tehnyt. (tp & b, ”Jazzkuulumisia”, HS 18.8.1961)

Jazzpalstojen siirtyminen Nuoresta Hesasta Päivästä päivään -osastolle toi mukanaan myös jazzkritiikin ilmestymistahdin harvenemisen, sillä lähes viikottaisesta ilmestymisestä tp & b:n kirjoitustahti putosi 1–2 kertaan kuukaudessa. Merkittävät jazzkonsertit saivat lehdessä huomiota entiseen malliin ja jopa entistä näyttävämmin, sen sijaan kotimaisten jazzmuusikoiden haastattelut loppuivat. Myös levyarvioiden ilmestyminen oli epäsäännöllistä, sillä syksyyn 1961 asti levykritiikkejä ilmestyi välillä tiheästikin jazzpalstalla, vuonna 1962 lehdessä ei sen sijaan arvioitu ensimmäistäkään jazzlevyä.

HS:n jazzpalstan siirtymistä Päivästä päivään -sivuille voi niiden sisällön yksipuolistumisesta huolimatta pitää yhtenä etappina jazzkritiikin legitimoitumisessa. Tätä mieltä oli paitsi Tapio Hase itse haastattelussani, myös jazzin arvostuksesta Rytmi-lehden numeroon 5/1961 kirjoittanut Timo Vuortama.

Jazzin asema tällä hetkellä lieneekin se, että se melkein on tunnustettu taiteeksi ja sille on meidänkin maassamme vakiintunut eräänlainen asema julkisenkin sanan piirissä. Aggressiivisin vastustus jazzia kohtaan on voitettu. – – Jazzin asema maassamme on eräänlaisessa välitavoitteessa, kiivain taistelu on voitettu, mutta jazzia ei vielä ole tunnustettu lopullisesti taidemusiikin täysiarvoiseksi osaksi, vielä eivät sanomalehtien jazzpalstat sijaitse samoilla sivuilla, joilla muu taidemusiikki arvostellaan, vielä ei jazzin opetus kuulu musiikkikasvatukseen, vielä ei jazz pääse osalliseksi valtiovallan antamasta tuesta modernin taiteen edistämiseksi. (Vuortama 1961, 18.)

Tapio Hase itse käsitteli jazzia taiteena sekä kritiikeissään että suoraan Rytmi-lehden numerossa 5/1961, johon hän kirjoitti pääkirjoituksen otsikolla Jazzarvostelun kritiikki. Haseen pääkirjoitus Rytmissä tarjoaa harvinaisen tilaisuuden tarkastella HS:n populaarimusiikkitoimittajan reaaliaikaisia ajatuksia omasta työstään.

Kuten kaikkien taidealojen arvostelutoimikunta on jazzmusiikinkin arvostelu usein melko epäkiitollista. Tavallisesti koko toiminnalta pyritään julkisesti viemään perusta väittämällä arvostelijan olevan tarpeeton tai jopa haitallinen tekijä taiteilijan, taideteoksen ja taideyleisön muodostamassa taiteen pyhässä kolminaisuudessa. Toiset syytökset kohdistuvat asiantuntemattomiin ja kunnianhimoisiin arvostelijoihin, jotka vaikutusvaltaiseen asemaan (radioon, sanomalehteen tms) päästyään saattavat tyrannisoida kokonaista taiteen alaa ja vaikuttaa yleisen mielipiteen harhauttamiseen. Tarkoittakaamme arvostelutoiminnalla tässä ns. analysoivaa arvostelua, jossa pyritään selvittämään yleisesti hyväksytyjen perusteiden nojalla taideteoksen ansiot sekä absoluuttisina että verrattuna muihin läheisiin saman alan vertailukohteisiin, ja jättäkäämme mielenkiinnottomana syrjään pelkkä ta-

pahtuneiden seikkojen toteaminen, mitä ei voida sanan varsinaisessa merkityksessä pitää varsinaisena arvostelutoimintana. Tarkoitettun arvostelutoiminnan moraalisenä oikeutuksena voidaan pitää sitä hypoteettista tilannetta, että tarpeen tullen, ts. yleisen mielenkiinnon viritessä, on suuren, asiaa tuntemattoman ja myöskin itsenäisesti ymmärtämättömän joukon opastamiseksi ja informoimiseksi käytettävissä asiasta perillä oleva henkilö. (Hase 1961, 5.)

Pääkirjoituksessaan Hase piti kritiikin tärkeimpänä funktiona ajatusten herättämistä. Hän ei toivonut, että hänen lehteen kirjoittamansa ajatukset otetaan kirjaimellisesti.

Arvostelijan moraalinen vastuu on siis suunnaton: hän on kirjaimillaan kirjaimellisesti vastuussa yleisönsä asiaa koskevista mielipiteistä, ei tosin onneksi koko yleisönsä, sillä itsenäinen lukija muodostaa mielipiteensä enemmän tai vähemmän riippumattomasti. Viimeksimainittu tilanne onkin arvostelutoiminnan päämäärä. Sen tarkoituksena on opettaa ymmärtämään eikä suinkaan olla mikään jumalainen mielipiteiden diktaattori. Jos kuitenkin osakin arvostelijan ja taiteilijan yhteisestä yleisöstä aina ja kaikissa tapauksissa pitää mielessään sokeasti omaksumiaan oppeja, on arvostelutoiminta ilmeisesti niiltä osin epäonnistunut. Ainakin ilmaisussa on silloin vikaa: yleisöä ei ole houkuteltu omintakeiseen ajatteluun eikä mielipiteenmuodostukseen ajatuksenjuoksun helpottamiseksi esitetyillä arvosteluilla. (Hase 1961, 4.)

6.4 Olavi Lehmuksela: Jazzin taidestatuksen vaatiija

1950-LUVUN viimeisinä vuosina HS alkoi käsitellä jazzia taidemuotona myös tp & b:n jazzpalstojen ulkopuolella. Kulttuurisivuilla julkaistiin harvakseltaan laajoja artikkeleita jazzin historiasta lokakuusta 1957 lähtien, jolloin ilmestyi miltei koko sivun kokoinen artikkeli otsikolla ”Neljä vuosikymmentä jazzlevytyksiä”. Artikkelin oli kirjoittanut alun perin John S. Wilson High Fidelity Magazine -lehteen. Ingressi ei jättänyt sijaa tulkinnoille jazzin taiteellisesta arvosta.

Äänilevyt nostivat jazzin paikallisista rajoista, levittivät sen koko maailmaan ja auttoivat sen muuttumisessa pysyväksi taidemuodoksi.
(John S. Wilson, ”Neljä vuosikymmentä jazzlevytyksiä”, HS 17.10.1957)

Myös Kirjallisuus ja taide -palstalla 22.10.1957 julkaistu ”Jazz tienhaarassa” -artikkeli, joka pohti syvällisesti jazzin nykytrendejä Newportin festivaalien jälkeen, toi tukea lehden jazzkriitikoiden kirjoitustyyliille: jazz ansaitsi vakavaa ja analyttistä käsittelyä. Kun suuri jazzaiheinen artikkeli julkaistiin HS:ssa seuraavan kerran 2.2.1958, jazzista puhuttiin suoraan taiteena jo otsikossakin. Saturday Review -lehdessä alun perin julkaistun John Meheganin artikkelin otsikko kuului HS:n toimituksen suomentamana selväsanaisesti ”Länsirannikon jazz – uutta taidetta”.

On jälkikäteen mahdotonta selvittää, millaisten toimituksellisten prosessien jälkeen nämä yhdysvaltalaiset jazzartikkelit päätyivät 1950-luvun lopussa HS:n sivuille ja kuka teki

päätökset niiden julkaisusta. Ulkomaisista lähteistä suomennettujen yksittäisten artikkelien julkaisun takana saattoi olla kuka tahansa lehdessä valtaa käyttävä, ja jopa lehden omistajan Eljas Erkon tiedetään päättäneen yhdysvaltalaisen lehtiartikkelien julkaisusta HS:ssa (ks. Manninen & Salokangas 2009, 549–550). Joka tapauksessa Nuoren Hesän säännöllisten jazzpalstojen ei HS:n toimituksessa katsottu riittävän jazzaiheiseksi sisällöksi 1950-luvun lopussa, vaan jazzin olemusta pohtivia ulkomaisia artikkeleita alettiin harvakseltaan kääntää suomeksi ja julkaista myös Kirjallisuus ja taide -osastolla.

Laajat jazzjutut saivat myös kotimaisen kirjoittajan maaliskuussa 1959, jolloin **Olavi Lehmukselan** (1939–1994) nimi esiintyi ensimmäistä kertaa jazzartikkelin perässä. Lehmukselan artikkeli ”Jazz musiikkina” (HS 4.3.1959) käsitteli jazzin arvoa nimenomaan oman historian omaavana taidemuotona. Artikkelin julkaistiin Kirjallisuus ja taide -palstalla.

Moderni jazz on runsain mitoin käyttänyt hyväkseen klassillista musiikkia, säilyttäen silti omat persoonalliset piirteensä. Esikuvina on käytetty mm. Stravinskia ja Hindemithiä. Mielestäni on jazzissa saavutettu luonnollisella tavalla juuri se, mitä tämän vuosisadan ns. vakava musiikki on vasta monien teoreettisten kokeiluiden kautta löytänyt – intensiivisyyden. Jazzissa muusikko improvisoi jonkin tutun teeman pohjalta. Hän on säveltäjä joka antaa tälle teemalle esteettiset ääriviivat. Tämä on muusikkojen omaamaa luomisviettiä.

(Olavi Lehmukselan, ”Jazz musiikkina”, HS 4.3.1959)

Nämä olivat radikaaleja rinnastuksia HS:n sivuilla vuonna 1959. Lehmukselan ensimmäisestä artikkelista käytiin julkaisun jälkeen lähes kahden viikon mittainen keskustelu yleisönosastolla 6.–18.3.1959, kun kaksi klassisen musiikin ystävää esitti vastalauseensa yrityksille rinnastaa modernin jazzin merkkihenkilöitä klassisen musiikin suurnimiin. Useat jazzin ystävät ryhtyivät puolestaan puolustamaan Lehmukselan ajatuksia mielipidepalstalla. Säännöllisiä jazzpalstoja toimittaneiden kirjoittajien jutut eivät olleet herättäneet keskustelua yleisönosastolla, mutta Kirjallisuus ja taide -palstalla julkaistu suora jazzin ja klassisen musiikin välinen rinnastus ylitti muutaman lukijan ärsytyskynnyksen. Ainakaan nämä yleisönosastolle kirjoittaneet lukijat eivät vielä keväällä 1959 olleet valmiita laajentamaan taidemusiikin käsitettä niin, että myös jazz kelpaisi sen alle.

Lehmukselan mielipiteet pohjasivat klassiseen musiikkikoulutukseen. Hän oli aloittanut viuluopinnot Sibelius-Akatemiassa vuonna 1955 ja suhtautui nuoruudenystävänsä Kyösti Penttisen (2014) mukaan jazziin alusta asti korkeana taidemuotona, vaikka hän opiskeli klassista musiikkia. Lehmukselan esiintyi jazzkirjoittaja-aikanaan klassisen musiikin konserteissa osana Sibelius-Akatemian opintoja, mutta hän soitti samaan aikaan myös jazzia muun muassa maineikkaan huilistin Esa Pethmanin kokoonpanoissa.

Lehmukselan palasi jazzartikkeleineen lehden Kirjallisuus ja taide -osastolle joulukuussa 1960, jolloin häneltä julkaistiin runsaan viikon sisällä neljä artikkelia: ”Jazzin synnyinseutu – paheellinen Storyville” (HS 20.12.1960), ”Jazz muuttaa pohjoiseen” (HS 21.12.1960), ”Swingin kuningas ja hänen kilpailijansa” (HS 23.12.1960) sekä ”Moderni jazz kypsyy taiteeksi” (HS 28.12.1960). Neliosainen artikkelisarja oli katsaus jazzin historiaan New Orleansissa ja Chicagossa, ja se käsitteli myös musiikkityylin myöhempää kehitystä ja eriytymistä omaksi taidemuodokseen.

Lehmukselan artikkelit herättivät ilmestyttyään jälleen keskustelua yleisönosastolla. Nimimerkki P. G. arvosteli 22.12.1960 Lehmukselan vetäneen mutkia suoriksi kirjoittaessaan jazzin historiasta, ja tämä vastasi seuraavan päivän lehdessä ilmaisen samalla kirjoitustensa päämäärän.

Mitä tulee tuohon P. G:n toteamukseen ”vanhasta, tutusta tarusta”, niin kirjoittaja on ilmeisesti käsittänyt väärin artikkelini tarkoituksen. Tarkoituksenani ei ollut kirjoittaa P. G:n kaltaisille asiantuntijoille, vaan suurelle yleisölle ja varmaan P. G:kin myöntää, että he kai paavat asiassa hieman valistusta. (Olavi Lehmuksesta, ”Nimim. P. G.”, HS 23.12.1960)

Kirjoittajan pyrkimys osoittaa modernin jazzin arvo aiemmista jazztyyleistä erillisenä taidemuotona oli ilmeinen – sen kertoo jo juttusarjan viimeisen artikkelin otsikkokin. Se, ymmärsikö Lehmukselan tavoitteleva suuri yleisö mitään hänen käyttämistään musiikkianalyttisista termeistä, lienee kylläkin kyseenalaista. Todennäköisemmin hänen käyttämänsä ”suuri yleisö” -termi tarkoitti Kirjallisuus ja taide -palstan keskivertolukijaa eli korkeakulttuurin ystävää, ei tavallista kadunmiestä. Modernin jazzin omaperäisyyden ja musiikillisen arvon osoitus musiikkianalyysin keinoin tuo mieleen Erkki Melakosken kirjoitukset 1950-luvun alkupuoliskolta.

Modernin jazzin soinnutus on huomattavasti rikkaampi ja monimutkaisempi kuin swing-musiikin puhumattakaan traditionaalisesta jazzista, jonka soinnutus rajoittui lähes yksinomaan toonikan, dominantin ja aladominantin käyttöön. Modernissa jazzissa käytetään mielellään tehokeinona kokosävelasteikkoa ja soinnun yhdistämistä toiseen kromaattisen purkauksen kautta. (Olavi Lehmuksesta, ”Moderni jazz kypsyy taiteeksi”, HS 28.12.1960)

Lehmuksesta pistäytyi kertaalleen myös konserttikritiikin puolella ja arvioi HS:n sivuille 15.9.1961 Tukholman Nalen-jazzklubin syyskauden ensi-iltakonsertin. Hänen kirjoittamistaan suurista artikkeleista poiketen kritiikki julkaistiin Päivästä päivään -osastolla, mutta jazzin pitäminen taidemuotona tuli kirjoituksen sisällöstä ilmi aivan kuin Kirjallisuus ja taide -osaston artikkeleistakin.

Arne Domnérus orkestereineen tuntui olevan kovasti suosiossa. Orkesteri soitti siististi sovitettua jazzia herkästi nyanssioiden. Kenties rytmisektio soitti liian kovaäänisesti ja ylipäänsä esitykset vaikuttivat hieman kaupallisilta, mutta onhan Nalen loppujen lopuksi kuitenkin tanssipaiikka. – – Norin itse oli solisteista eittämätön ykkönen vaikka kokeneen jazzveteraanin sooloista kuulsikin rutiini ja tavanomaisuus tehden ne siten hieman mielenkiinnottomiksi. Altisti Rolf Bäckman yritteli joskus tavoitella sooloissaan jotain uutta siinä silloin tällöin onnistuenkin muitten pysytellessä turvallisesti sointupohjan lähituntumassa. (Olavi Lehmuksesta, ”Jazzia Nalenilla”, HS 15.9.1961)

Lehmuksesta kirjoitti HS:n sivuille vielä yhteenvetoartikkelit jazzvuosien 1961 ja 1962 tapahtumista sekä kaksiosaisen ”Jazz tänään” -artikkelisarjan lokakuussa 1962. Hänen viimeinen jazzartikkelinsa julkaistiin lehdessä 9.1.1963, jonka jälkeen Lehmuksesta poistui

lehden avustajien joukosta. Kenties hänen missionsa jazzin taiteellisesta arvosta tiedottamisesta tuli täytetyksi, sillä Lehmuksela kirjoitti jälkimmäisen ”Jazz tänään” -artikkelin alussa näin:

Nykyjazzin hillityintä linjaa voisimme kutsua vaikkapa kamarijazziksi. Se ei ole tarkoitettu pilkkanimeksi sillä onhan juuri pienten yhtyeitten eurooppalaista musiikkia lähestyvä ja äärimmilleen hiottu jazz tehnyt arvokkainta propagandatyötä koko jazzmusiikin hyväksi. Sen ansiosta ovat konservatiivisemmatkin ihmiset oppineet ymmärtämään, ettei jazz enää ole tanssijoitten taustamusiikkia vaan oma jatkuvasti kehittyvä ja laajoja mahdollisuuksia tarjoava itsenäinen taidemuoto.

(Olavi Lehmuksela, ”Jazz tänään: Kamarijazz etsii Bachia”, HS 6.10.1962)

Myöhemmällä jazzkirjoittajaurallaan Olavi Lehmuksela kirjoitti artikkelin jazzin erikoispiirteistä Erkki Melakosken *Rytmi-musiikki*-kirjaan vuonna 1970. Hän toimitti myös säveltäjä-kapellimestari Jussi Jalaksen elämäkerran sekä Oopperaorkesterin historiikin. Varsinaisen elämäntyönsä Lehmuksela teki Oopperaorkesterin alttoviulujen äänenjohtajana.

6.5 Jazz taiteellistuu, myös iskelmä saa jalansijaa

HS:n historiassa 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun ajanjakso näyttäytyy aikana, jolloin lehden uudistaminen koettiin tarpeelliseksi. Aatos Erkko ja Teo Mertanen tulivat lehden päätoimittajiksi vuonna 1961, ja heidät pantiin valmistelemaan uudistuksia, koska lehden ilme oli vanhentunut ja levikki polki paikallaan. (Ritvos 2007, 9.) HS:n entinen päätoimittaja Janne Virkkunen (2013, 8) kirjoittaa lehden olleen 1960-luvun alkuvuosina jopa aallonpohjassa. Populaarimusiikkijournalismin kohdalla suurimpia muutoksia vuosikymmenten vaihteessa olivat jazzpalstan siirtäminen Nuoresta Hesasta Päivästä päivään -osastolle sekä iskelmäpalstan alkaminen Päivästä päivään -osastolla. Molemmat ratkaisut noudattivat ajan yleisiä trendejä, joten populaarimusiikin kohdalla lehden sisältö ei näyttänyt erityisen vanhentuneelta.

Jazzpalstan siirtoa, Olavi Lehmukselan laajoja artikkeleita Kirjallisuus ja taide -vinjetin alla sekä ulkomaisten jazzasiantuntijoiden artikkeleiden julkaisua voi pitää merkkeinä jazzin kohonneesta statuksesta lehdessä. Legitiimillä kulttuurimuodolla täytyy olla oma historiansa, ja jazzin tapauksessa tätä historiaa esiteltiin HS:n lukijoille laajemmin ensi kertaa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Täyteen taidestatukseen yhteiskunnassa oli kuitenkin vielä matkaa, mikä kävi ilmi esimerkiksi Olavi Lehmukselan yleisönosastopalautteesta. Tiedot jazzmusiikin ja siihen liitettyjen arvojen muutoksesta eivät vielä olleet levinneet joka puolelle: Seppo Toiviainen (1970, 39) on huomauttanut, että vuonna 1962 ilmestyneen *Nykysuomen sanakirjan* selitys jazz-sanalle oli kuin suoraan 1920-luvun termistöstä. Informaation levitystä tarvittiin edelleen, jotta jazzinharrastajat saivat omat arvonsa hyväksytyiksi kautta yhteiskunnan.

Ruotsissa jazzia pidettiin nuorisomusiikkina koko 1950-luvun ajan, kunnes rock’n’roll syrjäytti sen. Muutoksen eräs seuraus oli, että jazz alkoi saada statusta korkeakulttuurina ja taidemusiikkina. (Lilliestam 1998, 74.) Myös Suomessa jazzin taidestatus näyttää

vahvistuneen 1960-luvun vaihteessa, vaikka rock'n'rollin suosio oli suhteellisen vähäistä. Kenties oma osansa legitimoitumisessa oli jo kymmenen vuotta jatkuneella sanomalehtien jazzkritiikillä, jonka avulla jazzista oli rakennettu kuvaa viihdettä korkeaa-arvoisempaa musiikkina.

Uutta iskelmää, rock'n'rollia ja muuta nuorisomusiikkia koskeva kirjoittaminen alkoi vakiintua HS:ssa, mutta kirjoittamisen tyyli erosi selkeästi jazzkritiikistä, joka lähenteli kieleltään jo taidekritiikkiä. Erkki Pälli ja Leo Nordberg arvioivat jazzin ulkopuolista populaarimusiikkia samalla tyylillä kuin ajan nuortenlehdet, toisin sanoen lähinnä myyntimarkkinoiden näkökulmasta, jolloin kyse oli enemmän kuluttajille suunnatuista uutuuksiesittelyistä kuin itsenäisistä kritiikeistä (Mäkelä 2011b, 92). HS:n tämän aikakauden populaarimusiikkijournalismi oli tyylillisesti tiukasti kiinni kotimaisen erikoislehdistön journalismin tyylissä, oli kyse sitten jazzista tai iskelmästä.

Varsinaista kritiikkiä ei rock'n'rollista tai iskelmästä kirjoitettu vielä muuallakaan päin maailmaa. Niitä pidettiin viihdeteollisuuden osana vielä 1960-luvun alkuvuosina: ennen The Beatlesin tuloa esimerkiksi Isossa-Britanniassa ei juurikaan ajateltu, että populaarimusiikin⁵⁷ tuotanto tai kulutus saattaisivat sisältää esteettisiä tai älyllisiä arvoja (Inglis 2010, 550). Vaikka rock'n'roll oli tullut tunnetuksi Yhdysvalloissa jo 1950-luvun puolivälissä, vielä 1960-luvun alussa sen ympärille ei ollut kehittynyt samantyylistä kritiikkitradiotiota kuin jazzille (McLeod 2001, 49). Niinpä ei tarvitse ihmetellä, ettei sellaista ollut syntynyt Suomessakaan eikä sitä ole löydetävissä Helsingin Sanomien sivuilta. Iskelmää ja rock'n'rollia seurattiin säännöllisesti lehdessä toisin kuin 1950-luvun puolivälissä, mutta ne sijoitettiin pikemminkin osaksi viihdemusiikkia, jonka kunniallinen harjoittaminen liittyi esittäjiensä ammattitaitoon eikä heidän ominaisuuksiinsa uutta luovina ja itseään ilmaisevina taiteilijoina.

Iskelmästä toisaalta vaiettiin niin tiystin HS:n palstoilla 1950-luvulla, että tämänkin näkökulman ilmestyminen lehteen oli merkittävä muutos entiseen nähden. Vuosikymmenen tähtilaulajan Olavi Virran nimellä tekemäni arkistohaku paljastaa, että ennen vuotta 1959 ja Erkki Pällin iskelmäpalstaa häntä ei arvioitu soololaulajana HS:n sivuilla kertaakaan lukuun ottamatta Erkki Melakosken yksittäistä *La Cumparsita* -levyarviota. Virran esiintymisiä kommentoitiin, jos hän näytteli elokuvissa tai Punainen mylly -revyyssä, mutta laulukeikoista ei kirjoitettu mitään, eikä hänen levyjään esitelty. Ilmeisesti Virta ei myöskään laulanut 1950-luvulla Helsingin jazzkonserteissa, joita arvioitaessa moni muu iskelmälaulaja sai palstatilaa HS:n sivuilla.

Iskelmälaulajia alettiin 1950-luvun loppupuoliskolla esitellä myös Nuoressa Hesassa. Nämä kirjoitukset olivat lyhyitä, nimettömiä ja todennäköisesti levy-yhtiöiden promootiomateriaalia, tai niistä vastasivat nuoret aktiivilukijat, jotka tapasivat laatia osastolle juttuja muutenkin. Päivästä päivään -osaston vakiopalstoilla iskelmästä ja muusta nuorisomusiikista kirjoitettiin 1960-luvun vaihteen HS:ssa pitkälti uusien äänilevyjen ja ulkomaisten levymyyntilistojen pohjalta. Levyihin keskittymisen seurauksena ääniteollisuuden ulkopuolella tapahtuneet musiikki-ilmiöt kuten rautalankamusiikin suosio helsinkiläisnuorten keskuudessa jäivät lehdessä olemattomalle huomiolle. HS ei jalkautunut kaupungin kella-

57 Inglis ei tässä yhteydessä mitä ilmeisimmin laske jazzia osaksi populaarimusiikkia.

reihin kuuntelemaan nuorten musiikkiharrastusta, joka kasvoi myöhemmin merkittäväksi suomalaisen populaarimusiikin ilmiöksi – joskin mahdollista on toki sekin, että rautalangan nousu oli tiedossa, mutta sen harjoittajien taitoja ei pidetty kirjoittamisen kannalta tarpeeksi merkittävänä. Laadun käsite rakentui Erkki Pällin ja Leo Nordbergin kirjoituksissa tekniselle osaamiselle eli muusikon tai laulajan ammattitaidolle, eivätkä heidän sukupolvensa musiikkialan toimijat pitäneet nuoria rautalankayhtyeitä musiikillisesti oikeaoppisina. Pällin ja Nordbergin palstojen näkökulma oli samanlainen kuin Seppo Nummella (1966/1994, 55) muutama vuosi myöhemmin: iskelmä oli teolliseen muotoiluun rinnastettavaa käyttötaidetta, jota saattoi arvostaa tekijöidensä ammattitaidon perusteella, mutta joka ei ollut taiteellista luomistyötä. Pällin ja Nordbergin kirjoitukset eivät vielä kyseenalaistaneet vallitsevaa kulttuurin hierarkiaa, vaikka niissä pyrittiin rakentamaan iskelmästä ja muusta kevyestä musiikista kuvaa ammattitaitoa vaativana alana.

Kevyen musiikin valmistusprosessi oli kuitenkin vähitellen uudistumassa. Kotimaista rautalankaa ei vielä ennen tammikuuta 1963 oltu levytetty, eikä sitä sen vuoksi noteerattu HS:n populaarimusiikkipalstoilla, joissa tosin arvioitiin ulkomaisten esikuvien The Venturesin ja The Shadowsin rautalankalevytyksiä. Sapphire-nimimerkin viimeisellä palstalla 15.1.1963 arvioitiin ensimmäistä kertaa levy, jossa kitarayhtyeen jäsenet myös lauloivat itse.

Amerikkalainen koulupoikayhtye The Beach Boys toimii rautalanka-alalla, mikä tahtoo sanoa, että kitarat ovat heidän työkalujaan hieman samaan tapaan kuin on laita Svea-mamman The Violents-bandin. Lisäksi rapakontakaiset ”rantapojat” vielä laulavatkin, mistä on osoituksena esimerkiksi heidän vinha tulkintansa Wilsonin twististä ”The Shift”. Laulamisen laita on kuitenkin vähän niin ja näin, joten kaverusten vahvimaksi valtiaksi jäänee suorituksen puhtaasti soitannollinen osa. Nyt käsiimme osuneella levyllään The Beach Boys esittää myös Weaverin kappaleen ”Moon Dawg” (Kuukoira). Emme sanoisi, että tämä länssinaapurissa melkoista suosiota nauttiva nuori yhtye loppujen lopuksi olisi kaikkein hassumpia lajissaan. (Sapphire, ”Levyvaa’alla punnittua”, HS 15.1.1963)

Tammikuussa 1963 päättyi myös aika, jolloin kolmekymppiset toimittajat saivat määritellä lehdessä sen, millaisen iskelmämusiikin kuunteleminen oli nuorisolle suotavaa. Heidän jälkeensä oli nuorison itsensä aika päästä ääneen Suomen suurimman sanomalehden iskelmäpalstoilla.

7. HS 1963–1968: Nuori polvi raivaa tilaa lehdestä

UOSINA 1963–1964 uuden sukupolven nuorisomusiikki nousi toden teolla yleiseen tietoisuuteen Suomessa. Rautalankayhtyeet uudistivat ensin nuorisomusiikkia, kun nuoret alkoivat itse soittaa samanikäiselle yleisölle, eikä instrumentaalimusiikki tarvinnut enää laulusolisteja lainkaan. Vuoden verran kestäneen suurimman rautalankabuumin jälkeen poppyhtyeet löivät The Beatlesin johdolla läpi Suomessakin. Myös Helsingin Sanomien iskelmäpalstan toimittajissa tapahtui nuorennusleikkaus Leo Nordbergin päätettyä avustajasuhteensa vuoden 1963 alussa.

7.1 pop eli Maarit Niiniluoto: Nuori joka jalkautui popkonsertteihin

LEO Nordbergin lopetettua HS:n iskelmätoimittajan paikan peri nimimerkillä **pop** kirjoittanut **Maarit Niiniluoto** (1943–), joka oli aikaisemmin työskennellyt Ilta-Sanomien kesätoimittajana ja kirjoittanut muutamia teatterikritiikkejä myös Helsingin Sanomiin. Niiniluodon isä oli HS:n päätoimittaja Yrjö Niiniluoto, joka oli kuollut vuonna 1961. Äiti Marja Niiniluoto oli niin ikään työskennellyt Helsingin Sanomien toimittajana. 1960-luvun alussa hän toimi Ilta-Sanomien kirjallisuustoimittajana freelancer-pohjalta.

Ensimmäinen Maarit Niiniluodon pop-nimimerkin palsta julkaistiin 12.10.1963. Palsallaan hän esitteli uutuussinglejä kitarayhtyeiden ja iskelmälaulajien tuotannosta sekä kävi läpi Ruotsin iskelmälistan kärjen. Nordbergin viimeisen ja Niiniluodon ensimmäisen palstan välissä oli peräti yhdeksän kuukauden tauko, jolloin HS ei julkaissut iskelmäpals-
taa Päivästä päivään -osastolla. Tauon syy ei ole tiedossani.

Maarit Niiniluoto toimitti Teiniliiton julkaisemaa Teinilehteä ja opiskeli yliopistossa, kun hän alkoi toimittaa HS:n iskelmäpalstaa.

Mä olin ollut siinä vaiheessa kaksi kesää Ilta-Sanomien kesätoimittajana ja kaikki tykkäsivät, että omena ei putoa kauas puusta, että tässä on lahjakas tyttö. – – Ajateltiin, että mä olen ihan sopiva pakkaus tekemään tuommoista populaarimusiikkipalstaa, ja sitten sovittiin se. (Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

Yli kolmekymppisen Nordbergin vaihtuminen parikymppiseen Niiniluotoon merkitsi muutosta palstojen sisällössä. Siinä missä Nordberg oli arvioinut musiikkia ainoastaan äänilevyjen avulla, Niiniluoto jalkautui kuuntelemaan kitarayhtyeitä ja havainnoimaan nuorison reaktioita. Nordbergiltä oli ehkä jäänyt huomaamatta, millaisia muutoksia nuorison musiikkimaussa ja myös itse musiikissa oli tapahtumassa. Niiniluotokin esitteli säännöllisesti uutuussinglejä, mutta levyesittelyiden lisäksi konserttiarviot tulivat hänen työnsä myötä osaksi HS:n iskelmäpalstojen juttuvalikoimaa.

Muutos palstojen sisällössä oli jälleen toimittajasta itsestään lähtöisin. Niiniluoto sai

edeltäjiensä tavoin alusta lähtien vapaat kädet palstan toimittamiseen, ja hän muisteli haastattelussani, että ainoa ohjeistus koski uutuuslevyjen esittelyä.

Kukaan ei oikein sopinut tätä kunnolla mun kanssani. Mä sain itse toimittaa sitä ihan niin kuin halusin. Lähinnä toivottiin, että toisin esiin levyjä joita ilmestyi, koska levyteollisuus oli silloin ihan huipussa. Ja sitten aina soitin levy-yhtiöihin ja pyysin levyjä, tuli hirveästi singlejä ja EP-levyjä. – – Muistan, että valitsin siitä, mitä lauluja haluan ottaa ja mitä taiteilijoita haluan tuoda esiin, ja mulla oli minimaaliset tilat sille. Otin myöskin 1950-luvulla debytoineita, Brita Koivusia ja Annikki Tähtiä ja Laila Kinnusia ja kaikkia tällaisia esille, että mitä he tekivät, mutta toin aika paljon uutta esiin. (Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

Niiniluodon pop-nimimerkin kirjoitukset toimivatkin hyvänä läpileikkauksena vuosien 1963–1965 nuorisomusiikin kirjoon. Niiniluoto arvosti uusimpien kansainvälisten virtausten lisäksi perinteistä suomalaista iskelmää, jota hän piti esillä HS:n sivuilla. Jälkikäteen hän kertoi tehneensä tämän mielellään.

Me oltiin aina vähän sellaisia frikkejä, jotka kirjoitettiin tuosta [iskelmästä, MM]. Mä kirjoitin ihan iskelmä- ja tanssilavamusiikista, ja sellaiselta alueelta, jota Hesari ei muuten käsitellyt millään lailla. Olihan mulla sellainen kiva tunne, kun sain edes jotain pientä mainintaa siitä. Ei siellä ollut mitään isoja juttuja Irwin Goodmanista, se aika oli vasta edessä. – – 1960-luvusta on se kliseemäinen kuva, että se on vain Beatlesia ja Rolling Stonesia ja rautalankaa. Koskaan ei puhuta siitä, että se oli tangon kaikkein syvällisintä aikaa, jolloin lavahurmos oli ihan huipussaan. (Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

1960-luvun alussa tangon ja uuden nuorisomusiikin välinen vastakkainasettelu oli paljon julkisuudessa, mutta se ei aiheuttanut ongelmia esimerkiksi levy-yhtiöiden sisällä (Muikku 2001, 127). Se ei aiheuttanut ongelmia myöskään Maarit Niiniluodolle, joka esitteli heti ensimmäisestä iskelmäpalstastaan lähtien suomalaisia tangouutuuksia siinä missä kitarayhteitä ja ulkomaista popmusiikkiakin. Levyesittelyt olivat tyyliltään melko lähellä Erkki Pällin ja Leo Nordbergin palstoja eli lyhyitä virkkeen tai parin kommentteja musiikin tasosta. Arvioitavana oli lähinnä levyn tekijöiden ammattitaito ja lopputuloksen tekninen taso, ei niinkään levyn taiteellinen arvo. Esteettinen kritiikki ei vielä ollut saapunut popmusiikin arviointiin.

Matti Heinivahon laulama ”Malaga” ja toisella puolella ”Syyskuun romanssi” ovat viimeistelyä ja huolellista viihdettä. Heinivaho laulaa nämä haikeat sävelmät moitteettomasti, taustalla säestää Nils Lerchen orkesteri. Reijo Taipaleen ”Tango Humiko” Kullervo Linnan säestyksessä edustaa kirsikankukkien romanttiikkaa ja on Suomen iskelmätilastossa 12 sijalla. Toisen levypuolen täyttää tango ”Kesäinen muisto”. Erinomaisena jazz-kitaristina tunnettu Heikki Laurila on levyttänyt reippaan ”Säkkijärven polkan”, toisella puolella on kappale ”Guitar Rag”. Laurilan instrumentin käsittely on vahvaa, mies näyttää yksinään helposti voittavan nuorten poikien muodikkaat sähkökitarayhtyeet. Eino Grönnin ”Irja-tango” on myös tilastoissa mukana, toisen puolen ”Kohtalon tango” on nimensä veroinen.

Jaakko Salon orkesteri säestää Eino Grönin miehekkään tunteellista ääntä.
(pop, "Syksyn iskelmätaivas", HS 12.10.1963)

Niiniluoto kertoi kuunnelleensa 1960-luvun alussa popmusiikin ja iskelmän ohella myös modernia jazzia, mutta jazzkriitikon ura ei houkutellut häntä.

Mä huomasin tuossa vaiheessa, että jazzista kirjoittaminen on hirveän hermeettistä, siis semmoista suljettua. Se ei ota millään tavalla osaa siihen, miten koko populaarimusiikki kehittyi. Mä olin oikeastaan ihan iloinen ja katsoin, että tämä [iskelmäpalstan pitäminen, MM] sopii mulle. (Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

Jazz oli siis Niiniluodon mielestä 1960-luvun alkuvuosien Suomessa eriytynyt sekä klassisesta musiikista että muusta populaarimusiikista omaksi kentäkseen. Siihen monet jazzkriitikot olivat kirjoituksillaan pyrkineetkin. Niiniluodon oli vaikea päästä kiinni jazzkriitikin vallitsevaan kirjoitustapaan, vaikka moderni jazz musiikkina oli ollut hänelle tuttua. Niiniluoto päätyi kirjoittamaan jazzin ulkopuolisesta populaarimusiikista, jonka kriittiseen kuvailuun ei sanomalehdissä ollut vielä valmista mallia – eihän esimerkiksi HS:n sivuilta ollut löydettävissä minkäänlaista aiempaa esimerkkiä siitä, millaisia arvioita kitarayhtyeiden konserteista oli tapana kirjoittaa. Ensimmäisen kitarayhtyeen live-esiintymisen arvio lehteen vasta Niiniluoto 14.12.1963, kun hän kirjoitti iskelmäkonsertin nimellä kulkeneesta tapahtumasta. Konsertissa esiintyivät ruotsalaiset kitarayhtyeet The Adventurers ja The Violents. Jälkimmäistä täydensi Ruotsin tunnetuimpiin rocklaulajiin kuulunut Jerry Williams.

Kun sitten lavalle vielä ilmestyi Mr. Dynamite – Jerry Williams metelillä ja riemulla ei ollut enää rajoja. Jerry esitti sähköisen tärisevää twistiä, kiemurteli hallitusti ja oli maineensa veroinen. "Number one" ja "Feelin' blue" olivat kaikessa hurjassa menossaan varmoja hallittuja esityksiä eikä Jerry Williams kertaakaan menettänyt itsekritiikkiään sillä tavalla kuin Jan Rohde [The Adventurersin laulaja, MM]. – Vuoden suurin iskelmäkonsertti oli aika ajoittain mitä hauskin tilaisuus, ainoastaan yleisön ja muutamien esiintyjien liiallinen riehaantuminen pilasivat tunnelmaa. Kumea sähkökitaran jyske korvissa vielä kauan aikaa konsertin jälkeen. (pop, "Kilpameteliä", HS 14.12.1963)

Niiniluodon palstoja ilmestyi aluksi pari kolme kertaa kuukaudessa. Hän kirjoitti silloin kun muilta kiireiltään ehti, mutta tahti oli kuitenkin suhteellisen säännöllistä. Ensimmäinen avustajasyksy 1963 tarjosi myös itse musiikin puolella paljon tapahtumia: esimerkiksi The Beatlesin suosio räjähti Isossa-Britanniassa, ja lokakuussa yhtye teki lyhyen kiertueen Ruotsiin⁵⁸. The Beatles esiteltiin ensimmäistä kertaa myös HS:n lukijoille pop-nimimerkin

58 Koska Maarit Niiniluodon ensimmäinen palsta ilmestyi HS:ssa juuri näihin aikoihin, on mahdollista, että The Beatlesin suursuosioilla oli oma vaikutuksensa palstojen alkamiseen. HS:n toimituksessa ei kenties pidetty tarpeellisena etsiä Leo Nordbergille seuraajaa ennen kuin The Beatles nousi ulkomailla suureen suosioon ja kävi ilmeiseksi, että nuorison kiinnostus uusia musiikkivirtauksia kohtaan on edelleen laajamittaista, ellei jopa suurempaa kuin aikaisemmin.

iskelmäpalstalla. ”Liverpoolin uusi rytmi” -otsikolla julkaistu palsta esitteli neljä liverpoolilaista kitarayhtyettä, ja The Beatlesin lisäksi palstatilaa artikkelissa saivat Billy J. Kramer And The Dakotas, The Searchers sekä Gerry And The Pacemakers. The Beatlesin osalta Niiniluoto kiinnitti kuvauksessaan huomiota yhtyeen ulkonäköön, musiikilliseen ammattitaitoon ja ihailijoihin.

THE BEATLES on nimeltään suosituin yhtye näistä neljästä. Nimen takana on neljä nuorta miestä, joilla on huomiota herättävän pitkät tuuheat otsatukat, kapeat housunlahkeet ja valloittavan iloinen hymy. Iät vaihtelevat 20–23 vuoteen. The Beatlesin musiikki on mukaansa tempaisevan rytmikästä ja usein meluisaa: se koostuu neljästä lauluäänestä, kolmesta sähkökitarasta ja rummuista. Yhtyeen esiintyminen lavalla on erittäin onnistunutta ja hiottua. Niinpä he saavat nuoren yleisön siinä määrin mukaansa, että lehdessä täytyy jälkeensä julkaista luettelo konsertissa esitetyistä kappaleista: suurin osa yleisöstä ei kuullut mitään teinityttöjen ihastuksen kirkunan takia. Kerran kuukaudessa ilmestyy lehti, joka kertoo vain tästä yhtyeestä, televisio on valmistanut heidän lyhyestä nopeasta urastaan elokuvan ja ihailijaklubiin liittyy viikottain noin 500 uutta jäsentä. (pop, ”Liverpoolin uusi rytmi”, HS 26.10.1963)

Niiniluodon palstan sisältö laajeni äänilevyesittelyjen ja konserttikritiikkien lisäksi vähitellen myös populaarimusiikin maailman uusia ilmiöitä käsitteleviin juttuihin, kuten Liverpoolin yhtyeiden esiinmarssiin. Kitarayhtyekonserteista kirjoittaessaan hän pyrki ohjaamaan lukijoiden huomiota siihen, että beatmusiikin nousussa on kyse muustakin kuin riehaantumisesta ja hysteriaista. Tämä kävi ilmi esimerkiksi Billy J. Kramer & The Dakotasin konserttikritiikistä 9.3.1964, jossa Niiniluoto painotti, ettei Kramer ole ”lantiolaulaja” vaan hänen erikoisalaansa ovat ”medium-tempoiset sävelmät, rauhalliset iskelmät ja balladit”. Cliff Richardin ja The Shadowsin konsertin arvion 1.6.1964 Niiniluoto käytti suuren osan todistaakseen, että rautalankamusiikkia oli mahdollista esittää myös tyylikkäästi puheutuen ja lavalla rauhallisesti käyttäytyen.

Cliff Richard ja The Shadows edustivat Suomen vierailullaan suorastaan traditionaalista iskelmälinjaa: laulaja ja hänen yhtyeensä esittivät molemmissa konserteissaan 60-luvun alun vanhoja suosikkisävelmiä, muutaman klassisen rockin sekä pari balladityyppistä laulelmaa. Esiintyjät käyttäytyivät Linnanmäen lavalla hillitysti, olivat moitteettomasti vaatetettuja siisteihin tummiin pukuihin ja kumarsivat jokaisen kappaleen jälkeen brittiläisen tyylikkäästi. Cliffin muuttamat riehakkaat pyörähdykset olivat hallittuja ja ketteriä, turhaa energiaa ei mennyt hukkaan, vaan hitaat sävelmät sujuivat hengästyttä. – – The Shadowsit saivat Suomessa esiintyneet pohjoismaiset ja monet kotimaiset yhtyeet tuntumaan yliampuilta ja mauttomilta: ei kitaroiden rikkominen, vaatteiden repiminen ja lavalla riehuminen ole mikään menestyksen tae. On sääli, että alkujaan Englannista lähtenyt rautalankamusiikki on saanut muualla jopa irvokkaita muotoja. The Shadows ja talvella vierailut The Dakotas ovat edustaneet kitaramusiikkia parhaimmillaan ja todistaneet, että rautalangan sointi saattaa olla hyvinkin miellyttävää ja rytmikästä kuultavaa. (pop, ”Cliff Richard ja tyylikkääst varjot”, HS 1.6.1964)

The Beatlesin ja muidenkin kitarayhtyeiden musiikista alkoi ensijärkytyksen jälkeen tulla vähitellen hyväksyttävää myös vanhempien silmissä. Yleinen hyväksyntä ei kuitenkaan miellyttänyt kaikkia, ja toisesta brittiyhtyeestä The Rolling Stonesista tuli uusi kاپinoivan nuorison suosikki. Iso-Britanniassa The Beatles oli 1960-luvun puolivälissä jo liian selkeästi osa mediabisnestä ollakseen kiinnostava valtavirran kulttuuria hyljeksiville nuorisoryhmille kuten modeille ja boheemeille, sen sijaan The Rolling Stones vaikutti uskottavammalta (Frith & Horne 1987, 102–103). Asetelmaa The Rolling Stonesin ja sitä edeltäneiden yhtyeiden välillä avattiin myös Niiniluodon palstalla syyskuussa 1964, kun hän esitteli uuden englantilaissuosikin.

Vanhemmatkin hyväksyvät Beatlesit, mutta The Rolling Stones on meidän, lausahti kerran muuan pitkätukkainen englantilainen nuorimies. Mielipide kuvasti osuvasti erään nuorisoryhmän ajattelua Brittien saarilla. Beatlesit ovat nykyään liikaa muun maailman omaisuutta: he ovat suosittuja Yhdysvalloista Australiaan ja kiertelevät enimmäkseen ulkomailla. Myös aikuiset pitävät beatleseista heidän tyyliin ja musiikkiin on löytynyt ymmärtäjiä jopa huomattavien taiteen ja älymystön edustajien piirissä. Englannissa useiden mielestä he ovat menetettyjä muulle maailmalle ja erilaisille ymmärtäjille. Osa nuorisosta haluaa edelleenkin pitää ihanteita, jotka vanhemmissa herättävät vain kauhua ja pöyristelyä. Heitä varten on nyt Englannissa suosiossa rautalankayhtye *The Rolling Stones* – Vierivät kivet. (pop, "The Rolling Stones – rautalangan luolamiehet", HS 15.9.1964)

Englantilaisen beatmusiikin myötä myös LP-formaatti tuli kunnolla käyttöön nuorisomusiikin alueella. Orastavaa popkritiikkiä näkyi The Beatlesin *Beatles For Sale* -levyn arviossa, joka oli Niiniluodon palstan ensimmäinen pitempi LP-kritiikki.

Beatlesit jatkavat kovaa linjaansa: laulut esitetään huolellisesti ja taitavasti, soinnutukset ovat erikoisia ja mielenkiintoisia. Sävelmät vaihtelevat iskelmistä rock'n rolliin, beatista balladeihin. Yhtyeen kiinteys tuntuu edelleenkin olevan sen parhain ase lukuisia epämääräisiä kitarabändejä vastaan. The Beatles on harvinaislaatuinen yhtenäinen nelivaljakko, ulkonäöltään, lauluiltaan ja soitoltaan he ovat harmonisia kuin saman perheen jäsenet. (pop, "The Beatles joululevyjen tyylikkäämmät", HS 24.12.1964)

Beatles For Sale -LP:n kritiikki eroaa tyyllisesti jonkin verran saman kirjoittajan single-esittelyistä ja konserttiarvioista, sillä Niiniluoto ei ollut aikaisemmin kommentoinut arvioimansa musiikin soinnutusta. LP-levy antoi kuitenkin jo singlelevyä pidemmän keston avulla paremman tilaisuuden analysoida musiikkia syvemmin, joten muutos oli ehkä luonnollinen kehitysaskel HS:n popkritiikin historiassa.

Satunnaisista LP-arvioista huolimatta enemmistö Niiniluodon esittelemistä levyistä oli vielä singlejä. Yhteistyö kotimaisten levy-yhtiöiden kanssa oli Niiniluodonkin kohdalla läheistä, ja ainakin Scandiassa pidettiin tärkeänä sitä, esiteltiinkö yhtiön uutuuslevyt pop-nimimerkin palstalla Suomen suurimmassa sanomalehdessä.

Mä sain Paavo Einiöltä hirvittävän hävyttömän kirjeen – mulla on se varmaan jossain – jossa hän ilmoitti, että olen pyytänyt heidän levy-yhtiöltään tällaisia ja tällaisia levyjä ja hän kysyi, milloin minä aion käsitellä ne. Siis minä, eli hän puuttui suoraan siihen mun journalismiini. Mä en oikein pitänyt siitä. (Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

Myös viimeisenä avustajavuotenaan 1965 Niiniluoto pyrki kirjoituksissaan tuomaan ilmi, että moderni brittiläinen popmusiikki oli muutakin kuin metelöiviä rautalankayhtyeitä. Erityisen kiinnostava on Manfred Mannin konsertin arvio, jossa Niiniluoto erottelee Mannin musiikin kokonaan pois rautalanka-termin alta. Rautalangaksi laskettiin 1960-luvun puolivälissä myös laulettu pop- ja beatmusiikki, ei pelkkä instrumentaalinen kitarayhtymusiiikki kuten nykyään. HS:n sivuilla Manfred Mannin esittämä musiikki kohotettiin rautalangan yläpuolelle.

Englantilainen rhythm and blues-yhtye M a n f r e d M a n n osoittautui Suomen vierailullaan maineensa veroiseksi. Lisäksi poikien esiintyminen lavalla oli korkealuokkaisuudessaan verrattavissa ainoastaan The Beatleseihin. Mustiin korkeakauluksisiin villapuseroihin ja housuihin sonnustautuneet tyylikkäävät Manfredit suorastaan hemmottelivat yleisöä korkeatasoisella musiikilla ja vapautuneella hiotulla esiintymisellä. – – Manfredit saivat Suomen-vierailustaan yleisön ja arvostelijoiden kiistattoman tunnustuksen, usein melko harvinaista pop-maailmassa. Silti tuntui, että osa yleisöstä suhtautui Manfredeihin kuin rautalankaorkesteriin. (pop, ”The Renegades lähti – The Dee Jays saapui”, HS 1.4.1965)

Kuumimman beatkuumeen jälkeenkin englantilaiset kitarayhtyeet saivat Niiniluodon palstoilla näytävästi huomiota, usein suurten kuvien kera. Alkukesästä 1965 palstalla esiteltiin The Animals ja The Kinks. Palstojen painottuminen vähitellen ulkomaisten kitarayhtyeiden esittelyyn ei herättänyt vastustusta HS:n toimituksessa, kuten ei Niiniluodon mukaan palstojen muukaan sisältö tai ylipäättään niiden olemassaolo.

Mun työtäni ei johtanut kukaan. – – Kukaan ei tuonut mulle esiin sitä, että on hyvä Hesarille, että siellä käsitellään tällaisia asioita, ja kukaan ei puuttunut mun tapaani tehdä sitä. Mä en saanut minkään näköistä palautetta toimituksesta. – – Mulla oli semmoinen tunne, että he ajattelevat että se on ihan hyvä, että siellä on joku palsta jotta he voivat osoittaa, että täällä käsitellään iskelmää jossain muodossa. – – Ne [palstat, MM] oli tehty ihan sillä lailla ok, joten ei niihin sitten kukaan puuttunut, mutta nyt on oikeastaan aika järkevääkin ajatella, että ei mulle koskaan kukaan mitään niistä maininnut. Se olisi nykyään aika erikoista, mutta en mä ilmeisesti silloin edes odottanut sitä.

(Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

Niiniluodon avustajasuhde päättyi kesällä 1965, kun hän siirtyi muutenkin pois Sanoma Osakeyhtiön palkkalistoilta ja meni töihin Suomen Kuvalehteen. Viimeinen pop-nimimerkin artikkeli HS:n sivuilla oli 25.6.1965 julkaistu ennakkojuttu The Rolling Stonesin juhanuskeikasta Porin Yterissä. Suomen Kuvalehden jälkeen Niiniluoto työskenteli toimittajaurallaan muun muassa Uudessa Suomessa. Populaarimusiikin puolella hän toimitti

pitkään Radio Suomen Iskelmäradiota, ja hän on kirjoittanut suomalaisen viihteen historiasta myös lukuisia kirjoja ja artikkeleita.

7.2 Nix eli Markku Niiniluoto: Kouluikäinen popaktiivi

MAARIT Niiniluodon seuraajaa popmusiikkipalstan toimittajana ei tarvinnut hakea kaukaa: tehtävään tarttui hänen nuorempi veljensä **Markku Niiniluoto** (1944–). Niiniluoto kirjoitti popista nimimerkillä **Nix**.

Äitini Marja Niiniluoto veti sitä kulttuuriosastoa, ja menin niin kuin keittiön kautta sinne, kun harrastin popmusiikkia ja kävin ahkerasti konserteissa joita Helsingissä oli. Sitä kautta sitten rupesin kirjoittamaan sinne. – – Mä keräsin levyjä ja luin ulkomaalaisia ja kotimaisia lehtiä, harrastin sitä ihan täysipainoisesti. – – New Musical Express oli ainakin, Billboardia seurasin kanssa, ja sitten jotain ruotsalaisia kai vielä ja myös niitä kotimaisia, mitä nyt ilmestyi. (Niiniluoto puhelinhaastattelussa 15.10.2014.)

Markku Niiniluodolla ei ollut palstan aloittamisen aikaan aiempaa toimittajakokemusta, sillä hän oli vielä koulun yläluokilla ja kirjoitti popmusiikista koulunkäynnin ohessa. Hän ei muuttanut HS:n pop-palstojen konseptia. Ensimmäisellä palstallaan 11.8.1965 Niiniluodon arvioitavana olivat manchesterilaiset kitarayhtyeet The Hollies ja Herman's Hermits. Lisäksi palstalle mahtui myös kotimaisten iskelmäuutuuksien esittelyjä ja lyhyt arvio Kipparikvartetin uutuus-LP:stä.

Ensimmäinen Markku Niiniluodon kirjoittama konserttiarvio oli selostus The Kinksin esiintymisestä Linnanmäellä 10.9.1965. Arvio painottui ulkomusiikillisiin seikkoihin, ainoa musiikista käytetty adjektiivi oli vahva. Muutaman viikon päästä oli vuorossa uuden musiikkityylin, folkrockin sekä sen kuninkaan Bob Dylanin esittely. Tällekin palstalle mahtuivat kuitenkin uusien kansainvälisten tuulien lisäksi esittelyt Tapio Rautavaaran ja Taisto Tammen uutuussingleistä.

Muotivirtaukset vaihtelevat iskelmämusiikissa hyvin nopeasti. Beat-musiikin jälkeen tuli rytm & blues, mutta viimeisin aalto on folk rock. Se on kansanlaulua vahvan rytmin säestyksellä. Laulujen sanat sisältävät yleensä jonkin sanoman, joka on tähdätty yhteiskuntaa vastaan tai kertoo epäsentimentaalisesta rakkaudesta. Tämän musiikin kuningas on amerikkalainen kaksikymmentäneljä vuotias Bob D y l a n . Hänen vanavedessään kulkee lukemattomia jäljittelijöitä esittäen omia muunnelmiaan Dylanin lauluista.

(Nix, "Folk-rockin esiinmarssi", HS 29.9.1965)

Markku Niiniluoto sai edeltäjiensä tapaan kirjoittaa popmusiikista varsin vapaasti, sillä hän ei muistanut saaneensa lehden puolelta mitään palautetta, ohjeistusta tai käskyjä. Hyvään alkuun päässyt poptoimittajaura HS:ssa kuitenkin loppui jo muutaman kuukauden jälkeen. Viimeisellä palstallaan 27.10.1965 hän esitteli Eeron ja Jussin LP:n sekä kotimaisia ja ulkomaisia uutuussinglejä. Lopettaminen ei tapahtunut Niiniluodon omasta halusta, vaan hänen tilalleen otettiin kuukausipalkalla lehdessä työskennellyt nuori toimittaja.

Esimies sanoi, että joku nimimerkki on ilmestynyt tänne palstoille ja että pitäisi käyttää Hesarin omia toimittajia eikä freelancereita. Se lopahti siihen se kirjoittelu. (Niiniluoto puhelinhaastattelussa 15.10.2014.)

Niiniluoto epäili tämän esimiehen olleen Heikki Tikkanen, mutta hän ei ollut muistiku-
vastaan aivan varma. Joka tapauksessa lehden johdossa katsottiin, ettei avustajabudjettia
kannata käyttää popmusiikin seuraamiseen, joten freelancerina työskennellyt Niiniluoto
sai lähteä. Asiaan toki vaikutti myös se, että talon omasta väestä oli löytynyt toimittaja, jolla
oli intoa musiikista kirjoittaminen.

7.3 EL eli Eino Leino: Uutistoimittaja kirjoittaa popmusiikista

POPMUSIIKISTA kirjoittaminen siirtyi Markku Niiniluodon jälkeen **Eino Leinolle** (1946–),
joka työskenteli lehdessä kotimaan uutistoimittajana. Leino alkoi huolehtia iskelmä- ja
popmusiikin tapahtumien raportoinnista lehdessä loppusyksystä 1965. Hän kirjoitti välillä
koko nimellään, välillä pelkillä nimikirjaimillaan **EL**.

Leino oli musiikista kiinnostunut parikymppinen toimittaja, jolla ei ollut muusikko-
taustaa. Hänet keksittiin popmusiikkiavustajaksi, kun esimiehet huomasivat hänen kiin-
nostuksensa aihepiiriä kohtaan.

Taisi alkaa niin, että kun kotimaan osaston uutistoimittajana olin kirjoittanut kevyestä mu-
siikista (tai popista) pari juttua, uutispäälliköt pyysivät lisää. Todennäköisesti amatöörimäi-
nen ja pinnallinen kirjoitteluni sillä saralla riitti silloin. Ehkä Hesarissa katsottiin, että nuori
uutistoimittaja kirjoittakoon pienellä palkallaan myös popista jota aihealuetta kohtaan po-
mot tuskin tunsivat mitään mielenkiintoa. (Leino 2013.)

Säännöllisesti popmusiikista kirjoittavan toimittajan uran alkuun vaikuttaneita juttuja oli
Leinon mukaan ainakin HS:ssa 22.10.1965 julkaistu artikkeli, joka käsitteli Englannissa
keskustelua herättänyttä kristillistä popnäytelmää ja suomalaisten seurakuntien suhtautu-
mista popmusiikin ilmaisukeinoihin. Teini-ikäinen toimittaja vaikutti olevan jo ikänsäkin
takia hyvin perillä nuorison parissa tapahtuvista muutoksista, joten hän sai ruveta seura-
maan niitä säännöllisesti – tosin sivutoimisesti. Leino kirjoitti popmusiikkijutut kotonaan
työajan ulkopuolella ja ilman erilliskorvausta. Hänen mukaansa uutistoimittajan työtahti
ei sallinut musiikista kirjoittamista työajalla.

Mä kirjoitin ne kyllä himassa vapaa-aikana, koska meillä oli vuoroduuni. Esimerkiksi yövuo-
ro päättyi kello kaksi yöllä, jolloin otettiin tuore Hesari mukaan himaan. Se iltavuoro, al-
koiko se seitsemältä vai mihin aikaan, silloin soitettiin poliisikierrokset ja kaikki poliisi-
piirit Stadissa läpi ja sitten seurattiin mitä juttuja tulee telexillä. Kotimaan kirjeenvaihtajien juttu-
ja saatettiin editoida ja niin edelleen, joten ei siinä työajan puitteissa ehtinyt tehdä mitään
tällaista omaa hommaa. Jos ehti niin helkutin harvoin, mutta se oli kyllä ihan poikkeus, jos
saattoi yön tunneilla jotain kirjoitella. (Leino haastattelussa 17.1.2013.)

Edeltäjiensä tavoin Leino sai valita popmusiikkipalstan ilmestymistiheyden vapaasti, eikä myöskään hänen juttujensa sisältöön puututtu. Leino (2013) kertoi haastattelussa, että hän kirjoitti milloin ehti, milloin huvitti ja mitä huvitti. Palstojen sisältöä koskevaa ohjeistusta ei toimituksesta annettu. Leino päätti muuttaa iskelmäpalstojen konseptia Niiniluotojen ajoista, sillä hänen edeltäjiensä harrastamat pitkät single-esittelykoosteet jäivät vähemmälle, samoin ulkomaisten yhtyeiden ja artistien esittelyt. Sen sijaan Leino kirjoitti kotimaisista – käytännössä helsinkiläisistä – yhtyeistä ja artisteista, esitteli heitä useimmiten suurehkon valokuvan kanssa ja myös haastatteli heitä. Esimerkiksi Leo Nordbergin kirjoittamat esittelyt uusista iskelmälaulajista olivat lyhyitä ja todennäköisesti tehty levy-yhtiön promootiomateriaalin pohjalta, Leino sen sijaan antoi puheenvuoron itse artisteille ja referoi heidän puheitaan lehdessä välillä pitkästikin. Juttuaiheiden hankinnassa ja haastattelujen saamisessa auttoi verkostoituminen musiikkialan ihmisten kanssa.

Kun aloitin Hesarin kotimaan uutisosastolla syksyllä 1965, kävin Helsingissä järjestetyissä konserteissa ja aloin tutustua tekijöihin. Mm. Hectorista kirjoitin hänen elämänsä ensimmäisen jutun. Musiikkialan muihin toimijoihin kuin esiintyjiin en juuri ollut yhteydessä, olihan popista kirjoittaminen vapaa-aikana tehtyä sivutyötä, josta en kuvitellut voivani edes pyytää eri korvausta. (Leino 2013.)

Ensimmäinen Leinon kirjoittama artistiesittely oli lehdessä 4.II.1965, jolloin hän muisteli jo hajonnutta The Strangers -rautalankayhtyettä, kertoi mitä yhtyeen jäsenet nykyään tekevät ja haastatteli lyhyesti yhtyeen kitaristia Jorma Tuomista. Leinon kirjoittamat popmusiikkijutut sijoitettiin Päivästä päivään -osastolle koko hänen poptoimittaja-aikansa ajan. Hänen mukaansa koskaan ei ollut puhetta siitä, että juttuja olisi sijoitettu kulttuuriosastolle. Leino (2013) pohti haastattelussa, ettei muissakaan sanomalehdissä katsottu 1960-luvulla popmusiikkia kulttuuriksi, vaan sitä pidettiin rihkamana.

Leino ei kertomansa mukaan ollut edes missään yhteydessä kulttuuriosastoon popmusiikista kirjoittamisesta. Päivästä päivään -osaston popmusiikkisisältö oli Leinon aikana täysin kulttuuriosastosta erillinen saareke. Leinon kirjoitustyyli ei toisaalta olisi edes sopinut kovin hyvin HS:n vastaperustetulle, kritiikkejä suosivalle kulttuuriosastolle. Leinon juttujen painotus oli esittelyissä, haastatteluissa sekä uusien musiikki-ilmiöiden tarkkailussa ja niiden esiin nostamisessa. Hän kirjoitti popmusiikista uutistoimittajan, ei kriitikon otteella ja häivytti omat mielipiteensä useimmiten pois jutuista – joskin välillä popjuutissa oli kantaaottavia loppukaneetteja.

Jokaisen pitäisi yrittää ajatella ja laulaa, ja folk-laulajat yrittävät. Suomeen on tullut mielenkiintoisia aaltoja "filosofisen musiikin" muodossa, tosin samalla tavoin myöhässä kuin yleensäkin muodin liikkuminen tapahtuu. Mutta kenties folkissa on muutakin kuin muotia. (EL, "Lauluja uudesta maailmasta", HS 11.11.1965)

Levyn ilmestyminenkin on uutinen, joten noin kerran kuussa Leino esitteli uutuussinglejä artistiesittelyiden lomassa. Singleistä hän kirjoitti yhtä lyhyesti kuin edeltäjänsäkin.

LENNE & THE LEE KINGS kertoo uudella levyllään sateen tunnelmista haikeasti "It's raining". Kääntöpuoli on yksinkertaisuudessaan mieleenpainuva ja sitä voisi pitää ykköspuolella, jos olisi ihastunut lastenlauluihin: "L.O.D. (Love on delivery)". Lenne ja kumppanit eivät näköjään anna unohtaa itseään "Stop the music"-menestyksen jälkeen.

Uusi nimi ainakin Suomessa on *The Strange Love*, joka osaa kulkea Rolling Stone-sien ja Animalsien viitoittaman tien välillä kappaleissa "Mississippi" ja "Cara-Lin", ja hurja vauhti tuntuu paluulta parin vuoden takaiseen tyyliin.

KING ALBERT AND HIS STROLLING BONES on suomalainen yhtye, jonka on perustanut entinen The Sounds-yhtyeen rumpali. "Ugly Alice" (Ilkeä Alice) on esikoinen ja "The Octopus" kertoo mustekalasta. Pitkäniminen yhtye on hauska eikä lainkaan pitkäveiteinen.

JOHNNY & THE SOUNDS kertoo suomeksi valvovansa öisin kultansa vuoksi ("Öisin vain valvon"), mutta ei sittenkään välitä tämän itkusta lähtiessään pois ("Itke siis, siitä viis", *Don't think twice, it's all right*). Molemmat ovat säestyksiä myöten kauniita lauluja ja sanoittajien voittoja. (EL, "Tages nukuttaa tyttönsä – Johnny vain valvoo", HS 29.11.1965)

Palstalla arvioidut levyt ja esitellyt artistit edustivat pääasiassa nousevaa popmusiikkia. Painotus oli samanlainen kuin saman aikakauden suomalaisissa nuortenlehdissä, joiden musiikkisisältö painottui popmusiikkiin ja protestilauluihin. Tämä painotus ei noudatellut eri musiikkityylien todellista suosiota, sillä maaseudun aikuisväestö kuunteli vanhempaa suomalaista tanssimusiikkia, ja 1960-luvun loppupuoliskolla tehtyjen musiikkimakututkimusten perusteella tämä makuryhmä oli määrällisesti huomattavasti suurempi kuin nuoret popfanit. (Kurkela 2003b, 530–531.) Nuoren helsinkiläisen uutistoimittajan näkökulmasta uusi popmusiikki oli kuitenkin se, josta 1960-luvulla riitti eniten kirjoitettavaa. Leinon musiikkijuttujen aiheet vaikuttavat valikoituneen lähinnä uutisarvon ja omien mieltymysten eivätkä niinkään musiikin todellisen suosion perusteella.

LP-levyjen kritiikki kehittyi Leinon toimittaja-aikana kohti omaa juttutyyppiä. Siinä missä Leinon single-esittelyt olivat virkkeen parin pituisia, hänen ensimmäisellä LP-kritiikillään 19.12.1965 oli mittaa huomattavasti enemmän. Selkein esimerkki LP-levyn kasvavasta arvostuksesta musiikin julkaisuformaattina tuli jälleen näkyväksi The Beatlesin myötä. Yhtyeen *Rubber Soul* -LP:n⁵⁹ arviossa Leino kävi yksitellen jokaisen laulun läpi ja analysoi myös The Beatlesin uran käänteitä ja senhetkistä tilaa. Musiikki ja sen esittäjät saivat osakseen syvällisempää käsittelyä kuin lyhyissä single-esittelyissä.

Jotain on todella tapahtunut: Beatles-yhtye on kasvanut, vanhentunut ja viisastunut. Kaupallisesta musiikista on tullut kaunista musiikkia, sähkökitaran riehakkaimmat soinnut ovat vaihtuneet milloin kansanlaulun milloin balladin sävelmiksi. Beatles on hiljentynyt. Nyt saavat muut yhtyeet meluta. – – Nyt uusi riemukas osaava ja todella elinvoimainen Beatles-yhtye on tehnyt uuden LP:n jolta löytää paljon niin nuori kuin vanhakin kuuntelija. Beatlesien ymmärtämisessä pätee sama sääntö kuin yleensäkin hienomman kevyen musiikin oppimisessa: on kuunneltava useaan kertaan. – – Taiteilijan kasvu on nykyään yhä

59 LP:n nimeä ei mainita kritiikissä, mutta siinä mainittujen kappaleiden perusteella kyseessä on *Rubber Soul* -LP.

tärkeämpää jatkuvan menestyksen turvaamiseksi, ja "Liverpoolin lampaiden" voidaan täydellä syyllä sanoa ansainneen menestyksensä sillä he ovat suunnattomasta tuotannostaan huolimatta tehneet korkeatasoisia iskelmiä, joista monet ovat enemmänkin kuin pelkkiä iskelmiä. John, Paul, George ja Ringo on hyväksytty jo aikuisten maailmaan. He ovat heittäytyneet beatlemanian raja-aidan paremmalle puolelle.

(EL, "Beatles, kasvaneet taiteilijat", HS 19.12.1965)

Leino määritteli kritiikkinsä otsikossa The Beatlesin jäsenet taiteilijoiksi ja erotteli näiden musiikin "hienommaksi kevyeksi musiikiksi". Kevyen musiikin sisälle oli näin Päivästä päivään -osaston pop-palstallakin syntynyt hierarkia, jonka hienompaa laitaa The Beatles edusti. Tämä kävi ilmi myös juttutyypeistä, joilla yhtyeen musiikista kirjoitettiin, sillä pitkä ja analyttinen LP-levyjen kritiikki oli varattu vielä Leinon toimittaja-aikana lähinnä The Beatlesin levyille. Kotimaiset Eeron ja Jussin, Dannyn sekä Lasse Mårtensonin LP:t Leino esitteli lyhyemmin, *Rubber Soulia* seuranneen Beatles-LP:n *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Bandin* ilmestyttyä hän kirjoitti jälleen pitkän kritiikin.

Miellyttävä uutuus ovat Beatles-levyn takakanteen painetut laulujen sanat. Siinä Lennonin nerokas runous tulee luettavaksi, kuunteluahan yleensä "häiritsee" musiikki! Balladit ovat saamassa yhä vahvemman sijan poikien tuotannossa. On kulunut aikaa siitä, kun Lennon kirjoitti "tahdon pitää kättäsi" tai "näin hänen seisovan siellä" -tarinoita. – – Beatles ei ole enää se karvapääjoukko, joka aikoinaan huusi twist and shout. Jälleen kerran on todistettava itselleen ja muille, että on kysymyksessä yhtye, jolta voidaan odottaa tulevaisuudessa mitä tahansa. Vaikka ensiksi sitä pop-oopperaa.

(Eino Leino, "Kersantti Pepperin yhtyeen hullutukset jo Suomessakin", HS 15.6.1967)

Syväällisempi popmusiikkikritiikki oli ylipäätään vielä Leinon aikana varattu lähinnä The Beatlesin musiikille. Hänen toimittaja-aikanaan Helsingissä kävi esiintymässä suuri joukko nimekkäitä ulkomaalaisia popyhtyeitä ja -artisteja kuten Donovan, Spencer Davis Group, The Who, The Moody Blues, The Beach Boys, The Jimi Hendrix Experience, John Mayall's Bluesbreakers, Cream ja The Move (Huhtamäki 2013, 360–362). Leinon arviot näistä konserteista olivat vain muutaman kappaleen mittaisia selostuksia, mikäli hän ylipäätään niistä mitään kirjoitti. Esimerkiksi Creamin konsertin selostus oli vain muutaman virkkeen mittainen, ja se julkaistiin osana pop-palstaa.

Yksi Englannin hurjimmista ja siksi myös suosituimmista yhtyeistä, joka trion muodossakin on osoittanut, että kolme miestä pystyy saamaan aikaan saman psychedelic-tunnelman kuin useampipäinen joukko, esiintyi maanantaina Helsingissä kahdessa konsertissa saaden osakseen valtavat suosionosoitukset. Yhtye oli maineensa veroinen, valitettavasti vain devalvaatio oli pakottanut pääsylippujen hinnat melko korkeiksi. Harvoilla pop-musiikin rakastajilla – kouluikäisillä – on varaa maksaa nautinnosta yli 12 markkaa. Trio, johon kuuluvat kitaristi Eric Clapton, basisti Jack Bruce ja rumpali Ginger Baker, tukeutui vahvasti rutiiniin. (EL, "Hytinen ja Veijalainen lähtivät, Cream käväisi", HS 19.11.1967)

Nimekkäiden ulkomaalaisartistien konserttikritiikit eivät vaikuta olleen keskeinen juttutyyppeä vielä Leinon aikana, sillä hän ei kirjoittanut esimerkiksi Jimi Hendrixin Helsingin-konsertista lehteen jälkikäteen mitään, vaikka oli paikalla konsertissa (Leino 2013). Konserttikritiikin sijaan Leino kuitenkin kirjoitti Hendrixistä näyttävän ennakkojutun lehteen 21.5.1967. Ulkomaisen popartistin vierailu Helsingissä oli enemmän uutinen kuin sellainen kulttuuritapahtuma, jota olisi syytä analysoida lehden kulttuuripalstalla jälkikäteen. Samalla tavoin jakautuivat jutut myös The Whon vieraillessa Helsingissä: Leino kirjoitti konsertista ennakon, mutta ei kritiikkiä, vaikka hän oli paikalla myös tässä konsertissa. Leino kommentoi konsertin tapahtumia palstallaan 7.5.1967, mutta kommentit koskivat yleisön ja vahtimestarien käytöstä sekä savupommien räjäyttämistä. The Whon soittamasta musiikista Leino ei kirjoittanut mitään.

Eino Leino ei pyrkinyt rakentamaan pop- tai iskelmämusiikille arvostusta analysoimalla niitä korkeakulttuurin termein kuten lehden jazzkriitikot. Sen sijaan hänen strategiansa oli samantyylinen kuin vuosikymmenen alun iskelmäkirjoittajilla: hän pyrki esittämään lehdessä iskelmän ja popin tekemisen raskaana ja vaikeana ammattina, joka vaatii tekijöiltään lahjakkuutta ja työtä. Näiden seikkojen takia Leino peräsi arvostusta populaarimusiikkityyleille paikoin suoraan sanankääntein.

Pop-musiikille, tuolle kaatopaikalle ja romuläjälle, antaa nykyään mielenkiintoa se, että silloin tällöin sieltä läjästä versoo uusi yritys: päivänkakkarasta tulee tähti, joka voi olla yksikesäinen tai kestää kauemminkin. Ja osaltaan pop-musiikin kaatopaikalla on arvonsakin: toisten tähtien on pakko nousta sieltä, kun muussa maisemassa ei ole elämisen mahdollisuutta. Muistakaapa vain heitä, kaikkia laulajanimiä. Kelvoton iskelmämusiikki (tai pop) on tarjonnut heille työtä. Jokaisen sitä lähellä liikkuvan on täytynyt nähdä miten vaikeaa, hermostuttavaa, tuskaista työtä se on. Ihminen on tehnyt toiselle mielialalääkettä, sekä parantavaa että pahentavaa.

(Eino Leino, ”Käpy selkäsi alla laulat rakastamisen vaikeudesta”, HS 24.1.1967)

Taiteilijuus oli kuitenkin mahdollista yhdistää joihinkin populaarimusiikin alueella operoi-viin tekijöihin kuten The Beatlesiin. Leino uskaltautui nimittämään taiteilijaksi myös iskelmälaulaja Katri Helenaa lehdessä helmikuussa 1966.

Ennen siirtymistään polkkis-rintamalle Katri Helena lauloi Rita Pavonen menestyskappaleen ”Lui”, jota voidaan sanoa Katrin onnistuneimmaksi. Näin Katri Helena tulee viehättävämmäksi vuosi vuodelta ja kehittyä myös taiteilijana, epäilijöiden arveluista huolimatta. (EL, ”Sirkka Keiski on Irwinin aviojutun uusi tulkitsija”, HS 26.2.1966)

Popmusiikin piti täyttää Leinon kirjoituksissa tietyt standardit. Sen piti olla paitsi teknisesti riittävän tasokasta, myös olla tyyllisesti ajan tasalla. Näkökulma oli näissäkin standardeissa sama kuin vuosikymmenen alun iskelmäpalstojen toimittajilla.

Rostockin kävijä Matti Hyvönen teki ”aikuisena” toisen levynsä: Kuulkaa kaikki (Listen people) sekä Tiedän että palaat (Any day). Aikaisemmin Suomen Robertinona tunnettu,



Eino Leino povasi HS:ssa helmikuussa 1966 Katri Helenan kehittyvän ”myös taiteilijana, epäilijöiden arveluista huolimatta”. Ennustus oli kaukonäköinen. (Kuva: Alvar Kolanen)

nyt 18-vuotias Matti on onnistunut Jim Pembroken tekeleen Any dayn suomalaisessa tulkinnassa, mutta Kuulkaa kaikki on jo pölyttynyt Herman-menestyskappale ja meikäläisenä laiha esitys. Maanantaitunnelmista kertovat Mamas and Papas: Monday, monday. Tämä kappale on esitetty nyt myös suomeksi, ja sitä kuunnellessa tekee todella mieli lähteä pakoon: levy on keskentekoinen, laulusolisti epävarma joskin säestys kohtalainen. Madcaps-kitarayhtye tekee kenties joskus toisenkin levyn. Se voi varmaan olla parempi kuin tämä Pakoon, pakoon. (Eino Leino, ”Pieniä tyttöjä ja uusia heikkoja kitarayhtyeitä”, HS 4.8.1966)

Jos Leino edellytti musiikilta ajan hermolla olemista, hän myös itse oli sitä. Levy-yhtiöiden uudet laulajalöydöt esiteltiin Leinon palstoilla usein jo ensimmäisen singlen ilmestyessä, ja välillä hän uutisoi levyistä jo ennen kuin ne oli julkaistu⁶⁰. Leino sai toimittaja-aikanaan rakennettua läheiset suhteet paitsi itse artisteihin myös heidän levy-yhtiöihinsä, joiden johtajat kokivat HS:n populaarimusiikille antaman palstatilan tärkeäksi.

Levy-yhtiöistä tuli niihin aikoihin tiedotteita harvakseltaan. Levyjä tuli joskus pyytämättä, joskus hain kiinnostavia uutuuksia silloisista levy-yhtiöistä ja tutustuin niiden henkilökuntaan. Levy-yhtiöiden ohjauksessa en ollut, en myöskään lahjottavissa. – Palautetta en muista saaneeni juuri ollenkaan. Joskus haastateltu saattoi kiittää. Muutama kertaan Musiikki-Fazerin Toivo Kärki otti yhteyttä positiivisessa mielessä, samoin joku Scandia-musiikista. (Leino 2013.)

60 Tämä käy ilmi esimerkiksi laulaja Robinin haastattelusta (HS 16.1.1966), jossa Leino kirjoittaa Robinin esittävän ensimmäisellä levyllään kappaleet Tyttö ja Menneet päivät. Tällaista levyä ei koskaan tehty, vaan levy-yhtiö Fazer päätti antaa Tyttö-kappaleen Kai Hyttisen laulettavaksi.

Lehden sisällä ei kuitenkaan kehityskeskusteluja tai muita puheita poptarjonnasta käyty, vaan Leino kirjoitti koko toimittaja-aikansa ajan musiikista omatoimisesti, siten kuin parhaaksi koki.

MM: Muistatko oliko lehdessä koskaan puhetta populaarimusiikkiaiheisten juttujen kohde-ryhmästä tai siitä, miksi populaarimusiikin säännöllinen seuranta lehdessä ylipäättään koettiin aiheelliseksi?

EL: Sellaisia keskusteluja ei käyty. Näin jälkeenpäin se tuntuu uskomattomalta, mutta niin se oli. Ehkä populaarimusiikki koettiin niin kevyeksi ja mitättömäksi aiheeksi, että kukaan pomoista ei tahtonut siihen erikseen tarttua. (Leino 2013.)

Eino Leinon kolmen vuoden mittainen poptoimittaja-aika Helsingin Sanomissa päättyi, kun hänet irtisanottiin syksyllä 1968. Leino jäi kiinni salanimellä kirjoittamisesta kilpaileviin lehtiin.

Olin harjoitellut aikakauslehtiin kirjoittamista nimimerkeillä Ilmari Kolkka ja Juhani Aho. Hesarissa aktiivisimmat toimittajat hankkivat lisätuloja muiden kustantajien lehtiin kirjoittamalla. Se oli selkeä peruste irtisanomiselle, ja minua lehden nuorimpana toimittajana käytettiin varoittavana esimerkkinä. Syksyllä 1968 sain siis potkut, menin töihin STT:hen ja palasin vuoden kuluttua kutsuttuna Erkon taloon, mutta nyt Ilta-Sanomiiin. Evästykseni oli: ”Tehän tunnette talon tavat.” (Leino 2013.)

Leinon viimeinen popjuttu oli lehdessä 28.8.1968. Ilta-Sanomien jälkeen Leino työskenteli toimittajana muun muassa Avussa. Hän on kirjoittanut myös tietokirjoja.

7.4 Tapio Hase: Jazzkriitikon ura päättyy

SAMALLA kun kitarayhtyeiden musiikin tapahtumat vakiintuivat Maarit Niiniluodon iskelmäpalstan myötä osaksi Päivästä päivään -osaston sisältöä, jazzpiireissä kamppailtiin jazzkriitikin siirtämiseksi sieltä pois. Rytmilehdessä esiintyneet vaatimukset jazzkriitikin siirtämisestä HS:n kulttuurisivuille jatkuivat vuonna 1964, jolloin Pekka Gronow kirjoitti aiheesta artikkelin ja haastatteli siihen HS:n toimituspäällikköä Juha Nevalaista. Gronowin mielipide oli, ettei suomalaislehdissä kukaan ole enää muutamaan vuoteen yrittänyt tosisaan kieltää jazzin taiteellista arvoa, mutta jazzia ei myöskään haluttaisi tunnustaa osaksi kulttuuria (Gronow 1964b, 6). Tämä kulttuuriksi tunnustaminen olisi siis tapahtunut Rytmilehden jazzaktiivien mielestä vasta, kun jazzkriittikkiä alettaisiin julkaista säännöllisesti kulttuurisivuilla.

Gronowin kysymykseen vastatessaan HS:n toimituspäällikkö Nevalainen piti myös Päivästä päivään -sivuja kulttuuripalstana.

Miksi lehtenne kulttuuripalstoilla ei yleensä käsitelty jazzia?

”Kysymys ei ole täysin oikein muotoiltu, koska lehtemme on jo vuosikautia käsitellyt jazzia. Jazz on joitakin vuosia sitten siirretty lehtemme kulttuuripalstoille, ja mitä taas tulee jazz-

aiheisten artikkeleiden määrään, niin on selvää, että uutislehtenä voimme antaa palstatilaa tällaiselle erikoisalalle vain suhteessa muuhun tekstimateriaaliin. Meillä on vakituinen jazz-avustaja, joka on kirjoittanut noin kerran viikossa tai tarpeen mukaan. Tällä kohtaa voidaan esittää sellainen yleinen toteamus, että jazzista on huomattavasti vaikeampaa löytää päteviä kirjoittajia kuin esimerkiksi iskelmämusiikista. Periaatteessa meillä ei tietenkään ole mitään jazzia vastaan. (HS:ssa on viimeksi julkaistu jazz-aiheinen artikkeli 29.1.1964 ja sitä ennen 12.10.1963. Viimeisin artikkeli ei ollut kulttuuripalstalla. - - - P.G.) (Gronow 1964b, 9.)

Kuten Pekka Gronowin kirjoituksesta käy ilmi, hän ei pitänyt HS:n Päivästä päivään -osastoa kulttuuripalstana kuten toimituspäällikkö Nevalainen. Asiasta voikin perustellusti olla eri mieltä, sillä Kirjallisuus ja taide -vinjetin yhteyteen taitetut jutut sijaitsivat usein muualla kuin Päivästä päivään -osastolla. Vielä vuoden 1963 aikana suurin osa HS:n jazzjutuista ilmestyi Päivästä päivään -osastolla, vaikkakin niitä julkaistiin välillä myös Kirjallisuus ja taide -vinjetin läheisyydessä. Seuraavana vuonna noin puolet jazzkirjoituksista ilmestyi jo Kirjallisuus ja taide -juttukokonaisuuden yhteydessä, ja lopullisesti jazz jäi korkeakulttuurikritiikkien yhteyteen helmikuussa 1965. Viimeinen Päivästä päivään -osastolla julkaistu jazzkritiikki oli lehdessä 17.2.1965.

Saman vuoden syksyllä, 10.9.1965 julkaistun arvion yhteydessä Tapio Hase esiintyi ensimmäistä kertaa omalla nimellään HS:n jazzkritiikkona. Samalla nimimerkki tp & b jäi historiaan. Oman nimen käytön aloittamista voi ehkä pitää jonkinlaisena lisääntyneenä uskottavuutena, mutta muutoksen taustalla vaikuttaa olleen alan yleinen käytäntö eikä niinkään pyrkimys kohottaa jazzkritiikin arvoa. Suomen Arvostelijain Liiton keskustelutalaisuudessa esitettiin jo lokakuussa 1964 vaatimus, että lehtikritikoiden tulisi luopua nimimerkeistä ja kirjoittaa vastedes omalla nimellään, ja tämä vaatimus toistettiin keväällä 1966 (Hurri 1993, 131). 1960-luvun puolivälissä monet muutkin pitkäaikaiset HS:n avustajanimimerkit kuten lehden tv- ja radiokritikot alkoivat kirjoittaa lehteen omalla nimellään.

1960-luvun puolivälin lähestyessä jazzilla oli takanaan jo pitkä historia, ja käsitteen alla alkoi sen vuoksi olla jo varsin erilaisia musiikkityylejä. Tapio Hase oli jo 1960-luvun alkuvuosina karsastanut nostalgian hengessä järjestettyjä ulkomaalaisten jazzlegendojen Helsingin-vierailuja, ja vuosikymmenen kuluessa asiaa koskevat kannanotot HS:ssa lisääntyivät ja kärkevoitivä. Esimerkiksi Duke Ellingtonin konsertin ennakosta 29.1.1964 oli luettavissa, ettei Hase ollut järin ihastunut vanhojen jazztähtien saamaan yleisönsuosiioon Helsingissä.

Maaliskuun 10. päivänä saapuu maahan viimevuotinen vieraamme Duke Ellington orkestereineen. Orkesterinjohtajan nimellä ja hänen persoonaansa liittyvillä myyteillä on jo niin paljon kantavuutta, ettei todennäköisesti jälleen loppuunmyyty sali ainakaan uutuudenviehätyksestä todista. (tp & b, "JAZZ", HS 29.1.1964)

Hase kritisoi taaksepäin katsomista myös arvostellessaan lehteen Marshall Stearnsin kirjan *Jazzin historia*.

Kuluneiden seitsemän vuoden aikana jazzmusiikki on läpikäynyt valtavan uudistumisprosessin, ja nykyään erittäin populääriin modernin jazzin kohdalla ovat koko musiikkilajin perusteet järkkyneet. ”Jazzin historian” osalta tilannetta pahentaa vielä se, että siinä keskitytään lukemattomien muiden jazzinhistorioiden tavoin New Orleansin onnellisiin päiviin, eikä modernin musiikin osalta tehdä kuin hapuilevia yrityksiä käsitellä asiaa. – – Miltei puolet kirjasta käsittelee jazzmusiikin esihistoriaa. Tällainen antropologinen tutkielma on luonnollisesti jännittävää luettavaa, mutta se ei juuri ole välttämätön jazzin harrastuksen aloittamiselle tai syventämiselle. (tp & b, ”JAZZ”, HS 15.2.1964)

Kirjoituksesta on luettavissa huoli siitä, ettei markkinoilla ollut tuolloin tarpeeksi informaatiota, joka olisi kirjoitettu nuoren jazzfanin tai jazzista vasta kiinnostumassa olevan näkökulmasta. Jos jazzista kirjoittavat vain sellaiset henkilöt, jotka ovat olleet mukana seuraamassa musiikinlajin kehitystä jo vuosikymmenten ajan, Hasen mukaan se jättää nuoremmat lukijat informaation ulkopuolelle. Kenelle tai minkä ikäisille jazz, jazzkritiikki ja jazzinformaatio kuuluivat? Hasen mielestä ei ainakaan yksinoikeudella sille sukupolvelle, joka oli ollut aktiivisesti mukana jazzin kentällä jo 1940-luvulla kuten Stearns Yhdysvalloissa – tai Paavo Einiö Suomessa. Jazzin kentällä saattoi havaita sukupolvikamppailun vaikiintuneiden toimijoiden ja nuorempien haastajien välillä.

Keskustelu jazzlegendojen konserttivierailujen oikeutuksesta ja samalla jazzkritiikin päämääristä roihahti myös Rytmi-lehden palstoilla kesällä 1965, kun Paavo Einiö kritisoi numeron 4/1965 pääkirjoituksessaan useiden helsinkiläissanomalehtien jazzkritiikoita. Einiön kirjoituksen motiivina olivat sanomalehtien negatiiviset kritiikit Ella Fitzgeraldin ja Oscar Petersonin vierailusta, ja yhden näistä Einiön mielen pahoittaneista arvioista oli kirjoittanut HS:iin Tapio Hase. Kyseisessä kritiikissään Hase ilmaisi varsin yksiselitteisesti, ettei Fitzgerald hänestä ansaitse taiteilijan määritelmää, koska jazzkonsertissa kaupallisin päämäärin esiintyessään hän muodostaa uhkan jazzin taidestatukselle.

Voidaan asettaa kyseenalaiseksi, onko Ella Fitzgeraldin oikea paikka jazzkonsertti-estradilla, tai kääntäen, onko syytä mainostaa tällaista tilaisuutta jazzkonserttina. Sanat ovat tosin vain sanoja, ja on jossain määrin yhdentekevää, minkä merkityksen niille antaa, mutta katsoen Fitzgeraldin vaikutusvoiman yleiseen mielipiteenmuodostukseen on olemassa vaara, että tämä mielipide muodostuu hieman omituiseksi. Tämä saattaa olla jazzmusiikin kannalta haitallista, koska tällöin lukuisat muut vähintään yhtä suuren huomion ansaitsevat jazzesiintyjät jäävät taka-alalle. Tämä taasen ei olisi niin vaarallista, jos Ella Fitzgerald olisi vakavasti otettava, taiteen rehellisyydestä kiinni pitävä taiteilija, mutta tätähän hän ei tee. Ohjelmanvalinnassa ja itse esityksessä ilmenevä laajallelevinneeseen kehittymättömyyden makuun vetoaminen tähtää yksinomaan rahan ansaitsemiseen eikä ole sellaisenaan puolustettavissa. (tp & b, ”Jazz”, HS 25.3.1965)

Konsertin järjestänyt Einiö hyökkäsi Rytmi-lehdessä lähinnä Tapio Hasen kritiikkiä vastaan. Einiön mielestä sanomalehtien jazzkritikoiden olisi pitänyt kirjoittaa suopeammin maailmantähtien esiintymisestä, sillä Petersonin trio ja Fitzgerald vetivät paikalle kaksi täyttä salillista yleisöä, joka Einiön mukaan poistui tilaisuudesta tyytyväisenä kuulemaan-

sa. Hasen vastine Rytmin numerossa 7/1965 toi esiin hänen mielipiteensä siitä, mikä on jazzkritiikin perimmäinen tehtävä. Kirjoituksen perusteella jazzkritiikki tarkoitti hänelle perinteistä taidekritiikkiä, jossa esimerkiksi yleisön tyytyväisyydellä ei ole yhteyttä taiteellisen arvon rakentumiseen.

Kritiikki on nähdäkseni perusluonteeltaan subjektiivisten mielipiteitten esittämistä eikä voi muuta ollakaan – kritiikin taso ja osuvuus jää esittäjän asiantuntemuksen, kirjallisen esitystaidon ja yleensä persoonallisuuden varaan. Rytmin toimituksen esittämällä argumentilla 'kaksi täyttä salillista yleisöä' ei käsittäkseni ole mitään tekemistä konsertin taiteellisen onnistumisen kanssa. – Edelleen toimitus ihmettelee, millä oikeudella konsertteja voidaan väittää musiikillisesti kyseenalaisiksi, jos ne kerran miellyttävät kuulijoita. Minun on puolestani ihmeteltävä, mitä yhteyttä näillä kahdella seikalla on ja millä tavoin yleisön mieltymystä voidaan pitää taiteellisen tason mittapuuna. – Tarkoittaako toimitus, että vain positiiviset elämykset ja niiden perusteella laaditut arvostelut olisivat luvallisia? Mitä arvostelua se sellainen olisi? Eikö arvostelun päämääriin voida lukea kasvatusta parempaan maakuun ja katsooko toimitus, että suuri yleisö edustaa hyvän maun korkeinta tasoa?

(Hase 1965a, 22.)

Einiö jatkoi kritiikkikeskustelua Rytmin numerossa 10/1965 ja moitti edelleen Hasea liian jyrkästä suhtautumisesta jazzin veteraaneihin. Hase vastasi Einiölle Rytmin seuraavassa numerossa ja esitti samalla lisää mielipiteitään jazzkritiikin perimmäisistä tehtävistä. Hasen jälkimmäisen vastineen jälkeen keskustelu päättyi Rytmin toimituksen päätöksellä.

Gillespien tulisi soittaa kuten Gillespie. Gillespien on kuitenkin osoitettava taiteellisen, sisäisen uudistumisen pyrkimystä saadakseen kriitikolta hyvän arvostelun. Ellei tällaista pyrkimystä ilmene, ei enää ole kysymys taiteellisesta luomistyöstä, vaan rutiinista. – Jazzin vanhat loisteliaat nimet ovat tietenkin tehneet suuriarvoista työtä, mutta tekevätkö he vielä sitä, yhtä paljon kuin useat tämän päivän modernisteista tekevät parast'aikaa? Elleivät, en voi kirjoittaa heidän soittaneen erinomaisesti – konserttiarvostelu ei koske menneiden vuosien suuriarvoista työtä vaan konserttia. (Hase 1965b, 22.)

Jälkikäteen voi ajatella 1960-luvun puoltaväliä melko epäkiitollisena aikana suomalaisen jazzkritikon työn kannalta. Jazzin status taidemuotona edellytti jatkuvaa todistelua, ja kriitikoiden oli sen vuoksi vaadittava musiikilta muun muassa uudistumista. Nostalgia-aallon myötä tämä työ vaikeutui. Kaikki julkisesti esitetty jazz ei tavoitellut uusia ilmaisukeinoja vaan lähestyi viihdettä, ja tämä vanhan toistamisessa pitäytyvä jazz vieläpä saattoi houkutella Helsingissä enemmän yleisöä konsertteihin kuin avantgardistit. Yleisönsuosion ja uutisarvon takia oli kirjoitettava myös sellaisista konserteista, joissa nimekkäät ulkomaiset legendat kävivät esittämässä menneiden vuosikymmenten klasikoitaan, vaikka kriitikoiden mielestä niissä esitettiin musiikkia pikemminkin rutiininaisesti kuin uutta luoden. Jazzin sisälle alkoi 1960-luvulla rakentua uudenlainen korkea–matala- tai taide–viihde-jako. Hase joutui taidenäkemyksineen puolustuskannalle, koska laajemman jazzkäsitteen kannattaja Einiö käytti puheenvuoroja, joiden tukena oli

pitkän uran tuoma auktoriteetti – ja foorumina oma jazzlehti.

Toisaalta myös Suomesta oli 1960-luvun alussa alkanut löytyä lahjakkaita jazzmuusikoita kuten Christian Schwindt ja Otto Donner, jotka pyrkivät uudistamaan jazzia, ja kriitikki-instituution piti toimia myös heidän tukena. Helsinkiläinen jazzyleisö mitä ilmeisimmin jakautui useammaksi eri yleisöksi, sillä nuoret suomalaiset jazzin uudistajtkaan eivät joutuneet soittamaan pelkille seinille.

Tässä maassa jazzin parissa työskentelevien muusikoiden, yhtyeiden johtajien, tuottajien jne. on vihdoin syytä tottua siihen ajatukseen, että Christian Schwindt & kumppaneiden musiikin suosio ei ole aiheetonta eikä kuviteltua. Kun yleisökin, jota sentään voi pitää maku- ja arvostelukysymyksissä takapajuisimpana ja vanhoillisimpana, antaa tukensa selvimminkin juuri tälle yhtyeelle, pitäisi itsekunkin vakavasti tutkia mahdollisuuksia musiikkinsa revisioimiseen, vanhojen kaavojen ja kivitymien murtamiseen ja estottomaan soittamisen iloon. (tp & b, ”Suomalaista jazzia”, HS 21.3.1964)

Schwindt ja Donner veivät jazzia myös perinteisten konserttitilaisuuksien ulkopuolelle, esimerkiksi teatteriin. Tämä aiheutti jazzkriitikolle lisää haasteita, sillä hänen täytyi arvioida jazzin lisäksi esimerkiksi samassa tilaisuudessa esitettyjä runoesityksiä.

Runoutta ei O-POP esitä kovinkaan vakavasti, sillä paitsi moderneita venäläisiä runoilijoita Jevtushenkoa, Rozjdestvenskijä ja Ahmadulinaa sekä Brechtiä kuultiin ja nähtiin myös Pertti Lumirakeen ja Henrik Otto Donnerin hupailuja. Runouden puoli oli jonkinlaista huumaa ja vauhdikasta kirjallisuuden näytännöllistä vuoristorataa hauskaa vakavaan ja esittäjien kykyjen ja harjoittelun mukaan hyvältä huonoon ilman varoituksia. – Jos runous olikin epätasaista oli jazz sitäkin tasaisempaa. Maanantaisessa esityksessä oli jazzin osuus kautta linjan varmaa ja sytyttävää. Schwindtin yhtyeen esityksistä ansaitsevat erikoismaininnan Tuomas Kotovirran sopraanosaksofonisoolot, jotka omaperäisessä hienostuneisuudessaan ja svengissään olivat parasta kuultua Kotovirtaa. Yhtyeen pianisti Pentti Hietanen teki myös hyvää työtä soittaen nyt kuten aina ennenkin mielikuvitusriikkaasti ja herpaantumatoman varmasti kuin keittokirja. Schwindtin yhtye soitti pääasiassa Donnerin sävellyksiä, mikä tekee tämän kotimaisen yhtyeen sitäkin ainutlaatuisemmaksi täysipainaisuudessaan. (tp & b, ”O-POP IV”, HS 24.9.1964)

Jazz-käsitteen alla alkoi olla niin erilaisia koulukuntia, päämääriä ja yleisöjä, että niiden tunnistaminen muodostui haasteelliseksi tehtäväksi. Paavo Einiön kannanoton taustalla saattoi vaikuttaa ajatus siitä, ettei Hase tunnistanut jazzin kentällä vallitsevia erilaisia mielipideryhmiä vaan pitäytyi liikaa näkemyksessään, jonka mukaan jazzin oli uudistuttava. Viimeistään 1960-luvun puolivälissä oli selvästikin käynyt mahdottomaksi arvioida kaikkea Helsingissä esitettyä jazzia sanomalehteen yksien ja samojen kriteerien avulla. Toisaalta Hasen kritiikki Helsinki Jazz Festivalista 3.11.1965 kertoo, että hän kyllä tunnisti erilaiset jazzyleisöt. Ongelman ydin olikin ehkä siinä, että hän arvosti nuorempien sukupolvien jazzmaun korkeammalle kuin vanhempien, ja Suomen ainoan jazzlehden päätoimittaja, nelikymppinen Paavo Einiö kuului jälkimmäisiin.

Teddy Wilsonin ystävällinen ja ristiriidaton pianomusiikki oli sopusoinnussa sellaisen käsityksen kanssa, jonka mukaan tällaisen jazzfestivaalin on pyrittävä tarjoamaan jokaiselle jotakin ja kullekin makunsa mukaan. Wilsonin musiikki löytää tiensä parhaiten vanhemman jazzharrastaja-ikäpolven luokse, nuoremmat taas näkivät sen jonkinlaisena viihdepalana tai lepotaukona Colemanin ja Konitzin välissä.

(Tapio Hase, "Helsinki Jazz Festival", HS 3.11.1965)

Hasen mukaan kaikki perinteinen jazz ei ollut huonoa. Hän piti kriteereistä tärkeimpänä svengiä, ja soittamisen ilon etsiminen jazzista mahdollisti myös perinnetietoisien jazzin kuten dixielandin kehumisen.

Vaikka joidenkin jazzkriitikoiden toimesta on viime aikoina jostain syystä ruvettu vähättelemään svengin merkitystä jazzmusiikissa, ei tämän kirjoittajan mielestä ole pienintäkään epäilystä, etteikö svengiä täytyisi pitää jazzmusiikissa ylivoimaisesti tärkeimpänä elementtinä. Se, että käsite on vaikeasti määriteltävissä tai ilmeisesti myöskin varsin vaikeasti omaksuttavissa tai "kuultavissa", ei nähdäksemme muuta asiaa. Kaiken jazzkritiikin on lähdettävä siitä, svengasiko musiikki vai ei; myönteisessä tapauksessa voidaan sitten ryhtyä kuvailemaan yksityiskohtaisesti miten, kuinka paljon ja kuka svengasi.

(tp & b, "Art Farmer", HS 9.5.1964)

Tuxedo Jazz Band, vanhojen miesten verevä dixieland-yhtye, soitti parasta vanhaa jazzia mitä tässä maassa on vuosikausiin kuultu. Sama hyvälle jazzmusiikille tunnusomainen inspiroitunut soittamisen ilo, jota niin runsaasti esiintyi Kirkin soolojen yhteydessä, näkyi myös Tuxedo Jazz Bandin esiintyessä. (tp & b, "Helsinki Jazz Festival", HS 9.10.1964)

Syksyn 1965 lehtikeskustelu Hasen ammatillisista edellytyksistä toimia HS:n jazzkriitikona aiheutti sen, että hän lopetti lähes kymmenen vuotta kestäneen uransa Rytmilehden avustajana, ja on mahdollista, että lehtikeskustelu vaikutti myös Hasen vetäytymiseen HS:n jazzkriitikon paikalta muutamaa kuukautta myöhemmin. Haastattelussani hän ei kuitenkaan ottanut asiaa esiin, vaan mainitsi syiksi oman kiinnostuksensa laantumisen jazzin uusiin ilmiöihin sekä viime kädessä muuton Lontooseen. Hase valmistui vuonna 1965 tekniikan lisensiaatiksi ja sai sen jälkeen tutkijanpaikan lontoolaisesta Imperial Collegesta.

Kun jazz rupesi menemään kovin vapaaksi, niin meilläkin rupesi ehkä se innostus vähän siinä lakoamaan. Ornette Coleman ja sitä rataa -porukka ei enää ollut meidän mielestä keskeistä, tai saattoi olla keskeistäkin, mutta ei ollut meidän kiinnostuksen kohteena. (Hase haastattelussa 7.2.2011)

Viimeisessä HS:ssa julkaistussa kritiikissään 16.12.1965 Hase vielä kerran tiivistä jazzia koskevat arvonsa. Hän kirjoitti kaiken jazzin olevan "tarkasti ottaen kokeilua", jossa "on etsittävä uutta vaikka vanhastakin". Pitkäaikaisen jazzkriitikon lopettaessa HS:n toimituksesta toivottiin, että Hase valitsisi itselleen seuraajan. Vaikka Hase ei muistanut saaneen-

sa lehden vakituksilta toimittajilta kertaakaan palautetta jutuistaan runsaat 11 vuotta kestäneen jazzkriitikon uransa aikana, HS:n toimituksessa pidettiin tästä huolimatta vakituisen jazzkriitikon olemassaoloa toivottavana. Jazzista kirjoittamisen piti jatkua.

Hase väitteli tohtoriksi Imperial Collegesta vuonna 1969. Valmistumisensa jälkeen hän työskenteli tutkijana Harvardin yliopistossa, apulaisprofessorina Teknillisessä korkeakoulussa ja lopulta kemian professorina Helsingin yliopistossa.

7.5 Pekka Pöyry: Saksofonistin lyhyt ura jazzkriitikkona

Tapio Hase päätyi valitsemaan seuraavaksi HS:n jazzkriitikoksi **Pekka Pöyryn** (1939–1980), joka tunnettiin 1960-luvun puolivälissä eturivin suomalaisena jazzsaksofonistina. Hasesta poiketen Pöyry oli ammattimuusikko, joka ennen kriitikkoajakaansa oli jo HS:n palstoilta tuttu jazzaktiviteettiensa vuoksi.

Haastattelussani Hase ei enää muistanut, miksi hän päätyi valitsemaan juuri Pöyryn, mutta kaksikko tunsu toisensa ainakin Rytmi-lehden avustamisen kautta. Pöyry oli liittynyt alkuvuodesta 1965 Rytmin avustajakuntaan, ja hänen ensimmäinen artikkelinsa Rytmissä julkaistiin numerossa 2/1965. Aiheena oli trumpetisti Fats Navarro. 1960-luvun puolivälissä Pöyry oli valmistumassa tuomariksi Helsingin yliopiston oikeustieteellisestä tiedekunnasta⁶¹, mutta hän ei tähdännyt lakiuralle vaan aikoi keskittyä jazziin. Luultavasti jazzista kirjoittamisen aloittaminen HS:ssa ja Rytmissä oli yksi keino varmistaa, että elanto olisi mahdollista saada kasaan pelkästään jazziin liittyvillä töillä. Näitä töitä Pöyry haali valmistumisensa yhteydessä myös radiosta, jossa hän toimitti viikottaista *Jazz 66* -ohjelmaa Pekka Gronowin kanssa syksystä 1966 vuoden 1967 loppuun.

Todennäköisesti Pöyryn valintaan HS:n jazzkriitikoksi vaikutti ainakin se, että hän näytti olevan hyvin perillä jazzin uusista tuulista. Hase mainitsi haastattelussani, että Ornette Colemanin avantgardistinen musiikki ei enää innostanut häntä, mutta Pöyry tunnustautui Colemanin puolustajaksi Rytmin numerossa 1/1966 ilmestyneessä konserttiarviossaan. Samoihin aikoihin HS:ssa julkaistiin Pöyryn ensimmäinen jazzkirjoitus. JAZZ-vinjetin alla ilmestyneessä jutussa Pöyry kävi läpi vuoden 1965 jazztapahtumia.

Erityistä mielenkiintoa herättivät tällä kertaa kohutut uudemman jazzkäsityksen edustajat Sonny Rollins ja Ornette Coleman sekä myytinomaisen sädekehän ympäröimä sokea pianisti Lennie Tristano. Vanhoja tuttuja tavattiin sydämellisen jälleennäkemisen merkeissä useampaan otteeseen: keväällä luotettava parivaljakko Ella Fitzgerald ja Oscar Peterson adjutanttinaan tällä käynnillään trumpetisti-showmies Clark Terry, syksyllä aina yhtä elegantti Modern Jazz Quartet, hiukan väsähtäneeltä vaikuttanut Count Basie ja terveellisen lapsenmielen lähettiläs Dizzy Gillespie, joka monien mielipahaksi joutui jakamaan estradin urkuri Jimmy Smithin kanssa. Traditionaalisen jazzin ystäviä kävi jo alkutalvella ilahduttamassa klarinetistiveteraani George Lewis. (Pekka Pöyry, "JAZZ", HS 16.1.1966)

61 Pöyryn nimi oli oikeustieteiden kandidaatiksi valmistuneiden listassa HS:ssa 28.5.1966. Tarkka valmistuspäivämäärä ei ole tiedossani.

Pöyry seurasi alusta lähtien modernia jazzia, mutta pyrki tuomaan esille myös jazzin perinteisempiä tyylejä. Kahden dixieland-kokoonpanon, Acker Bilkin Paramount Jazz Bandin sekä New Orleans All Starsin Helsingin-konsertista 16.2.1966 hän kirjoitti edellisen päivän lehteen pitkän ennakon, jossa hän povasi dixieland-konsertissa soitettavan ”hilpeätä ja kompleksitonta jazzia”. Aloitteleva Suomen suurimman sanomalehden jazzkriitikko ei selvästikään halunnut astua samaan sudenkuoppaan kuin edeltäjänsä, joten hän pyrki kohtelevaan tasapuolisesti kaikkia Helsingissä vaikuttaneita eri jazzinkuuntelijaryhmiä. Pöyry pyrki pitämään välit kunnossa myös Paavo Einiöön ja tämän Rytmikonserttitoimistoon mainitsemalla toimiston nimen sen järjestämien konserttien arvioiden yhteydessä. Joskus Pöyry jopa päätti kritiikin ohjelmatoimistolle osoitettuihin kiitoksiin konsertin järjestämisestä.

Jazzin piti kuitenkin Pöyrynkin mielestä mennä eteenpäin. Jazzkerho E-Clubin ensimmäisten viikkojen toimintaa esitellessään Pöyry toivoi hieman hasemaisin äänenpainoin, että paikka edistäisi jazzinsoittajien kehitystä.

Muusikoista itsestään riippuu nyt, millaiseksi tämä oiva kokoontumispaikka ajan mittaan muovautuu. Tullaanko täällä vuodesta toiseen jammaamaan ”Bye Bye Blackbird”iä ”tos-ta vaan hilpeästi” mutta voi, niin hedelmättömästi? Vai olisiko ajateltavissa, että E-Clubista kehittyisi vireä ja hengittävä paikka, jonne riennettäisiin silmät innosta hehkuen, päivän harjoituksista vielä hiukan hengästyneenä? Jossa tuollaisen terveen ja viattoman kilpailuhengen vallitessa soitettaisiin, kuunneltaisiin, arvosteltaisiin asiallisin ja rakentavin perusteluin ja opittaisiin? (Pekka Pöyry, ”JAZZ”, HS 1.3.1966)

Pekka Pöyry arvioi jazzkriittikkoaikanaan harvakseltaan myös LP-levyjä lehteen. Hänen edeltäjänsä Tapio Hase oli kirjoittanut levyistä niukalti, viimeisen puolentoista vuoden aikana ei ollenkaan. Pöyry sen sijaan pyrki huomioimaan jazzin kehitystä myös uusien ulkomaisten jazzlevyjen arvioissa, jotka olivat pitkiä ja seikkaperäisiä. Jazzsinglejä tai EP:itä hän arvioi ainoastaan, jos ne olivat kotimaisia julkaisuja, joten LP-levy oli mitä ilmeisimmin vakiintunut vähitellen jazzin pääasialliseksi julkaisuformaatiksi.

LP-kritiikkien julkaisemista tuki kulttuuriosaston palstapinta-alan kasvu. Syksyllä 1965 perustettu HS:n kulttuuriosasto tarjosi alusta lähtien paljon tilaa sopivaksi katsomil-leen kulttuurimuodoille. Populaarimusiikin tapauksessa tämä tarkoitti osaston ensimmäisinä vuosina vain jazzia. Pöyry toi myös jazz-LP:itä arvioidessaan esille sen, että uusi jazz oli musiikkia, jonka sisältöä ja tekijöitä oli mahdollista ja perusteltua analysoida hyvinkin pitkästi ja analyttisesti. 13.3.1966 esiteltävänä oli Roland Kirkin LP *Rip, Rig And Panic*, kaksi viikkoa myöhemmin Sonny Rollinsin LP *Rollins on Impulse*.

Rollinshan on niin teknisiltä kuin luoviltakin edellytyksiltään poikkeuksellisen luokan suuruus. Hänen rytmistä ainutlaatuisuuttaan ja mielikuvituksensa rikkautta on aina kilvan kiitelty, hänen instrumentinhallintansa on täysin suvereeni ja jazzin totutun sointukielen hän hallitsee äärirajoja myöten. Mutta jotain tuntuu aina puuttuvan: on kuin hänelle ei milloinkaan olisi täysin kirkkaana valjennut se johtotähti, jota kohtaan hän suuntaisi valtavan kapasiteettinsa. Jotain oireellista näkisin jo siinäkin, että hän ei ole koskaan ihmeemmin

kunnostautunut säveltäjänä. Esim. Parker käytti standardiballadien ohella etupäässä omia teemojaan improvisointinsa ponnahduslautana. Vaikka ne vaativammasta perspektiivistä katsoen eivät kenties olleetkaan mitään kummempia sävellyksiä sinänsä, palvelivat ne Parkerin omia tarkoituspäitä ihanteellisen elimellisellä tavalla. Myös Coltrane ja Ornette Coleman ovat luoneet aivan omat sävellykselliset kehykset itselleen. Ja Miles Davisissa taas asustaa suunnaton lyyrinen lataus, joka sähköistää materiaalin kuin materiaalin.

(Pekka Pöyry, "JAZZ", HS 27.3.1966)

Kulttuuriosastolta liikenä reilusti tilaa myös konserttikritiikeille. Pöyry käytti niissäkin tilaisuuden hyväkseen ja analysoi kuulemaansa musiikkia laajasti, kuten esimerkiksi Charles Lloydin kvartetilla 1.5.1966. Moderni jazz merkitsi Pöyrylle taiteellista vuorovaikutusta ja soittamisen iloa. Ulkopuolelle suljettavia asioita olivat kaupallisuus ja yleisönkosiskelu, hyvä jazzmuusikko oli tinkimätön ja rehellinen.

Toisaalta tässä "tuntemattomuudessa" piili varmasti Lloydin yhtyeen häkellyttävä voima ja raikkaus. Suurta nimeähän ovat vuosien mittaan väkisinkin uhkaamassa myytinomaistuminen, tietyt esiintymismaneerit ja pahimpana taiteellinen pysähtyminen, rutinoituminen, väsymys. Lloydin kvartetilla ei toistaiseksi tätä vaaraa ole, he ovat vasta matkalla tähtiin. Niinpä heidän suhtautumisensa musiikkiinsa ja toisiinsa olikin ennenkokemattoman innostunutta ja vilpitöntä, mitä kuvaa sekin, että salin hyvä akustiikka kannusti heidät soittamaan lähes tunnin tarkoitettua kauemmin. Soittamisen ja vuorovaikuttamisen ilo ja onnistumisen tuottama tyydytys hallitsivat tosiaan estradia ja säteilivät voimallisesti katsomonkin puolelle. Kaupallisuuden ja yleisönkosiskelun häviääkään en huomannut. Show, jota varsinkin loppupuolella esitetty "Love song for a baby" pakahtumiseen asti sisälsi, oli puhdasta ja ehyttä, yksinomaan musikaalisin keinoin aikaansaatu.

(Pekka Pöyry, "JAZZ", HS 1.5.1966)

Hänelle ominaisinta on ehdoton tinkimättömyys ja rehellisyys: jokaisella äänellä tulee olla tekninen ja musiikillinen kate. Hänen saksofonitekniikkansa on puhtaimpia mitä tunnen. Jokainen rekisteri kaikkein korkeimpia ylä-ääniä myöten soi kauniisti ja selkeästi vailla pienintäkään bluffin makua. Handyn musiikillinen ote on yhtä lailla hallittu ja johdonmukainen, loistava tekniikka ei kertaakaan muodostu itsetarkoitukseksi. Hän on onnellisella tavalla yhdistänyt vapauden ja kurin, avantgarden ja tradition.

(Pekka Pöyry, "JAZZ", HS 10.2.1967)

Perinteisestä jazzista Pöyry ei kirjoittanut taiteena kuten modernista jazzista, mutta hän pyrki antamaan sen soittajille tunnustusta silloin kun aiheelliseksi näki. Aina oli mahdollista mainita soittajien osaavan teknisesti asiansa ja olevan siten ammattilaisia, vaikka heidän ilmaisunsa ei hakisikaan uusia uria. Mahdolliset moitteet Pöyry esitti kieli keskellä suuta, kuten Thelonious Monkin Helsingin-vierailun kritiikissä.

Olen hyvin selvillä, että jatkuva maasta toiseen kiertely rasittaa, että festivaalien valitettavasti vaatima pikaesiintymistyyli ei stimuloi, että ikä useinkin painaa ja että aina ei kerta

kaikkiaan voi olla filinkä. Myöskään en missään nimessä edellytä, että jonkun Monkin olisi välttämättä esitettävä jotain uutta, edes oman tyylinsä puitteissa. Mutta luulisin kuuli-joista tuntuva miellyttävämmältä, jos esiintyjät yrittäisivät ainakin uskotella pitävänsä musiikistaan ja valaisivat rutiinin kuivettamiin kuvioihinsa edes hiukan charmia ja yrittämisen tuntua. (Pekka Pöyry, "Laadun ja musiikin tulva", HS 3.11.1967)

Vuoden 1966 ajan Pekka Pöyry kirjoitti jazzista HS:iin melko usein, noin viikon tai kahden välein. Kesällä kirjoitustahhti tosin oli harvempaa, ja kesäkuukausien ensimmäinen jazzkritiikki oli vasta Pori Jazzin arvio heinäkuun puolivälissä. Pöyry kirjoitti aiheiltaan monipuolista jazzkritiikkiä, jossa sekä uudet lupaukset ja modernit kokeilijat että vanhat perinnetietoiset kokoonpanot, muun muassa aikakauden ainoa suomalainen dixieland-yhtye Downtown Dixie Tigers, saivat analyttistä huomiota. Pöyry teki yksittäisen avauksen myös jazzin ulkopuolelle arvioidessaan kulttuuriosastolle näyttävästi M.A. Nummisen LP:n *M.A. Numminen ystävineen* 12.12.1967.

Pöyryn toimiessa HS:n jazzkritiikkona oltiin kuitenkin pian samojen ongelmien parissa kuin 1950-luvun alkupuoliskolla Erkki Melakosken kanssa. Koska jazzista kirjoitti aktiivisesti keikkaileva muusikko, tämä oli usein itse soittamassa niissä tapahtumissa, joista lehden olisi pitänyt julkaista arvio. Pöyry oli ensimmäistä kertaa itse lavalla HS:ssa arvioidussa konsertissa jo pari kuukautta hänen avustajasuhteensa alkamisen jälkeen, kun Yleisradio järjesti kotimaisia jazzkokoonpanoja esitelleen konsertin. Pöyryä paikkasi tuoloin kritiikkona Pekka Gronow, joka tuurasi häntä useaan otteeseen myöhemminkin.

Pöyryn ensimmäisenä avustajakesänä 1966 järjestettiin ensimmäinen Pori Jazz -festivaali, ja hän oli myös Porissa soittajan roolissa paikalla, vaikka seurasikin samaa konserttia myös kriitikon ominaisuudessa ja kirjoitti siitä lehteen myöhemmin.

Illan hilpeimmistä panoksesta vastasi jälleen kerran Otto Donner, jonka oivalluksesta lavalle ilmestyi Christian Schwindtin kvintetin sijasta toistakymmenpäinen joukko muusikoita esittämään Donnerin tuoreimman, festivaalitoimistossa muutamaa tuntia aikaisemmin syntyneen sävellyksen Tempos. Kokonaisuudesta en itse mukanaolleen pysty sanomaan mitään, mutta yleisöön finaalin riemullinen c-duurikolmisointu tuntui vaikuttavan peräti vapauttavasti. (Pekka Pöyry, "Porin jazzjuhlat", HS 19.7.1966)

Sama asetelma toistui syksyllä 1966, kun Elannon jazzkerho kävi luentoja ja konserttien voimin esittelemässä jazzia kahdeksalla paikkakunnalla Uudellamaalla. Luennoitsijana toimi Erkki Pälli, musiikista vastasivat Christian Schwindt ja Pekka Pöyry yhteineen, kuten Pöyryn allekirjoittamalta jazzpalstalta 6.10.1966 saattoi lukea. Pöyryn esiintyessä soittajana jazzkonsertteja arvioivat vuosina 1966–1968 HS:n sivuilla satunnaisesti myös Erkki Pälli, Juhani Vilkki, Antero Helander, Matti Konttinen ja Heikki Koskinen⁶². Kesällä 1967 päällekkäisyydet alkoivat toden teolla olla ongelma, sillä palstatilan perusteella vuoden merkittävimmät kotimaiset jazztapahtumat olivat Jyväskylän Kesä ja Pori Jazz, ja Pöyryn

62 Todennäköisesti kyseessä on jazztrumpetisti Heikki Koskinen, joka tunnetaan paremmin taiteilijanimellään Mike Koskinen.

esiintyessä molemmissa tapahtumissa lehti joutui käyttämään tuuraajaa. Jyväskylän Kesän arvioi lehteen Koskinen ja Pori Jazzin Vilkki. Pöry oli perustanut oman kvartetin, ja työ musiikin parissa oli alkanut kantaa hedelmää ainakin Vilkin konserttikritiikin perusteella.

Myös Pekka Pöry kulkee kvartetteineen puhdasoppisen modernismin kaitoja polkuja. Yhtye on tällä hetkellä luultavasti homogeenisin kotimainen jazzkokoonpano, jonka aikaansaannokset edustavat hyvin jazzimme valtavirtauksen huipputasoa. Tekniset vaikeudet ja rytmiongelmat on saatettu hetkeksi jättää sen verran syrjään, että on voitu todeta ilmaisulisten kysymysten tärkeys. (Juhani Vilkki, "Pori Jazz 67", HS 19.7.1967)

Saman vuoden syksyllä Pöry oli jälleen sekä muusikon että kriitikon roolissa Helsinki Jazz Festivalilla. Hän mainitsi jääviysongelman pitkän festivaalikritiikkinsä lomassa.

Ensimmäisen konsertin alkupuoli jää valitettavasti jääviys- ym. syistä toteamisen varaan. Festivaalit aloitti saksalaisen Joachim Kühn -trio (Kühn, piano; Pekka Sarmanto, basso ja Aldo Romano, rummut) värikkään impressionistisella musiikillaan, ja kotimaan värejä puolusti (Donnerin lisäksi siis) kvartetti Pekka Pöry, Eero Ojanen, Teppo Hauta-aho ja Esko Rosnell. (Pekka Pöry, "Laadun ja musiikin tulva", HS 3.11.1967)



"Luulisin kuulijoista tuntuva miellyttävämmältä, jos esiintyjät yrittäisivät ainakin uskotella pitävänsä musiikistaan ja valaisivat rutiinin kuivettamiin kuvioihinsa edes hiukan charmia ja yrittämisen tuntua", Pekka Pöry moitti Thelonious Monkin Helsingin-konserttia marraskuussa 1967. (Kuva: Åke Leander Granholm)



Pekka Pöyry (2. oik.) soitti jazzia, mutta myös kirjoitti siitä lehtiin ja toimitti sitä koskevia radio-ohjelmia. Muut jazztyöt jäivät kuitenkin vähitellen soittamisen tieltä. Pori Jazzissa 1972 lavalla olivat myös rumpali Reino Laine ja basisti Heikki Virtanen. (Kuva: Olli Laasanen)

Ennen pitkää Suomen suurimman sanomalehden jazzkriitikon sekä kunnianhimoisesti omaa jazzyhtyettä johtavan muusikon roolit kävivät liian vaikeiksi yhdistää. Helsingin Sanomien keikkailmoituksista selviää, että Pekka Pöyryn kvartetti esiintyi lähes viikottain Helsingissä syksystä 1966 alkaen, mutta vähitellen kvartetille oli enemmän kysyntää myös kaupungin ulkopuolella. Pöyryn viimeinen jazzkirjoitus oli HS:ssa 12.5.1968, ja pari kuukautta myöhemmin hänen kvartetinsa lähetettiin esiintymään Suomen edustajana kuuluisille Montreux'n jazzfestivaaleille Sveitsiin. Musiikin soittaminen oli Pöyrylle lopulta tärkeämpää kuin siitä kirjoittaminen. Tästä valinnan hetkestä kirjoitti myöhemmin myös vanha soittokaveri Julius Heikkilä Pöyryn nekrologissa.

Äärimmäisen älykkäänä henkilönä Pöyry kuitenkin tajusi liian levittäytymisen vaarat ajoissa, toisena mahdollisuutenaan keskittyä tärkeimpään kaikin voimin. Niinpä koko 70-luvun ajan hän omistautui kokonaan soittamiselle sekä nk. progressiivisen rockin että jazzin alueella. (Julius Heikkilä, "Jazztaiteilijan muisto", HS 14.8.1980)

Pekka Pöyry kuului Suomen aktiivisimpiin ja arvostetuimpiin jazzmuusikoihin aina elokuussa 1980 tapahtuneeseen kuolemaansa saakka.

7.6 Jazzista tulee kulttuuria, popmusiikin noususta näkyy merkkejä

HS:n sisällön rakenne uudistettiin 1960-luvun puolivälissä, ja kulttuuriosasto perustettiin lehteen syksyllä 1965 (Hurri 1993, 158). Osaston perustaminen oli osa nuoren päätoimittajan Aatos Erkon aloittamaa lehden uudelleenorganisointia, ja sen myötä uusi toimituspäällikkö Keijo Kylävaara otti käyttöön sivuskeemat, joiden avulla teksti ja ilmoitukset voitiin järjestää yhtenäisemmin. Aikaisemmin kulttuurikritiikkejä julkaistiin lehdessä vailla järjestystä. (Tarkka 1994, 25.) Ennen kulttuuriosaston perustamista myös HS:n kulttuuri-toimittajat ja -arvostelijat olivat työskennelleet varsin vapaasti. Lehden klassisen musiikin kriitikko Seppo Heikinheimo (1997, 412) toteaa muistelmissaan, että kriitikot ”kirjoittelivat mitä lystäsivät ilman minkäänlaista suunnitelmallisuutta”. Osaston ensimmäinen päällikkö Marja Niiniluoto nimitettiin tehtävään elokuussa 1965, ja hän joutui luomaan osaston Heikinheimon mielestä käytännössä tyhjistä. Ennen kulttuuriosaston perustamista kulttuuriaineisto oli paitsi suunnittelematonta, myös kilpaili palstatilasta lehden muun materiaalin kanssa, koska sille ei oltu osoitettu omia tiloja.

Lehden musiikkisisällön kohdalla kulttuuriosaston perustaminen selkeytti juttujen sijoittelua merkittävästi. Se toi esille myös eri populaarimusiikkityylien senhetkisen hierarkian lehdessä. Jazz oli syksyyn 1965 mennessä ansainnut sen verran taidestatusta, että sitä koskevat kritiikit sijoitettiin HS:ssa säännönmukaisesti uudelle kulttuuriosastolle, pop- ja iskelmäjutut sen sijaan eivät kuuluneet sinne. Kulttuuriosastolta auenneet suuret tilat palvelivat HS:n jazzkritiikin kehitystä, ja kriitikot pystyivät palstatilan turvin esittelemään jazzia myös äänilevyjen avulla leviävänä taidemuotona. Jazzlevyarvioihin oli tullut Tapio Hasen viimeisinä vuosina täydellinen katkos, mutta kriitikon vaihduttua Pekka Pöyryyn lehteen alkoi ilmestyä pitkiä ja analyyttisiä jazz-LP-kritiikkejä.

Popmusiikin puolella vuodet 1962–1963 merkitsivät murrosta nuorison maussa. Niihin HS reagoi pienellä viiveellä mutta reagoi kuitenkin, lähinnä Maarit Niiniluodon oma-toimisuuden avulla. Hän jalkautui Helsingin kitarayhtyekonsertteihin tarkkailemaan uutta musiikkia ja nuorisoa. Rautalangan ja beatmusiikin tuloa Suomeen ei muissa tiedotusvälineissä noteerattu HS:ia nopeammin. Vilkon (1977) mukaan sähkökitarayhtyeiden ja The Beatlesin läpimurron aloittamaan uuteen aikauteen ei tiedotusvälineissä oltu varauduttu, eikä suomalaismedia ollut erityisen kiinnostunut koko sähkökitaramusiikista ennen kuin nuorison ihanteiden ja suosikkien vaihtuminen oli käynyt ilmeiseksi. Esimerkiksi nuorisomusiikin erikoislehti *Iskelmä* kirjoitti suomalaisista rautalankayhtyeistä vasta toukokuussa 1963, vaikka ensimmäinen suomalainen rautalankalevy julkaistiin saman vuoden tammikuussa ja yksi maamme johtavista rautalankayhtyeistä, The Strangers, oli kiertänyt Ranskassa esiintymässä jo kesällä 1962. (Emt., 67–69.)

Popmusiikin lyödessä läpi Englannissa vuonna 1963 siihen suhtauduttiin pääosin positiivisesti, mutta sitä pidettiin vain yhtenä showbisneksen osana (Chambers 1986, 52). 1960-luvun alun brittipop määriteltiin ensin viihteeksi aivan kuin 1950-luvun puolivälin rock’n’rollkin (Lindberg et al. 2005, 46). William Mann toki kirjoitti The Beatlesista *The Timesiin* joulukuussa 1963, mutta artikkeli ei merkinnyt säännöllisen popkritiikin al-

kua sanomalehdissä tai muuallakaan. Se oli enemmänkin poikkeus kuin suunnannäyttäjä (Emt., 124).

Kriittisiä standardeja alettiin soveltaa pop- ja rockmusiikkiin ensimmäistä kertaa *Melody Maker* -lehdessä vuonna 1964. Osa lehden toimittajista alkoi tuolloin etsiä popmusiikista sellaisia ominaisuuksia, joita pystyi arvioimaan ottamatta kantaa musiikin mahdolliseen suosioon. (Lindberg et al. 2005, 85–87.) Frithin (1988, 177) mielestä yritys kehittää arviota rockmusiikista taiteena alkoi vuoden 1965 jälkeen rockmaailman sisällä. HS:n 1960-luvun alun pop-palstojen näkökulma ei siten poikkeaa aikalaisista. Olennaisempaa on, että popmusiikkia seuraamaan ylipäättään oli palkattu lehteen nuori toimittaja jo vuonna 1963 ja että tälle toimittajalle oli annettu vapaat kädet. Nuorille toimittajille annettu palstatila ja vapaus sen täyttämiseen jatkuivat HS:ssa aina syksyyn 1968 ja Eino Leinon potkuihin asti.

Myös Yhdysvaltojen konservatiivisemmat sanomalehdet heräsivät vähitellen 1960-luvulla popmusiikin taiteellisten pyrkimysten nousuun. Gendronin (2002, 171) mukaan *New York Times* antoi elokuussa 1965 ensimmäistä kertaa tunnustusta The Beatlesin musiikille palstoillaan. The Beatlesin *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* -LP:n ilmestymistä vuonna 1967 ja sen saamaa julkista vastaanottoa on pidetty yhtenä merkkipaaluna rockin legitimoimisessa (ks. esim. Middleton 2009, 83), mutta HS:n kohdalla varovaisia merkkejä tästä oli havaittavissa jo loppuvuonna 1965 Beatles-LP *Rubber Soulin* kritiikin yhteydessä. The Beatlesin levyjen ilmestyminen ei ollut enää kevyesti kuitattava uutistapahtuma, vaan levyjen sisältö tuntui edellyttävän syvällisempää kommentointia ja analyysia.

Toinen merkittävä tekijä oli kanta-aottavan folkmusiikin nousu. HS:n poptoimittajat tarttuivat folkmusiikin kansainväliseen ulottuvuuteen syksyllä 1965, ja kun myös Helsingissä alkoi olla folktoimintaa, pop-palstoilla raportoitiin aiheesta nopeasti ja laajasti. Ensimmäisen singlensä juuri julkaissut folklaulaja Hector antoi elämänsä ensimmäisen lehtihaastattelun HS:n Eino Leinolle, mikä kertoo siitä, ettei HS seuraillut Leinon toimittaja-aikana pop-palstojensa sisällössä muita suomalaislehtiä vaan toimi jopa edelläkävijänä. Folkmusiikin runsas huomioiminen saattoi johtua paikallisuusaspektista. Muutokset The Beatlesin musiikissa olivat kaikesta huolimatta ulkomaantapahtumia, folkia sen sijaan esitettiin, luotiin ja levytettiin siinä kaupungissa jossa HS ilmestyi, vaikkakin vain melko pienessä piirissä⁶³.

Lehdessä esiintyi myös laajempaa analyysia folkmusiikin ja -liikkeen merkityksistä, mutta sitä harjoittivat aluksi muut kuin vakituiset populaarimusiikkitoimittajat aivan kuin 1950-luvun lopun jazzartikkelienkin tapauksessa. Jouluaattona 1965 HS julkaisi säveltäjämusiikinopettaja Kari Rydmanin kirjoittaman runsaan puolen sivun kokoisen artikkelin, jossa kirjoittaja pyrki lähinnä popmusiikin legitimoimiseen. Tämä tapahtui sekä osoittamalla musiikissa ilmenneitä taiteellisia pyrkimyksiä että sijoittamalla suositut folklaulajat osaksi vanhaa kansanlaulujen traditiota. Artikkelin kuvituksena oli suuri kuva Bob Dylanista.

63 Helsingin poptapahtumista oli HS:n toimittajana erityisen helppo pysyä kärryllä 1960-luvulla, sillä kuten Eino Leino (2013) huomautti, Suomen merkittävän popmusiikin ohjelmatoimisto D-Tuotanto sijaitsi Korkeavuorenkadulla kivenheiton päässä HS:n toimituksesta.

Dylanin aihepiiri on sama kuin kansanlaulustossa kautta aikojen: ne kuvastavat tavallista, normaalia elämää nykyaikaisessa amerikkalaisessa kaupunkiyhteiskunnassa. Hänen laulunsa eroavat joissakin suhteissa traditionaalisista, mutta nämä erot ovat yleensä vähäpätöisiä ja luonnollisia: Dylan puhuu elokuvista, autoista ja atomipommeista silloin kun hänen isoisänsä isoisä puhui härkävankkureista ja kivääreistä.

(Kari Rydman, "Sävelet kevyet salongissa", HS 24.12.1965)

Rydman rakensi artikkelissa erottelua kansan- ja protestilaulujen sekä Tommy Steelen, Paul Ankan ja Elvis Presleyn "pop-maineen" välille. Popmusiikin sisälle olivat kirjoituksen perusteella syntyneet korkea ja matala, ja matalaan sijoitettiin muun muassa rock'n'roll kuten jo 1950-luvulla. Nyt korkeaa ei kuitenkaan edustanut moderni jazz, vaan "taiteellista kvaliteettia" sisältävä popmusiikki.

Tommy Steelen, Paul Ankan ja Elvis Presleyn pop-maine on väistynyt kansan- ja protestilaulajien hyväksi: Bob Dylan, Donovan, Joan Baez viehättävät nykyään yhtä monia miljoonia nuoria ihmisiä; ero jälkimmäisten hyväksi on nyt vielä se, että heihin ihastuvat myös vanhemmat ja vakiintuneemmat ihmiset. Harvoin lienee kevyen musiikin muoti ollut niin terve ja ilahduttava kuin nyt: se on tuonut esille myös todellisia taiteellisia kvaliteetteja, eikä ole ratsastanut ainoastaan yhdentekevällä massatuotannolla ja koristeellisella tyhjyydellä. The Beatles ovat osoittaneet erityistä luovaa lahjakkuutta ja musiikillista taitoa, joka on saavuttanut vastahakoista tunnustusta jopa rock'n rollin ja rautalangan piintyneiden vastustajien taholla; Joan Baez taas on laskettava aikamme suurten laulajattarien joukkoon (hänen taitonsa käy ilmi esim. Villa-Lobosin *Bachianas Brasileiras n:o 5:n* tulkinnasta, joka ei jää jälkeen itse Victoria de los Angelesin levytyksestä).

(Kari Rydman, "Sävelet kevyet salongissa", HS 24.12.1965)

Rydmanin artikkeli oli ensimmäinen laaja ja analyttinen popmusiikkiaiheinen artikkeli HS:ssa. Artikkelin laukaisijana vaikuttavat olleen itse musiikissa tapahtuneet muutokset. Tämä on havaittavissa esimerkiksi Rydmanin kommenteissa The Beatlesin *Yesterday*-kappaleesta. Selvänä tarkoituksena on erotella päivän popmusiikki rautalangasta ja sen huonosta maineesta samaan tapaan kuin Maarit Niiniluoto teki palstoillaan.

Koululaiset ostavat kitaroita (klassillisia kitaroita!) ja laulavat kansanmusiikkia; he soittavat kitaroitaa jäsenytyneemmin ja monipuolisemmin kuin ennen (sormin!); äänen voimakkuus tehoaa enää ikäluokkaan 10–13, Lennon & McCartneyn lauluista on viimeisimpänä suosikkina ollut Yesterday, Beatles-yhtyeen hiljaisin laulu jousikvartetin (!) säestyksellä. Ylipäänsä: suosituin musiikki nykyään on kamarimusiikillisempaa, hienopiirteisempää, yksinkertaisempaa ja aidompaa kuin pitkiin aikoihin. Monien mielestä juuri tämä suuntaus on edullinen kasvatuksellisessakin mielessä, sillä se näyttää helpommin johtavan myös henkisesti ja teknillisesti komplisoidumman ns. taidemusiikin vähittäiseen omaksumiseen. Tämä kanta on perusteltavissa: musiikinharrastuksen syvyys perustuu oivallukseen musiikista sinänsä, sen aitoudesta ja puhtaudesta, jota huumaa ja epäasiallinen rihkama ei hämää ja tarve. (Kari Rydman, "Sävelet kevyet salongissa", HS 24.12.1965)

Alan Lomax (1968/1978, 134) on nimennyt The Beatlesin ja Bob Dylanin tärkeimmiksi artisteiksi, jotka muokkasivat mustan työväenluokan rock'n'rollista hyväksyttävää musiikkia myös valkoiselle eliitille. Niinpä ei tarvitse ihmetellä, että nämä kaksi artistia olivat esillä myös Rydmanin artikkelissa – voineehan kolmekymppistä musiikinopettajaa ja säveltäjää pitää ikäpolvensa suomalaiseliitin edustajana.

Popmusiikin muutokset tavoittivat myös HS:n kulttuuriosaston johdon. Osaston esimies Marja Niiniluoto kirjoitti HS:n sivuille pakinoita nimimerkillä Hippolyta, ja 2.10.1966 aiheena oli The Beatlesin kappale *Eleanor Rigby*. Niiniluoto oli maininnut Donovanin ja Bob Dylanin pakinassaan jo 3.10.1965, mutta ensimmäinen julkinen tunnustus popmusiikille lähti hänen kynästään *Eleanor Rigbyn* innoittamana.

Se on pieni laulu, yksinkertainen niinkuin hyvät laulut ovat. Neljä haikeaa pojanääntä, takanaan – ei neljää räpyttävää sähkökitaraa tällä kertaa, vaan pehmeät jousisoittimet. – Se ei ole tehty tömistettäväksi eikä läpytettäväksi eikä korvia pidellen kiroiltavaksi. Se kertoo hyvin yksinäisistä ihmisistä: kenties he ovat kotoisin Liverpoolista tai Lontoosta tai Bexhill-on-seasta, mutta yhtä hyvin heidät voisi löytää Barcelonasta tai Tashkentista tai Helsingistä. – Kuuntelitteko? Mutta ette kuullut säveltä, hieman yksitoikkoista, mutta tunnepitoista, yksinkertaista kuten hyvät pienet laulut ovat. Sille ei kenties spontaanisti läpytetä eikä tömistetä, mutta pian sitä hyräillään kaikkialla. – Mutta älkää väittäkö minulle, ettei John Lennon olisi aikamme runoilijoita. (Hippolyta, HS 2.10.1966)

Niiniluoto edusti kulttuuriosaston päällikkönä Hurrin (1993, 159) mukaan vapaamielistä ja keskustelulle myönteistä linjaa. Vapaamielisyys ei näkynyt vielä kulttuuriosaston ensimmäisinä vuosina säännöllisen popmusiikkikritiikin alkamisena, mutta keskustelu popmusiikin mahdollisesta arvosta oli osastolla sallittua. Kulttuuriosaston ensimmäinen laajempi avaus popmusiikin suuntaan tapahtui 2.6.1967, kun osastolla julkaistiin toimintoja The Timesin William Mannin kirjoittamasta The Beatles -aiheisesta artikkelista otsikolla ”Beatleissa popin toivo”. Vajaan neljännessivun mittaan mahtui reilusti Mannin mielipiteitä siitä, missä popmusiikin kehitys kirjoitushetkellä kulki.

”Beatlet antavat uskoa pop-musiikin kehitykseen” – näin otsikoi The Timesin musiikkiarvostelija William Mann äskettäisen laajan artikkelinsa Beatleista ja muista musiikin pop-tähdistä. Mann toteaa, että tilanne popmusiikin rintamalla on merkittävästi parantunut Beatlesien uuden lp-levyn ilmestyttyä: ”Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band.” – Mitä beatiin tulee, Mann huomauttaa, ettei beat koskaan ole ollut yhtä vaihtelevaa, älyllistä ja korkealuokkaista kuin nyt. Siitä ovat pitäneet huolen Beatlesien ohella Rolling Stones, Hollies, Moody Blues, Manfred Mann ja Who. – Tärkeimmäksi kiitokseksi Mann toteaa, että ”Sergeant Pepper” levynä on itse asiassa lähellä yhtenäistä kokonaisuutta ja looginen askel eteenpäin on tällöin, että jokin yhtye rakentaa LP:nsä laulusarjan varaan, luo eräänlaisen ”Tin Pan Alleen ”Dichterlieben.” Yhtyeestä ja ennen muuta sarjan kokoajasta riippuu, joutuvatko Schumannin ja Heinen luut tällöin kääntymään haudoissaan, lopettaa Mann. (”The Times: Beatleissa popin toivo”, HS 2.6.1967)

Meltzerin (1970/1987, 100) ja Gendronin (2002, 162) mukaan The Beatlesin musiikkiin suhtautuminen yhtyeen uran eri vaiheissa toimii tiivistettynä esityksenä rockin legitimoitumisesta. The Beatlesin albumien myötä popmusiikin muodon kehittyminen huomattiin myös HS:ssa ja siitä tiedotettiin lehdessä edelleen lehden lukijoille, mutta kantaaottavan poplyriikan synty tuli esille pikemminkin folkmusiikin kuten Bob Dylanin laulujen esitelyssä ja analysoinnissa. Toisaalta nämä näkökulmat olivat esillä lehden sisällössä vasta hyvin satunnaisesti. Kaikesta päätellen popmusiikin taiteellisten pyrkimysten olemassaolo ja musiikin status ylipäättään kulttuurin kentällä eivät vielä 1960-luvun puolivälissä olleet niin vahvoja, että kulttuuriosasto olisi palkannut oman popmusiikkiavustajan, vaikka osastolla vaikutti jo jazzkriitikko.

Rockmusiikki alkoi Gendronin (2002, 161) mukaan legitimoitua Yhdysvalloissa vuonna 1964, ja se saavutti legitiimin statuksen vuonna 1967. Myös Brennanin (2007) mukaan vuotta 1967 on pidetty keskeisenä ajankohtana, jolloin rockmusiikkia alettiin tarkastella vakavasti taidemuotona. Silloin järjestettiin Montereyn popfestivaali, The Beatlesin LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* ilmestyi, ja rocklehti Rolling Stone aloitti toimintansa (Emt., 115). Cloonanin (2002, 118) mukaan rockmusiikin mahdollinen taidestatus alkoi näkyä laatu-lehdissä vuoden 1967 jälkeen, ja esimerkiksi lokakuussa 1968 ilmestyneen Jimi Hendrix Experienceen *Electric Ladyland* -LP:n arvio The Observerissa oli niin positiivinen, että se kelpasi osaksi levy-yhtiön mainosmateriaalia. HS:n sivuilla popin mahdollinen taidestatus näkyi tuoreeltaan ainoastaan William Mannin artikkelin referaatissa sekä Eino Leinon The Beatles -arvioissa. Ehkä Leino olisi pyrkinyt nostamaan laajemminkin taiteellista popmusiikkia esille lehdessä, jos hänen työsuhteensa olisi jatkunut, mutta Hendrixin *Electric Ladylandin* ilmestymisen aikoihin hän oli juuri saanut potkut lehdestä. Popmusiikin legitimoinnille tarvittiin toiset tekijät.

Nousevan popkriitiikin rinnalla jazzkriitikki kävi lehdessä omaa kamppailuaan jazzin arvon nostamiseksi. Jazzpiireissä nähty tarve jazzkriitiikin olemassaololle ei ollut hävinnyt mihinkään, vaan sekä sen tiedottavalle että yhteiskunnan arvoihin vaikuttavalle funktiolle tuntui edelleen olevan tilausta. Julkinen kritiikki ylipäättään kuului kulttuurimuodon taidestatukseen: vuonna 1966 säveltäjä ja kriitikko Joonas Kokkonen (1966/1992) kirjoitti *Taiteen kritiikistä* -esseessään, että taiteen ilmiöiden jatkuva julkinen käsittely on omiaan pitämään taiteen tapahtumat kaikkien tietoisuudessa ja tekemään niistä olennaisia tekijöitä yhteiskunnassa. Taidetta ei voinut kuvitella olevan olemassa ilman joukkotiedotusvälineiden harjoittamaa taiteen kritiikkiä. (Emt., 302–303.) Koska taidestatukseen kuului 1960-luvun puolivälin Suomessa julkinen kritiikki-instituutio, tarvittiin jazzkriitikoiden olemassaoloa ja työskentelyä, jotta jazz voisi saavuttaa taidestatuksen.

Jazzista kirjoittamisen tarpeellisuutta nimenomaan yhteiskunnan arvoja heijastavissa yleislehdissä piti jazzpiireissä esillä muun muassa Pekka Gronow. Hän kirjoitti aiheesta kannanoton Rytmi-lehden numeroon 2/1966.

Jos haluamme saada jazzin aseman Suomessa paranemaan, ei riitä, että muusikot kehittävät luovia taitojaan ja jazzin ystävät parantavat jazzin tuntemustaan. Jazzinharrastajien lukumäärän kasvu ei myöskään ratkaisevasti voi vaikuttaa siihen – me tulemme kuitenkin

aina pysymään vähemmistönä. Ainoa keino jazzin yhteiskunnallisen aseman parantamiseksi on jazzin yhteiskunnallisen arvonnannon nostaminen – siis psykologinen sodankäynti. Tämä edellyttää jazzin harrastajilta hieman erilaisia toimenpiteitä kuin mihin olemme toistaiseksi tottuneet. Meidän täytyy yrittää kytkeä jazzia kaikkiin mahdollisiin yhteiskunnallista arvontoa nauttiviin asioihin. Voimme esimerkiksi kirjoittaa kuivia artikkeleita jazzin ja konserttimusiikin vuorovaikutuksesta kaikkein konservatiivisimpiin sanoma- ja aikakauslehtiin kuten Suomalaiseen Suomeen ja Uuteen Suomeen. (Gronow 1966, 4–5.)

Edelliskesänä 2.6.1965 Kansan Uutisten Kalevi Haikara oli puolustanut populaarikulttuuria käsittelevää kirjoittamista esittämällä, että ”jazz, televisio, iskelmät, sarjakuvat, dekkarit, muodit, korut, taideteollisuus, autot, vitsit ja monet muut merkittävät kulttuurin piirteet” kuuluvat sanomalehtien kulttuurisivuille (Hurri 1993, 167). Jazzin rinnastaminen iskelmiin, sarjakuviin tai dekkareihin tuskin miellytti niitä jazzin ystäviä, joiden mielestä musiikissa oli jo 1950-luvulla ollut kyse taiteesta. Työ jazzin legitimoimiseksi oli vielä kesken.

Useiden suomalaislehtien palstoilla kulttuurikeskustelua käyneet Pekka Gronow ja M.A. Numminen edustivat uutta sukupolvea, joka tähtäsi toiminnassaan populaarimusiikin uudelleenarviointiin ja sen yhteiskunnallisen aseman kohottamiseen (Kurkela 2003b, 556). Heidän laillaan populaarimusiikista ajattelevia toimittajia liittyi pian myös Suomen suurimman sanomalehden toimitukseen.

8. HS 1968–1972: Toimittajakoululaiset saapuvat

PP: Vanhantyyppiselle jazzfanille ja jopa monelle jazzmuusikolle oli aika vaikea pala tuo pop-musiikkipuolella tapahtuva muutos. Silloin kun Beatlesit alkoivat olla maailmannimiä ja Suomessa olivat nämä jotkut ”Emmat”, niin se todella oli aikamoista rautalankaa ja se ei musii-killisesti todellakaan kiinnostanut. Monelle jazzmuusikolle syntyi aikamoinen antipatia koko poppia kohtaan ja pop sai heidän taholtaan olla aivan rauhassa pari, kolme vuotta.

RS: Mutta se antipatia repesi pois aika äkkiä.

PP: Se osoittaa juuri sen, että pop-musiikissa oli tapahtunut valtava muutos lyhyessä ajassa. Samassa tahdissa, kun sähköinstrumentit kehittyivät, niin samassa tahdissa kehittyivät niiden taitajat myöskin. Joku vuoden -68 ja vuoden -64 pop-kuva on aivan erilainen.

(Lauri Karvonen, ”Jazzin hurskas kurjuus”, HS 31.12.1970, puhujina Pekka Pöyry (PP) ja Rainer Sjövall (RS))

HS:n 1960-luvun jazzkriitikko Pekka Pöyry kertoi musiikkia koskevia mielipiteitään vuoden 1970 lopussa, jazzkriitikon työt jo lopetettuaan. Haastattelusta käy ilmi, kuinka nopeaa suomalaisen popmusiikin kehitys 1960-luvun aikana tilannetta läheltä seuranneen Pöyryn mielestä oli. Vuosikymmenen lopussa populaarimusiikin maailma oli jälleen muuttumassa, sillä tuolloin nähtiin ensimmäiset merkit siitä, että jazzin ja popmusiikin erillään olevat kentät alkavat hakea yhteistyömahdollisuuksia. Pöyry arvosteli HS:ssa 14.11.1967 jazzkonsertin, jonka viimeinen esiintyjä ei enää ollut perinteinen jazzkokoonpano.

Blues Section taisi hiukan vierastaa pientä ja outoa yleisöä, sillä esityksiin ei saatu samaa kollektiivista voimaa, mihin yhtyeen kohdalla on muissa ympäristöissä totuttu. Ilmeisesti liikuttiin tavallista jazzikkaammilla alueilla, komppi oli aika varovainen ja kaavamainen. Vuoden muusikko Eero Koiviston ei antanut tämän häiritä itseään, vaan esitteli koko häkellyttävän ilmaisullisen rekisterinsä. Pientä kulmikkua esiintyi paikoin. (Pekka Pöyry, ”JAZZ”, HS 14.11.1967)

Poppyhtyeen esiintyminen jazzkonsertissa jazzyhtyeiden lomassa olisi vielä muutamaa vuotta aikaisemmin ollut mahdoton ajatus, mutta nyt popmusiikin uusien ilmaisujen etsijät olivat alkaneet kiinnostua improvisoinnista ja muista jazzin ilmaisukeinoista. Lähentymistä tapahtui myös toisinpäin, sillä saksofonisti Eero Koiviston ylle oli muun muassa Pöyryn kritiikeissä langetettu suuret odotukset ja hänestä povattiin yhtä Suomen jazzhistorian merkittävimmistä muusikoista. Kun tämä huippulupaava nuori muusikko liittyi poppyhtyeeseen eli Blues Sectioniin, jazzkriitikko Pöyry huomioi Koiviston uuden yhtyeen ja samalla tuli arvioineeksi popmusiikkia.

Monille jazzin kannattajille improvisaatio oli ilmaisukeino, jonka olemassaoloa korostamalla he pystyivät osoittamaan jazzin ja popin eron. Tämän erottelun ylläpitäminen tuli vaikeammaksi populaarimusiikin kehittyessä ja erityisesti, kun jazzmuusikot menivät

mukaan eri musiikkityylejä sekottaviin projekteihin. (Johnson 2002b, 110.) Pöyry tervehdi jazzin ja popin lähentymistä ilolla, ja hän näki kehityksessä jazzin kannalta enemmän mahdollisuuksia kuin uhkia.

”Ihmiset pitävät jazzista” otsikoi Juhani Vilkki maaliskuisen Taidetapahtuman jazzarvostelunsa, ja kun seurasi radion jazzkonsertin sisäänpääsytungosta ja liputta jääneiden epätoivoisia yrityksiä, teki todella mieli oikopäätä yhtyä häneen. Ilmiö on mitä mielenkiintoisin ja miellyttävin, viime vuosien jazzsuhdanteet ovat aiheellisesti vetäneet monen alasta kiinnostuneen otsan kurttuun. Eräänä tärkeänä syynä kasvaneeseen uteliaisuuteen täytynee pitää popmusiikin uusimpia virtauksia, mm. voimallista bluesrenessanssia ja improvisoinnin lisääntynyttä merkitystä. Myös monien pop-idolien erittäin suopeat lausunnot jazzista ohjannevat yhä useampien popfanien askeleet jazzkonsertteihin ja jazzlevyjen ääreen. (Pekka Pöyry, ”JAZZ”, HS 12.5.1968)

Pöyry suhtautui avarakatseisesti koko jazzin kenttään ja arvosti myös orastavia jazzrock-kokeiluja. Näistä musiikin muutoksista sai kuitenkin tästä eteenpäin raportoida HS:n sivuilla seuraava jazzkriitikko.



Saksofonisti Eero Koivistoisen ilmaisullinen rekisteri oli kriitikko Pekka Pöyryn mukaan häkellyttävä. Lavalla Blues Section -yhtye, vasemmalta Jim Pembroke, Koivistoinen ja Hasse Walli. (Kuva: Tuomo Olkkonen)

8.1 Lauri Karvonen: Teekkarien jazzkerhosta jazzkriitikoksi

HS:n seuraavaksi jazzkriitikoksi valittiin tekniikan ylioppilas ja jazzharrastaja **Lauri Karvonen** (1943–). Pöyry kertoi Karvoselle vetäytyvänsä jazzkriitikon tehtävistä ajanpuutteen takia, ja Karvonen tarjoutui tulemaan hänen tilalleen.

Mä tapasin sattumalta kaupungilla – Pekka Pöyryn, joka sanoi, että hän ei ehdi tehdä sitä kriitikon hommaa enää, ja kysyi tietäisinkö mä ketään sopivaa. Hänellä itsellään oli kiiharissa joku porvoolainen, jonka nimeä mä en muista, mutta tuntui, että onko se hankalaa kun Porvoo on vähän kaukana kuitenkin. Mä sanoin hänelle, että mä olen itse kyllä kirjoittellut Contactoriin⁶⁴. Sitten hän suosittelee mua sinne, ja Marja Niiniluoto oli se kulttuuri-osaston päällikkö silloin. – Eivät he mulle muistaakseni teettäneet mitään kokeita vaan se touhu alkoi suoraan siitä. (Karvonen haastattelussa 9.3.2011)

Pöyryn tavoin Lauri Karvonen oli mainittu HS:n jazzpalstalla jo ennen tehtävän alkua, sillä hän toimi teekkarien jazzkerhon Jazz at the Polytechnicumin puheenjohtajana keväällä 1967, jolloin kerho julkaisi Eero Koivistosen EP-levyn *Jappa*. Pöyry arvosteli levyn palstallaan 4.4.1967 ja päätti juttunsa potentiaalisia ostajia ajatellen levyn julkaisijan yhteystietoihin eli Karvosen kotiosoitteeseen. Karvonen oli Contactor-lehden avustamisen lisäksi kirjoittanut jazzista aikaisemmin Rytmi-lehteen, jonka toimituskuntaan hän liittyi kesällä 1966. Ensimmäisessä Rytmi-jutussaan hän arvosteli Pori Jazzin konsertteja. Hän harrasti jazzia kuuntelupohjalta, omakohtaista soittajataustaa ei ollut (Karvonen 2011, haastattelu).

Karvonen kirjoitti myös HS:n sivuille ensimmäisen juttunsa Pori Jazzista, mutta kaksi vuotta myöhemmin kuin Rytmiin eli heinäkuussa 1968. Hänen ensimmäiset juttunsa olivat melko lyhyitä selostuksia Pori Jazzin esiintymisistä, mutta kritiikkiäkin mahtui jo joukkoon.

Sunnuntain konsertin yllätysnumerona kuultiin Retuperän WBK:ta, joka oli suoraan Humppilasta saapunut juhlistamaan tilaisuutta. Erityisen riemukas oli yhtyeen esittämä Avantgarde jazz-parodia ”96 prosenttia”, jonka johti teoksen säveltäjä Tuomas Kotovirta. Vakavasti jazzilliselta kannalta olivat Martti ”Edward” Vesalan yhtyeen esitykset kaikkein antoisimpia. Kappaleet olivat entistä harkitumpia ja vaihtelevampia: toisin sanoen yhtye oli päässyt häiritsevästä monotonisuudesta. – Lauantai-iltana soi myös jamimusiikki kolmessa eri paikassa samanaikaisesti. Jonkinlaiseksi pettymykseksi muodostui Lasse Mårtenssonin floor-show, joka oli teennäinen ja vailla jazz-elementtejä.

(Lauri Karvonen, ”Ukkospilvet väistivät Kirjurinluodon jazzia”, HS 15.7.1968)

”Teennäinen ja vailla jazz-elementtejä” – eli ei lainkaan jazzia. Siitä huolimatta että Mårtensson esiintyi jazzfestivaaleilla ja hänellä oli taustaa jazzmuusikkona, Karvonen sulki hänen floor-shownsa pois jazzin määritelmän alta.

64 Contactor oli Teknillisen korkeakoulun ja Kauppakorkeakoulun ylioppilaskuntien kustantama opiskelijalehti.

Oikeana pidetyn jazzin erottelu muusta musiikista vaikutti olevan tärkeää edelleen ke-sällä 1968, vaikka jazzista oli kirjoitettu kritiikkiä HS:ssa jo kohta kahdenkymmenen vuo-den ajan. Lehden uusi jazzkritikko Karvonen kirjoitti pitkän koostejutun Pori Jazzista seu-raavan viikon torstain lehteen ja pohti jutun alussa, että festivaalien jälkeen ”voitaneen sanoa, että jazz on saavuttanut vankan jalansijan Suomen kulttuurielämässä”. Status en-nen festivaaleja ei siis ollut vielä yksiselitteisen vakiintunut.

Koostejutussa Karvonen kommentoi myös ensimmäisen kerran laajemmin free jazzia, joka myöhemmin tuli herättämään paljon keskustelua jazzpiireissä ja jonka yleistettyä jazzin käsitettä piti määritellä uudelleen.

Yhtyeen [Don Cherryn yhtye, MM] esittämä musiikki on tyypillistä nk. free jazzia, josta pi-täminen ei aina ole varsin yksinkertaista. Tämänäyttypistä jazzia on opeteltava kuuntele-maan kokonaisuuden kannalta, ts. turtumiseffektin on annettava rauhassa vaikuttaa ja on luovuttava kiinnittämästä liiallista huomiota detaljeihin. Yllättäen monotonisuuskin voi täl-löin saada viehätystä. Monotonisuutta edustivat pitkät, soivat taustat, joita rytmiryhmä ja etenkin Berger tehokkaasti loi Cherryn trumpettisoolojen taakse. Cherryn soitantatapa si-nänsä oli aika omalaatuista, koska hän ikäänkuin ”vingutti” äänet trumpetistaan ja pidät-teli volyymin melkein minimissään. Sävelkuluissa kaihdettiin vanhoja fraaseja tarkasti. Täs-tä muuten huomaamme, ettei ”free jazz” sekään nimestään huolimatta ole vapaata, koska totunnaisia sävelkulkuja sallitaan korkeintaan parodisina pilkahduksina.

(Lauri Karvonen, ”Pori entistä vankempi”, HS 18.7.1968)

Karvosen jazzkritiikit sijoitettiin kulttuurisivuille, ja alkuvaiheessa niissä oli käytössä sama JAZZ-vinjetti, jolla Pekka Pöyryn kritiikit oli erotettu muusta kulttuurisisällöstä. Edeltä-jiensä tavoin myös Karvonen kertoi saaneensa valita juttuaiheet ja juttujensa sisällön va-paasti.

MM: Juttujen sisältö, puututtiinko siihen?

LK: Ei, en muista että koskaan olisi puututtu. – Ei kulttuuriolosuhteissa ollut sellaista asian-tuntemusta, että he olisivat voineet sanoa tai tietää, mikä on kirjoittamisen arvoista.

(Karvonen haastattelussa 9.3.2011)

Karvonen poimi jutunaiheiksi Helsingissä järjestettyjä jazzkonsertteja ja myös jazzlevyjä. Hän arvosteli kulttuuriolosuhteille etenkin uudelleenjulkaisuja ja vanhoista konserttiäänityk-sistä koottuja kokoelmalevyjä. Ensimmäiset Karvosen kulttuuriolosuhteille arvioimat jazzle-vyt 13.10.1968 olivat Dizzy Gillespien ja Duke Ellingtonin uudelleenjulkaistuja 1940-luvun puolivälin levytyksiä. Jazzmusiikin pitkä historia pysyi näin säännöllisesti esillä kulttuu-riosuhteilla samalla, kun kokeilijat jatkoivat uusien ilmaisukeinojen etsintää. Karvonen (2011) nimesi haastattelussani juuri Ellingtonin suurimmaksi suosikikseen jazzartisteista.

Karvonen ylläpiti lehden sivuilla käsitystä, jonka mukaan jazz oli vaativaa, useita kuun-telukertoja vaativaa musiikkia. Sen soittajilla tulee olla omaperäinen ote, riittävästi teknistä taitoa sekä tunnetta. Jazz oli taiteellista musiikkia, ja siitä kirjoitettaessa saattoi soveltaa ro-mantiikan ajan taiteilijan ja teoreetikon J. W. Goethen esittämää taiteen määritelmää.



Don Cherryn free jazz sai Lauri Karvoselta varovaisen hyväksynnän Pori Jazz -arviossa 1968. (Kuva: Åke Leander Granholm)

Useamman kuin yhden teeman käyttö, tempovaihdokset, tauot, breikit – nuo ovat Mangelsdorffin keinoja. Tässä tapauksessa niiden voidaan täydellä syyllä sanoa johtavan ilmaisen omintakeisuuteen, joka Goethen mukaan onkin kaiken taiteen a ja o! Kun tähän yhtyy jokaisen muusikon pitkälle kehittynyt instrumentaalitekniikka, niin lähes kaikki edellytykset hyvän musiikin syntyyn ovat olemassa. Sanon lähes, sillä pelkästään äskeisillä eväillä voisi kyllä syntyä rakenteellisesti mielenkiintoista mutta sittenkin hengetöntä musiikkia. Tarvitaan siis vielä "Spirit" – annos emotionaalisuutta.

(Lauri Karvonen, "Nyt vuorossa Mangelsdorff", HS 10.11.1971)

Tyylilliset yhtymäkohdat edeltäjiin, varsinkin Pekka Pöyryyn ja Tapio Haseen, olivat ilmeiset. Karvonen ei tosin kertomansa mukaan ollut juuri lukenut Helsingin Sanomia, sillä hänelle tuli tilattuna vain kilpailija Uusi Suomi. Hän ei myöskään ollut lukenut yhtään Pöyryn HS:iin kirjoittamaa juttua. (Karvonen 2011, haastattelu.) Karvonen jakoi kuitenkin melko samanlaisen jazzkäsityksen edeltäjiensä kanssa.

Moderni jazz näyttäytyi Karvosen kritiikeissä alusta lähtien musiikkina, jota piti kuunnella keskittyneesti ja useita kertoja ennen kuin sen olemus alkoi hahmottua – jos se ylipäätään hahmottui.

Esitetty musiikki oli luonteeltaan erittäin modernia, mikä vaatii etenkin kuulijalta paljon. Ihmisen intensiiviset keskittymiskyvyt ovat normaalistikin hyvin rajoitetut ja erittäin vaikeata on omata herpaantumaton kuuloasenne modernin jazzin suhteen; tässä musiikissa on niin vähän ennalta arvattavaa ja aikaisempaan kokemukseen nojattavissa olevaa. Minkäänlaista juoksevaa melodista ainesta ei ole – musiikki on ennemminkin koostunut lukuisista pienistä rytmisistä paloista, jotka sellaisenaan eivät ole mitään, mutta peräkkäin ja päällekkäin asetettuina saattavat hyvällä onnella hahmottua kuulijan aivoissa mielekkääksi ja toisinaan jopa mieluisaksi kokonaisuudeksi. (Lauri Karvonen, "JAZZ", HS 30.1.1969)

Ensi kuulemalta levyn musiikki vaikutti vaisulta, useamman soittokerran jälkeen elegantisti pelkistetyltä. Kerta kerralta vaikutelma muuttuu positiivisemmaksi, kokonaisuus alkaa hahmottua. Tämä – joko tietoisesti tai tiedostamattomasti – tapahtuva kokonaisuuden hahmottuminen on tärkeätä ja luultavasti välttämätöntä, jotta kuulija pystyisi pitämään tämän-tapaisesta musiikista. (Lauri Karvonen, "JAZZ", HS 29.9.1969)

Toisaalta jazz ei ollut Karvosen kritiikeissä pelkästään älyllisesti haastavaa musiikkia, vaan hän laski jazzin olemukseen kuuluvaksi myös improvisoinnin ja svengin. Niiden puuttuminen antoi aihetta negatiiviselle kritiikille. Jazzin liika taiteellistuminen ei siis ollut tavoiteltava asia, vaan enemmänkin jazz tuli hyväksyä omana itsenään.

Mitä on jazz? Tuleeko musiikista jazzia, jos sitä esitetään jazzyhtyeen soittimin? Voidaanko musiikkia luonnehtia jazziksi, jos rumpali toisinaan lyö neljä iskua tahdissa ja pianisti soittaa pätkän ragtimea? – Tuskin! Jazzin oleellisia piirteitähän on improvisointi ja toisaalta tuo epämääräinen ja vaikeasti määritettävissä oleva "svengi", joista kummastakaan en konsertissa havainnut jälkeäkään. Jazzista oli tarkkaan nypitty pois kaikki emotionaalisuus, rytmin väkevyys ja improvisointi – (Lauri Karvonen, "Heiderin hairahdus", HS 18.11.1970)

Ulkomaisten jazzkritikoiden ja edeltäjiensä tavoin Karvonen pyrki erottelemaan jazzin selkeästi omaksi musiikkityylikseen, eroon muista populaarimusiikin lajeista. Hänen kirjoituksistaan selvisi, ettei oikeana pidetty jazz ollut esimerkiksi viihdettä. Se oli kulttuuria, ehkä taidettakin. Toisaalta viihdekään ei ollut Karvoselle yksiselitteisesti tuomittava ilmiö. Clifford Brownin *I Remember Clifford* -LP:n kritiikissä 26.9.1969 Karvonen kirjoitti "jousiston kera" soitettujen kappaleiden olevan "vähemmän jazzinomaisia, mutta kyllähän hyvää viihdettäkin joskus sietää kuunnella". Karvonen erotteli jazzin viihteestä myös karstamalla niitä jazztapahtumissa näkyneitä tai jazzmusiikin yhteydessä kuuluneita elementtejä, jotka hän laski kuuluvaksi viihteen puolelle. Yleisöä ei saanut kosiskella, eivätkä pinnallisuuteen ja show'hun liittyvät elementit olleet suotavia silloin, kun esitettiin jazzia. Kun Karvosen kritiikit julkaistiin Kulttuuri-nimisellä osastolla esimerkiksi Viihde-nimisen osaston sijaan, tämä oli tietenkin melko looginen lähtökohta.

Menestystä rumentavana seikkana pitäisin kuitenkin yleisönsuosion keräämistä ulkonaisin keinoin; muistammehan Burtonin antaneen pukeutumisessaan ja yleensä ulkoisessa olemuksessaan periksi massalle. Kuitenkaan helyt ja helmet eivät paranna musiikkia hiukkaakaan. (Lauri Karvonen, ”JAZZ”, HS 1.4.1969)

Pinnalta kaikki näyttää komealta, mutta valitettavasti tuo komeus tahtookin rajoittua pintaan. Syvällisempää mielenkiintoa ei tämäntapaisella musiikilla juurikaan ole, sillä sävellyksistä puuttuu liian usein innostava kompleksisuus. Kysymyksessä on siis melko pitkälle standardisoitunut musiikki. Tällaistaikin tietysti tarvitaan, eiväthän kaikki halua vaivata aivojaan levyjä kuunnellessaan. Ja kieltämättä tällaisen suoraviivaisen ”letkeän” tyylin jazzissa on omat hyvätkin puolensa. Ennen kaikkea se saattaa toimia hyvänä pohjana huippuluokan sooloille. Kuitenkin harmittaa, että pintakiiltomusiikin osuus näyttää jatkuvasti kasvavan. Nelsonin ohella monet muut ennen niin etevät jazzmiehet, kuten Quincy Jones, ovat sortuneet televisiomusiikkiin ja sitä tietä pinnallisuuteen myös jazzissa.

(Lauri Karvonen, ”JAZZ”, HS 22.12.1971)

Karvonen pyrki myös rakentamaan kritiikeissään kuvaa valistuneesta jazzyleisöstä. ”Varsinainen jazzinharrastaja” ei lämmennyt esimerkiksi popjazzille. Nämä harrastajat olivat myös Karvosen mainitsema kohderyhmä jutuille.

Tämä meillä suhteellisen tuntematon yhtye on USA:ssa melkoisessa huudossa – eräiden tietojen mukaan se olisi parhaiten palkattuja jazzyhtyeitä siellä. Tämän levyn perusteella tuohon voi uskoa, sillä yhtyeen ohjelmisto tuntuu liikkuvan hyvin populääreillä linjoilla: kysymys on blues- ja soul-pohjalla tehdystä nk. pop-jazzista. Tämän tapainen tyyli ei varsinaista jazzinharrastajaa sykähdytä, varsinkin kun kyseessä ei ole puhdas soul tai blues, vaan jonkinlainen sillisalaatti. – Jos levy jazzillisesti ei olekaan kovin kiinnostava, niin se suo kyllä varsin miellyttävää taustamusiikkia. Varsinaiset pop-jazzin ystävät tuskin kokevat pettymystä tämän kiekon suhteen. (Lauri Karvonen, ”JAZZ”, HS 8.12.1968)

MM: Kohderyhmä, puhuttiinko siitä?

LK: Ei siitä puhuttu. Tietysti jazzinharrastajat... jazzista kiinnostuneet, mutta en mä sen kummemmin osaa sitä sanoa. (Karvonen haastattelussa 9.3.2011)

Jo edellä mainittu popjazz tai jazzrock oli yksi Karvosen ensimmäisten avustajavuosien polttavista kysymyksistä jazzin piirissä. Muun muassa alan yhdysvaltalaisen mielipidejohdajalehden *Down Beat*in toimituksessa jazzrockiin suhtautuminen herätti päänvaivaa (ks. Brennan 2007), ja osa tästä lienee heijastunut Karvosenkin teksteissä, sillä hän kertoi tilanneensa ”alan Raamattua” *Down Beat*ia jazzkritikkoaikanaan (Karvonen 2011). Pekka Pöyry oli suhtautunut ensimmäisiin jazzrock-kokeiluihin positiivisesti, Karvosen asenne oli varautuneempi. Jazzrockista kirjoittaessaan hän samalla toi esille selvästi, että jazz oli hänen mielestään korkeammalla musiikkityylien hierarkiassa kuin rock.

Jazzarvostelijalle saattaa olla vaikeata orientautua IF-yhtyeen harjoittamaan rock-musiikkiin. Tämä musiikki esim. perustuu raskaaseen ja kankeaan komppiin, mitä jazzin ollessa kysymyksessä on totuttu pitämään kauhistuksena. Toisaalta koko touhussa tuntuu usein olevan kovin hengetön, mekaaninen leima. Persoonallisuudet, nimenomaan vahvat, luovat persoonallisuudet puuttuvat valitettavan usein. Myös näissä yhteyksissä harrastettu laulutyylillä joutuu kestävämpään asemaan, jos vertailukohteeksi asetetaan vaikkapa vain Louis Armstrong tai Ray Charles. Niinpä arvosteluperiaatteita täytyy toisaalta muuttaa ja toisaalta lieventää. Jos tämä IF-yhtyeen levy kilpailisi jazzlevyjen kanssa, en noteeraisi sitä kovin korkealle. Mutta jos ajattelen pelkkiä rock-levyjä, niin se asettuu parempaan päähän tuossa sarjassa. (Lauri Karvonen, "JAZZ", HS 24.6.1971)

Jazzrockin karsastamisesta huolimatta Karvonen teki satunnaisesti avauksia myös popmusiikin puolelle. Hän kirjoitti heti ensimmäisenä avustajasyksynään Soulset-yhtyeen esiintymismatkasta Bulgariaan haastatteleamalla yhtyeen rumpalia, myös jazzmuusikkona tunnettua Martti "Edward" Vesalaa. Soulsetin kuulumiset pääsivät kulttuurisivuille, mutta jutussa ei määritelty yhtyeen musiikkia jazziksi vaan popiksi, vaikka juttu julkaistiin jazzpalstoissa käytetyn Jazz-vinjetin alla.

Myöhemmin syksyllä 1968 Karvonen arvioi myös HYY:n juhlatiimien ohjelmasta Kommunikaatiokonsertin, jonka esiintyjinä olivat muun muassa M.A. Numminen, Kaisa Korhonen, Kristiina Halkola ja Muksut, sekä Jussi & The Boysin esiintymisen. Jälkimmäinen kritiikki paljastaa, miten popmusiikissa tapahtuneet muutokset toivat koko musiikkityyliä lähemmäs HS:n jazzkritikon makua.

Jo sinänsä se seikka, että pop-yhtyeissä vihdoinkin taas kitarat alkavat olla vähemmistönä, on ilahduttava seikka. Muistan, kuinka mielettömältä ajatus aikoinaan tuntui, kun ensimmäisen kerran kuulin yhtyeestä, jossa oli kolme kitaraa ja rummut. Ja kuinka mietontä se monessa suhteessa onkaan ollut! Takavuosien taantuma on ollut sen verran latteuttavaa laatua, että puhaltimet ovat alkaneet suorastaan vaikuttaa eksoottisilta soittimilta näissä yhteyksissä. Boys-yhtye liikkuu soul- ja blues-linjoilla. Etsimättä tulee vertailukohteena mieleen toinen tämän alan yhtye, nimittäin Soulset. – – Kokoonpanot näillä kahdella yhtyeellä eivät ole samanlaiset; Boyseillä on laajempi puhallinsektio, minkä noteeraan eduksi – etenkin trumpetti antoi tervetullutta terävyyttä soundiin.

(Lauri Karvonen, "JAZZ", HS 30.11.1968)

Seuraavana syksynä Karvonen poimi kotimaisen popin tapahtumien puolelta lehteen esimerkiksi Apollo-yhtyeen perustamisen ja ensikonsertin N-clubilla, josta hän kirjoitti arvion 4.10.1969. Jutunteon takana lienee Apollon rumpalin Edward Vesalan ura jazzmuusikkona, sillä yhtye esiteltiin sanoin "Edward Vesalan uusi Apollo-niminen yhtye". Apollon kuvattiin soittavan soulia ja bluesia, jazzia ei mainittu. Kotimaiset poplevytkin saivat Karvoselta harvakseltaan huomiota, ja vähitellen hän alkoi huomioida myös 1950-luvun rock'n'roll-levyjen uudelleenjulkaisuja. Ensimmäisessä rock'n'roll-uudelleenjulkaisukritiikissään hän pohjusti kiinnostustaan musiikkityylin historiaan.

Armeijassa ollessani pyrin havainnoimaan varusmieskumppanieni musiikkikäyttäytymistä. Tulokset olivat osin odotettuja, mutta osin myös yllätyksellisiä. Pop-musiikin hallitseva asema oli selviö, samoin välinpitämätön ja joskus jopa ilmeisen kielteinen asennoituminen jazziin. Yllättävää sen sijaan oli pop-musiikin suhteen vallinnut vanhoillinen asenne. Merkillistä kyllä, sellaiset veteraanit kuin 'The Sounds'-yhtye ja laulaja Jan Rohde vanhoine levytyksineen olivat varsin suosittuja. Suorittamassani pistokokeessa ei kukaan tuntenut yhtyettä "Blood, Sweat & Tears". Noiden kokemusten jälkeen rock-musiikin "uusi aalto" ei tunnu yllättävältä. Ensimmäisen rock-vimman kokeneiden ikäluokkien monet jäsenet ovat varmaan jatkuvasti säilyttäneet kiinnostuksensa tähän musiikkiin ja toisaalta se helpoudellaan ja rytmisellä suggestiollaan helposti valtaa puolelleen uusia nuoria kuulijoita – ainakin siksi, kunnes vaikeampi musiikki avautuu näille. Levy-yhtiöt ovat ilmeisesti havainneet, että Jimi Hendrixistä ja kumppaneista huolimatta kansa yhä soitteli Elviksen levyjä kotonaan. Isältä pojalle, enolta sisarelle siirtyivät rikkaana perintönä "Hound Dog", "Jailhouse Rock" ja monet muut. Niinpä yhtiöt kaivoivat arkistoistaan muutkin vanhat rock-hitit ja tekivät niistä LP-levyistä uusintapainoksia. Sinänsä ilahduttava piirre.

(Lauri Karvonen, "Ikivihreää rockia, uutta jazzia", HS 10.5.1971)

Vanha rock'n'roll erottui Karvosen kritiikeissä muista populaarimusiikkityyleistä erillisenä genrenä. Karvonen kirjoitti 29.8.1971 pitävänsä rock'n'rollia bluesmusiikin perillisenä ja siten autenttisena osana yhdysvaltalaista musiikkitraditiota. Samanlainen yhdysvaltalaisen tradition osa oli myös jazz, joten tämän yhteyden havaitsemisen jälkeen jazzkriitikko saattoi arvostaa rock'n'rollia vastaavilla periaatteilla.

Olkoonpa taantumuksellista tai ei, niin rock'n'rollin paluuta on pidettävä terveenä ilmiönä. Mikä raikas elämänilo siitä pulppuaakaan verrattuna takavuosien itsetehosteiseen ja kvasifilosofisten harhakuvien näivertämään nk. psykedeeliseen musiikkiin. Olisi mielenkiintoista tutkia, mikä seikka/seikat tekee rock'n'rollin niin pidetyksi, että se on jaksanut nousta muiden muotivirtausten alta jälleen niin suureen suosioon, että levy-yhtiöillä on täysi työ syytää 50-luvun tähtien levyjen uusintapainoksia markkinoille. Eräs suotuista tekijä ainakin piilee siinä, että rock'n'rollin yhteys bluesiin on selvä ja blues puolestaan vallitsevan afro-amerikkalaisen musiikin perusta. Ja koska kiinnostus bluesmusiikkiin on viime aikoina merkittävästi lisääntynyt, niin on luonnollista että myös lähialueiden musiikkiin on kiinnitetty huomiota. Mistä sitten blues-kiinnostus on versonut? Kenties osittain jonkinlaisena vastapainona (pelkistetty, rehellinen) psykedeeliselle suuntaukselle (rönsyilevä, harhautunut). (Lauri Karvonen, "Veljemme svengissä", HS 29.8.1971)

Kuten tästä kritiikistä voi havaita, arvonannon edellytyksenä oli kuitenkin musiikin pitäytymisen perinteisessä rock'n'roll-ilmaisussa. 1960-luvun lopun psykedeelinen rock oli Karvosen mukaan erkaantunut tästä perinteestä liian kauas. Kovasanaista kritiikkiä sai häneltä osakseen psykedeelisen rockin lisäksi myös Eurovision laulukilpailu, jota kommentoidessaan hän peräsi myös tasokkaampaa kevyen musiikin kritiikkiä.

Erinomaiseksi sensijaan ei voida luonnehtia Eurovisio-kappalettamme. Tosin se on viimevuotista parempi, mutta silti olisi itsekritiikkiä tarvittu edustuksemme tarpeettomuuden tunnustamiseen. Ilmeisesti aikakauslehtien ja erään iltalehden hyssyttely on johtanut siihen, että melko yleisesti otaksutaan monien show- ja iskelmätähtien olevan nk. kansainvälistä tekoa. Jos kuitenkin olemme rehellisiä, niin meidän on myönnettävä, että todellakin pari artistia ehkä sijoittuu tämän tason puoliväliin, mutta samalla on muistettava, että kansainvälinen taso loppujen lopuksi on uskomattoman vaatimaton. Ilman muuta parhaat jazzmuusikkomme (puhumattakaan klassisen musiikin edustajista) ovat lähempänä alansa huippuja kuin konsanaan iskelmä- ja pop-hahmomme. Ehkä tämä olisi syytä tunnustaa ja koventaa kevyeen musiikkiin kohdistuvaa kritiikkiä, jotta päästäisiin terveemmälle pohjalle. (Lauri Karvonen, ”JAZZ”, HS 30.3.1969)

Muiden musiikkityylien puolelle tehdyistä satunnaisista avauksista huolimatta Karvosen kritiikkien pääpaino oli vanhan ja uuden jazzin esittelyssä ja arvioinnissa. Jazz näyttäytyi Karvosen kritiikeissä viihteestä erillisenä ja erotettuna musiikkina, kulttuurina ja taiteena, minkä vuoksi yhteiskunnan pitäisi järjestää mahdollisuudet sen opiskeluun. Yhteiskunnan tuki on yksi legitiimin taidemuodon kriteereistä, ja koska tämä kriteeri ei vielä jazzin kohdalla ollut täytynyt, Karvonen vaati sitä julkisesti esimerkiksi silloin, kun suomalaismuusikot pärjäisivät Montreux’n jazzfestivaalin kilpailussa.

Suomalaisyhtyeen voittoa ei voida pitää suurena yllätyksenä, sillä Eero Koivistaisen kvartetin voitto samoissa kilpailuissa kaksi vuotta sitten havahdutti epäilijätkin huomaamaan, että karkijatsarimme ovat lähellä alan kansainvälistä huippua. Tämä siitakin huolimatta, että valtion tuki on vähäistä ja koulutusta ei ole. Toivottavasti Tuohi-kvartetin voitto panee pontta koulutussuunnitelmien toteuttamiseen, sillä muutoin meillä ei viidentoista vuoden kuluksikaan ole enää kuin veteraanimuusikoita. Kärki on nyt kova, mutta se on huolestuttavan pieni. (Lauri Karvonen, ”JAZZ”, HS 1.7.1971)

8.2 Julius Heikkilä: Populaarimusiikin ja klassisen musiikin eron tasoittaja

SYKSYLLÄ 1969 eli runsas vuosi Lauri Karvosen jälkeen HS:n kulttuuritoimituksen avustajakuntaan liittyi toinenkin jazzista kiinnostunut populaarimusiikkikriitikko, **Julius Heikkilä** (1939–). Heikkilä oli klassisen koulutuksen saanut muusikko, joka oli opiskellut Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa pääsoittimenaan oboe, mutta hän oli soittanut myös jazzia ja poppia muun muassa Dannyn kiertuemuusikkona. Heikkilä oli jo edellisenä syksynä kirjoittanut yhden jazzkritiikin HS:n sivuille, kun hän arvioi University of Illinois Jazz Bandin Dipolin-konsertin 10.11.1968. Seuraavan vuoden lokakuusta eteenpäin hänen jazzjuttujaan alkoi näkyä lehdessä säännöllisemmin.

Jazzkritikoiden määrän nostaminen yhdestä kahteen on merkittävä muutos HS:n populaarimusiikkijournalismin historiassa, mutta sen syytä en ole onnistunut selvittämään. Aloite toisesta jazzkritikosta on kuitenkin tullut lehden puolelta, sillä Heikkilä (2011) ker-

toi tullessa kutsuttuna lehden palvelukseen. Todennäköisesti hänet löydettiin HS:n avustajaksi Rytmi-lehdestä, jonka avustajakuntaan hän oli liittynyt keväällä 1966. Heikkilä arvioi vuosien 1966–1968 Rytmeihin useita merkittäviä Helsingissä pidettyjä jazzkonsertteja.

Kriitikon ja muusikon töiden ohella Heikkilä oli kunnostautunut popmuusikoiden ammattiyhdistystoiminnassa. Hän kertoi ottaneensa HS:n kulttuuritoimituksen kutsun mielellään vastaan, sillä hän piti maan suurimpaan sanomalehteen kirjoittamista hyvänä mahdollisuutena tasoittaa eri musiikkityilien välisiä raja-aitoja.

Mä tulin siis 1969, ja niinpä mä olin ensimmäinen, joka teki laveita juttuja suomalaisesta rockista. Jos muistat, koska oli ensimmäinen Ruisrock, niin siitä se alkoi. Mä tein aika mahtipontisia juttuja. Silloin kun mä tulin Hesariin, siis voi sanoa jo vuoden 1969 kuluessa mä näin sen ihan selvänä, että mä rupean tasoittamaan näitä asioita sekä volyymin että toivottavasti myöskin kvaliteetin puolesta. Siis näitä eroja, mitkä ovat konserttimusiikkiskribenttien ja näiden välillä, jotka tekevät populaarimusiikkia. – Mulla oli itse asiassa aika hyvä lähtökohta, koska mä olin opiskellut musiikkia aika laveasti ja ollut ammattimaisesti musiikkielämässä mukana jo 19–20-vuotiaana. Mä rupesin ihan systemaattisesti tasoittamaan näitä juttuja. – Se pyrkimys oli nimenomaan equalisointi, arvostusperusteiden tasoittaminen. Se oli ihan siitä lähtien, kun mä aloitin. Mä tartuin mielelläni siihen tilaisuuteen, kun mä olin seurannut sitä jo pitkän aikaa. Jo ehdottomasti 1960-luvulta, ehkä jo 1950-luvun lopustakin mutta ehdottoman luotettavasti 1960-luvun varrella mua rupesi todella häiritsemään ja sapettamaan enemmän, koska se oli niin selkeästi konserttimusiikki- ja sinfoniamusiikkipainotteista. Siellä olivat nämä keskeiset kirjoittajat, jotka olivat hemmetin hyviä. Ei pelkästään Heikinheimo vaan Erik Tawaststjerna ja samalla tavalla Olavi Kauko, jota mä kunnioitan. (Heikkilä haastattelussa 7.3.2011.)

Heikkilä alkoi tasoittaa raja-aitoja aluksi jazzin ja klassisen musiikin välillä. Hänen kolmas HS:ssa julkaistu kritiikkinsä, pianisti Bill Evansin Tampereen-konsertin arvio oli klassisen musiikin tuntemusta ilmaisten varustettu otsikolla ”Jazzin Debussy”.

Bill Evansin tyyliä sanotaan sisäänkääntyneeksi ja impressionistiseksi ja tällaisen vaikutelman saakin kuulostellessaan Evansin balladeja, joiden käsittelemisessä tämä on kiistämättömän mestari. Näissä nousee täyteen tehoonsa hänen omituisen kuulakas soinnutuksensa, josta koituu jotenkin epätodellisen eteerinen kokonaissävy: musiikkia Kuussa, kraaterien katveessa. Nautitaan maaten pehmeällä divaanilla, kelmeässä valossa, henkeä pidätellen – ilman jäitä. Melodikkona sanoisin Evansia pelkistetyn suoraviivaiseksi ja ennenkaikkea musikaaliseksi. Yhteenvedona: jazzmusiikin Debussy.

(J. A. Heikkilä, ”Jazzin Debussy”, HS 31.10.1969)

Heti ensimmäisestä LP-arviostaan lähtien Heikkilä alkoi kirjoittaa jazzista HS:n sivuille musiikkiteoreettisin termein, mikä toi jazzin käsittelytavan entistä lähemmäs klassisen musiikin kritiikkejä. Täysin vailla viittauksia musiikin teoriaan eivät tosin Karvosenskaan arviot olleet, mutta Heikkilä vei tämän tyyllisen kielenkäytön pidemmälle esimerkiksi Juhan Aaltosen ja Lionel Hamptonin esityksiä koskeissa kirjoituksissaan.

Vaikutteiltaan latinalais-amerikkalainen sävellys edustaa nopeudeltaan ns. keskitempoa ja sen teema on todella kaunis. Samoin on puhaltajia käytetty sovituksessa ammattitaidolla. Muotorakenteesta poiketen sooloissa käytetään 16-tahdin jaksoja ja sointupohja näihin on varsin pelkistetty, vain muutaman akordin varassa. Tämä antaa hyvän mahdollisuuden vapaampaan improvisointiin ja sen turvin varsinkin Aaltonen näyttää mitä todella osaa tunnetta kipinöivällä suorituksellaan, jota pidän levyn parhaana yksilönäyttönä. Sitä edeltävä Löfgrenin soolo on sekin erinomainen, luonteeltaan kuitenkin viileämpi. [Juhani, MM] Aaltosen hurja esitys sulautuu kappaleen lopussa yhteissoittoon [Matti, MM] Koskialan kanssa. Tämän huippukohdan seestytyä palataan lyyrilliseen lopputeemaan.

(J. A. Heikkilä, "JAZZ", HS 2.12.1969)

Rakenteellisesti kappale oli helposti analysoitavissa. Alussa kuudentoista tahdin pituinen osa, johon soolojen modaalinen improvisointi perustettiin ja sen jatkeena useampisointuinen kahdeksantahtinen. Jälkiosan tultaessa myös komppi muuttui latinalaisamerikkalaisesta ns. suoraan lyöntiin ja tätä käytettiin nokkelasti hyväksi myös vuorosoloissa pasuunan ja rumpujen välillä; puhallin improvisoi ensimmäiset 16 tahtia ja lyömäsoittaja Esko Rosnell loput muotorakenteen kahdeksasta tahdistä.

(J. A. Heikkilä, "Linjakas Hampton", HS 8.5.1971)

Aluksi Heikkilä kirjoitti HS:n sivuille vain jazzista, mutta vajaan vuoden päästä avustajasuhteen aloittamisesta hän teki ensimmäisen avauksensa popmusiikin puolelle. Ruisrock elokuussa 1970 oli ensimmäinen Suomessa järjestetty rockfestivaali, ja sen merkitystä Heikkilä korosti haastattelussa vielä yli neljäkymmenen vuoden jälkeenkin.

Ensimmäinen Ruisrock oli mun mielestäni aivan mahtava juttu kaikin puolin. Mä tunsin niin lavealta rockmusiikkia ja populaarimusiikkia, että mä näin kyllä sen suuruuden. Siellä oli hemmetin hyvä esiintyjälistä ja erittäin hyviä tekijöitä. – Ruisrock oli mun mielestäni ihan selkeä lähtölaukaus. Sen jälkeen mä tarrasin kaikkiin niihin juttuihin, jotka olivat hyviä populaarimusiikin edustajia. (Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

Heti ensimmäinen Heikkilän kirjoittama rockkritiikki Wigwam-yhtyeen esiintymisestä Ruisrockissa paljastaa, että hänen mielestään ainakin progressiivista rockia oli mahdollista arvioida hyvinkin syvällisesti ja pitkälti samalla otteella kuin jazziaakin. Heikkilän rockinnostus oli myös HS:n populaarimusiikkijournalismin käännekohta, sillä rockia ei oltu aikaisemmin analysoitu musiikkina lehdessä yhtä syvällisesti.

Tavallisimmin kukin kappale jakautuu lukuisiin jaksoihin, jotka sinänsä sisältävät melko yksinkertaiset perusainekset. Rytmikan käsittely on suoraviivaista sekä erittäin dynaamista, usein myös blues-pohjaista, ja huolimatta joskus ennätysmäisistä sävellyksien kokonaispiirteistä, onnistutaan yleensä hyvin muotovaikutelman säilyttämisessä eheänä. Solistisesti ovat orkesterin tähdet edelleenkin urkuri Jukka Gustavsson sekä laulaja Jim Pembroke, eikä voimaperäistä edelleen kehittyntä neljättä jäsentä Ronnie Österbergiä myöskään sovi jättää mainitsematta. (J. A. Heikkilä, "Tasalaatuista rockia seitsemän tunnin ajan", HS 24.8.1970)

Puolitoista viikkoa Ruisrockin jälkeen Heikkilä arvioi lehteen The Rolling Stonesin keikan Olympiastadionilla. Kritiikki HS:ssa 4.9.1970 oli ensimmäinen ulkomaisen rockyhtyeen Helsingin-konsertin arvio, joka sijaitsi kulttuuriosastolla. The Rolling Stonesin vierailu oli suurempi uutistapahtuma kuin 1960-luvun nimekkäiden ulkomaanvieraiden esiintymiset, sillä se oli samalla ensimmäinen kerta, kun Olympiastadionilla soitettiin rockia. Ensimmäisen Ruisrockin tavoin The Rolling Stonesin vierailu oli epäilemättä tapahtuma, josta HS:n oli kirjoitettava jo sen uutisarvon takia.

Heikkilän kritiikit Ruisrockista ja The Rolling Stonesin konsertista enteilivät tulevaa rockkirjoittamista kulttuuriosastolla, mutta on makuasia, milloin säännöllisen rockkirjoittamisen voidaan katsoa alkaneen. Vielä 1970-luvun ensimmäisinä vuosina rockkritiikkejä oli osastolla harvakseltaan. Vuonna 1971 Heikkilä ei ennen elokuussa järjestettyä Ruisrockia arvioinut yhtään rockkonserttia, vaan hän keskittyi jazziin. Myös blues ja kansanmusiikki saivat häneltä enemmän huomiota.

Kansanmusiikin ja bluesin myötä kulttuuriosastolla alkoi vähitellen näkyä entistä useampia tapoja kirjoittaa musiikista. Bluesissa, vanhassa rock'n'rollissa ja eri maiden kansanmusiikeissa uusien ilmaisujen hakeminen ja esittäjien virtuoosimainen taito eivät olleet yhtä olennaisia kuin modernissa jazzissa, joten populaarimusiikkitoimittajat rakensivat niistä legitiimiä kulttuurimuotoa HS:n sivuilla yhdistämällä ne kansankulttuuriin. Toimittajien mukaan näiden musiikkityylien perusta oli tavallisten ihmisten parissa josakin päin maailmaa ja ne olivat sen vuoksi autenttista kulttuuria, eivät kulttuuriteollisuuden keksintö.

Viime aikoina on esiintynyt selvästi havaittavaa liikehdintää pop-maailmassa. Kaupalliseen pop-musiikkiin on mitä ilmeisimmin väsähdetty ja uusi linja on hiljalleen muokkautumassa. Viiri on kääntymässä yhä enemmän osoittamaan suoraan kansan sisimpään, ja ilmentymänä siitä voidaan pitää mm. kansanmusiikin renessanssia.

(J. A. Heikkilä, "Ruotsalaista rahvaanomaista", HS 21.10.1970)

Taiteen määritelmä sen sijaan oli populaarimusiikkikritiikissä varattu pääosin modernille jazzille. Vuonna 1970 HS:n kulttuuriosastolla määriteltiin taiteilijoiksi vakiintuneempien taidemuotojen harjoittajien lisäksi myös Suomen parhaat jazzmuusikot. Taidestatuksen vaatimisen mukana seurasivat ensimmäiset vaatimukset koulutuksen ja julkisen rahoituksen järjestämisestä. Nämä käytännön legitimaation kysymykset Julius Heikkilä otti kritiikkeissään vieläkin painokkaammin esille kuin kollega Lauri Karvonen.

Kun siis – niinkuin juuri on tapahtunut – kolme kärkipään jazzmuusikkoamme poistuu yht'aikaisesti pitemmäksi ajanjaksoksi maasta Yhdysvaltoihin opiskelemaan, se tietää huomattavaa katoa jazzaktivistiemme harvassa katraassa. Nämä kolme kyseessäolevaa vieraille maille poistuvaa soittajaa ovat kaikille alan harrastajille tutut pianisti Heikki Sarmanto, saksofonisti-huilisti Juhani Aaltonen sekä lyömäsoittaja Reino Laine. Tässä, kuten monasti aikaisemminkin, meillä on tilaisuus olla todistamassa, kuinka suuria uhrauksia todella asiataan tärkeänä pitävät taiteilijat voivat tehdä itseään kehittäessään.

(J. A. Heikkilä, "JAZZ", HS 7.9.1970)

Julius Heikkilän myötä nouseva kotimainen jazzelämä sai Lauri Karvosen lisäksi toisenkin seuraajan ja äänenkannattajan HS:n kulttuuriosastolle. Heikkilä kertoi saaneensa kollegoidensa tapaan vapaat kädet musiikista kirjoittamiseen. Toimituksen johto ei asettanut kahleita, mikä miellytti kriitikkoa itseään.

JH: Mä sain tehdä suurin piirtein mitä mä näin arvokkaaksi. Tässä muuten sanonkin sen, että Marja Niiniluoto oli todella hyvä päästään siinä mielessä, että hän osasi antaa oikeille tyypeille riittävästi tilaa. Se periaate oli tällainen – vaikka tämä kuulostaa kyllä hyvin mairalta, kun mä sanon tämän, mutta Marja sanoi tämän hyvin usein – että otetaan niin hyvät kirjoittajat, niin hyvät tyypit, niin tietävät henkilöt kuin mahdollista ja annetaan heidän tehdä mitä he katsovat arvokkaaksi.

MM: Eli sanoiko hän ihan toimituksessakin tämän ääneen?

JH: Joo, kyllä se oli niin. Marja oli kuitenkin diktaattori siinä mielessä, että hän oli päällikkö, ja Keijo Kylävaaran kanssa joka oli koko... Kun siellä oli kolme päätoimittajaa, he ajattelivat tässä suhteessa kuitenkin samalla tavalla. Että annetaan heppujen peuhata ja tehdä mitä he haluavat, tai miten näkevät parhaaksi. (Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

8.3 Jukka Rislakki: Ensimmäinen toimittajakoulun tuoma populaarimusiikkitoimittaja

HS:n Päivästä päivään -sivujen säännöllinen popmusiikkitarjonta loppui syksyllä 1968, kun toimittaja Eino Leino sai potkut lehdestä. Vastikään kulttuuriosastolla aloittanut Lauri Karvonen kirjoitti Leinon potkujen jälkeen satunnaisesti uusista kotimaisista poppytyeistä, mutta hänen juttujensa pääpaino oli jazzissa. Popin tarjonta lehdessä oli talvella 1968–1969 aikaisempaan verrattuna erittäin vähäistä, sillä esimerkiksi kotimaisten uutuuslevyjen arvostelut lehdessä loppuivat. Päivästä päivään -osastolla alkoivat kuitenkin jälleen runsaan puolen vuoden jälkeen säännölliset popkriitikit, kun niille löytyi uusi tekijä.

Jukka Rislakki (1945–) oli tullut HS:n toimitukseen Sanoma Osakeyhtiön toimittajakoulun kautta. Toimittajakoulu oli perustettu huhtikuussa 1967 Aatos Erkon aloitteesta, ja sen tarkoituksena oli kouluttaa lehteen uutta ammattitaitoista työvoimaa, joka uudistaisi ajasta jälkeen jääneen HS:n sisällön. Lehden johto ei katsonut 1960-luvulla lehdessä työskennellyttä henkilökuntaa riittävän päteväksi uudistuksiin, eikä senhetkinen suomalainen toimittajakoulutus tuottanut tarpeeksi uutta työvoimaa alalle. Sanoman toimittajakoulun perustamisen aikoihin 1960-luvun lopussa suuret ikäluokat olivat parikymppisiä. Tämä ikäpolvi pyrki sankoin joukoin toimittajakoulun ensimmäisille vuosikursseille siinä missä muihinkin korkeakouluihin. (Ritvos 2007, 8–13.)

Jukka Rislakki hyväksyttiin Sanoman toimittajakoulun toiselle vuosikurssille, joka alkoi esiharjoittelulla 20.5.1968, ja hän valmistui koulusta varsinaisen kurssin päätyttyä 31.8.1969 (Järventaus 1987, 29). Kesällä 1969 Rislakki työskenteli HS:n kotimaantoimituksessa ja alkoi kirjoittaa oman työnsä ohessa myös populaarimusiikkia koskevia juttuja Päivästä päivään -osastolle. Rislakin ensimmäisen populaarimusiikkijutun aihe oli Eric Claptonin Blind Faith -yhtyeen konsertti Helsingissä 14.6.1969. Jutussaan hän kuvaili etenkin soittajien taitoja.

Viileä maestro Eric Clapton seisoj taustalla ympärilleen katsellen ja soolokitaraansa soiton aikana viritellen. Pari kertaa hän innostui sooloissaan, joskaan entistä valittavaa ja naukuvaa ääntä ei saatu kuulla; ainakin kitaran ystävät lienevät odottaneet Blind Faithilta enemmän. Rytmien kaikki salaisuudet hallitseva rumpali Ginger Baker osoitti neroutensa. Mm. kahdesta pitkästä soolostaan hän veti suuret suosionosoitukset. Bakerin kaikki raajat toimivat täydellisesti: molemmat jalat käyttivät äänekkäitä bassorumpuja. Basisti Rick Gretch, 23, näytti kykynsä violinistinakin. Viulu ja sen soolo nousivat yllättävinä ja kauniina esiin muun elektroniikan keskeltä.

(Jukka Rislakki, ”’Uusi Cream’ on sokeata uskoa”, HS 14.6.1969)

Rislakki valmistui kesän 1969 päätteeksi toimittajakoulusta ja jäi lehteen töihin. Hänen kirjoittamansa rockkritiikit Päivästä päivään -sivuilla jatkuivat valmistumisen jälkeen, sillä loppuvuoden 1969 aikana Rislakki arvioi lehteen myös Steppenwolfin, Fleetwood Macin ja Ten Years Afterin keikat. Aikaisempien kollegoidensa tavoin hän toimi oma-aloitteisesti HS:n popkriitikkona.

Esimiesportaalta ei muistaakseni koskaan tullut pyyntöjä tai ehdotuksia, paitsi pari toivetta Päivästä päivään -osastolta sitten kun olivat noteeranneet innostukseni. Tein nuo konserttijutut omasta aloitteestani, pyytämättä ja ilman lupaa, omalla ajalla. Ja ilman korvausta. – – Popmusiikkikonsertteihin Helsingissä menin varmaan ilmaiseksi lehdistökortilla esiintyen siis HS:n edustajana. Lehteen mahtui pieniä juttuja ja joskus joku kuvakin, ei seuraavan päivän vaan sitä seuraavan. (Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Rislakki keskittyi popkriitikeissään enemmän selostamaan näkemäänsä ja kuulemaansa kuin analysoimaan sitä. Musiikkianalyysi jäi lehden muiden kritikoiden harteille, mutta Päivästä päivään -sivuilla ei toisaalta ollut myöskään tilaa pitkille ja analyttisille kirjoituksille kuten kulttuuriosastolla. Rislakki seurasi Eino Leinon jalanjälkiä uutistoimittajamaisesti populaarimusiikin tapahtumista Päivästä päivään -osastolla raportoivana kirjoittajana.

Steppenwolf aloitti viisaasti kyllä konserttinsa hurjalla menestyskappaleellaan ”Born to be wild”. Mukana oli vahvoja blues-kappaleita, tietysti mm. hitit ”Ootchie cootchie man” ja ”Magic carpet ride”, sekä pari tuoretta sävellystä uudelta LP:ltä ”Monsters”. Vietnamiin otettiin kantaa yhdellä laululla.

Kaikkiaan kuultiin 11 kappaletta. Välillä musiikki oli yllättävän melodista, herkkää ja kaunista, useimmiten yksinkertaista, blues-kuvioista. Yleisö lämpeni huonosti, ei edes Monarchin pitkille uliseville sooloille osoitettu suosiota.

Illan toinen esiintyjä oli lupaava suomalainen Apollo, joka odotetusti ja oikeutetusti valloittelee suomalaisen bluesin huippupaikkaa.

Sali oli täynnä ja liput hyvin kalliit kuten tavallista, eivät silti huippuluokkaa. Tämä on epädemokraattista kulttuurijakelua – vika ei ole suinkaan orkesterien maahantuojan, joka palvelee yleisöä kärsien varmasti joskus tappioitakin. Ei ihme, että niin monet tuntevat ennakolluuloja hyvää popmusiikkia kohtaan, koska siitä pääsevät nauttimaan vain harvat ja valitut. (Jukka Rislakki, ”Steppenwolf – syntynyt villiksi”, HS 31.10.1969)

Päivästä päivään -osaston tilojen ahtaus sai Rislakin lopulta hakeutumaan kulttuuritoimituksen puheille, vaikka populaarimusiikkikirjoitukset olisivat hänen mukaansa kelvanneet edelleen vanhallekin osastolle. Parin vuoden ikäinen kulttuuri-osasto tarjosi näyttävän foorumin uusille ajatuksille, joita sinne halusi Rislakin mukaan myös osaston johto.

Päivästä Päivään -osastoon mahtui vain pieniä ajankohtaisia juttuja, kulttuurissa oli enemmän tilaa. PP:ssä tällaisille jutuille oli suopea muistaakseni Riitta-Eliisa Laine, joka kyllä päivitteli meitä nuoria kulttuuriradikaaleja mutta otti kuitenkin mielellään ”juttuspädiä” vastaan. – – Kulttuuri oli lehdessä nyt oikein oma osastonsa, kun ennen kulttuurijutut oli ahdettu niihin rakoihin, mihin ne eri sivuilla sopivat. Pomona osastolla oli Marja Niiniluoto, suurenmoinen, charmikas ihminen, siniseksi värjätyt hiukset, jo suht lähellä eläkeikää, mutta hengeltään nuori ja kaikelle avoin ja puolusti meitä nuoria Hesarin hieman, hmm, vanhoillisen ja kaavoihin kangistuneen johdon edessä. En muista, että Marja olisi koskaan tyrmännyt yhtään ideaani tai juttuani. Kirjoittelin myös mm. sarjakuvasta oikeastaan ensimmäisenä Hesarissa. Muistan, miten Marja nauroi kerran nautiskellen että ”mitähän Heikinheimo nyt sanoo”, kun hän oli taittanut minun jonkun värikkään populaarikulttuurijuttuni Seppo Heikinheimon vakavan klassisen musiikin katsauksen alle, samalle sivulle. (Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Rislakki kirjoitti vuonna 1970 kulttuurisivuille artikkeleita muun muassa Bob Dylanista, iskelmien sanoituksista sekä Vietnamin sodan käsittelystä ulkomaisissa populaarimusiikkikappaleissa. Helmikuussa 1970 Rislakki määritteli Dylanin tuotannon taiteeksi kulttuuri-osaston artikkelissaan, joten taiteilijan määritelmän alkoivat vähitellen täyttää osastolla muutkin populaarimusiikin edustajat kuin jazzmuusikot.

Vuonna 1941 Minnesotassa syntynyt Bob Dylan oli säveltäjänä erikoinen, soittajana hyvä, laulajana etevä ja sanoittajana nerokas (imperfekti siksi, että on kysymys 1960-luvun Dylanista). Hänen tuotantonsa osoittaa, ettei osallistuvan taiteen arvoa voi tarkastella pelkästään sen omista lähtökohdista ja omasta ajasta käsin. (Jukka Rislakki, ”Dylan, Bob, runoilija”, HS 15.2.1970)

Rislakki muisteli haastattelussani vuonna 1970 kirjoittamiaan artikkeleita näin:

Ideat olivat ilman muuta omiani. – – Sorvasin niitä pitkään, omalla ajallani taas. Dylanin tiesin jo Amerikan-ajaltani (1963–1964), toin sieltä hänen levynsä ja ostin nuottejakini, ja olin niin innostunut, että suomensin hänen laulujaan ja puhuin niistä radiosakin Peter von Baghin ohjelmassa, levyjä soitellen. Vietnamin sota kuohutti, ja olin vaikuttunut amerikkalaisesta sodanvastaisesta liikkeestä, myös siis sen musiikista. Sikäläiset koulutoverini olivat juuri sitä ikäluokkaa, jotka joutuivat sinne sotimaan, jos arpa niin määräsi. Helsingin yliopistossa menin lukukaudeksi erään professorin vetämään Vietnam-seminaariin. Ensimmäisen Vietnam-kantrilaululevyn lainasin muistaakseni Pekka Gronowilta, ja sitten aloin etsiä lisää. Sekin homma poiki myös radio-ohjelman, Jouko Blombergin siipien suojassa. Vierailin mielelläni radiossa – se oli palkitsevaa, sain kai enemmän kehuja. Hesarin

johto yritti kyllä rajoittaa toimittajiensa esiintymistä muilla forumeilla, mutten aina totellut ja he alkoivat jostain syystä katsoa tätä toimintaani läpi sormien.
(Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Rislakki pyrki kirjoituksissaan tekemään populaarimusiikin kentälle erottelua rakentamalla vastakkainasettelua radion listalla soivan kotimaisen iskelmän sekä sisällöltään kantaaottavan (folk, blues) tai musiikillisesti monimutkaisen (progressiivinen rock) populaarimusiikin välille. Hänen kannanottonsa eri musiikkityylien arvosta olivat toisinaan melko suorapuheisia.

Iskelmälyriikkaa käsittelevässä artikkelissaan Rislakki eritteli ensin päivän suomalaisen menestysiskelmien sanoitusten teemoja ja kyseli sen jälkeen, miksei suomalainen iskelmäteollisuus tee kantaaottavia iskelmiä ulkomaiseen tyyliin. Erottelu korkeaan ja matalaan populaarimusiikkiin oli selkeää.

Miksi älykäs edistysellinen iskelmärunous menestyy muualla, varsinkin anglosaksisessa maailmassa, kun se ei Suomessa kuulemma voi menestyä. Esimerkkejä voisi luetella kuin apteekin hyllyltä. Tietysti jumaloidun Bob Dylanin koko tuotanto. Tom Paxtonin rohkeat poliittiset satiirit. Simon ja Garfunkel. The Fugsin hurjat protestit. Monet folk-laulut. Cream. The Who. The Animals. Steppenwolf. Elviskin on innostunut kuvailemaan slummielämää. Mothers of Invention on yhtye, jonka lauluja amerikkalaiset radioasemat eivät suostu esittämään. Viime vuosina myös afroamerikkalainen ”musta” blues on alkanut tiedostaa asioita yhä selvemmin. Nämä laulut ovat todellisia. Ne kuvaavat elämää ja kuolemaa. Runo on kokenut ylösnousemuksen ja runoilijat työskentelevät vakavissaan. Vain saivartelijat kysyvät mikä on runo, mikä rock’n’roll-laulu.

(Jukka Rislakki, ”Iskelmä on pakoa ja eksotiikka”, HS 5.4.1970)

Iskelmien sanoituksia ei ennen tätä artikkelia oltu analysoitu kulttuuriosastolla, mutta Rislakki ei muistanut tämän jutun herättäneen suurempaa keskustelua lehdessä.

Luulen, etteivät kaikki tykänneet, mutten muista mitään suuria konflikteja. Kiitosta lehdestä sai yleensäkin melko harvoin, mutta jotkut kulttuuritoimittajat sanoivat tykänneensä tätä jutustani. Tosin tämäntyyppiset jutut saivat odottaa, milloin lehdessä oli tilaa. ”Tärkeämmät” jutut julkaistiin ensin. (Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Iskelmälyriikan ohella Rislakki kiinnostui vanhasta Suomi-iskelmästä, ja hän muisti olleensa vaikuttamassa muun muassa Olavi Virran kuoleman uutisointiin HS:ssa.

Muita uutisia? En nyt muista muuta kuin että heti kun kuulin 1972 Olavi Virran kuoleman, päätin (kotimaanosaston toimittajana), että hänestä on kirjoitettava nekrologi. Sain luvan tehdä kohtuumittaisen jutun, ja soittelin vähän Virran tuntijoille. Siitä taisin saada virikkeen, että arkistoon olisi tehtävä valmiiksi populaarimusiikin tähtien nekroja tai ainakin niiden aihioita. Kirjoitinkin jotain, ja ehkä sain jonkun muunkin innostumaan, muttei niille kai käyttöä ollut (suuret tähdet alkoivat kuolla kai silloin kun Maarit Niiniluoto oli jo asian-

tuntijana aktiivinen). Silloin viimeistään tajusin, kuinka vähän Hesarissa oli aiemmin kirjoitettu kevyestä musiikista: lehden leikearkistosta ei ollut juuri mitään apua nekrologien kirjoittamisessa! (Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Konserttikritiikkien ja ilmiöjuttujen lisäksi Rislakki kirjoitti kulttuuriostasolle myös muutamien LP-arvion. Ensimmäinen niistä koski Love Recordsin julkaisemaa albumia *Lautanen Guatemalan verta*. Arviossaan Rislakki määritteli levyn tekijät taiteilijoiksi ja painotti jälleen levyn kanta-aottavan tekstisisällön tärkeyttä.

Kristiina Halkola laulaa aivan yllättävän hyvin, kepeä ja vaihteleva sambatausta tehostaa tiedonvälitystä, eikä runossakaan mitään vikaa ole. Laulun mestarillisuus on siinä, että se johtaa riiston ja hädän makrotasolta konkreettiselle yksilötasolle. Torvet soivat kun United Fruit purjehtii amerikkalaisiin hedelmäsatamiin; mutta katsotaanpa kuinka intiaani käperyy satamien sokerikuiluihin: ”rakas ruumis, nimetön esine, varissut numero, kuolleen hedelmän mätänemään viskattu terttu.” – – Kannen kohotettu nyrkki ja teksti ja laulujen verrinen linja voi hätkähdyttää ostajaa, eivätkä kaikki laulutkaan ole korviahivelevän kauniita saati vastaa iskelmäkuluttajan mielikuvia siestan ja sombreron Latalaisesta Amerikasta. Tämän levyn synnyttäjät tekevät taidetta omilla ehdoillaan ja he ovat tosissaan. Lisäksi he ovat huomattavan taitavia.

(Jukka Rislakki, ”Guatemalan verta levylautasella”, HS 27.3.1970)

Kulttuuriostasoston töiden ohella Rislakki kirjoitti Päivästä päivään -osastolle alkuvuonna 1970 harvakseltaan popkonserteista. Helsingin juhlatiikkojen popkonsertin kritiikki päättyi jälleen yhteiskunnalliseen kannanottoon sen jälkeen, kun Rislakki oli lyhyesti kehunut paikalla esiintyneiden kotimaisten yhtyeiden tasoa.

Ainakaan radiota kuuntelemalla ei voi olla perillä siitä minkälaisia uria auotaan sellaisten seinien sisällä, missä esiintyvät elävät orkesterit. Popmusiikin avantgardesta pääsevät osallisiksi ne, jotka asuvat oikeassa paikassa ja joilla on tarpeeksi rahaa. Juhlatiikkojen konsertteihin pääsivät tosin parilla markalla – ne jotka mahtuivat.

(Jukka Rislakki, ”Juhlien pop loppui komeasti”, HS 1.6.1970)

Tämä jäi Rislakin viimeiseksi rockkonserttikritiikiksi HS:ssa. Hän jatkoi lehden palveluksessa ja kirjoitti myöhemmin 1970-luvulla populaarimusiikistakin, mutta ei enää mennyt rockkonsertteihin kriitikon ominaisuudessa.

Lukijoilta tuli kirjeitä, ja niihin suhtauduttiin vakavasti, ainakin minä. Minähän kirjoitin musiikista kovin heppoisin eväin ja tein virheitä – en tuntenut paljon kappaleita enkä muusikoita, en aina kaikkia soittimiakaan, joita lavalla näkyi. Joskus muistin väärin jopa bändin jäsenten määrän. Nuoret musiikin harrastajat lähettivät ironisia kirjeitä, joissa antoivat myös ymmärtää, että he voisivat itse kirjoittaa parempia juttuja. Se kai sai itsekritiikkini heräämään, ja lopettelin konserteissa käymisen toimittajana; ehkä silloin jo lehti oli värvännyt asiantuntijoitakin. (Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Rislakin aika populaarimusiikkia säännöllisesti seuraavana toimittajana kesti vain vuoden, mutta hänen toimintansa oli populaarimusiikin legitimoitumista ajatellen merkittävää. Rislakki oli HS:n ensimmäinen toimittaja, joka pyrki saamaan jazzin ulkopuolista populaarimusiikkia käsitteleviä laajoja artikkeleita ja esseitä kulttuurisivuille. Tätä toimintaa ohjasi kirjoittajan itsensä mukaan halu vaikuttaa siihen, miten HS käsittelee populaarimusiikkia ja laajemminkin populaarikulttuuria.

Muistan olleeni hyvin tyytymätön Hesarin elitistisyyteen, kankeuteen ja konservatiivisuuteen. Puhuin usein ystäväni kanssa, että pitäisi saada lehteen lisää ja parempia juttuja populaarimusiikista ja muusikoista, samoin sarjakuvasta, elokuvasta, kevyestä kirjallisuudesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta. Olin aluksi kovin yksin, mutta hengenheimolaisia ilmaantui lehteen sitten aika pian – (Rislakki sähköpostihaastattelussa 30.3.2013.)

Näitä hengenheimolaisia toivat HS:n toimitukseen toimittajakoulun uudet vuosikurssit. Toimittajakoulun perustaminen oli nuorentanut toimituksen keski-ikää ja tuonut eri osastoille alle kolmekymppisiä toimittajia. Koulu kesti vain runsaan vuoden ajan ja sen päätyttyä useimmat valmistuneista palkattiin lehteen töihin, joten 1960-luvun lopusta eteenpäin HS:n toimitukseen tuli joka vuosi runsaasti uusia nuoria toimittajia. Itsekin toimittajakoulun käyneen HS:n entisen päätoimittajan Janne Virkkusen (2013, 19) mukaan koulu tuotti tuolloin uusia toimittajia liukuhihnalta, HS:n toimitus kasvoi kohisten ja myös toimituksellinen kulttuuri lehdessä kukoisti.

Nuoret tulokkaat toivat mukanaan omat mielipiteensä siitä, mikä oli senhetkisessä yhteiskunnassa kirjoittamisen arvoista. Populaarikulttuurista kiinnostuneiden nuorten toimittajien kohdalla nämä mielipiteet koskivat luonnollisesti myös populaarikulttuurin tapahtumia ja ehkä sen yhteiskunnallista merkitystäkin. Jukka Rislakin jälkeen HS:n toimitukseen ilmaantui lisää populaarimusiikista kiinnostuneita toimittajia.

8.4 Helena Ylänen: Viikottaisen pop-palstan perustaja

SANOMAN toimittajakoulun kolmannelle vuosikurssille 1969 hyväksyttiin Helsingin yliopiston englannin kielen ja kirjallisuuden opiskelija **Helena Ylänen** (1943–). Helsingissä kasvanut Ylänen oli viettänyt nuoruutensa yhdysvaltalaisista ja englantilaisista populaarikulttuuria kuluttaen. Englannin popmaailman tapahtumat olivat tuttuja sekä Ylänen seuraaman Melody Maker -lehden sivuilta että 1960-luvulla tehdyiltä Lontoon-matkoilta.

Kolmas vuosikurssi kävi toimittajakoulua 19.5.1969–31.8.1970 (Järventaus 1987, 37). Koulun aikana Ylänen pääsi harjoitteluun lehden sunnuntaitoimitukseen ja alkoi kirjoittaa HS:n sivuille myös populaarimusiikista. Hänen ensimmäinen musiikkiartikkelinsa oli sunnuntaisivuilla 1.2.1970 julkaistu koko sivun kokoinen artikkeli iskelmärunoilijoiden työstä. Ylänen haastatteli artikkeliinsa sekä suomalaisia iskelmäsanoojia että levy-yhtiöiden johtajia: sanansa aihepiiristä saivat lausua sanoittajat Kari Tuomisaari, Juha Vainio, Sauvo "Saukki" Puhtila ja Pertti Reponen sekä kahden suurimman kotimaisen levy-yhtiön johtajat Toivo Kärki ja Harry Orvomaa. Artikkelissa Ylänen pyrki ymmärtämään, miksi kotimaisten iskelmäsanomitusten taso oli sellainen kuin oli.

Iskelmien sanoitus on sitä työkseen tekeville riimitaiteilua ja palapeliä. Tekniikkaa pidetään tärkeämpänä kuin sisältöä. Rakkaus on välttämätön aihe, jonka olemusta tulkitaan mahdollisimman yleispätevästi, jotta suuret kansanjoukot voivat samaistaa omat kokemuksensa laulajan tuskaiseen sanomaan. Tuottajien mielestä ne levyt, joita ei erityisesti suunnata osalle ostajia, menevät parhaiten kaupaksi. Niinpä nuoret iskelmätähdet laulavat menneiden aikojen kaipuusta. Sanat miellyttävät mammoja ja laulajat nuoria. Ajan ja tapain kuvasta pidetään irrallisena rekvisiittana. Henkilökuvaus, tilanteen yksilöiminen ja kehyskertomus ovat tarpeettomia. Ketään ei haluta loukata, eikä ketään jättää ulkopuoliseksi ja niin päädytään latteuksiin. (Helena Ylänen, ”Rakkaudenkaipuu ja riittelytaito ovat iskelmäruoailijan työvälineet”, HS 1.2.1970)

Toimittajakoulusta valmistumisen aikoihin Ylänen kirjoitti ensimmäisen popkritiikkinsä lehteen. The Holliesin Helsingin-esiintymisen arvio ilmestyi Päivästä päivään -osastolla. Ylänen pyrki arviossaan lähinnä selostamaan konsertin tapahtumia, joten juttu oli tyyliltään samanlainen kuin aikaisempienkin Päivästä päivään -osaston pop-toimittajien kirjoitukset olivat olleet.

Hollies-yhtye esiintyi toisen kerran nykyisessä kokoonpanossaan helsinkiläisyleisölle. Vuodessa ei heidän musiikissaan ole tapahtunut mitään merkittävää kehitystä. Ei edes Graham Nashin lähteminen ja Terry Sylvesterin astuminen tilalle ole uudistanut hollies-soundia. Vuodesta 1963 asti on rutiini lisääntynyt ja meno tullut vaivattomammaksi. Ote on pysynyt samana yksinkertaisin muodoin viihdyttämisenä. Kaikki laulut lauletaan samalla koneellisella kireällä nenä-äänellä. Basisti Bernie Calvertin siirtyminen aika ajoin pianon ääreen ja rumppalin Bobby Elliottin poistuminen paikalta yhden kappaleen ajaksi antoi vähän vaihtelua. – Konsertin ensimmäisessä osassa esiintyi Ernos ja hyvin esiintyikin. Koneellisesti laulusta toiseen jumputtavan Holliesin rinnalla Ernos oli kovasti edukseen. He tietävät että poppiakin voi laulaa hiljaa ja kovaa ja nopeasti ja hitaasti – hienommista musiikin ominaisuuksista puhumattakaan. (Helena Ylänen, ”Ernos edukseen Hollies-illassa”, HS 23.8.1970)

Pian Hollies-illan kritiikin jälkeen Ylänen alkoi kirjoittaa popmusiikista säännöllisesti Päivästä päivään -sivuille. Jukka Rislakki oli lopettanut alkukesästä popkonserteista kirjoittamisen, joten niitä ei kesän 1970 aikana juuri huomioitu HS:ssa. Syksyllä osaston popmusiikkitarjonta alkoi kuitenkin olla jälleen säännöllisempää, koska Ylänen ryhtyi seuraamaan aihepiiriä muun työnsä ohessa.

Minut kiinnitettiin seuraavana vuonna koulun päätteeksi Hesariin (kuten useimmat meistä) ja pääsin Simopekka Nortamon johtamaan Sunnuntaitoimitukseen, jossa sai tehdä kaikenlaista, mm. toimitussihteerin töitä. Sieltä käsin aloin sitten myös kirjoittaa poplevyistä. Muistaakseni ne sijoitettiin sunnuntain lehteen jonnekin kaikenlaista pikkusilppua sisältävälle sivuille. – Muistaakseni mitään tai ketään ei etsitty, mutta ryhdyin hommaan, koska kulttuuri käsitteli mielestäni vain jazzia ja klassista, ja koska se kiinnosti. Oli kiva myös kirjoittaa jotain, kun työni oli paljolti sunnuntaisivujen tekstien editoimisesta, sivujen taittamisesta, sunn. lehden toimitussihteerintapaisena puuhailemista. (Ylänen 2013.)

Ylänen kirjoitti popmusiikista aluksi listapalstalla, jossa julkaistiin Yhdysvaltojen ja Ison-Britannian albumi- ja singlelistojen kärki sekä nostettiin jokin listoilta löytyvä artisti lähemmän tarkastelun alle. Ylänen nimi oli listapalstan perässä ensimmäistä kertaa 21.9.1970, listojen lähteiksi mainittiin Melody Maker ja Billboard. Kirjoittajan muistiku-
van mukaan ulkomaisia hittilistoja tuli uutistoimistojen tarjonnan myötä suoraan HS:n toimitukseen, joten listat tarjosivat helppoa ja ajankohtaista palstantäytettä uutislehden kevyemmille sivuille.

Tuo oli ilmeisesti yksi hyvä tekosyy, millä näitä palstoja alettiin tehdä, että alettiin kirjoittaa lihaa tämän poplistan luitten päälle. Lista kuitenkin tuli ilmaiseksi sieltä tuutista aina. Oli mielekkäämpää julkaista se, jos siihen tehtiin vähän jotain kertomusta mukaan. Kuulostaa siltä, että me ollaan laitettu näitä lehteen ja sitten joku [Vesa-Pekka, MM] Koljonen on sanonut, että eikö tähän saataisi jotain muuta. (Ylänen haastattelussa 22.4.2013.)

Listapalstalla 12.10.1970 kommentoitiin single- ja LP-levyjen eroa esteettisessä mielessä. Kirjoituksen takana on todennäköisesti Ylänen, vaikkei juuri tämän listapalstan perässä olekaan kirjoittajanimeä.

Single-levyjen myyntiä huomattavasti kiinnostavampia ovat LP-levyjen listat. Puolituntia yhtämittaista musiikkia vaatii jo muodon ja sisällön tajua, kuin kolmen minuutin neronleimaukset, joita iskelmälevyiksi kutsutaan. Sen jälkeen kun LP lakkasi olemasta yksinomaan kokoelma singlejä yhdellä platalla ja muuttui yhtenäiseksi musiikkisuoritukseksi ovat useimmat arvostetut pop-yhtyeet ryhtyneet keskittymään albumien tekoon.

(”Doors myy nyt hittejään elävältä tallennettuina”, HS 12.10.1970)

Vaikka listat kasattiin levyjen myyntilukujen perusteella eli kaupallisin perustein, oheiskommenteissa tarkasteltiin lista-artistejä esteettisestä näkökulmasta. Tämä on selkeä ero samalla Päivästä päivään -osastolla 1950–1960-lukujen vaihteessa julkaistuihin Pällin ja Nordbergin iskelmäpalstoihin. Niissäkin käytiin läpi eri maiden listojen kärkeä kommenttien kera, mutta sävy oli toisenlainen. 1970-luvun alussa esteettinen kritiikki oli tullut mukaan myös säännölliseen listapopista kirjoittamiseen.

Ylänen huomioi palstoillaan myös ulkomaisten nimekkäiden artistivieraiden saapumisen Helsinkiin. Hän uutisoi esimerkiksi Muddy Watersin tulevasta konsertista 2.11.1970. Helsingissä tapahtuvat tai tapahtuneet konsertit olivat palstojen ainoa kiinnekohta kotimaiseen musiikkielämään. Säännöllinen populaarimusiikkilistojen julkaisu rajoittui Yhdysvaltojen ja Englannin listaan, kotimaisia hittilistoja palstalla ei käsitelty millään tavoin. Ylänen arvosteli lehteen välillä suomalaisten artistien Helsingin-konsertteja, mutta muuten kotimainen levyteollisuus suljettiin tyystin palstojen ulkopuolelle.

Palstan sisältö laajeni pian ulkomaisten LP-levyjen arviointiin. Listojen kommentoinnin ohessa Ylänen poimi viikottain arvosteltavaksi yhden uutuuks-LP:n, joka edusti englantilaista tai yhdysvaltalaisista pop- tai rockmusiikkia. Nämä levyt olivat myös usein samoja, jotka on myöhemmin hyväksytty 1960–1970-lukujen vaihteen merkkipaaluiksi rockkaanonissa. Kritiikit olivat lyhyempiä ja kieli vähemmän teoreettista kuin kulttuuriosastol-

la, mutta popmusiikkia koskevat perustelut olivat nyt erilaisia verrattuna Päivästä päivään -osaston aiempiin levyarvioihin. Onnistuneen poplevyn kriteeriksi oli tullut esimerkiksi aitous.

Pahin vika levyllä on, että kappaleet ovat liian orkesteroituja. Sovituksessa on hukutettu tuoreus ja aitous. Kunnianhimoinen yritys on tuonut kankean tuloksen. Stillsin ja ystävien kitaraosuudet ovat mielekkäitä. Laulu joskus väritöntä – joskus onnistunutta. Monet kappaleet alkavat hyvin mutta päättyvät kuorojen ja urkujen taivaalliseen pauhuun.

(Helena Ylänen, "Stephen Stillsin soololevy on sovitettu hengettömäksi", HS 20.12.1970)

Arlo Guthrie'n uusi LP-levy Washington County on harvinaisen eleetön ja raikas kokonaisuus lauluja, joita on hauska kuunnella. Arlon sävelmistä ja esityksistä puuttuu kaikki laskelmoitu vaikuttaminen, ja akateeminen tosikkomaisuus. Suuren Woody Guthrien poika on ilmeisesti imenyt kehdoissa itseensä amerikkalaisen laulutradition. Mustien työ- ja hengellisten laulujen ja valkoisten karjapaimenlaulujen teemat ja soinnut nivELYvät saumatomasti ja hauskasti yhteen ja pehmeät rockrytmit tekevät niistä tätä päivää. Koko levy on tunnelmallinen, muttei koskaan imelä. Se on tavallinen sanan parhaassa merkityksessä. Siinä ei keikaroida.

(Helena Ylänen, "Arlo Guthrie laulaa ja soittaa keikarit suohon", HS 24.1.1971)

Ylänen otti esille myös taide-termin Neil Youngin albumin yhteydessä, mutta empi sen käyttöä. Taide tuntui "liian juhlalliselta", kun arvion kohteena oli poplevy. Pop ei siis ollut yksiselitteisesti taidetta.

Neil Youngin After the Gold Rush (Kultakuumeen jälkeen) on hänen kolmas soololevynsä, tyylillisesti kahden aikaisemman välistä. Levy on heikoimmillaankin hyvää poppia, vahvimmillaan kuten kuusiminuuttisessa Southern Manissa, varteenotettavaa, sanoisin taidetta jollei se tuntuisi liian juhlalliselta.

(Helena Ylänen, "'Kultakuumeen jälkeen' – Neil Youngin laulusarja", HS 13.12.1970)

Simon Frithin (1987, 169) mukaan rehellisyys on lähinnä yhdysvaltalaisen Rolling Stone -rocklehden piirissä kehitelty rockmusiikin arvosteluperiaate, jossa musiikki arvostetaan sitä paremmaksi, mitä selvemmin ja intensiivisemmin se kuulostaa esittäjänsä aidon tunteen ilmaisulta. Hyvästä popmusiikista löytyi Yläsen kirjoituksissa aitoutta ja rehellisyyttä, huonolla musiikilla sen sijaan ei ollut yhtymäkohtia elävään elämään. Osa viihteestä kuitenkin täytti Yläsen hyvän musiikin määritelmän.

Soul yhdistää seksuaalisuuden ja häpeämättömän sentimentaalisuuden musiikiksi, joka kuvastaa Yhdysvaltain kaupungeissa elävän neekeriväestön elämän tyhjyyttä paremmin kuin mitkään tutkimukset. Soulessa ei laululla ole muuta aihetta kuin rakkaus, joka on sekä makeaa että arkista. Tosikertomuksia elävästä elämästä. Tragedia on valmis, aseet on valittu. Joku Otis Redding käytti niitä hiomattomina. Hänessä oli maailmaanähtyä verevyyttä. Tamla Motownin parhaat laulajat kuten Temptationsien Eddie Kendricks tai Eddie Ruffin

kasvattivat imelyyden huippuunsa ja maailma jäi kauas.
(Helena Ylänen, "Albert Lee jokaiseen kotiin", HS 1.8.1971)

Joka ei ole koskaan kuullut Smokeyn laulavan kyneleistään ei tiedä miten hyvää sentimentaalinen viihde voi olla. Pehmeä korkea ääni hyväilee jokaista nuottia eikä tekstikään jää ulkokohtaiseksi. Smokey Robinson ei halveksi iskelmää vaan laulaa rakastaen.
(Helena Ylänen, "Mustan viihteen kauppiat", HS 17.10.1971)

Aitoa musiikkia Yläselle edustivat yhdysvaltalaislevyillä pop, folk, blues tai soul. Myös vanha rock'n'roll alkoi saada aidon yhdysvaltalaisen musiikin statusta hänen palstoillaan, joten hän oli musiikkityylin arvon suhteen samoilla linjoilla kuin lehden jazzkriitikko Lauri Karvonen. Ylänen kirjoitti rock'n'rollista aitona musiikkina muun muassa Chuck Berryn kokoelmalevyn arviossa.

24 C h u c k B e r r y n alkuperäistä rockkappaletta on ilmestynyt ruotsalaisella Grand Prix merkillä (26 markkaa). Mukana on kaikki parhaat: Maybellene, Johnny B. Goode, Memphis ja Sweet Little Sixteen. Levynkansi ei kerro kappaleiden vuosikertaa, mutta mikäli korva ei petä tavara on aitoa. Vanhaa ja herkullista. Musikantit soittavat taidolla ja tarkoituksenmukaisesti. Tämä on tanssimusiikkia puhtaasti ja pinnistämättä, viesti yksinkertaisemmilta ajoilta. Levyn viimeisellä puolella alkaa tuntua miten Berry on elänyt pitempään kuin hänen tyyliuuntansa. Myöhemmässä tuotannossa löytyy vieraita elementtejä, jotka ovat tukehduuttaneet huippukauden tuoreuden.
(Helena Ylänen, "Van Morrison taituroi ja Chicago ponnistelee", HS 21.3.1971)

Vuoden 1971 aikana Yläsen palstojen pinta-ala kasvoi, ja arvioitavia LP-levyjä oli kesällä jo useita. Lokakuussa palstat saivat vakituisen, kokosivun levyisen paikan sunnuntaisivujen alalaidasta. Jutut ilmestyivät ilman listakatsausta. Arvioitavien levyjen painopiste oli ulkomaisessa äänitetarjonnassa, mutta valikoima laajeni kotimaisiin levyihin. Yläsen arvioimat kotimaiset levyt olivat lähinnä LP-levyjä, mutta joukkoon mahtui pari kertaa yksittäinen singlekin.

Ylänen kirjoitti myös kulttuuriosastolle yksittäisen kritiikin Finlandia-talon ensimmäisestä popkonsertista 8.12.1971. Muutoin hänen rockkritiikkinsä julkaistiin viikottaisilla palstoilla tai pariin otteeseen myös radio- ja tv-sivuilla. Rockaiheisia kirjoja 28.11.1971 arvioidessaan Ylänen sai syytä pohtia rockin arvonnousua – merkitsihän analyttisen kirjallisuuden ilmestyminen kulttuurimuodon ympärille jonkinlaista edistystä. Hän pohti rockmusiikista tulleen "juhlallisen asian", joka on "osa kulttuuria" ja sitä "tutkitaan ja analysoidaan".

Aikaisempien Päivästä päivään -sivujen popmusiikkikirjoittajien tavoin Ylänen teki työtään ilman säännöllistä yhteyttä kulttuuriosaston jazz- ja rockavustajiin.

Kulttuurin jazztahtavat musakirjoittajat varmaan vääntelehtivät kiusaantuneina, mutta eivät koskaan sanoneet mitään, eivät hyvää eivätkä pahaa. Moikattiin toki portaissa. Täytyy sanoa, että kevyen musiikin esittely oli siinä täysillä painavassa myllyssä, joka Hesari silloin

oli, varsin yhdentekevä elementti, ei haitaksi mutta ei paljon muutakaan. (Muista että painokoneet jauhoivat satoja tuhansia lehtiä joka iltayö siinä meidän jalkojemme alla. Se oli tehdas.) – – Hommasta ei saanut talossa mitään lisäpisteitä, mutta se sallittiin. Joku saattoi tykätäkkin, useimmille se lienee ollut yhdentekevää puuhastelua. Siihen aikaan lehteen mahtui julmetusti tavaraa. (Ylänen 2013.)

HS:n sunnuntainumerossa oli parhaimmillaan satakunta broadsheet-sivua, joten oli selvää, että erilaisia elämänalueita käsitteleviä juttuja mahtui 1970-luvun alkuvuosina lehteen paljon. Myös tekijöitä oli runsaasti, sillä toimittajakoulu toi kasvavaan lehteen jatkuvasti lisää nuoria toimittajia, jotka saivat kasvaneen sivumäärän myötä näkemyksiään helpommin esille kuin samanikäiset nuoret toimittajat esimerkiksi 1960-luvun alkupuoliskolla.

Toimittajakoulun seuraava vuosikurssi toi taloon jälleen yhden uuden rockmusiikista kiinnostuneen nuoren, joka liittyi pian HS:n rockkirjoittajien kasvavaan joukkoon.

8.5 Raimo Möysä: Ruisrock-aktiivista kulttuuriosaston rockkriitikoksi

TURKULAINEN Raimo Möysä (1948–) aloitti Sanoman toimittajakoulun neljännen vuosikurssin keväällä 1970. Möysä oli kunnostautunut Turussa nuorisokahvilan vetäjänä ja muutenkin kulttuurialan aktiivina, mutta hän kertoi pienestä pitäen halunneensa toimittajaksi. Jo hänen toimittajauransa alusta lähtien juttujen aiheena oli populaarimusiikki, sillä Möysä kertoi ensimmäisen lehtijuttunsa aiheen olleen Rolling Stonesin tulo Turkuun juhannuksena 1965.

Ensin oli Beatles, sitten tuli Rolling Stones, ne toivat koko tämän blueskuvion. Sitten mä olen aina ollut hirveä Kinks-fani ja olen edelleen Ray Daviesin suuri ihailija, ja mitä siinä sitten tuli niitä kaikkia bändejä. Sitten mä rupesin kirjoittelemaan ensin Ylioppilaslehteen ja sitten aloitin semmoisen mukamas kaupallisen paikallisen lehden, jonka nimi oli Extra. Se oli ihan musiikkilehti, levyjä ja musiikkia ja noin pois päin. Ainoat mediat, jotka antoivat mulle palstatilaa, olivat kaupungin vasemmistolaiset lehdet eli SKDL:n pää-äänenkannattaja Uusi Päivä sekä Turun Päivälehti, johon kirjoitin kaikkein eniten. Turun Sanomat ei halunnut juttujani eikä Uusi Aura, joka meillä oli siinä vähän aikaa. Sitten mä kirjoitin Suosikkiin ja muihin kaikkiin nuorisojuttuja, että siinä yhdistyi musiikki sekä halu kirjoittaa ja olla toimittaja. (Möysä haastattelussa 4.12.2012.)

Möysä oli merkittävässä roolissa suunnittelemassa ensimmäistä Ruisrockia vuonna 1970. Sanoman toimittajakoulun vuoksi hän ei kuitenkaan ollut itse festivaalin aikaan enää järjestelyissä mukana. Möysän vuosikurssi aloitti toimittajakoulun 19.5.1970 (Järventaus 1987, 47). Hän työskenteli koulun alkamiseen asti Ruisrockin parissa ja pyrki toimittajakoulun alettua edistämään tietoutta uudesta rockfestivaalista HS:n toimituksessa.

Kun mä tulin Hesariin kotimaan osastolle kesäharjoitteluun, ensimmäisenä asiana raahasin sinne Ruisrockin ensimmäisen julisteen ja liimasin sen sinne seinälle. He vähän sitten

ihmettelivät, että mikä tapaus tämä nyt on, ja mä selitin, että tämä on tärkeä juttu. Tämä on ensimmäinen tämmöinen, ettekö te ole koskaan kuulleet Woodstockista tai mistään, että keitäs te oikein olette, nuoruuden itsevarmuudella. Siellä oli aika joviaalia porukkaa. Eivät he siitä ymmärtäneet paljon mitään eikä siellä ollut mitään traditiota tämmöiseen. (Möysä haastattelussa 4.12.2012.)

Möysän nimi esiintyi HS:ssa populaarimusiikkijutuissa ensimmäistä kertaa juuri Ruisrockin 1970 yhteydessä, kun hän kirjoitti festivaalista laajan ennakojutun kulttuuriosastolle 21.8.1970. Itse festivaalia hän ei arvioinut, joten ura HS:n rockkriitikkona sai vielä tällöin odottaa. Jo ennen ensimmäistä Ruisrockia Möysä oli suomentanut uutistoimistojen tuottamia lyhyitä rockaiheisia uutispätkiä HS:n eri osastoille. Hänen muistikuvansa mukaan kotimaan osaston alaisuudessa olleella Päivästä päivään -osastolla oli aina pulaa lyhyistä jutuista, ja suoraan STT:ltä tulleita Billboardin listoja alettiin laittaa lehteen palstan täytteeksi.

Siitä se alkoi, ja mä sitten keksin niitä juttuaiheita. Sitten mä opin jo vähän kulkemaan Hesarin käytävillä ja tapasin Marja Niiniluodon. Hän oli kulttuurin esimies ja hyvin avarakatseinen nainen. Mä juttelin hänen kanssaan, että kyllä pitäisi olla vähän erilaisiakin juttuja, vähän tästä populaarikulttuurista ja populaarimusiikista. Marja oli sitä mieltä että ei se huono idea ole, tee nyt jotain näytteeksi, ja sitten mä tein. Niitten omien kotimaanosaston juttujen lisäksi kirjoittelin itsekseni ehtoisin jotain juttuja.

(Möysä haastattelussa 4.12.2012.)

Möysä kirjoitti rockjuttuja normaalien työvuorojensa ulkopuolella aivan kuten Eino Leino ja Jukka Rislakki aiemmin. Edeltäjistä poiketen Möysän kirjoittamat populaarimusiikkijutut kuitenkin julkaistiin säännönmukaisesti kulttuuriosastolla. Hänen ensimmäinen rockkritiikkinsä oli arvio Turussa järjestetystä nuorison taidetapahtumasta, jossa kuultiin kansanmusiikin lisäksi rockia.

Nuorison taidetapahtuman ensimmäisen päivän rautaisin musiikillinen annos tarjoiltiin Tapahtumaklubilla illan varsinaisen konsertin mentyä jossain määrin pieleen. Suurin syyllinen konsertin latteaan tunnelmaan oli ilmeisesti pieni yleisömäärä, joka tuntui hukkuvan suuren konserttisalin sopukoihin. Myöskään azerbaidžanilaisen kansanmusiikkiryhtyeen tilalla esiintyneen turkkilaisen Binaliselmanin kaupalliselta haikahtanut modernisoitu kansanmusiikki ei ollut erityisemmin auttamassa yleisöä tunnelmiin mukaan. – – ”Rock on rakkaus, toiminta, hiljaisuuden ydin, tahto olla vapaa. Yksinkertaisuus on voimaa: rytmi, jännite, energia. Nämä kolme yksikköä ovat vapaat. Tee näin äläkä sodi”, totesi rock-runoilija Markku Into Tapahtumaklubilla. Valitettavasti järjestäjät ovat pyrkineet pihistämään aivan väärästä paikasta, nimittäin verolipuissa. Tämä estää rytmin, jännitteen ja energian vapaan ilmaisun; klubilla ei nimittäin saa tanssia, jolloin musiikin tajuamisesta ja tunteen ilmaisusta ei tule mitään. (Raimo Möysä, ”Rockin mystikko Tommy Mansfield”, HS 31.10.1970)

Rock edusti siis Möysälle musiikkia, jossa myös tanssilla oli oma tärkeä roolinsa. Se ei ollut istualtaan kuunneltavaa taidetta vaan rytmimusiikkia, joka oli hyväksyttävä sellaisenaan. Kriitikistä voi rockin arvojen suoran ilmaisun lisäksi lukea arvostelua huviveroa⁶⁵ kohtaan.

Loppusyksystä 1970 Möysä alkoi arvioida LP-levyjä kulttuuriosastolle. 30.11.1970 julkaistiin useita ulkomaalaisia rock-LP:itä arvioinut koostejuttu, 13.12.1970 arvioitavana oli uusia kotimaisia LP:itä lapsille ja 29.12.1970 Möysä kirjoitti pitkän arvion Bob Dylanin *New Morning* -LP:stä. Marraskuussa julkaistu The Bandin LP:n arvio ilmaisi HS:n lukijoille, että laajempi yleisö ei ymmärtänyt hyvää rockmusiikkia.

Jollei mitään muutosta suosiossa tapahdu vielä Metamorphosis levyn jälkeen, ollaan saatu taas yksi todistus lisää siihen pitkään ketjuun, joka kiistattomasti osoittaa ettei hyvä musiikki mene kansaan. – – Bandin musiikkia ei kuitenkaan voi sanoa missään mielessä huonoksi. Eikä myöskään joka miehen mieleiseksi isku-musiikiksi. Näennäisestä yksinkertaisuudesta huolimatta joukkueen musisointi sisältää lukemattomia hienouksia ja hyvin voimakkaita jazz-vaikutteita. Ja ennen kaikkea Bandin musiikki on huolellista, kellontarkkuudella tehtyä. (Raimo Möysä, ”Hyvää musiikkia ja piparkakkuja”, HS 30.11.1970)

Dylanin *New Morning* -LP:n arviolla oli mittaa 6 097 merkkiä. HS:n kulttuuriosaston tiuloja vuonna 1970 havainnollistaa hyvin se, että levyarvioksi varsin pitkä artikkeli ei ollut sivun pääjuttu, vaan se vei kahdeksanpaltaisen sivun alajuttupaikasta puolet. Tuonaikaisella kulttuuriosastolla pystyi kirjoittamaan populaarikulttuurista pitkästi ja analyttisesti ilman, että se olisi erityisesti häirinnyt juttuhierarkiaa, jossa sivujen pääjuttupaikat varattiin lähinnä perinteisemmille kulttuurimuodoille. Dylanin LP-arvion sisältäneen sivun alajuttupaikoille oli taitettu balettia, teatteria ja pitkä artikkeli Canterburyn katedraalista, mutta lehden pinta-ala jätti tilaa myös populaarikulttuurin analyttiselle käsittelylle.

New Morning -arviossa Möysä keskittyi artistin uran vaiheiden esittelyyn sekä selostukseen levyn kappaleista, erityisesti niiden sanoituksista. Möysä kirjoitti vielä toimittajakoulussa ollessaan melko aktiivisesti kulttuuriosastoon rockista, ja hänellä oli haastattelussa kertomansa mukaan tälle toiminnalle selvä motiivi, jonka hänen mukaansa jakoivat myös hänen populaarimusiikista kirjoittaneet kollegansa lehdessä. Populaarimusiikin arvostusta täytyi Möysän (2012) mukaan saada nostettua, koska musiikki oli tärkeää, ja statuksen nostaminen oli mahdollista toteuttaa hankkimalla medianäkyvyyttä musiikille ja arvioimalla sitä mediassa asiallisesti.

Möysän populaarimusiikkikirjoittaminen ei tarkoittanut pelkästään rockin tapahtumien seuraamista kulttuuriosastolla. HS:n jazzkritiikin puolelta tuttu innostus vanhan populaarimusiikin uudelleenjulkaisujen esittelyyn ja arviointiin levisi tammikuussa 1971 myös kotimaisen iskelmän puolelle, ja ensimmäisenä sitä nosti näkyvästi esille kulttuuriosastolla juuri Möysä. Hänen ”Vanhat levyt tulevat taas” -otsikoitu artikkelinsa esitteli kotimaisen 1920- ja 1930-lukujen musiikin uudelleenjulkaisuja, ja mukana olivat niin iskelmä kuin

65 Vuonna 1981 poistunut huvivero oli vero, joka määrättiin lisättäväksi tapahtumien pääsylipun hintaan. Veron suuruus määrättiin muun muassa sen perusteella, kuunneltiinko tapahtumassa musiikkia istualtaan vai esimerkiksi tanssien.

vakavampikin musiikki. Kotimainen vanha iskelmä liitettiin kulttuuriosastolla ensimmäistä kertaa näin näkyvästi osaksi suomalaista kulttuurihistoriaa ja suomalaiskansallista perinnetta. Se yhdistettiin samaan genreen kansanmusiikin kanssa ja samanlaiseksi osaksi valmistusmaansa kansallista kulttuuria kuin esimerkiksi blues ja vanha jazz, joita lehdessä oli esitelty jo jonkin aikaa esimerkkeinä yhdysvaltalaisesta kulttuuriperinteestä.

Möysä kirjoitti 1970-luvun alkuvuosina rockista lehteen harvakseltaan mutta säännöllisesti. Tästä huolimatta hänen rockseurantansa lehdessä oli aktiivisempaa kuin Julius Heikkilän ja Lauri Karvosen, joten Möysää voi pitää esimerkiksi vuonna 1971 HS:n kulttuuriosaston pääasiallisena rockkriitikkona. Hän poimi kotimaisen progressiivisen rockin uutuusalbumeita arvioitavaksi kulttuuriosastolle 20.4.1971 ja arvioi lehteen myös kotikau-punkinsa Turun jazzfestivaalit 25.–28.4.1971. Kaikki nämä jutut hän kirjoitti vielä toimittajakoulussa opiskellessaan, sillä hänen vuosikurssinsa valmistui koulusta elokuun lopussa 1971 (Järventaus 1987, 47).

8.6 Rock saapuu kulttuuriosastolle

1960-LUVUN loppuvuosina rockkriitikki alkoi maailmalla käsitellä muusikkoja auteuristisilla, tekijyyttä korostavilla termeillä (Shuker 2008, 68). Samoihin aikoihin ensimmäiset rockkriitikot tulivat yhdysvaltalaisiin sanomalehtiin. New York Timesin rockkriitikkona toimi Robert Shelton, Richard Goldstein kirjoitti rockista samoin New York Timesiin sekä myös Los Angeles Timesiin (Lindberg et al. 2005, 114). Nowellin (1987) mukaan New York Times ryhtyi seuraamaan rockia säännöllisesti 24.11.1968, jolloin seuranta käynnistyi 16-sivuisella rockaiheisella juttukokonaisuudella. Los Angeles Times aloitti puolestaan rockin seurannan syksyllä 1969, kun Robert Hilburn nimitettiin lehteen toimittajaksi vastuualueenaan popmusiikki. (Emt., 28–30.)

Lindberg et al. (2005, 131) määrittelevät vuodet 1967–1972 ajanjaksoksi, jolloin rockkriitikki vakiintui omaksi kentäkseen esimerkiksi Yhdysvalloissa. George Melly (1970, 215) nimesi jo vuonna 1970 The Observerin Tony Palmerin ja The Guardianin Geoffrey Cannonin rockkriitikoiksi, jotka pitävät tehtäväänään levittää näkemystä popista vakavana taidemuotona myös konservatiivisesti suhtautuvien mieliin. Kaikesta päätellen rockkriitikki levisi 1960-luvun lopussa melko nopeasti vanhoillisiin angloamerikkalaisiin lehtiin, kunhan ensin oli syntynyt jonkinlainen yhteisymmärrys siitä, että osalla rockmusiikin tekijöistä saattoi olla myös muita kuin kaupallisia päämääriä.

Suomessa Pekka Gronow ja Seppo Bruun kirjoittivat vuonna 1968 Englannin ja Yhdysvaltojen uudenlaisen, kriittisen poplehdistön syntymisestä. Uusien poplehtien kuten Rolling Stonen myötä tuli heidän mukaansa yleisemmin näkyväksi, ettei popmusiikki ole pelkkä kulutushyödyke vaan laadultaan jazziin, klassiseen tai kansanmusiikkiin rinnastettavaa. Suomessa tämä vaihe ei kuitenkaan kirjoittajien mukaan ollut tuolloin vielä alkanut. Kirjassaan he valittivat, ettei maassamme oltu koskaan osattu suhtautua oikein popmusiikkiin, mistä tyypillisenä esimerkkinä toimi Yleisradion asennoituminen. (Gronow & Bruun 1968, 20.)

Gronowin ja Bruunin kritiikin ymmärtää, sillä etenkin talven 1968–1969 tilanne popmusiikin seurannan osalta oli heikko myös HS:ssa. Siinä missä jazzkriitikki oli 1960-lu-

vun lopussa jo vakiintunut HS:n kulttuuriosastoon, popmusiikista kirjoittaminen kuihtui Eino Leinon potkujen jälkeen. Kotimaisten artistien ja uutuuslevyjen esittely käytännössä loppui, mutta Jukka Rislakin innostuksen myötä nimekkäiden ulkomaisten rockartistien Helsingin-konsertteja alettiin noteerata Päivästä päivään -osastolla. Vähitellen lehden jazz-kriitikot Lauri Karvonen ja Julius Heikkilä alkoivat tehdä popmusiikin puolelle avauksia, mikäli popin puolelta löytyi kirjoittajien jazztaustasta tarkasteltuna jokin mielenkiintoinen artisti tai ilmiö. Kirjoittaminen muuttui kuitenkin kritiikkipainotteiseksi ja sen myötä yksipuolisemmaksi. Vuonna 1969 lehdessä ei julkaistu yhtään populaarimusiikkiaiheista haastattelua, ja kaikki 21 levyarviota olivat jazzkriitikoiden kirjoittamia LP-levykritiikkejä.

Vuoden 1970 loppupuoliskolla HS:n popmusiikkikirjoittajien joukkoon liittyivät Rislakin tavoin Sanoman toimittajakoulun kautta toimitukseen tulleet Helena Ylänen ja Raimo Möysä. Tämä vuosi näyttäytyy HS:ssa jonkinlaisena vedenjakajana rockin arvostuksessa, sillä kulttuuriosaston vähittäisen heräämisen lisäksi viikottainen rockpalsta Päivästä päivään -osastolla ja myöhemmin sunnuntaisivuilla oli lehdessä ennennäkemätöntä. Jotakin arvojen muutoksesta vuonna 1970 kertonee myös se, että kulttuuriosaston tapahtumakalenterin musiikkiosioon ilmestyi samana vuonna ”Jazz”-otsikon tilalle ”Jazz ja rock”.

Rocklehti Soundin entinen päätoimittaja Timo Kanerva on maininnut Jukka Tolosen, Pekka Pohjolan, Tasavallan Presidentin ja Wigwamin ensimmäiset levyt merkkipaaluiksi, joiden jälkeen rock alkoi saada suomalaisessa päivälehdistössä arvostusta ja jazzin kautta musiikkiin tykästynyt kriitikkojoukko alkoi pitää tärkeänä myös rockia (Oksanen 2004, 90). HS:n jazzkriitikoiden Julius Heikkilän ja Lauri Karvosen osalta tämä pääosin pitääkin paikkansa, sillä Heikkilä alkoi arvioida kotimaisten rockyhtyeiden Helsingin-konsertteja nimenomaan progressiivisen rockin puolelta. On kuitenkin syytä painottaa, että myös nuorilla rocktaustaisilla toimittajilla oli osansa siinä, että rockmusiikista tuli säännöllinen osa HS:n toimituksellista sisältöä.

Toimittajakoululaisten kirjoittama rockkritiikki ei käsitellyt pelkästään progressiivista rockia, vaan koko laajaa 1970-luvun alun rockin kenttää. 1950-luvun puolivälistä oli kulu-
nut sen verran aikaa, että 1960–1970-lukujen vaihteen tienoilla taloon tulleet toimittajakoululaiset olivat kasvaneet enemmän rockmusiikin kuin jazzin parissa. Kukaan kolmesta ensimmäisestä toimittajakoulun kautta taloon tulleesta populaarimusiikkitoimittajasta ei maininnut haastattelussa, että he olisivat harrastaneet tai kuunnelleet jazzia nuoruudessaan. Heidän musiikillinen viitekehyksensä sisälsi sen sijaan Ricky Nelsonin, Paul Ankan, The Beatlesin, Bob Dylanin tai The Rolling Stonesin. Samaa rocksukupolvea edusti jo Eino Leino, mutta hänen toimittaja-aikanaan lehden rakenne ei vielä tukenut laajempien populaarikulttuurianalyysien kirjoittamista. 1960-luvun loppuvuosista eteenpäin niille oli kulttuuriosastolla ja sunnuntaisivuilla tilaa, jota toimittajakoulun ensimmäisten vuosikurssien kirjoittajat hyödynsivät. Toimittajakoulu sisälsi harjoittelujakson lehden jokaisella osastolla, minkä seurauksena eri osastot tulivat nuorille toimittajille tutuiksi. Tämä on todennäköisesti laskenut kynnystä kirjoittaa eri osastoille ja kokeilla erilaisia juttutyypejä populaarimusiikista kirjoitettaessa. HS:n vakituiset jazzkriitikot sen sijaan pitäytyivät lähes pelkästään kritiikkien kirjoittamisessa eivätkä juuri harrastaneet laajempia esseitä tai ilmiöjuttuja.

HS:n kulttuuriosastolta populaarikulttuurille auennut tila tarkoittaa sekä fyysistä että henkistä tilaa. Sivuille mahtui aikaisempaa enemmän juttuja, mutta myös osaston kult-

tuurikäsitys oli muuttunut. Kansanvalistus ja taiteen puolustaminen olivat olleet suomalaissanomalehtien kulttuuriosastoilla aikaisemmin tärkeinä pidettyjä päämääriä, mutta 1970-luvulle tultaessa ne olivat jääneet toissijaisiksi. Osastojen painopiste oli siirtynyt popularisointiin ja yhteiskunnallisiin päämääriin. (Hurri 1993, 256.) Esimerkiksi Jukka Rislakin ja Raimo Möysän ensimmäisten populaarimusiikkiartikkelien on helppo havaita sopivan näihin päämääriin.

Yhdysvaltojen ensimmäiset blueskriitikot olivat folkloristeja, jotka tarkastelivat bluesia kansanmusiikkina (Potter 2000, 78). Samoin tapahtui Lauri Karvosen kirjoittamissa HS:n ensimmäisissä blueskritiikeissä. Koska Yhdysvaltojen mustan väestön musiikin historia oli jazzin varhaisvaiheiden myötä Karvoselle tuttua, bluesin liittäminen samaan perinteeseen kävi helposti. Perässä seurasi pian myös 1950-luvun rock'n'roll saman kaavan avulla. Uutta rockia Karvonen sen sijaan käsitteli varautuneemmin mahdollisesti siksi, että rockin kohonnut status kulttuurimuotona muodosti 1960–1970-lukujen vaihteessa uhan jazzille. Esimerkiksi Yhdysvalloissa nuoret intellektuellit eivät tuolloin enää löytäneet jazzin pariin, vaan he alkoivat kuunnella rockia (Gendron 2002, 320). Karvonen saattoi kuitenkin suhtautua varautuneesti uuteen rockmusiikkiin myös yksinkertaisesti siksi, ettei hän pitänyt siitä tuolloin, kuten hän haastattelussani sanoi.

Vaikka säännöllinen popmusiikista kirjoittaminen oli 1960-luvun viimeisinä vuosina vähäistä HS:ssa, päästessään toimittajien käsittelyyn popmusiikki sai näyttävää ja positiivista huomiota. The Beatles oli esillä suunnannäyttäjänä jälleen 1.11.1969, kun HS:n klassisen musiikin kriitikko Erkki Salmenhaara tarttui yhtyeen *Abbey Road* -LP:n julkaisuun ja kirjoitti levystä pitkän arvion kulttuuriosastolle. Salmenhaara oli pitkin 1960-lukua kommentoinut positiivisesti popmusiikkia, mutta hän kirjoitti harvakseltaan ja pääasiassa kotimaisista avantgardekokeilijoista kuten The Spermistä ja M.A. Nummisen Sähkökvartetista. Nyt hän analysoi The Beatlesin musiikkia aivan kuin The Timesin kollega William Mann vajaan kuusi vuotta aikaisemmin.

Beatleja on joskus verrattu vanhoihin liedin mestareihin Schubertiin ja Schumanniin. Vaikka heidän välittömät lähtökohtansa varmaan ovatkin lähempänä, esimerkiksi lännenballadeissa, rock- ja folk-musiikissa, protestilauluissa, muodostaa heidän laulujensa parhaimmisto tuotannon, jolle on vaikea löytää vertauskohtaa nykymusiikissa. Tuntuu ilmeiseltä, että germaanisen liedin aika on Hugo Wolfin tuotannossa päättymässä ja vetää Kilpisen lauluissa viimeisiä henkäyksiään. Levyillään Beatlet ovat luoneet uuden laulumuodon, aikamme liedin, jonka keskeiset tunnusmerkit ovat samat, vain uuden musiikin lajin, uuden tyylin ja uuden maailmankuvan puitteissa toteutetut: tunnemaailman psykologisesti vivahteikas kuvastaminen, tekstin ja musiikin kiinteä yhteys, melodian ja säestyksen orgaaninen suhde sekä lyyrisesti keskittyneiden pienten muotorakenteiden käyttö ovat kaikki liedin tyyppillisiä ominaisuuksia. Juuri laulullisuus, melodisuus, luontainen musikaalisuus, ovat Beatle-laulusarjojen tunnusomainen piirre, jota yhtä hienovaraiseksi ja vivahteikkaaksi kehitetyinä tuskin tavataan missään muussa aikamme laulumusiikissa.

(Erkki Salmenhaara, "Vihteellinen *Abbey Road*", HS 1.11.1969)

William Mannin popmusiikkikirjoitukset The Timesissa olivat Salmenhaaralle tuttuja, sillä hän käytti *Suomen musiikin vuosikirjassa* 1968–69 julkaistussa artikkelissaan *The Beatles – Viihdettä vai taidetta?* lähteenä neljää Mannin Beatles-aiheista Times-kirjoitusta (Salmenhaara 1969). Salmenhaara osoitti HS:n kulttuuriosaston lukijoille, että 1960-luvun lopun popmusiikkia oli mahdollisuus arvioida hyvinkin musiikkianalyttisin termein. Popmusiikin oma estetiikka ei tosin ollut arvioissa juuri näkyvissä, vaan Salmenhaara rinnasti The Beatlesin liedeihin. Toisaalta hän ei kritiikissään myöskään tarkastellut The Beatlesia populaarimusiikin kentästä erillisenä ilmiönä, vaan antoi tunnustusta myös muille popmusiikin kokeilijoille. Salmenhaaran pyrkimyksenä oli legitimoida laajemminkin populaarimusiikin uusia virtauksia eikä pelkästään The Beatlesia yksittäistapauksena.

Tässä mielessä Beatlet oikeastaan ovat suhteellisen konservatiivinen ilmiö pop-musiikissa. Heidän pääintressinään tuntuu olevan tehdä hyvää, nautittavaa, omintakeista laululyriikkaa. Pop-musiikin avantgardesiipi löytyy aivan muualta, kokeilevasta undergroundtyylistä, popjazzista. Beatlesien yritykset tällä alalla eivät ole johtaneet yhtä merkittäviin tuloksiin; kaksois-LP:n kollaashi *Revolution 9* ei omassa lajissaan ole yhtä vakuuttava kuin heidän ”liedinsä” ja balladinsa. (Erkki Salmenhaara, ”Viihteellinen Abbey Road”, HS 1.11.1969)

Myös Salmenhaaran artikkeli *Suomen musiikin vuosikirjassa* 1968–69 paljastaa, että uudella popmusiikilla oli ainakin yhden HS:n klassisen musiikin kriitikon mielessä jo varsin legitiimi status. Hän tunnisti pop-termin alla toimivat korkean ja matalan.

Kaupallisen popmusiikin ohelle on syntynyt kokeellisia popryhmiä, joiden asenne on puhtaasti taiteellinen, joiden pyrkimyksenä on löytää uusia ilmaisukeinoja tulkitakseen niillä ihmisen sisäistä ja ulkoista avaruutta. On selvää, että tämän musiikin tyylilliset lähtökohdat ovat aivan toiset kuin avantgardistisen konserttimusiikin, mutta yhtä etäällä se on myös niistä klisheistä, jotka hallitsevat kaupallista popmusiikkia ja muuttuvat vain muodinomaisesti. (Salmenhaara 1969, 47.)

Populaarimusiikin yleiselle hyväksynnälle HS:ssa antoi tukea myös maailman tuhannen merkittävimmän ihmisen lista, jota lehti alkoi julkaista syksyllä 1969. Nimilista oli peräisin Sunday Timesista, ja se julkaistiin aakkosjärjestyksessä ja useassa osassa. Syksyn 1969 aikana ehdittiin e-kirjaimeen, ja jazzartisteista oman esittelynsä arvokkaassa seurassa saivat muun muassa Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Ornette Coleman ja Duke Ellington, popmusiikin puolelta mukaan kelpasivat esimerkiksi The Beatles ja Bob Dylan. Ainakin listan perusteella merkittävimpinä pidetyt popartistit nauttivat tässä vaiheessa jo laajempaa arvostusta. Listaa julkaistiin HS:ssa aina syksyyn 1970 saakka.

Marraskuussa 1969 HS:n kulttuuriosastolla julkaistiin myös mielenkiintoinen kannanotto sanomalehtien populaarimusiikkijournalismin puolesta. Asialla oli vieraileva kirjoittaja ja tuleva kulttuuriministeri Pentti Holappa, joka kommentoi palstallaan *Ilta-Sanomien* Mikko Heikinheimon aloittamaa keskustelua nuorten poplehtien ja suomalaisen äänilevyteollisuuden läheisistä suhteista. Holapan mielestä tasapainottavana tekijänä ja monipuolisen popmusiikin puolustajana voisivat toimia sanomalehdet.

Suuret levy-yhtiöt ovat sulkeneet äänilevyjen valtakunnallisen markkinointikanavan pienemmillä yrittäjiltä ja kaiken kukkuraksi Yleisradion kevyen musiikin politiikka on sekin ollut ohjaamassa nuoria suurten levy-yhtiöiden huomaan. Tästä seuraa, että hyvin harvat ihmiset säätelevät suomalaista pop-teollisuutta käärien siitä isoa rahaa. Tästä seuraa, että suomalainen pop on laadullisesti keinoa, tylsistyttävää, sillä uudet kyvyt eivät pääse esiin eikä minkäänlaista todellista kilpailua synny. – – Aivan mätä on tietysti tilanne, jos jonkin alan teollisuus ohjaa lehdistöä, jonka pitäisi seurata samaisen teollisuuden toimintaa, arvostella sitä, käydä tarvittaessa sen kimppuun kuin leijona. Tuollainen riippuvuus merkitsee niin sanotun vapaan sanan syvää rappiota. Ehkä jonkinlaista parannusta saataisiin aikaan, jos päivälehdissä alettaisiin julkaista nuorten popsivuja, jotka olisivat virkeästi ja nuoriin menevästi toimitettuja ja jotka myös uskaltaisivat puhkaista paiseen sellaisen nähdessään. (Pentti Holappa, ”Harmaa kivi on kova”, HS 9.11.1969)

Holapan toive popsivujen yleistymisestä ei HS:n osalta vielä muutama vuoteen toteutunut, mutta lehden nuori toimittajapolvi alkoi vähitellen nostaa populaarimusiikin maailmasta tapahtumia laajemman ja analyttisemmän käsittelyn alle. Holapan ideoiman kriittisen nuortenosaston sijaan popmusiikin ilmiöitä alettiin yhä enenevässä määrin käsitellä kulttuuriosastolla, jonka laajoilta palstoilta löytyi tilaa populaarimusiikillekin.

Vuonna 1969 Yhdysvalloissa järjestetyt Woodstockin ja Altamontin rockfestivaalit vaikuttivat myös osaltaan rockjournalismin kehitykseen, sillä festivaalit tarjosivat kritikoille mahdollisuuden kirjoittaa tapahtumaraporttien yhteydessä laajasti rockin kulttuurisesta merkityksestä (Brennan 2007, 168). HS:n kulttuuriosastolla samanlainen rooli oli ensimmäisellä Ruisrockilla elokuussa 1970, ja rockkritiikin nousu osastolla kytkeytyy vahvasti juuri Ruisrockin ensi vaiheisiin. Julius Heikkilän ensimmäinen laaja rockkritiikki ja hänen ensimmäisten avustajavuosiensa pisimmät rockkritiikit käsittelivät Ruisrockia. Lisäksi festivaalin perustajiin kuulunut Raimo Möysä huolehti osaltaan tapahtuman näkyvyydestä osastolla – ja varmemmaksi vakuudeksi kulttuuriosastolla julkaistiin toisen Ruisrockin jälkeen 19.9.1971 festivaalin perustajiin kuuluneen Kari Purssilan laaja rockfestivaaliartikkeli, jossa Ruisrock oli esillä ainoana kotimaisena tapahtumana, vaikka tuolloin kotimaista rockfestivaalikentästä löytyi jo muitakin yrittäjiä⁶⁶. Artikkelissaan Purssila rakensi kuvaa kulttuuritapahtumasta, jossa esiintyvät taiteilijat.

Ruis-Rock edustaa erilaista näkemystä kuin useimmat läntisessä maailmassa pidetyt festivaalit. Koska se ei lähde kaupalliselta pohjalta, ei ohjelmiston valinnassa esiintyjien lista-asema toimi suvereenina perusteena. Täten voidaan esitellä myös vähemmän tunnettuja taiteilijoita ja tyyliuuntia ja vältetään suosituimmuuden aiheuttamia kohtuuttomia palkkio- ym. kustannuksia. Kaupungilta ja valtiolta saatu tuki taas mahdollistaa pääsylippujen hintojen kurissapitämisen. – – Traditionaalinen konserttimuoto on joka tapauksessa saanut haasteen, eli kuten amerikkalainen rock-lehti *Crawdaddy* äskettäin kuvasi niiden välistä suhdetta: ”Konsertit ovat esiintyjien ja supertähtien, festivaalit ihmisten ja yleisön juhlaa.” (Kari Purssila, ”Woodstockista Ruissaloon – Popfestivaali on yleisön juhlaa”, HS 19.9.1971)

66 Kesällä 1971 järjestettiin esimerkiksi Koskisrock-festivaali, josta Raimo Möysä kirjoitti arvion HS:iin 2.8.1971.

Rockin vallatessa kulttuuriosastolta tilaa jazzkriitikin puolella pohdittiin jazzin asemaa kulttuurin hierarkiassa. 31.12.1970 Lauri Karvosen jutussa haastateltiin Akateemisen Jazzkerhon puheenjohtajaa Rainer Sjövallia. Sjövall piti puheenvuorossaan jazzin sijoittumista korkean ja matalan väliin ongelmallisena.

Aikaisemmin oli jazz koettu oikeutetuksi kulttuuriksi jossain määrin. Tämän lisäksi 60-luvulla tuli ensiksikin soul, joka sai aika legitiimin aseman ainakin kaupallisessa merkityksessä. Sen lisäksi tuli ns. rock, jota voi edustaa yhtä hyvin Chicago kuin Jefferson Airplane, jotka soittavat aivan erilaista musiikkia. Kaupallisuus on vaikuttanut asiaan siten, että on syntynyt kummallisella tavalla kaupallisen legitiimi musiikkikulttuuri, jota kyllä oli olemassa aikaisemminkin mutta erilaisena. Aikaisemmin sitä edustivat Frank Sinatra ja osittain jo Elvis silloin ja Elvis edelleen. Toisaalta jazz on siinä samassa noussut kakunkorjaajana ylöspäin. Tosin sen lisäksi on ollut klassinen konserttimusiikki, joka on jäänyt sinne ylös, mutta nyt on jazz noussut tähän väliin sellaiseen ihmeelliseen asemaan ja on oikeastaan varsin vaikeata määritellä, mitä se jazzmusiikki siinä välissä oikeastaan on, koska se on saanut vaikutteita ylhäältä klassisesta musiikista ja toisaalta taas pop-musiikista.

(Lauri Karvonen, "Jazzin hurskas kurjuus", HS 31.12.1970, haastattelussa Akateemisen Jazzkerhon puheenjohtaja Rainer Sjövall)

Samana vuonna julkaistussa *Rytmi*-musiikki-kirjassa entinen HS:n jazzkriitikko Erkki Melakoski pohti, että jazzin legitimointi on ehkä mennyt jo yli alkuperäisen tarkoituksen. Perustelut olivat samanlaisia kuin esimerkiksi Down Beat -lehdessä käydyissä keskusteluissa: samalla kun jazzin yhteiskunnallinen arvostus oli lisääntynyt, se oli menettänyt otettaan yleisöön. Uhkana oli niin korkea taidestatus, että jazzin yhteys kansanperinteeseen katkeaa ja se menettää vitalisuuttaan, muskanttisuuttaan ja välitöntä luomisvoimaansa. Jazz ei ansainnut taiteen painolastia, ja sitä olisi pitänyt pikemminkin popularisoida kuin todistaa sen olevan taidetta. (Melakoski 1970, 6.) Myös Yhdysvaltojen jazzmediassa oli 1960-luvun lopussa jälleen herännyt keskustelu jazzin tilasta, koska musiikin suosio oli vuosikymmenen kuluessa hiipunut (Lopes 2002, 241).

Jos jazzvaikutteisessa musiikissa oli huumoria, laulua tai vahva tanssirytm, sillä oli 1940-luvun jälkeen riski tulla poissuljetuksi kehittyvästä jazztraditiosta, joka piti jazzia vakavana ja vaikeana taidemusiikkina (Brennan 2007, 67). Toisaalta Lopesin (2002, 243) mukaan Yhdysvalloissa oli 1970-luvun alkuun mennessä syntynyt vakiintunut jazzmusiikin repertuaari, joka sisälsi niin perinteisen jazzin eli dixielandin, swingin, modernin jazzin kuin popjazz-tyylitkin. HS:n sivuilta välittyvä jazzkuva oli lähempänä jälkimmäistä repertuaaria, sillä myös laulettu tai tanssirytmien sisältävä jazz kuten dixieland kelpasivat osaksi lehden jazzsisältöä. 1970-luvun alussa myöskään 1960-luvun kaltaisia hyökkäyksiä jazzin nostalgiakonsertteja vastaan ei lehdessä enää nähty. Jazz oli saavuttanut suomalaisessa yhteiskunnassakin niin legitiimin statuksen, että Mikkolan (1972, 34) mielestä vuosikymmenen alussa saattoi jo ihmetellä sanomalehtiä, jotka eivät vielä olleet uskaltaneet ottaa jazzia kulttuurisivuilleen. Mitä ilmeisimmin kaikkien suomalaisten sanomalehtien kulttuuriosastoissa ei vielä käsitelty jazzia, mutta HS:ssa sen asema oli vakaa. Jazzkonsertteja ja -julkaisuja seurattiin säännöllisesti kahden kriitikon voimin.

Akateemisen Jazzkerhon puheenjohtajan Rainer Sjövallin mielestä jazzin rockia korkeampi status oli vaalimisen arvoinen, ja samaan kategoriaan jazzin sijoitti myös Lauri Karvonen. Popmusiikkia korkeampaa statusta piti ylläpitää ja jazzin arvosta piti edelleen tiedottaa lehdessä. Tilanne oli kuitenkin muuttumassa, sillä 1970-luvun alkuvuosien jälkeen myös rockkritiikki tuli HS:n sivuilla entistä säännöllisemmäksi ja vakavammaksi. Lehden toimituksessa oli nyt monta rockmusiikin seuraajaa siinä missä vielä 1960-luvun loppuvuosina heitä ei välillä ollut lainkaan.

9. HS 1972–1976: Kulttuuriosastokeskeisyyden vuodet

1970-LUVUN alkuvuosina rockkritiikki oli säännöllinen osa HS:n sisältöä. Sitä kirjoittivat kulttuuriosastolle sekä päätoimiset jazzkriitikot että toimittajakoulun kautta lehteen tulleet toimittajat. Jälkimmäiset kirjoittivat rockista välillä myös lehden muille osastoille kuten Päivästä päivään -sivuille ja sunnuntaisivuille. Musiikin säännöllinen seuranta kritiikien avulla tapahtui kulttuuriosastolla, mutta muualla lehdessä uutisointi ja kritiikki oli jälleen epäsäännöllistä sen jälkeen, kun Helena Yläsen rockpalsta sunnuntaisivuilla loppui 13.2.1972. Ylänen ei haastattelussani muistanut palstan lopettamiseen liittyviä yksityiskoh-
tia, joten ratkaisun tarkemmat taustat jäävät hämärän peittoon.

Helmikuusta 1972 eteenpäin HS:n säännöllinen populaarimusiikkijournalismi keskittyi konserttikritiikkeihin, ja tämä toi populaarimusiikin kokonaiskuvaan HS:ssa omat ominaispiirteensä. Koska kirjoitukset keskittyivät Suomessa esiintyneiden artistien keikkojen arviointiin, tämä rajasi luonnollisesti lehden ulkopuolelle sellaiset artistit, jotka eivät käyneet Suomessa konsertoimassa, pidettiin heitä sitten musiikillisesti kuinka merkittävänä tahansa. Ulkomaisten äänilevyarvioiden painopiste oli jazzissa, joten Helena Yläsen palstan loppuminen merkitsi yhdysvaltalaisen ja brittiläisten rocklevyjen säännöllisen kritiikin taukoamista lehdessä. Jos rocklevyjä arvioitiin kulttuurisivuilla, ne olivat yleensä kotimaista tuotantoa. Ulkomaisten rocklevyjen huomiointi sen sijaan oli varsin satunnaista ja lähes olematonta.

Ulkomaanuutisten ja levyarvioiden vähäisyyden vastapainoksi Helsingin rockkonsertteja alettiin arvioida lehteen huomattavasti aiempaa kattavammin. 1970-luvun alkupuoliskon kotimaiset rockmuusikot saivat HS:ssa paljon enemmän palstatilaa kuin 1960-luvun lopun kollegat. Heidän esiintymisiään kävi kuuntelemassa ja arvioi lehteen lähinnä Julius Heikkilä, jonka rockinnostus ei jäänyt lyhytaikaiseksi ilmiöksi, vaan pikemminkin vahvistui vuodesta 1972 eteenpäin.

9.1 Julius Heikkilä: Jazzkritikko aktivoituu rockin puolella

JULIUS Heikkilä kirjoitti vielä ensimmäisinä avustajavuosinaan jazzista ja rockista kulttuuriosastolle melko epäsäännöllisesti, mutta 1970-luvun alkuvuosina hän alkoi seurata tarkemmin sekä koti- että ulkomaisten artistien esiintymisiä Helsingissä. Heikkilä kirjoitti kulttuuriosastolle säännöllisesti kritiikkejä erityisesti kotimaisten jazzmuusikoiden julkisista esiintymisistä ja jopa jameista. Hän avusti samaan aikaan myös suomalaisia musiikin erikoislehtiä Suosikkia, Introa ja Musaa.

1970-luvun alkuvuosina tapahtunut jazzin ja rockin rajan hämärtyminen ei haitannut Heikkilää, joka alkoi korostaa improvisointia musiikin luokittelua helpottavana ominaisuutena. Improvisointi mahdollisti jazzin ja progressiivisen rockin niputtamisen käsitetasolla yhteen.

Samalla tavalla myös lehdet reagoivat ja rupesivat laajentamaan suuntiaan sinne, missä tapahtui improvisointia. Rockissahan se oli ilmiselvästi tykötarpeisiin liittyvä asia. Kaikki nämä Jethro Tull ja King Crimson, nehän olivat erittäin lähellä jazzia. (Heikkilä haastattelussa 7.3.2011.)

Improvisointi tarkoitti rockmusiikissa esimerkiksi instrumenttisooloja. Suoraviivaisempi-kin rock saattoi Heikkilän mielestä olla kulttuuria, jos siinä oli esimerkiksi improvisoituja sooloja. Hän eritteli usein rockyhtyeiden jäsenten solistiominaisuuksia kritiikeissään.

Improvisoivana soolonsyöttäjänä kiinnosti eniten kitaristi Mick Rogers, jolla oli sekä viljal-
ti tekniikkaa, että myös hyvät älylliset ja musikaaliset avut käyttää niitä komeankuuloises-
ti hyväkseen. Rogers lauloi myös verrattain etevästi, muttei kuitenkaan erityisen kiehtoval-
la äänellä. Lyömäsoittaja Chris Slade irroitti hyvin erikoislaatuisen soinnin rummuistaan ja
kunnostautui myös paikka paikoin loistavana, joskaan ei hersyvän mielikuvitusriikkaana so-
listina. (Julius Heikkilä, ”Maanläheinen Manfred”, HS 12.10.1973)

Jos Heikkilä ei havainnut musiikissa improvisoituja elementtejä, se heikensi musiikin laa-
tua. Korkea ja matala rakentuivat rockmusiikissa improvisoinnin näkökulmasta, kuten
kävi ilmi yhdysvaltalaisista Sparks-yhtyettä koskevasta konserttiarviosta. Vaikka rockin histo-
riassa Sparksin on nähty edustaneen taiderockia, ei yhtye vakuuttanut Heikkilää.

Kas tässä ensimmäinen popkonsertti tarkkailuni aikana, jossa ei soitettu yhtään improvi-
soitua ääntä eikä vapaata sooloa. En väitä, että sodittaisiin joitain sääntöjä vastaan, mut-
ta tietyn pohjan se auttamatta pudottaa pois oikein tuoreelta sanottavalta. Tilalle tulee ikä-
vä haiskahdus moneen kertaan koettua väsähtänyttä operettitunnelmaa, ja minä en siitä
tuoksusta välitä. (Julius Heikkilä, ”Sparks-yhtye musikaalitunnelmissa”, HS 5.10.1975)

Jazzista Heikkilä kirjoitti edelleen rockin rinnalla säännöllisesti ja analyttisesti arvioiden
sitä syvällisesti nimenomaan musiikkina, jonka kuuntelu vaatii paljon. Parhaaksi katso-
miensa solistien taitoja hän eritteli yksityiskohtaisesti. Mukana oli monesti myös jazzin
historian esittelyä ja eri tyylien analysointia, eikä näkökulma rajoittunut pelkästään anglo-
amerikkalaiseen tai suomalaiseen jazziin.

Niemenin musiikki on myös hyvin pitkäjännitteistä. Tosin hän monesti jää hypistelemään
detaljeja ja herkuttelemaan yksityiskohdilla, mutta ainoastaan suuret mahtavat kaaret joiden
sisällä voi liikkua vapaasti joka askeleella keuhkonsa täyteen hengittäen tuntuvat olevan hä-
nelle kyllin merkitseviä. Ne, joille tämän tyyliniekän musiikki tulee varoittamatta ja jotka eivät
siihen aikaisemmin ole perehtyneet, luultavasti kokevat Niemenin sanoman pitkästyttävä-
nä. Vielä muutaman kuuntelukerrankin jälkeen epäilee Niemeniä liian raskailla airoilla vesi-
neuvoaan liikuttelevaksi soutajaksi. Mutta kun oppii hänen musiikkinsa ehdot, oppii nautti-
maan ja herkuttelemaan yksityiskohdilla ja liikkumaan hänen avarassa musiikkimiljöössään
kaiken huomaten, silloin tunnustaa Niemenissä mahdollisesti jopa joukon nerouden tun-
nusmerkkejä. (Julius Heikkilä, ”Puolalaisten taito vahvistimia parempi”, HS 27.3.1974)

Ne musiikkityylit, joista Heikkilä kirjoitti kulttuurisivulle, hän määritteli yksiselitteisesti taiteeksi ja niiden tekijät taiteilijoiksi. Rajanveto taiteen ja ei-taiteen välillä tapahtui jo siinä vaiheessa, kun Heikkilä valitsi kirjoituksen kohteen. Taiteilijoita olivat hänelle niin rockmuusikot, rhythm & blues -laulajat, folklaulajat kuin jazzveteraanitkin. Kaikissa näissä musiikkityyleissä ainakin osa niiden harjoittajista pyrki Heikkilän kritiikkien mukaan taiteellisiin päämääriin.

Led Zeppelin on mainio esimerkki pitkään yhdessä työskennelleistä taiteilijoista jotka vanhe-
tessaan vain ulottuvat päivä päivältä parempiin tuloksiin. Ensimmäiset levyt olivat väkival-
taisen suoraviivaista rockia, nyt Zeppelin on parhaimmillaan maalauksellisissa hitaissa tem-
poissa ja balladinomaisissa tunnelmissa. – – Oltiin Zeppelinin musiikillisesta kulusta mitä
mieltä tahansa, on syyttelijöidenkin pakko tunnustaa bändin Headsiakin korkeammalle yl-
tävä ammattitaso. Kaikki kolme instrumentalistia ovat – tekisi mieli sanoa virvurtuooseja, ja
laulaja Robert Plant fantastisine joplinmaisine äänineen kertakaikkinen ilmiö. Yhteissoitto
on aivan saumattoman tarkkaa ja rytmiikka pelaa vaikeimpienkin taustakuvioiden (The Crun-
ge) vallitessa. (Julius Heikkilä, ”Kotimainen pop pitää pintansa kilpailussa”, HS 1.5.1973)

Jazzin kohdalla Heikkilä seurasi erityisesti kotimaisen musiikin ja muusikoiden kehitystä
arvioimalla sekä konserttiesiintymisiä että äänilevyjä. Ulkomaisia jazzlevyjä hän arvioi ver-
rattain vähän, mutta kotimaiset uutuuslevyt noteerattiin kulttuuriosastolla lähes järjestään.
Lupaavimmat uudet jazzmuusikot ja heidän muodostamansa kokoonpanot tekivät Heikki-
län kirjoituksissa yksiselitteisesti taidetta, mutta niin tekivät myös vanhempien jazztyyli-
en kuten dixielandin ja swingin soittajat.

Kuitenkin samalla aktiivisuudella, jolla sinfonisen musiikin edustajat vuosikymmenestä toi-
seen esittävät aina verevää barokkimusiikkia, tulisi myös esittää mm. tätä jazzin erästä tär-
keintä tyylisuuntaa, swingiä. Onhan kysymyksessä toki kaikki mahdolliset taiteelliset vaateet
täyttävä, helposti kenen tahansa asiaan vihkiytyneen kuulijan tunnistama puhdaslinjainen
jazzmusiikin laji. (Julius Heikkilä, ”Svingimiehet iskivät”, HS 16.4.1975)

Merkillepantavaa oli myös Heikkilän tapa painottaa sellaisten esiintyjien ammattitaitoa,
joiden musiikista hän ei löytänyt taiteellista painoarvoa. Tässä voi havaita yhtymäkohtia
1960-luvun alun HS:n populaarimusiikkijuttuihin, joissa vailla syvällisempää sisältöä tai
taiteellisia päämääriä tehtyä musiikkia oli lupa esittää, kunhan sen teki ammattitaitoisesti.
Ammattilaisten kohdalla Heikkilä pyrki painottamaan heidän ammattitaitoaan ja ama-
töörien kohdalla yrittänyt. Täydellistä tyrmäystä hän ei kritiikeissään harrastanut edes hitti-
artistien kohdalla.

Kaikki siis pelasi tietokoneen tarkkuudella. Valo-efektit, yllättävän niukkaliikkeinen ns. lavashow
ja sitten tietysti myös musiikki joka, vaikka ei sitten millään sisällöltään potkaisekaan, on sil-
ti aivan kiistämättömän ammattitaitoisesti toteutettua. Suuria soitintaitureita Sweet ei – lu-
kuunottamatta ehkä lyömäsoittajaa – esitele, mutta yhteissoitto on tarkkaa ja kaikesta kuulee
harjoittelun merkeissä vietetyt lukuiset tunnit. (Julius Heikkilä, ”Sweet yllätti”, HS 6.10.1974)

Jos Heikkilä ei voinut määritellä musiikkia taiteeksi, hän siis pyrki määrittelemään sen esittäjät ainakin kunniallisen ammatin harjoittajiksi. Kaikkiin populaarimusiikin maailman ilmiöihin hän ei kuitenkaan suhtautunut positiivisesti. Kaikkein kriittisimmät äänenpainot saivat osakseen musiikin ympärille syntynyt teollisuus ja rockia uhannut kaupallisuus. Kollega Lauri Karvonen oli suhtautunut penseästi jazzesitysten visuaaliseen näyttävyyteen jo aikaisemmin, ja Heikkilä säesti häntä yhtä kaupallisuuskriittisin äänenpainoin. Visuaalisen näyttävyyden koettiin heikentävän itse musiikin seuraamista, ja musiikki määriteltiin tässä vertailussa ulkonäköä tärkeämmäksi seikaksi.

Runsas puoli kuukautta sitten Finlandiassa konsertoinut Frank Zappa kehtasi saapua lavalle ilman poskipunaa ja luomiväriä. Tyyliön, ”korni” ja aikaansa seuraamaton kun on. Ja millä seurauksella? Musiikki sykki kuin vimmatu ja muodillisesti vammaiset yhdessä ajan hengettärien niskaan hengittävien kanssa, karjuivat äänensä raiskiolle ylimääräisiä numeroita karttaessaan. Mikä on oppi edellisestä ja yhteenvedo? Se mikä sopii, tai on suoranainen välttämättömyys Sweetille ja vastikään Tavastialla esiintyneelle afrikkalaiselle Jo’burg Hawkille, Alice Cooperista, David Bowiesta ym. luomivärehtäiden liikevaihtoa vilkastuttavista puhumattakaan, on keino jota Zappa ei tarvitse. Siitäkin huolimatta, että Zappa jos kukaan oivaltaa, ja oivalsi ken ties jo ensimmäisenä popin pioneerina audiovisuaalisen esityksen tehon konsertin puitteissa. (Julius Heikkilä, ”Keihäitä afroillassa”, HS 7.9.1973)

Heikkilä rakensi hyvän ja huonon rockin kategorioita käyttämällä taiteellinen–kaupallinen-vastakkainasettelua. Kaupallisen rockin heikkona pidetty taso heikensi Heikkilän mielestä koko rockin kentän statusta ja siten rockin mainetta taidemuotona. Rockin kaupallista puolta Heikkilälle edustivat 1970-luvun alkupuoliskolla niin sanotut purkka- ja meikkibändit ja -artistit kuten Bay City Rollers ja erityisesti Gary Glitter. Erottelu ei tapahtunut sulkemalla artisteja kokonaan pois kulttuurisivuilta, sillä Glitterin tultua esiintymään Helsinkiin Heikkilä kirjoitti hänen keikastaan arvion kulttuurisivuille. Arviossaan hän kuitenkin määritteli Glitterin musiikin kaupalliseksi. Kulttuuriostolla julkaistiin jopa arvio disco-laulaja George McCraen esiintymisestä Hesperian yökerhossa, ja Heikkilä määritteli kritiikissään McCraenkin esiintymisen taiteeksi, joskin kaupallisuuden uhkaamaksi.

Toukokuussa 1975 Heikkilä paljasti kritiikissään ne Helsingissä konsertoineet artistit, jotka hän korotti mielestään kaikkein osaavimmiksi rockmusiikin kentällä. Kirjoittamansa perusteella häntä puhutteli niin musiikillisesti kokeellinen kuin suoraviivaisempikin rock.

Viimeiseen elettyyn seitsemän vuoden kauteen ei mahdu montaakaan konserttia, jonka välttämättä haluaisi kuulla uudestaan. Mutta nämä harvat valitut ovatkin sitten olleet todellisia elämyksiä, jotka mieluisina muistuvat mieleen ehkä haudan partaalle saakka: Steppenwolf, Jethro Tull, ”Rollarit” ja tietysti kaikki Frank Zappan konsertit. Muut ovat olleet enemmän sellaisia läpihuutojuttuja, monasti upeat kehykset kyljissään, mutta sisäisesti hinteliä tilaisuuksia. Finlandia-talossa vastikään esiintynyt Cockney Rebel, keulakuvanaan runoilija-laulaja Steve Harley, jätti kuitenkin vierailullaan itsestään siinä määrin vakuuttavan kuvan, että nostan sen oikopäätä noitten valittujen joukkoon.

(Julius Heikkilä, ”Cockney Rebel tule uudelleen”, HS 9.5.1975)



Sweet esitti tarkkaa yhteissoittoa ja ammattitaitoisesti toteutettua musiikkia, arvioi Julius Heikkilä lokakuun 1974 Helsingin-konserttia. (Kuva: Alvar Kolanen)

Keväästä 1975 lähtien Heikkilä alkoi arvioida television ja radion musiikkiohjelmia HS:n radio- ja tv-sivuilla. Kirjoitusten näkökulma ei muuttunut. Populaarimusiikin piiristä löytyi taiteilijoita Suomessakin, mutta kaupallisuus oli uhka, joten yhteiskunnan pitäisi arvostaa enemmän sellaisia populaarimusiikin alueella operoivia taiteilijoita, joilla on oikeina pidetyt päämäärät.

Vuonna 1975 Heikkilä oli raportoinut rockmusiikin taiteellisten pyrkimysten noususta HS:n sivuilla jo viisi vuotta. Jazzmusiikin kohdalla taiteellisista pyrkimyksistä oli kerrottu lehdessä hänen edeltäjiensä toimesta jo paljon kauemmin. On ehkä ymmärrettävää, että julkisen arvostuksen vaatiminen jazzille ja rockille alkoi saada Heikkilän kirjoituksissa 1970-luvun puoliväliin tultaessa yhä suurempia muotoja. Hän pyrki yhä herkemmin vertailemaan jutuissaan myös jazzin ja klassisen musiikin saamaa julkista tukea toisiinsa. Legitimoinnin vaatimukset alkoivat siirtyä käytännön esimerkkien tasolle.

Niinä kaikkina kotimaisen jazzmusiikin koettelemusten vuosina, jotka sentään ulottuvat useankin vuosikymmenen taaksepäin, on vastaavasti sinfonisen lipun kantajilla Helsingissä mennyt suhteellisen kohtuullisen mukavasti. Kaupunginorkesteri on toiminut vireästi ja

taannut palkkasoittajilleen jos nyt ei ihan vanteraa, mutta ainakin joltisen toimeentulon, rinnalle on noussut Radion sinfoniaorkesteri, myöhemmin on Kansallisoopperakin loitinnut monttuunsa omat säveltaideammattilaisensa. Vaan jazzmiehet nuorempine musiikkeineen ovat saaneet luvan kompastella eteenpäin omin nokkinensa, eritoten suurorkesterien suunnalla on ollut köyhää, koska tämä musiikin muoto vähänkin suurempien vaateiden edessä edellyttää välttämättä ammattilaisia, eli rahallisen tuen tuli se sitten mistä instanssista tahansa, kunnalta tai ”sponsorilta” – yhdentekevää.

(Julius Heikkilä, ”Suuryhtejazz turvattu”, HS 27.2.1976)

1970-luvun puolivälissä Heikkilä alkoi kirjoittaa kulttuuriosastolle harvakseltaan myös muita juttutyppejä kuin kritiikkejä, ja näiden juttujen aiheena olivat nimenomaan käytännön ponnistukset jazzin ja popin aseman parantamiseksi Suomessa. Esimerkiksi 29.7.1975 hän kirjoitti HS:n kulttuuriosastolle pitkän jutun kahden muusikon omalla taloudellisella riskillä toteuttamasta popkoulutusleiristä. Heikkilä kävi myös katsomassa ravintolaorkestereita ja arvioi niiden esityksiä lehteen, vaikka ravintolaesiintyjien paikka oli HS:ssa perinteisesti ollut kulttuuriosaston ulkopuolella. Kritiikki maaliskuulta 1976 paljastaa, että hän näki soulpohjaista musiikkia soittavien yhdysvaltalaisorkesterien asemassa yhtymäkohtia jazzin historiaan.

Kannattaako ravintolaorkestereista kirjoittaa, minulta on kysytty. Tietysti, eihän ole musiikin vika jos se, pääasiallisena syynä historiansa lyhyys, ei vielä ole yleisesti hyväksytty konserttilavoille kelpaavaksi. Kuinka monta vuotta ystävät Parker, Monk ja Gillespie jyyshivätkään salaperäistä be-bop jazziaan Hiltonissa ennenkuin heidät ensi kerran kutsuttiin konserttilavalle isomman yleisön eteen? – vuosikaupalla jokatapauksessa. Nyt on soulsukuisten musiikkien vuoro kitua sama kisälliaika kuin nuo ”biibopparit” aikoinaan.

(Julius Heikkilä, ”Ruudikas kvartetti”, HS 19.3.1976)

Kulttuuriosastolle kelpaavien populaarimusiikin lajien skaala oli 1970-luvun puoliväliin tultaessa laajentunut monipuoliseksi. Osastolla kirjoitettiin niin rockista, jazzista, bluesista, kansanmusiikista kuin soulistakin. Vaikka monia näistä musiikkityyleistä levytettiin ja esitettiin julkisesti jo 1960-luvun puolella, Heikkilän mielestä musiikin taso oli kymmenessä vuodessa noussut merkittävästi, samoin yleisön. Populaarimusiikin kenttä näyttäytyi HS:n kulttuuriosastolla 1970-luvun puolivälissä varsin erilaisena kuin edellisellä vuosikymmenellä, ja suurimpana syynä tähän oli musiikin muutos.

Joskus ammoisina aikoina, jyrkästi 60-luvun puolella kävi vielä päinsä kerätä yhteen kyvykkeitä henkilöitä, panna pystyyn häthätää muutamat harjoitukset ja pyyhältää vaikkapa suoraan konserttiin noukkimaan rahat talteen. Silloin oli vielä käytössä musiikin päämateriaalina ulkomailta pihistetyt kappaleet, samalta suunnalta kähvellettiin tyli ja opittiin muutkin asiaan kuuluvat temput. Nykyisin edellytetään popitaiteilijoilta aivan eri luokan ammattitaitoa, omaa musiikillista näkemystä ja aloitekykyä. Yleisöä ei enää sahata silmään taikka korvaan samoin kuin aikaisemmin, vaan se on kasvanut esittäjien vaatteiden mukana ryhmäksi, jolle kelpaa vain laatu. (Julius Heikkilä, ”Omaa musiikkia lainalaitteilla”, HS 26.3.1976)

9.2 Lauri Karvonen: Perinteisen jazzin äänenkannattaja

JAZZMUSIIKISTA esitettyä näkemystä HS:n kulttuuriosastolla täydensi äänilevyjulkaisuihin keskittynyt Lauri Karvonen. Äänilevyjen uusi jazz ei 1970-luvun kuluessa monesti miellyttänyt Karvosta, sillä se oli hänestä liian helppoa, eikä hän myöskään pääsääntöisesti tervehdinyt ilolla sähköisten soittimien esiintuloa. Jazzin rakentaminen kulttuurimuotona jatkui hänen jutuissaan erottelemalla käsitetasolla matala ja korkea, eli viihde ja jazz toisistaan.

Tämä levy [Donald Byrd: Black Byrd, MM] on ollut syksyn suosituimpia jazzlevyjä USA:ssa. Ikävä kyllä se ei silti ole erityisen hyvä. Sillä jos valittu tie – olipa se mikä tahansa – väistää jazzin kiinnostavimmat ja vaativimmat puolet, kuten improvisaatiokehittelyn, teknisesti vaativat soolot jne., ollaan pian siinä tilanteessa, että tuo tie ei johda minnekään tai korkeintaan hyviin myyntilukuihin. – Kieltämättä tuloksena on verraten tiivistunnelmaista, helposti seurattavaa, jopa tarttuvaa musiikkia, joka kuitenkin auttamatta sijoittuu jazzin kevyeen viihdesarjaan. Pelättävissä on, että juuri tämä sarja tulee jatkossa paisumaan, kun öljypula pakottaa levy-yhtiöt valmistamaan vain varmoja myyntimenestyksiä.

(Lauri Karvonen, "JAZZ", HS 9.12.1973)

Vetävät kappaleet, kuten "Watermelon Man", "What'd I Say", "Manteca" jne. miellyttävät toki jazzarin korvaa – varsinkin kun solisteina ovat Chick Corea, vibrafonisti Dave Pike, tenoristi Jimmy Heath ja trumpetisti Carmell Jones. Sovitukset ovat Oliver Nelsonin muodollisesti pätevää työtä. Kuitenkaan kuulija ei tunne kokevansa mitään uutta, mitään haastetta ei aivoille esitetä. Toisaalta levyyn ei sisälly mitään edes historiallisesti kiintoisaa. Niinpä sitä ei voi pitää kovin arvokkaana tuotteena. Siksi jälleen kerran levyhyllyn osasto "letkeä taustamusiikki" saa täytettä. Siinä lohossa se on varsin kilpailukykyinen.

(Lauri Karvonen, "Latinalaista eri keinoin", HS 21.5.1973)

Jälkimmäinen kritiikki paljastaa Karvosen mielipiteen siitä, mistä jazzin arvo musiikkina rakentui: älyllisistä haasteista tai historiallisesta kiinnostavuudesta. Karvonen arvioi lehteen paitsi vaativaa uutta jazzia myös paljon uudelleenjulkaisuja, joten myös jazzin pitkä historia oli jatkuvasti esillä kulttuuriosastolla. Historiallinen kiinnostavuus oli yksi kriteeri, jonka avulla arvioitava musiikki valikoitui lehteen.

Osaa uuden jazzin 1970-luvun muutoksista Karvonen ei pitänyt puhtaaseen jazziin kuuluvina. Sen vuoksi oikean jazzin olemusta piti edelleen rakentaa kulttuuriosastolla sulkemalla käsitteen alta pois tietynlaisia tyylejä. Se, millaista on todellinen tai oikea jazz, oli yhdysvaltalaisen jazzkritiikin keskeisiä kysymyksiä jo viimeistään 1950-luvulla. Karvonen kiinnittyi pohdintoineen tähän kritiikkiperinteeseen. Jazzmuusikoiden kokeillessa uusia ilmaisukeinoja kritiikot joutuivat puntaroimaan, olivatko uusimmat tyylilliset kehityssuunnat autenttisesti kiinni jo kanonisoidussa jazztraditiossa. (Gennari 2006, 237.) HS:n sivuilla tälle oli tilaa.

Sinänsä oli virkistävää, että joku kaiken vähemmän esteettisen free-jazzin keskellä uskaltautui kauniille, rauhallisille linjoille. Mutta toisaalta tuntuu siltä, että tämä tyyli liian usein johtaa sellaiseen aneemiseen lopputulokseen, mikä ei jazzille ole kunniaksi. Vähäverinen kausi on koettu kerran aikaisemminkin, 50-lukua koetteli aluksi tuollainen 'cool'-jakso, jolle ominaista oli jazzin perinteisten ominaispiirteiden voimakas latistaminen ja jonkinlaiseen akateemiseen esteettisyyteen suuntautuminen – pyrkimyksenä saada jazzille tällä tavoin sosiaalinen hyväksyminen ja tuota tietä myös taiteen leima. Varsinkin opiskelevan valkoisen nuorison keskuudessa suuntaus herättikin innostusta ja siitähän sitten Brubeckin ja Modern Jazz Quartetinkin menestyksekkäs ura urkeni. Kriitikoiden ihailua ei "cool" kuitenkaan joitakin sen edustajia lukuunottamatta (esim. Lee Konitz ja Miles Davis) ole liiemmästi osakseen saanut. Se ei ollut jazzia aidoimmillaan. Burtonin, Oregonin ja vastaavien hommissa ei kuitenkaan ole tällaisesta keinotekoisesta "taiteellisuuteen" pyrkimisestä kysymys. Kyllä heidän musiikkinsa on aitoa, taidokasta ja erinomaisella maulla toteutettua. (Lauri Karvonen, "Burton ahkerana", HS 12.9.1975)

Karvonen pyrki myös rakentamaan jazzinharrastajan tai -kuuntelijan käsitettä. Perehtyneisyyttä osoittavan harrastajaryhmän ulkopuolelle jäivät niin oppimattomat kuuntelijat kuin suuri yleisökin.

Tällaista musiikkia ei ilmeisesti kuka tahansa osaa arvostaa, koska siitä puuttuu pinnallinen näytettävyyttä, mutta pitemmälle ehtineen kuulijan on melkein pakko tajuta musiikin loistava sisäinen järjestys ja tarkoituksenmukaisuus. Tämän kvintetin [Clifford Brown & Max Roach, MM] musiikki kuuluu siis pitemmälle ehtineen jazzharrastajan pakollisiin kuvioihin. (Lauri Karvonen, "Eikasta Satchmoon", HS 9.10.1973)

Sääliksi käy [Bill, MM] Evansiakin, sillä vaikka hän parhaansa tekee, niin ei ole tästä musiikista kehitysavuksi aivoille. Ainakin jazzinharrastajalle levy on takaisku. (Lauri Karvonen, "Jazzin herkäät ja viileät", HS 10.5.1976)

HS:n jazzkritiikin vanha kiistakysymys eli suhtautuminen Helsingissä järjestettyihin nostalgisiin jazzkonsertteihin nousi jälleen esille 1970-luvun puolivälissä. Karvonen pohti kritiikeissään aiheen problemaattisuutta, ja äänenpainot olivat samanlaisia kuin 1960-luvullakin: vanhojen tähtien konsertit eivät saisi viedä resursseja nousevien artistien esiintymisiltä, sillä paikalleen jämähtäminen uhkasi jazzin kehitystä taidemuotona. Karvonen antoi tunnustusta Count Basien ja Ella Fitzgeraldin 1970-luvun puolivälin Helsingin-konserteille myös musiikillisina elämyksinä, mutta hänen kritiikeistään ei käynyt epäselväksi, oliko tärkeämpää lämmittää vanhaa jazzia vai kehittää uutta.

Mutta vaikka homma pyörikin entiseen malliin ja nostalgia väreili ilmassa, ei kukaan toisissaan voine väittää, että Ella Fitzgerald eläisi nyt parasta kukoistuskauttaan. Ei, ne ajat ovat auttamattomasti ohi ja niinpä tilaisuudessa oli samankaltaista makua kuin syksyisessä Count Basie -konsertissakin: vanhat, parhaan luomiskautensa jo kauan sitten ohittaneet taiteilijat yrittävät vielä kerran lämmittää vanhoja muistoja kuulijoiden mielissä. Ja osittain

onnistuvat, osittain ei. Hyvä näinkin, mutta suomalaisen jazzelämän kannalta olisi toki paljon mielenkiintoisempaa ja tärkeämpää tuottaa maahan yhtyeitä ja taiteilijoita, joiden kehityskaari ei vielä ole laskussa. (Lauri Karvonen, "Ella vielä kerran", HS 10.3.1974)

Jazzin taidestatuksesta ei ainakaan HS:n kriitikoiden keskuudessa enää 1970-luvun puolivälin tienoilla ollut epäselvyyttä. Jazz oli musiikkia, jota saattoi analysoida julkisesti hyvinkin tarkasti. Karvonen käytti taide-termiä kritiikeissään harvemmin kuin Heikkilä, mutta hänen musiikille asettamistaan standardeista saattoi havaita, että jazz oli taidemuoto siinä missä muutkin kulttuuriolosuhteella käsitellyt kulttuurimuodot. Taidemuodon autenttisuutta kuitenkin uhkasivat kaupalliset lieveilmiöt. Kaupallisuuden erottelu jazzista oli tärkeää aivan kuin jo 1950-luvun jazzkritikoilla.

Alunpitäen punatukkainen "Red" Keith Mitchell oli ensisijaisesti jazzmuusikko, mutta vähitellen studio- ja TV-keikat veivät miehen, niin että kahdentoista vuoden ajan jazz sai piileskellä taustalla. Ruotsiin muutto palautti Mitchellin jazzin pariin ja nykyisin hänen työstään korkeintaan 5 % on suoranaisesti kaupallista.

(Lauri Karvonen, "Bassokommunikaatio Mitchellin tapaan", HS 14.4.1976)

Karvosta kiinnostivat edelleen satunnaisesti myös rockmusiikin tapahtumat. Erityisesti korkeelliskemman, jazzia lähempänä olevan rockmusiikin edustajat saivat Karvoselta tunnustusta HS:n kulttuuriolosuhteella, mutta jazz oli kuitenkin hänestä hierarkiassa selvästi korkeammalla kuin rock tai iskelmä.

Mielenkiintoisinta musiikkia tarjosi kuitenkin (taas) "Tasavallan Presidentti", joka perustaa soittonsa aivan muihin tekijöihin kuin yksinkertaiseen, korostettuun rytmiin. Tällä yhtyeellähän on poikkeuksellisesti jopa melodiankehittelyä, tempovaihdoksia, tyhjiä fraaseja karttavaa improvisointia jne. – Harmillista vaan, että taas kerran yhtye ei saanut/ehtinyt soittaa kokonaan aiottua ohjelmistoaan. Hiukan noloa kohtelua tai huonoa suunnittelua järjestäjien taholta – varsinkin kun yleensä jälkeinpäin voidaan todeta Presidentin olleen ainoa (tai lähes ainoa) edistysellinen ja musiikillisesti mielenkiintoinen yhtye.

(Lauri Karvonen, "Ei huippuja, mutta laadukas katselmus", HS 13.8.1973)

"Back Door" on viime aikoina huomiota herättänyt englantilainen pop-yhtye, jonka piti jopa saapua Keimolan rock-tilaisuuteen, mutta joka – kas kummaa – ei sittenkään sinne tule. Sitä hanakammin onkin sitten syytä kuunnella poikien tekemää levyä, sillä se on poikkeuksellisen hyvä. Mieltymykseeni vaikuttaa kuitenkin kieltämättä se, että yhtye nähdäkseni soittaa silkkaa jazzia. Luonnollisestikaan rock- ja jazzmusiikilla ei nykyisin ole (eikä ole ollutkaan) selviä rajoja, joiden ylittäminen johtaisi nimityksien vaihtumiseen. Silti tyypilliset jazzpiirteet ovat "Back Doorin" musiikissa niin vahvat, että olisi mielenkiintoista kuulla tavallisen ahdaskatseisen keskiverto-rockkuuntelijan mielipide siitä. – Suositellaan sille laajalle kuulijarintamalle, jonka jazz- ja rock-musiikin ystävät muodostavat. Jytämusiikin suosijat älkööt kuitenkaan vaivautuko. (Lauri Karvonen, "JAZZ", HS 16.7.1973)

Jazzin ja taiteellisen rockin lisäksi autenttista musiikkia Karvoselle edusti myös blues, ja tämä autenttisuus rakentui saman taiteellisuus–kaupallisuus-jaon avulla. Vanhan jazzin tavoin blues oli mustien amerikkalaisten alkuperäistä musiikkia ja sen vuoksi kuului autenttisiin musiikkityyleihin. Kaupallisuuden puolelle Karvonen tuomitsi visuaalisen näytävyyden.

Ensi tahdeista sen jo vaistosi: nyt soitettiin rehellistä, suoraan asiaan pyrkivää musiikkia. Musiikkia, joka vahvaan rotuperinteeseen pohjautuen on vuosikymmenien aikana kehittänyt niin selkeäksi ja vankaksi ilmiöksi, että se itsessään riittää vakuuttamaan kuulijan. Ei siis tarvitse tarhoittaa lavakoreografiaa, pukeutua hopeanhohtavaan lämpöpuvun takkiin ja tiukkoihin nahkahousuihin (Focus!) tai muutenkaan kiinnittää yleisön huomiota toisarvoisiin seikkoihin. (Lauri Karvonen, ”Chicago Blues”, HS 6.12.1974)

Musiikkityylistä riippumatta kaupallisuus näyttäytyi Karvoselle erittäin tuomittavana ilmiönä. Yleisön kosiskelua ei saanut esiintyä minkään populaarimusiikkityylin kohdalla. Vaatimukset epäkaupallisuudesta eivät jääneet kulttuurisivuille, vaan jopa hänen kulttuuria kevyemmälle Horisontti-osastolle kirjoittamansa uutinen Hullujussi-yhtyeen timanttilevyjuhlista sisälsi kaupallisuuskriittisen äänenpainon. Kaupallisuus oli negatiivisesti esillä uutisessa siitä huolimatta, että yhtye sai palkinnon kaupallisin perustein eli myytyään tarpeeksi levyjä.

Toinen levy, ”Bulvania”, tuli markkinoille viime marraskuussa ja oli kullan arvoinen heti ilmestyessään (ennakkotilauksia kasakaupalla). Tällä hetkellä on ohitettu jo 43 000:n raja, joten timantti hämmöittää sillekin. Mutta kaiken tuon kaupallisen kimalluksen loisteessa on syytä jälleen kerran muistuttaa tutusta asiasta: myyntilukemilla ja taiteellisella tasolla ei välttämättä ole mitään yhteyttä keskenään.

(Lauri Karvonen, ”Hullujussi”-levy ylty timanttilevyyn”, HS 27.6.1975)

Kaupallisuus–autenttisuus-vastakkainasettelun lisäksi toinen erottelu oli rockmusiikin sisällä vallinnut jako, jossa Karvonen erotteli älyllisen rockin suoraviivaisemmasta rockista kuten Hurriganesista. Rockin arvo rakentui hänen kritiikkeissään jazzista tuttujen standardien eli joko älyllisten haasteiden tai historiallisen kiinnostavuuden avulla.

Nyt kun Zappa vuoden tauon jälkeen jälleen konsertoi Helsingissä, nostatti kuultu musiikki välittömästi esiin seuraavanlaisia kysymyksiä: Onko kysymyksessä lainkaan ns. pop-musiikki? Ja mikä on tällaisen musiikin kohderyhmä? – Vastaaminen ei ole aivan yksinkertaista. Selvää kuitenkin on, että Zappan tuotteet eivät ole pop-musiikkia siinä mielessä kuin jonkun Status Quon, Gary Glitterin tai Sladen esitykset, sillä älyllisyys sävellystyössä ja esityksissä on aivan ilmeinen – halvat tehokeinot puuttuvat tyystin. Jos siis yhtye tästä huolimatta on suosittu, populaari, niin ilmeisesti myös kuulijakunnan on oltava joltisellakin henkisellä tasolla. Mutta onko sitten olemassa oma älylliseen rock-musiikkiin (tämä lienee suositeltavin termi) erikoistunut yleisö? Vai onko näkemyspiiri jo niin avartunut, että suvaitsevaisimmat jazzin ja bluesin harrastajat tuntisivat tämänkin

musiikin omakseen? Jälkimmäinen vaihtoehto lieenee ainakin osittain tosi.
(Lauri Karvonen, "Täsmällisyys Zappan valtti", HS 24.9.1974)

Ilmeisesti varsinainen amatöörimusiikin murtautuminen levymarkkinoille tapahtui Beatlesien ja yleensä kitarayhtyeiden nousun myötä. Ilmiöllä oli hyvätkin puolensa: uusia, tuoreita ideoita ja innostunutta soitantaa saatiin markkinoille, mutta toisaalta tappioksi on koettava soittotekniikan romahdusmainen lasku. Ja tämä pätee usein vieläkin. Kaikki kolme yllämainittua suomalaisbändiä ovat ilmeisesti aivan o k jytäpaikkojen tanssinrytmittäjinä, mutta jos niiden musiikki on tarkoitettu kuunneltavaksi – ja jopa useampaan kertaan – ei, ei tule mitään. Mutta ilmeisesti lapset keksivät käyttöä triviaalimusiikille. Hurriganesien levyä on myyty ällistytävän paljon – ja se sisälsi todella yksinkertaista ja vivahteetonta soitantaa. (Lauri Karvonen, "Kotimaisin voimin jytää", HS 11.11.1974)

Hurriganesin esittämä rock'n'roll oli Karvosen mielestä yksinkertaista ja vivahteetonta, mutta yksinkertainen rock'n'rollkin kelpasi hänelle, jos sillä oli kulttuurihistoriallista kiinnostavuutta. Jazzin ja bluesin lisäksi Karvonen antoi edelleen tunnustusta 1950-luvun rock'n'rollille, jos sen yhtymäkohdat mustien amerikkalaisten perinteeseen olivat havaittavissa. Vanhasta rock'n'rollista hän kirjoitti arvioidessaan 1970-luvun alussa ilmestyneitä uudelleenjulkaisulevyjä, kuten *The Explosion of Rock'N Roll* -kokoelman 19.4.1973. Kokoelman artisteina oli 1950-luvun rock'n'roll-laulajia, joita tuolloin kauhisteltiin – esimerkiksi Chuck Berry ja Jerry Lee Lewis. Nyt samojen artistien vastaanotto HS:ssa oli positiivisempaa, ja heidän 1950-luvun levytyksensä kelpasivat kulttuuriosastolla arvioitavaksi musiikiksi.

Uudelleenjulkaisujen kritiikeissä kiinnostavaa on, että kaupallisuus ei noussut oleelliseksi teemaksi, vaikka se muuten hallitsi musiikkikritiikkiä ja vaikka käsiteltävät levyt ja artistit oli aikanaan tuomittu juuri siihen liittyvin perustein.

[Elvis, MM] Presley on nimittäin kiistatta tehnyt huikean hyvää työtä afro-amerikkalaisen musiikin saralla. Työtä, jota on oikeastaan monessa tapauksessa todella alettu ymmärtää ja arvostaa vasta ensimmäisen 50-luvun rokkiaallon jo mentyä ohi. Aluksihan meillä ainakin suhtautuminen oli usein puolihuvittunutta ja kenties liikaa ulkoisiin seikkoihin (ennenkokemattoman raju liikunta) tuijottavaa. Vasta myöhemmin on tajuttu musiikin yhteydet bluesiin ja kantriin ja oivallettu Elviksen niin monessa tapauksessa toteuttama näiden eri musiikkityylien synteesi. (Lauri Karvonen, "Ruhtinaallinen Elvis-sarja", HS 4.5.1976)

Karvosen omat muistikuvat suhtautumisestaan rockiin olivat negatiivisemmat kuin mitä lehtikirjoitukset kertovat. Hän kertoi haastattelussani (2011) suhtautuneensa 1970-luvulla "aika yliolkaisesti" rockiin ja epäili Julius Heikkilän olleen tuohon aikaan rockin suhteen vapaamielisempi. Karvonen kylläkin painotti, että hänen rockia koskevat asenteensa muuttuivat ja lieventyivät myöhemmin.

Kun kerran yhdysvaltalainen kansanperinne – jazz, blues ja 1950-luvun rock'n'roll – kiinnosti Karvosta 1970-luvulla, hän kohdisti huomionsa vähitellen myös kotimaiseen vanhaan musiikkiin. Vuosikymmenen alussa alkanut iskelmän arvostus sai myös jazzia

päätömisesti seuraavan kriitikon menemään iskelmäkonsertteihin ja kirjoittamaan niistä HS:n kulttuuriosastolle. Huomioitavaa on kuitenkin, että elävän iskelmämusiikin kritiikit koskivat nimenomaan suurissa saleissa järjestettyjä konsertteja. Tanssilavoilla ja ravintoloissa kuullusta iskelmästä kulttuuriosastolla ei kirjoitettu mitään.

Elokuussa 1973 Karvonen määritteli kritiikissään tangon kansanlauluksi ja sen esittäjät taiteilijoiksi.

Kuitenkin ympäristö askarrutti mieltä tuon tuostakin. Eikö tangon elävin ympäristö sitenkin ole tanssilava, eikö tunteen palo väkisinkin menetä hehkuaan neutraalissa konserttitalissa? Mutta toisaalta, jos – niinkuin näyttää – tällaiseen konserttitilanteeseenkin tyytyvää yleisöä on yllin kyllin, niin kaupungin tulisi toki käynnistää ympärivuotinen konserttitoiminta tälläkin saralla. Jos skaalaan vielä lisättäisiin vanha tanssimusiikki, niin ohjelmisto saataisiin aivan tarpeeksi monipuoliseksi. Kulttuuritalon konsertin johtotähtenä oli jonkinlainen ”makeaa mahan täydeltä” -periaate, joka kyllä antoi mahdollisuuden laajan tangoalueen esittelyyn, mutta toisaalta vei tilaisuutta rutiinimaiseen suuntaan. Solistien saumaton ja nopea vaihtelu ei varmastikaan ollut keskittymiselle eduksi. Myöskään ei taiteilijan ja yleisön vuorovaikutus päässyt kehittymään normaalille tasolle näin levottomassa tilaisuudessa. – – Suomalainen tangoperinne on poplore-kentässämme niin hauska ja omalaatuinen ilmiö, että sitä on syytä kaikin tavoin vaalia. Onhan tavallaan kysymys uudesta kansanlaulusta. (Lauri Karvonen, ”Elinvoimaa tangosta”, HS 28.8.1973)

Tangosta ja muusta perinteisestä kotimaisesta iskelmästä Karvonen rakensi kuvaa autenttisena iskelmänä suhteessa epäautenttiseen, monikansalliseen viihteeseen, jota muun muassa Eurovision laulukilpailussa esitettiin. Alun perin argentiinalaisesta tangosta oli vuosikymmenten saatossa tullut osa suomalaista kansanperinnettä ja siten hyväksyttyä musiikkia, 1970-luvulla ulkomailta tulleet iskelmävirtaukset eivät sen sijaan vielä tuoreeltaan ansainneet aitouden käsitettä.

9.3 Raimo Möysä: Utistoitmittaja ja rockkriitikko

RAIMO Möysä jatkoi rockkirjoittajan uraansa HS:ssa 1970-luvun puoliväliin asti. Hän työskenteli päätömisesti kotimaanosastolla ja kirjoitti kulttuuriin harvakseltaan levy- ja konserttiarvioita sekä kesäfestivaalijuttuja. Möysä raportoi uutistoitmittajan otteella esimerkiksi Kaustisen kansanmusiikkifestivaalista ja hoiti useana vuonna myös Pori Jazzin uutispuolen samalla, kun päätömiset jazzkriitikot arvioivat konsertit.

Kriitikon tointa Möysä hoiti arvioimalla välillä kulttuuriosastolla uusia rocklevyjä, joiden ilmestymistä Heikkilä ja Karvonen eivät seuranneet yhtä tarkasti kuin konsertteja. Kriitikeissään hän rakensi rockista kuvaa eteenpäin menevänä musiikkityylinä, jossa viihteellinen nostalgia ei ollut toivottavaa kehitystä.

[The Who-yhtyeen Pete] Townshendin sävellystyylillä on jatkuvasti omaperäistä ja uutta luovaa. Vaikka levyllä hieman haikaillaan kuusikymmenluvun meininkiä, ei hetkeäkään ole kysymys nykyisin korvista ja silmistä pursuavasta hedelmättömästä rock-nostalgia, joka

tyytyy toistamaan parinkymmenen vuoden takaisia kuvioita.
(Raimo Möysä, "Tuottoisat tuplakansiot", HS 11.3.1974)

Ulkomaisen tarjonnan seuraamisen ohella Möysä pyrki tuomaan esille sellaisia kotimaisia rockartisteja, joiden musiikista hän löysi taiteellisia päämääriä. Autenttisuuden käsitettä hän rakensi suhteessa ulkomaiseen listamusiikkiin.

Ulkomainen jytämusiikki hallitsee yhä varsin selvästi levymarkkinoita. Myyntitilastojen kärjessä keikkaa pysyvästi joukko rytinäruhtinaita, jotka vääntävät levyn toisensa jälkeen listojen ykköseksi. Kaiken ryminän varjoon ovat auttamattomasti jääneet vähemmän ääntä aikaansaavat yhtyeet ja esiintyjät. Näiden hiljaisten ja huomaamattomien joukosta löytyy yllättävän hyvää kotimaista musiikkia, joka ansaitsisi enemmän huomiota.
(Raimo Möysä, "Popmusiikkia ryminän varjosta", HS 1.5.1973)

Haastattelussa Möysä sanoi, että 1970-luvun puolivälissä valinnat lehdessä arvioitavista levyistä saattoi tehdä täysin musiikillisin perustein. Hän sai poimia uutuuslevytarjonnasta olennaisimmiksi katsomansa levyt, eikä muita kriteereitä ollut. Niinpä hänen karsastamansa listaykköslevyt saattoi jättää huomiotta, ja hän sai keskittyä kirjoittamaan rockin kentän vähemmän tunnetuista nimistä.

Se oli aika viatonta ja yksinkertaista aikaa. Siinä mielessä se oli hyvää aikaa, että tähtikulttia ei ollut olemassa. Me arvioitiin näitä levyjä ja musiikkia enemmän siltä pohjalta, että mä katsoin jos siitä saisi jonkun kokonaisuuden, jos se liittyy johonkin, ja sitten useampia levyjä sinne. Ei ollut tällaisia pakkopullia, että joltain suurelta tähdeltä tuli levy ja se oli pakko arvioida. Se oli enemmän esitellä tätä koko aluetta. (Möysä haastattelussa 4.12.2012.)

Jälkeenpäin Möysä pohti, että kulttuuriosaston rooksisäältä oli ehkä liikaakin suunnattu rockin harrastajille. Suuri osa lehden lukijoista jäi silloin juttujen ulkopuolelle.

Vähän sisäänpäinlämpiävää se oli. Sitä tehtiin enemmän asiasta perillä olevien ehdoilla kuin ajatellen sitä lukijakuntaa. Täytyy sanoa taas kerran Marja Niiniluodon kunniaksi, että hän kyllä oli avoin ja tuki sitä kaikin tavoin. Joskus vähän sanoi, että ehkei nyt ihan tuomoista, että se on vähän erikoislehtitavaraa jo. Mä sanoisin, että Marjan osuus oli ihan keskeinen. (Möysä haastattelussa 4.12.2012.)

Kiinnostava yksityiskohta on, että Möysä arvioi kulttuuriosastolla myöhemmin kulttimaineeseen nousseen laulaja-lauluntekijä Pekka Strengin molemmat LP:t, joiden on väitetty jääneen aikoinaan ilmestyessään hyvin vähälle huomiolle (ks. esim. Rantanen 2005, 61). Möysän muutkin poiminnat olivat pääasiassa Love Recordsin julkaisuja, kuten Tauno Palon LP *Kulkurin kannel*.

Kappaleet ovat kaukana siitä plastiikasta ja synteettisestä herkkyydestä, jota levytuotanto pääasiassa tarjoaa. Tauno Palon levyn sävelmissä ja tulkinnoissa on yksinkertaista kau-

neutta ja herkkyyttä, jota on mukava kuunnella. Iskusävelistä kiinnostuneille ei levy tarjota erityisen helpolla korvaan tarttuvaa kappaleita, tunnelmasta pitävälle sen sijaan levy on täynnä oikeaa tavaraa. (Raimo Möysä, ”Tauno Suuri tuli taas”, HS 6.1.1973)

Kotimainen populaarimusiikki kelpasi Möysälle myös siinä tapauksessa, jos Love Recordia suurempi ja vakiintuneempi levy-yhtiö julkaisi sitä. Hän arvioi lehteen esimerkiksi Vesa-Matti Loirin LP:n *Vesku Suomesta* ja turkulaisen Yellow-rockyhtyeen esikoisalbumin, jotka julkaisi Suomen suurin levy-yhtiö Fazer. Sen sijaan euroviisut eivät herättäneet Möysässäkään positiivisia mielikuvia. Eurovision laulukilpailu oli 1970-luvulla HS:n populaarimusiikkitoimittajille kaupallisuuden symboli ja sen vuoksi tuomittava ilmiö.

Euroviisut muuttuvat vuosi vuodelta yhä selvemmin eurooppalaisten suurlevy-yhtiöiden temmellyskentäksi. Kukin osanottajamaa sävellyttää kappaleensa jo alunperin mahdollisimman vakiotyyppisiksi ja laulut lauletaan englanniksi tai ranskaksi. Levy-yhtiöiden saama hyöty on moninkertainen. Euroviisut tuottavat niille ilmaiseksi valtaisan määrän kansainväliseen levytykseen sopivaa ilmeetöntä iskelmämusiikkia, joka voidaan markkinoida yhtäaikaa 400 miljoonalle television katsojalle. Kaiken lisäksi vuosi vuodelta paisuvien kisojen kustannukset jäävät pääosin kilpailun voittajamaan maksettaviksi.

(Raimo Möysä, ”Suomi yllätti tv-laulannassa”, HS 9.4.1973)

Toimittajakoulun kautta HS:n rockkirjoittajiin liittyneet Möysä ja Ylänen kirjoittivat myös yhdessä muutaman laajemman rockartikkelin. Näihin artikkeleihin kuului muun muassa sunnuntaiosastolla julkaistu koko sivun kokoinen juttu uusista ulkomaisista rocklevyistä 1.9.1974. Möysän mukaan Ylänen asema HS:n toimituksen sisällä oli niin vakaa, että se toi hänenkin rockkirjoittamiselleen uskottavuutta. Sunnuntaiosastolta puolestaan löytyi helpommin laajaa palstatilaa rockille. Kulttuuriostasto ei välttämättä ollutkaan paras paikka musiikkityylin esittelylle.

Helenan [Ylänen, MM] osuus on ollut myöskin erittäin tärkeä. Helena oli hyvin pidetty ja arvostettu toimittaja HS:ssa. Kun hän lähti tähän kanssa mukaan niin hänellä oli jopa parempi toimituksellinen näkemys kuin mulla koskaan olikaan Hesarissa, mutta ei meillä mitään mallia sinänsä ollut. – – Helenan kanssa yhdessä tehtiin muutama isompi juttu sunnuntaitoimitukseen. Siinä vaiheessa oltiin saavutettu jonkinlainen jalansija, kun me päästiin tekemään juttuja sunnuntaitoimituksen sivuille, jotka olivat aina paremmin taitettuja ja isompia ja päästiin pois sieltä kulttuurisivuilta, jossa meidän koti oli.

(Möysä haastattelussa 4.12.2012.)

Raimo Möysän mukaan hän ei ottanut kirjoittamisen mallia ulkomaisista sanomalehdistä. Hänen kirjoitustyylinsä oli opittu ulkomaisista rockin erikoislehdistä, jos hän vaikutteita oli jostakin ottanut. Siinä missä Karvosen ja Heikkilän rockjutuissa näkyi jazztausta ainakin jollakin tasolla, Möysä edusti puhtaammin yhdysvaltalaisen ja englantilaisten rockin erikoislehtien sivuilta tuttua näkemystä rockmusiikin arvosta.

Se ajankohta oli sopiva. Ei siihen ollut mitään perinnettä eikä sillä tavalla rasi-
toimi nuoruuden itsevarmuudella ja tietämättömyydellä. Se oli ehkä heikkous, mutta ehkä
se sitten toimi. – – Mä luin Billboard-lehteä ja sitten Rolling Stonea, Melody Makeria, New
Musical Expressiä. Ei me seurattu, mitä esimerkiksi The Times kirjoitti. (Möysä haastatte-
lussa 4.12.2012.)

Möysän mainitsemat brittiläiset poplehdet Melody Maker ja New Musical Express olivat
muuttaneet toimituspolitiikkaansa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa rockyleisön
mieltymyksiä myötäilevään suuntaan. Melody Maker alkoi vuonna 1968 muuttua edis-
tykselliseksi, mikä tarkoitti pidempiä juttuja sekä vakavampia haastatteluja ja kritiikkejä
(Frith 1988, 181). Vuonna 1970 lehdessä esiintyi jo läpitunkevana ideologia, jonka mukaan
populaarimusiikki oli vakavaa kuuntelua ansaitsevaa taidetta, jota uhkasi kaupallisuudel-
le antautuminen (Middleton 2009, 98). Melody Makerin kilpailijan New Musical Expres-
sin tekemä uudistus vuonna 1972 toi lehteen sellaisia toimittajia, jotka kirjoittivat rockista
muodikkaasti, tietävästi ja rockbisnekseen kyynisesti suhtautuen (Frith 1988, 181). Uu-
distusten yhteydessä nämä lehdet lakkasivat kirjoittamasta keskittien popmusiikista kuten
Tom Jonesista ja The Carpentersista, vaikka esimerkiksi nämä kaksi kuuluivat Englannin
myydyimpiin artisteihin (Chambers 1986, 116). Rockin ja popin erottelevasta tyylistä nä-
kyi jälkiä myös Möysän kirjoituksissa, ja jos se oli englantilaisista lehdistä opittua, tämän
tyylin tarjoaminen myös HS:n lukijoille oli perusteltua: sekä Melody Makerin että New
Musical Expressin levikit nimittäin nousivat merkittävästi tyylinmuutoksen myötä, joten
ainakin niiden kotimaassa tällaiselle rockin käsittelytavalle tuntui olevan kysyntää. Oli var-
maankin täysi syy olettaa, että tällä tavoin rockista ajattelevaa yleisöä olisi myös Suomes-
sa ja HS:n nuoremmissa lukijoissa – tai nuorissa, jotka eivät vielä lukeneet sanomalehteä,
mutta saattaisivat kiinnostua siitä huomattavasti lehden kirjoittavan myös rockista.

Raimo Möysä alkoi kuitenkin kiinnostua populaarimusiikin sijaan talous, joten
hän siirtyi HS:sta töihin KOP:n tiedotusosastolle 19.8.1974⁶⁷. Möysä (2012) kirjoitti vielä
KOP:ssa työskennellessään muutaman rockjutun HS:iin freelancer-pohjalta ennen kuin
hän lopetti rocktoimittajan uransa. Myöhemmin hän työskenteli aikakauslehdissä, ja nyky-
ään hän toimii Valittujen Palojen kansainvälisten painosten päätoimittajana New Yorkissa.

9.4 Helena Ylänen: Ensimmäisen laajan rockhenkilökuvan kirjoittaja

HELENA Ylänen rockkirjoittajan ura HS:ssa jatkui harvakseltaan, vaikka hänen säännöllin-
nen rockpalstansa sunnuntaisivuilla loppui 13.2.1972. Ylänen kirjoitti rockista Horisontti-
sivujen Levyt-palstalla, jossa oli välillä lyhyitä levyarvioita. Näitä arvioita ilmestyi kuitenkin
vähemmän ja satunnaisemmin kuin Ylänen aikaisemmalla vakiopalstalla sunnuntaiosas-
tolla. Ylänen kirjoitti myös ensimmäisen HS:ssa julkaistun laajan rockartistin henkilöku-
van, kun laulaja-lauluntekijä Dave Lindholmin kokosivun haastattelu ilmestyi sunnuntai-
sivulla 7.7.1974.

67 Nimitysuutinen, HS 12.7.1974.

Isokynä Lindholm, 22, on villi ja vilpitön rocklaulaja, lämminverinen taiteilija elämänmaku suussaan ja käsi tiukasti kitaran kaulassa. Hän tekee työtään nuorten alakulttuurin helmoissa, ryhmän värit suojaan, paljolti musiikkiteollisuuden ulottumattomissa. Hän elää pienituloisen poikamiehen liikkuvaa elämää. Suomalainen rocklaulaja on yleensä iskelmälaulaja uudessa nahkatakissaan tai nostalgiarockia soittava prätäkijätkä. Isokynä Lindholm ei kuulu näihin seuroihin. Hän liittyy suoraan siihen laulajaluokkaan, joka alkaa ja päättyy Bob Dylaniin. (Helena Ylänen, ”Isokynä Lindholm – Rockmuusikko Helsingin kaduilta”, HS 7.7.1974)

Lindholmia nimitettiin taiteilijaksi heti jutun alussa, ja hänestä maalattiin haastattelussa romanttinen kuva. HS:n lukijoille tuli näin selväksi, että ulkomaisten rockkriitikoiden peräänkuuluttamia ja arvostamia auteur-henkisiä rockartisteja löytyy myös Suomesta ja Helsingistä. Kurkelan (2003b, 580) mukaan ensimmäiset suomalaiset rocklaulajat, jotka kirjoittivat ja esittivät itse laulunsa, alkoivat nousta maassamme suosioon vuoden 1973 paikkeilla, ja myös Lindholm kuului näihin laulajiin. Yläsen jutun kärjen alku on kiinnostava myös sen takia, että Lindholmin kuvataan tekevän työtään paljolti musiikkiteollisuuden ulottumattomissa. Hänen levy-yhtiönsä Love Records ei kuulunut tuohon teollisuudenhaaraan, joka näyttäytyi HS:nkin rockkriitikoiden kirjoituksissa pahamaineisena.

Toinen auteur-henkinen rocklaulaja-lauluntekijä Bob Dylan pysyi HS:n rockkirjoittajien ykkössuosikkina koko 1970-luvun alkupuoliskon. Ylänen yhdisti Dylanin jo monen arvostetumman kulttuurimuodon mestareihin kritiikissään helmikuussa 1975.

Uusi Bob Dylanin levy on yhtäläinen kulttuuriuutinen kuin uusi Fellini tai uusi Saarikosken runokirja. Sitä kuunnellaan paljon ja hartaasti. Se vaikuttaa muihin musikoihin. Huonotkin niistä jäävät historiaan, eikä Blood on the Tracks (CBS – 32 mk) ole huono, vaikka onkin Dylanin kolmas vuoden sisällä. (HY, ”Levyt”, HS 22.2.1975)

Rock näyttäytyi myös Yläsen kirjoituksissa kulttuurimuotona, joka erosi kaupallisesta purkkapopista ja iskelmästä. Näkökulma oli pitkälti samanlainen kuin kulttuuriostasolla, ja inhoillakin oli sama nimi: Gary Glitter edusti Yläsellekin popmusiikkia, johon vertailemalla saattoi nostaa esille laadukkaampina pidettyjä artisteja, vaikka näiden musiikinteon lähtökohta olisi ollut yhtä kaupallinen kuin Glitterillä. Toisaalta Ylänen antoi kritiikeissään harvakseltaan tunnustusta myös populaarimusiikin funktiolle viihdyttäjänä ja tanssittajana.

Tamla – Motownin, miksi yhtiö itseään Euroopassa nimittää, suomalaiset myyntiluvut eivät juuri mairittele popmusiikin ostajiamme. Gary Glitter myy 20 000, Temptations 1 000. Ja Motownin levyillä sentään kuulee ihmisiä, jotka osaavat soittaa ja laulaa. Tosin he tekevät sen häpeämättömästi hyvän shown nimissä pyytämättä hetkeksikään anteeksi avointa kaupallisuuttaan ja tarkoituksenmukaista makeuttaan.

(Helena Ylänen, ”Motownin mustaa kultaa monissa kansissa”, HS 10.11.1974)

Uusi linjanveto tekee hyvää Kirkalle. Monivuotinen hapuilu purkkahittien kanssa on toivotavasti loppu, sillä tällä levyllä on hyvin valitut Kirkalle sopivat kappaleet, jotka sovitukseen merkitsevät varovaista askelta iskelmästä oikeaan rytmimusiikkiin. – Tiukka linja on

ensimmäinen merkki pitkään aikaan, että Kirka vielä lunastaa seitsemän vuoden takaiset lupauksensa. Lisäksi se on hyvää käyttöpoppia. Tanssimiseen tehty. (HY, "Levyt", HS 1.3.1975)

Rockin vahvuuksiin kuului Yläsen kritiikeissä myös sen kyky kuvata aikaansa.

Pekka Rechardtin kitaransoitto ja monet sävellykset leimaavat Wigwamin musiikin ilma- vaksi ja iloiseksikin. Tämän keveyden pitää koossa Jim Pembroke. Hänen äänessään soi- va hienoinen masennus tulkitsee aivan oikein hänen omia pessimismiä ja sarkastista maailmankatsomusta kuvastavia laulutekstejään. Niissä on juuri oikea annos epäuskoa, halua uskoa ja pisara hulluutta kuvaamaan syvälle seitsemänkymmenluvun kylmyyteen edennyttä aikaamme. (HY, "Levyt", HS 8.5.1976)

Ylänen ei esittänyt jutuissaan kulttuuriosastolta tuttuja suoria hyökkäyksiä viihdettä tai kaupallisuutta kohtaan. Kritiikki oli peitellympää, ja Ylänen antoi välillä tunnustusta kirjoi- tuksissaan myös hyvälle viihteelle kuten esimerkiksi arviossaan Aaronin LP:stä *Miten ois*.



Gary Glitter nostettiin lehdessä 1970-luvulla usein varoittavaksi esimerkiksi kaupallisesta popmusiikista. "Gary Glitter myy 20 000, Temptations 1 000. Ja Motownin levyillä sentään kuulee ihmisiä, jotka osaavat soittaa ja laulaa", Helena Ylänen moitti suomalaisia levynostajia marraskuussa 1974. (Kuva: Alvar Kolanen)

Se on niitä levyjä, joita ei kukaan osaisi kaivata. Se ei edistä mitään asiaa, jos nyt ei iskelmätaiteen taantumustakaan. Mutta kun se nyt on olemassa, se yllättäen osoittautuu hyvin miellyttäväksi, todelliseksi viihdemusiikiksi. Kelpaa taustamusiikiksi ja tanssittavaksi. (HY, ”Levyt”, HS 6.3.1976)

Ylänen arvioi Päivästä päivään -sivujen Horisontti-osastolle myös kotimaisten iskelmälaulajien ravintolashow-esityksiä. Ravintolashowarviot olivat kuuluneet HS:n sisältöön jo 1960-luvun lopusta lähtien, mutta niitä arvioivat lähinnä muut kuin populaarimusiikkiin keskittyneet toimittajat. Ravintolashow’t, laulukilpailut sekä satunnaiset konsertit Helsingin suurissa saleissa olivat niitä yhteyksiä, joissa kotimaisten iskelmälaulajien tasoa arvioitiin, sen sijaan heidän levyjään ja tanssikeikkojaan ei pääsääntöisesti huomioitu HS:ssa millään tavalla. Ylänen mukaan kulttuuriosaston rajat olivat 1970-luvulla sellaiset, ettei ravintolashow kuulunut niiden sisäpuolelle. Jazz sen sijaan oli samaan aikaan jo niin kunniallinen musiikkityyli, että sen paikka oli yksiselitteisesti kulttuuriosastolla.

Kulttuuritoimitus oli kyllä tietyllä tavalla pyhä, ja kun näitä silppuosastoja kuitenkin oli ja ne olivat aika isoja, ne olivat hyvin luonteivia paikkoja näille. Päivästä päivään -pääjuttu esimerkiksi oli hyvin sopiva tällaiselle ravintola-arviolle tai jollekin muulle. Senaikaisessa kulttuuritoimituksessa ei olisi voinut olla jotain kabareeta, ellei se olisi ollut kabareeteatteria. – Kunniallisuuden yksi laita oli se jazz, kun se on niin vaikeata eikä kukaan ymmärrä siitä mitään. Kyllä se aika pyhää oli. (Ylänen haastattelussa 22.4.2013.)

9.5 Jukka Rislakki: Kiinnostuksen kohteena suomalainen perinnemusiikki

POPULAARIMUSIIKIN käsittelyyn HS:n kulttuuriosastolla 1970-luvun puolivälissä antoi oman panoksensa myös Jukka Rislakki, joka oli osaltaan rakentamassa vanhasta Suomi-iskelmästä kuvaa kulttuurimuotona lehden sivuilla. Rislakki kävi arvioimassa Esa Pakarisen juhlakonsertin Finlandia-talossa ja pohti Pakarisen merkitystä suomalaiselle kulttuurille.

Mikä on Pakarisen salaisuus? Se on hyvin yksinkertainen: hän on rehellisesti suomalainen. Hänen vitsinsä eivät ole laskelmoidun iskeviä eivätkä aina uusiakaan, mutta ne lähtevät suoraan kansanperinteestä, tavallisen ihmisen elämästä. – Pakarinen kajauttaa komeasti kädet taskuissa ja savon kielellä kansainvälistä jytää (I, I who have nothing – Oon pihkassa, tai: Päevä uus, tillaisuus vaekka uuteen huppailuun... ota ja tykkee). Tätä voi pitää vaikka vastalauseena dollarikulttuurille, turhana mutta niin loistavana vastalauseena musiikille ”hulluvuudesta” – sana jota Pakarinen itse käyttää. Suomea huutokaupataan anglosaksisen kulttuurin markkinoilla ja isot vasarat paukkuvat. Me tarvitsemme pakarisia. (Jukka Rislakki, ”Severin, Puupään ja Pakarisen ilta”, HS 5.3.1973)

Rislakki esitti Pakarisen autenttisena suomalaisena vaihtoehtona ulkomailta vyöryvälle massakulttuurille. Samantyyllisenä aitona suomalaisuutena hän esitti myös tangon. Rislakki (2013) kertoi haastattelussa käyneensä kesällä 1973 Jyväskylässä arvioimassa tango-

konsertin kesken kesälomansa ja ilman erilliskorvausta. Näkökulma hänen arviossaan oli samanlainen kuin Lauri Karvosen iskelmäkritiikeissä, joissa tango erotettiin autenttiseksi suomalaiseksi kansanperinteeksi ja 1970-luvun iskelmistä kokonaan erilliseksi musiikkityyliksi.

Tango siis elää. Se on nyt löydetty uudestaan muualla maailmassa. Mutta meillä se on elänyt koko ajan. Meillä on levytetty noin 1 300 suomalaista tangoa ja suosion huippu oli kymmenisen vuotta sitten. Torstai-ilta kertoi samaa kuin tutkijoiden mielipidetiedustelutkin: Tango on suosittua myös nuorison keskuudessa. Sen kaipaus ja surulliset maisemat ovat suomalaisen ihmisen sielunmaisemaa.

(Jukka Rislakki, "Kun tango jumputti Jyväskylän harjulla", HS 30.6.1973)

HS:n populaarimusiikkikriitikot legitimoivat 1970-luvulla perinteisen Suomi-iskelmän määrittelemällä sen autenttiseksi kansankulttuuriksi. Kriitikot legitimoivat pitkän uran tehneet iskelmäartistit tai ne iskelmäkappalet ja -tyylit, joita oli esitetty jo useamman vuosikymmenen ajan. Uudemmat iskelmätyylit sen sijaan pääsivät kulttuurisivuilla esille vain varoittavana esimerkkinä epäaidosta ja suomalaiseen kulttuuriin kuulumattomasta viihdestä.

9.6 1970-luvun alun yhteiskuntakriittiset ajat

KUN rockmusiikissa alkoi 1960-luvun puolivälissä ilmetä taiteellisia pyrkimyksiä, juuri millään yhdysvaltalaisanomalehdellä ei ollut toimituksessaan rockkriitikkoa. Harvat sanomalehdet ylipäättään kirjoittivat rockista. Kymmenen vuotta myöhemmin tilanne oli muuttunut, ja käytännössä jokaisella maan merkittäväällä sanomalehdellä oli toimituksessaan myös rockkriitikko. (McLeese 2010, 440.) 1970-luvun alkuvuosien jälkeen rockkriitikki vakiintui HS:ssakin osaksi kulttuuriosaston sisältöä. Kulttuuriosaston ulkopuolella rockista kirjoittaminen muuttui sen sijaan epäsäännöllisemmäksi Helena Yläsen vakiopalstan loputtua, minkä vuoksi esimerkiksi ulkomaisten rockuutisten määrä väheni lehdessä huomattavasti. Kulttuuriosaston tapa käsitellä rockia noudatti osaston yleistä linjaa: rockmusiikista kirjoitettiin kritiikkejä tai ilmiöjuttuja, ulkomaisten rockuutisten julkaisulle ei ollut tarvetta. Uutisten puuttumisen vastapainoksi rockaiheiset ilmiöjutut HS:ssa olivat entistä näyttävämpiä, ja lehti julkaisi myös ensimmäisen kotimaisen rocktähten henkilöhaastattelun. Näyttävästi taitetut populaarikulttuurin ilmiöjutut löysivät paikan sunnuntaiosastolta, jonne tämänkaltaisen, vähemmän uutismainen materiaali sopi. Rockista kirjoittamisen leviäminen sunnuntaisivulle on myös yksi etappi musiikkityylin legitimoitumisessa, sillä Lindberg et al. (2005, 226) laskevat rockaiheisten juttujen julkaisun sanomalehden sunnuntaiosastolla samanlaiseksi meriitiksi kuin rockin pääsyn kulttuuriosastolle.

Kulttuuriosastolla kiinnostusta herätti ensimmäisenä suomalainen progressiivinen rock. Se oli rockin eri lajeista ehkä helpoimmin kulttuuriosastolle sopiva, sillä progressiivisen rockin ideologia lepäsi paljon korkeakulttuurin perinteessä. "Proge" sai Euroopassa taide- ja kulttuuritahon siunauksen herkemmin kuin monet muut rockmusiikin lajit. (Mäkelä 2011a, 107.) 1970-luvun alussa Suomessa oli paljon kuuntelemiseen keskittynt-

tä rockyleisöä, ja suosituimpien suomalaisten progeyhtyeiden levyt myivät yllättävän hyvin (Kurkela 2003b, 581). Rockin nousu kulttuuriostasoon vakioaiheeksi tapahtui musiikin muutoksen ja yleisönsuosion säestämänä, vaikka joihinkin rockin suosittuihin tyyliihin kuten Hurriganesin edustamaan jytään HS:n populaarimusiikkitoimittajat suhtautuivat yliolkaisesti tai ne kokonaan sivuuttaen. Wigwamin ja Tasavallan Presidentin uran seuraaminen HS:n kulttuuriostasolla ei ollut elitismiä, vaan jälkikäteen ajatellen hyvinkin perusteltua toimintaa. Rockmusiikin alueella luotiin 1970-luvun alussa uutta taiteellisesti kunnianhimoista musiikkia Suomessa, ja yleisö myös antoi tälle toiminnalle tukeaan. Lisäksi tältä rockmusiikin alueelta löytyi lahjakkaita yksilöitä, joita saattoi nimittää taiteilijoiksi. Heitä olivat esimerkiksi Jukka Tolonen ja Pekka Pohjola, jotka kaiken lisäksi olivat kotoisin Helsingin seudulta eli lehden tärkeimmältä levikkialueelta.

Rockmusiikin säännöllisen käsittelyn alkamista kulttuurisivuilla ei voi kuitenkaan yksin laittaa progressiivisen rockin nousun piikkiin, sillä HS:ssa kirjoitettiin melko paljon myös 1950-luvun rock'n'roll-uudelleenjulkaisuista, joita arvioidessaan kriitikot yhdistivät vanhan rock'n'rollin muuhun autenttisena kansanmusiikkina pitämäänsä yhdysvaltalaiseen populaarimusiikkiin kuten bluesiin ja vanhaan jazziin. Progressiivisen rockin kokeileva musiikillisuus herätti jazzin parissa kasvaneissa kriitikoissa kiinnostusta, mutta yhtä lailla sitä herätti 1950-luvun rock'n'rollin tarkastelu osana yhdysvaltalaisen populaarimusiikin historiaa. Rock'n'rollin syntyhetkestä oli 1970-luvulla kulunut jo parikymmentä vuotta, joten lajin ensimmäisten levytysten tarkastelu kulttuurihistoriana mahdollistui. HS:n kulttuuriostasoon populaarimusiikkikirjoittajille kelpasi myös uusi rock eri muodoissaan, kunhan siitä oli jotenkin löydettävissä eronteko kaupallisuuteen. Vanhan rockin arviointi sen sijaan tapahtui eri kriteereillä.

Vanhan rock'n'rollin tavoin myös 1950-luvun Suomi-iskelmä nostettiin HS:n sivuilla osaksi autenttista kansanperinnettä. Epäautenttisena pidetty osa populaarimusiikkia tarkoitti 1970-luvulla tehtyä kevyempää rockia tai iskelmää. Päivän iskelmähiteistä käytettiin usein termiä EEC-iskelmä ilmaisemaan sitä, että musiikkityylin monikansallinen sävelkieli oli suunniteltu tehoamaan ostavaan yleisöön kaikkialla Euroopan yhteisön maissa. Näin se muodosti vastapainon maiden omille musiikkikulttuureille, jotka tätä erottelua tehdessä arvostettiin korkeammalle kuin tämä uusi yleiseurooppalainen sävelkieli. EEC-iskelmästä kirjoittamisella saattoi taistolaisuuden aikana toki olla myös poliittinen motiivi, mutta jos näin oli, se verhottiin huoleen suomalaiskansallisen kulttuurin kuihtumisesta.

EEC-iskelmää käsiteltiin negatiivisesti ehkä myös sen vuoksi, että kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan oli herännyt kulttuuriostasolla. Ulkomailta tuleva monikansallinen kulttuuri näyttäytyi uhkana, koska suomalaiskansallista populaarikulttuuria oli alettu arvostaa. Kansanmusiikista kirjoittivat arvostavasti Julius Heikkilä, Raimo Möysä ja myös vierailevat kirjoittajat kuten muusikko ja tutkija Heikki Laitinen. Laitinen määritteli kansanmusiikin taiteeksi pitkässä artikkelissaan kulttuuriostasolla heinäkuussa 1973.

Toisaalta kansanmusiikki ei ole merkinnyt eikä merkitse sitä aitona perinteenä esittäville pelkästään joukkoviihdykettä tai tarve- ja käyttömusiikkia. Taiteena he ovat sitä rakastaneet ja taiteellisen elämyksen se on heille antanut. Sellaisena myös meidän olisi opittava se tuntemaan ja sitä rakastamaan. Vasta silloin me olemme ymmärtäneet kansanmusiikin todell-

lisen luonteen ja merkityksen ja vasta silloin kansanmusiikilla on arvoisensa tulevaisuus. (Heikki Laitinen, "Kansanmusiikin uusi tuleminen on suuri terapeuttilinen prosessi", HS 15.7.1973)

Samoihin aikoihin näkyivät ensimmäiset merkit siitä, että suomalainen rock saattaa eriytyä omaksi tyylikseen, suomen kielellä voidaan ylipäättään esittää rockia ja että tämä suomirockiksi myöhemmin kutsuttava tyyli voisi jopa joskus tulla hyväksytyksi osaksi kansallista kulttuuriperintöä. Tammikuussa 1974 rockia määritteli artikkelissaan kulttuuriolosuhteilla ulkopuolinen kirjoittaja Juhani Leskinen, joka lienee laulaja-lauluntekijä "Juice" Leskinen. Puolen sivun mittaisessa esseessä Leskinen määritteli rockin sisältävän jo käsitetasolla pyrkimyksen laatuun ja taiteelliseen kunnianhimoon sekä myös onnistumisen näiden määrittien tavoittelussa.

Monet ovat yhtä mieltä siitä, että Suomessa osataan tehdä taiteellisesti varsin korkeatasoisia rockmusiikkia. Esimerkkeinä mainitaan yleensä Tasavallan Presidentti ja Wigwam. Rocklyriikka on kuitenkin kompastellut lapsenkenkiinsä lähes koko olemassaolonsa ajan. Tästä johtuu suurelta osin se tosiasia, ettei rock ole vielä sitä kaikkien taidetta, mitä se voisi olla. Esteetikot vierastavat rockia jostakin syystä, eikä rahvas tunne omakseen pelkkää hienoa musiikkia. Tekstien laadun tarkkailu sen sijaan ehkä saisi jotain hyvääkin aikaan. Onhan teksti rockin olennainen osa. – – Tarkkoja rajoja rockin ja muun välille on tosin vaikea vetää. Mutta minusta rockia on kaikki hyvä pop-musiikki. – – Kaikki lahjakkaat pop-muusikot tekevät rockia, vähemmän lahjakkaat eivät tee, korkeintaan yrittävät. Rockia on hyvä sävellys, hyvä teksti, hyvä esitys, ja kaikki nämä yhdessä. Rockin kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa.

(Juhani Leskinen, "Rock on runoa ja musaa", HS 28.1.1974)

Leskinen määritteli esseessään laadukkaaksi suomalaiseksi rocklyriikaksi ensisijaisesti Hectorin ja Dave Lindholmin tuotannon parhaimmiston sekä myös Suomen Talvisota 1939–40-yhtyeen levyn *Underground-rock*, joka oli kirjoittajan mukaan ensimmäinen yritys luoda suomenkielistä rocklyriikkaa. Vielä lopuksi Leskinen ilmaisi näkemyksensä rockin arvostuksesta suomalaisessa yhteiskunnassa.

On odotettavissa, että rock vielä kehittyy, ja suomalainen rock niin ikään. Ainakin se olisi suotavaa. Kenties silloin rock ja nimenomaan rocklyriikka saisi sen arvon mikä sille kuuluu. Rockmusiikkihan on nyt jo otettu huomioon erinäisiä apurahoja jaettaessakin. Toivoo sopii, ettei tuljotettaisi siihen mikä on huonoa, vaan nähtäisiin mikä on hyvää. Se innostaisi, ja silloin saataisiin myös entistä parempaa rocklyriikkaa, sekä käännettyä että omaperäistä. Ehkäpä siitä tulisi peräti taidetta.

(Juhani Leskinen, "Rock on runoa ja musaa", HS 28.1.1974)

Leskinen otti esseessään esille apurahojen jaon, ja kulttuuriolosuhteiden vakituista rock- ja jazzkirjoittajista myös Lauri Karvonen ja erityisesti Julius Heikkilä pyrkivät rakentamaan vastakkainasettelua klassisen musiikin ja populaarimusiikin saaman julkisen tuen ja ar-

vostuksen välille. Heikkilä pyrki käytännön esimerkein osoittaman populaarimusiikin merkityksen ja etenkin käytännön arvostuksenosoitusten vähäisyyden suhteessa klassiseen musiikkiin. Pääosin rockin ja jazzin käsittely kulttuurimuotoina ilmeni lehdes-
sä kuitenkin esteettisen kritiikin kautta, jota harjoittivat sekä Heikkilä, Karvonen ja Möy-
sä kulttuurissa että Ylänen kulttuuriosaston ulkopuolella. Tärkeämpää oli korostaa rockin
erillisyyttä kulttuuriteollisuudesta kuin painottaa hyvänä pidetyn rockin musiikillista ta-
soa. Erottelu oli myös helpompi tapa osoittaa populaarimusiikin arvo, jos kriitikko ei hal-
linnut musiikin teoriaa.

Jazzkritiikin puolella 1970-luvun alkupuolisko oli rauhallista aikaa. Yhdysvaltojen jazz-
piireissä herätti paljon keskustelua free jazz, jonka kannattajien mielestä se oli jazzin ke-
hityksen seuraava askel, koska se yhdisti klassisen musiikin harmonisen kehityksen ja jaz-
zista tutun kollektiivisen improvisoinnin (Walser 2002, 312). Vastustajiensa mielestä free
jazz taas ei ollut jazzia lainkaan. HS:n sivuilla free jazz ei juuri herättänyt keskustelua, sil-
lä Julius Heikkilä ja Lauri Karvonen suhtautuivat siihen varovaisen positiivisesti. Kokeel-
lisuuden sijaan jazzia tuntui etenkin Karvosen kritiikeissä uhkaavan kaupallisuus, josta
oikea jazz piti erotella pois aivan kuin jo 1950-luvulla. Heikkilä keskittyi jazzin määritte-
lyn sijaan nostamaan jutuissaan esiin parhaita kotimaisia jazzmuusikoita ja -säveltäjiä ja
osoittamaan siten, että jazz-käsitteen alla toimittiin taiteellisin päämäärin myös Suomessa.

Syyskuun 5. päivänä 1975 HS:n kulttuurisivuilla otettiin käyttöön musiikkiarvostelujen
yhteydessä ensimmäistä kertaa vinjetti, joka ilmaisi, millaista musiikkia kritiikki käsitte-
li. Kritiikkien kohdalla käytettiin kahdenlaisia vinjettejä: ”Musiikki” ja ”Pop-Jazz”. Vinjetti-
politiikka ilmaisee kohtuullisen selvästi, että jos jazzkriitikoiden, -muusikoiden ja -yleisön
tavoite oli rinnastaa jazz arvoltaan klassiseen musiikkiin, työ oli vielä kesken. Musiikin
kentällä kulki yksi raja, ja se kulki klassisen musiikin ja populaarimusiikin välissä. Mut-
ta lehteen ilmaantui pian myös toimittajia, joiden mielestä populaarimusiikin sisäiset rajat
vaativat tarkennusta.

10. HS 1976–1979: Sukupolvikonflikti rockissa

AFROAMERIKKALAISEN musiikin suomalaisen äänenkannattajan Blues Newsin numerossa 2/1976 julkaistiin 19.4.1976 päivätty pääkirjoitus otsikolla ”Surkeata”. Lehden päätoimittajan Juhani Aallon sydämellä oli puutteellinen populaarimusiikkitarjonta kahdessa suuressa suomalaismediassa, Yleisradiossa sekä Helsingin Sanomissa.

Kevyttä musiikkia, tai oikeastaan ei-klassista musiikkia edustavat HS:ssa silloin tällöin kirjoituksillaan kaksi free lancer-kirjoittajaa, Julius Heikkilä ja Lauri Karvonen. Tilanteen paradoksaalisuus on seuraavanlainen. Ei näet olekaan sellaista kissanristiäiskonserttia rakkaassa pääkaupungissamme, josta ei näkyisi jomman kumman herran arviota HS:ssä. Sensijaan HS ottaa ja julkaisee kokosivun jutun (vieläpä sunnuntainumerossa – tietysti) nousevasta, rockin uudeksi supertähdeksi kovasti rummutetusta Bruce Springsteenistä. Ei hän tässä jälkimmäisessä tietysti mitään pahaa ole, mutta kun juttu kokonaisuudessaan on suoraa lainaa Newsweek-lehdestä! Ja kyllä näitä Newsweek-lainauksia on ollut enemmänkin, esim. Nashville-juttu. HS:n surkeutta seurattua tulee väkisinkin mieleen kysymyksiä. Miksei lehteen saada palstaa, jossa jatkuvasti jaettaisiin informaatiota kevyen musiikin koko kentästä ja ilmiöistä, niin että nuoria ja miksei vanhempiakin kuluttajia pystyttäisiin valistamaan alan tuotteista? Valistetaanhan HS:ssä perheenemäntiä, autoilijoita ym. ryhmiä. Ja onhan HS:ssä runsas kulttuuripalsta esim. kirjallisuuden, teatterin ja klassisen musiikin osalta. Vai onko niin, että kysymyksessä on ”vain” pop-musiikki, jonka kehityksen seuraaminen ei kannata? On helpompaa ostaa juttu silloin, toinen tällöin free lancer-kirjoittajilta ja satsata kovaa valuuttaa joskus Newsweek-aineistoon. Vai kuinka, HS?

(Aalto 1976, 3.)

Kulttuuriosasto oli alkanut julkaista säännöllisiä kritiikkejä Helsingin rockkonserteista, ja myös sunnuntaisivuilla esiintyi vähitellen näyttäviä rockaiheisia artikkeleita. Aallon mielestä kaikki ei kuitenkaan ollut hyvin, sillä kulttuuriosaston kritiikit ja ulkomailta ostetut suuret artikkelit eivät hänen mukaansa täyttäneet tiedontarvetta populaarimusiikin koko kentän tapahtumista. Rivien välistä voi lukea myös mielipiteen, jonka mukaan kotimaastakin olisi jo vuonna 1976 löytynyt rocktoimittajia, jotka olisivat pyydettäessä osanneet kirjoittaa Bruce Springsteenistä sivun kokoisen henkilökuvan. Suomalaiset rocktoimittajat olivat tässä vaiheessa tehneet vastaavantyyppisiä artikkeleita alan erikoislehtiin jo useamman vuoden ajan.

Populaarimusiikkijuttuja olisi siis pitänyt olla Aallon⁶⁸ mielestä HS:ssa säännöllisemmin, ja niiden aihepiiriin olisi pitänyt olla laajempi, joskaan Aalto ei tätä tarkemmin yk-

68 Blues Newsiin kirjoittanut Juhani Aalto ei ole sama henkilö kuin samanniminen jazzmuusikko, joka oli tässä vaiheessa HS:nkin palstoilta tuttu jo useamman vuosikymmenen ajan. Aallon pääkirjoitus tuskin heijastelee tyytymättömyyttä HS:n senhetkiseen jazzkritiikkiin, vaan enemmänkin jazzin ulkopuolisesta angloamerikkalaisesta populaarimusiikista kirjoittamiseen.

silöinyt. Lauri Karvosen ja Julius Heikkilän 1970-luvun puolivälissä HS:iin arvioimien levyjen listasta havaitsee kuitenkin, että he käsittelivät uutta ulkomaista jazzia, uutta kotimaista pop- ja jazzmusiikkia sekä uudelleenjulkaistua vanhaa jazzia ja vanhaa rock'n'rollia. Kritiikkien ja siten kokonaan kulttuuriosaston ulkopuolelle jäi lehdessä kaikki se uusi ulkomainen populaarimusiikki, jota ei voinut laskea jazziksi ja jota ei tultu esittämään Helsinkiin. Varmaankin huomattavin kulttuurisivuilta puuttunut musiikkityyli oli uusi ulkomainen rock. Regevin (1994, 92–93) mukaan LP-levyt olivat 1970-luvulla rock-musiikin pääasiallinen kulttuuriyksikkö, mutta näiden yksikköjen ulkomaista tarjontaa ei HS:n kulttuuriosastolla seurannut kukaan. Kyse ei voinut olla musiikkityylin periaatteellisesta arvostuksesta, sillä kotimaisia rocklevyjä arvioitiin kulttuuriosastolla jatkuvasti.

Tilanne oli alkanut herättää tyytymättömyyttä bluespiirien lisäksi nuoremmissa rock-sukupolvissa. Nuoremmat rockfanit alkoivat pyrkiä rockkritiikin kentälle määrittelemään musiikkia mieleisekseen, ja kaksi heistä onnistui pääsemään HS:n vakituiseksi avustajiksi.

10.1 Markku Fagerlund ja Kalle Heikkinen: Nuoret haastajat rockin kentällä

ALKUKESÄLLÄ 1976 HS sai kaksi uutta rockavustajaa, kun **Markku Fagerlund** (1953–) ja **Kalle Heikkinen** (1956–) liittyivät lehden toimituskuntaan. Heikkinen ja Fagerlund ryhtyivät toimittamaan ajankohtaisosaston Horisontti-sivuille säännöllistä rockpalstaa, ja näin rockia alettiin käsitellä jälleen viikoittaisella palstalla kulttuuriosaston ulkopuolella neljän vuoden tauon jälkeen. Samalla Helena Yläsen satunnaiset levyarviot Horisontissa loppuivat.

Muistan, että VPK (siis Koljonen) jonain iltapäivänä tuli hakemaan minut huoneeseensa ja esitteli kaksi nuorta miestä, ja sanoi, että he ovat tarjoutuneet kirjoittamaan pop-musiikista. Ja sanoi sen muistaakseni sellaisella tavalla, että asia on joko päätetty ja jos ei ole niin hän sen päättää. En olisi mitenkään voinut panna vastaan. En varmaan halunnutkaan, mutta hetki on silti saattanut olla vähän jähmeä. Ei popmusiikista kirjoittaminen ollut minun työni, se oli Ajankohtaistoimituksen apulaisuutispäällikön (muistaakseni VPK oli uutispäällikkö, mahd. myöhemmin esimies-tittelillä) homman lisuke, jonkinlainen harrastus, jonka talo salli. Niin minä itsekin sen koin. (Ylänen 2013.)

Heikkinen ja Fagerlund olivat tutustuneet toisiinsa Helsingin yliopiston Hämäläisen osakunnan rockkerhossa, vaikka kumpikaan heistä ei ollut hämäläinen: Heikkinen oli kotoisin Kotkasta ja Fagerlund Espoosta. Heikkinen opiskeli yliopistossa matematiikkaa ja Fagerlund biokemiaa, mutta nuorten miesten yhteinen kiinnostuksen kohde oli rock. Molemmat mainitsivat haastattelussa nuoruuden esiintyjäsuosikeikseen Jimi Hendrixin ja Creamin ja median puolelta New Musical Expressin ja Melody Makerin. Heikkinen oli harrastanut teini-ikäisenä kitaransoittoa ja Fagerlund klassista musiikkia.

Heikkinen toimi HS-töiden alkaessa Hämäläisen osakunnan rockkerhon puheenjohtajana, ja hän oli ehtinyt jo vaikuttaa rockin asemaan osakunnan sisällä muuttamalla musiikkikerhon painopisteen klassisesta rockiin.

Hämäläisellä osakunnalla oli musiikkikerho, joka tyypillisesti oli klassisen musiikin kerho. Muistan sen oikein, kun viimeisiä sen syksyn tapaamisia oli Erik Tawaststjerna, joku pianisti, käytiin hänen kotonaan ja puhuttiin hänen käsityksestään musiikista. Olin, että tämä on vittu bullshittiä tämä homma, ei mua kiinnosta tämä yhtään, rokki kiinnostaa mua. Kerhon vetäjä sitten sattui valmistumaan vuodenvaihteessa ja hämäläisosakunnan musiikkikerhon puheenjohtajuus tuli auki. – – Siihen tuli jonkinlainen epä määräinen vaalimenettely, ja kaiken jälkeen minut valittiin puheenjohtajaksi. – – Mä muutin sen musiikkikerhon kokonaan rokkikerhoksi, ja sehän oli ihan skandaali. Osa jengistä jättäytyi pois, mutta kävikin niin, että tuli ihan älyttömän iso suosio. Musiikkikerhoon tuli niin paljon jäseniä, että he eivät mahtuneet huoneeseen. (Heikkinen haastattelussa 19.8.2014.)

Heikkisen ja Fagerlundin musiikkimaut olivat varsin yhtenevät. Heikkinen (2014) kertoi molempien kuunnelleen lähinnä progea ja mainitsi yhteisiksi suosikkiartisteiksi tai -yhtyeiksi Tasavallan Presidentin, Wigwamin, Bo Hanssonin ja King Crimsonin. Molemmilla oli rockfaniuden lisäksi myös musiikkitoimittajakokemusta, sillä Heikkinen oli toimitanut 16-vuotiaasta asti rockpalsta kotikaupunkinsa sanomalehdessä Etelä-Suomessa⁶⁹, Fagerlund oli puolestaan kirjoittanut Suomen ensimmäiseen rocklehteen Musaan jutut Wigwamista ja Jukka Gustavsonista. Mieli teki kirjoittaa lisää, joten he päättivät mennä käymään HS:n toimituksessa.

Mietittiin, että olisi kiva tehdä johonkin juttuja yhdessä. Olen miettinyt jälkeenpäin, että se oli kyllä aikamoista nuoruuden naiivismia, mutta ajateltiin, että Hesarissa ei ole ketään. Eihän me tunnettu musiikkipiirejä joten ei me tiedetty, että moni oli yrittänyt sinne mutta kaikki olivat lentäneet ulos. – – Ajateltiin, että mennään tarjoamaan palveluitamme Hesarille. Jälleen kerran sun täytyy muistaa, että me puhutaan 1970-luvun puolivälistä, jolloin rockmusiikki oli ilmiönä aika marginaalinen ja siihen suhtautuminen oli vähintäänkin epäluuloista. Mietittiin Kallen kanssa, mikä osasto olisi luonnollisin. No totta kai kulttuuri, mä naiivisti katsoin, että rockhan on samanlaista kulttuuria kuin jazz tai klassinen, että eihän se sen huonompaa ole. Muistan vieläkin sen, kun käveltiin kulttuuritoimituksen ovelle ja mentiin Marja Niiniluodon luokse, joka oli silloin esimiehenä siellä, ja kerrottiin että tultiin tarjoamaan palveluitamme. Tultiin kirjoittamaan rockmusiikista teille, teillä ei kukaan tee säännöllisesti sitä ja se olisi järkevää. Hän katsoi meitä vähän aikaa ja sitten sanoi ihan kauniisti, että rockmusiikki ei oikeastaan kuulu kulttuuriosastolle. Että he kirjoittavat jazzista ja klassisesta, ja jos tarvitsee kirjoittaa rockista jotain, niin heillä on jo kirjoittajia siitä. Annettiin kauniisti ja ystävällisesti ymmärtää että sori vaan, mutta ei se nyt ihan tänne kuulu. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014.)

Kaksikko meni seuraavaksi saman lehden ajankohtaisosaston esimiehen Vesa-Pekka Koljosen puheille, ja hänen vastaanottonsa oli erilainen. Fagerlundin ja Heikkisen kanssa keskusteltuaan ja heidän työnäytteisiinsä perehdyttyään Koljonen palkkasi heidät ajankoh-

69 Etelä-Suomi fuusioitui toisen kotkalaissanomalehden Eteenpäin-lehden kanssa vuonna 1989, ja fuusion jälkeen uuden lehden nimeksi tuli Kymen Sanomat.

taisosaston popmusiikkiavustajiksi. Fagerlundin mukaan jo ensimmäisessä keskustelussa syntyi yhteisymmärrys siitä, että uuden palstan tulisi ilmestyä viikottain. Avustajasopimuksessa Fagerlundin tehtäväksi määriteltiin ”laatia ao. palstalle uutisia pop-musiikkiin liittyviltä alueilta, arvostella levyuutuuksia ja selostaa konsertteja.” (Koljonen 1976.)

Fagerlund pohti jälkikäteen, että ajankohtaisosasto oli heille jopa parempi paikka aloittaa rockkirjoittaminen kuin kulttuuriosasto, jonne he ensiksi yrittivät.

Hesarikin oli 1970-luvulla vielä aika jäykkä lehti jos ollaan ihan rehellisiä, jos sä luet niitä. Mutta jos katsot sitä ajankohtaista, niin se oli vähän erilainen. Siellä saattoi vapaammin kirjoittaa monenlaisista aiheista ja siellä oli aika nuoria, nuorekkaita toimittajia. En mä nyt hyvin muita osastoja tuntenut, mutta mä viihdyin siellä hirveän hyvin, koska mun mielestä siellä oli kivoja ja hyviä, hauskoja toimittajia. – – Siellä oli hyvä filis ja ehkä vapaammat kädet. Siinä mielessä se oli meille oikeastaan onnenpotku, koska se oli tosi kiva paikka. Ei siellä kukaan koskaan tullut sanomaan, mistä saa kirjoittaa ja mistä ei saa kirjoittaa.

(Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

Fagerlund ja Heikkinen alkoivat uutisoida ja arvioida koko rockin laajan kentän tapahtumia. Järjestyksessä toisella palstallaan 14.6.1976 he arvioivat Paper Lacen ja Wigwamin keikat, Gentle Giantin ja Calle Lindholmin LP:t sekä uutisoivat Cisse Häkkisen levyn valmistumisesta. Palstan tarkoituksena oli tarjota informaatiota sekä tunnetuista että vähemmän tunnetuista tekijöistä.

Me tajuttiin, että siellä on iso joukko jengiä, samanlaisia kuin me, jotka yrittävät saada Radio Luxemburgia kuuluviin, jotka kuuntelevat niitä harvoja Ylen musiikkiohjelmia, jotka diggaavat sitä avantgardempaa popmusiikkia. Kyllä me haluttiin painottaa sitä sillä tavalla, että se ei ollut ihan Frederikkiä pelkästään eikä ihan perusjuttua, joka muutenkin sai paljon julkisuutta automaattisesti tanssilavoilla ja muualla. – – Kyllä me koettiin, että tällä on pieni opetuksellinenkin funktio. Haluttiin tuoda esille semmoista uutta, joka ei nyt välttämättä ole joka radio-ohjelmassa esillä. Pyrittiin puhumaan nuorille, sellaisille ihmisille jotka harrastavat musiikkia. Mutta ymmärrettiin myös, että halutaan, että sellaiset ihmiset jotka lukevat lehteä yleensäkin kiinnostuisivat tästä, se oli muistaakseni Koljosenkin ohje alunperin. Oli niin kuin kahdenlainen yleisö eli normaali lehdenlukija ja sitten oli myös tämä vähän diggarityyppinen lehdenlukija.

(Heikkinen haastattelussa 19.8.2014)

Yritettiin mahdollisimman hyvin seurata sitä, mitä tällä alalla tapahtuu, ja toisaalta ehkä oli jonkinlainen vakaumuksellinen ajatus kanssa, että yritettiin tuoda esille semmoista musiikkia mikä omasta mielestä oli sen arvoista, että sitä piti tuoda. Pääsääntönä ainakin mulla itselläni oli, että jos se musiikki ei ollut kauhean häppöistä, niin enemmän kirjoitettiin sitten vain sen takia, jos se oli niin iso ilmiönä, että siitä oli pakko jollain tavalla ottaa kiinni. Mutta mielekkäämpänä nähtiin hyödyntää tätä palstatilaa tuomalla esille semmoisia bändejä ja ilmiöitä ja musiikkia ja tapahtumia, joista haluttiin, että niistä tiedetään laajemminkin. Jollain hassulla tavalla yritettiin nostaa eteenpäin sitä omasta mielestä hyvää rockmu-

siikkia ja toisaalta kirjoittaa aikaisemmassakin vaiheessa erilaisista suomalaisista yhtyeistä, jotka eivät ehkä vielä olleet pinnalla, mutta nähtiin että ne olivat aika hyviä.
(Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

Esimerkiksi Saarijärven Midsummer Special -festivaalin kritiikissä 5.7.1976 saivat kehuja ”kaunis ja melodinen” Wigwam, ”miellyttävää blues-pohjaista musiikkia” soittanut Climax Band sekä ”hienostunutta jazz-vaikutteista musiikkia” tarjonnut Caravan. Sen sijaan ”tyhjää Uriah Heep -plagiointia” tarjonnut ”masentava” jytäröckbändi Judas Priest ei saanut kehuja. Fagerlund ja Heikkinen valikoivat ja kehuivat rockista lähinnä sen tiedostavaa ja taiteellisesti kunnianhimoista haaraa. Musiikillisesti yksinkertaisempi purkka ja jytä ei ollut samalla tavalla toimittajien mieleen, vaikka he pyrkivät löytämään myös tältä puolelta välillä kehumisen arvoisia tekijöitä.

Yksi pop-musiikin persoonallisimmista ja syvällisimmistä yhtyeistä on englantilaiskokooppa Van Der Graaf Generator. Sen musiikissa yhdistyy vahvasti filosofinen teksti omaleimaiseen musiikkiin tavalla, joka tarjoaa totaalaisia kuunteluelämyksiä vahvan musiikin kuljettaessa kuulijaa metafyyssisten ongelmien pohdinnan pariin. – Bee Geesin viimeisin aikaansaannos ”Children Of The World” on maukas näyte yhtyeen tämänhetkisestä tyylistä. Levy sisältää enimmäkseen tarttuvaa ja mielenkiintoisia melodioita, jotka on kuorrutettu välillä jopa funkyilla taustoilla. Syntetisaattorit, puhaltimet ja wah-wah-kitara saavat musiikin svengaamaan paikoin kiitettävästi.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Pop-musiikin eliittiä”, HS 31.1.1977)

Fagerlundin ja Heikkisen palstalta heidän ilmaisemansa hyvän musiikin ideaali oli suhteellisen helposti tunnistettavissa, sillä he toivat sitä kirjoituksissaan herkästi esille. Periaatteessa mikä tahansa populaarimusiikkityyli saattoi olla hyvää tai huonoa musiikkia, mutta jokaisella tyyllillä oli omat sääntönsä, joiden noudattamatta jättäminen ei saanut kriitikoilta ymmärtävää asennetta osakseen. Vaatimuksia hyvälle populaarimusiikille olivat muun muassa oma tyyli, inhimillisuus ja ammattitaito – oli kyse sitten iskelmästä tai taiteellisemmasta rockmusiikista.

Rutinoitu, mutta sisällöltään ylen niukka oli Tavastialla vierailut Vickyshow. Koreografia, musiikki ja valot liittyivät toisiinsa sujuvasti, mutta kaikki tämä on nähty jo moneen kertaan ja paremmin esitettynä. Olisi syytä pyrkiä omaan ideoihin, eikä tarjota kuluneita kliseitä.
(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Hiottua tyhjänpäiväisyyttä”, HS 29.8.1977)

Ryhmän tunnetuin jäsen Todd Rundgren säveltää suurimman osan materiaalista. Muilta osin Utopia toimii ennen kaikkea kokonaisuutena, jonka neljästä muusikosta kukaan ei kummemmin erotu. Kypsä yhteissointi on kaikkien yhtyeiden tavoittelema päämäärä, jonka pohjalta on parhaimmat mahdollisuudet luoda elinvoimaista musiikkia.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Utopia ei tingi tasosta”, HS 10.10.1977)

Selkeät standardit asetettiin Fagerlundin ja Heikkisen kritiikeissä uuden musiikin lisäksi myös vanhaa musiikkia uudelleen esille tuoville kokoelmalevyille. Hyvän kokoelman ehtoina olivat ”monipuolisen läpileikkauksen antava kappalevalikoima, sekä kunnollinen informaatio niin esittäjästä kuin kappaleistakin”, kuten Fagerlund ja Heikkinen määrittivät asian kritiikissään 14.11.1977.

Heikkisen ja Fagerlundin palstan alkamisen myötä HS:ssa alettiin arvioida säännöllisesti muitakin kuin jazzin ja bluesin piiriin laskettavia ulkomaisia uutuuslevyjä. Rockin lisäksi heidän palstallaan arvioitiin myös soulia, discoa ja harvakseltaan Suomi-iskelmäkin. Kriteerit näiden musiikkityylien laadulle olivat samantyyliset kuin rockillekin: omaperäisyys ja sisältö olivat kannatettavia, kaupallisuus sen sijaan ei.

Veikko Lavin kaltaiset omaperäiset sävelnikkarit ansaitisivat nykyistä enemmän huomiota tässä maassa, jossa sisällyksettömään ja turhanpäiväiseen viihteeseen tuhlataan aivan liikaa rahaa ja voimavaroja.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Omaperäiset ideat valttina”, HS 27.2.1978)

Olen Dracula väittää Frederik reteesti uuden levynsä otsikossa. Hyvinkin mahdollista, sillä ainakaan laulajaksi hänestä ei ole. Mutta suomalaisessa iskelmätaivaassa ei tärkeintä olekaan musiikillinen taito vaan pureva imago. – – Persoonallisuutta saa levyltä turhaan hakea, ellei sitten täysi epäonnistuminen ole sitä.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”SBB esiintyi duona”, HS 15.8.1977)

Fagerlund ja Heikkinen käyttivät kritiikeissään vähemmän musiikkiteoreettista sanastoa kuin kulttuuriosaston kollegat. Rockin parhaat tekijät olivat kuitenkin heillekin taiteilijoita, jotka tekivät taidetta. Nämäkin kriitikot laskivat rocktaiteilijoiden joukkoon muun muassa Bob Dylanin, joka ansaitsi heidän palstallaan 21.8.1978 tunnustusta siitä, että hän ”tekee omaa musiikkiaan muotivirtauksista piittaamatta” ja ”korkeimmalla mahdollisella ammattitaidolla.” Dylanin musiikkia oli HS:n palstoilla ylistetty jo 1960-luvulta asti, ja vaikka rockkriitikot edustivat nyt nuorempaa sukupolvea kuin aikaisemmin, suurimmat suosit eivät vaihtuneet.

Fagerlundin ja Heikkisen palstalla sai osakseen poikkeuksellista arvostusta myös Wigwam-urkuri Jukka Gustavson. 2.8.1976 palstalla mainittiin vanhan Wigwamin konserttien olleen ”pitkälti hänen ansiostaan taidetapahtumia, jotka antoivat kuulijoille vahvan henkisen täyttymyksen”. 30.12.1978 Fagerlund kehui palstallaan Gustavsonin soololevyn olevan ”ehkäpä kunnianhimoisin ja taiteellisesti kypsä rock-levy mitä Suomessa on tehty”. Samalla palstalla hän kuitenkin antoi tunnustusta myös rockabillybändi Teddy & The Tigersille sekä muutamille kotimaisille uuden aallon rockyhtyeille. Palstan rockäisyys oli monipuolinen, mutta samalla yllättävän lähellä kulttuuriosastolla asetettuja rock-musiikin standardeja. Palstan painotuksesta eri rocktyylien välillä kertoo jotakin myös teinisuosikki Alvin Stardustin ja progeyhtye Van Der Graaf Generatorin musiikin käsittely 26.7.1976.

Pikkutyttöjen suosikin Alvin Stardustin konsertti Alibissa, Helsingissä viime torstaina oli sitä mitä jo etukäteen pelättiin, kornia lavaesiintymistä ja junnaavaa musiikkia. – – Musiikki, joka Alvin Stardustin tyyppisille pop-tähdille tuntuu olevan sivuasiana, oli heikkoa. Mielikuvituksettomat versiot Summertime Bluesista ja Johnny B Goodesta eivät innostaneet. Oma lukunsa oli Alvinin menestyskappaleet You, You, You, jotka monotonisuudessaan voittivat jopa Yleisradion stereotestin. – – Parasta Van Der Graaf Generatorissa on sen omaleimaisuus. Musiikki voi olla vaikeatajuista, mutta avautuessaan se tarjoaa parasta kuuntelunautintoa.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, "Man saapuu Suomeen", HS 26.7.1976)

Rockia uhkaavaan kaupallisuuteen ajankohtaisosaston nuoret kriitikot suhtautuivat yhtä kielteisesti kuin kulttuuriosaston vanhempi polvi. Kaupallisuus näyttäytyi usein yksiselitteisenä laadun vastakohtana.

Toivon mukaan huhut Bryan Ferryn irtautumisesta Roxy Musicista osoittautuvat vääriksi, sillä ainakin musiikillisesti Roxy on ihanteellinen kehys Ferrylle. Yksin hän ei vakuuta – levy haiskahtaa rahalle. Vasta toimiessaan Roxy Musicin kanssa Ferry luo laatuluokan musiikkia. (Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, "'O' kiertää Suomea", HS 4.10.1976)

Yhä suurempien rahojen pyöriessä pop-musiikissa, on kilpailu paikasta auringossa käynyt entistä armottomammaksi. Pinnalle yritetään keinoja kaihtamatta ja yksinomaan musiikillisin avuin esiin pyrkivä yhtye jää helposti kimmeltävien rock-kukkojen jalkoihin. Eräs tällaisista liian vähälle huomiolle jääneistä kokoonpanoista on brittibändi Gryphon.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, "Italialainen yllättäjä: La Bottega Dell'Arte", HS 8.8.1977)

Rockmusiikki oli Fagerlundille ja Heikkiselle musiikkia, jonka tuli kehittyä ja kokeilla uutta. Kaupallisuuskriittisyyden tavoin tämäkin vaatimus oli esiintynyt HS:n populaarimusiikkijournalismissa jo aiemmin.

Pop-musiikkia on aiheellisesti syytetty vanhoillisuudesta. Vaikka uusia yrittäjiä on tarjolla runsaasti, hallitsevat samat vanhat tekijät huippua. Usein jopa vuosia lopettamisensa jälkeenkin. Pohjimmiltaan tässäkin on kyse rahasta. Uusiin tulokkaisiin ei satsata ellei ole kyse idioottivarmasta tapauksesta. Pääpaino on vanhoissa jo tiensä pinnalle raivanneissa muusikoissa tai sitten uusissa nimissä, jotka pyrkivät mahdollisimman tarkoin matkimaan vallalla olevia suuntauksia. Kuitenkin edellytys pop-musiikin kehittymiselle ja jatkuvuudelle on rohkeissa yrittäjissä, jotka ennakkoluulottomasti pyrkivät luomaan uutta. Oli se uusi siten säveltämiseen, teksteihin, soittamiseen tai esiintymiseen liittyvää.

(Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, "Tuoretta verta popmusiikkiin", HS 3.4.1978)

Myös yleisön maun moittiminen oli tuttua jo HS:n jazzkriitikeistä useamman vuosikymmenen ajalta. Rockin puolellakin vaikutti suuri yleisö sekä tiedostava vähemmistö, jonka maku esitettiin arvoltaan korkeampana.

Yhtye on joutunut karvaasti kokemaan musiikkielämän perustotuudet. Sellaiset yhtyeet jotka tähtäävät musiikillisiin päämääriin ja yrittävät olla tinkimättä niistä, kaatuvat lähes väistämättä. Pitäisi alentaa musiikin tasoa ja soittaa yleisön tuntemia rock-kappaleita, jotta yleisöä tulisi tarpeeksi paikalle. (Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Farout ja Haukka parhaat yhtyeiden SM-kilpailuissa”, HS 8.5.1978)

Kun Heikkinen ja Fagerlund olivat pitäneet palstaansa vajaan vuoden verran, Suomessa alettiin puhua punkista. Nuorten kriitikoiden ensireaktio uuteen rocktyyliin oli kielteinen. Myöhemmin alkoi kuulua positiivisiakin äänenpainoja, kun kriitikot havaitsivat kaipaamaansa omaa ilmettä suomalaisilla yhtyeillä.

Punk-rock otti ensiaskeleensa jo 60-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa vastapainona sen ajan imelälle ja laskelmoivalle musiikille. Punk-rock oli yksinkertaista, jauhavaa ja amatöörimäisesti tehtyä. Se oli jenginuorison musiikkia johon jo tuolloin liittyi kiinteästi väkivaltaisuus. Ja nyt on punk-rock rynnistänyt rock-näyttämölle uusin voimin ja vanhoihin ideoihin. Keskuspaikkoja ovat Lontoo ja Yhdysvalloissa nimenomaan New York. Kuviot ovat samat kuin kymmenen vuotta sitten: yksioikoiset melodiat, huutava laulu ja kovaääninen soittanta. Alunperin vastareaktiona lähtenyt ilmiö on ajautunut kaupallisuuden ohjaamaksi itseisarvoksi, jossa itse idea on unohtunut maineen ja mammonan tavoittelussa. Punk-rock on nykyisin muoti-ilmiö, jonka vaikutusta pop-musiikkiin on karkeasti yliarvioitu. (Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Uuden aallon katselmus”, HS 16.5.1977)

Tavastialla kolmikko keräsi pisteet ennen muuta Pellen vahvan alkuvoimaisen esiintymisen ansiosta. Soittotaito ei hätkähdyttänyt eikä sävellyksistä löytynyt juurikaan variaatioita. Pahinta konsertissa oli lauluosuuksien hukkuminen soiton jalkoihin. Mutta vakavissaan Pelle Miljoona & N.U.S. ovat. He eivät matki englantilaisia punk-yhtyeitä. He eivät halua repiä eikä rienata, vaan antaa nuorille moraalia – rehellisyyden moraalia. (Markku Fagerlund & Kalle Heikkinen, ”Haluamme Nuorten Ajattelevan”, HS 20.3.1978)

10.2 Matti Laipio: Julius Heikkilän tuuraaaja

VUODEN 1976 aikana HS:n populaarimusiikkitoimittajien joukko koki muitakin muutoksia kuin Markku Fagerlundin ja Kalle Heikkisen liittymisen lehden avustajakuntaan. Marraskuussa 1976 HS:n kulttuuriosaston populaarimusiikkikriitikkona Julius Heikkilän tilalla aloitti toimittaja **Matti Laipio** (1944–). Laipion muistikuvan mukaan Heikkilä oli riitaantunut juttupalkkioista osaston johdon kanssa ja lopettanut avustajasuhteensa.

Laipio oli aloittanut 1950-luvulla musiikinkuuntelijauransa rock’n’rollin parissa, mutta pian jazz ja blues alkoivat kiinnostaa enemmän. 1960-luvun lopussa hän innostui uudeleen rockmusiikista Jimi Hendrixin, Creamin ja Frank Zappan myötä. Samaan aikaan hän työskenteli Uudessa Suomessa taloustoimittajana ja kirjoitti talousjuttujen ohella lehteen rockmusiikista. 1970-luvun alkupuoliskolla Laipio työskenteli Scandia-musiikin tiedotuspäällikkönä ja avusti samalla musiikkitoimittajana muun muassa Introa, Suosikkia ja Seuraa. (Laipio 2014.)

HS:n kulttuuriosastolla Laipio jatkoi Julius Heikkilän työtä ja kirjoitti lähinnä ulko-
maisten artistien, esimerkiksi Rod Stewartin ja Barbi Bentonin Helsingin-konserteista.

Jäähallin arktisissa olosuhteissa järjestetty konsertti tai pikemminkin show onnistui koh-
talaisesti lähtökohdat tietäen. Levynsä hän Stewart on tehnyt erittäin huolella detalji- ja
nyanssirikkaiksi. Niillä on usein parasta juuri sävyillä herkkutelu. Tuollaisten sävyjen siirtä-
minen massiivisiin konserttiolosuhteisiin on äärimmäisen vaikeaa. Nyt siihen ei edes py-
rity paitsi muutamissa balladeissa. Muuten musiikki oli jokseenkin tasaista jyräämistä.
(Matti Laipio, ”Stewartin jyräys”, HS 11.11.1976)

Amerikkalaisen laulajattaren Barbi Bentonin konsertti kuuluu niihin, joista yleisön ja arvos-
telijan käsitykset menevät jyrkästi ristiin. Kulttuuritalon salin täyttänyt väki näet riehaan-
tui hänen jokseenkin vaatimattomista esityksistään. Yleisöreaktion perusteella tilaisuus
oli siis onnistunut, vaikkakin kuultu musiikki jätti laadullisesti paljonkin toivomisen varaa.
(Matti Laipio, ”Kaunis välipala”, HS 4.2.1977)

Kuten viimeisestä sitaatista voi havaita, populaarimusiikin laatukriteerit rakentuivat Lai-
pionkin kritiikeissä muuten kuin suoran yleisösuosion perusteella. Barbi Bentonin kon-
sertin vaatimattomaksi määrittelemästään taiteellisesta tasosta huolimatta Laipio arvioi
sen kulttuuriosastolla.

Taiteilijoita löytyi populaarimusiikin alueelta myös Laipion kritiikeissä. Taiteilijan mää-
ritelmään hän yhdisti ainakin rock’n’roll-veteraani Jerry Lee Lewisin helmikuussa 1977.

Lewis on taiteilijana kiehtova yhdistelmä erilaisista USA:n etelävaltioiden musiikkimuo-
doista. Pianistina hän on huomattavan taitava halliten monenlaisia erilaisia tyylejä, mm. jy-
keväkuvioisen boogie woogien hyvinkin suvereenisti jonkun vanhan alan mestarin tavoin.
Lewisin laulussa on myös vaikutteita sekä valkoisesta että mustasta musiikkikulttuurista.
Tuon yhdistelmän toimivuus korostuu entisestään Lewisin emotionaalisesta esitystavasta.
Rutiinistaan huolimatta hänen kulloinenkin show perustuu paljolti hetken inspiraatioon.
Kulttuuritalolla hänellä oli hyvä ilta ja maestro itsekin myhäili varsin tyytyväisenä konsertin
jälkeen. (Matti Laipio, ”Laatu korvasi määrän”, HS 23.2.1977)

Laipion ura HS:n kulttuuriosastolla jäi kuitenkin vain muutaman kuukauden mittaisek-
si, sillä hän siirtyi takaisin Uuden Suomen taloustoimittajaksi 1.3.1977. Laipio (2014) vaih-
toi työpaikkaa, koska hän halusi palata talousjournalismin pariin ja saada myös säännöllin-
sen kuukausipalkan. Halu kirjoittaa populaarimusiikista ja nostaa sen arvostusta ei ollut
hänelle yhtä tärkeää: ”Toki halusin nostaa genren arvostusta, mutta ei minulla ollut sen ih-
meempää ohjelmanjulistusta.” (Laipio 2014.)

10.3 Julius Heikkilä: Vanhemman kriitikon näkökulma rockiin

JULIUS Heikkilän välirikosta HS:n kulttuuritoimituksen kanssa ei tullut pitkää. Heikkilä muutti keväällä 1977 Iso-Britanniaan, sillä hän oli saanut Suomen Kulttuurirahastolta apurahan Lontooseen tehtävää opintomatkaa varten⁷⁰. Hänen ensimmäinen Lontoon musiikkielämää koskeva artikkelinsa ilmestyi HS:ssa jo 12.2.1977.

Pitkin kevättä ja kesää Heikkilä kirjoitti kulttuuriosastolle muitakin pitkiä juttuja Lontoon musiikkielämästä. Artikkelit olivat lähinnä konserttikritiikkejä, joissa hän jatkoi rockin ja jazzin taidestatuksen ylläpitoa entiseen malliin. Kun paluu Suomeen koitti heinäkuussa 1977, Heikkilän seurannan kohteiksi vakiintuivat jälleen Helsingin elävän musiikin tapahtumat sekä populaarimusiikkiaiheet radio- ja tv-ohjelmat.

Heikkilä määritteli popmusiikin ja jazzin kritiikeissään edelleen taiteeksi, jonka luomiseen tekninen osaaminen ei riitä, vaan tarvitaan myös persoonallista näkemystä ja tunnetta. Jazz ei myöskään saanut pysähtyä paikalleen tai muuttua nostalgiseksi vanhan kertaukseksi, koska nämä uhkasivat sen statusta kehittyvänä taidemuotona. Oli kyse popista tai jazzista, hyvän musiikin kriteerit eivät hänen kirjoituksissaan juuri muuttuneet 1970-luvun aikana.

Suomalaisen popmusiikin taso on noussut silmittömästi viime vuosina. Teknisesti myös nuoret muusikot ovat taidoissaan huomattavan pitkällä, yhtyeet huolella harjoitetut ja monessa tapauksessa saadaan myös nauttia jäntevästi musisoivista improvisoivista solisteista. Vaikka osaaminen olisi huipussaan se ei vielä riitä merkittävän taiteen synnyttämiseen. Täytyisi olla ennen kaikkea persoonallisia, omaehtoisia musiikintekijöitä, joilla vilkkaasti liikkuvien sormien lisäksi tapahtuisi huomattavaa vilskettä pääkuorenkin sisällä. (Julius Heikkilä, "Oman leiman puutetta", HS 6.7.1978)

On tietysti hienoa, että kaikkea jazzia sen varhaismuodoista lähtien on näinä päivinä saatavilla, mutta tarjonnan laventuminen ei tietenkään saisi tapahtua edistyksellisen jazzin kustannuksella. Ja kuitenkin nimenomaan vielä viimeisiään vetävän vuoden kohdalla on uuden jazzin tilaisuudet jääneet aivan muutaman konsertin varaan. Hälyttävää. (Julius Heikkilä, "Terapiaa tulella ja tyyneellä", HS 23.12.1978)

Heikkilä käytti populaarimusiikista edelleen usein suoraan taide-käsitettä. Taidetta tekivät niin popmusiikin, jazzin kuin iskelmänkin esittäjät. Populaarimusiikin taidestatus pysyi kulttuuriosastolla esillä jo sen avulla, että Heikkilä kirjoitti sinne säännöllisesti. Taiteellisia pyrkimyksiä Heikkilä korosti edelleen myös erottelemalla ne kaupallisuudesta. Tämäkään näkökulma ei 1970-luvun kuluessa juuri muuttunut. Kaupallisuus ilmeni Heikkilän kritiikeissä muun muassa esiintyjien koreassa ulkomuodossa tai mahtipontisissa esiintymiskulisseissa.

70 Suomen Kulttuurirahaston apurahansaajien lista, HS 28.2.1976.

Samoin kun sanotaan auton olevan ihmistä varten, sitä on myös ennen muuta kantrimusiikki. Lämpöistä, koukeroista yksinkertaisten, tavallisten taitajien esittämää vapaata musiikkia ilman suuria, mahtipontisia esiintymiskulisseja. Kimalluksia ei tarvita, valospotit tuntuisivat vain naurettavilta. Vapinaa aiheuttavan kiihkomielisen tähtikultin sijalla vallitsee toveruus ja tasa-arvo. (Julius Heikkilä, "Karjaan kostea kantrijuhla", HS 11.7.1978)

Kaupallisuuskriittinen äänenpaino oli säännöllisesti havaittavissa Heikkilän jutuissa myös iskelmästä kirjoitettaessa. Laululiike kantaaottavine sanoituksineen tarjosi vastapainoa hänen kaupallisena pitämälleen päivän iskelmämusiikille, vaikka harrastajapohjaisen työväenkulttuurin arvioinnissa olikin kulttuuriosaston kulttuurikäsitteen kannalta omat ongelmansa (Hurri 1993, 218). Myös Heikkilän kritiikeissä vanha iskelmä edusti autenttista vastapainoa uudelle iskelmälle, ja sen esittäjät olivat taiteilijoita.

[Olavi, MM] Virta oli tärkeä ennen kaikkea tyylinluojana, taiteilijana, joka uskalsi käyttää ääntään tarvittaessa koko voimallaan ja joka teemojen kaaria pyöristellessään uskalsi ottaa välistä hyvinkin suuria rytmisiä vapauksia säestyksien isometrisen tarkasta temposta kuin jäljessä roikkuessaan. (Julius Heikkilä, "Virtaa ja Virtasta", HS 12.8.1978)

[Toivo, MM] Kärkihän on säveltäjänä kaikin mokomin ehtoonsa ansainnut sekä paljous- että laatusyistä, ja kun hänen ohellaan osattiin samassa tilaisuudessa kumartaa kunnioittavasti myös Reino Helismaan suuntaan, sanoittajan jonka asema tekstin laatijoiden hierarkiassa on likimain sama kuin Kärjen sävelseppona, jäikin kaikki muu vain taiteilijoiden varaan. (Julius Heikkilä, "Kärki-illassa lystiä mutta kehnoa laatua", HS 16.1.1978)

Punkin tulo rockin kentälle sai myös Heikkilän kommentoimaan aihetta kulttuuriosaston kritiikeissään. Toisesta 1970-luvun lopun suositusta rockilmiöstä, rockabillystä, Heikkilä ei kirjoittanut, mutta punk sai häneltä alkuhämmennyksen jälkeen tunnustusta, koska siitä oli löydettävissä kantaaottavia sanoituksia.

Viheliäisintä on laumoittuminen, miltei joka paikkaan iskeytynyt kaupallistuminen. Se tuntuu vaivaavan myös tunnustettuja esittäjiä, joiden luulisi voivan riehua musiikin kentällä jo sen kummemmista kahleista. Vai vaikuttaako taloudellinen lama tähänkin? Niinsanotun punk-rockin väkivaltainen taikasaapas polkaisee joka päivä maan mustasta rakosesta yhä uusia alan yrittäjiä, jotka hämmästyttävällä tavalla muistuttavat sataa edellistään lähes pienimpiä esitysilmeitä myöten. Jopa niinkin arvovaltainen beatjulkaisu kuin Melody Maker joutui antamaan vuoden vaihteessa periksi sen verran, että julkaisi yhden vain punk-rockille pyhitetyn numeron. (Julius Heikkilä, "Moninaisen musiikin metropoli", HS 30.1.1977)

Sarja Kevyen musiikin vuosisata kokonaisuudessaan on pyrkinyt ymmärtämään musiikin tekijöitä ja tulkitsijoita, kertomalla siitä ristiriitaisesta kentästä, jonka puitteissa pop, aikakautemme eniten yhteiskunnallisia asenteita ja muutoksia peilaava musiikki on esiin pursunut. Mielipiteet on kaikessa rauhassa saanut muodostaa kuuliija ja katsoja itse, jos kohta on sanottava, että painopiste monesti on horjahtanut yksipuolisesti puhkomaan vain pop-

musiikin mätäpaiseita ja unohtanut ne monet merkittävät saavutukset, joita tällä musiikin sektorilla kieltämättä on aikaansaatu puhtaasti taiteellisessa merkityksessä. Sitäpaitsi malja ei sarjan kestäessä tyhjene kokonaan, vaan siitä puuttuu täysin esimerkiksi uuden aallon rockmuusikot 'punkkareita' myöten, joilla on myös omat tärkeät asenteensa ärjyttävään yhteiskunnallisia vinoutumia musiikin keinoin osoiteltaessa. (Julius Heikkilä, "Kevyen musiikin vuosisata loppukatsaus tähyilee tulevaisuuteen", HS 15.4.1978)

Heikkilä ei jäänyt näkökulmassaan kiinni progressiiviseen rockiin, vaan pyrki ymmärtämään rockin eri lajien koko kirjoa ja lajien harjoittajien päämääriä. Hän alkoi suhtautua myös aiemmin karsastamaansa visuaalisuuteen paikoin positiivisesti, jos hän katsoi sen palvelevan musiikkia eikä olevan pelkästään kaupallisten päämäärien ohjaama valinta. Tämän näkökulman myötä heavykaan ei ollut tuomittavaa uutta musiikkia, ja myös jazzin kuuntelukokemusta sai rikastuttaa käyttämällä valoja. Valojen käyttö oli kulttuuriosaston kriitikoille kiistanalainen asia, sillä välillä niiden käyttö tuomittiin kaupallisenä.

Jean-Luc Ponty on nykyaikainen muusikko, joka osaa käyttää järkevästi hyväkseen kaiken sen sähköisen avun, jonka tämän päivän tekniikka on säveltaiteelle lahjoittanut. Eräs osa sen tarjoamista mahdollisuuksista on valojen käyttö, josta oli melkoisesti elävöittävää hyötyä tässäkin tilaisuudessa eritoten herkimmillä tunnelmien sävyillä leikittäessä.

(Julius Heikkilä, "Ponty puhui painavasti", HS 13.9.1976)

Musiikkia koskevat mielipiteet eivät Heikkilän kirjoituksissa juuri muuttuneet 1970-luvun aikana, joten hän pyrki myös 1970-luvun loppupuoliskolla kohottamaan populaarimusiikin arvostusta rakentamalla vastakkainasettelua klassisen musiikin kanssa. Heikkilä laati jazzista kuvaa, jossa musiikkityylin soittaminen näyttäytyi suurempaa luovuutta vaativana toimenpiteenä kuin klassisen musiikin soittaminen. Jazz saattoi siis ansaita jopa korkeampaa statusta kuin klassinen musiikki. Heikkilä kirjoitti kritiikissään 29.8.1977 klassisessa musiikissa soitettavan "toisten piirtämiä nuotteja", kun taas jazzmuusikko improvisoi ja osoitti siten "luovuuttaan omaehtoisemman musiikin parissa". Koska jazz ja pop olivat taitoa vaativia musiikkityylejä, niitä koskevaa koulutusta piti myös olla olemassa. Tämä käytännön legitimaation vaatiminen vain vahvistui Heikkilän kirjoituksissa 1970-luvun käänteessä kohti loppuaan.

10.4 Lauri Karvonen: Katse kohti jazzin historiaa

LAURI Karvonen jatkoi HS:n jazzkriittikona myös 1970-luvun lopussa. Heikkilää astetta maltillisempänä ja enemmän jazziin keskittyvänä kriitikkona Karvonen pyrki tuomaan jazzin musiikillista arvoa esille pääasiassa erottamalla sen kaupallisuudesta. Heikkilän tyyliset suoremmat hyökkäykset musiikkityyliin vallitsevaa hierarkiaa vastaan jäivät Karvoselta tekemättä.

Karvonen toimi 1970-luvulla jazzkriitikon töiden ohella Jazzliiton toiminnanjohtajana, ja hän sai näkyvyyttä HS:ssa myös osallistumalla jazztiedon SM-kisoihin. Hän oli seurannut jazztietäjien kansallisia ja kansainvälisiä kilpailuja myös toimittajan ominaisuudes-

sa, mutta välillä hän kilpaili itsekin hyvällä menestyksellä. 3.5.1978 Karvosta haastateltiin HS:ssa jazztietokilpailun ennakkojutussa, ja esittelyssä luonnehdittiin hänen jazzharrastustaan. Seuraavan päivän Horisontti-osaston haastattelussa Karvonen kertoi lisää mielipiteitään.

Hän sanoo löytäneensä jazzin jo teini-iässä. Sinfonia-konserteissa ja oopperassakin on tullut käytyä, mutta jazzin erilaisuus, tuoreus, sen rytmiikka, improvisointi ja soittimien persoonallinen äänenmuodostus kiinnostavat eniten. Jazzin piirissä Karvonen puolestaan suosii Duke Ellingtonia sekä 30- ja 40-lukujen Big Band Jazzia.

(”Pariisin jazzvisaan yrittämässä kymmenen suomalaistietäjää”, HS 3.5.1978)

”En pidä jazzia enää kevyenä musiikkina. Vuosikymmenien mittaan mukaan on mahtunut erilaista, mutta uudempi jazz vaatii kuulijalta ainakin yhtä paljon kuin moderni konserttimusiikki”, sanoo Lauri Karvonen ja sen uskoo kepeästi.

(”Jazzin ammattimies”, HS 4.5.1978)

Koska jazz ei ollut kevyttä musiikkia, kritiikeissä sitä saattoi käsitellä taiteena. Karvonen ei kirjoittanut taidestatuksesta yhtä suoraan kuin Heikkilä, mutta musiikin arvo kävi kritiikeistä kuitenkin ilmi.

Sinänsä Jones-Lewis-soittokunnan tyyli rakentuu swing-orkestereiden parhaiden perinteiden varaan: soitossa on terävyyttä ja tulisuutta ja verratonta svengiä. Vain rytmisessä puolella on menty huimasti eteenpäin, sektorit soittavat ristikkäin niin huimia juttuja, että 30-luvun jitterbuggaajat olisivat heti pudonneet kerkasta. Tämän taitavan ristikkäisasettelun lisäksi soittajat taiteilevat dynamiikalla. Teoksissa on verrattoman tehokkaita rytmisiä iskuja, nostoja ja vaimennuksia. Orkesterin joustavuus juuri dynamiikassa on loisteliasta. Tähän liittyy luonnollisesti ehdoton täsmällisyys ja puhaltajilla hyvä ansatsi.

(Lauri Karvonen, ”Riemullinen big-band”, HS 11.8.1976)

Karvonen ilmoitti HS:n haastattelussa olevansa kiinnostunut erityisesti vanhasta jazzista. Uudelleenjulkaisujen arviointi olikin hänen kirjoituksissaan hallitseva trendi. Jazzin pitkä historia pysyi näin luontevasti esillä kulttuuriosastolla myös 1970-luvun lopussa.

Toistakymmentä kappaletta Emarcy-Mercuryn 50-luvun levyjä on julkaistu uudestaan ilahduttavan halpana sarjana alkuperäisin kansikuvin. Onneksi kysymyksessä ei ole mikään muodin sanelema pakko palata 50-luvulle, vaan realistinen huomio: monet sen ajan äänitteet edustavat edelleen jazzin huippua verrattiinpa niitä mihin tyyliin ja mihin aikakauteen tahansa. Jotkut niistä ovat suoranaisia klassikoita, joita pitäisi olla jatkuvasti saatavilla, jotta toisaalta uusi sukupolvi pääsisi tutustumaan niihin ja toisaalta, että vanhemmat harrastajat pääsisivät uusimaan pilalle soitettuja levyjään.

(Lauri Karvonen, ”Jazzin 50-lukua”, HS 27.9.1978)



Lauri Karvosen ykkössuosikki oli Duke Ellington. Karvonen arvioi 1970-luvun aikana kulttuuriasastolla useita kymmeniä Ellingtonin levyjä. (Kuva: Åke Leander Granholm)

Nykyaikainen jazzkin kelpasi Karvoselle, mutta hänellä oli edelleen vaikeuksia sulattaa joitakin 1970-luvun uusia jazzilmaisun muotoja. Karvonen määritteli esimerkiksi elektronikan vieroksumisen ”jazzillisemmaksi linjaksi” Eero Koivistoinen *Labyrinth*-LP:n kritiikissä 22.9.1977. Tasaisen funky-rytmiikankin Karvonen koki jazzillisuutta vähentävänä, eikä jousien yhdistäminen jazziin ollut myöskään yksiselitteisen positiivinen asia. Jazz määrittyi käsitteenä näin negaation avulla eli sulkemalla pois sellaiset elementit, jotka eivät kuulu jazziin. Karvosen jazzkritiikit kiinnittyivät tämänkin valinnan perusteella laajemmin yhdysvaltalaiseen jazzkulttuuriin, jossa on aina ilmennyt halveksuntaa pop-orientuneita jazztyylejä kohtaan (Washburne 2004, 136).

Pinnallisuus ja katoavaisuus olivat Karvosen kritiikeissä jazzin tuomittavia ominaisuuksia, sillä musiikista piti löytyä artisteja ja teoksia, jotka jäävät historiaan. Kaanonin rakentaminen oli siten keskiössä musiikin arvoa määriteltäessä. Edelleen Karvonen rakensi kritiikeissään myös jazzyleisön käsitettä. Hänen mukaansa vain valistuneimmat kuuntelijat tunnistivat ”aidon” jazzin ja osasivat erotella sen muoti-ilmiöistä.

Rumpali Matti Oilingilla on aina silloin tällöin ollut koossa yhtye, joka on kantanut nimeä Oiling Boiling. Yleensä sen soittama musiikki on ollut mutkatonta popjazzia, helppoa ja turvallista musiikkia, joka todella jazzista kiinnostunutta harrastajaa ei ole hetkauttanut millään tavalla, jollei sitten ärsyttänyt. Nyt on toisin. Tavastia-Klubilla esiintynyt uusi Oiling Boiling on puhdas jazzkokoonpano, joka hiukan yllättäen käyttää pääasiassa 50-luvun anti-mia eväinään. (Lauri Karvonen, "Puhdas jazzkokoonpano", HS 1.4.1977)

Karvonen esitti kritiikeissään suoria kannanottoja jazzin arvon puolesta harvemmin kuin Heikkilä, mutta täysin ei hänkään jättänyt niitä tekemättä. Myös jazzin tukeminen julkisin varoin oli esillä. Käytännön arvostuksenosoituksia vaadittiin jazzille kulttuuriosastolla useamman kriitikon voimin myös 1970-luvun lopussa. Perusteena arvostukselle oli muun muassa jazzin sijoittaminen amerikkalaisen kulttuurin osaksi ja jopa suomalainen aluepolitiikka.

Sanotaan, että jazz on ainoa todella aito amerikkalainen taidemuoto. Jazz ja blues todellakin ovat niin olennainen osa amerikkalaista kulttuuria, ettei niiden väheksyminen tänä päivänä ole perusteltua. (Lauri Karvonen, "Aitoa amerikkalaista", HS 9.7.1976)

Arvokasta alueorkesterikokeilua suorittanut Kajaanin Big Band on viime päivinä ollut tiuskeanpuoleisen keskustelun kohteena ja taas kerran on herätelty henkiin vastakkaisasetelmaa vakava musiikki – kevyt musiikki. Aivan turhaan. Vakavan puolella on sävelletty niin paljon kevyttä ja päinvastoin, että tällaiset nimitykset ovat menettäneet merkityksensä. Musiikki tulisi nähdä kokonaisuutena ja jokin Kajaanin Big Band siinä ilahduttavana skaalan laajentajana. (Lauri Karvonen, "Kainuun juju", HS 5.3.1977)

Jazzin lisäksi Karvonen kirjoitti kulttuuriosastolle harvakseltaan 1970-luvun lopussa myös rockista, bluesista, countrysta ja iskelmästä. Niissä häntä puhuttelivat musiikin yhteydet kansanperinteeseen. Uusi iskelmäkin sai häneltä suopeita arvioita, jos se oli kansallisessa perinteessä kiinni. Sen sijaan käännösiskelmä ei ollut hänen mielestään autenttinen osa suomalaista kulttuuria eikä sen vuoksi suotavaa. 1970-luvun lopussa tämä suomalaisesta iskelmästä kirjoittamisen näkökulma oli jo vakiintunut kulttuuriosastolla, ja voidaan kenties puhua korkean ja matalan syntymisestä myös iskelmän käsitteen sisälle.

Oman kansallisen kevyen musiikkimme viehättävyys ei ole kaikille itsestäänselvyys. Turhan usein vieläkin saa kohdata ylimielistä, nousukasmaista suhtautumista tähän iskelmäperinteeseemme ja samantien nulikkamaista, kritiikitöntä, sumeilematonta kaiken afro-amerikkalaisen tuotannon yliarvostamista. No, tottakai eräät hienoisimmat musiikinlajit, kuten jazz ja blues, edustavat komeasti tuota amerikkalaista suuntausta ja paljon siunausta on suonut myös aito rock-musiikki. Musiikin kääntyessä kuitenkin yhä teollistuneemmaksi on laskelmoidusti latteista tuotteista tullut todellinen riesa varsinkin kun Euroopassa näistä tehdään omia käännösjäljitelmiä (nk. EEC-musiikki). Valitettavasti suurin osa suomalaisista iskelmälaulajista ja -säveltäjistä on mukana tässä samassa kurimuksessa kaupallisen koineiston tahdottomina sätkynukkeina. Ja menitpä Tukholmaan tai Hampuriin, Sopotiin tai

Varnaan – kaikkialla tilanne on yhtä paha: kansallista musiikkiperinnettä poljetaan. Kotoisen omaperäisyyden etsinnässä onkin turvauduttava vanhoihin, osittain jo manalle meneisiin tekijöihin. Georg Malmsten, Tapio Rautavaara, Henry Theel, Kauko Käyhkö, Usko Kemppi, Veikko Lavi – joitakin mainitakseni – ovat niitä laulajia ja säveltäjiä, jotka ovat uskaltaneet pitää oman linjansa ja luoneet runsaasti korkealuokkaista käyttömusiikkia. Kovassa kulutuksessa heidän tuotannostaan parhaat ovat seuloutuneet pysyvään kansallisaarteistoomme. – Tyypillisen keikkailevan lavabändin musiikkia sisältää Eino Valtasen Pelimannin jäähyväiset (Anuco 125). Siinäkin on samankaltaista koristelematonta suorakaisuutta kuin Lavin levyssä. Valtasen laulu ei ole sliipattua, mutta se edustaa hyvin tyypillistä maaseudun tanssipaikkojen laulusolistin tyyliä. – Ei tulos taiteellisesti kovin kumma ole, mutta sisältö toki edustaa jotain meille niin rakasta ja tuttua elämänmuotoa, jota uudet tuulet eivät voi korvata. (Lauri Karvonen, ”Kulkurin kaihot”, HS 23.1.1977)

Karvosen blueskirjoittelu noudatteli pitkälti samaa kaavaa kuin Suomi-iskelmänkin käsittely. Aito blues ja country edustivat yhdysvaltalaisena kansanmusiikkina hyväksyttäviä musiikkityylejä, mutta kaupallisuus uhkasi niidenkin aitoutta. Yleisö oli ohjattava aidon bluesin pariin vaikka koulutusta lisäämällä, kuten hän kritiikissään 12.9.1976 kirjoitti.

10.5 Mattiesko Hytönen: Populaarimusiikki esille myös haastatteluissa

1970-LUVUN loppupuolella populaarimusiikin seuranta kulttuuriosastolla alkoi hoitaa myös uusi toimittajakoulusta valmistunut toimittaja, kun **Mattiesko Hytönen** (1943–) liittyi populaarimusiikkitoimittajien joukkoon. Hytönen oli sijoittunut töihin kulttuuritoimintukseen pian toimittajakoulusta valmistumisensa jälkeen keväällä 1972, mutta hänelle ei oltu aluksi määritelty erikoisaluetta (Hytönen 1999, 51). Myöhemmin 1970-luvulla Hytönen alkoi omasta aloitteestaan kirjoittaa populaarimusiikista.

Kiinnostuin popmusiikista, koska pidin siitä. Kaikki alkoi Bill Haleysta ja Elviksestä. 1960-luvulla omistin rummut. Hakkasin niitä levyjen tahdissa ja muutaman kerran keikoilla luokkakaverini kanssa. Luin popmusiikkiarvosteluja Hesarista silloin tällöin. Esikuvia ei ollut toimittajissa eikä lehdistä, kun aloin kirjoittaa. Aloin kirjoittaa popjuttuja Hesarissa juuri siksi, että pidin musiikista. Minä päätin asiasta, ei toimituksen johto. Ilmoitin kulttuuritoimituksen pomolle Marja Niiniluodolle aiheen. Sitten haastattelin ja kirjoitin. Kaikki juttuideat olivat omiani. Johto (Niiniluoto) ei puuttunut juttujeni aiheisiin eikä sisältöön. Mitään linjauksia en saanut. (Hytönen sähköpostihaastattelussa 5.3.2013)

Hytösen toimenkuvana HS:n kulttuuriosastolla oli 1970-luvun puolivälissä kulttuuripoliitiikan seuraaminen (Hurri 1993, 204). Kulttuuripoliitiikkaa käsitteli myös Hytösen ensimmäinen artikkeli populaarimusiikista. Julius Heikkilän pyrkimykset nostaa esille julkisen rahanjaon epäsuhtaisuutta alkoivat saada tukea Hytösen kirjoituksista.

Helsingin Juhlaviikkojen pop- ja jazztilaisuudet kuihtuvat vuosi vuodelta. Tämä johtuu popin ja jazzin niukoista määrärahoista. Vuoteen 1970 verrattuna tämän kesän pop- ja jazzbudjetti on kasvanut vain 46 000 markalla, kun taas Juhlaviikkojen klassisen musiikin määrärahat ovat paisuneet peräti 422 000 markalla.

(Mattiesko Hytönen, "Pop kuihtuu pois Juhlaviikoilta", HS 10.7.1976)

Aiheen käsittelystä voi havaita freelance-musiikkikriitikon ja lehden oman uutistoimittajan eron. Kriitikot Karvonen ja Heikkilä ottivat rahanjakoon kantaa lähinnä kritiikkiensä yhteydessä, uutistoimittaja Hytönen kirjoitti samasta aiheesta erillisen uutisen. Tämä uutinen sai kritiikkejä näyttävämmän ulospanon lehdessä. Hytönen toi populaarimusiikin käsittelyyn kulttuuriosastolle muutenkin erilaisen otteen ja täydensi siten kriitikoiden populaarimusiikin kentästä rakentamaa kuvaa.

Hytösen seuraava musiikkia käsitellyt juttu oli Hurriganes-yhtyeen haastattelu, jossa käytiin läpi yhtyeen suosiota Ruotsissa ja sen merkitystä suomalaiselle rockille. Hurriganesin kulttuuriosastolla saama palstatila oli aiemmin lähinnä negatiivisesti väritynyttä, eikä osastolla oltu muutenkaan julkaistu kotimaisten rockmuusikoiden haastatteluja. Muutamien yksittäisten henkilöhaastatteluiden kohteina olivat populaarimusiikin puolelta arvostetuimmat suomalaiset jazzmuusikot kuten Edward Vesala.

Suomen tämän hetken ykkösrokkareiden Hurriganesien Tukholman konsertissa raavaat miehet intoutuivat rikkomaan tuoleja ja ikkunoita. Tämän tapahtuman jälkeen Hurriganesit eivät enää ole vain ilmiö. Virtaviivaisen Abba Oy:n rinnalle Pohjoismaat ovat nyt saamassa toisen – ja perin toisenlaisen – menestyvän yhtyeosakeyhtiön, Hurriganes Oy:n.

(Mattiesko Hytönen, "Hurriganesit noituvat selkäydinrockista taidetta", HS 20.3.1977)

Hurriganes-haastattelun otsikko oli taiteen määritelmää ajatellen paljonpuhuva: myös "selkäydinrock" voi olla taidetta. Hurriganesin musiikista olivat aiemmin esittäneet mielipiteitään lehdessä vain lehden omat kriitikot, mutta Hytönen antoi palstatilaa jutussaan sekä yhtyeelle että yhtyeen levyjen julkaisijalle Love Recordsille. Heidän näkökulmansa Hurriganesin musiikkiin oli aivan toinen kuin HS:n vakituisten kriitikoiden. Yhtyeen johtaja Remu Aaltonen sanoi haastattelussa musiikin tarkoituksen olevan saada ihmiset vapautumaan, Love Recordsin Otto Donnerin mielestä Hurriganes saattoi jopa tehdä taidetta. Näin musiikin määrittelyvalta kulttuuriosastolla oli siirtynyt kriittikoinstituution ulkopuolelle.

Tähän hetkeen asti "Hurriganeseilla on säilynyt suora yhteys rock'n'rolliin sekä blues-musiikkiin. Esimerkiksi Hurriganesien johtohahmo Remu on soittanut hyvin johdonmukaisesti tätä musiikkia monta vuotta", Otto Donner sanoo. – "Hurriganesien musiikkiin voisi soveltaa klassista taiteen määritelmää. He ovat tajunneet muodon ja sisällön yhteyden ja löytäneet sille relevantin ilmaisun. Hurriganes-ilmiöön sisältyy osa niistä perustavaa laatua olevista ristiriidoista, joita yhteiskunnassakin vallitsee. Tässä mielessä Hurriganeseilla on aivan oma merkityksensä nuorison samaistumiskohteina."

(Mattiesko Hytönen, "Hurriganesit noituvat selkäydinrockista taidetta", HS 20.3.1977, sitaattit Otto Donnerilta)

Säännöllisten henkilöhaastatteluiden alkaminen on populaarimusiikin juttutyyppien skaalan laajenemisen kannalta merkittävä asia, mutta käytännössä muutos tapahtui Hytösen mukaan melko huomaamatta.

Tein yhä enemmän pophaastatteluja, koska pidin musiikista ja levykokoelmani paisui. Minulla oli käsitys popista, ja jutuista tuli usein isoja (ainakin niin muistan). Keskusteluja ei käyty, sopivatko haastattelut kulttuurisivuille. – – Minä en halunnut kirjoittaa arvosteluja. Myös se vaikutti asiaan, että minulta puuttui arvostelijan kirjoituskoodisto. Heikkilä ja Lauri Karvonen eivät protestoineet. (Hytönen sähköpostihaastattelussa 5.3.2013.)

Hytösen popkirjoittaminen oli aluksi satunnaista, mutta juttuja alkoi ajan mittaan olla tiheämmin ja yleensä aiheista, joita oli aikaisemmin vain sivuttu kulttuuriostasolla. Esimerkiksi rautalankamusiikin historia Suomessa, iskelmäsanottajan työ sekä syksyn uudet iskelmä- ja rocklevyt olivat Hytösen laajojen juttujen kohteina ja kulttuuriostasoston populaarimusiikkijournalismin historiaa tarkastellessa poikkeuksellisia jutunaiheita. Yhtä poikkeuksellinen haastateltava ja henkilöjutun aihe oli vastaperustetun Poko Rekords -levy-yhtiön johtaja Epe Helenius. Hytönen kirjoitti kulttuuriostasolle myös laajat artikkelit Elvis Presleystä, Erkki Junkkarisesta ja Tapio Rautavaarasta, kun heistä julkaistiin elämäkerrat. Hytönen kirjoitti kirja-arvioita verrattain paljon, ja jutuissaan hän toisti usein kirjoissa esitettyjä näkemyksiä populaarimusiikkityyliin tai -artistien arvosta niin, että ne muutuivat myös lehden toimituksen esittämiksi kannanotoiksi.

Hytönen ei pyrkinyt esittämään kaikkea populaarikulttuuria taiteena jutuissaan. Esimerkiksi iskelmäsanottajan työstä annettiin aihetta käsitelleessä artikkelissa 13.8.1978 hyvinkin arkinen kuva, mutta aikaisemmin koko aihepiiriä ei oltu käsitelty kulttuuriostasolla paitsi silloin, kun kriitikot arvostelivat sanoitusten tasoa. Hytösen lähestymistapa oli aiempaa neutraalimpi. Iskelmien sanoittaminen saattoi näyttäytyä kunniallisena ammattina, vaikka se ei taiteentekemistä ollutkaan.

Toisaalta 1970-luvun iskelmien sanoituksia myös arvosteltiin Hytösen jutuissa. Lau-laja-lauluntekijä Mikko Alatalo pyrki haastattelussa 28.5.1977 erottelemaan oman laulutuo-tantonsa autenttiseksi vastapainoksi tavallisille iskelmäsanoituksille. Alatalosta oli kirjoitettu positiivisesti kulttuuriostasolla jo aiemmin, mutta suosioistaan huolimatta hän ei ollut päässyt esittelemään osastolla mielipiteitään ennen kuin Hytönen teki hänestä henkilöhaastattelun. Aiemmin Alataloa olivat artistina määritelleet kulttuuriostasolla ainoastaan kriitikot, nyt hän pääsi määrittelemään Hytösen haastattelussa itse itsensä taiteilijaksi.

”Sinfoniaorkesterit ja jazzbändit tulevat aina jäämään eliittibändeiksi. Ne eivät tule koskaan viehättämään suurta yleisöä. Eliittimusiikin tekijöitä kyllä riittää mutta hyviä iskelmänikkareita kaivataan vastapainoksi todellisuuspakoisille iskelmille. Keskivertoiskelmissä ei ole mitään sanottavaa. Niissä ei ole edes mitään mitä voisi kritisoida. Joku Rakas tai Oi voi pakene en. Ne on hirveitä ihmisten sumutuksia.” – – ”Luulen että yhteiskunta ei meidän lauluista muutu mutta me haluamme antaa ihmisille ajattelemisen aihetta. Taiteilijan täytyy olla piikki yhteiskunnan lihassa.”

(Mattiesko Hytönen, ”Laulu on lyhytkuva kaikesta”, HS 28.5.1977)

Maarit Hurmerinnan haastattelussa laulaja itse puolestaan pääsi rakentamaan suomalaisen popmusiikin kentästä kuvaa, jossa on sekä helppo- että vaikeatajuista musiikkia – eli matalaa ja korkeaa.

Maarit puhuu kahdesta popmuusikkojen ryhmästä. ”On nähtävissä selvä raja: ne jotka tekevät niin sanottua iskelmämusiikkia ja ne jotka pyrkivät tekemään vähän omaleimaisempaa musiikkia... Ei käyttömusiikkia, jotain Dannya ja Armia. En haluaisi olla Armi.” (Mattiesko Hytönen, ”En ole vielä seinää vasten”, HS 20.8.1978)

Arvostetun suomalaisen Wigwam-rockyhtyeen jäsenistä oli jo aiemmin kirjoitettu taiteilijoina kulttuuriosastolla. Hytösen haastattelussa he käyttivät tätä termiä myös itsestään.

”Laadullisesti tässä maassa tehdään paljon hyvää musiikkia. Todella hyvillä säveltäjillä ja sanoittajilla on samanlaisia ongelmia kuin Wigulla. Sitäpaitsi suurimmalla osalla ihmisiä menee tällä hetkellä helvetin huonosti. Taiteilijoiden tila seuraa yhteiskunnan tilaa. Kun yhteiskunnalla menee huonosti joutuvat taiteilijat kärsimään ensimmäisinä. Musiikin tarkoitus tässä yhteiskunnassa on muuttunut paljon siitä, mikä se oli alkuperäisemmässä yhteiskunnassa. Massaviihteen täytyy seurata määrättyjä kaavoja.” (Mattiesko Hytönen, ”Wigwam on enää vain luovaa yhteiseloa”, HS 12.6.1977, sitaattit yhtyeen basistilta Måns Groundstroemilta)

Hytönen ei kirjoittanut konsertti- tai levykritiikkejä, mutta hän otti kulttuurimuotojen arvostukseen kantaa kirja-arvioiden yhteydessä. Vanha iskelmä edusti myös hänelle suomalaista kansanperinnettä ja -kulttuuria. Olavi Virran määrittely kulttuuriosastolla tuli ajankohtaiseksi joulukuussa 1977, kun hänen uraansa käsittelevä kirja ilmestyi, ja Hytönen arvosteli sen kulttuuriosastolla.

Legenda Olavi Virrasta on laulajan tarina. Mutta se on samalla raportti ja analyysikin itsenäisen Suomen iskelmämusiikista ja viihteen maailmasta. Kun Olavi Virta tanssilavalla esitti ”La Cumparsitan”, syntyi kansallista kulttuurihistoriaa. (Mattiesko Hytönen, ”Iskelmä on tunteen historiaa”, HS 11.12.1977)

Iskelmämusiikkiakin saattoi siis käsitellä Suomen suurimman sanomalehden kulttuuriosastolla, kunhan iskelmä määriteltiin osaksi kansallista kulttuurihistoriaa. Tämän statuksen 1950-luvun Suomi-iskelmä sai 1970-luvun aikana, ja tämän näkemyksen jakoivat yksimielisesti kaikki populaarimusiikista HS:n kulttuuriosastolle kirjoittaneet toimittajat.

10.6 Kuka määrittelee rockin?

KALLE Heikkisen ja Markku Fagerlundin palstan alkaminen ajankohtaisosastolla merkitsi ensimmäistä rockin sisäistä sukupolvikonfliktia HS:ssa. Tähän asti rockista kirjoittaneet toimittajat olivat jakaneet verrattain samat arvot, mutta nyt lehteen tuli nuorempia kirjoittajia, jotka haastoivat HS:n aikaisemman rockkritiikin. Lehteen syntyi uusien kriitikoiden

myötä jonkinlainen määrittelykamppailu ja kilpailuasetelma. Sekä Heikkinen että Fagerlund olivat jälkikäteen haastattelussa sitä mieltä, että kulttuuriosaston rockkirjoittaminen piristyi heidän palstansa alkamisen johdosta. Oli kulttuuriosaston piristymisen takana siten ajankohtaisosaston aktivoituminen tai jokin muu syy, populaarimusiikista kirjoittaminen muuttui osastolla juttutyyppejen osalta kattavammaksi vuoden 1976 ja Mattiesko Hytösen aktivoitumisen jälkeen.

Vuonna 1976 rockin kenttä oli muutoksessa maailmalla, sillä sitä tuli uudistamaan sukupolvi, jonka musiikkia kutsutaan punkiksi tai uudeksi aalloksi (Regev 1994, 93). Nämä muutokset saapuivat Suomeenkin. Esimerkiksi suomalaisen rockin historiikissa, Jee jee jee -kirjassa (Bruun et al. 2002, 245) on seikkaperäinen kuvaus hetkestä, jolloin 1960-luvulla rockmusiikin pariin tulleet aktiivit joutuvat havaitsemaan nuoremman sukupolven saapuneen rockin kentälle. Näiden nuorten rockihanteet olivat toisenlaiset ja tulivat esille punkin läpimurron lisäksi rockabillyn suuressa suosiossa, joka alkoi Suomessa vuonna 1977.

Punkrockin läpilyönti 1970-luvun puolivälin jälkeen merkitsi aikaisemman rocksukupolven auktoriteetin horjumista sekä muusikoiden että musiikista kirjoittavien keskuudessa. Kentälle tuli paljon uusia kriitikoita, jotka muuttivat arvostelukriteerejä ja samalla kyseenalaistivat aiempien kriitikoiden valta-asemaa. (Lindberg et al. 2005, 212.) Asetelma on kulttuurin kentille tyypillinen: niiden historia syntyy kamppailusta asemansa vakiinnuttaneiden toimijoiden sekä kentälle tulevien nuorten haastajien välillä (Bourdieu 1993, 60). Jazzkritiikin kenttä oli Suomessa käynyt sukupolvikamppailuja jo aikaisemmin, mutta näitä kamppailuita ei käyty HS:n sivuilla eri jazzkriitikoiden välillä. Rockin kohdalla kävi toisin. Nyt samaan lehteen kirjoitti samaan aikaan eri sukupolvien kriitikoita, jotka kamppailivat keskenään siitä, kuka määrittelee rockia koskevat arvot lehdessä.

Rockin määrittelykamppailuun johtaneista tekijöistä voi mainita ainakin aiempien rockin kentän hallitsijoiden aktiivisuuden tason. Nuoret haastajat eli Heikkinen ja Fagerlund kokivat, etteivät kulttuuriosaston vanhemmat kriitikot seuranneet tarpeeksi aktiivisesti ja laaja-alaisesti rockin kenttää, joten he hakeutuivat itse HS:n rockkriitikoiksi. Myös heillä oli motiivina nostaa rockin arvostusta, ja he katsoivat, ettei kulttuuriosaston kriitikoiden siihenastinen panos riitä tämän päämäärän täyttämiseen.

Mulla oli sellainen filis jo silloin Etelä-Suomen aikana ja myöhemmin Hesarin aikana, että mulla on missio. Mä haluan tuoda rockin Suomeen. So what, jotain kautta se tulee, ja like it or not, niin se tehdään. Mä koin että tämä on tärkeätä, että tätä väheksytään ja peitellään, tätä on liian vähän esillä. Mä en tietenkään teoriasta ymmärtänyt yhtään mitään, että millä tavalla saadaan arvostusta millekin, sitä mä en yksilönä miettinyt ollenkaan. Mietin vain sitä, että yksilön näkökulmasta sitä on liian vähän, sitä aliarvostetaan ja se pitää saada esille. Kotkassa mä sain sen esille, ja siitä palstastakin tuli hirveän suosittu. (Heikkinen haastattelussa 19.8.2014.)

Jo silloin kun Kallen kanssa tätä hommaa ajateltiin, niin kyllähän mulla yhtenä ajatuksena oli lisätä rockin arvostusta ja tunnettavuutta – elikkä siis ihan puhtaasti ideologinen ajattelumalli – koska itse piti siitä ja itse sai siitä niin paljon irti. Totta kai meillä oli ajatukse-

na se, että se tulisi samalla tavalla hyväksytyksi ja arvostetuksi musiikiksi – jälleen kerran, mitä se ei ollut 1970-luvulla – kuin muut musiikit olivat. – – Tavallaan mä näin oman työni enemmän tällaiseksi, että mä yritin poimia sieltä omasta mielestäni hyviä ilmiöitä ja tuoda esiin niitä – sanotaanko sitä hyvää musiikkia – ja sitä kautta nostaa tavallaan rockin arvostusta, asemaa ja suosiota. Ei se sen kummempaa.

(Fagerlund haastattelussa 11.9.2014.)

Fagerlund eritteli jälkikäteen niitä puutteita, joita HS:n kulttuuriosaston rocktarjonnassa hänen mielestään 1970-luvun puolivälissä oli ja jotka kannustivat häntä hakeutumaan HS:n toimittajaksi. Hänestä kulttuuriosastolla kirjoitettiin rockista liian vähän, ja kritiikki käsitteli rockia jazzlähtöisesti eikä lähestynyt rockia sen omilla arvoilla.

Se mitä mä muistan niiltä ajoilta, niin mulla kiinnitti huomiota se, että ei mun rockinnälkääni tyydyttänyt ollenkaan se, mitä siellä sai sitä tietoa. Se oli hyvin satunnaista ja tuntui vielä, että se lähtökulma oli vähän, miten mä sanoisin, se ehkä ei ollut rockista lähtöisin vaan ehkä jostain muusta musiikista lähtöisin. Se oli vähän sama jos mä olisin kirjoittanut jazzista, sanotaan näin kauniisti. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

Fagerlundin mielestä kulttuuriosaston rockkirjoittamisessa oli sekä määrällisiä että laadullisia puutteita, joten hän tarjoutui lehden avustajaksi ja ryhtyi tuomaan omia musiikkia koskevia arvojaan osaksi lehden sisältöä. Kun rocktiedon ja rockista tiedottajien määrä HS:ssa kasvoi, se aiheutti kuitenkin lehdessä kamppailun siitä, kenen arvoilla rockia määritellään. Eri leirit saattoivat nokitella jopa oman lehtensä sivuilla, kuten Ruisrockin 1978 kohdalla kävi. Päivästä päivään -sivujen Ruisrock-ennakko sisälsi vahvasti esiintyjiä arvotavaa tekstiä, ja siinä määriteltiin kahden ulkomaalaisesiintyjän, Harpon ja Boomtown Ratsin musiikillinen arvo vähäiseksi. Ennakon perässä ei ollut kirjoittajan nimeä, mutta tyylistä päätellen sen kirjoitti joko Fagerlund tai Heikkinen. Festivaalin jälkeen kulttuuriosaston Julius Heikkilä lähetti Ruisrock-kritiikissään terveiset toiselle osastolle korostamalla haukuttujen kahden artistin esiintymisten laatua.

Harpolle on Suomessa istutettu lupaa kysymättä kevytkenkäisen klovnin maine, mutta luonnossa koettuna hän vaikuttaa rutkastikin levyjä vaikuttavammalta taiteilijalta. – – Boomtown Rats leimattiin ennen elävää kokemusta huonosti aggressiivista rockiaan soittavaksi kokoonpanoksi, mutta tosiasiasa 'rottien' musiikki kuitenkin täytti kaikki kohdulliset soittamista koskevat laatuvaatimukset, olematta silti mitenkään häikäisevä.

(Julius Heikkilä, "Paljon mätää Ruisrockissa", HS 14.8.1978)

Markku Fagerlundin mukaan ajankohtaisosaston säännöllisen rockpalstan alkaminen kuohutti tunteita toimituksen sisällä, kuten lehden sivuilla nokittelustakin voi jo päätellä.

Mua yritettiin savustaa Hesarista ulos. Siellä oli kulttuuriosastoon kirjoittavia avustajia, jotka halusivat savustaa mut ulos, koska he katsoivat, että mä istun heidän reviirilleen. Toisaalta sitten taas kulttuurin ja ajankohtaisen välillä oli keskustelua siitä, että miksi me kir-

joitamme rockmusiikista. Koljonen oli loistava esimies tässäkin, hän osasi hoitaa hommat hienosti, ja mulla oli erittäin hyvä tuki takana häneltä. Mutta fakta on se, että mä en tiedä miksi ja mun on vaikea ymmärtää sitä, koska kulttuuri ei oikeasti kirjoittanut rockmusiikista, oikeasti. Mutta jotenkin se on varmaan, että jos joku kokee, että häneltä viedään valtaa tai asemaa pois niin se on kauhean paha juttu. – – Silloin kun mä tulín, niin se oli enemmän tätä että onko rockmusiikki nyt oikeata musiikkia, tai siis se on tällainen nuorisokulttuuri tai nuorisoiomio. Mutta sitten myöhemmin tuli tämä, että miksi tästä kirjoitetaan ajankohtaisella, että kulttuurikin voisi hoitaa. Siinä oli kaksi asiaa, oli toisaalta tämä revii-riajattelu ja sitten oli toisaalta tämä, että mikä on rockin asema ylipäätensä suhteessa muuhun musiikkiin tai muihin taiteenlajeihin. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

Rockin status ei Fagerlundin mukaan vielä 1970-luvun lopussa ollut järin legitiimi HS:n sisällä, ja kamppailua käytiin myös siitä, ketkä saavat määritellä rockin tarjonnasta lehteen kelpaavat artistit ja levyt. Oman kamppailunsa aihe oli myös se, millä osastolla tämä määrittely tulisi tehdä. Ehkä osastosijoittelua pidettiin myös olennaisena tekijänä rockin aseman legitiimiyden ilmaisussa, sillä kertoihan rockin statuksesta jotakin, kirjoitettiin-ko siitä yksinomaan kulttuuri-sivupään alla vai myös ajankohtaisosastolla. Ennen ajankohtaisosaston rockpalsta rockmusiikki oli HS:ssa lähinnä kulttuuria, mutta myöhemmin 1970-luvulla myös lehden kevyempien sivujen aineistoa. Se ei ehkä miellyttänyt heitä, jotka yrittivät kulttuuriosastolla osoittaa rockin olevan muutakin kuin pelkkää nuorisomusiikkia – vaikka ajankohtaisosaston rockkriitikoilla oli itse asiassa sama näkökulma ja päämäärä kirjoituksissaan.

Ajankohtaisosaston rockpalstan olemassaolon oikeutuksen kyseenalaistaminen ei jäänyt pelkästään lehden sisälle. Heikkinen ja Fagerlund saivat palstastaan ja aktiivisuudestaan palautetta myös kasvotusten musiikkipiireissä liikkueensa.

Esimerkiksi Otto Donner, Henrik Otto Donner, joka valitettavasti menehtyi äskettäin, pisti merkille että Helsingin Sanomiin on tullut ”kaksi nuorta neroa (nauraa) jotka tietävät näköjään totuuden joka asiasta”. Muistan, että se jossakin tilaisuudessa vittuili meille ja muuta. Eli kyllä me törmättiin tiettyihin tällaisiin aitoihin tässä missiossa. – – Kyllä mä koin sen, että arvostusta ei ollut. Juuri tätä Henrik Otto Donneria, että ”Helsingin Sanomien nuoret nerot”. Siinä oli juuri sitä että kaverit ovat tietävinään, mutta eiväthän ne tiedä mitään kuitenkaan. (Heikkinen haastattelussa 19.8.2014.)

Donneria ja hänen kanssaan samoin musiikista ajatelleita lienee ärsyttänyt Fagerlundin ja Heikkisen hanakkuus tuoda suorasanaisesti esiin hyvän ja oikean musiikin kriteereitä. Tätä esimerkiksi Julius Heikkilä ei juuri harrastanut, vaan hän kirjoitti verrattain harvoin auki kritiikkeihinsä musiikille asettamiaan standardeja, vaikka selvästi hänellä oli sellaiset. Donnerin ärsyyntyneen reaktion ymmärtää, sillä Bourdieun (1993) mukaan kulttuurin kentän sisäisiin taisteluihin osallistumisen tavoista kaikkein houkuttelevin on esiintyä tuomarina. Tuomarina esiintyvä voi julkilausua tuomioita kuten määritellä, mitä jokin tyyli-suunta oikeasti on, tai liittää joihinkin tekijöihin taiteilijan määritelmän ja evätä sen toisilta. (Emt., 262.) Tällä määrittelyllään tekijä samalla kyseenalaistaa muiden tekemät erilaiset

määritykset. Aikaisemmin 1970-luvulla populaarimusiikin arvojen määrittelyvalta oli ollut HS:ssa käytännössä täysin kulttuuriosaston hallussa, mutta näin ei enää ollut alkukesästä 1976 lähtien.

Kalle Heikkinen käytti haastattelussa missio-termiä hänen ja Markku Fagerlundin aktiivisuudesta saada omat rockia koskevat arvonsa HS:n sivuille. Toisaalta vanha ja uusi kriittikkopolvi jakoivat samoja arvoja, sillä Heikkisen ja Fagerlundin suhtautuminen rockin kaupallisuuteen oli miltei yhtä kielteistä kuin kulttuuriosastolla. Myös nuoret kriitikot pyrkivät erottelemaan taiteellisia päämääriä sisältävän rockin kaupallisesta musiikista ja tuomaan selvin sanankäntein ilmi, kumpaa rockin ääripäätä he pitivät arvokkaampana. Kuten molemmat ”nuoret nerot” sanoivat myös haastattelussa, he eivät valikoineet palstalla käsiteltyä musiikkia yksinomaan kaupallisin perustein vaan pyrkivät nostamaan rocktarjonnasta esiin musiikkia, joka täytti heidän määrittelemänsä laatukriteerit ja jota ei vielä heidän mielestään tunnettu tarpeeksi laajasti. Esteettiset kriteerit olivat musiikin arvon määrittelyssä vahvasti mukana myös ajankohtaisosaston rockpalstalla. Negatiivinen suhtautuminen kaupallisuuteen yhdisti molempia HS:n rockkriittikkopolvia, kuten Englannisakin oli tapahtunut punksukupolven rockkriitikoiden tultua (Lindberg et al. 2005, 213).

Purkkapop ja glamrock olivat niitä rockmuotoja, joihin kaupallisuus ensisijaisesti liitettiin HS:ssa 1970-luvulla. Karl Dallas (1975) analysoi tuoreeltaan 1970-luvun puolenvälin teini-ikäisten suosikkeja ja väitti, ettei musiikkiteollisuus pysty luomaan yleisön tarpeita, vaan nuorison suosikkiartistit vastasivat nuoren yleisön aitoon ja täyttymättömään tarpeeseen. Toisaalta tämän yleisön täyttymättömän tarpeen olisi voinut täyttää myös musiikki, joka on peräisin yleisesti arvokkaampina pidetyistä lähteistä. (Emt., 121–122.) Fagerlund ja Heikkinenkin pyrkivät tuomaan palstallaan esille heidän mielestään arvokkaampaa musiikkia, ja samalla he yrittivät ohjata lukijoita näiden artistien pariin. Kriitikot osoittivat palstan lukijoille – olivat he sitten rockin harrastajia tai ulkopuolisia – että rockin kentällä tehdään musiikkia myös taiteellisin päämääriin.

Rockkriittikiä tutkineet Lindberg et al. (2005, 45) väittävät, että rockissa autenttisuus on jatkuvasti uhattuna kaupallisuuden takia ja että autenttisuus määritellään tätä kaupallisuutta vasten. Autenttisuuden vaatimus tuli osaksi HS:n rockkriittikiä toden teolla Fagerlundin ja Heikkisen palstan myötä. Kuten Fagerlund itsekin sanoi, kulttuuriosastolla rockia oli aikaisemmin arvotettu pitkälti esittäjien teknisen taidon avulla. Musiikillinen kompetenssi ja laatu olivat konsepteja, jotka siirtyivät rockkriittikkiin alunperin juuri jazzkriitiikin puolelta (Lindberg et al. 2005, 71). Nyt tärkeämmiksi tulivat autenttisuus ja omaperäisyys, ei niinkään se ”soittiko joku oikein” kuten Fagerlund (2014) haastattelussa kiteytti. Myös Heikkinen puhui haastattelussa oikein soittajista ja oikein soittajien arvostajista, joita Helsingissä vaikutti ja joihin he kaupungin rockklubeilla törmäsivät.

Siellä on klassinen musiikki ylhäällä, jazz saanut pikkuhiljaa hyväksynnän. Julius Heikkilän aura tulee sieltä jazzista, ja hän leikkasi tavallaan sitä rockmaailmaa ylhäältäpäin, hyväksyi sieltä hienommasta päästä, ja me tullaan yhtäkkiä täältä Pelle Miljoona -päästä. – – Kyllä meitä pidettiin ammattiipiireissä ehdottomasti sekundääriluokan ihmisinä. Ei me missään nimessä oltu arvostettuja, paitsi sitten taas siellä rokkiipiireissä. Kun me mentiin Tavastialle, niin kyllä me oltiin kakkosryhmässä, siellä oli ihan selvä picking order. Siellä oli kovat ka-

verit jotka kuuntelivat, että oliko se oikein se soolo. Me oltiin enemmän siellä vähän kaupallisemmalla puolella. (Heikkinen haastattelussa 19.8.2014)

Eroista huolimatta eri osastojen rockkirjoittajat suhtautuivat samalla tavalla joihinkin populaarimusiikin kysymyksiin. Esimerkiksi punkrock tuomittiin aluksi kaupallisena muoti-ilmiönä sekä kulttuuriosastolla että ajankohtaisosaston rockpalstalla, mutta lehden kriitikoiden suhtautuminen muuttui, kun ensimmäiset suomenkieliset punkyhtyeet kuten Pelle Miljoona & N.U.S. ja Eppu Normaali löivät läpi. Punkille annettiin HS:n populaarimusiikkitoimittajien kirjoituksissa sosiaalinen merkitys yhdistämällä musiikki yhteiskunnan ja nuorison senhetkiseen tilaan aivan kuin englantilaisten kollegoidenkin kirjoituksissa (ks. esim. Street 1986, 83).

”Nuorien nerojen” aloittaminen HS:n rocktoimittajina muutti lehden populaarimusiikkitarjontaa monipuolisemmaksi. Rocklevyjä alettiin jälleen arvostella lehdessä, vakituiset palstat tarjosivat viikottain rockuutisia niistä kiinnostuneille ja myös maakuntien rocktapahtumat saivat aiempaa enemmän huomiota. Kulttuuriosaston kriitikot kirjoittivat Helsingin konserteista ja suurimmista festivaaleista, mutta Fagerlund ja Heikkinen jalkautuivat myös pääkaupunkiseudun ulkopuolelle pienemmille festivaaleille. Heikkinen kertoi kirjoittaneensa festivaaleista jo Etelä-Suomen rockpalstalleen eikä ajatellut, että samantyyllisen palstan sisällön tarvitsisi HS:ssa olla Helsinki-keskeisempää. Ajankohtaisosaston resurssit sekä esimiesten suhtautuminen rockpalstaan tukivat osaltaan tätä linjausta.

Täytyy muistaa, että kun me ei oltu pääkaupunkiseutu-diggarikeskeisiä, niin me ymmärrettiin tai ainakin minä ymmärsin, ja mielestäni Markku siinä osana jengiä, että maailmaa on muuallakin. Se oli osa sitä missiota myöskin. Jälkikäteen on helppo selitellä, mutta kyllä se oli silloinkin, kyllä me tajuttiin että esimerkiksi Tampere oli kova rockpaikka jo silloin, ja haluttiin käydä muualla. – – Helena Ylänen oli apulaisuutispäällikkö tai mikähän hänen roolinsa nyt oli, ja hänhän myöskin kirjoitti silloin tällöin populaariasioista. Hän oli meidän lähellä, ja hänelle aina sanottiin että pitäisi tehdä juttu Kuusrockista, ja sitten saatiin siihen rahat enkä mä muista, että olisi ollut mitään ongelmia. Mä en muista ainakaan, että oltaiisiin ikinä omalla rahalla tehty mitään. Kyllä meillä oli ihan riittävästi resursseja.

(Heikkinen haastattelussa 19.8.2014)

Musiikin tulkitseminen ja ymmärtäminen perustuvat niihin kokemuksiin ja edellytyksiin, jotka kukin on elämänsä varrella hankkinut (Määttänen 2005, 239). Tämä tekee tulkitsemisesta ja ymmärtämisestä paitsi subjektiivista, myös sukupolvisidonnaista. Rockmusiikin historia oli 1970-luvun puolivälissä jo parinkymmenen vuoden mittainen, joten oli ehkä väistämätöntä, että rockin äärelle tuli uusia sukupolvia, eivätkä ne olleet enää samaa mieltä musiikkiin liittyvistä arvoista kuin vanhemmat kuuntelija- ja muusikkopolvet. Näinhän oli jazzin kohdalla käynyt jo paljon aikaisemmin.

Kesästä 1976 eteenpäin populaarimusiikin saama palstatila kasvoi HS:ssa merkittävästi aiempaan verrattuna. Kasvun takana oli paitsi ajankohtaisosaston rockpalstan perustaminen myös Mattiesko Hytösen aktivoituminen kulttuuriosastolla. Hytönen kirjoittaa muistelmissaan, että hän halusi vaikuttaa journalistina, mutta hänellä ei tavallisena toimit-

tajana ollut mahdollisuutta saada mielipiteitään HS:n sivuille. Yhteiskunnallisten mielipiteiden saaminen HS:n sivuille oli hänelle mahdollista kirja-arvioissa, joissa se kuitenkin tapahtui kirjan ehdoilla. Toinen mahdollisuus oli haastatella ihmisiä, joilla oli samat mielipiteet kuin Hytösellä itsellään. (Hytönen 1999, 59.) Hytösen populaarimusiikkia koskevat jutut olivatkin pitkälti kirja-arvioita ja haastatteluja, joita kumpiakaan ei aikaisemmin ollut populaarimusiikin yhteydessä juuri kulttuuriosastolla näkynyt.

Julius Heikkilän ollessa Lontoossa Helsingin konserttielämää seurattiin kulttuuriosastolla passiivisemmin kuin ennen. Matti Laipion lopetettua tilalle ei tullut kulttuuriosastolle ketään, mutta Lauri Karvonen arvioi kevään 1977 aikana sentään jonkin verran Helsingissä järjestettyjä konsertteja ennen kuin Heikkilä palasi kulttuuriosaston vahvuuteen. Jazz-kritiikin puolella muutoksia oli 1970-luvun loppupuoliskolla vähemmän – se oli vakiintunut kulttuuriosaston osa. Rockista kirjoittaminen sen sijaan piristyi koko lehdessä.

Kriitikoiden kertoman perusteella HS oli viimeistään tässä vaiheessa kohonnut myös populaarimusiikkijournalismin kohdalla mediaksi, jonka tekemillä ratkaisuihin oli väliä ja jota seurattiin tarkasti. Sekä Kalle Heikkinen että Markku Fagerlund ottivat oma-aloitteisesti haastatteluissa esille rockkriitikoina kokemansa vallan ja puhuivat myös sen aiheuttamista epämiellyttävistä tuntemuksista. Mitä ilmeisimmin heidän juttujaan seurattiin ja niillä ajateltiin olevan vaikutusta lukijoihin. Fagerlundin mukaan hänen kritiikkinsä jopa vaikuttivat välillä suoraan levyjen myyntimääriin.

Hesarin aikana ei suoranaisesti tullut turpaan, mutta jännitettä oli kyllä päällä ihan selvästi, kun me kaksi, kun me ei arvostettu. Meillä oli kuitenkin paljon valtaa, niin meitä vähän niinkuin halveksittiin ja pelättiin samanaikaisesti. Mä koin, että ei se ollut mitenkään hienoa hommaa, vaan se oli vähän niinkuin likaista hommaa eräällä tavalla sinä aikana. (Heikkinen haastattelussa 19.8.2014)

Joku Hesari oli kuitenkin siihen aikaan valtamedia. Siihen aikaan, kun mekin tehtiin näitä hommia ja mä tein sitten yksin, niin ei meillä ollut Rockradiota, ja kaikki alueradiot tulivat myöhemmin. Lehtiä ei ollut hirveästi ja näitä isoja medioita oli aika vähän. Moni ajatteli, että siinä oli aika paljon valtaa, ja toisaalta piti kuitenkin jollain tavalla yrittää pysyä neutraalina. – – Ja kyllähän siitä kuuli semmoisia hauskoja juttuja joskus levy-yhtiöistä, että jos kehui jonkun levyn, niin miten se näkyi myynnissä heti. Taas jos haukkui, niin miten se näkyi heti myynnin laskuna. Se tuntui välillä aika pelottavaltakin. – – Ei sen pitäisi toisaalta musta olla niin, koska ne ovat vain yhden ihmisen mielipiteitä. Mutta kyllä sieltä tuli joskus tällaisia kommentteja, että levy loppui saman tien kun kirjoitit. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

11. HS 1979–1982:

Moniarvoisuus vakiintuu vähitellen

Tämä on tosikertomus siitä, kuinka punkrockyhtye Sex Pistolsilta evättiin pääsy Suomeen vuosi sitten. Tämä on tosikertomus siitä, miten neljä nuorta kaveria kellarissa ovat parhaillaan pelastamassa rock'n'rollia. Tämä on tosikertomus siitä, kuinka rockin pitää mennä suoraan lantioon. (Mattiesko Hytönen, ”Punk rockmusiikin pelastajana – Potku rock'n'rollin takamukseen”, HS 10.2.1979)

MATTIESKO Hytösen kuvallinen arvio *Punk – rokkishokki* -kirjasta oli taitettu lauantain 10.2.1979 HS:n kulttuurisivun pääjuttupaikalle. Ollakseen kulttuurisivun artikkeli se tarjosi heti otsikossaan ja ingressissään poikkeuksellisen näkemyksen rockmusiikista. Tätä ennen kulttuurisivuilla oli lähinnä kiiteltä musiikin kantaaottavaa sisältöä tai muusikoiden virtuositeettia. Nyt kirjoitettiin, että rockin tulee mennä suoraan lantioon. Sen tulee olla ruumiillista. Kirjoitus vaati, että rock on hyväksyttävä sen omilla ehdoilla eikä niiden ominaisuuksiensa avulla, joita korkeampina pidetyissä kulttuurimuodoissa arvostetaan.

Kirja-arviossa tartuttiin myös alkuvuoden 1978 tapahtumiin, joissa HS:n Horisontti-palstalla olleen kirjoituksen seurauksena suunniteltiin Sex Pistolsin Helsingin-esiintymisestä tartuttiin valtion taholta ja yhteeltä evättiin lopulta työ lupa. Tämä suomalaisissa populaarimusiikkihistorioissa usein käsitelty tapaus on HS:n populaarimusiikkikritiikin historiasta erillinen tapahtuma, sillä lehden musiikkikriitikot eivät osallistuneet siihen mitenkään⁷¹. Kriitikot eivät käsitelleet myöskään yhtyeen musiikkia palstoillaan todennäköisesti siksi, ettei se täyttänyt heidän musiikille asettamiaan laatustandardeja. Mattiesko Hytönen sen sijaan arvosteli kirja-arvionsa yhteydessä päivälehtien suhtautumista punkrockiin kärkevästi. Punkrock ei hänen mielestään ollut tuomittava ilmiö, vaan se palautti rockin alkuperäisille juurilleen, joiden yhdeksi piirteeksi Hytönen määritteli musiikin yhteyden ruumiillisuuteen.

Punk – rokkishokki oli kooste lähinnä Musa- ja Soundi-lehdissä julkaistuista artikkeleista. Näiden artikkelien julkaisu rocklehdissä ei vielä ylittänyt HS:n kulttuuriosaston uutiskynnystä, mutta samojen artikkelien kokoaminen kirjaksi muutti asetelman. Kirjan ilmentyminen antoi Hytöselle mahdollisuuden siteerata kirjasta sellaisia rockin määritelmiä, joiden kanssa hän oli samaa mieltä.

11.1 Mattiesko Hytönen: Ruumiillisuus kuuluu rockiin kulttuuriosastollakin

MATTIESKO Hytönen kirjoitti populaarimusiikista kulttuuriosastolle yhä enemmän 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alkuvuosina. Hänen kirjoitustahdinsa ei ollut yhtä tiheää kuin vakituisilla kriitikoilla, mutta musiikkia koskevat jutut olivat pitkiä ja näyttäviä. Ai-

71 Sex Pistols -jupakasta lisää ks. esim. Siikavirta 2008.

heiden kirjo oli lisäksi laajempi kuin kriitikoilla. *Punk – rokkishokki* -kirjan arvion jälkeen Hytönen kirjoitti kevään 1979 aikana kulttuuriosastolle laajat artikkelit 1950-luvun iskelmästä, Pelle Miljoonasta ja Kari Peitsamosta. Entinen tekniseen taitoon keskittynyt rockkirjoittaminen osastolla väistyi nyt monipuolisemman lähestymistavan tieltä.

Rockista oli Hytösen mukaan tullut taidetta jo 1970-luvun alussa, ensimmäisen Ruisrockin aikaan. Tämän väitteen hän esitti festivaalin kymmenvuotisjuhlia koskevassa artikkelissaan.

Ensimmäinen Ruisrock oli samalla ensimmäinen kerta, jolloin valtio ja kunta Suomessa tukivat rockmusiikkia. Myös tv-uutiskelpoinen rockista tuli, kun festivaaleja – myönteisesti – selostettiin kuvaruudussa. – Taloudellinen nousukausi oli Suomessa alkanut vuosikymmenen vaihteessa. Samoin rockia oli ruvettu arvostamaan kulttuuripiireissä. Siitä oli tullut taidetta. (Mattiesko Hytönen, ”Toiveet jotka kuolivat”, HS 8.12.1979)

Myöhemmin taidetta tekivät monet suomirock-artistit, joiden tekemisille Hytönen antoi arvoa kirjoituksessaan kulttuuriosastolla.

Rock pitää hoitaa kuten Juice Leskinen, Hassisen Kone ja Eppu Normaali tekivät Saimaanristeilyllään tai Pelle Miljoona Oy telttaretkellään viime kesänä. Näillä reissuillaan suomalaiset rockmuusikot tajusivat muodon ja sisällön yhteyden ja ilmaisivat sen asiaan kuuluvasti. He saivat aikaan järistyksiä ja väristyksiä, joita jotkut nimittävät taiteeksi.

(Mattiesko Hytönen, ”Pellen ihme”, HS 2.4.1982)

Hytönen vierasti kuitenkin liiallisen älyllisyyden tuloa rockiin. Hän korosti rockin ruumiillisuutta ja hauskanpitoa. Rock saattoi olla taidetta, mutta sen piti olla taidetta omilla ehdoillaan, jotka poikkesivat monista muista kulttuurimuodoista.

Kun väkijoukkoa pystyy hallitsemaan, sitä voi naida, Jim päätteli. Sitten hän kiipesi tiukoissa nahkahousuissaan lavalle, hinkkasi reittään mikrofoninjalkaan, kieriskeli sikiöasennossa lavalla, huusi karhealla äänellään: Come oooooooooonnn! ja pani yleisön riisuutumaan. Jim Morrison oli löytänyt rockin syvimmän olemuksen.

(Mattiesko Hytönen, ”Rocklaulaja joka teki mitä tahtoi”, HS 15.1.1982)

Pian sen jälkeen kun jengi oli seitsemänkymmenluvun alussa alkanut vaipua kasaan Vanhan ylioppilastalon seinustoilla steriilin progressiivisen popin edessä, Jukka Tolonen, Pekka Pohjola ja Jukka Gustavson lähtivät sivistämään rockia, tekemään siitä taidetta. Tolonen, Pohjola ja Gustavson alkoivat tehdä finenssimusiikkia rockin ja jazzin välimaastossa. Ei siitä tullut mitään uudistusta. Ei siitä tullut mitään, pidemmän päälle. Rock on rockia. (Mattiesko Hytönen, ”Vanhan nuokkujat”, HS 2.4.1982)

Jukka Tolonen, Pekka Pohjola ja Jukka Gustavson olivat suomalaisen rockin puolelta tekijöitä, joita lehden muut populaarimusiikkitoimittajat olivat käsitelleet taiteilijoina lehdessä jo kymmenen vuoden ajan. Nyt rockista kirjoitti ensimmäistä kertaa toimittaja, joka

kyseenalaisti näiden artistien tekemiset. Vaikka Markku Fagerlund ja Kalle Heikkinen nimesivät itsensä kaupallisemmiksi ja rockkeskeisemmiksi kritikoiksi kuin kulttuuriosaston jazzkriitikot, myös heidän kritiikeissään Jukka Gustavsonin tuotanto sai varauksellisen tavan hyväksynnän. Hytönen sen sijaan esitti nyt kulttuuriosastolla, ettei Gustavsonin musiikkia ehkä voikaan määritellä rockiksi, koska se on liian lähellä jazzia. Jazzin ja rockin fuusio sai jälleen lehdessä negatiivisen vastaanoton, mutta tällä kertaa rockin puolelta eikä jazzpiireistä kuten 1970-luvun alussa.

Hytönen kirjoitti kulttuuriosastolle edelleen myös iskelmästä. Suomalaisen iskelmän historiaa esitelleen *Malmsténista Marioniin* -kirjan arviossa hän ulotti taiteilija-käsitteen myös osaan kirjassa haastatelluista laulajista tai säveltäjistä. Iskelmäkin saattoi olla taidetta, mutta ei kaikki iskelmä, sillä Hytönen ei määritellyt kaikkia kirjassa haastateltuja henkilöitä taiteilijapersoonallisuuksiksi.

Painavaa sanottavaa kirjan ihmisillä on niukalti. Todellisia taiteilijapersoonallisuuksia Ilpo Hakasalo on ottanut kirjaansa vain muutaman: Eugen Malmsténin, Toivo Kärjen, Jussi Raittisen, Tapani Kansan. Sen sijaan Malmsténista Marioniin kertoo ikään kuin huomauttaa taiteilijan rimpuilusta ja alistumisesta levy-yhtiön ja markkinamiesten liekaköydessä. Siksi tämäkin teos kannatti julkaista.

(Mattiesko Hytönen, ”He ovat täällä tänään”, HS 23.12.1979)

Hytösen kirja-arvion nimelistaa *Malmsténista Marioniin* -kirjan sisällysluetteloon vertaamalla selviää, että hänen ”todellisen taiteilijapersoonallisuuden” määritelmäänsä eivät täytäneet George de Godzinsky, Erkki Melakoski, Rauno Lehtinen, Annikki Tähti, Vexi Salmi ja Marion Rung. Myös iskelmän kentällä vaikutti taiteilijapersoonallisuutta ja toisaalta musiikkiteollisuus, joka Hytösen kirjoituksessakin näyttäytyi uhkana taiteen tekemiselle. Vaikka hänkin oli joistakin populaarimusiikin arvoon vaikuttavista kysymyksistä eri mieltä kuin saman lehden kriitikkokollegat, negatiivinen suhtautuminen kaupallisuuteen ei kuulunut näihin kiistakysymyksiin.

Määrittelyjä ja erontekoja saivat Hytösen haastattelujen myötä ilmaista kulttuuriosastolla edelleen myös artistit itse. Hectorin *Ruusuportti*-LP:n ilmestymisuutisessa levyn tekijät kertoivat, että osa popmusiikista ei ole kertakäyttötavaraa. Popmusiikin kentällä ole-massa olevaa korkeaa ja matalaa tuotiin näin jälleen esille.

”Näitä lauluja pitää kuunnella moneen kertaan. Ei pidä kuvitellakaan, että ne avautuvat helposti. Niihin on kytketty löytämisen ilo. Lähtökohtana on ollut, että niitä pitää jaksaa kuunnella jopa kymmenen vuoden kuluttua.”

(Mattiesko Hytönen, ”Värisevää sielua ei saa kolhia”, HS 28.10.1979, sitaatti Tommy Tabermannilta)

Aikakauden suosikkilaulajan Reijo Kallion *Yksinäinen*-iskelmästä Hytönen puolestaan kirjoitti määritellen sen autenttiseksi musiikiksi, koska sen sisällössä on yhtymäkohtia ihmisen elämään. Vastakkainasettelun toisena ääripäänä oli jälleen epäaidompana esitetty käännösiskelmä.

Yksinäinen on aitoa musiikkia, jolla on oma keski-ikäinen yleisönsä. Se astui samaan saumaan, jossa aikaisemmin ovat menestyneet kuolemattomat Georg Malmsténin Särkynyt onni, Tapio Rautavaaran Päivänsäde ja menninkäinen, Olavi Virran Punaiset lehdet. Siinä missä Malmstén, Rautavaara ja Virta lauloivat käsitteellisesti ja yleismelankolisesti eroamisen tuskasta, Yksinäinen ryhtyi konkreettisesti puhumaan avioerosta. Yksinäisen yleisölle oli vuosia tarjottu vain humppaa ja ulkomaisia käännösiskelmiä. – – Enää Yksinäisen yleisölle ei kelpaa violetissa nailonpaidassa rinta paljaana Danielaa laulava Markku Arokaan. Yksinäinen vastaa amerikkalaista kantrilaulua, jossa on erottu jo kolmekymmentä vuotta. (Mattiesko Hytönen, ”Avioerolaulut ovat tulleet jäädäkseen”, HS 12.9.1981)

Yksinäinen liitettiin samaan kategoriaan kuin esimerkiksi Veikko Lavin iskelmät, joihin lehden populaarimusiikkikriitikot niin kulttuuri- kuin ajankohtaisosastollakin suhtautuivat positiivisesti. Heidän mielestään Lavin lauluista oli löydettävissä kiinnekohtia tavallisten ihmisten elämään. Käännösiskelmien teksteissä näitä kiinnekohtia ei kriitikoiden mielestä ollut. Hytönen kertoi iskelmästä kirjoittamisen olleen täysin hyväksyttävää toimintaa kulttuuriosastolla.

Myöskään siitä ei keskusteltu, sopivatko iskelmät kulttuurisivuille. Ehkä asiaan vaikutti se, että iskelmämusiikki oli kolahtanut Niiniluodon Maarit-tyttäreeseen, joka noihin kirjoitti elämäkerrat muun muassa Toivo Kärjestä ja Esa Pakarisesta. – – Niiniluoto oli osin tyttärensä ansiosta perillä iskelmistä. Muut eivät olleet kiinnostuneita popmusiikista. (Hytönen sähköpostihaastattelussa 5.3.2013)

Maarit Niiniluodon kirjoittama elämäkerta Esa Pakarisesta ilmestyi 1980 ja Toivo Kärki-elämäkerta 1982, joten jos hänen äitinsä, kulttuuritoimituksen pitkäaikaisen esimiehen Marja Niiniluodon suhtautuminen suomalaiseen iskelmään muuttui näiden kirjojen myötä, tämä muutos tapahtui 1980-luvun alkuvuosina. Maarit Niiniluoto muisteli äitinsä suhtautumisen iskelmään olleen tuolloin uteliaan kiinnostunut.

Kun mä rupesin kirjoittamaan kirjoja, äiti luki vasta sen ihan valmiin käsiksen. Kun multa alkoi tulla tätä populaarimusiikkia, hän luki siitä hyvin kiinnostuneena ja sanoi, että tämä on sellainen maailma, jota hän ei tunne yhtään tarpeeksi. Hän oli mielettömän kiinnostunut Esa Pakarisen kansantaiteilijan luonteesta. – – Hän vain otti sen niin, että hän oppi aina lisää eikä hän yleensä puuttunut niihin. Jotenkin äidin sellainen suvaitsevaisuus oli myös kannustus meille lapsille. (Niiniluoto haastattelussa 6.6.2013)

Mattiesko Hytösen mukaan HS:n sivuilta voi jälkikäteen nähdä populaarimusiikin silloisen arvostuksen määrän kulttuuriosastolla.

Seppo Heikinheimoa lukuun ottamatta kaikki suhtautuivat luonnikkaasti popmusiikin paltatilaan kulttuurisivuilla. Rockin asema oli vakiintunut, mutta pieni, kuten Julius Heikkilä tapasi hieman turhautuneena sanoa arvostelua tuodessaan: ”Kaksi liuskaa, sataviisikymmentä markkaa.” – – Popmusiikin seuranta sopi Niiniluodolle ja muullekin johdolle siinä

laajuudessa kuin sitä päätyi kulttuurisivuille. Klassinen musiikki oli kuitenkin kulttuurisivujen kivijalka. – – Halusin vaikuttaa popmusiikin yleiseen arvostukseen, mutta vielä enemmän halusin vain kirjoittaa musiikista, josta minulla oli sanottavaa.

(Hytönen sähköpostihaastattelussa 5.3.2013)

11.2 Markku Fagerlund ja Kalle Heikkinen: Rockkritiikki tuli jäädäkseen ajankohtaisosastolle

MARKKU Fagerlundin ja Kalle Heikkisen viikottainen rockpalsta jatkui ennallaan ajankohtaisosastolla alkuvuoteen 1980 asti, jolloin Heikkinen jäi pois HS:n palkkalistoilta. Viimeinen Heikkisen toimittama palsta oli lehdessä 11.2.1980. Heikkinen (2014) kertoi haastattelussa lopettaneensa rockkriittikona, koska hän oli saanut päivätöitä Ylioppilaslehdessä ja suurin kiinnostus populaarimusiikkiin oli laantunut.

Lopettamiseensa asti Heikkinen toi palstalla esille hyvän musiikin ideaalia, jossa musiikkityylistä riippumatta tärkeintä olivat tekijöiden taito sekä musiikin erottaminen kauppaisuudesta. Rehellisyys ja autenttisuus olivat tärkeitä laadun kriteereitä.

Täköläisen iskelmämusiikin ainainen ongelma on ollut sanottavan puute. Ja kun iskelmäteksteissä ei ole ollut sisältöä, on turvauduttu ylikorostuneeseen tunteisiin vetoamiseen. Ei ole harvinaista, että tekstit käsittelevät hempeitä lemmientuntoja tai yksinäisyyttä kömpelöin sanankääntein höystettynä. Kun tätä vielä usein kuorrutetaan teennäisellä esitystyylillä, on lopputulos yleensä vähemmän miellyttävä. – – Kovin harvinaista on, että sanoittaja pystyy – tai edes pyrkii – tekstiensä kautta välittämään aitoja tunteita. Uudemmassa rock-musiikissa eivät positiiviset poikkeukset ole onneksi kovin harvinaisia. Sen sijaan varttuneemmalle väelle tarjoiltu musiikki on usein kovin mitäänsanomatonta. Poikkeuksia toki löytyy varttuneemmista tekstientekijöistäkin; ja näistä Veikko Lavi lienee paras esimerkki. (Kalle Heikkinen, ”Lavin kerronnassa tunnetta”, HS 22.10.1979)

Hyvää musiikkia voidaan tehdä varsin erilaisista lähtökohdista ja erilaisin keinoin. Taidon ohella on tärkeää, että musiikkia tehdään rehellisesti ilman, että myyntimenestys on itsestarkoituis. (Kalle Heikkinen, ”Petri Pettersson tulkitsee taidolla runoja”, HS 5.11.1979)

Heikkisen lopetettua Markku Fagerlund jatkoi rockpalstan pitämistä yksin. Samalla palstaa uudistettiin ja sen pinta-ala kasvoi, joten ajankohtaisosasto antoi kevästä 1980 lähtien yhä enemmän säännöllistä huomiota rockmusiikille. Myös Heikkisen ja Fagerlundin yhteinen palsta oli ilmestynyt viikottain, mutta sen muoto ja pituus vaihtelivat sivujen muun aineiston mukaan. Lauantaina 1.3.1980 ilmestyneestä Fagerlundin ensimmäisestä omasta palstasta lähtien rocksisältö taitettiin kuitenkin säännönmukaisesti kolmasosasisivun kokeiselle alueelle Nuorten horisontin viereen. Rockkritiikin sijoittaminen Nuorten palstan ohkeen ei ehkä ollut rockin taidestatuksen vaalijoiden mieleen, mutta palstan pinta-alan kasvu ja muodon vakiintuminen paransivat rocktiedon välittämisen mahdollisuuksia.

Palstanpitäjien määrän putoaminen kahdesta yhteen ei juuri sisällössä näkynyt. Heik-

kisen ja Fagerlundin musiikkia koskevat mielipiteet olivat olleet melko yhtenäiset jo aiemmin, joten myös Heikkisen lopettamisen jälkeen rock oli Horisontti-sivujen palstalla musiikkia, jonka tekijöiltä edellytettiin persoonallisuutta ja autenttisuutta. Kaupallisuus ja tähtikultti sen sijaan olivat tuomittavia asioita. Rockmusiikin kentästä tuomittiin samat ilmiöt kuin kulttuuriosastollakin.

Suomalaisen rockin pahin vitsaus on ulkomaisten esikuvien enemmän tai vähemmän suora kopioiminen. Todella omaperäisiä rockmuusikoita ei ole kuin pieni kourallinen, tuotteliain heistä on Kari Peitsamon jälkeen toinen suuri persoonallisuus Dave "Isokynä" Lindholm. (Markku Fagerlund, "John Lee Hooker on syksyn valopilkku", HS 16.10.1979)

Adam Antin, 80-luvun Gary Glitterin valtava suosio on yksi rockin suuria arvoituksia. Koko ilmiö aina lptä "Kings of Wild Frontier" myöten on ollut pelkkä suuri kupla, joka on nojanut enemmän kauniisiin värikuviin ja merirosvovaatteisiin kuin mihinkään musiikkia lähellä olevaan. (Markku Fagerlund, "Adam & The Ants yllättävä", HS 5.12.1981)

Rockin arvolle olennainen tekijä oli myös musiikin uusiutuminen. Rockin tuli siis olla kehittyvä kulttuurimuoto. Fagerlund esimerkiksi kiitteli Genesis-arviossaan 4.4.1980 progressiivisen rockin edustajien uusiutumiskykyä ja moitti Rolling Stonesia 23.8.1980 siitä, että "sisältö on saman vanhan toistoa."

Mattiesko Hytösen tavoin myös Fagerlund arvosti ruumiillisuutta ja hauskanpitoa rockissa. Hän tarttui aiheeseen, kun ska-musiikki tuli tunnetuksi Suomessa 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Fagerlundin Madness-yhtyeen konsertista 1.11.1980 kirjoittama kritiikki kertoo kuitenkin myös, että hauskanpidon ja viihdyttämisen oli suotavinta tapahtua ilman kaupallisia päämääriä: "Pelkän 'taiteen' tai 'energian' kuunteleminen käy helposti puisevaksi. Musiikin yksi tarkoitus on viihdyttää ja sen Madnessin pojat osaavat – vieläpä ilman yleisön kosiskelua tai laskelmointia."

Skan lisäksi muutkin tuoreet rocktyylit kuten punk, heavy ja rockabilly olivat edelleen tapetilla 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Fagerlund suhtautui näihin tyyleihin kuten muihinkin: osa niiden piiriin laskettavasta musiikista oli hyvää, osa ei. Kriitikon tehtävänä oli näin etsiä laadukas musiikki kaiken tarjonnan joukosta, tiedottaa sen laadusta lehden lukijoille ja myös tiedottaa, minkä kriteerien mukaan hän teki arvionsa musiikin laadusta.

50-luvusta ei ilmeisesti päästä irti kuin kulumalla. Onneksi kuitenkin nuorison musiikkimaku on kehittynyt ja karkeimmat jäljittelijät ovat saaneet antaa tilaa aidommalle ja nautittavammalle rockabillylle, jota Crazy Cavan ja ennen muuta Matchbox edustavat.

(Markku Fagerlund, "Rockabilly villitsee yhä", HS 15.3.1980)

Kun punkrock vuonna 1977 löi itsensä läpi väellä ja voimalla, se merkitsi rajua muutosta nuorison asenteissa ja musiikissa. Ulospäin punk näytti pelkästään kovaaääniseltä meuhkaamiselta, pohjimmiltaan se oli kuitenkin nuorison oman identiteetin etsimistä muutuvassa yhteiskunnassa. Punk merkitsi vanhojen arvojen asettamista kyseenalaiseksi tai jopa niitten romuttamista – oli sitten kyse rockista tai suhtautumisesta yhteiskuntaan.

Punkin tärkein merkitys oli, että se aktivoi nuoria toimintaan.

(Markku Fagerlund, "Lähiöpunkit - avoin kuva kolmesta ruotsalaisnuoresta", HS 15.1.1982)

Myös suuren yleisön maun arvostelua esiintyi Fagerlundin pop-palstalla siinä missä jo jazzkritiikeissä 1950-luvulla. Kriitikon ja yleisön makujen kohtaaminen oli mieluista yllätys. Yleisöä Fagerlund arvosteli myös ajasta jäljessä olemisesta.

Hot Soxin ainoa ongelma on siinä, että bändin musiikki tuskin tavoittaa kovinkaan laajaa yleisönosaa. Sillä jos ovat bändit täällä ajastaan jäljessä, niin vielä enemmän sitä on ostava yleisö. Rock'n'rollin tai viihdepopin tekeminen takaisikin Hot Soxille paljon suuremman suosion kuin 80-luvun uusi musiikki. (Markku Fagerlund, "Hot Soxissa on 'pääomaa'", HS 7.11.1981)

Ainoa valopilkku on yhdessä Rachel Sweetin kanssa esitetty ikivihreä "Everlasting Love", muuten koko levy on kasvotonta (lue: aivotonta) taustamusiikkia massoille.

(Markku Fagerlund, "Teinipoppia", HS 24.10.1981)

Massojen taustamusiikista halventavaan sävyyn kirjoittaminen nimenomaan massoille tarkoitettussa sanomalehdessä kertoo, että massat eivät olleet Horisontti-sivun rockpalstan kohteena. Sen sijaan kirjoitukset tavoittelivat valikoitunutta rockyleisöä ja samalla rakensivat tämän rockyleisön käsitettä.

Rock oli välillä suoraan taidetta ja sen tekijät taiteilijoita myös Fagerlundin kirjoituksissa. Taiteen kunnialliseen termiin hän yhdisti rockin harvemmin kuin kulttuuriosaston kollegat, mutta ansioituneimpien artistien kohdalla taiteesta saattoi kuitenkin kirjoittaa. Esimerkiksi Kari Peitsamon musiikissa "nerous ja hulluus yhdistyvät taiteeksi, jota kelpaa kuunnella" (HS 20.12.1980). Taiteilijoita Fagerlund löysi myös viihteen puolelta.

Espanjalaista alkuperää oleva Julio Iglesias kuuluu niihin viihdetaivaan supertähtiin, joiden valtavaa kansansuosiota en koskaan ole ymmärtänyt. Laulajana Julio Iglesias ei ole kaksinen, eikä hänessä esiintyjänä ole samaa karismaattisuutta kuin Frank Sinatran tai Charles Aznavourin kaltaisissa todella suurissa viihdetaiteilijoissa.

(Markku Fagerlund, "Julio Iglesias", HS 13.1.1982)

Koska taide-sanaa näkyi rockin yhteydessä Horisontti-sivuilla vähemmän kuin kulttuuriosastolla, suhtautuminen rockin taidestatukseen oli Fagerlundin kohdalla mitä ilmeisimminkin problemaattisempaa kuin esimerkiksi Julius Heikkilällä. Rockin olisi mieluummin pitänyt tulla hyväksytyksi omilla ehdoillaan ilman rinnastuksia jo arvostusta saaviin taidelajeihin.

Rockin legitimointi tapahtuikin Fagerlundin kritiikeissä pikemminkin erottelemalla se kaupallisuudesta ja viihdestä kuin osoittamalla sen olevan taidetta. Aidon rockin käsitteestä hän erotteli pois muun muassa liian visuaalisuuden kuten kulttuuriosaston kollegat aiemmin 1970-luvulla. Kriitikissään 4.4.1980 Fagerlund nimesi Genesiksen musiikin olevan "niin vaativaa, ettei soittajilla liikenne aikaa ylimääräiseen lavaliikuntaan". Myös Dire Straits sai kiitosta hillitystä esiintymisestään.

Jo Dire Straitsin tavassa ottaa yleisönsä olisi monella opittavaa. Rauhallisesti muusikot saapuivat lavalle ja aloittivat soittamisen. Muuta ei tarvita, kun musiikissa itsessään on tarpeeksi sisältöä. Laserien, savukoneiden ja kaikenkarvaisten lavaefektien aikakaudella Dire Straitsin yksinkertaisen tehokas lavashow oli nautittavaa seurattavaa. Mitään ylimääräistä rekvisiittaa ei lavalla ollut. Soittajat olivat pukeutuneet vaatimattomasti ja ainoastaan harkiten käytetyt valonheittimet korostivat hyvää musiikkia.

(Markku Fagerlund, "Dire Straitsin rock valloitti Tukholmassa", HS 28.11.1979)

Aidosta rockista erotettiin Horisontin pop-palstalla myös muoti-ilmiöinä pidetyt artistit ja musiikkityylit. Aito rock oli kestävämpää kuin nopeasti ohimenevät musiikilliset ilmiöt.

Vaikka koko rockabilly-ilmiöön yhä liittyykin muotivirtausten perässä juoksemista, musiikillinen puoli on kehittynyt melkoisesti. Kaikkein törkeimmät villityksen harjalla ratsastajat ovat pudonneet leikistä ja aidot rockabillyn esittäjät ovat vastaavasti saaneet entistä enemmän huomiota osakseen. Ja tähän on yksinomaan myönteinen piirre.

(Markku Fagerlund, "Ray Campi on vetreä veteraani", HS 6.12.1980)

Attack tunnetaan meilläkin parhaiten hitistään "Ooa Hela Natten" ja tähän bändiin sopivat samat sanat kuin kahteen täällä vastikään käyneeseen ruotsalaisbändiin Freestyleen ja Radioon. Eli musiikki on siistiä, teknisesti hiottua, mutta sisällöltään tyhjää pikkutyttöjen poppia. (Markku Fagerlund, "Vieraita Ruotsista", HS 17.4.1982)

"Pikkutyttöjen popista" kirjoittaminen arvottavaan sävyyn näytti erikoiselta, kun viereisellä nuorten palstalla nuoret lukijat kirjoittivat juuri varhaisnuorten mieltä painavista asioista. Vakituinen rockpalsta nuorten sivun yhteydessä törmäsi samoihin ongelmiin kuin jazzpalsta 1950-luvulla.

Aitous rakentui Fagerlundin kritiikeissä rockin puolelta tutun musiikin luomisprosessin avulla myös siinä tapauksessa, että arvioitava musiikki oli jotakin muuta kuin rockia.

Discomusiikkia on syytetty kaupallisuudesta, steriiliydestä ja samankaltaisuudesta – useimmiten täysin aiheellisesti. Mutta liian hanakasti termi discomusiikki yhdistetään vain tyylin kaikkein törkeimpiin edustajiin unohtaen, että hyvääkin rytmimusiikkia toki syntyy. Joskin sen löytäminen kaiken epäaidon pompottelun keskeltä ei aina ole helppoa.

(Markku Fagerlund, "Pop-yhtyeiden mestaruuksista kilpaillaan kymmenennen kerran", HS 21.1.1980)

Kool & The Gang kuuluu niihin armoitettuihin discomusiikin edustajiin, jotka ovat onnistuneet yhdistämään musiikissaan kaupallisuuden ja korkean tason. Kool & The Gang ei rakenna levyjään vain yhden ylipitkän hitin varaan, vaan tekee inhimillistä, sykkivää discomusiikkia, jossa kuulijaa ei aliarvioida. – Mutta Kool & The Gang ei ole keinotekoisesti pinnalle nostettu tähdenlento, vaan yli 15 vuotta alalla puurtanut ammattilaisryhmä, jolle rytmimusiikin tekeminen tuntuu olevan veressä.

(Markku Fagerlund, "Laadukasta discokamaa", HS 27.12.1980)

Myös suomalaisuus tuli rockmusiikin arviointikriteeriksi ajankohtaisosastolle 1980-luvun alkuvuosina. Suomirockin nousun myötä musiikki saattoi olla hyvää, jos siitä kävi jotenkin ilmi kansallinen identiteetti.

Turha Sleepy Sleepersistä on yrittää taiteellisia arvoja kaivaa esiin, mutta aidosti suomalainen se joka tapauksessa on ja tuo roimasti eloa kuivaan kotimaiseen rockelämään. Ja tältä kannalta Sleepyt ansaitsevat täyden tunnustuksen.

(Markku Fagerlund, "Sleepy Sleepers haluaa viihdyttää", HS 7.6.1980)

Nurmion musiikkia on alusta lähtien sanottu vaikeaksi. Tästä leimasta huolimatta Nurmion kansansuosio on uskomattoman laaja. Handea kuuntelevat yhtä lailla rapparit, diggarit, lapset kuin keski-ikäiset rouvatkin. Rockmuusikoksi Nurmio on tavoittanut musiikissaan harvinaisen hyvin mystisen "suomalaisen kaihon", joka vanhassa iskelmämusiikissa eli voimallisena. (Markku Fagerlund, "Nurmio heittäytyi melodiseksi", HS 11.12.1982)

Tuomari Nurmioista kirjoittaessaan Fagerlund ilmaisi samalla, että suomalainen kaiho eli vanhassa iskelmämusiikissa – nykyhetken iskelmämusiikista sitä ei samalla tavalla löytenyt. Vanhan ja uuden iskelmän vastakkainasettelu oli yksi niistä lukuisista yhtäläisyyksistä, joita ajankohtaisoston ja kulttuuriosaston populaarimusiikkitoimittajien kirjoittamassa kritiikissä kaikesta huolimatta esiintyi. "EEC-viihdettä" ja sen arvoa koskevat äänenpainot olivat myös samankaltaiset kirjoittajasta ja osastosta riippumatta.

Heti alkuun on sanottava, ettei iskelmämusiikki Neuvostoliitossa ole sama asia kuin kansanmusiikki. Kalinkaa tai muita slaavilaisia kansansävelmiä ei siis tässä ohjelmassa kuulla, eikä myöskään balalaikan soittoa. Iskelmämusiikki on naapurimaassammekin samanlaista eskapistista korvantäytettä kuin paljon parjattu EEC-viihde.

(Markku Fagerlund, "Laulajien ammattitaito pelastaa konsertin", HS 18.9.1980)

Aitouden ja sisällön vaatimuksista huolimatta Fagerlund ei vaatinut palstallaan suoraa käytännön arvostusta rockille kuten kulttuuriosaston kollegat. Julkisen rahoituksen jakautuminen tai kulttuurin hierarkia eivät kuuluneet ajankohtaisoston rockpalstan aihepiiriin edes sivulauseissa – kulttuuripolitiikka oli kulttuuriosaston heiniä.

Fagerlundin palstalla julkaistujen haastattelujen määrä kasvoi tasaisesti koko 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun. Säännöllisten haastattelujen myötä myös artistit itse pääsivät esittelemään lehdessä omia rockia koskevia mielipiteitään ja määrittelemään rockin käsitteen sisältöä. Musiikintekijät toivat haastatteluissa vielä uusia näkökulmia siihen, mistä rockissa saattoi pohjimmitaan olla kyse.

Puheet rockista taiteen lajina Ari tyrmää täysin. Parhaimmillaan rock hänen mukaansa on luovuutta, ei koskaan taidetta. "Sellainen rockmusiikki, josta yritetään väkisin tehdä taidetta on suurimmaksi osaksi kornia. Klassinen musiikki on asia erikseen – se jää, popmusiikki kuluu pois." (Markku Fagerlund, "Ari Vaahteran soololevy ei ole tyhjää sooloilua", HS 22.8.1981)

”Mitään yhteiskunnallista sanomaa Motörheadin musiikista on kuitenkin turha etsiä. Aiheet pyörivät rock’n’rollissa ja siihen liittyvissä asioissa – ryypäämisessä, keikkailussa, nuorten tyttöjen naimisessa ja sellaisessa. Sillä sitähan rock’n’roll on.”

(Markku Fagerlund, ”Heviä meininkiä!”, HS 29.11.1981, sitaatti Motörheadin laulajalta Lemmyltä)

Vakituisen palstan lisäksi Fagerlund kirjoitti rockista myös radio- ja tv-sivuille. 1980-luvun alkuvuosina populaarimusiikin tarjonta radiossa ja tv:ssä kasvoi, joten Fagerlundin kritiikkejä ilmestyi radio- ja tv-sivuilla jopa useammin kuin Horisontti-sivulla. Hänen juttujensa näkökulma ei juuri muuttunut osastonvaihdojen myötä, vaan myös televisiossa tai radiossa soitettavan musiikin tuli kohdata ajankohtaisosaston kirjoituksista tuttu rockin ideaali.

Show-business on tunnetusti kekseliästä. Mitä tahansa roskaa pystytään kauppaamaan menestyksekkäästi kunhan vain kulissit ovat uudet tai muuten erikoiset. – – Boney M, Eruption, Amii Stewart, Leif Garret, Curtis Mayfield sekä kiiltäväasuiset tanssityttöset tekevät parhaansa saadakseen tunnelman kotikatsomoissakin laskemaan pakkasen puolelle. Niin kylmän laskelmoitua discomusiikkia he esittävät. Ainoastaan sympaattinen Leo Sayer tuo ohjelmaan pilkahduksen inhimillisyyttä.

(Markku Fagerlund, ”Discomusaa jäisessä ympäristössä”, HS 2.8.1979)

Keinotekoinen steriiliin tähtikulttuurin pönkittäminen ei ole tämän rock-ohjelman rasitteena. Mutta Zappan musiikin kulmakivenä onkin välkkyvien vaatteiden ja laser-valojen sijasta terävä älykkyys. (Markku Fagerlund, ”Tunti Frank Zappan seurassa”, HS 29.9.1979)

Rock sai Markku Fagerlundin kirjoitusaktiivisuuden myötä palstatilaa HS:ssa niin ajankohtais-, sunnuntai- kuin radio- ja tv-sivuillakin. Fagerlund matkusti myös säännöllisesti pääkaupunkiseudun ulkopuolelle ja myös ulkomaille raportoimaan rockkonserteista. Muun muassa maineikas Roskilden rockfestivaali Tanskassa sai HS:ssa ensimmäistä kertaa näyttävästi huomiota, kun Fagerlund kirjoitti festivaaleista laajan artikkelin sunnuntai-sivuille 11.7.1982.

11.3 Julius Heikkilä: 12 vuoden avustajasuhde päättyi

KULTTUURIOSASTON puolella Julius Heikkilä jatkoi aktiivisena jazz- ja rockkriittikkona syksyn 1981 asti. Jazz ja rock edustivat Heikkilälle loppuun asti musiikkia, josta saattoi ja kannatti kirjoittaa analyttisesti. Kaksitoista vuotta kestäneen avustajauran aikana Heikkilän musiikkia koskevat mielipiteet eivät juuri muuttuneet. Heikkilä esimerkiksi jatkoi musiikkiin liittyvän kaupallisuuden karsastusta kirjoituksissaan. Kaupallisuuden vastapainona tekijöiden vilpittömiä tarkoituksia nähtiin korostaa.

Yleensä sana rock käytettynä jazzin yhteydessä merkitsee negatiivista leimaa. Niin paljon tuohon musiikkiin muotoon on kautta vuosien totuttu liittämään mm. kaupallisuutta, että koko sana on kärsinyt inflaation, muuttunut myrkyksi. Näin siitä huolimatta, että suuri

osa rock-muusikoista on rehellisiä, tavoitteiltaan ahneita taiteilijoita, joiden ilmaisukieli yksinkertaisesti vain sopii rockiin parhaiten.

(Julius Heikkilä, "Vettä, jazzia ja auringonpaistetta", HS 15.7.1979)

Kollegoidensa tavoin myös Heikkilä erotteli yleisön kosiskelun rehellisenä pidetystä populaarimusiikista. Jazzin kohdalla yleisön kosiskelun paheksunnalla oli tässä vaiheessa jo kolmenkymmenen vuoden mittainen historia lehdessä, kirjoittihan jo HS:n ensimmäinen pitkäaikainen jazzkriitikko Erkki Melakoski siitä negatiivisesti. Kriitikissään 16.8.1979 Heikkilä nimesi "vanhaksi totuudeksi" periaatteen "enemmän rehellistä musiikkia, vähemmän yleisön kosiskelua". Esimerkiksi jazzin asemaa taiteena uhkasi, jos joku artisti soitti konsertissa yhdistäen jazzin muoti-ilmiöihin ja siten jazz-käsitteen statusta taiteesta etäännyttäen. Jazzin ja muidenkin musiikkityylien asemaa kulttuurin hierarkiassa rakennettiin jokaisella julkisella esityskerralla. Mahdollista oli kuitenkin asettaa kyseenalaiseksi, ansaitsiko esimerkiksi viulisti Didier Lockwood taiteilijan statusta lainkaan, jos hän soitti "muotiajattelun ohjaamana", kuten Heikkilä pohti kriitikissään HS:ssa 14.9.1981.

Kaupallisuuskriittinen näkökulma oli esillä Heikkilän kirjoituksissa musiikkityylistä riippumatta. Blues ja country olivat kulttuuriolosuhteilla myös tällä periodilla kansanmusiikkia, jota kaupallisuus uhkasi.

Kun B.B. King joskus 70-luvun alkupuolella esiintyi Helsingissä samaisella Kulttuuritalolla, jäi päällimmäiseksi mieleen loistavasti soittaneen kitaristin varjossa räpeltänyt taustorkesteri, tasoltaan korkeintaan b-luokkaa. Itse päätähdhenkin esiintymisessä, niin hallittua ja erinomaista kuin se muuten olikin, häiritsi jossakin määrin halvanlaiset yleisönkosiskelutemput, ylenpalttisen pitkään soimaan jääneet äänet sun muut katsomoon suunnatut pokkuroinnit. Näinä päivinä King ryhmineen puree yhä tiukemmin asian ytimeen, itse blueisiin, sen kummemmin konstailematta. Silti joistakin seikoista edelleenkin huomaa, että vaikka musiikkia etupäässä pyritäänkin tarjoilemaan puhtaana taiteena, on se myös kauppatavaraa. (Julius Heikkilä, "Jäntevää bluessoittoa", HS 12.4.1980)

Ensinnäkin mainittakoon sinänsä hieno idea hankkia maalaismusiikkijuhlan pääesiintyjä kantrin kotimaasta Amerikasta. Mutta miksi aina laulajia, jotka tyyliään edustavat usein musiikillisesti mielenkiinnottominta, kaikkein pisimmälle kaupallistuneinta keskilännen musiikkia, itse asiassa 'nashvilleläistä iskelmäteollisuutta'.

(Julius Heikkilä, "Komeata ja kotimaista", HS 8.7.1980)

Heikkilä kirjoitti kansanmusiikista lähinnä musiikin kulttuurista merkitystä pohtien, ei niinkään sitä musiikkina analysoiden. Myös 1970-luvun kuluessa suosituksi tullut reggae kelpasi hänelle, koska hän määritteli sen aidoksi jamaikalaiseksi kansanmusiikiksi.

Reggae, aito jamaikalainen kansanmusiikki, jossa afrikkalainen rytmiaines, rasta-uskonto ja valkoisten musiikista saadut vaikutteet tapaavat toisensa, on tunteen musiikkia. Reggae kuuluu ennen kaikkea mustalle väestöosalle. Se on useimmiten vaikeiden sosiaalisten ongelmien kuin väkisin esiinpusertamaa ja elää siksi voimakkaimmillaan esityssaleissa, jossa

esiintyjien ja yleisön henkinen viritys on mieluummin herzin tarkkuudella sama.
(Julius Heikkilä, "Brittiläistä reggaeta", HS 19.6.1980)

Punkin ja uuden aallon vahvistuminen 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa näkyi Helsingin rocktapahtumissa, joten myös Heikkilä kommentoi aihepiiriä kritiikeissään ja kirjoitti uut-
ta aaltoa koskevat mielipiteensä varsin selvästi auki. Hän murehti teknisen taidon merki-
tyksen vähentymistä, mutta tervehti ilolla uudesta aallosta löytämäänsä sisältöä ja aitoutta.

Suomalaisessa uuden aallon rockissa on puolensa. Positiivista on kunnon arkikielinen, suorasukainen tekstitys, joissa karjutaan esiin asiat joista kuuluukin karjua. Baskerin nosto myös esiintyjien epäilemättä ainakin useimmiten aidolle raivolle, joka painolla he asiansa ilmaisevat. Uuden aallon ryöpytessä esiintymislavoille vaahtopäisimmillään, ei kyllä kuu-
lu yhtään kylmänä soitettua säveltä taikka laulettua vokaalia, asia mitä kaikesta musiikista puhuttaessa useinkaan ei voi sanoa. Mutta toisaalta taas kielteisinä puolina, varsinkin sel-
laisia kuulijoita haittaavina jotka uteliaana ovat työntäneet nenänsä kaikkiin mahdollisiin säveltaiteen pajoihin, on mainittava uuden aallon groupien keskimääräinen yksi-ilmeisyys. Niinpä esimerkiksi soitinkokoonpanot ovat kiusallisen usein samanlaiset. Varsinkin rytmi-
sesti tapahtuu tylsistyttävän vähän vaihtelua (aina se 4/4 ja kova kyyti päällä) ja toistoisuus leimaa myös itse esiintymistä.

(Julius Heikkilä, "Hassinen ja Hämy samalla estradilla", HS 19.8.1980)

Rock'n rollista on keskusteltu eritoten mamsellipiireissä niin kauan kun sitä on soitettu, laulettu ja sen tahdissa liikutettu lantioita. Ja keskustelu jatkuu edelleen jopa meidän oman säyseän Rockradiomme ympärillä. Mietitään hartaina aito siveen ryppy otsalla, missä mää-
rin nykyaikainen rivo rokki mahdollisesti tarvelee nuorisomme! Harvemmin pysähdytään ajattelemaan sitä tosiasiaa, ettei rock suinkaan pyri käärimään rahaa kauppaamalla valhei-
ta, kuten monesti tapahtuu siirappiviihteen puolella. Aikamme musiikeista parhaiten juu-
ri rock välittää meidän päiviemme tunteja. Jos nuorisomme pääsee pilaamaan laulut, jotka ihan totuuden mukaisesti osoittelevat epäkohtia kaikkialla ympärillämme, miten he sitten saisivat taatun suojan itse näitä vääriä asioita kohtaan? Totuus esiin! – Soitettiin tai lau-
lettiin mitä hyvänsä, pääasia että työ tehdään taidolla ja tunteella. Tässä suhteessa Dead
Kennedys hoiti urakkansa aivan kuten kuuluikin.

(Julius Heikkilä, "Dead Kennedys lauloi asiat haki", HS 16.10.1981)

Heikkilän jo 1970-luvun alussa aloittama korkeamman statuksen vaatiminen jazzille ja popille toistui yhä useammin ja suoremmin vuosikymmenen lopussa ja 1980-luvun alus-
sa. Otavan *Ison musiikkitietosanakirjan* populaarimusiikkia koskeva sisältö, jota Heikkilä piti puutteellisena, oli hänelle erityisen kova paikka. Kirjan ilmestyttyä hän otti asian kritii-
keissään useasti esille. *Iso musiikkitietosanakirja* näyttäytyi musiikkityyli- ja artistien kes-
kinäisen arvottamisen areenana, eikä siinä huomioitu jazzia tai rockia siinä määrin kuin Heikkilä toivoi. Legitimointipyrkimykset eivät olleet tuottaneet toivottuja tuloksia.

Otavan ison musiikkitietosanakirjan puuttuva lenkki, sen viides osa on vastikään valmistunut ja sinfonisella leirillä on täysi syy paistatella tyytyväisyyttä. Onhan maan jokainen vähänkin kynnelle kykenevä kirkkourkuri taikka 'hartsinpölyttäjä' tullut huolella huomioduksi. Samoin jokainen ulkomainen kolaratuurikurkku. Laveammalle alalle levittäytyneet musiikinharrastajat sen sijaan kirskuttelevat hampaitaan. Sitä enemmän mitä useammin huomaavat harrastamansa sektorin tunnetuimpienkin nimien puuttuvan. Ne joiden korvat ovat erityisen vastaanottavaiset jazzilliselle yhtyelaululle, sellaiselle jossa ihmisääntä käytetään sekä sovitetuissa sävellyksen osissa taikka vapaissa improvisoiduissa sooloissa puhaltimien tapaan, kokevat viimeisen kovan kolauksen. Ei edes puolta sanaa yhtyeellä laulettun vokaalijazzin todellisesta uranuurtajatriosta Lambert, Hendricks & Bavan (tai Ross). Eikä sen enempää ilmiömaisesta ranskalaisesta Les Double Six-yhtyeestä. Swingle Singersistä siitäkkin vain karvan verran yli kymmenen riviä. Jos tietoteoksen olisivat laatineet pysyvät henkilöt, joiden rehelliset sydämet täyttää ymmärtämys kaikkia musiikin osa-alueita kohtaan ja demokraattinen mieli tehdä myös niitä kaikkia tasapuolisesti tunnetuiksi, todettua vääryyttä ei tietenkään olisi päässyt tapahtumaan.

(Julius Heikkilä, "Viime tiedot Novista", HS 13.2.1980)

Heikkilä mainitsi 31.3.1980 ja 6.5.1980 kulttuurisivujen kritiikeissään muita *Isosta musiikkitietosanakirjasta* pois jääneitä artisteja, jotka hänen mielestään olisivat kuuluneet kirjaan: Pekka Pohjola, Wigwam, Jim Pembroke, Bob Marley, Malando ja Quilapayun. Kun entinen HS:n jazzkritikko ja maineikas jazzsaksofonisti Pekka Pöyry teki elokuussa 1980 itsemurhan, Heikkilä kirjoitti hänen muistokirjoituksensa kulttuurisivuille ja vihjasi samalla, että Pöyryn edustaman musiikkityylin julkisen arvostuksen puute oli jopa yksi tämän itsemurhaan johtaneista syistä.

Kellaritasossa trimmattava musiikki kuvastaakin varsin tehokkaasti asemaa, josta jazz piinallisen hitaasti nousee kohden maan pintaa. Nousua jarruttavat jazziin vieläkin suuntautuvat epäluuloiset asenteet, ns. konserttimusiikin palvonta uudemman musiikin kustannuksella, sekä yleensä seikat, jotka konkretisoituvat jazzmuusikon köyhyytenä. Edellä viitatus kaltaista taustaa vasten nähtynä ymmärtää myös paremmin Pekka Pöyryn aikaisen, traagisen kuoleman. (Julius Heikkilä, "Jazzaiteilijan muisto", HS 14.8.1980)

Pöyryn muistokirjoituksessakin esille tullut klassisen musiikin ja populaarimusiikin vastakkainasettelu oli myös Heikkilän muissa kirjoituksissa läsnä 1970-luvun lopussa. Hän kuvasi jazzia "ilmaisuvoimaisimmaksi, värikkäimmäksi ja mielenkiintoisimmaksi tällä hetkellä vaikuttavan säveltaiteen muodoksi" (HS 21.11.1979) sekä "aikakautemme elinvoimaisimmaksi ja moni-ilmeisimmäksi musiikkimuodoksi" (HS 29.8.1981). Näin Heikkilä kohotti jazzia hierarkiassa jopa klassisen musiikin yläpuolelle, ei enää samanveroiseksi sen kanssa. Siinä missä klassisessa musiikissa saattoi kerätä kehuja teknisellä osaamisella ja tulkinnalla, jazzmuusikoilta edellytettiin luovuutta "sekä improvisoivina solisteina että luonnollisesti myös säveltäjinä" (HS 25.8.1979). Heikkilä muistutti kritiikissään 30.4.1980 myös siitä, että tilanne pitäisi huomioda myös koulutuksessa. Hän nimesi popin ja jazzin musiikeiksi, joissa "tekijä ei selviä enää pelkällä sujuvalla nuottien luvulla" vaan ne "edel-

lyttävät jo rutkasti omakohtaisempaa panosta” ja niiden ”sanoma puhuu arkikielellä tästä päivästä.”

Heikkilä kertoi haastattelussani riidelleensä eri musiikkityylien arvostuksesta usein julkisestikin toimituksessa. Kiistakumppanina oli HS:n klassisen musiikin kriitikko Seppo Heikinheimo, joka oli musiikkityylien arvosta eri mieltä Heikkilän kanssa. Heikkilä korosti, ettei osapuolten välillä ollut mitään henkilökohtaista kaunaa, vaan riitojen aiheena olivat ainoastaan musiikilliset mielipide-erot.

JH: Mä en sietänyt sitä sortoa, mitä populaarimusiikki... Sitä pidettiin paitsiossa kerta kaikkiaan. Mun oppositioni oli tehokkaimmin Seppo Heikinheimo, joka oli sinänsä mun hyvä ystäväni, mutta siis... (naurahtaa) Kun siellä oli toimitusneuvotteluja, niin kyllä ne oli aika hurjia tilanteita. Ja se oli tarpeellista siihen aikaan, siellä oli ihan pakko olla kovana.

MM: Oliko vastapuolena vain Heikinheimo vai muitakin?

JH: Heikinheimo. Heikinheimo oli mun vakituinen kiistakumppanini. Kun hän poisti itsensä ruokalistalta 4–5 vuotta sitten, niin mä kyllä todella murehdin sitä, koska hän oli erittäin mainio siinä asemassaan pitämään konserttimusiikin, sinfoniamusiikin ja kaiken skleroottisen musiikin puolia. Henkilötasolla me käytiin joskus kimpassa uimassa.

(Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

Helmikuussa 1981 Heikkilä alkoi kirjoittaa kulttuurisivuille palstaa, jossa hän niputti yhteen uutisia ja kommentteja musiikkielämän ajankohtaisista tapahtumista. Tämä juttutyyppi antoi populaarimusiikin legitimoinnille entistäkin vapaammat kädet, sillä nyt musiikkityylien keskinäistä arvostusta saattoi pohtia itsenäisemmin eikä osana jonkin konsertin tai äänilevyn arviota.

Vuosikymmenen vaihteen tunnetuimpiin tapahtumiin populaarimusiikissa kuului John Lennonin murha 8.12.1980. Heikkilä oli alkanut aiemmin syksyllä jälleen riidellä palkkiois- taan HS:n johdon kanssa, ja hän kertoi olleensa lakossa Lennonin murhauutisen tullessa.

Mä sain sitä kautta tietää sen tapahtuneen, että päätoimittaja soitti mulle silloin, se oli Kylävaara, Keijo Kylävaara oli silloin liidaamassa. Ruvettiin käymään keskustelua: ”Lennon kuoli, nyt tarvitaan hänelle heti nekrologi. Pitää olla huomisessa lehdessä.” Kello oli luultavasti silloin kymmenen tai yksitoista aamulla. Mä sanoin, että meillä on ollut nyt niin pitkään epäselvyyksiä näistä palkkioista, että mä olen nyt lakossa, ja mä olen ollut tässä jo monta viikkoa. Sitten loppujen lopuksi hän rupesi lahjomaan mua, muistaakseni hän soitti toiseenkin kertaan ja sanoi, että ”se on nyt saatava, me ei löydetä sopivaa tyyppiä. Nyt tule kirjoittamaan, mitä sä haluat siitä?” Ja mä sanoin viisi tonnia. Mä sanoin sen lonkalta, ja mä voin muistaa väärin, mutta se oli huomattavan suuri, se oli moninkertainen palkkio. Sanotaan nyt suurin piirtein ehkä kymmenkertainen. Ja sitten mä rupesin tekemään sitä, mä muistan. (Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

Populaarimusiikin avustajapalkkioiden saaminen samalle tasolle klassisen musiikin kriitikoiden kanssa oli Heikkilälle yksi keino tasoittaa eri musiikkityylien raja-aitoja. Heikkilä (2011) sanoi haastattelussa, että joillakin arvostelijoilla, kuten klassisen musiikin asiantun-

tija Erik Tawaststjernalla, oli ”enemmän etuja kuin toisilla, ja luultavasti rahallisesti myöskin”. Eriarvoisuudesta piti päästä eroon myös käytännön tasolla.

Heikkilä lopetti kaksitoista vuotta jatkuneen avustajasuhteensa HS:n kanssa marraskuussa 1981. Hän kirjoitti lopettamiseen johtaneista motiiveistaan lehteen 2.11.1981.

Jazz/folk/beat/rockin piiriin liittyvää progressiota on havaittavissa meidän päiviemme Suomesta kaikkialta. Kotimaisia big bandeja on enemmän kuin koskaan, itse asiassa jokaisessa itseään kunnioittavassa niemen notkon sijoittuneessa asutustaajamassa. Big bandeilla on oma keskusliittonsa, Suomen Jazzliittoa johdetaan täyspäivätoimisesti, alan opetus on vinhassa vauhdissa muuallakin kuin Oulunkylän ’rahvaanmusiikin opistossa’. Jopa ’elii-timusiikin’ pääpaikassa Sibelius-Akatemiassa, jossa näin nykyisin voidaan nauttia myös professoritason kanteleensoiton opetuksesta. Ja niin poispäin. Päivälehdistö sen sijaan tuntuu nukkuvan. Eikä mitään kepeätä Prinssessa Ruususen unta vaan – pelkään pahoin – kuolinuntaan, jossa pussailevat prinssit eivät enää pingo pelastajiksi. On kuvottavaa ettei koko maassa ole yhtään päätoimista kuukausipalkkaista populaarimusiikin toimittajaa edes suurimmissa lehdissä. Kuten Elävän Musiikin Liiton pääsihteeri asian viime kesänä totuudenmukaisesti ilmaisi, ”Suomessa ei ole yhtään musiikkiin laaja-alaisesti suhtautuvaa lehteä!” Protestiksi asian tilalle lopetan työni kieltämättä varsin rakkaaksi käyneessä ’Hesarissa’ kappaleen lopussa olevaan pisteeseen. Haluan kiittää lukijoitani, jotka ainakin kirjeistä päätellen ovat lukeutuneet populaarimusiikin seuraajien terävimpään päähän, kuluneesta tasan kahdestatoista vuodesta ja jään odottelemaan aikojen paranemista.

(Julius Heikkilä, ”Kuulemiin!”, HS 2.11.1981)

Haastattelussa hän kertoi muitakin syitä lopettamiselle.

Muistelen sitä aikaa ihan mieluisana periodina, paitsi että se vei niin hemmetisti aikaa ja se vei niin hemmetin paljon aikaa musisoinnilta, että mä tulin tietyllä tavalla tien päähän. Se, että mä lähdin pois oli ihan musiikkipoliittinen, mä halusin ihan selkeästi että tulee näitä populaarimusiikkitoimittajan paikkoja ainakin yksi, ja sitä ei koskaan tullut. Sainoin, että jos tätä asiaa ei saada siihen ja siihen päivään mennessä selväksi, niin mä lopetan. Mutta ehdottomasti mua kohdeltiin hyvin, Hesari kohteli mua hienosti ja kuten sanottu, mä sain tilaa. He sietivät näitä kokousriitoja ja kaksintaisteluita aika hyvin.

(Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

Kulttuuriosaston kollega Seppo Heikinheimo (1997, 453) kirjoittaa muistelmissaan, että Heikkilä olisi yrittänyt painostaa Helsingin Sanomia kiinnittämään hänet kuukausipalkalle, ja kun tämä ei onnistunut, Heikkilä suuttui ja lopetti avustajasuhteensa. Heikkilä kiisti kuitenkin haastattelussa, että hän olisi halunnut itse saada kuukausipalkkaisen populaarimusiikkitoimittajan paikkaa, jota hän oli kulttuuriosastoon ajamassa.

JH: Mä en ajatellut sitä itselleni, mä ajattelin koko sen homman jatkuvuutta. Mä en olisi heittäytynyt missään nimessä. – –

MM: Eli tämä oli enemmän ideologista?

JH: Se oli enemmän ideologista, ja mä näin sen myöskin selviönä, että mä en pysty tekemään niin paljon. Se koko alue on hemmetin runsas tällä hetkellä. Esimerkiksi etninen musiikki on ihan riivatus tärkeätä tällä hetkellä, ja sama koskee kansanmusiikkia. Se laveni niin hemmetin jyrkästi ja muuttui yhä mielenkiintoisempaan suuntaan. Mä olisin joutunut tekemään tutkimustyötä myöskin, ja mä tulin jotenkin niitten resurssien päähän.

(Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

Heikkilä korosti vielä haastattelun lopuksi uudelleen, että HS:n kulttuuritoimituksessa valitsi kaikesta huolimatta hänen aikanaan hyvä henki, eivätkä eri kulttuurimuotojen arvosta käydyt riidat vaikuttaneet toimituksen henkilösuhteisiin.

Mä lopetin erittäin sovinnonhaluisesti, ja meillä oli ihan kunnon lopettajaiset, jotka olivat senaikaisessa ravintola Kluuvissa. Mä muistan, miten Erik Tawaststjerna pahoitteli sitä, että hän ei yksinkertaisesti päässyt sinne silloin. Siellä oli kyllä koko toimitus, että me oltiin tietyllä tavalla aika hemmetin hyviä ystäviä keskenään. Mun mielestäni se oli aika hemmetin hyvä se toimitus silloin, siellä vallitsi aika hauska ja kepeä keskusteluilmapiiri silloin. Nämä riitelyt, joita siellä oli esimerkiksi Seppo Heikinheimon ja mun välilläni, olivat aika tavalla kahdenkeskisiä, paitsi ne jotka olivat toimituskokouksessa, jotka olivat kyllä aika aggressiivisia. (Heikkilä haastattelussa 7.3.2011)

11.4 Jukka Hauru: Julius Heikkilän tontti täytettävänä

JULIUS Heikkilän seuraajaksi HS:n kulttuuriosaston populaarimusiikkikriitikoksi tuli **Jukka Hauru** (1950–), joka oli 1960-luvun lopussa ja 1970-luvulla soittanut kitaraa useissa helsinkiläisyhteisissä. 1970-luvulla Hauru julkaisi kaksi sooloalbumia progressiivista rockia⁷² ja sävelsi musiikkia muun muassa KOM-teatterille, mutta vuosikymmenen vaihteessa hän kiinnostui kirjoittamisesta.

Mullakin oli siinä semmoinen sauma, että mä olin käynyt soittajana oikeastaan kaikki kevyen puolen musiikinlajit läpi bluesista alkaen, kaikki rockit ja tanssiyhteet ja proget, ja kehittynyt siinä matkan varrella yhä enemmän jazzimpaan ja vapaampaan, freempään suuntaan, ja se ei enää antanut mitään. Mä ajattelin, että tuotahan voisi kokeilla ja soitin sitten sinne Keijo Kylävaaralle, joka oli silloin kulttuurista vastaava päätoimittaja. Hän kehotti laittamaan kirjeen, missä vähän perustelen asioita, ja mä sitten laitoin ja se oli sillä selvä. Julius ilmeisesti puhui kanssa mun puolestani siellä toimituksen puolella, että mä voisin olla hyvä jatkamaan sitä Juliuksen tonttia. (Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014)

Haurun ensimmäinen musiikkia koskeva kannanotto ilmestyi HS:ssa jo ennen avustajasuhteen alkua, sillä hän osallistui 16.5.1980 mielipidekirjoituksellaan Pori Jazzin ohjelmapolitiikkaa koskevaan väittelyyn. Kirjoitus julkaistiin kulttuuriosastolla Keskustelua-sivun alla.

72 Haurun soololevyt ovat nimeltään Information (1972) ja Episode (1975).

Porin ohjelmapolitiikka heijastelee koko valtion ”virallista” jazzpolitiikkaa linjalla: Pori–YLE–UMO–Jazzliitto–Apurahalautakunnat–Groovy–Hesperia j.n.e. (Jazzliitossa ovat tosin uudet tuulet alkaneet puhalttaa.) – – Valtaa pitävänä tyyli-suuntana on tietenkin ns. traditionaalinen jazz. Vika ei ole musiikin muodossa sinänsä, vaan siinä että se institutionalisoidaan eri organisaatioiden toimesta ikäänkuin mitään muuta improvisointiin pohjautuvaa musiikkia ei olisikaan. – – Miksi kansainvälisesti menestyneimmät jazz-muusikot Edward Vesala ja Juhani Aaltonen eivät elä omalla musiikillaan täällä? He, samoin kuin ”sähköpuolella” Tolonen, Pohjola ym. joutuvat hakeutumaan ulkomaille. Onko vika Tyyli-sä? Onko mahdollista että ”virallisen” jazzin free- ja sähköfobiat tukahduttavat koko nuorison jazzharrastuksen? (Jukka Hauru, ”Porin ja Suomen jazz”, HS 16.5.1980)

HS ei siis saanut riveihinsä nostalgiahenkistä jazzkriittikkoa, vaan kehittyvän ja uutta luovan jazzin puolustajan. Uuden jazzin seuraamisen ohella Haurun toimenkuva kulttuuriosastolla käsitti kaikki muutkin populaarimusiikkityylit, joista Julius Heikkilä oli aiemmin kirjoittanut. Perinteisemmän jazzin arviointi sen sijaan kuului edelleen Lauri Karvoselle. (Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014.)

Haurun mukaan suhtautuminen populaarimusiikkiin oli kulttuuriosastolla melko positiivista hänen aloittaessaan kriittikkona. Aiempien kriitikoiden työ populaarimusiikin legitimoimiseksi oli tuottanut jo toimituksen sisällä tulosta, vaikka Julius Heikkilän ponnistelut kuukausipalkkaisen populaarimusiikkikriitikon saamiseksi osastolle eivät onnistuneetkaan.

Siellä oli selvästi pinnan alla halu kehittää sitä puolta, vaikka yleinen mielikuva oli, että se on heikinheimolainen, että se on roskamusiikkia eikä sille pidä paljon antaa painoa. Mutta Heikinheimosta välittämättä toimitussihteerit laittoivat mun juttuni kyllä hyvin esille, ja mä käytin melkein joka kerta valokuviakin – – että kyllä he halusivat sitä selvästi mukaan. Semmoinen oli henki, ja mä käytin tietysti tilaisuutta hyväkseni.

(Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014)

Julius Heikkilän tavoin Jukka Haurulla oli heti alusta lähtien vahva näkemys siitä, että populaarimusiikin arvostusta pitää nostaa ja taiteellisin päämäärin populaarimusiikkia tekeviä artisteja kannustaa. Haurukin kertoi halunneensa korottaa populaarimusiikin arvostusta juuri klassiseen musiikkiin verrattuna.

Pääkohde mullakin oli siinä vaiheessa klassisen ylivallan ja populaarimusiikin saattaminen tasa-arvoiseksi. Tämä näkemys oli ja on edelleenkin, että taiteen ja viihteen raja menee musiikinlajien sisällä ja välissä, eikä niitä voi sillä tavalla kategorisesti erotella toisistaan, että tämä on taidetta ja tuo on viihdettä, vaan kaikista löytyy taiteellisia ja viihteellisiä puolia. Ja he jotenkin sen tajusivat sitten, ja vissiin mun kirjoitustaito viehätti heitä, että mä olin jos-sain vaiheessa aika hyvin suosiossa siellä. (Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014)

Hauru ryhtyikin heti alusta lähtien käyttämään kritiikeissään monista populaarimusiikin kentän tekijöistä suoraan taiteilija-termiä, kuten Heikkiläkin oli tehnyt. Taiteilijoita olivat

Haurulle paitsi suomalaiset eturivin jazzmuusikot, myös muun muassa arvostetut suomi-rock-hahmot Hector ja Juice Leskinen sekä jopa futurock-yhtye Classix Nouveauxin laulaja Sal Solo.

Hector ei ole vahva ja saneleva järkäle joka näynomaisesti ensimmäisenä keksii jotakin, vaan hän on kertoja, lyirikkojulistaja ja ennen kaikkea ehdottomasti taiteilija.

(Jukka Hauru, "Latautunut Hector", HS 13.12.1981)

Aito ja ainutlaatuinen Leskinen, jonka tekemisistä olen useimmiten vilpittömästi pitänyt. Miehellä on paljon sanottavaa ja hän taiteilee rehellisesti milloin ilo-, milloin surumantsissa. Onnistuneesti purevan ironian ja kaikenkarvaisen herjailun läpi sykkii lämmin ja herkkä sydän. Kaikki ihmiselle läheiset ja tärkeät asiat sodasta rakkauteen ja kuolemaan välittyvät Leskisen taiteessa. (Jukka Hauru, "Leskinenhän se on", HS 27.5.1982)

Solo on jotain laulajan, näyttelijän, tanssijan ja muusikon väliltä mutta selvästi taiteilija. Kutsukaamme häntä vaikka rock-taiteilijaksi. Classix Nouveauxin futuili ei jäänyt muotikliiseen tasolle vaan loi omalta osaltaan maaperää tulevaisuuden muotokielelle.

(Jukka Hauru, "Uusklassinen tulevaisuus", HS 1.8.1982)

Hauru jakoi edeltäjiensä ja kollegoidensa kanssa myös keinot erotella taiteellisesti kunnianhimoinen ja viihteellisempi populaarimusiikki. Viihde-käsitteeseen liittyivät hänenkin kritiikeissään läheisesti muoti, yleisönkosiskelu, kaupallisuus ja markkinavoimat, jotka eivät näyttäytyneet positiivisessa valossa.

Hauru kirjoitti rockista paitsi kaupallisuutta vieroksuvana taiteena, myös "tämän päivän kansanmusiikkina". Rockin arvo ei rakentunut pelkästään esittäjiensä teknisestä taidosta tai taiteellisista visioista, vaan myös musiikin kyvystä puhutella yleisöään. Kansanmusiikiksi ja siten arvostettavaksi ilmiöksi Hauru luki myös suomirockin, joka alkoi kukoistaa juuri hänen työsuhteensa alun tienoilla.

Musiikillisesti ei mitään mullistavaa kuultu, eikä Voutilaisen lyriikka järin nerokasta ollut, mutta näihin ei pyrittykään. Pääasia oli että yhtyeen esitys oli rehellisesti itsensä. Woude välittivät tunnelmiaan ajan hengestä reilusti ja suoraan, parhaimmillaan vaikuttavasti. Näin pitääkin rock tämän päivän kansanmusiikkina kokea, ilmaisuvälineenä ilman tempuilua. (Jukka Hauru, "Woude wahwoilla", HS 5.12.1981)

Eppu Normaali välittää herkkyyttä, huumoria, elämäniloa ja tervettä vakavuutta ajan henkyyksen aallonharjalla ilman falskiuden häivääkään. Eppu Normaali on myös rohkea ja kaunis. He uskaltavat epäröimättä uudistua. Normaalin pojissa on noblessia. Normaalin poikien on annettu kasvaa ja sen he tekevät tavalla joka näinä "kovina aikoina" on epänormaalia. Rock'n'rollista on tullut 80-luvulla lopullisesti lähtemätön osa Suomen kansan kulttuuria. Sisällöllisen suomalaistumisen eräinä ja ehkä tärkeimpinä peruspilareina ovat toimineet Pelle Miljoona, Hassisen Kone ja Eppu Normaali.

(Jukka Hauru, "Eppu Normaali valloitti", HS 12.8.1982)

Mikko Alataloa Hauru kuvasi kritiikissään 19.10.1982 viihdyttäjäksi ja taiteilijapersoonaksi, joka jatkaa Hiski Salomaan viitoittamalla tiellä. Musiikki sai myös viihdyttää, mutta viihdyttämisen tuli tapahtua taiteellisin eikä kaupallisin tarkoituksin. Rock saattoi olla Haurun mukaan taidetta ja tämän päivän kansanmusiikkia, joten sille piti antaa julkista arvostusta kulttuurimuotona. Heikkilän seuraaja jatkoi edeltäjänsä viitoittamalla tiellä myös vaatimalla säännöllisesti rockin ja jazzin aseman paranemista käytännön tasolla.

Kansainvälisestikin arvostetut lyömäsoitintaiteilijat jazzin alalla voivat nyky-Suomessa elää kuin kerjäläiset, almuja anellen ja nälkää nähdessä. Heillä ei ole virkaa, eikä heitä kutsuta edes taiteilijoiksi. He ovat vain rumpaleita. (Jukka Hauru, ”Paasikivikö rumpali”, HS 25.1.1982)

Pekka Pohjola Groupin täysin uudistettu kokoonpano esiintyi ensi kerran Suomessa ennen lähtöään Länsi-Saksaan leivän hakuun. Pohjolahan on tunnetusti niitä jazz- tai rock-taiteilijoita, joiden musiikki on vientikelpoista mutta hyljeksittyä kotimaassaan. – Tällaisessa tilanteessa luulisi valtion virallisten kulttuurijärjestelmien, Ylen ynnä muiden massiivisten byrokratioiden ojentavan auttavan taideystävällisen kätensä, jotta oloissamme ainutlaatuisen lahjakkuus voisi edelleen kehittyä ja pysyä hengissä. Mutta ei, ei puhuttakaan. Suomen Säveltaiteen Juhlavuoden kunniaksi Pohjola ja kumppanit lähtevät Saksaan tai vaihtavat alaa. Tunnetun musiikkisuvun lahjakas vesa Pekka Pohjola ei kuulu ns. taidemusiikkipiireihin. Taiteensa ja luovuutensa välineiksi hän on näet onnettomuudekseen valinnut väärät keinot. Hän vaihtoi viulun bassokitaraan. Se oli liian luova teko. Nyt hän saa maksaa siitä. (Jukka Hauru, ”Pohjolan poikien musiikki kelpaa vientiin”, HS 10.3.1982)

Käytännön arvostuksen vaatimuksissa tuli esille aihepiiri, jota sekä Heikkilä että Hauru kommentoivat säännöllisesti 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun kritiikeissään. Monet maan parhaimmistoon luetut suomalaiset jazz- ja rockmuusikot kuten Edward Vesala, Jukka Tolonen ja Pekka Pohjola keikkailivat tuolloin pitkälti Suomen ulkopuolella, koska kotimaan konserttitarjonnan määrä ei riittänyt elättämään heitä. Heidän edustamiaan musiikkityylejä seuraavan kriitikon oli perusteltua olla tilanteesta huolissaan, koska lehden levikkialueen elävän musiikin tapahtumien taso luonnollisesti laskee, jos maan parhaat soittajat eivät esiinny niissä. Tilanne sai Heikkilän ja Haurun vaatimaan lisää julkisia varoja muun muassa Vesalan ja Pohjolan edustamille musiikkityyleille.

Klassisen musiikin lisäksi Hauru rakensi vastakkainasettelua vanhan ja uuden jazzin välille. Jo hänen vuoden 1980 mielipidekirjoituksestaan alkanut resurssien vaatiminen uutta luovalle jazzille jatkui myös sen jälkeen, kun Hauru aloitti HS:n kulttuuriosastolla palkattuna avustajana. Hauru kirjoitti aihepiiristä erityisesti vuoden 1982 Pori Jazzin yhteydessä.

Kun vanhat tekijät ovat taistelunsa käyneet ja raivanneet suomalaiselle jazzille edes jonkinlaista elintilaa, näyttää ikävä kyllä siltä että nykynuoriso ei ole enää kiinnostunut. He soittavat ja kuuntelevat nykyään rockia. Juopa jazzin ja rockin välillä voi olla suurempikin kuin juopa jazzin ja klassisen välillä. Mikä mahtaa olla syynä? Ehkäpä ne ”yleiset syyt” – eli ovatko jazzarit integroituneet systeemiin ja unohtaneet jazzin alkuvoimaisen ja taistelevastikin uutta luovan luonteen? Sitä mukaa kun jazz pikkuhiljaa tunnustetaan taiteeksi klassis-

ten kaunotaiteiden joukossa, ja alkaa joskus olla esteettisestikin yhteismitallista klassisen musiikin kanssa, nuorison jazzharrastus taantuu.

(Jukka Hauru, "Jazzin tilanteita", HS 25.1.1982)

Jazzin legitimoituminen ja taidestatus olivat kiistanalaisia kysymyksiä kuten jo kymmenen vuotta aikaisemmin Lauri Karvosen kritiikeissä. Syytkin olivat samanlaisia kuin 1970-luvun alun keskustelussa: nuorison jazzharrastus oli Suomessa edelleen vähäistä. Taidestatus ei ollut niin tavoiteltava asia, että siitä seuranneeseen musiikkityylin suosion laskuun oltaisiin suhtauduttu positiivisesti.

Hauru jatkoi 1970-luvun kulttuuriosaston kriitikoiden perinteitä myös monikansallisen sävelkielen vastustajana. Hän koki suomalaisen sävelperinteen asiana, jota tulisi arvostaa ja josta musiikintekijöiden pitäisi ottaa vaikutteita mieluummin kuin ulkomaisista lähteistä. "Kaikkien kansojen pitäisi tuntea juurensa ja identiteettinsä pystyäkseen puolustautumaan ylikansallista musiikkia vastaan", Hauru esitti kirjoituksessaan jazzmuusikko Seppo Paakkunaisen johtamasta, kansanmusiikkivaikutteisesta Karelia-yhtyeestä (HS 7.4.1982).

Haurun kritiikeistä välittyi kuitenkin hyvin moninainen hyväksytyjen tekotapojen skaala. Tunnustusta osaamisestaan sai muun muassa Helsingissä helmikuussa 1982 konsertoinut suosittu yhdysvaltalainen discoyhtye Earth, Wind & Fire. Hauru ei määritellyt suoraan kokoonpanon tekevän taidetta, mutta hän antoi yhtyeen jäsenten ammattitaidolle arvoa. Musiikkia koskeva näkökulma oli samantyylinen kuin Julius Heikkilällä edellisellä vuosikymmenellä.

Earth, Wind & Firen show oli ulkoisessa näyttävyydessään ehdottomasti vaikuttavin musiikkitapahtuma mitä Suomessa on koskaan nähty, ja tuskin pitkään aikaan tullaan näkemäänkään. Mikä parasta, spehtaakkele ei ollut mikään ulkokultainen kliseepaketti tyhjäpäiväisine diskojumputuksineen, vaan sisälsi musiikillisestikin näyttävyyttään vastaavaa painoarvoa. – – Monet jazzin ja jopa freejazzin keinot saatiin näyttävästi myytyä kuusituhantiselle yleisölle ja yleisö suorastaan ahmi elämyksen. E, W & F sai tyhmemmänkin tajuamaan mustan musiikin elävän olemuksen esittäessään synteesinsä gospelista rockiin ja jazziin juurevalla discoafrikkalaisella poljennolla, joka sai pimeimmänkin Afrikan tai sielunsojukan kimaltelemaan kuin satujen ja unelmien ihmemaa. Lopulta juuri kunkin muusiikon yksilöllinen taito sai glitterinkin ihme kyllä kimaltelemaan. E, W & F toimi hyvänä johdatusena ensi kuussa maahamme saapuvan Art Ensemble Of Chicagon huomattavasti syvällisemmälle taiteelle, joka sekin käyttää teatralisuutta hyväkseen, tosin aivan pienin kustannuksin. (Jukka Hauru, "Ammattitaitoa ja kimallusta", HS 24.2.1982)

Hauru antoi myös uuden aallon rockille tunnustusta nuorison aktivoijana musiikkiharrastuksen pariin, vaikka hän ei edeltäjänsä tavoin nähnyt positiivisena teknisen taidon merkityksen vähenemistä.

Pelle Miljoonan haittapuolia on se, että hänen jalanjälkiään seuraa miljoona pientä pelleä, jotka helpot perussoinnut ja kompit opittuaan luulevat olevansa valmiita kansalliseen mai-

neeseen, rahaan ja nuortenlehtien usein perusteettomasti suitsuttamaan kunniaan. – – Toisaalta voi olla että ilman Miljoonan tuomaa herätettä ei tapahtuisi minkäänlaista oma-kohtaista musiikkiharrastusta ja musiikkihan on hyvä harrastus kaikille nuorille niin kuin varmasti Päillekin. (Jukka Hauru, ”Verevää bluesia suomalaisittain”, HS 23.12.1981)

Haastattelussa Hauru puhui pitkään vapaudesta, joka hänellä kulttuuriosaston rockkriitikkona oli 1980-luvun alussa. Tätä vapautta hän käytti muun muassa pyrkimyksiin nostaa populaarimusiikin arvostusta. Näkökulma ja keinot olivat erittäin samanlaiset kuin hänen edeltäjällään Julius Heikkilällä.

Se oli äärimmäisen vapaata. Marja Niiniluoto oli silloin kun mä tulin, ja kädet oli täysin vapaat. Oli ihan vain nämä journalistiset periaatteet eli yhteiskunnan tai lehden vastaista ei saa kirjoittaa. Siinä oli takapiruna jo Pekka Tarkka, että oli myös se kielenkäyttö, että tietyt sanat olivat kiellettyjä. Piti olla suht korrektilta, mutta kirjoittajana sai käyttää mielikuvitusta niin paljon kuin halusi ja niin paljon sai kirjoittaa kuin halusi ja (naurahtaa) paljon ei sensuroitu, että se oli mielenkiintoista. – – Mä tein oikein tyylikokeiluja ja ironisia näkökulmia, otin sanavarastoon klassisen musiikin termit ja sfäärit ja valohämyt, ja se meni ehkä joiltakin yli hilseen, mutta mä halusin sekoittaa pakkaa. Kaikki meni läpi, se oli kyllä hämmästyttävää. – – Yritin laajemminkin nimenomaan vaikuttaa mielipideilmastoon näissä asioissa, ja se oli mulla juuri nimenomaan tämä laadun vaatimus, että iskelmistä, rockista, kaikista löytyy taiteellista potentiaalia ja laadukasta sellaista, ja sitä on ja sitä pitäisi kehittää ihan samanarvoisesti kuin missä hyvänsä niin sanotussa taidemusiikissa.

(Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014)

11.5 Lauri Karvonen: Vakiintuneen jazzkritiikin ylläpitäjä

LAURI Karvonen jatkoi HS:n jazzkriitikkona myös 1970-luvun loppuvuosina ja 1980-luvun alussa. Jukka Haurun työsuhteen alkamisen jälkeen Karvosen rooli perinteisemmän jazzkäsityksen omaavana kriitikkona korostui. Haurun kritiikeistä saattoi päätellä suomalaisen jazzyleisön jälleen jakautuneen traditionalisteihin ja modernisteihin, kuten oli tapahtunut 1960-luvulla, joten kulttuuriosastolla oli perusteltua tarjota useampaa näkökulmaa. Karvoselle jazz edusti edelleen kollektiivisesta luomisesta syntyvää musiikkia, johon kuuluvat improvisointi, svengi ja jazzin perinteiden tuntemus.

Jazzin parhaat tekijät ansaitsivat myös Karvosen kritiikeissä taidestatuksen. Hän käytti taide-termiä maltillisemmin kuin Heikkilä tai Hauru, mutta kuitenkin säännöllisesti.

Jyväskylän konsertin jälkeen Riversin menestys ei tippaakaan ihmetytä. Hänen soitossaan on sellaista linjakkuutta, karismaa, joka on tyypillistä asiansa läpikotaisin tuntevalle taiteilijalle. – – Kieltämättä Juhani Aaltonen olikin Sam Riversin ohella päivien suuri nimi. Myös hän on pitkän ja epäilemättä vaivalloisen tien kuljettuaan kypsynyt taiteilijaksi, jolla on selkeä näkemys työstään. Tämä heijastuu soitosta, joka on niin valmista, ettei siihen ole mitään lisäämistä. (Lauri Karvonen, ”Tenoristikolossit näkyivät Jyväskylässä”, HS 11.11.1980)

Jazzkonserttien ja -levyjen ohella Karvonen seurasi 1970-luvun tapaan EBU:n vuosittaisen jazztietokilpailun tapahtumia. Tietokilpailusta ja myös jazzkirjallisuudesta kirjoittaessaan Karvonen jatkoi levy- ja konserttikritiikeistään tuttua näkemystä, jossa etevimmät ja historiaan jääneet jazzartistit olivat taiteilijoita.

Kilpailun periaate on yksinkertainen: yleensä on tunnistettava musiikinäytteen perusteella solisti, säveltäjä, sovittaja tai orkesteri, joskus myös sävellyksen nimi. Jazzin taiteilijoiden selvien persoonallisuuserojen vuoksi tunnistaminen on useimmiten mahdollista, varsinkin jos näytteestä voi päätellä levytysajankohdan, soitinkokoonpanon tai muuta valaisevaa. Vaikeaa on kuitenkin hallita kaikki yli kuudenkymmenen vuoden aikana vallinneet tyylisuunnat edes niiden keskeiseltä sisällöltään.

(Lauri Karvonen, "Suomalaisten jazztiedot puntarissa", HS 6.10.1981)

Toisaalta jazz ei ollut konserttimusiikkia, vaan se tuli hyväksyä jazzina. Liika lähentymien konserttimusiikin kanssa ei Karvosesta ollut mielekästä, vaan jazz oli oma kenttensä. Taidestatuksen problemaattisuus tuli myös hänen kritiikeissään esille.



Laulaja Reijo Frank edusti kriitikko Lauri Karvoselle persoonallisuutta, aitoutta ja rehellisyyttä.
(Kuva: Jouni Harala)

Peterson on yltänyt taiteilijana asemaan, missä hän voi sanella vaatimuksensa soittimen ja esim. valokuvauksen suhteen. Steinway sai väistyä jalolinjaisen Bosendorferin tieltä ja valokuvaus oli kiellettyä, tottakai. Asenne on ymmärrettävä ja konserttimusiikin piirissä itsestään selvä, jazzin parissa sillä voi kuitenkin olla etäännyttävä ja viilentävä vaikutus. Ikäänkuin ei haluttaisi tunnustaa jazzmusiikin raadollista taustaa. (Lauri Karvonen, "Petersonin briljanssia tuttuun tapaan", HS 7.10.1982)

Jazzin käsitteen rakentuminen jatkui Karvosen kritiikeissä myös erottelemalla aito musiikki kaupallisuudesta ja tanssimiseen viittaavasta funkrytmiikasta. Keinot ja kirjoitustyyli olivat hyvin samanlaiset kuin jo aiemmin 1970-luvulla. Termi "jazz" oli Karvosen kritiikeissä vastakohta viihteelle, joka saattoi olla hyvääkin, mutta ei kuitenkaan jazzia. Karvonen rakensi aidon jazzin käsitettä poistamalla siitä sähköä ja funky-rytmiikan ohella

monet muutkin musiikillisen ilmaisun keinot. Miellyttävänkään kuuloinen jazz ei myöskään tarkoittanut, että musiikilla olisi historiallista merkitystä.

Myös jazzyleisön ja -harrastajan käsitteen rakentaminen jatkui Karvosen kritiikeissä 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa. Karvosen mukaan suuri yleisö ei ollut jazzmielityksissään yhtä valistunut kuin asianharrastaja, joka osasi nähdä, milloin tarjolla on valheellista jazzia ja milloin ei.

Luonnollisesti Carolalla on valttinaan erittäin jännittävä ääni ja loistava, pakottamaton fraseeraustapa. Mutta mikä tärkeintä: hän pureutuu jazzin juuriin, hänen ilmaisussaan on sitä maanläheisyyttä ja teeskentelemättömyyttä, joka on ominaista hyvälle jazztaiteilijoille. Joku toinen saattaa olla lauluteknisesti paljon näyttävämpi ilmestys mutta ilmaisussaan loppujen lopuksi varsin pintapuolinen. Tämä tie saattaa olla kaupallisesti jopa menestysekäs ulkonaaisessa hämäävyydessään. Tosi harrastajaa ei kuitenkaan petetä. Hänelle Carolan panos merkitsi virkistävää muistutusta siitä, että joku tässäkin maassa todella vielä osaa taidoista vaikeimman: jazzlaulun.

(Lauri Karvonen, "Carolan yllätyslaulu", HS 29.10.1979)

Karvonen osoitti edellisten vuosien tapaan kiinnostusta myös suomalaiskansalliseen iskelmäperinteeseen. Tähän perinteeseen hän laski kuuluvaksi muun muassa Reijo Frankin, mutta ei esimerkiksi Arja Saijonmaata. Myös iskelmän tuli olla aitoa musiikkia.

Frank ei varmaankaan teknisesti ole kouliintuneimpia laulajiamme ja ehkä juuri sen vuoksi hänen laulussaan on sellaista luontevuutta, että se vaikuttaa kuulijaan. Reijo Frankin tyylissä on myös persoonallisuutta, omista kokemuksista heijastuvaa aitoutta ja rehellisyyttä. Hetkeäkään ei voi epäillä, etteikö tämä mies tuntisi laulujensa aihepiirin ja seisoi niiden sanojen välittämän viestin takana. (Lauri Karvonen, "Laulajan koko kuva", HS 7.11.1980)

Suomalaisia iskelmiä voi vesittää monella tavalla. Arja Saijonmaa on valinnut hienostuneen laimennuksen linjan, mikä voi vedota ruotsalaiseen kuulijakuntaan, jolla ei ole vertailukohteita, mutta tuskin tšekäläiseen yleisöön, jonka täytyy vaistota yrityksen epäaitous. – – Iskelmiemme klassikoista monet ovat nerokkaita sävellyksiä ja toisinaan sanoituksetkin ovat osuvia. Niiden tutuimmat tulkinnat eivät aina kenties ole olleet erityisen taitavia, mutta parhaimmillaan niistä välittynyt yksinkertaisen karu ja rehellinen tunne on kuulijaa liikuttava. (Lauri Karvonen, "Saijonmaan harharetki", HS 30.11.1981)

Iskelmän tavoin Karvonen jatkoi bluesin huomioimista ja samalla blues-käsitteen rakentamista viihteestä erillisenä musiikkityylinä. B.B. King teki "blues-taidetta" mutta oli "viime vuosina ottanut harppauksia silkan viihteen suuntaan" (HS 13.7.1979). Karvosen positiivista suhtautumista bluesiin ilmaisee myös swing-lp:n arvio 5.12.1979. Jos swing-musiikista löytyivät kritiikissä mainitut "elämäkokemuksen tuoma verevyys" ja "itse koetun maku" viehättivät Karvosta, ei ole erikoista, että hän kiinnostui bluesistakin.

Heikkilän ja Fagerlundin tapaan Karvonen kirjoitti kulttuuriosaston lisäksi radio- ja tv-sivuille. Hänenkään kohdallaan kirjoitustyyli ei muuttunut, vaikka osasto vaihtui. Viih-

teen rasitteet olivat musiikin julkaisukanavasta riippumatta samanlaiset. Esimerkiksi 13.10.1979 Karvonen kommentoi Dionne Warwickin konsertin tv-taltiointia ”mitäänsanomattomaksi middle of the road -linjaksi, jolle kuulijoita kyllä tuntuu riittävän”.

1980-luvun jazz näyttäytyi Karvosen kritiikeissä kehittyvänä musiikkina, joka herätti edelleen kiinnostusta. Kritiikissään 10.6.1982 Karvonen kirjoitti, että uuden jazzin ”toinen ääri ei juuri poikkea modernista konserttimusiikista, toisen taas intoutuessa rockin monotoniseen hurmukseen. Väliin sijoittuvat varsinaiset perinteen jatkajat, 60-luvun mustan jazzin jälkeläiset.” Tällaiset väitteet toimivat myös perusteluna useamman kulttuuriosaston jazzkritikon työllistämiselle.

Lauri Karvonen jatkoi HS:n jazzkritikkona myös vuoden 1982 jälkeen. Jazz oli vakiintunut jo kauan sitten kulttuuriosaston osaksi, eikä sen asemaa heilauttanut edes Seppo Heikinheimon ajoittainen kritiikki. Myös Karvosen muistikuvien mukaan Heikinheimon ja jazzavustajien erimielisyydet pysyivät poissa henkilötasolta, joten kysymys oli enemmänkin eri musiikkityyliä arvostusta koskevista mielipide-eroista.

Heikinheimo oli oikeastaan ainoa, joka siellä vähän yritti tölväistä, mutta hyvin suhtauduttiin noin muuten. Eikä kai Heikinheimokaan nyt loppujen lopuksi niin ilkeä ollut vaikka hän nyt vähän yritti, koska meillä oli kulttuuritoimituksessa joka vuosi pikkujoulut, jotka yleensä järjestettiin nimenomaan Heikinheimon kotona Katajanokalla, ja kyllä meidät kutsuttiin sinne myös. Kaikki avustajat kutsuttiin sinne.

(Karvonen haastattelussa 9.3.2011)

11.6 Helena Ylänen: Suomirock herättää vastakaikua

HELENA Ylänen jatkoi populaarimusiikista kirjoittamista harvakseltaan myös 1970-luvun lopussa. Hänet nimitettiin vuonna 1979 HS:n elokuvakriitikoksi, mutta tämän toimenkuvan rinnalla jäi satunnaisesti aikaa kirjoittaa myös hänen arvostamastaan kotimaisesta rockmusiikista. Toki myös elokuvissa soi usein rock, joten Ylänen jatkoi musiikkia koskevista mielityksistään kirjoittamista elokuvakritiikkien yhteydessä.

Elokuvakritikkona ollessaan Ylänen oli mukana nostamassa suomalaista rockia esille HS:ssa. Hän kertoi innostuneensa Eppu Normaalin musiikista sen jälkeen, kun yhtye lakasi soittamasta punkia (Ylänen 2013), ja tämä innostus näkyi laajoina yhtyeestä kertovina juttuina 30.8.1981 ja 10.7.1982. Ylänen oli näin omalta osaltaan vaikuttamassa suomirockin legitimoitumiseen lehdessä.

Ylänen erotti artikkeleissaan Eppu Normaalin viihdeteollisuuden tuotteista ja esitti yhtyeen aidompana vaihtoehtona. Rockin käsite rakentui pitkälti autenttisuuden avulla.

Kun Eput heittäytyvät jalkapallomatsin mittaiseen hyökkäykseen tylsyyttä ja apeutta vastaan, se on rehellistä kulttuurityötä, josta ei määräraha-anomuksia kirjoitella. Rock-yhtye koetellaan joka keikalla uudelleen. Siinä punnitaan soittohalut ja anti. Eppu Normaali on aito keikkabändi. Se syttyy melkein joka kerta uudelleen. Se intoutuu musiikin, yhteishengen ja esiintymisen yhdistelmästä hurjaan soittoon. – Kun he riehaantuvat itse huuhaa-keikaksi kutsumaansa menoon, he ovat yhä tosissaan. Siksi Eppujen keikan jälkeen yleisö

ei kolahda takaisin kylmään arkeen. Sen silmiin ei ole heitetty valheen kultahiekkaa. (Helena Ylänen, ”Viisi kaunista heppua”, HS 30.8.1981)

Ylänen kertoi haastattelussa, ettei hänen populaarimusiikkikirjoittamisellaan ollut yhteiskunnallisia päämääriä. Toimintaa ohjasi ainoastaan musiikkia koskeva innostus.

MM: Oliko sinulla populaarimusiikkikirjoittajana pyrkimys vaikuttaa populaarimusiikin arvostukseen lehden sisällä tai laajemminkin yhteiskunnassa?

HY: Ei. Minulla ei ollut mitään muita tarkoituksia kuin saada kirjoittaa levyistä, joista tykkäsin. Ajan mittaan – kun homma vakiintui – oli tietysti pakko välillä kirjoittaa myös ei-mieluisista levyistä. Se on niin kamalaa puuhaa, että herkästi sitten kirjoittaa liiankin rumasti. (Ylänen 2013.)

11.7 Pauli Heikkilä: Postmodernisti

1980-LUVUN alun HS:n populaarimusiikkikirjoittajiin kuului myös ajankohtaisosaston toimittaja **Pauli Heikkilä** (1956–), joka tuli taloon kesätoimittajaksi 1980. Heikkilä opiskeli tiedotusoppia Tampereen yliopistossa, ja ennen HS:ia hän oli hankkinut toimittajakokemusta muun muassa Uudesta Suomesta ja Aamulehdestä. Hänen musiikkiharrastuksensa oli alkanut 1960-luvulla listamusiikin parissa, mutta 1970-luvun alussa Heikkilä kiinnostui rockista ja perusti vuosikymmenen puolivälissä ensimmäisen rockyhtyeensä. Musisoinnin ohella hän opiskeli 1970-luvun loppupuoliskon ja työskenteli kesäisin toimittajana. Aiemmissa kesätyöpaikoissaan hän oli kirjoittanut muiden juttujen ohessa myös populaarimusiikista, ja sama käytäntö jatkui HS:ssa. Musiikilliset rajat eivät olleet tiukkoja, sillä Heikkilä kertoi kirjoittaneensa jo aiemmissa työpaikoissaan sekä rockista että uudesta iskelmästä.

Mä en mitenkään sillä lailla rajoittunut, että se olisi ollut pelkästään rokkia, mulla ei ollut semmoista tiukkaa jakolinjaa siinä. Menin kyllä kuuntelemaan ihan sujuvasti myös iskelmää ja viihdemusiikkia. Toisaalta myös Pori Jazzissa tuli käytyä vuodesta –74 ihan aktiivisesti, siis joka vuosi. Tykkäsin kyllä jazzista ja tykkäsin siellä ihan avantgardistisimmastakin, että mä en ole sillä lailla noita raja-aitoja koskaan kokenut kovin mielekkäinä.

(Heikkilä haastattelussa 29.10.2014)

Rockista kirjoittamisella oli 1970- ja 1980-lukujen vaihteen HS:ssa jo perinteitä. Heikkilä kertoi Helena Yläsen rockjuttujen olleen yksi syy hakeutua kesätoimittajaksi HS:iin.

Helena Ylänen oli kirjoittanut Doorsin L.A. Woman -LP:stä tosi analyttisen ja ison jutun Horisonttiin. Se oli oikeastaan ensimmäinen juttu, jonka kohdalla mä hämmästelinkin, että Hesarissa on tällaista. Sitten tuli sivun juttu Roxy Musicista ja Sparksista⁷³, jotka molem-

73 Heikkilän muistikuva viittaa 1.9.1974 HS:n sunnuntaiosastolla olleeseen Yläsen ja Möysän artikkeliin, jossa he esittelivät uudet brittiläiset rockyhtyeet Roxy Musicin, The Sparksin ja Cockney Rebelin.

mat olivat mun lempibändejäni. Sitten hän kirjoitti sivun jutun Davesta [Lindholm, MM], joka oli kanssa mun lempiartistini, ja ne olivat tosiaan isoja juttuja. – – Esimerkiksi Dave nostettiin, että hän ei ole mikään pelkkä rockinrämpyttäjä vaan auteur. Helena toi tämmöisen auteurajattelun rockin piiriin Hesarissa. (Heikkilä haastattelussa 29.10.2014)

Heikkilä työskenteli ajankohtaisosastolla lähinnä niin sanotuissa listavuoroissa, eli hän vastasi sivujen kokoamisesta, mutta aikaa jäi jonkin verran myös kirjoittamiselle. Hän alkoi kirjoittaa populaarimusiikkiaiheisia reportaaseja Horisontti-sivulle ja myös satunnaisia konserttikritiikkejä kulttuuriosastolle. Fagerlundin ja kulttuuriosaston kriitikoiden harjoittama populaarimusiikkijournalismi täydentyi Heikkilän panoksella, sillä osa hänen kirjoittamistaan jutuista oli selvästi aiemmasta HS:n populaarimusiikkijournalismista poikkeavaa materiaalia. Heikkilä kirjoitti esimerkiksi ensimmäisestä *Tuuliajolla*-risteilystä päivittäin ja toi näin omalta osaltaan lehdessä esille suomirockin nousua.

Olin mukana Tuuliajolla-kiertueella, ja sieltä tuli idea, että mä lähetin päivittäin sieltä jutun missä mennään ja mitkä on tunnelmat. Se oli kyllä aika raskas diili, koska ei sieltä olisi millään jaksanut kirjoittaa joka päivä, kyllä se oli aina tuskan takana. Kun mä olin siellä seuraavana kesänä, mä päädyinkin kirjoittamaan Sunnuntaihin yhden pitkän repparin eikä yritetty tämmöistä päivittäistä. Nykyaikanahan se olisi helppoa lähettää tuosta vaan naps, lankaa pitkin tai ilman lankaa, mutta siihen aikaan piti etsiä toimitus tai paikallistoimitus ja faksata juttu. Se oli aika raskas kuvio, mutta se oli uudentyyppinen.

(Heikkilä haastattelussa 29.10.2014)

Uudesta musiikista kirjoittaminen ei rajoittunut pelkästään rockiin, sillä Heikkilä toi lehden sivuille näyttävästi myös tavallisen kansan iskelmämusiikkia tekevät artistit. Hän kirjoitti syksyllä 1982 ajankohtaisosastolle Syvien rivien suosikit -juttusarjan, jossa hän jalkautui tanssipaikoille ja suosituimpien suomalaisten tanssilava-artistien keikkabusseihin. Näkökulma oli poikkeuksellinen, sillä Heikkilä tunnettiin pikemminkin rockmusiikin ja -estetiikan hallitsevana kirjoittajana kuin iskelmän puolestapuhujana. Heikkilän tanssilavajutuissa haastateltiin artisteja ja yleisöä, havainnoitiin yleisön iskelmämusiikille antamia merkityksiä paikan päällä ja päädyttiin ehdottamaan, että ehkä uudella Suomi-iskelmäkin on jonkinlaista arvoa tavallisten suomalaisten tunteiden ilmaisijana. Iskelmälaulaja Tarja Ylitalosta kertovassa jutussa pohdittiin työn ja kansan merkitystä.

Tarja ja Intro humpattivat työkseen. Yhteissoiton hioutuneisuus ja kunnianhimo kuuluivat yhteen työskentelystä. Soitossa oli rutkasti potkua. Tarjakin sai hien pintaan. Tämä tyttö ei lintsaa vaan laulaa rahan edestä ja vähän enemmänkin. – – Tanssiyhtyeen pitää täällä olla tanssiyhtye. Niinpä kuultiin humpan lisäksi jenkat, tangot, valssit, diskovivahteiset jytkytykset ja pari polkkaakin. – – Pohdimme Tarja Ylitalon asemaa suomalaisessa kulttuurissa, syvien rivien suosikkina. Olisiko niin, että hän todella on ”tavallisten ihmisten”, ”humppakansan” ja ”palkansaajien” äänitorvi, tulkki. Erityisryhmät kyllä pääsevät julkisuuteen. Taiteilijoilla on taiteilijansa, rokkareilla rock-selittäjänsä. Luonnonsuojelijat, punkkarit ja mitkä lie kyllä löytävät tapoja ajaa asiaansa. Entäpä ”tavallinen kansa”? Puhuuko se Reijo Kallion,

Lea Lavenin, Tarja Ylitalon ja muiden kautta itselleen, toisilleen ja muille? Vai onko tämä kaikki vain kaupallista lumetta?

(Pauli Heikkilä, "Tarja laulaa humppakansan sydämiin", HS 4.12.1982)

Heikkilä kertoi kirjoittaneensa Syvien rivien suosikit -juttusarjan esimiehensä Vesa-Pekka Koljosen pyynnöstä, mutta ottaneensa työtehtävän vastaan mielellään. Hän pohti, että juttusarjan tavoitteena oli kenties tasoittaa lehdessä ilmennyttä rockintoilua.

Siinä oli tällaisista kulttuurikuuhunnaa, että punk oli tullut ja sen mukana tällainen, että kaikki on rock, että valokuva on rock ja kirja on rock. Saattoi olla, että johdon päässä ajateltiin, että nyt ollaan menossa liikaa nuorison linjoilla ja ollaan liikaa siellä, että kaikki on rock. Että pitää vähän tasapainottaa sitä ja nostaa vanhemman kansan ja tavallisen kansan musiikkia siihen rinnalle. Se oli varmaan jonkinlainen tasapainotusele siinä kohtaa. (Heikkilä haastattelussa 29.10.2014)

Jo ennen Syvien rivien suosikit -sarjaa Heikkilä oli kirjoittanut lehteen muun muassa iskelmälaulukilpailuista. Heikkilä kirjoitti arvostavasti laulukilpailun osallistujista ja heidän edustamastaan musiikkityylistä, vaikka kilpailijat eivät olleet asemansa jo vakiinnuttaneita laulajia.

Onko iskelmästä tullut niin vakava asia, että sille ei enää uskalleta tai haluta nauraa? Onko iskelmätähteydestä tullut niin tavoiteltava haave, että sitä kohden pyrkiviä kunnioitetaan, heidän kamppailuaan ei haluta väheksyä ja ivailla? Vai olisiko yksinkertaisesti niin, että iskelmälaulukilpailuihin osallistuvien taso on kohonnut? Enää ei ole varaa naureskella.

(Pauli Heikkilä, "Iskelmä on rakas harrastus", HS 19.10.1980)

Heikkilällä oli populaarimusiikkikirjoittajana hyvin moniarvoinen ote. Iskelmän ja uuden aallon rockin lisäksi hän kirjoitti muun muassa rockabillystä ja ravintola Klippanin futuristidiscosta. Hän ei pyrkinyt rakentamaan vastakkainasetteluja tai hierarkioita, vaan enemmänkin arvostamaan jokaista musiikillisen luomisen tapaa, kunhan se tehtiin hyvin. Laadun käsite ja standardit olivat olemassa, mutta piilotetumpina kuin kulttuuriosastolla tai ajankohtaisosaston rockpalstalla. Ne myös vaihtelivat musiikkityylin mukaan.

Delta Cross Band on yllättävän monipuolinen yhtye, mutta monipuolisuudessaan myös linjaton. Sillä ei ole selvästi hahmottuvaa identiteettiä, joka tietenkin suurelta osin johtuu siitä, että valtaosa ohjelmistosta on lainatavaraa. Toisaalta yhtye liikkuu selvästikin ns. hauskanpitolinjalla eli siihen, mitä soitetaan, ei kiinnitetä huomiota kunnianhimoisessa mielessä. Tärkeintä on, että menee lujaa. Siinäkin sinänsä ei ole mitään pahaa, mutta tuo hauskuus, riemukkuus ei tuntunut salin puolella siinä määrin kuin pitäisi.

(Pauli Heikkilä, "Linjatonta rytinäbluesia", HS 18.10.1980)

Manhattan Transfer otetaan aivan liian helposti lällynä viihdeyhtyeenä. Eihän siinä mitään, kyllä se viihdyttääkin, mutta samettisen, karamellimaisen ja pastellisävyisen pinnan alla on

tulta ja tappuraa, tajua musiikin kehitysmahdollisuuksista ja aitoa jazzinrakkautta.
(Pauli Heikkilä, "Samettia ja tappuraa", HS 6.5.1981)

Heikkilän mukaan hänellä oli pyrkimystä nostaa hyväksi katsomansa musiikin arvostusta, mutta ei niinkään puuttua kokonaiseen genrehierarkiaan.

Oikeastaan oli aika henkilökohtaisia pyrkimyksiä eli nostaa niitä bändejä ja esiintyjiä ja ilmiöitä, jotka tuntuivat itsestäni kiinnostavilta ja hyviltä jakaa, share niin sanotusti, jakaa eteenpäin sellaista hyvää, että ihmiset eivät olisi tietämättömiä joistakin tietyistä asioista. Mutta sitten taas jonkun kokonaisen alan tai alueen kohottaminen on mulle tuntunut aina vieraalta. – – Ehkä semmoinen tarve tai agenda oli, että tuonne kun mä ujutan noiden juttujen joukkoon jonkun tarinan jostain vähän erikoisemmasta kulttuuri-ilmiöstä, niin ehkä se saa sen näyttämään ihan luontevalta, eikä niin että mä lähtisin ihmettelemään sen erikoisuutta. Sen takia tuommoinen Horisontti-palsta oli mun mielestä niin mukava, koska se oli joustava. Sinne pystyi kirjoittamaan mitä vain. (Heikkilä haastattelussa 29.10.2014)

Heikkilä kuvasi haastattelussa HS:n 1980-luvun alun ilmapiiriä yllättävän liberaaliksi. Hänen kaltaistensa nuorten toimittajien oli helppo saada uusia ajatuksia läpi lehteen.

PH: Massakulttuurit, korkeakulttuurit, ihan sama. Ne ovat kaikki siinä aakeella laakeella, ja sieltä voi valita ihan eklektisesti mitä lystää. Tätähän voisi kutsua asenteena vaikka postmoderniksi. Ehkä se oli se, mitä mä pyrin tuomaan Hesariin. – –

MM: Oliko se Hesarin ilmapiiri sitten semmoinen, että tämmöistä agendaa siellä saattoi toteuttaa?

PH: Kyllä siellä saattoi, ja mä olin yllättynyt siitä. Mä ajattelin, että nyt mä repäisen oikein kunnolla, ja mä sain vaan taputuksia päähän siellä käytävillä, että hyvä Pauli. Mä olin että mitä vittua, minähän etsin tässä potkuja, enkö minä saakaan niitä (nauraa).

(Heikkilä haastattelussa 29.10.2014)

11.8 Populaarin estetiikka saapuu kulttuuriosastolle

VAN Venrooi’n ja Schmutzin (2010, 397) mukaan populaarimusiikin diskurssi sanomalehtien kulttuurisivuilla sisältää kahdet eri kriteerit: sekä perinteisen korkeakulttuurin estetiikan että populaarin estetiikan, joka painottaa funktionaalisia, tunteellisia ja kokemusperäisiä populaarimusiikin arvioinnin tapoja. Rockmusiikin arviointi alkoi HS:n kulttuuriosastolla korkeakulttuurin estetiikkaa soveltamalla, mutta populaarin estetiikka tuli täydentämään kokonaiskuvaa 1970-luvun loppupuoliskolla Mattiesko Hytösen kirjoitusten myötä. Hytönen arvosti kirjoituksissaan rockin kuunteluun liittyvää suoraa aistinautintoa. Rockin arvo ei enää määrittynyt pelkästään esittäjiensä teknisen taidon ja luojiensa taiteellisten visioiden kautta, vaan musiikille oli hyväksyttyä antaa arvo myös sen perusteella, millaisia fyysisiä tunteita se kuulijassaan herätti.

Vuonna 1979 punkrockia alettiin muutenkin tarkastella HS:n kulttuuriosastolla ilmiönä, joka saattoi uudistaa rockia myös positiivisessa mielessä. Se tarkoitti rockia koskevien

arvojen suurta muutosta, sillä punkrock ei enää tähdännyt soittajien tekniseen taitoon, vaan hyvän musiikin kriteerit olivat toiset. Kurkelan (2005, 303) mukaan elämyksellisyys, tanssillisuus ja ruumiillisuus olivat alusta lähtien olleet tärkeä osa rockin esteettistä ajattelua, mutta HS:n rockkritiikki painottui melkolailla rockin älyllisempään puoleen ennen punkin hyväksyntää. Tanssillisuutta ja ruumiillisuutta ei kirjoituksissa juuri esille nostettu, tärkeämpää oli rockin yhteiskunnallinen potentiaali, sen kyky stimuloida kuulijan mieltä tai sen esittäjien taito.

Hytösen käsitys rockin olemuksesta erosi esimerkiksi Jukka Haurun mielipiteistä, ja näin rockin kentällä risteävät erilaiset näkemykset rockin olemuksesta ja tehtävästä alkoivat olla esillä myös HS:n kulttuuriosaston sivuilla. Eri osapuolet myös kommentoivat toistensa mielipiteitä lehdessä ainakin kerran: Hauru kommentoi ironisesti 4.6.1982 Hytösen kirjoitusta Pelle Miljoonan konsertista, ja tähän Hytönen puolestaan vastasi omassa kirjoituksessaan seuraavan päivän lehdessä. Vastauksesta käy ilmi, mikä Hytösen mielestä oli rockissa tärkeintä.

Pelle Miljoona on tulkinnut oikein Mattiesko Hytösen kuolemattomia tekstejä, joiden mukaan rockin tulee pysyttäytyä pelkistetyn yksinkertaisessa lantiomuodossaan.

(Jukka Hauru, ”Miljoonasta irtosi muutama”, HS 4.6.1982)

En ole kehottanut Pelle Miljoonaa yksinkertaistamaan ilmaisuaan. Olen kirjoittanut, että nykyisellään Pelle Miljoona on oikealla tiellä: sopivan yksinkertaisessa ilmaisussa. – – Konsertin ensimmäinen puolituntinen oli kuitenkin sitä itseään. Testasin asian heti alussa. Pannin korvatulpat korviini ja menin puolen metrin päähän rockia syytävästä kaiuttimista. Basorumpu alkoi heti juuri oikealla tavalla jyskyttää maksassani ja munuaisissani.

(Mattiesko Hytönen, ”Pelle ja oikea ilmaisu”, HS 5.6.1982)

1980-luvun vaihteen tapahtumat HS:n populaarimusiikkijournalismissa kytkeytyvät erityisesti mielipideilmaston muutoksiin. Tanssittavaa ja ruumiillista rockia oli esitetty koko rockin historian ajan, mutta näitä ominaisuuksia ei juuri nostettu kritiikissä positiivisesti esille ennen kuin uuden aallon rockin kohdalla.

Muodoltaan yksinkertaisen rockin lisäksi toinen tällä ajanjaksolla hyväksynnän saavuttanut musiikkityyli oli uusi iskelmä. Mattiesko Hytösen näkemykset Reijo Kallion musiikin arvosta olivat poikkeuksellisia, ja kulttuuriosaston ulkopuolella Syvien rivien suosikit-juttusarja tarjosi populaarimusiikin specialistin jutuissa ensimmäistä kertaa näkökulman, jossa myös tanssilavoilla esitettävä iskelmä saattoi sisältää jonkinlaista autenttisuutta ja kulttuuriarvoa. 1980-luvun alkuvuosina Tapani Kansa sekä Matti ja Teppo olivat laajojen henkilöjuttujen aiheiksi HS:ssa kelpaavia artisteja siinä missä vielä 1970-luvulla heidän tekemisistään ei lehdessä juuri kirjoitettu – saati, että he olisivat itse päässeet kertomaan lehden sivuilla, miksi he tekivät sellaista musiikkia kuin tekivät. Jo ennen Syvien rivien suosikit -sarjaa HS:n sunnuntaisivulla julkaistiin lähes koko sivun kokoinen artikkeli Matista ja Teposta, jossa myös laulajat itse pääsivät esittämään musiikkia koskevia mielipiteitään.

”Pakko tällä alalla on olla liikemies. Taiteilijana oleminen on monimutkainen juttu, ei tää porukka tule paikalle, jos ruvetaan taiteilemaan. Massamusiikissa on aina bisnes mukana. Me itse tykätään tästä, me ei inhota sitä mitä me tehdään. Olisi korni lähtökohta, jos esittäisi biisejä, joista ei itse tykkää.” – – Matin ja Tepon laulut ovat nykypäivää. Ne puhuttelevat tavallista suomalaista yksinkertaisuudellaan. Ihmiset, jotka inhoavat tällaisia latteuksia, unohtavat olevansa vastaavanlaisessa hurmiossa kuunnellessaan klassista, jazzia tai rokkia.

(Heleena Savela, ”Arvotonta kissankultaa?”, HS 26.9.1982, haastattelusitaatti Matti Ruohoselta)

Syvien rivien suosikit -sarja korotti samalla ”tavallisen kansan” musiikkimaun arvoa, sillä suomalaisten iskelmätahtien tekemisiin suhtauduttiin positiivisesti nimenomaan tanssilavoilla liikkuvan yleisön musiikille antaman arvon perusteella. Tanssilavaiskelmän kohdalla toimittaja Pauli Heikkilä ei yrittänyt pelkästään kuunnella musiikkia ja päätellä kuulemastaan sen arvoa, vaan jalkautui myös näkemään arvon syntyminen itse. Yleisön mausta oli iskelmämusiikkia arvioidessa kirjoitettu lehdessä ennenkin, mutta kun esimerkiksi ajankohtaisosaston pop-palstalla tuomittiin kotimainen iskelmä yleisön makua aliarvioivaksi, lehdestä ei käynyt ilmi, millaisen otannan perusteella tämä arvio oli tehty – vai perustui-ko mielipide pelkästään kriitikon omaan olettamukseen yleisön mausta. Jos ajankohtaisosaston kriitikot olivat käyneet omakohtaisesti havainnoimassa iskelmämusiikin ja yleisön välisen suhteen muodostumista, ainakaan se ei tullut heidän kritiikeissään millään lailla ilmi. Tämä tilanne kuitenkin muuttui Syvien rivien suosikit -sarjan myötä.

Samalla kun rockin estetiikka muuttui HS:n kulttuuriosastolla monipuolisemmaksi, rokkia alettiin hyväksyä laajemmin myös lehden muilla osastoilla. Horisontti-sivuilla vakituisten palstan maaliskuussa 1980 saanut Markku Fagerlund alkoi vuosikymmenen vaihteen tienoilla kirjoittaa rockista yhä enemmän radio- ja tv-sivuille sekä satunnaisemmin muillekin osastoille, muun muassa talous- sekä sunnuntaisivuille. Aloite näille rockjutuille tuli yleensä osastojen esimiehiltä. Fagerlund piti tätä haastattelussa merkinä rockin arvostuksen kasvusta lehden sisällä, ja rockin kasvava huomiointi kulttuuriosaston ulkopuolella heijastui hänen mielestään myös kulttuuriosaston tekemiseen. Kalle Heikkisen mielestä kulttuuriosasto oli aktivoitunut rockin seuraamisessa jo aikaisemmin, mutta vasta heidän palstansa alkamisen jälkeen.

Fakta on se, että minä ja Markku Fagerlund tuotiin rokki sinne. Pointti oli sellainen, että kun me saatiin se sinne sisään, niin siihen oli melkein pakko reagoida toisella puolella. Se kulttuuripuolikin heräsi pikkuhiljaa, kun he alkoivat näkemään. Mitä sä itse ajattelet musiikkitoimittajana kulttuuritoimituksessa, kun yhtäkkiä ajankohtaistoimituksesta puskee tällaisia materiaalia, kyllähän me luotiin se paine sinne sisään. Mutta me ei koettu koskaan sitä muuna kuin myönteisenä. Me koettiin nimenomaan niin päin, että me ollaan voitettu tämä peli. (Heikkinen haastattelussa 19.8.2014)

Koko ajan siinä käytiin sitä keskustelua, että miksi tämä [ajankohtaisosaston rockpalsta, MM] nyt on täällä, mutta se nyt oli tällaisista. Musta oli vain hyvä ja mä olen iloinen siitä,

jos meidän vaatimattomat kirjoituksemme lisäsivät rockista kirjoitusta Hesarissa tai muualla, se on loistavaa koska siksihän me oltiin siellä. – Se oli tosi upeata kun tunsin tai tavallaan näki, että sen musiikin arvostus kasvoi – mä en tarkoita omia juttujani vaan ylipääntänsä – ja suhtautuminen lehdessä ja muuallakin muuttui rockille suopeammaksi. Juuri se, että se sai enemmän tilaa ja se vakioitui ja muuta, musta se oli hienoa, koska sitähän mä olin halunnutkin, että rockin näkyvyys kasvaa. Alunperin mun ja Kallen ajatus oli juuri se, että kun ei kukaan kirjoita rockista Hesarissa niin perhana, mennään me nyt sitten kirjoittamaan. Olihan se hienoa, kun pääsi sellaiseen tilanteeseen, että halutaan lisää.

(Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

Vaikka rock hyväksyttiin HS:n eri osastojen sisällöksi, Fagerlundin (2014) mukaan lehden yksittäiset työntekijät saattoivat olla edelleen sitä mieltä, ettei rockista pitäisi kirjoittaa lainkaan, tai siitä pitäisi kirjoittaa ainoastaan kulttuurisivuilla. Ajankohtaisosaston rockpalstan olemassaolon kyseenalaistaminen jatkui Fagerlundin (2014) mukaan myös sen jälkeen, kun Heikkinen lopetti ja Fagerlund jatkoi palstan pitämistä yksin. Haastattelussa hän kertoi kuitenkin viihtyneensä ajankohtaisosastolla eikä olisi vaihtanut osastoa kulttuuriin, vaikka tällaista tilaisuutta olisi tarjottu.

Jukka Haurun mukaan kulttuuriosastolla ei hänen aikanaan laitettu paljoakaan painoa sille, että rockista kirjoitettiin samaan aikaan myös ajankohtaisosastolla. Työnjako kuitenkin oli hänen mielestään selvä: ajankohtaisosaston populaarimusiikkijournalismi oli ”vähän niin kuin puffiluonteista niin sanottua tavallista journalistista höpötystä” ja ”kulttuurin puoli ja kritiikki nimenomaan, mihin mä erikoistuin, sen piti olla sitten analyttisempaa ja syvällisempää” (Hauru 2014). Pauli Heikkilä (2014) piti omia rockjuttujaan sekä Fagerlundin palstasta että kulttuuriosaston kritiikeistä erillisenä lajina. Pop-palsta oli hänen mielestään enemmän ”Suosikki-tyyppinen” ja kulttuuriosaston jutut ”enemmän tyyppiä Soundi”. Lisäksi Horisontti-palstalla oli ”kolmatta lajia, joihin mä yritin saada ehkä enemmän sitä paikan tunnelmaa ja keikan atmosfääriä” (Heikkilä 2014).

Jazz kävi 1980-luvun vaihteessa kiinnostavaa kamppailua mediatilasta, sillä kulttuuriosastolla haluttiin sulkea helsinkiläisessä Groovy-jazzravintolassa järjestetyt konsertit osaston ulkopuolelle. Julius Heikkilä väitti radiohaastattelussa helmikuussa 1982 boikotin johtuvan Groovyn omistuspohjasta eli siitä, että jazzklubin omisti yksityinen yritys. Julkisin varoin järjestetyn konserttitoiminnan vähäisyys uhkasi jazzista kirjoittamista toden teolla, sillä suurin osa Helsingin jazzkonserteista järjestettiin Groovyssa, jonka omistuspohja taas oli väärenlainen kulttuuriosastolla arvioidun musiikin esityspaikaksi kelvataksaan. Groovyssa järjestettyjä jazzkonsertteja sai arvioida lehdessä Horisontti-osastolla, mutta ei kulttuuriosastolla. (Anon 1982., 24.) Jukka Hauru ilmaisi, että Helsingin jazzkonserteista oli vaikea kirjoittaa lehteen mitään, koska niitä järjestettiin enimmäkseen Groovyssa. Jazzkonserttikritiikkien ilmestyminen kulttuuriosastolla olisi edellyttänyt, että konsertteja järjestetään toisenlaisissa ympäristöissä.

Tavastia-klubin kokeilu, järjestää ilmainen jazz-ilta, oli varsin mielenkiintoinen, ja antoi minullekin tilaisuuden kirjoittaa pitkästä ajasta jazzista. Edeltäjäni Julius Heikkilähän on jo julkisesti ollut huolissaan keskittymisestäni pelkästään rokkiin. No, jokainen konserttitilan-



Helsingin jazzväki löysi kaipaamansa soittoklubin lokakuussa 1977 avatusta Groovy-ravintolasta, mutta Groovyn jazzkonserteista kirjoittamisesta tuli ennen pitkää kiistanalaista toimintaa HS:n kulttuuriosastolla. Maaliskuussa 1981 Groovyn lavalla esiintyi vibrafonisti Jukka Haaviston Happy Swing Band. (Kuva: Åke Leander Granholm)

netta vähänkin seuraava jazzin harrastaja on toki havainnut jazzin tarjonnan olleen Groovyn ulkopuolella lähes olematonta ja Groovyn konserteista kirjoittaminen ei ole minusta kiinni. (Jukka Hauru, "Uudistuvaa Linkolaa", HS 5.2.1982)

Hauru (2014) muisteli haastattelussani, että Groovy-boikotin takana oli pikemminkin kyseisen jazzravintolan kapakkamiljöö kuin sen omistuspohja. Jazzin legitimoitumishistoriaa tarkastellessa tämä ei ole mitään uutta – nousihan musiikin arvostus jo vuosikymmeniä aikaisemmin Yhdysvalloissa nimenomaan siirtämällä sen esittäminen kapakoista konserttisaleihin. Samanlainen jaottelu oli edelleen voimassa myös HS:n kulttuuriosastolla, ja se antoi jazzin puolustajille yhden syyn lisää vaatia julkisia varoja jazzille. Jazz ei ollut Helsingissä vielä siirtynyt kapakoista konserttisaleihin, joten yhteiskunnan tuli vauhdittaa tätä kehitystä – vai olisiko jazz mieluummin pitänyt legitimoida omilla ehdoillaan ja hyväksyä, että joidenkin jazztyylijen autenttisin esiintymispaikka oli kapakka? Niin tai näin, kulttuuriosastolla ei hyväksytty kaikkia jazzin ominaispiirteitä ainakaan vielä 1980-luvun alussa.

Osastosta riippumatta HS:n populaarimusiikkitoimittajat kiittelivät uuden aallon rockin funktiota ajankuvan heijastajana ja nuorison arvojen äänitorvena, vaikka kulttuuri-osaston kriitikot Julius Heikkilä ja Jukka Hauru murehtivat samalla teknisen taidon merkityksen vähenemistä musiikin laatukriteerinä. Uuden aallon rockin hyväksynnälle alkoi löytyä lehdestä säestäjiä myös populaarimusiikkitoimittajien ulkopuolelta. Saariston (2003, 13) mukaan vuonna 1980 suomirock oli jo arkipäivää rocklehtien sivuilla, mutta se joutui vielä kamppailemaan ja osoittamaan oman olemassaolonsa oikeutuksen koko kansakunnan ja suomalaisen kulttuurin tasolla. HS:ssa juuri 1980-luvun ensimmäiset vuodet olivat muutoksen aikaa, sillä uuden aallon rockin siistiyttyä myös lehden yleistöimittajat alkoivat kiinnittää positiivista huomiota nouseviin suomirokkareihin.

Huomio ja hyväksyntä näkyivät muun muassa sunnuntaiosastolla 1.2.1981 julkaistussa kokosivun Hassisen Kone -artikkelissa, joka oli HS:n siihenastisessa historiassa hyvin poikkeuksellinen. Artikkelissa toimittaja Heleena Savela haastatteli Hassisen Koneen jäsenten perheitä ja muita joensuulaisia, toimittajia, muusikkokollegoita ja lopuksi itse yhtyeen jäseniä. Haastatteluiden aiheena olivat ainoastaan Hassisen Koneen musiikki sekä yhtyeen laajempi merkitys kotikaupungilleen Joensuulle. Saman vuoden itsenäisyyspäivänä toimittaja Sakari Määttänen noteerasi Pelle Miljoonan niin ikään sivun kokoisella jutulla sunnuntaiosastolla.

Pelle, Juice, osin Tuomari Nurmio, Hassisen Kone ja Eppu Normaali ovat uskollisesti jaksaneet tehdä suomenkielistä rokkia. Jossakin heidän aivosopukassaan on kypsynyt idea herättää tämän kylmän kolkan ihmiset ajattelemaan. Jos nuo laulut olisi tehnyt vieraalla kielellä, ne olisivat menneet isolta ryhmältä ohi.

(Sakari Määttänen, "Pelle Miljoonan kesyttämätön lataus", HS 6.12.1981)

Merkillepantavaa on, että lehden sunnuntaiosaston toimittaja Määttänen antoi arvoa täsmälleen samoille suomirockin tekijöille kuin kulttuuri-osaston rockspesialisti Jukka Hauru. Suomirockin ykkösketju sai tekemisilleen laajamittaisen hyväksynnän sekä lehden eri osastojen rockkriitikoiden että yleistöimittajien keskuudessa. Suomenkielisen rockilmaisun kehittäjistä innostui 1980-luvulla jopa lehden kulttuuritoimituksen yli kuusikymppinen esimies Marja Niiniluoto, sillä hänen poikansa, HS:n entinen populaarimusiikkiavustaja Markku Niiniluoto (2014) kertoi, että Marja Niiniluoto piti vanhoilla päivillään Ismo Alangon ja Kauko Röyhkän musiikista.

Chansonista tuli Ranskassa legitiimiä musiikkia, kun sen esittäjät ryhtyivät kirjoittamaan itse kappaleensa, sen esittäjiä alettiin käsitellä yksinäisinä runoilijoina eikä viihdyttäjinä ja chanson-genrestä puhdistettiin viittaukset kaupallisuuteen (Looseley 2003, 31). Yhtymäkohdat suomirockin syntyyn ja asemaan iskelmästä ja viihteestä erillisenä tyylinä ovat selvät. HS:ssa näkyi viitteitä tästä muutoksesta pitkin 1970-lukua, mutta näkökulma löi todella läpi lehdessä vasta 1980-luvun alkuvuosina uuden aallon rockin myötä.

Markku Fagerlund pohti haastattelussa suomirockin nousua ja sen käsittelyä verrattuna 1970-luvun yleisönsuosikkiin Hurriganesiin, joka ei saanut HS:n kriitikoilta samanlaisia tunnustusta osakseen kuin suomenkieliset rockbändit ja -laulajat. Erottavina tekijöinä olivat Fagerlundin mukaan juuri suomen kieli ja suomalaisuus.

Suomessa oli aika tärkeä tämä suomalainen aspekti. Mä näen itse hyvin tärkeänä, että kun tuli tämä niin sanottu suomirock, joka tuli tavallaan tämän uuden aallon yhteydessä... Jos ajatellaan Epuista, Pellestä, Hassisen Koneesta, Juicesta ja muista, niin siinä oli myös tämä suomen kieli. Ja se oli aikaisemmin kuitenkin enempi – kaikki kunnioitus Hurri-ganesille ja Albertille [Järvinen, MM], joka oli yksi Suomen kaikkien aikojen parhaita kitaristeja – mutta sehän oli kuitenkin amerikkalaista musiikkia vain suomalaisten muusikoiden soittamana, let's face it. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014.)

Suomirockin saamasta positiivisesta huomiosta huolimatta kuukausipalkkaista populaarimusiikkitoimittajaa ei vielä palkattu kulttuuriosastoon. HS:n ratkaisu herätti tuoreeltaan laajempaa huomiota musiikkipiireissä, sillä musiikinopettajien Rondo-lehden numerossa 10/1981 Arthur Fuhrmann kirjoitti Julius Heikkilän irtisanoutumisesta ja vakituisen populaarimusiikkitoimittajan toimen perustamatta jättämisestä. Fuhrmann antoi kirjoituksessaan tukensa Heikkilälle.

Korviimme on kantautunut huhuja siitä, että Julius Heikkilä on sanoutunut irti Helsingin Sanomien freelance-toimittajan tehtävistä. Syynä siihen on se, että hänen annettiin aikoinaan ymmärtää, että ns. kevyen musiikin kriitikon toimi vakinaistettaisiin silloin, kun ensimmäinen kolmesta ns. vakavan musiikin kriitikosta siirtyy eläkkeelle. Tämä hetki on nyt koittanut, mutta kaikkien ällistykseksi vanhat puheet eivät enää pidäkään paikkaansa, vaan kulttuuritoimitukseen tullee taas kolmas 'vakavan' musiikin kirjoittaja. Julius on tietysti pettynyt, ei suinkaan itsensä vaan kevyen musiikin takia. Siinä hän on tietysti oikeassa. Kevyen musiikin kenttä on viime aikoina laajentunut niin paljon ja tapahtumia on niin runsaasti, että tarvittaisiin välttämättä vakituinen toimittaja, joka koordinoisi tilannetta ja hankkisi eri tilaisuuksiin asiantuntevan kirjoittajan. Yllämainittujen huhujen mukaan Hesarilla yrittää nyt kissojen ja koirien kanssa etsiä ihmisiä, jotka suostuisivat kirjoittamaan tilapäisesti. Minusta olisi ihan hyvä, jos lehti ei sellaisia ihmisiä löytäisi, vaan joutuisi kiinnittämään vakinaiseksi asiantuntevan henkilön, joka ammattimaisesti toimittaisi lehden ns. kevyen musiikin palstaa. Tämän lisäksi voisin oikein hyvin kuvitella, että tämä asiantunteva henkilö olisi nimeltään Julius Heikkilä. (Fuhrmann 1981, 45.)

Keskustelu jatkui muutaman kuukauden päästä radiossa. Radio 2:n Viihdeohjelmien jazzin teemaillalla 21.2.1982 järjestettiin musiikkikritiikkikeskustelu, jonka yhtenä aiheena oli Julius Heikkilän lähtö HS:sta. HS:n kulttuuriosaston vt. päällikkö Pekka Tarkka vastasi ohjelmassa kysymykseen ”Miksi ei lehdessä pidetä tarpeellisena kiinnittää vakinaista toimittajaa seuraamaan jazzin, rockin, afroamerikkalaisen musiikin, improvisoidun musiikin tai kansanmusiikin tapahtumia ja kehitystä”.

Näyttäisi siltä, että ns. vakituista toimittajaa on mahdotonta saada kaikille taiteen alueille. Useita alueita ns. kevyen musiikin ohella hoidetaan vakituisten avustajien voimin, esimerkiksi arkkitehtuuria tai nuorten kirjallisuutta tai valokuvaa tai biologiaa jne. Minun arvohierarkiassani kyllä esim. arkkitehtuuri ja biologia ovat – sanoisin suoraan tärkeämpiä alueita kuin kevyt musiikki. (Anon. 1982, 19.)

Tarkalta kysyttiin ohjelmassa myös, suhtautuuko HS periaatteessa penseästi ”konserttimusiikin ulkopuolelle jäävään musiikkiin”. Hän kiisti asian olevan näin.

HS:sta on tietysti kollektiivina aika vaikea puhua. Toimituksessa on toimittajia, jotka harastavat kevyttä musiikkia, jazzia, rockia jne. ja myös niitä toimittajia, jotka eivät näistä musiikin muodoista välitä erityisemmin. Mutta vastaisin tähän kysymykseen, että kun lehteä tarkastelee, niin ei se varsinaisesti suhtaudu penseästi konserttimusiikin ulkopuolelle jäävään musiikkiin, sitähän käsitellään suorastaan kahdessa osastossa, kulttuuriosaston lisäksi myös niin sanotuilla Päivästä päivään -sivuilla. (Anon. 1982, 21.)

Myös irtisanoutunut Julius Heikkilä oli radion jazzillassa keskustelemassa populaarimusiikkikritiikin tilasta ja HS:n toimituspolitiikasta. Hän rakensi lähetyksessä selvää eroa kulttuuriosaston ja ajankohtaisosaston rockjuttujen välille. Eri osastot suhtautuivat hänen mielestään eri tavalla populaarimusiikin kaupallisuuteen.

Tarkka puhuu myöskin Horisontista, Päivästä päivään -osastosta, jossa on totta kai niinku jonkinlainen edustus sille musiikille. Mutta jos te katsotte, mitä nää nuoret punaposkiset pojat kirjoittaa siellä, niin ne kirjoittaa pelkästään tästä ns. fyrkkapopista, tästä populaarimusiikin osasta, jossa nimenomaan roikkuu raha, ja kirjoittaa myöskin siihen henkeen, että niinkun ’valot suihkii komeesti ja soi kovaa ja korkealta’. (Anon. 1982, 22.)

Pauli Heikkilä työskenteli riidan aikaan ajankohtaisosastolla. Hänen mielestään kuukausipalkkaisen populaarimusiikkitoimittajan palkkaamatta jättäminen ilmaisi musiikkityöliikkeen välisen hierarkian kulttuuriosaston sisällä.

Taisi olla niin, että klassisen musiikin toimittaja tai kriitikoitakin oli niin, että he olivat ihan palkalla, ainakin osa heistä oli. Mutta varsinaista palkalla ollutta kevyen musiikin toimittajaa ei tainnut olla yhtään, että he olivat palkkiopohjaisia. Siinäkin näkyy se arvostusero. – – Tämmöiset rakenteelliset jutut usein osoittavat arvostuksen paremmin kuin ihan vain lehden sisältö. Kun tietää sen, mitä siellä taustalla on, niin se kertoo siitä suhtautumisesta. (Heikkilä haastattelussa 29.10.2014.)

Oli kirjoittajien työsuhte sitten kuukausipalkka- tai juttupalkkiopohjainen, kulttuuriosastolta välittyi 1980-luvun alkuvuosina joka tapauksessa kiinnostavan moninainen rockkuva. Kulttuuriosaston esimiehenä myöhemmin työskennellyt Heikki Hellman kirjoitti myös muutaman yksittäisen rockkritiikin osastolle. Kritiikissään 22.7.1980 Hellman korosti aluksi popmusiikin hauskanpito- ja ruumiillisuusfunktioita erottaen yleisöstä esteetikot ja älyköt. Tämä erottelu tapahtui kuitenkin arvottaen jälkimmäiset alemmaksi kuin popmusiikkia nautinnon takia kuuntelevat kuulijat, ei korkeampi-arvoiseksi kuuntelijaryhmäksi kuten lehden aiemmassa jazz- ja rockkritiikissä.

Ska on valloittavan hauskaa musiikkia. Se ei ole tarkoitettu tosikoille, esteetikoille eikä älyköille vaan tanssimista varten. ”Fuck art, let’s dance!” on englantilainen Madness-yhtye ti-

vistänyt ideologiansa, ja sama oli Bad Manners -yhtyeen henki. – – Ska on viime aikojen ns. uuden aallon muotivirtauksista kaikkein proletaraisimpia. Toisaalta se vetää puoleensa hyvin erilaisia yleisöjä, se on surutonta hauskanpitoa – mikä parhaiten tuntuu popmusiikkiin sopivankin. (Heikki Hellman, "Vihaista hauskanpitoa", HS 22.7.1980)

Rockiin liitettävät arvot olivat 1980-luvun alun HS:ssa monipuolisia ja jopa keskenään ristiriitaisia. Sitä ne olivat myös ulkomaisessa keskustelussa. Legendaarinen rockkriitikko Lester Bangs (1980/1992, 104) kirjoitti vuonna 1980, ettei rock ole taidetta ja sen esittämiseen pitäisi olla oikeus jokaisella. Samalla toiset maineikkaat rockkriitikot olivat vaatineet rockille taidestatusta jo 1960-luvun lopusta lähtien. Moniarvoisuus ja ristiriitaisuus lienevät luonnollinen olotila, sillä Kurkelan (2005, 307) mielestä ei ole olemassa yhtä rockin estetiikkaa tai filosofiaa, koska ala on sisällöltään ja ajattelutavaltaan niin kirjavaa. Moniarvoisuuden saapuminen lehteen tarkoitti rockin saapumista koko ristiriitaisessa olemuksessaan. Kun samaan aikaan lehdessä oli ensimmäistä kertaa annettu tavallisten ihmisten iskelmämusiikkia tekeville laulajille ja muusikoille laajempaa arvostusta, populaarimusiikin ja populaarin estetiikan läpilyönti oli tapahtunut.

Vaikka populaari- ja massakulttuuria koskeva arvokeskustelu alkoi Suomessa jo 1960-luvulla, populaarikulttuurin laajempi legitimointi tapahtui 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa. Muutoksen taustalla oli lähinnä suomalaisen yhteiskunnan lisääntynyt moniarvoisuuden sietokyky, joka nosti alempien kerrostumien kulttuuristen mieltymysten julkista arvostusta. Kansanomainen nationalismi sai suomalaisessa yhteiskunnassa tunustetumman aseman samalla, kun kotimaisen populaarikulttuurin arvostus nousi. (Sevänen 1998, 337.) Tämä alkoi 1980-luvun alussa näkyä selvästi myös HS:ssa suomirockin ja suomalaiskansallisen uuden iskelmän kohdalla. Kun uusi vuosikymmen oli päässyt alkuun, myös nuorison ja tavallisen kansan suosikkiartistien tekemiset saattoivat Suomen suurimman lehden sivuilla olla legitiimiä kulttuuria.

12. Populaarimusiikin legitimoituminen Helsingin Sanomissa

HS:n kulttuuriosaston vt. päällikkö Pekka Tarkka esitti Yleisradion haastattelussa helmikuussa 1982, että lehdessä voitaisiin kokonaan luopua kulttuuriosastosta ja kulttuuri-sanan käytöstä. Yhtenä perusteena Tarkan mielipiteelle olivat ”vastakulttuurien” pyrkimykset saavuttaa ”jonkinlainen virallinen status ja arvostus” sen kautta, että niistä kirjoitetaan kulttuuriosastolla.

Minusta tuo kulttuuri on hiukan teennäinen sana, vaikka ainakin toistaiseksi esiintyy meidän osastomme vakituksena vinjetinä, niin tämä koko käsite kulttuuri ja kulttuuriosasto on käsittääkseni matkittu Ruotsista, muunmaalaisissa lehdissä sitä ei esiinny. Ja siihen sisältyy sellainen ajatus, että se mikä tämän kulttuuri-vinjetin alla on koetaan jotenkin muka arvokkaammaksi kuin tämä lehden muu aineisto. Minusta periaatteessa voisi luopua tästä suurellisesta sanasta kulttuuri, jonka varjolla jopa entiset vastakulttuuritkin nyt pyrkivät saavuttamaan jonkinlaisen virallisen statuksen ja arvostuksen. Minusta esimerkiksi tällainen taiteita koskeva materiaali lehdissä voitaisiin hyvin ryhmittää anglosaksiseen tapaan esimerkiksi otsikoihin kirjat, kuvataide, vapaa-aika ja huvitukset, jolloin tämä vapaa-aika ja huvitukset sisältävät esimerkiksi – tai oikeastaan kaikki esittävät taiteet, kaikenlaisen musiikin ja teatterin ja elokuvan ja niin edelleen. (Anon. 1982, 23.)

Tarkka ei siis helmikuussa 1982 enää nähnyt selkeää tarvetta erotella musiikkia korkeaan ja matalaan, sillä korkeakulttuurikeskeinen hierarkia vaikutti vanhentuneelta tavalta ryhmitellä musiikkiaineisto HS:ssa. Mikä tähän mielipiteeseen oli vaikuttanut? Vahva veikkaus on, että ainakin ne saman lehden kollegat, jotka olivat jo yli kolmenkymmenen vuoden ajan pyrkineet hankkimaan lehdessä arvostusta entisille ”vastakulttuureille” ja siten uudistamaan musiikkitylien välistä hierarkiaa. Heidän työnsä oli tuottanut tulosta lehden toimituksen sisällä.

1950-luvun alkuvuosista lähtien eri populaarimusiikkityylit olivat yksi kerrallaan päässeet säännöllisen seurannan alaisiksi HS:n sivuilla, ja niitä oltiin alettu käsitellä lehden sivuilla legitimiinä kulttuurina. Jazzkritiikki vakiintui osaksi HS:n sisältöä 1950-luvun alkuvuosina, ja kun kulttuuriosasto perustettiin lehteen syksyllä 1965, jazzkritiikistä tuli sen kiinteä osa. Rockmusiikin kehitystä legitimiiksi kulttuurimuodoksi käsiteltiin 1960-luvun puolivälistä lähtien HS:n Päivästä päivään -sivuilla, ja 1970-luvun alkuvuosina siitä alettiin kirjoittaa säännöllisesti myös kulttuuriosastolla. Kesäkuussa 1976 alkanut Horisontti-sivujen rockpalsta kasvatti rockin näkyvyyttä lehdessä osaltaan merkittävästi. Iskelmästä kirjoitettiin säännöllisesti Päivästä päivään -sivujen palstoilla vuosina 1959–1968 ja 1970-luvun alusta lähtien kulttuuriosastolla, joskin melko harvakseltaan.

Vakituisten jazzkritikoiden kirjoittamassa jazzkritiikissä näkyi heti 1950-luvun alusta

lähtien selkeitä pyrkimyksiä legitimoida jazz korkeakulttuurimuotona. Rockin legitimointi-
pyrkimykset alkoivat hitaasti 1960-luvun puolivälin jälkeen ja voimistuivat selvästi 1970-lu-
vun alkuvuosista lähtien jatkuen koko vuosikymmenen ajan. Vuosikymmenen alkupuolis-
kolla legitimointi tapahtui lähinnä taidestatuksen tavoittelun kautta, kunnes punkrockin
jälkeen rockia pyrittiin legitimoimaan tavoittelemalla hyväksyntää koko populaarin esteti-
kalle. Iskelmämusiikin harjoittaminen esitettiin 1950-luvun lopussa ja 1960-luvulla kunni-
allisena ammattina, mutta vasta 1970-luvun puolella siihen alettiin suhtautua kulttuurina.
Kulttuurin statuksen sai silloin nimenomaan vanha kotimainen iskelmä, joka liitettiin krii-
tikoiden kirjoituksissa kansanmusiikkiin. Samoihin aikoihin muutakin kansanmusiikkia
oli lehdessä alettu käsitellä legitiiminä osana suomalaista kulttuuria.

Jazziin ja rockiin keskittyneet populaarimusiikkikriitikot pyrkivät kirjoittamaan kult-
tuuriosastolla näistä musiikkityyleistä kuin taidemuodoista, joiden parhaat tekijät oli-
vat taiteilijoita ja joissa pyrittiin etsimään uusia ilmaisukeinoja. Osastolla esiintyi kuiten-
kin toinenkin populaarimusiikkia koskeva lähestymistapa, jossa yhteys musiikin sekä sitä
alunperin luoneen ja kuluttaneen kansan välillä saattoi tehdä populaarimusiikkityylistä le-
gitiimiä kulttuuria. Taiteeseen perinteisesti liitetyillä arvoilla kuten uuden luomisella ja
kokeilevuudella ei ollut niin suurta merkitystä, mikäli esitettävä musiikki oli kiinni jossa-
kin autenttisena pidetyssä kansallisessa perinteessä, oli tämä perinne sitten suomalainen
tai ulkomainen. Kansanmusiikin ja vanhan Suomi-iskelmän lisäksi blues, country, vanha
rock'n'roll sekä dixieland-jazz tulivat arvotetuksi enemmänkin tämän arvon avulla. Niis-
tä tekivät kulttuuria autenttisuus, epäkaupallisuus ja yhteys johonkin kansanosaan. Ne oli-
vat eräänlaista kansantaidetta, vaikkei taide-termiä niistä kirjoitettaessa juuri käytettykään.

Kansapuheeseen liitettiin 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa myös uusi rock,
kun sitä pyrittiin legitimoimaan osoittamalla sen yhteys senhetkisen nuorison arvoihin.
Samoin tapahtui uuden Suomi-iskelmän kohdalla 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Näitä
musiikkityylejä ei enää pyritty osoittamaan taiteeksi tai liittämään osaksi jotakin perinnet-
tä, vaan niiden kyky puhutella kirjoitushetken musiikinkuuntelijoita riitti perusteeksi an-
taa musiikille arvoa. Tavallisten musiikinkuuntelijoiden maku kohotettiin samalla ensim-
mäistä kertaa jonkinlaiseen itseisarvoon lehdessä, sillä ennen tätä musiikin kyky puhutella
laajoja kansanosia oli kriitikoiden kirjoituksissa merkinnyt lähinnä sen laadun alhaisuutta.
Tämä suuren yleisön makua koskevan arvostuksen muutos tarkoitti populaarin estetiikan
läpimurtoa lehdessä, koska kriitikoiden aiemmat populaarimusiikin legitimointistrategiat
eivät olleet muuttaneet tavallisen kansan maun statusta siitä alhaisesta positiosta, joka sillä
on taidekeskeisessä hierarkiassa.

Ennen kuin populaarin estetiikka löi läpi lehdessä, populaarimusiikista tekivät legiti-
miä joko taiteellisten päämäärien tavoittelu tai yhteys kansanperinteeseen. Kummassakin
tapauksessa näille käsitteille vastakkaisena käsitteenä oli viihde eli kaupallinen musiikki.
Suurena vihollisena HS:n populaarimusiikkitoimittajille näyttäytyi monikansallinen show-
bisnes, joka pyrki heidän kirjoitustensa perusteella kaupallistamaan kansalliset musiik-
kikulttuurit tai vesittämään taidestatusta tavoittelevat tyyliä kuten jazzin ja rockin. Show-
bisnes ja musiikkiteollisuus pyrkivät muuttamaan näiden tyylien ominaispiirteet omia
taloudellisia tarkoituksiperiään palveleviksi. Kaupallisuus uhkasi niin jazzin, rockin kuin is-
kelmänkin laatua, ja kriitikoiden kirjoituksissa parhaana pidetty musiikki syntyi silloin,

kun kaupallisia tarkoituksia ei otettu huomioon. Kaupallisuus teki musiikista myös epäaitoa, ja se riitti sekä kulttuuriolosuhteilla että lehden muilla osastoilla usein sellaisenaan perusteluksi musiikin vähäisenä pidetystä laadusta. HS:n jazz- ja rockkriitikoiden lähestymiskulma oli pitkälti sama kuin angloamerikkalaisessa rockkriitikissä, jossa levyjä ja lauluja arvotettiin niiden taiteellisen intensiteetin ja totuudellisuuden pohjalta, niiden tuomitseminen taas tapahtui kaupallisuuden takia (Frith 1988, 45).

Lehdessä arvosteltavalta musiikilta edellytettiin osastosta riippumatta kulttuuriarvoa, joka Hämeenlinnan (1993) määritelmän mukaan kumpuaa musiikin roolista tekijöidensä ja maailman välisen vuorovaikutuksen lähteenä. Vakava musiikki kantaa suurempaa kulttuuriarvoa kuin viihde, ja taiteellinen rehellisyys luo tätä arvoa, yleisön koskiskelu ja kaupallisuus puolestaan tuhoavat sitä. (Emt., 107.) Gendronin (2002, 161) mukaan kulttuuriarvon myöntäminen rockille ja jazzille on tarkoittanut taiteilijan käsitteen erottamista ja asettamista vasten viihdyttäjän käsitettä – eli hierarkkisen vastakkainasettelun rakentamista. Myös HS:ssa kriitikot kokivat osastosta riippumatta tarpeelliseksi erotella tietyt kaupalliset pidetyt elementit pois jazzin ja rockin oikeaoppisen harjoittamisen alta, ja päämääränä oli varmasti juuri kulttuuriarvon ja legitiimin statuksen tavoittelu näille musiikkityyleille. Merkillepantavaa on kuitenkin, että musiikista etsittiin kulttuuriarvoa ja kaupallisuuteen suhtauduttiin negatiivisesti jatkuvasti myös niillä osastoilla, joiden muu sisältö saattoi suhtautua kaupallisuuteen positiivisestikin. Esimerkiksi nuorten sivulla tai 1960-luvun lopusta lähtien myös Päivästä päivään -osastolla – juuri sillä osastolla, jonka lehden johdon mukaan piti tarjota hengähdystaukoja ja päivän huolista irrottautumista lehden lukijoille – populaarimusiikkikriitikoiden kirjoitusten tiedostava ja kaupallisuuskriittinen näkökulma oli paikoin suuressa ristiriidassa sivujen muun aineiston kanssa.

12.1 Iskelmän erikoistapaus

SUOMI-ISKELMÄN legitimoitumista tarkastellessa täytyy jakaa iskelmä-käsite kahtia vanhaan ja uuteen iskelmään. Useamman vuosikymmenen ikäinen iskelmä liitettiin HS:n kulttuuriolosuhteiden populaarimusiikkikriitikoiden kirjoituksissa 1970-luvun alusta lähtien suomalaisen kulttuurin osaksi ja se esitettiin tämän vuoksi aitona ja hyväksyttävänä ilmiönä. Tämän näkökulman jakoivat yksimielisesti kaikki kulttuuriolosuhteille populaarimusiikista kirjoittaneet kriitikot, ja yhtä yksimielisesti he tuomitsivat 1970-luvulla uuden iskelmä-musiikin epäaitona ja laskelmoituna kulttuuriteollisuuden tuotteena. Populaarimusiikin specialistit alkoivat kirjoittaa tanssilavojen suosikkilaulajista positiivisesti lehteen vasta 1970-luvun viimeisinä vuosina ja etenkin 1980-luvun alussa.

Iskelmän kohdalla legitiimiys ja kulttuuriarvon syntyminen eivät olleet kiinni musiikin tekijöiden oletetuista päämääristä kuten jazzissa ja rockissa, vaan muista tekijöistä. Olavi Virran ja Henry Theelin 1950-luvulla levyttämät käännösiskelmät edustivat HS:n 1970-luvun populaarimusiikkitoimittajille jo aitoa suomalaista kulttuuria, Markku Aron tai Marion Rungin kirjoitushetkellä levyttämät käännöskappaleet sitä vastoin eivät. Tämä ero ei johtunut kappaleiden alkuperästä, sillä esimerkiksi Mattiesko Hytösen HS:n kulttuuriolosuhteilla 11.12.1977 kansalliseksi kulttuurihistoriaksi määrittelemä *La Cumparsita* on ulkomainen sävellys. Suomi-iskelmälle toivat kulttuuriarvon ainoastaan aika tai yleisön hy-

väksyntä, ja kun levyn ilmestymishetkellä näistä kummastakaan ei ollut vielä tietoa, tuloksenä oli musiikin ohittaminen tai leimaaminen epäaidoksi kulttuuriteollisuuden tuotteeksi lehdessä. Iskelmän arvonnousussa 1970-luvulla on uuden ja vanhan iskelmän lisäksi hyvin olennaista erottaa kansallinen ja monikansallinen iskelmäkulttuuri, sillä siinä missä ensiksi mainitun arvo nousi vuosikymmenen aikana, jälkimmäisen arvostus päin vastoin väheni. Vielä 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa kansainvälisten iskelmätähtien kuulumiset kelpasivat vakituisen palstan aiheeksi HS:ssa, sen jälkeen eivät.

Suomalaisen iskelmäteollisuuden uutuustuotteet ohitettiin lähes täysin HS:n palstoilla 1970-luvulla, mutta näin oli käynyt jo 1950-luvulla saman vuosikymmenen iskelmän kohdalla eli juuri niiden samojen kappaleiden, jotka 1970-luvulla korotettiin lehdessä osaksi suomalaiskansallista kulttuuriperintöä. Ilmeisen kaupallisin päämäärin 1940- ja 1950-luvulla levytetyt käännösiskelmät tavoittivat autenttisuutta ja kulttuurin statusta vasta ajan myötä ja niiden merkitysten myötä, joita niiden kuluttajat liittivät tähän musiikkiin. Uuden iskelmän kohdalla toimittajat eivät vielä nähneet näitä merkityksiä, joten he eivät löytäneet musiikista mitään, millä aitouden status olisi voitu perustella. Yleisön musiikille myöntämä arvo oli mahdollista havaita tanssilavoilla, mutta sen näkeminen edellytti lavoille jalkautumista, jota HS:n musiikkikriitikot eivät ennen 1980-luvun alkua tehneet – tai jos tekivät, se ei näkynyt ainakaan musiikkityyliä käsittelevässä lehden sivuilla. Reportaasit tanssilavoilta ja päivän käyttöiskelmän määrittelyt tavallisen kansan tunteiden tulkiksi ilmestyivät osaksi HS:n populaarimusiikkisisältöä vasta 1970-luvun lopussa. Poikkeuksen tähän trendiin tekivät Päivästä päivään -osaston iskelmäpalstat vuosina 1959–1968, sillä niissä esiteltiin etenkin ensimmäisinä vuosina myös kansan syvien rivien kuuntelemia iskelmälevyjä, vaikkakaan laajoja henkilökuvia, reportaaseja tai syvempää analyysia iskelmämusiikista palstoilla ei näkynyt.

Yleisön tuottama kulttuuriarvo on kiinnostava seikka, sillä journalismin kannalta tämä tarkoittaa musiikin arvon rakentamista yleisön käytöstä havainnoimalla ja ehkä jopa sitä haastatteleamalla. Kriitikko luovuttaa toisin sanoen määrittelyvaltansa osittain itsensä ulkopuolelle ja samalla muuttaa suuren yleisön statusta. Suuri yleisö ei enää 1970-luvun lopusta lähtien ollutkaan yksiselitteisesti passiivinen massa, jonka huonosta mausta saattoi kirjoittaa ivaavaan sävyyn lehdessä kuten monet HS:n jazz- ja rockkriitikot olivat siihen mennessä tehneet. Sen sijaan suuresta yleisöstä tuli ihmisryhmä, jonka maku täytyi hyväksyä sellaisena kuin se on ja joka muuttui näin musiikin merkitysten luomiseen osallistuvaksi aktiiviseksi tekijäksi. HS:n syksyn 1982 tanssilavareportaaseissa, joissa muun muassa Tarja Ylitalon musiikkiin liitettiin aitouden käsite, Ylitalo itse määritteli haastattelussa musiikkinsa olevan tavallisen suomalaisen kansan musiikkia. Samassa jutussa toimittaja Pauli Heikkilä havainnoi yleisön käytöstä Ylitalon keikalla ja pohti jutun lopuksi, ovatko nimenomaan Ylitalon ja muiden samantyylisten iskelmälaulajien laulut sellaista musiikkia, joka antaa tavallisille suomalaisille äänen. Musiikin arvon analysoimiseksi ei tässä asetelmassa kuitenkaan riitä kriitikon musiikillinen pätevyys kuten taiteessa, vaan hänen täytyy myös olla perillä yleisön mausta ja sen muutoksista, koska se on kriteeri, jonka perusteella musiikin arvo määrittyy. Tämän erottelun perusteella jazz ja rock pyrittiin legitimoimaan lehdessä pääasiassa korkeakulttuurin arvoin, kansanmusiikki ja iskelmä taas populaarikulttuurina.

12.2 Kirottu kaupallisuus

KULTTUURIARVON myöntäminen kirjoitusten kohteena olevalle musiikille tapahtui joidenkin kriitikoiden kohdalla analysoimalla musiikkia taidemusiikin kritiikistä tutuin termin, mutta toinen yleinen keino oli erotella aidosta musiikista suoraan pois kaupallisuus tai elementtejä, joiden nähtiin ilmiantavan musiikin tekijöiden kaupalliset tarkoitukset. Ero Hämeenniemenkin (1993, 107) mainitsemien yleisön kosiskelun ja kaupallisuuden lisäksi HS:n populaarimusiikkitoimittajat suhtautuivat 1970-luvulta lähtien kielteisesti tähtikulttiin. Kultin on ajateltu sopivan huonosti rockin vastakulttuuriluonteeseen, sillä tähtiä on pidetty osana keskiluokkaista kulttuuria ja tähtien ilmestyminen rockiin tarkoittaa siten rockin keskiluokkaistumista (esim. Landau 1972/1992, 644). Jazzkritiikeissä pidettiin kollektiivista improvisointia niin olennaisena jazzin arvoa rakentavana tekijänä, että tähtikultin ei katsottu sopivan jazziin. Tähtikultti rajoitti myös kriitikoiden journalistista vapautta, sillä kuten Raimo Möysä (2012) kertoi haastattelussa, ennen tähtikultin tuloa kriitikot saivat valikoida lehdessä arvosteltavat levyt täysin oman mielensä mukaan. Vasta tähtikultti toi heille paineita ottaa huomioon myös artistin suosio, kun he valitsivat arvioitavia levyjä. Kultin karsastamisen taustalla oli mahdollisesti myös kriitikoiden pelko megatähtien mukanaan tuomasta tarjonnan yksipuolistumisesta: mitä suurempia palkkioita tähti tienaa tai mitä enemmän rahaa hänen mainontaansa käytetään, sitä harvempien artistin markkinoitiin musiikkiteollisuudella on varaa (Muikku 1994, 99–100). Kun sekä HS:n kulttuuriri- että ajankohtaisosaston kriitikot kertoivat pyrkineensä nostamaan esiin myös vähemmän tunnettuja artisteja, tällaisia artisteja oli markkinoilla sitä vähemmän, mitä enemmän rahaa musiikkiteollisuus käytti tähtiin.

Kaupallisuuteen kriittisesti suhtautuva populaarimusiikkikirjoittamisen näkökulma hallitsi jazzkritiikkiä jo 1950-luvulta lähtien. Rockista ja iskelmästä kirjoittaminen ei ottanut kantaa kaupallisuuteen ennen kuin 1970-luvun puolella, mutta lehteen ilmestymisensä jälkeen kaupallisuuskriittinen näkökulma hallitsi musiikista kirjoittamista niin kulttuuriosastolla kuin sen ulkopuolellakin. Kaupallisuuteen neutraalisti suhtautuvia populaarimusiikkijuttuja kirjoittivat vain musiikista satunnaisesti kirjoittavat toimittajat, sen sijaan populaarimusiikin specialistit hyökkäsivät kaupallisuutta vastaan niin kulttuuri-, Horisontti-, sunnuntai- kuin radio- ja tv-sivuillakin. Kun Päivästä päivään -osaston iskelmäpalstat loppuivat syksyllä 1968, kaupalliseksi tuomittu populaarimusiikki käytännössä joko suljettiin pois lehden populaarimusiikkipalstoilta ja -kritiikistä tai esitettiin alempiarvoisena musiikkina vastapainona taiteelliselle tai autenttiselle populaarimusiikille. Kaupallisuuteen neutraalisti suhtautuva näkökulma pitkälti katosi HS:n säännöllisestä populaarimusiikkijournalismista 1960-luvun loppuvuosina.

Rockmusiikin ja rockkritiikin nousu tapahtui HS:n sivuilla 1970-luvulla erottelemalla toisistaan kaupallisena pidetty ja taiteellinen rock eli rakentamalla korkea ja matala rockin käsitteen sisälle. Erottelu sai osastosta riippuen eri muotoja, sillä ajankohtaisosaston rockpalstalla julkaistiin enemmän negatiivisia kritiikkejä kuin kulttuuriosastolla. Todennäköisesti kulttuuriosastolla ero arvokkaana ja arvottomana pidetyn musiikin välillä tehtiin monesti jo jutunaiheita valittaessa, jolloin huonona pidetty musiikki ei koskaan päässyt käsiteltäväksi lehteen asti. Ainakin Raimo Möysän (2012) mukaan kulttuuriosasto saattoi va-

likoida rocktarjonnasta laadukkaiksi katsomansa levyt, jolloin vähemmän laadukkaista levyistä ei ollut pakko kirjoittaa. Ajankohtaisosaston rockpalstalla arvioitiin sen sijaan myös levyjä, joista kriitikot eivät pitäneet, ja kaupallisuuskriittistä hyvän rockin ideaalia tuotiin esille erityisesti näiden arvioiden yhteydessä. Kaupallisuutta vastaan hyökkääminen tapahtui kulttuuriosastolla pääasiassa ulkomaalaisten artistien Helsingin-konserttien kritiikissä, joten kaikesta päätellen näistä konserteista oli niiden uutisarvon takia pakko kirjoittaa, vaikka niissä esitetty musiikki ei olisi kohdannut kulttuuriosaston kriitikoiden asettamia hyvän populaarimusiikin standardeja. Molemmilla osastoilla suhtauduttiin kaupallisuuteen teoriassa yhtä kielteisesti, mutta tämä näkökulma tuli käytännössä ilmi eri tavalla.

Rockia koskeva asetelma muuttui HS:ssa vasta 1980-luvun alkuvuosina lähinnä suomirockin läpimurron myötä. Punkin ja uuden aallon seurauksena tunnetuksi tulleet suomalaiset artistit kuten Ismo Alanko ja Pelle Miljoona saivat rockmuusikoiksi ennennäkemättömän määrän positiivista huomiota HS:n sivuilla. Kenties heidän myötäan suomalaisen rockin kentällä oli ensimmäistä kertaa artisteja, joiden musiikissa oli sekä kantaottavaa sisältöä, johon Bob Dylanin musiikin parissa kasvaneen rocksukupolven kriitikot saattoivat tarttua, että riittävän yksinkertainen muoto, joka puhutteli suurta ja nuorempaakin musiikinkuluttajayleisöä. Aikaisemmissa suomalaisissa rocktyyleissä oli kärjistetyksi ilmaistuna ollut vain jompaakumpaa – joko tiedostavaa sisältöä, joka esitettiin suuren yleisön mielestä liian epäkiinnostavasti, tai suuren yleisön mielestä mukansatempaavasti esitettyä rockia, joka oli sisällöltään liian tyhjänpäiväistä kriitikoille. Tämä asetelma on tuskin voinut olla jäytämättä alitajunnassa rockista Suomen suurimpaan sanomalehteen kirjoittaneita toimittajia, joten kantaottavia sanoituksia sisältäneeseen ja musiikillisesti helposti lähestyttävään suomirockiin tartuttiin erityisen positiivisesti. Poikkeuksen suomirockiin suhtautujissa muodostivat tosin kulttuuriosaston rockkriitikot Julius Heikkilä ja Jukka Hauru, jotka eivät ottaneet musiikillisen ilmaisun yksinkertaistumista positiivisesti vastaan, mutta muuten musiikin muutos sai laajan kannatuksen lehdessä sekä populaarimusiikkiin erikoistuneiden kriitikoiden että yleistötoimittajien keskuudessa. Rockista oli vihdoinkin samoihin aikoihin tullut myös kaupallisesti merkittävä musiikkityyli suomalaisessa levyteollisuudessa (Muikku 2001, 162). Toisaalta rockin vastakulttuurisuus oli vielä niin tuoreessa muistissa, että tätä arvonnousua ei otettu rockista kirjoittaneiden toimittajien piirissä vastaan yksinomaan positiivisin mielin. Loppuvuosi 1982 toi HS:ssa mukanaan myös ensimmäiset valitukset rockin arkipäiväistymisestä.

12.3 Yksittäisistä kriitikoista kiinni

SUOMALAISTEN Moskovan-kirjeenvaihtajien työtä tutkineen Uskalin (2004, 434–435) mukaan joukkoviestintätutkimus ei ole perinteisesti kiinnostunut yksilökohtaisesta tarkastelusta, koska yksilön merkitys on arvioitu vähäiseksi. Uskalin mielestä kuitenkin myös yksittäisten toimittajien ja heidän työnsä tutkiminen olisi tärkeää. Olen samaa mieltä: etenkin sellaisten journalististen professioiden kohdalla, joissa toimittaja vastaa yksinään joko jotakin maantieteellistä aluetta (ulkomaankirjeenvaihtaja) tai yhteiskunnan erikoisaluetta (vaikkapa jazzmusiikki) koskevasta sisällöstä lehdessä, se on erittäin olennaista. Tämän tutkimuksen perusteella myös kulttuurimuotojen legitimoitumista suuren

sanomalehden sivuilla on perusteltua tutkia kriittikoinstituution historian ja yksittäisten kriitikoiden tekemisten avulla, sillä suuret muutokset HS:n populaarimusiikkikirjoitusten säilyssä tai määrässä tapahtuivat yleensä kriitikoiden vaihtumisen yhteydessä. Tämä ilmiö on tunnettu ulkomaisessakin tutkimuksessa: rock'n'rollin vastahakoinen ja ylimalkainen käsittely suurissa yhdysvaltalaisissa sanomalehdissä musiikkityylin ensimmäisen kymmenen vuoden aikana johtui lehtien toimituksen rakenteesta ja erityisesti siitä, ettei lehdissä työskennellyt päätoimisia rockkriitikoita (Nowell 1987, 26). Ruotsalaisen rockin historiaa tutkineen Lilliestamin (1998, 94) mukaan Ruotsin päivälehtien suhtautuminen rockiin muuttui 1960-luvun puolivälissä positiivisemmaksi yksinkertaisesti siitä syystä, että aiheesta aiemmin kirjoittaneet vanhemman sukupolven toimittajat eivät ymmärtäneet rockia, ja nuoremmat rockmusiikkia ja -kulttuuria tuntevat toimittajat alkoivat kirjoittaa siitä päivälehtiin vasta 1960-luvun puolivälissä. Sama asetelma näkyi myös suomalaisen jazzkritiikin varhaishistoriassa. Jazziin suhtauduttiin monissa suomalaisissa sanomalehdissä ensin vähättelevästi ja pilkkaavasti, koska sitä arvioivat klassisen musiikin, eivät jazzin asiantuntijat (Haavisto 1991, 85). Siitä hetkestä, kun musiikkityylin spesialisti alkoi kirjoittaa lehteen, alkoi myös specialistien näkökulmasta kirjoitettu kyseistä musiikkityyliä koskeva kritiikki.

Populaarimusiikkikritiikin määrän suurimmat muutokset ja monesti myös näkökulmien muutokset liittyivät juuri niihin hetkiin, jolloin aihetta seurannut kriitikko aloitti työnsä tai vaihtui. Kun uuden populaarimusiikkityylin spesialisti oli kiinnitetty HS:iin, muutokset tämän yksittäisen kriitikon mielipiteissä ja kirjoitustyyliissä olivat vuosien saatossa verrattain vähäisiä, vaikka kriitikko olisi kirjoittanut lehteen pitkäänkin. Esimerkiksi Lauri Karvosen jazzia koskevat mielipiteet eivät 1970-luvun aikana käytännössä muuttaneet lainkaan. En pysty osoittamaan aineistostani yhtään kriitikkoa, joka olisi esimerkiksi aloittanut kriitikonuransa HS:ssa pinnallisesti kirjoittaen ja muuttanut tyyliään ajan kuluessa merkittävästi esteettisemmän kritiikin suuntaan. Kriitikoiden tyyli – oli se sitten kaupallisuuteen neutraalisti tai negatiivisesti suhtautuva – näkyi heidän jutuissaan heti alusta lähtien. Niinpä täytyy kääntää katse siihen, millaisten vaiheiden tuloksena juuri nämä kriitikot alkoivat kirjoittaa lehteen, koska näihin hetkiin liittyvät myös kritiikin suurimmat muutokset.

Kysymys rekrytoinneista on olennainen myös sen vuoksi, että lehden toimituksen valta näkyi populaarimusiikkitoimittajien kohdalla käytännössä lähes pelkästään kirjoittajien valinnassa. Lehdellä olisi ollut valta puuttua myös toimittajien juttujen sisältöön, mutta tätä valtaa se ei käyttänyt: heidän työtään tai juttujensa sisältöä ei HS:ssa pyritty rajoittamaan, vaan kaikkien aikakausien populaarimusiikkitoimittajat työskentelivät lehdessä suuren journalistisen vapauden vallitessa. Jos kulttuuritoimituksen johto olisi kuitenkin päättänyt 1960-luvun lopussa ottaa töihin jonkun toisen kriitikon kuin esimerkiksi Julius Heikkilän tai Lauri Karvosen, HS:n populaarimusiikkikritiikin historia saattaisi näyttäytyä suurestikin toisenlaisena, siksi paljon nämä kaksi kriitikkoa lehteen vuosien saatossa kirjoittivat. Tässä mielessä yksittäisten kriitikoiden valta ja merkitys on ollut lehdessä suurta.

Tämä on ollut tyypillistä kaikelle kulttuurijournalismille: asiantuntijoiksi katsottavat kirjoittajat ovat saaneet työskennellä suhteellisen vapaasti. Suomalaisen lehdistön musiikkikirjoittamisen suunta on totuttu jättämään asiantuntijoiksi katsottujen henkilöiden mie-

lipiteiden ja toiminnan varaan (Oesch 1989, 28). Myös lehden kriitikoille antama taiteellinen vapaus on ollut suomalaiselle kulttuurijournalismille tyypillistä, sillä Hurrin (1993, 257) mukaan yksittäisen kulttuuriosaston kirjoittajan ja lehden välille syntyneet konfliktit ovat Suomessa yleensä syntyneet yhteiskunnallisista näkemyseroista, sen sijaan erimielisyydet taiteellisesta tai kulttuurisesta linjasta ovat olleet harvinaisia. Niinpä pitämällä politiikka poissa kulttuurikirjoituksista toimittajan mahdollisuus joutua konfliktiin työnantajan kanssa on ollut läpi vuosien vähäinen. HS:n populaarimusiikkitoimittajien historia tukee myös tätä havaintoa: työsuhteet päättyivät useimmiten työntekijän omasta aloitteesta, ja jos lehti jakoi potkuja populaarimusiikkitoimittajille, syynä olivat työnteon käytäntöjen laiminlyönnit tai tarve säästää palkkakustannuksissa, ei kirjoitusten mielipidesisältö.

Populaarikulttuurista kirjoittaminen Suomessa on yleisemminkin 1900-luvun aikana ollut pitkälti yksittäisten henkilöiden tekemisistä kiinni. Suomalaisen vakavan elokuvakriitiikin esiintyminen on Kivimäen (1998, 29) mukaan ollut muutamien kriitikkoentustustien toiminnan varassa. Yksittäisten kulttuurialan aktiivien panosta myös iskelmän arvonnousuun Suomessa on pidetty merkittävänä (Turunen 1995, 32), ja laajemminkin näyttää siltä, että musiikkijournalismi on Suomessa ollut vähälukuisten asiasta innostuneiden ihmisten varassa. 1960-luvun lopussa popmusiikin arviointi ja julkisuuteen saattaminen keskittyivät vain muutamille toimittajille, joiden kriteerien mukaiset äänitteet pääsivät lehdistön ohella esille myös radiossa ja televisiossa (Oesch 1989, 155). Nämä yksittäiset populaarimusiikin asiantuntijat jakoivat usein innostustaan useamman median käyttöön yhtä aikaa, ja siten heidän merkityksensä koko tuonaikaisen musiikkijournalismin kenttää ajatellen on suuri. Asetelma oli havaittavissa jo ennen 1960-luvun loppua, sillä jazzin asemaa parantamaan pyrkineet Paavo Einiö ja Johan Vikstedt toimivat 1950-luvun alussa samanaikaisesti jazzkriitikoina, radiotoimittajina, levy-yhtiön omistajina, jazzlehden julkaisijoina ja konserttijärjestäjinä. Heidän musiikkiin liittämänsä arvot levisivät yleisön tietoisuuteen samanaikaisesti useita eri kanavia pitkin.

Ensimmäiset suomalaiset jazzkriitikot kuten Erkki Melakoski (1970, 5) kuvasivat jälkikätehen omaa toimintaansa informaation jakamiseksi. Samalla kuitenkin jazzpalstan läsnäolo HS:ssa kertoi, että alempiarvoisena pidetyn musiikin kuluttajat harrastivat omaksi kokemaansa musiikkia vakavissaan ja liittivät siihen arvoja, jotka poikkesivat vallalla olleista käsityksistä. Informaation jakamisen voi pikemminkin ymmärtää erilaisista mielipide- ja makuryhmistä tiedottamisena. Taidemusiikkikritiikin tultua helsinkiläisiin sanomalehtiin 1860-luvulla lukijat alkoivat oppia niiden avulla, millaista on hyvä musiikkimaku (Sarjala 1994, 26). Jazz- ja rockkriitiikin tultua sanomalehtiin lähes sata vuotta myöhemmin lehtiin lukijat puolestaan oppivat, millainen oli näiden musiikkikulttuurien sisällä pidetty hyvä maku. Kriitikit levittivät informaatiota tästä musiikkikäsityksestä. Toisaalta maun käsitteeseen kuuluu aina se, että se yhdistää ja erottaa (Bourdieu 1984, 56). Jos jonkin makuryhmän arvoilla aletaan kirjoittaa lehdessä, asetelmasta tulee epätasa-arvoinen, elleivät kaikki muutkin makuryhmät pääse arvoineen esille lehdessä. Tällaista tilannetta ei ainakaan HS:n populaarimusiikkijournalismin kohdalla ollut, eikä se liene käytännössä mahdollisenkaan. Jokin ihmisryhmä joutuu aina kärsimään, jos joku toinen ryhmä pyrkii erottumaan omaksi ryhmäkseen maun käsitteen avulla. Tämä tekee makuryhmien esittelemisen

sanomalehden sivuilla hierarkkiseksi kysymykseksi.

Jazzin kohdalla suomalaislehtien aikaisemmat toimittajat olivat epäonnistuneet tiedottamaan jazzfanien makuryhmän syntymisestä ja kasvamisesta. Tämän vuoksi ryhmän edustajien piti itse aktivoitua kirjoittajina. Näin näyttää tapahtuneen populaarimusiikkikritiikin suurissa muutoksissa myöhemminkin. Populaarimusiikin erikoislehtiä perustettiin sekä Suomessa että maailmalla, koska lehtiä perustamassa olevat henkilöt eivät löytäneet haluamaansa musiikkia koskevaa sisältöä senhetkisestä lehtikentästä (Oesch 1989, 155). Tämä tutkimus antaa viitteitä siitä, että samanlainen asetelma on johtanut myös säännöllisen populaarimusiikkikritiikin alkamiseen sanomalehdissä ja myöhemmin sen suuriin muutoksiin. Aloitteen ovat monesti tehneet ulkopuoliset: eri musiikkityylien säännöllinen seuranta HS:ssa on alkanut usein toimittajan omasta yhteydenotosta lehden suuntaan⁷⁴.

Periaatteen tasolla on kiinnostavaa huomata, että nämä aloitteentekijät eivät olleet yhtään sen valppaampia myöhempien makuryhmien syntymiselle kuin heitä edeltäneet musiikkitoimittajat. Jazzkriitikot hakeutuivat lehteen kirjoittamaan jazzista ja rockkriitikot rockista, mutta vaikka he olivat tulleet lehden palvelukseen nuorina kritikoina kirjoittamaan nuorelle yleisölle, he eivät suhtautuneet ajan kuluessa juuri sen positiivisemmin itseään nuorempien ikäluokkien uudenslaisiin musiikkityyleihin kuin heitä vanhemmat sukupolvet olivat heidän sukupolvensa musiikkiin alunperin suhtautuneet. Esimerkiksi Tapio Hasen tai Markku Fagerlundin päämääränä ei siten ollut legitimoida kaikkea nuorison kuuntelemaa populaarimusiikkia tai muovata musiikin kentän periaatteita demokraattisemmiksi, vaan ainoastaan tuoda lehden kulttuuritarjonnan osaksi juuri sellainen populaarimusiikki, jota he itse ja myös heidän musiikillinen viiteryhmänsä kuuntelivat. He kokivat olevansa lehdessä samalla tavalla jazzin tai rockin asialla kuin kulttuuriolosuhteiden tai dekriitikot olivat kukin oman taiteenlajinsa puolella.

Jazz- ja rockkriitikot eivät myöskään suhtautuneet juuri klassisen musiikin kritikoita liberaalimmin oman musiikkityylinsä luomistyön periaatteista poikkeaviin musiikkityyleihin. Esimerkiksi rockmusiikin ideologia, jossa muun muassa live-esiintymiset, itseilmaisuus, autenttisuus ja yhtyeen kollektiivinen toiminta luovana yksikkönä ovat Shukerin (2005, 143) mukaan tärkeitä, oli läsnä Markku Fagerlundin ja Kalle Heikkisen teksteissä myös silloin, kun he kirjoittivat vaikkapa iskelmästä tai discomusiikista. Huomioon ei otettu sitä, että näillä genreillä saattoi olla omat rockista tai kansanmusiikista poikkeavat laatuksiteerinsä tai hyväksytyt tekemisen tavat.⁷⁵ Shukerin (Emt.) mukaan edellä mainittu

74 Seppo Heikinheimon (1997, 418–419) mukaan myös ensimmäinen kansanmusiikkiin erikoistunut toimittaja Pirkko Kotirinta tuli HS:n kulttuuritoimitukseen töihin omasta aloitteestaan. Kotirinta kirjoitti lehteen kirjeen, jossa hän ilmoitti, että kulttuuriolosuhteiden kansanmusiikin seuranta on hänen mielestään retuperällä. Kirjeen seurauksena hänet haastateltiin ja palkattiin osastolle töihin. Kotirinnan palkkaaminen tapahtui myöhemmin 1980-luvulla, joten tämän tutkimuksen periodiin tapahtuma ei kuulu.

75 Esimerkiksi discomusiikin yhdysvaltalaisien kannattajien arvokäsitykset käyvät hyvin ilmi Vince Alettin (2009) kirjasta *The Disco Files 1973–78*, joka on kooste Alettin 1970-luvulla toimittaman, yhdysvaltalaisille dj:lle ja discoissa kävijöille suunnatun viikottaisen discopalstan artikkeleista. Aletti esittelee juutuissaan uusia discolevyjä ja kirjoittaa uutuuslevyistä selvästi kritiikkiä, mutta eri arvoilla kuin saman aikakauden rockkriitikot: esimerkiksi autenttisuuden, kaupallisuuden tai musiikin tekoprosessin oikeutuksen määritelmät loistavat Alettin kritiikeissä poissaolollaan, koska ne eivät discon arvoa tanssimusiikkina määriteltäessä ole relevantteja kriteereitä.

ideologia ei ole dominoinut ainoastaan rockmusiikin vaan laajemmin koko populaarimusiikin kirjoittamisen diskurssia, joten tässäkin tapauksessa HS:n rockkriitikot kiinnittyivät mielipiteineen angloamerikkalaiseen rockkriitiikin perinteeseen.

Suomalaisen elokuvakriitiikin historiaa tutkinut Ari Kivimäki (1998, 339) mainitsee tutkimuksessaan, että hänen haastattelemansa kriitikot karsastivat jälkikäteen Kivimäen näkemyksiä elokuvakriitikoilla ilmenneistä tietoisista ja taktikoivista pyrkimyksistä kohottaa elokuvan arvostusta. Haastattelemani HS:n populaarimusiikkitoimittajat sen sijaan pääsääntöisesti ilmoittivat suoraan, että heillä oli toiminnassaan myös yhteiskunnallisia päämääriä. Jotkut toimittajat sanoivat omalta kohdaltaan myös päinvastaista, mutta yhteiskunnallisiin vaikuttajakriitikoihin nähden he muodostivat vähemmistön. Nämä myöhemmin haastatteluissa ilmoitetut yhteiskunnalliset päämäärät eivät välttämättä erottuneet kriitikoiden aikanaan kirjoittamista jutuista, mutta Hurrin (1993) mukaan kulttuurijournalismiin liittyy aina määritelmä siitä, mitä kulttuuri, taide ja hyvä taide ovat, eikä näiden määritelmien olemassaolo edellytä sitä, että yksittäinen toimittaja olisi niistä tietoinen aihevalintoja tai kirjoittamista tehdessään. Tiedostamaton kulttuurikäsite saattaa ohjata arvostuksia jopa tehokkaammin kuin tiedostetut normit. (Emt., 30.) Hautamäen (2002, 16) mukaan arvostelija ei yleensä halua eikä välttämättä edes pysty paljastamaan kritiikkinsä perusteita, mutta tästä huolimatta hänen mielipiteenmuodostustaan ohjaa jonkinlainen taustalla vaikuttava teoreettinen näkemys. Esimerkiksi Helena Yläsen kohdalla lienee kyse juuri tästä: hänen ulkomaisista lehdistä oppimansa tyyli kirjoittaa populaarimusiikista siirtyi luontevasti osaksi HS:n sisältöä ilman, että toimittaja kyseenalaisti tyyliä sen kummemmin. Yläsen omien sanojen mukaan tällä tyyllillä kirjoittaminen ei ollut tietoista populaarimusiikin legitimoimista, mutta vuosikymmenten jälkeen hänen tekstejään lukevalle tutkijalle se kuitenkin näyttäytyy sellaisena.

Ensimmäisiä angloamerikkalaisia rockkriitikoita yhdisti näkemys siitä, että rock ei pelkästään ollut legitiimi taidemuoto vaan se antoi senhetkisellem kulttuuriselle tilanteelle äänen paremmin kuin mikään muu kulttuurimuoto. Rockista kirjoittamista pidettiin olennaisena osana rockkulttuurin kokonaisuutta, ja kirjoittamisen päämääränä oli parantaa musiikin laatua, saada tunnustusta rockille ja auttaa rockyhteisöä kasvamaan. Kriitikkojen työn tärkeä osa oli erotella hyvä rockmusiikki huonosta soveltamalla muiden kulttuurimuotojen esteettisiä kriteereitä. Kriitikot eivät tulleet alalle saadakseen uraa rockkirjoittamisesta, vaan rock oli heille henkilökohtaisesti merkityksellistä ja he halusivat kritiikkiensä avulla selittää heille tärkeän musiikinlajin olemusta muille vähemmän valaistuneille. Heidän innostuksensa teki heidät usein sokeiksi tämän toiminnan institutionaalisille päämääriille. Vaikka kirjoittajien henkilökohtaisena motiivina ei olisi ollut legitimoida rockia tai määritellä rockin kentän rajoja, kulttuurin kenttien toimintalogiikan myötä he tulivat tehneeksi juuri näin. (Lindberg et al. 2005, 189.) Tämä kuvaus pätee myös 1970-luvun HS:n rockkriitikoihin kuten Helena Yläseen, Kalle Heikkiseen ja Markku Fagerlundin. Lindberg et al. kirjoittavat 1960-luvun lopun rockkriitikoista, mutta HS:ssa oli myös 1970-luvulla toimittajia, jotka kokivat tarpeelliseksi parantaa rockin asemaa, tiedottaa siitä ja määritellä sitä. Jazzin kohdalla samanlainen toiminta oli alkanut jo 1950-luvulla heti HS:n ensimmäisten jazzkriitikoiden myötä.

12.4 Populaarimusiikin kenttä ja journalistiset käytännöt

JOURNALISMI on ajankohtaista ja faktapohjaista joukkoviestintää, joten myös musiikki-journalismin sisällön täytyy olla jollakin tavalla ajankohtaan sidottua eli sen pitää sisältää jonkinlainen uutismainen ulottuvuus. Populaarimusiikin uutistapahtumia ovat muun muassa konserttien järjestäminen ja äänilevyjen ilmestyminen. Populaarimusiikkijournalismin historian kannalta kummat tahansa näistä voivat olla käännekohtia, mutta erityisen merkittävästi historiaan ovat vaikuttaneet oikeaan aikaan järjestetyt suuret musiikkitapahtumat. Jazz kohotettiin julkisesti amerikkalaisen kulttuurin osaksi ensimmäisten Newportin jazzfestivaalien myötä, ja samaa kehitystä tutkittaessa Suomessa ei voida myöskään väheksyä suurten festivaalien merkitystä. Louis Armstrongin Helsingin-konsertti käynnisti säännöllisen jazzkritiikin HS:ssa, Paul Ankan Linnanmäen-konsertti todennäköisesti toimi innoituksena iskelmäpalstojen alkamiselle. 1960-luvun puolenvälin Helsinki Jazz Festival ja Pori Jazz saivat populaarimusiikkitapahtumiksi ennennäkemättömän paljon palstatilaa Helsingin Sanomissa, ja näiden suurten tapahtumien yhteydessä lehdessä alettiin myös kuvittaa populaarimusiikkijuttuja aikaisempaa näyttävämmin. Rockin puolella ensimmäinen Ruisrock elokuussa 1970 käytännössä käynnisti rockkritiikin kulttuuriosastolla, eikä osastolla kirjoitettu kansanmusiikista ennen ensimmäistä Kaustisen kansanmusiikkifestivaalia. Suurten musiikkitapahtumien merkitys voi olla journalismin kannalta ratkaisevampi kuin tapahtuman hetkellisesti saama suuri huomio ilmaisee: tapahtuman järjestäminen oikeaan aikaan on saattanut peräti aiheuttaa käännekohdan musiikkijournalismin historiassa. Tutkimallani ajanjaksolla suurimmat muutokset HS:n populaarimusiikkijournalismissa ajoittuivat yleensä suurten populaarimusiikkitapahtumien jälkeisiin.

Populaarimusiikin yhteiskunnallista legitimoitumiskehitystä tutkittaessa olisikin syytä kiinnittää enemmän huomiota tapahtumajärjestäjiin. Kriitikolla ei ole mahdollisuutta käsitellä lehdessä tapahtumaa näyttävästi, jos kukaan ei järjestä tätä tapahtumaa. Impulssit journalismin muutoksille tulivat tässä tapauksessa musiikkielämän muutoksista Suomessa – aktivoitumisesta, järjestäytymisestä ja ylipäätään yrityksestä tehdä tapahtumia aikaisempaa uskottavammin. Tietystä miehestä sama ilmiö tapahtui myös iskelmän legitimoitumisessa 1970-luvulla, sillä ilman iskelmämusiikkia suuriin konserttisaleihin vieneitä tapahtumajärjestäjiä iskelmästä tuskin olisi kirjoitettu kulttuuriosastolla ainakaan siinä määrin kuin kirjoitettiin. Erkki Junkkarinen sai laulaa helsinkiläisessä tanssiravintola Mikadossa vuosikaudet rauhassa ilman HS:n kulttuuriosaston huomiota, mutta kun hänen 25-vuotistaiteilijajuhlansa kunniaksi järjestettiin konsertti Kulttuuritalossa vuonna 1974, hänen laulustaan tuli kulttuuriosaston arvion kohteeksi kelpaavaa. Aloitetta tälle siirrolle eivät tehneet laulaja itse eivätkä HS:n kulttuuritoimittajat, vaan muut kulttuurin kentän toimijat, jotka näin olivat vaikuttamassa Junkkarisen esittämän musiikin arvonnousuun suomalaisessa yhteiskunnassa. Vuotta aiemmin myös Esa Pakarinen oli esiintymisellään päässyt ensimmäistä kertaa kulttuuriosastolle, kun hänen juhlakonserttinsa järjestettiin Finlandia-talossa.

Populaarimusiikkiaineiston lisääntymistä lehdessä tapahtui myös ilman suurten yleisötapahtumien antamaa vetoapua, kuten Kalle Heikkisen ja Markku Fagerlundin palstan



Erkki Junkkarisen laulu ravintoloissa tai tanssilavoilla ei sopinut HS:n arvion aiheeksi. Hänen 25-vuotisjuhlakonsertistaan Kulttuuritalolla julkaistiin kuitenkin arvio kulttuuriosastolla.

(Kuva: Alvar Kolanen)

kohdalla, eikä ensimmäinen Ruisrock tietävästi vaikuttanut Helena Yläsen palstan alkamiseen, vaikka palstan julkaiseminen käynnistyi pian festivaalin jälkeen. Musiikkikriitiikin muutokset eivät siis välttämättä liity julkisten tapahtumien historiaan, mutta tietyillä konserteilla ja festivaaleilla kuitenkin oli merkittävä osuutensa HS:n populaarimusiikkijournalismin käännekohtissa.

Tapahtumien lisäksi HS:n populaarimusiikkijournalismin muutoksiin vaikutti olennaisesti musiikkia koskeva kirjallisuus. Sekä jazzin, rockin että iskelmän legitimoitumisen kohdalla aihetta koskevalla kirjallisuudella on selvästi ollut oma roolinsa, sillä kirjat saivat esimerkiksi äänilevyihin verrattuna paljon huomiota sekä vakituisilla musiikkipalstoilla että yleisemminkin kulttuuriosastolla 1970-luvulta alkaen. Laajempi keskustelu iskelmän ja punkin mahdollisesta arvosta alkoi kulttuuriosastolla nimenomaan aihetta käsittelevien kirjojen arvioissa. Kirjojen tai niiden tekijöiden ei tarvinnut olla lähtöisin legitimeistä ympyröistä kuten yliopistoista. Tärkeintä oli, että musiikkia koskevat mielipiteet julkaistiin kirjan muodossa, jolloin ne saivat heti huomiota myös HS:n kulttuuriosastolla. Esimerkiksi Mattiesko Hytösen näyttävästi kulttuuriosastolla arvioima kirja *Punk – rokkishokki* koostui pitkälti Musa- ja Soundi-lehdissä julkaistuista artikkeleista, mutta näiden artikkelien aiempi ilmestyminen rocklehdessä ei ylittänyt kulttuuriosaston uutiskynnystä. Kun samat artikkelit ja mielipiteet ilmestyivät kirjan muodossa, tilanne oli toinen.

Luonnollisesti muusikoiden lisäksi myös äänilevyjen julkaisijoita on tarvittu, jotta krii-

tikoilla on ollut mahdollisuus kirjoittaa äänilevykriitikkejä. Julkaisuportaan lisäksi myös maahantuojilla on ollut oma roolinsa, sillä Lauri Karvonen kirjoitti levykritiikkiensä yhteydessä useampaan otteeseen, että kulttuuriosastolla arvioitujen äänilevyjen tuli kuulua virallisen äänilevyjen maahantuonnin piiriin. Taiteellisesti merkittävääkään ulkomaista äänilevyä ei siis voinut arvostella HS:n kulttuuriosastolla, ellei jokin suomalaisen äänitealan toimija tuonut tätä levyä maahan.

Populaarimusiikin kentällä on siis tarvittu muusikoiden ja kriitikoiden lisäksi myös tapahtumajärjestäjiä, levyjen julkaisijoita ja maahantuojia sekä kirjailijoita ja kirjojen julkaisijoita, jotta populaarimusiikista kirjoittaminen HS:ssa on ollut mahdollista. Ei riitä, että musiikin maailma on olemassa, vaan sieltä pitää säännöllisin väliajoin nousta uutiskriteerit täyttäviä tapahtumia, joihin suuren lehden toimittaja voi tarttua ja merkityksellistää ne lehensä sivuilla taiteeksi, kulttuuriksi tai joksikin muuksi. Nowellin (1987, 3) mukaan 1950-luvun rock'n'roll sopi uutismedian ilmestymisrytmiin ja rutiineihin vasta, kun sen kaupallistuminen johti sarjaan julkisia tapahtumia kuten konsertteja, tv-esiintymisiä ja äänilevyjä ja nämä tapahtumat puolestaan sopivat uutismedian vakiintuneisiin määritelmiin uutisista eli toisin sanoen täyttivät sen asettamat uutiskriteerit. Tämä asetelma on esiintynyt populaarimusiikin kentällä myös myöhemmin, sillä Sickon (1999, 7) mukaan teknomusiikin vähäinen näkyvyys lehdistössä 1990-luvulla johtui suurten konserttien ja julkaitavien albumien vähäisyydestä. Teknoa julkaistiin lähinnä sellaisissa ääniteformaateissa ja esitettiin sellaisissa tapahtumissa, joista lehdet eivät perinteisesti olleet julkaisseet kritiikkejä, joten teknosta ei tämän seurauksena kirjoitettu lehdissä juuri mitään. Musiikkityylin tapahtumien on yhdistyttävä lehden journalistisiin käytäntöihin, jotta tyyli voi saada säännöllistä näkyvyyttä lehdessä. Näihin käytäntöihin on aktiivinen kriitikko tosin voinut itsekin vaikuttaa, kuten Erkki Melakoski 1950-luvun alussa tuodessaan uuden juttutyyppin eli äänilevyarviot HS:n sivuille.

Populaarimusiikkijournalismin historiaa sanomalehdessä tulee tarkastella myös lehden rakenteen muutosten kautta. Kritiikin historia on riippuvainen julkaisualustan historiasta ja muutoksista. HS:n tapauksessa jazzkritiikki hyötyi kulttuuriosaston perustamisesta 1960-luvun puolivälissä samoin kuin rockkritiikki uudesta ajankohtaisosastosta kymmenen vuotta myöhemmin. Oma merkityksensä on ollut myös sunnuntaiosastolla, jossa populaarimusiikkia koskeneita uusia juttutyppejä ja mielipiteitä usein ensi kertaa esitettiin HS:n lukijoille. Hytösen (1999, 63) mukaan HS:n sunnuntaiosasto oli aiheiltaan ja käsittelytavoiltaan liberaalimpi osasto kuin kulttuuriosasto. Tämän huomasi myös populaarimusiikkijuttujen kohdalla, sillä sunnuntaisivuilla ilmestyivät niin ensimmäinen popmusiikin esteettistä arvoa pohtinut essee 1960-luvun puolivälissä kuin ensimmäinen suomalaisen rockartistin henkilöhaastattelukin kymmenen vuotta myöhemmin.

Lehden sisältöön ja rakenteeseen tehtiin muutoksia luonnollisesti osittain taloudellisten seikkojen sanelemana, joten myöskään niitä ei voi sivuuttaa populaarimusiikkijournalismin historian käännteitä pohdittaessa. Suoraan taloudelliset seikat vaikuttivat ainakin Markku Niiniluodon avustajasuhteen lopettamiseen syksyllä 1965. HS oli tuolloin taloudellisesti tiukoilla, sen sijaan uuden johdon tekemän kehitystyön seurauksena tilanne oli 1970-luvun puolivälissä jo erinomainen (Uskali 2004, 327–328). Tätä onnistuivat hyödyntämään erityisesti Kalle Heikkinen ja Markku Fagerlund, jotka saivat ajankohtaisosastolta

tilaa rockkirjoituksilleen ja pääsivät myös matkustamaan rockkonserttien perässä. Fagerlund raportoi rockkonserteista ja -festivaaleista muun muassa Ruotsista, Tanskasta ja Englannista. Näiden matkojen kulut maksoi yleensä HS (Fagerlund 2014). Kulttuuriosaston kritiikit sen sijaan olivat Helsinki-keskeisempiä, koska osaston maksamilla palkkioilla ei juuri kannattanut lähteä Helsingin ulkopuolisiin konsertteihin (Hauru 2014).

12.5 Konfliktit

MUSIIKKIKRIITIKON työssä lienee haastavinta eri musiikkiperinteiden, -kulttuurien ja -tyylien jatkuvasti muuttuva kirjo. Uudenlaiset musiikit saattavat vaatia uudentyyppistä ajattelua, arvoperusteita ja kirjoitustyyliä. (Välimäki 2012, 207–208.) Yksittäisten toimittajien merkityksen painottaminen HS:n populaarimusiikkijournalismin historiassa on olennaista myös sen takia, että kirjoittajan henkilöllisyys määritti usein sen, millä osastolla artikkeli julkaistiin. Rajaa ei vedetty niinkään käsiteltävän musiikin perusteella vaan sen mukaan, kuka kirjoitti siitä ja missä musiikkia esitettiin. Iskelmäkin kelpasi pitkin 1970-lukua kulttuuriosastolle, jos siitä kirjoittivat kulttuuriosastolle muutenkin kirjoittavat toimittajat ja jos sitä esitettiin konserttisaleissa kuten Kulttuuritalolla tai Finlandia-talolla. Groovy-ravintolassa esitetyllä jazzmusiikilla oli sen sijaan 1980-luvun vaihteessa vaikeuksia päästä kulttuuriosastolle esityspaikan kapakkaluonteen takia, vaikka jazzista kirjoittaminen oli vakiintunut kulttuuriosaston osaksi jo viisitoista vuotta aikaisemmin. Millään yksittäisellä musiikkityylillä ei vaikuta olleen porttikieltoa HS:n kulttuuriosastolle, yksittäisillä musiikkikirjoittajilla ja musiikin esityspaikoilla sen sijaan kyllä. Olennaista osaston populaarimusiikkisissä oli paitsi musiikista kirjoittamisen näkökulma, myös kirjoittajan henkilöllisyys.

Tämä toi HS:n populaarimusiikkijournalismin kokonaiskuvaan oman sekavuutensa. Esimerkiksi 26.9.1977 lehdessä arvioitiin progressiivista rockia esittäneen Gentle Giant -yhtyeen levy ja neljä päivää myöhemmin jyträckia soittaneen Kontravirtanen-bändin esiintyminen Tavastialla. Toisin kuin musiikinlajeista voisi kuvitella, Gentle Giantia arvioitiin Päivästä päivään -osastolla ja Kontravirtasta kulttuuriosastolla. Kulttuuriosastolla käsiteltävän populaarimusiikin erottelu ei tapahtunut esimerkiksi instrumenttien hallinnan tason tai musiikin vaikeusasteen perusteella, minkä on helppo kuvitella ärsyttäneen konservatiivisempia taidepiirejä. Edellä mainitun esimerkin tapauksessa musiikki valikoitui näille osastoille, koska Gentle Giantista kirjoittanut Markku Fagerlund oli Päivästä päivään -osaston kriitikko, Kontravirtasen keikan arvioinut Julius Heikkilä taas avusti kulttuuriosastoa.

Vaikka HS:n kulttuuriosastolle mahtui 1970-luvulla huomattavasti enemmän materiaalia kuin nykyään, eri musiikkityyliä välisiltä konflikteilta ei tuolloin välttytty. Lehtiä tutkiessani en voinut välttää ajatukselta, että osa konflikteista selittyy tapahtumien päällekkäisyydellä. Kilpailuasetelmaa Savonlinnan Oopperajuhlien ja Pori Jazzin välillä ei välttämättä olisi tarvinnut syntyä, ellei näitä musiikkityyliensä merkittävimpiin kuuluneita tapahtumia olisi 1970-luvulla järjestetty usein samana heinäkuuisena viikonloppuna. Näin kulttuuriosaston kokoajan tehtäväksi tuli päättää sivujen juttuhierarkiasta ja samalla siitä, olivatko oopperajuhlat vai jazzfestivaali merkittävämpänä esitetty kulttuuritapahtuma. Sama ase-

telma toteutui Ruisrockin kohdalla silloin, kun festivaali oli osa Turun Musiikkijuhlia ja juhlien klassisen musiikin konsertteja järjestettiin samoina päivinä rockfestivaalin kanssa. Kun eri kulttuurimuodot tuotiin samalle areenalle eli tässä tapauksessa saman päivän sanomalehden sivulle, niiden yhtäaikainen olemassaolo muuttui hierarkkiseksi asetelmaksi ja kilpailutilanteeksi.

Tästä asetelmasta kirjoitti myös lehden klassisen musiikin kriitikko Seppo Heikinheimo (1997, 420–421) muistelmissaan. Hän kirjoitti ”alakulttuurien” pesiytymisestä kulttuurisivuille varsin negatiiviseen sävyyn, mutta kritiikin ytimenä olivat oikeastaan klassisen musiikin kutistunut palstatila kulttuurisivujen aihevalikoiman laajentuessa sekä toimitukselliset päätökset, joissa ”alakulttuurien” tapahtumia pidettiin ajankohtaisempina ja tärkeämpinä kuin Heikinheimon klassisen musiikin artikkeleita, jotka kilpailutilanteessa saattoivat jäädä julkaisematta. Jos ”alakulttuurien” pesiytyminen kulttuuriosastolle” olisi tapahtunut vaikkapa osaston sivumäärää samalla kasvattamalla, konfliktista tuskin olisi tullut yhtä jyrkkä, koska klassinen musiikki olisi saanut saman palstatilan kuin ennenkin.

Konflikteja syntyi myös rockin käsittelyn sisälle 1970-luvun puolivälistä eteenpäin. Punkin tuloa on yleisesti pidetty ensimmäisenä merkittävänä sukupolvikonfliktina rockmusiikin historiassa, mutta HS:n sivuilla eri rocksukupolvien erilaiset arvot näkyivät jo ennen kuin ensimmäinen punklevy oli rantautunut Suomeen. Kalle Heikkisen ja Markku Fagerlundin rockpalsta syntyi kirjoittajien tyytymättömyydestä aikaisempien sukupolvien eli lähinnä kulttuuriosaston johdon ja kritikoiden tapaan käsitellä rockia HS:ssa. Vaikka Heikkinen ja Fagerlund esittivät haastatteluissa asian kuin rockia ei ennen heidän palstaansa olisi ollut HS:ssa, tämä ei ole koko totuus: kyllä sitä käsiteltiin, mutta ei Heikkisen ja Fagerlundin toivomalla tavalla. Pelkkä Helsingissä pidettyjen rockkonserttien arviointi jätti heistä liikaa rockin tapahtumia lehden ulkopuolelle. Rock vyöryi esiin myös maakunnista ja maailmalta, eikä Helsingin konserttien seuranta enää nuoremman sukupolven mielestä riittänyt kattamaan musiikin tapahtumia Suomessa.

Erimielisyydet koskivat lähinnä aiheiden valikointia ja kirjoittamisen määrää eivätkä niinkään rockin käsittelyn näkökulmaa. Hurrin (1993, 226) mukaan kulttuuriosaston sisäinen ristiriita voi toisinaan kätkeä taakseen pohjimmaisien etujen yhteisyyden ja sanasodasta huolimatta osapuolet voivat olla asioista pohjimmiltaan samaa mieltä. Vaikka Heikkinen ja Fagerlund eivät työskennelleet kulttuuriosastolla, heidän rockia koskeva näkökulmansa oli pohjimmiltaan yllättävän samanlainen kuin Heikkilällä ainakin kaupallisuuteen suhtautumisen osalta. Heikkilän kuittailu ”fyrkkapopista” radiossa helmikuussa 1982 ei tunnu perustellulta, siksi vihamielisesti Heikkinen ja Fagerlundkin osasivat tarvittaessa kirjoittaa rockia uhkaavasta kaupallisuudesta. Myös ”nuorilla neroilla” oli pyrkimyksenään kohottaa rockmusiikin arvostusta, joten intressit olivat samat kuin kulttuuriosaston kriitikoilla.

Jazzinkin kohdalla konflikteja esiintyi, mutta ne tarkoittivat lähinnä HS:n jazzkriitikon Tapio Hasen pätevyyskyseenalaistamista 1960-luvun puolivälissä HS:n ulkopuolella. HS:n toimituksen sisällä jazzista kirjoittamiseen ei liittynyt samanlaisia kamppailuja kuin rockista kirjoittamiseen 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa, vaan eri jazzsukupolvet ja -näkemyskannat mahtuivat rinnakkain saman lehden sivuille. Jukka Hauru ja Lauri Karvonen suhtautuivat joihinkin jazzin kysymyksiin eri tavoin, mutta he eivät lähteneet kritisoi-

maan lehden palstoilla toistensa näkemyksiä toisin kuin Hauru ja Hytönen rockin kohdalla tai Heikkilä, Fagerlund ja Heikkinen aikaisemmin niin ikään rockin kohdalla. Rockin määrittely herätti enemmän tunteita kriitikoiden välillä kenties sen takia, että sillä oli lyhyempi historia ja siten vakiintumattomampi status kuin jazzilla.

12.6 Valta, vapaus ja vastuu

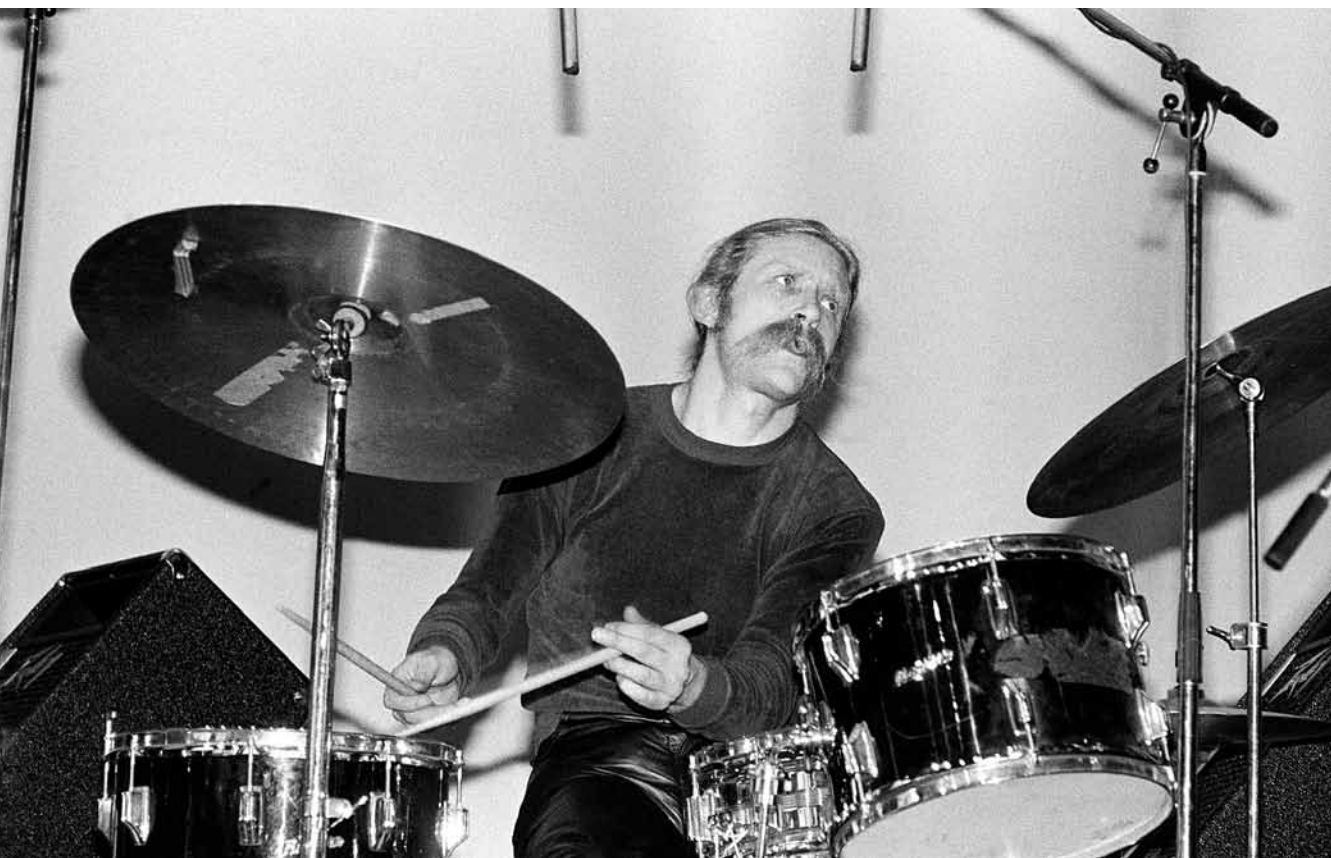
HS:n populaarimusiikkitoimittajat tekivät työtään lehdessä erittäin suuren vapauden valitessa. Kukaan haastateltavistani ei maininnut, että toimituksen johto olisi puuttunut heidän juttujensa sisältöön tai aiheisiin. Lehdistä voi jälkikäteen lukea jokaisen toimittajan omat valinnat musiikin kentän merkittävistä tapahtumista eikä esimerkiksi toimituksen johdon käskyjen tuloksia. Lehteen päätyivät ne asiat, jotka kukin toimittaja henkilökohtaisesti katsoi käsitellyn arvoiseksi. Näkemys näistä asioista oli seurausta toimittajien pätevöitymisestä omaan erikoisalaansa. Asiantuntemus oli hankittu lähinnä musiikin kuuntelun sekä yhdysvaltalaisen ja englantilaisten populaarimusiikin erikoislehtien lukemisen tuloksena. Joillakin toimittajilla oli myös musiikillista koulutusta ja taustaa muusikkona, mutta enimmäkseen HS:n populaarimusiikkitoimittajat olivat hankkineet musiikkia koskevan asiantuntemuksensa kuuntelemalla ja lukemalla. HS:n populaarimusiikkijournalismin näkökulma oli läpi vuosikymmenten lähellä ulkomaisten populaarimusiikin erikoislehtien näkökulmaa. Voidaan perustellusti väittää, että HS:n jazz- ja rockkriittikin noudattivat varsin kiinteästi angloamerikkalaisen jazz- ja rockkriitikin perinteitä. Samalla angloamerikkalaisissa populaarimusiikin erikoislehdissä syntyneet musiikkia koskevat arvot siirtyivät populaarimusiikkiin erikoistuneiden kriitikoiden kirjoitusten välityksellä osaksi Suomen suurimman sanomalehden sisältöä.

Tällainen toimittajien vapaus tuo tietenkin mukanaan myös vastuun. HS:n populaarimusiikkijournalismissa tehtyjen valintojen tarkkoja seurauksia on mahdotonta jälkikäteen osoittaa, mutta jos sellaisia oli, niistä voi osoittaa pääasiassa toimittajia itseään. Heillä oli valta päättää populaarimusiikkia käsittelevien juttujen sisällöstä ja myös esimerkiksi niiden juttutyypeistä, mikä näkyi muun muassa muusikoiden henkilökuvien ja haastatteluiden alkamisessa kulttuoriosastolla. Valta määritellä musiikki alkoi vasta 1970-luvun loppupuoliskolla siirtyä muusikoille itselleen, kun Mattiesko Hytönen alkoi kirjoittaa populaarimusiikkiaiheisia haastatteluja. Populaarimusiikkia koskevaa määrittelyvaltaa olivat tätä ennen käyttäneet kulttuoriosastolla ainoastaan lehden toimittajat itse. Hytösen mukaan ei ollut mitään erityistä syytä, miksi populaarimusiikin maailmasta ei olisi voinut julkaista osastolla henkilökuvia ja haastatteluja jo aiemmin, joten tästä näkökulmasta katsottuna näiden juttutyyppien puuttuminen oli kiinni ainoastaan toimittajien tekemistä valinnoista. Toimittajat pitivät populaarimusiikkia koskevan määrittelyvallan mieluummin itsellään kuin luovuttivat sitä muille musiikin kentän toimijoille, esimerkiksi muusikoille tai heidän levy-yhtiöidensä edustajille.

Toimittajilla oli valtaa määritellä lehdessä eri populaarimusiikin maailman käsitteiden sisältö, liittää niihin artisteja ja sulkea pois toisia. Koska heidän kirjoituksensa julkaistiin suurilevikkisessä lehdessä, nämä määrittelyt tavoittivat runsaasti lukijoita ja siten saattoivat vaikuttaa lukijoiden musiikkikäsitteisiin. Markku Fagerlundin (2014) kertomukset sii-

tä, miten kritiikit vaikuttivat levymyyntiin, todistavat, että kritikoilla oli vaikutusvaltaa yleisön käytökseen. Kaikesta päätellen HS:n toimittajien kirjoituksia ja mielipiteitä kuitenkin myös vastustettiin. Jos kritikoiden valta olisi 1970-luvulla Suomessa ollut niin suurta kuin on väitetty, jazzrumpali Edward Vesala olisi yksi vuosikymmenen eniten myydyistä artisteista Suomessa. Vesalan saama positiivinen huomio oli muihin muusikoihin verrattuna poikkeuksellista tuon ajan HS:n kulttuuriosastolla, mutta se ei tehnyt hänen musiikistaan yleisölle yhtään helpommin aukeavaa. Kaikesta toimittajien valistuksesta ja gospelista huolimatta yleisö muodosti itse oman musiikkimakunsa – kritikoilla on lopulta valtaa vain, jos heidän juttujensa lukijat myöntävät sitä heille (Bourdieu 1984, 165).

Suomalaisten musiikinkuluttajien maku käsitti etenkin 1970- ja 1980-luvuilla usein myös sellaisia artisteja, jotka eivät saaneet HS:n toimittajien positiivista huomiota osakseen. Yleisö osti runsaasti sellaisten laulajien ja yhtyeiden levyjä, joita haukuttiin tai jotka jätettiin täysin huomiotta HS:n sivuilla. Koska tämä asetelma jatkui lehdessä pitkään, kävi ilmeiseksi, etteivät monet HS:n populaarimusiikkitoimittajat suunnanneet kritiikkejään suurelle yleisölle siitä huolimatta, että ne ilmestyivät maan suurimmassa sanomalehdes-



Kansainvälisillä areenoilla ansioitunut Edward Vesala sai jazzmuusikoksi poikkeuksellisen paljon positiivista huomiota HS:n kulttuuriosastolla 1970-luvulla.
(Kuva: Åke Leander Granholm)

sä. Suuren yleisön sanomalehteä käytettiin erikoistuneempien yleisöjen tavoittamiseen, ja monet toimittajat sanoivat tämän asian suoraan myös haastatteluissa. Jazzpalstoilla tavoiteltiin jazzdiggareita ja rockpalstoilla rockdiggareita.

Nämä diggariyleisötkin toki olivat olemassa silloin, kun palstat ilmestyivät. Oli aivan ilmeistä, että Kalle Heikkisen ja Markku Fagerlundin edustamia, progressiivista rockia ihannoivia ja käänösiskelmää inhoavia ikätovereita oli Suomessa 1970-luvulla enemmän kuin nämä kaksi lehteen kirjoittanutta nuorta toimittajaa. Samoin esimerkiksi Lauri Karvosen lehdessä esiin tuoma ja kirjoituksillaan tavoittelema 1970-luvun konservatiivinen jazzyleisö varmasti oli olemassa. HS:n populaarimusiikkitoimittajia ei voi syyttää ylenmääräisestä elitismistä, mutta lehti halusi palvella näitä pienempiä kohderyhmiä paremmin kuin suurta yleisöä, jonka maku usein poikkesi diggariryhmien mausta. Asetelma muuttuu hierarkkiseksi, koska esimerkiksi 1970-luvulta löytyi merkittävän kokoisia yleisöjä ja makuryhmiä, joiden suosikkimusiikista ei kirjoitettu HS:ssa. Rockdiggarit ja jazzfanit määriteltiin sinä hetkenä arvokkaammiksi yleisöiksi kuin vaikka purkka- tai discomusiikin ystävät, kun ensiksi mainittujen arvoilla musiikista kirjoittavia toimittajia alettiin työllistää lehdessä, jälkimmäisten taas ei. Kriitikot sekä puhuttelevat yleisöään lehdessä että puhuvat tämän erikoistuneen yleisönsä puolesta (Fenster 2002, 83). Varsin hierarkkisena voi pitää tilannetta, jossa osalla musiikinkuuntelijayleisöistä on puhemies lehdessä, osalla taas ei. Kenen arvoilla lehdessä kirjoitetaan ja kenen arvoilla ei kirjoiteta? Kenen arvot näyttäytyvät yleisesti hyväksyttävänä, koska niillä kirjoitetaan maan valta-lehdessä ja kenen eivät näyttäytydy, koska niillä ei kirjoiteta?

Äänilevyjen kohdalla HS:n jazz- ja rocktoimittajat nostivat laajasta valikoimasta usein esille tuotteita, joiden kuunteleminen vaati keskittymistä ja kärsivällisyyttä. Tämän valinnan myötä toimittajien edustamien musiikkityylien status saattoi nousta, mutta samalla harmitonta taustamusiikkia populaarimusiikin kentältä etsivä yleisö joutui etsimään suosikkimusiikkia koskevan informaationsa muualta kuin HS:sta. Ahokas et al. (2004, 86) listaavat ihmisten käyttävän populaarimusiikkia muun muassa viihtymiseen, taustaa-nenä, juhlatunnelman luomiseen, lohduttamaan, tukemaan minuutta, luomaan ryhmähenkeä sekä taiteellisten elämysten hankkimiseen. HS:n populaarimusiikkitoimittajien kritiikeistä voisi päätellä, että populaarimusiikkia oli sallittua käyttää lähes pelkästään taiteellisten elämysten hankkimiseen, joskin viihtyminenkin oli harvakseltaan hyväksyttyä. Näinkin yksipuolisen käsittelytavan taustalla lienee ainoastaan se, että toimittajat itse käyttivät musiikkia taiteellisten elämysten hankkimiseen ja tavoittelivat kirjoituksillaan itsensä kanssa samoin ajattelevaa yleisöä. Toisaalta ei-taiteellisten elementtien korostaminen ei myöskään olisi auttanut toimittajien missiota, vaan heidän oli nimenomaan painotettava taiteellisia puolia voidakseen nostaa populaarimusiikin arvostusta.

Marginaaliyleisöjen maku korotettiin 1970-luvulla HS:n populaarimusiikkijuttujen aihevalinnoissa ja välillä kirjoitusten sisällössäkkin arvokkaammaksi kuin suuren yleisön maku, joten tiettyjen populaarimusiikkityylien legitimointi tapahtui enemmistön maun kustannuksella. Erottelu marginaaliseen ja suureen yleisöön on rocklehdistä tuttu keino, jolla kriitikot asetetaan taiteen edusmiehiksi ja samalla ilmaistaan, ettei kohderyhmänä ole laaja lukijamassa, vaan pienempi fanien, harrastajien ja musiikin tekijöiden muodostama yhteisö (Ruuska 2006, 95). Myös HS:ssa sekä jazz- että rocktoimittajat erottelivat

suuren yleisön pois sen musiikin kuuntelijoista, jolle he antoivat taiteellista arvoa kirjoituksissaan, mutta heidän kirjoitustensa julkaisualustana ollut lehteä ei tehty valikoidulle musiikkispecialistiyhteisölle kuten rockin erikoislehtiä. Suurelle yleisölle suunnatussa lehdessä tämä kirjoitustyylillä muodosti ristiriidan etenkin silloin, kun massojen maun alempiarvoiseksi tuominut kritiikki sijaitti jossakin muualla kuin kulttuuriosastolla. Kontrasti esimerkiksi nuorten sivun muun sisällön ja populaarimusiikkialustojen älyllisen näkökulman välillä oli paikoin huomattava. Mitä ilmeisimmin tämä ristiriita ei haitannut kriitikoiden lähimpiä esimiehiä, koska näkökulmaan ei puututtu, vaikka HS:n ylimmän johdon mielestä lehden tuli olla juuri suuren yleisön sanomalehti. Hellmanin ja Jaakkolan (2009, 40) mukaan HS:n kulttuuritoimituksen kulttuurikäsitys on ollut varsin elitistinen ja eksklusiivinen. Tämän tutkimuksen perusteella elitistisyys ja eksklusiivisuus eivät kulttuurista kirjoitettaessa rajoittuneet kulttuuriosaston sisälle vaan niitä esiintyi muuallakin lehdessä 1960-luvun lopusta lähtien, jazzkritiikin tapauksessa jo 1950-luvun alkuvuosina. Suljettujen yhteisöjen rakentaminen kulki käsi kädessä legitimointipyrkimysten kanssa, ja se oli varmaankin yksi niistä tavoista, joilla HS:n populaarimusiikkitoimittajat ajattelivat kulttuuriarvoa sisältävän populaarimusiikin statuksen nousevan kulttuurin hierarkiassa.

Suuren yleisön musiikkimaun väheksyntä ei ollut ulkomaisten sanomalehdissäkään tuntematon ilmiö. Nowellin (1987) mukaan New York Timesin ja Los Angeles Timesin rockkritiikki oli vuoteen 1977 mennessä saavuttanut vaiheen, jossa rockin asiantuntijoilla oli molemmissa lehdissä vapaus kirjoittaa itseään kiinnostavista artisteista miettimättä sitä, millainen yleisönsuosio näillä artisteilla oli. Molempien lehtien rockkritiikot käyttivät journalistista vapauttaan muun muassa reagoimalla negatiivisesti yhdysvaltalaisen valtavirran rockin konservatiivisiin ja siloiteltuihin suuntauksiin. (Emt., 75.) Mitä ilmeisimmin myöskään Yhdysvalloissa ei pidetty ongelmallisena sitä, että maan suurimmissa sanomalehdissä julkaistiin kulttuurijournalismia, joka kyseenalaisti enemmistön maun. Rockin vastakulttuuriperinnettä tällainen kirjoittaminen toki ylläpiti. Muun muassa englantilainen rocklehti New Musical Express rakensi 1970-luvulla sisällössään lukijoistaan kiinnostaa yhteisöä, jonka ei pitäisi luottaa keneenkään rockyhteisön ulkopuoliseen ihmiseen (Street 1986, 84). HS:n 1970-luvun nuoremmat rockkritiikot kertoivat lukeneensa tarkkaan muun muassa juuri New Musical Expressiä, ja musiikkilehden sivuilta tuttu rockyhteisö siirtyi Markku Fagerlundin ja Kalle Heikkisen palstan myötä osaksi HS:n sisältöä. Tämä oli varmaankin yhteisölle itselleen mieliksi, mutta mitä ajattelivat yhteisön ulkopuolelle kirjoituksissa jätetyt? Toisaalta samantyyllisiä suljettuja yhteisöjä on suurissa sanomalehdissä rakennettu monen muunkin asian ympärille – esimerkiksi klassisen musiikin.

Musiikkidiggareille suunnattuun informaatioon keskittyminen palveli varmasti eri musiikkityylejä legitimoimaan pyrkineiden toimijoiden päämääriä, mutta se tuntuu suurelta sanomalehdelle jopa melkoiselta riskiltä, sillä paljon lehden lukijoita kiinnostavaa informaatiota jätettiin samalla julkaisematta. Seppo Toiviainen (1968) ihmetteli suomalaisten musiikkimakua koskevassa tutkimuksessaan ihmisten suurta halukkuutta kuunnella radiosta musiikkia ja vähäistä kiinnostusta lukea musiikista lehdistä. Toisaalta sama tutkimus kertoi, että suosituinta musiikkia Suomessa olivat vanhat iskelmät, vanha tanssimusiikki ja suomalainen tango. Seuraavaksi pidetyimpiä olivat hengelliset laulut sekä operetti- ja viihdemusiikki, vähiten suosittuja taas pop, jazz ja konserttimusiikki. (Emt., 13–23.)

Lienee mahdollista, että suuri osa suomalaisista halusi ainoastaan kuulla mielimusiikkiin eikä lukea sitä koskevaa informaatiota lehdistä, mutta ehkä vähäisen lukuhalukkuuden takana oli myös se, ettei ainakaan Suomen suurin sanomalehti juuri kirjoittanut maan suosituimmista musiikkityyleistä. Lehti tarjosi lukijoilleen säännöllistä informaatiota ainoastaan niistä tyyleistä, joita Toiviaisen tutkimuksen mukaan kuunneltiin Suomessa kaikkein vähiten: popista, jazzista ja konserttimusiikista.

Jälkikäteen on kiinnostavaa pohtia myös, missä määrin kriitikoiden hyökkääminen suuren yleisön kuluttamaa yksinkertaista rockmusiikkia tai kaupallista iskelmää kohtaan liittyi pelkoon omien töiden loppumisesta. Populaarikulttuurin tuotteet voidaan luokitella taiteeksi, jos niiden voidaan katsoa olevan älyllisiä, kriittisiä ja aktivoivia ja niiden tulkinta vaatii jonkinlaista asiantuntijuutta (Suoninen 2000, 317). Jos ne eivät täytä näitä kriteereitä, ei myöskään taidetta tulkitsevia asiantuntijoita eli kriitikoita tarvita niitä tulkitsemaan. Jos yleisö kuuntelee populaarimusiikkia suoran nautinnon takia ilman tarvetta analysoida sitä syvemmin, silloin se ei tarvitse myöskään ammattikuntaa, joka analysoi tätä musiikkia palkkiota vastaan. Musiikillisen kokemuksen pukeminen sanoiksi on rocktoimittajan työn ydin, mutta kenen tahansa journalistin tavoin rockkriitikolla täytyy olla myös yleisö, jota tämä sanoiksi pukeminen kiinnostaa. Aivot narikkaan -henkinen populaarimusiikista nauttiminen kyseenalaistaa analysoinnin ja sen myötä koko kriittikkoinstituution tarpeellisuuden. Jos ei ihmisten kuuntelemassa musiikissa ole mitään elementtiä, joka kaipaa selitystä, kuka tarvitsee myöskään selittäjien ammattikuntaa? Jotta työt jatkuvat, selittäjien täytyy pyrkiä ohjaamaan ihmiset kuuntelemaan musiikkia, joka vaatii heidän selityksiään.

12.7 Kahden puolen välillä raja

Pohjimmiltaan rillumarei-tyylin murska-arvosteluissa oli kyse vallitsevan elokuvakritiikin ja yleisön maun välisestä ristiriidasta. Kriitikoille elokuva oli taidetta, sitä koskivat klassisesta näytämötaiteesta kehitetyt kriteerit. Aikakauden muu taidekriittikki – kirjallisuudessa ja musiikissa – suhtautui populaaritaiteeseen jo lähtökohtaisesti torjuvasti, väheksyvästi ja tuomitsevasti. Vastaavalla tavalla elokuvakriittikki ei voinut käsittää eikä hyväksyä rillumarei-elokuvien heijastamaa kansankuvaa: ei kuvallisesti, sanallisesti eikä musiikillisesti. 1950-luvun yleisö sen sijaan suhtautui elokuvaan ennen kaikkea huvittelun muotona. Elokuvarssien tapahtumat ja huumori vastasivat hyvin sitä harmittomuutta, johon suuri yleisö oli tottunut iltamien hupinumeroissa ja tanssilavojen ilmapiirissä. (Kurkela 2003a, 434.)

Kurkelan analyysin 1950-luvun suomalaisten rillumarei-elokuvien teilaamisesta voisi lähes sellaisenaan siirtää 1970-luvulle ja HS:n rock- ja jazzkriitikkojen suhtautumiseen käännösiskelmään ja jyträrockiin. 1970-luvulla näitä musiikkityylejä käytettiin tanssilavojen ilmapiirissä huvitteluun. Koska toiset populaarimusiikin tyylit edustivat kriitikoille taidetta, kaikkea populaarimusiikkia arvioitiin kriteereillä, joihin huvittelun taustaksi tehty musiikki ei sopinut. Yleisö taas lienee etsinyt tanssilavoilta jotakin muuta kuin taide-elämyksiä.

Nykyhetken populaarimusiikin kenttää tutkiessa asetelma on oikeastaan muuttunut melko vähän. Uusia musiikkityylejä tulee kentälle jatkuvasti, mutta yleensä ei tunnu menevän kovin kauan, kun musiikkityylin sisälle ilmestyy raja korkean ja matalan, taiteen ja

ei-taiteen välille. Jaottelu ylemmän ja alemman, vakavaa analyysia ansaitsevan ja pelkästään viihdyttävän musiikin välillä siirtyy musiikinlajien sisälle (Talja 1998, 162). Siinä missä osa ihmisistä suhtautuu musiikkiin vakavasti ja analysoi sitä, osa etsii siitä viihdettä. Ensiksi mainitut menevät kuuntelemaan musiikkia esteettisen nautinnon takia, jälkimmäiset eivät etsi taide-elämyksiä vaan jotakin muuta – yhteenkuuluvuuden tunnetta, osallisuutta artistin tarinaan tai yksinkertaisesti vain sitä suoraa aistinautintoa, joka tietynlaisen musiikin kuuntelusta tietyllä äänenvoimakkuudella seuraa ruumiissa. Tältä jälkimmäiseltä, denotaatiota etsivältä yleisöltä menee konnotaatioita etsivien kriitikoiden teksti ohitse. Tämä jako tapahtui jo 1970-luvulla rockin sisällä, ja Mattiesko Hytösen ja Jukka Haurun välinen sanailu toi sen konkreettisesti myös HS:n sivuille 1980-luvun alussa.

Musiikkigenrejen sisällä kaupallisuus on usein koettu uhaksi genren vähemmän kaupallisen laidan pyrkimyksille. Epäkaupallisin perustein tehdyn musiikin tekijät ja kannattajat tuntuvat pelkäävän, että tunnetun artistin musiikin ja päämäärien perusteella leimataan kokonainen musiikkityyli ja määritellään kaikkien kyseisen tyylin tekijöiden tavoitteet. Juuri lajityypillisen yhdistämisen kautta eri artistien välille muodostuu kamppailu genren tavoitteiden määrittämisestä. Jokainen kentälle nostettu artisti, joka ei noudata kentän aikaisempia sääntöjä, muodostaa uhan heille, jotka ovat määritelleet aiemmat säännöt. Sama koskee myös kriitikoita ja sitä, kuka saa määritellä käsitteiden sisällön.

Bourdieu (1993) mielestä kulttuurin kentän kamppailuissa käydään pohjimmiltaan taistelua koko kulttuurimuodon suhteesta talouteen. Vastakohtaisuus kaupallisen ja ei-kaupallisen välillä ilmestyy kaikkialle, ja se on periaate, jonka perusteella niin teatterin, elokuvan, kuvataiteen kuin kirjallisuudenkin kentillä yritetään muodostaa raja taiteen ja ei-taiteen välille. Tämä vastakohtaisuus voi muuttaa konkreettista sisältöään ja tarkoittaa erilaisia asioita eri kentillä, mutta se pysyy rakenteellisesti muuttumattomana. Se on aina rajoitetun ja suurimittaisen tuotannon välistä vastakkainasettelua. (Emt., 82.) Bourdieun mielipide selittäisi ainakin sen, mikseivät vastakkainasettelut ole hävinneet viime vuosikymmeninä, sillä on helppo havaita myös nykypäivän kulttuurimuodoista löytyvän usein sekä suuren että pienen mittakaavan tekijöitä ja heidän välillään vallitsevan jännitteen. Vastakkainasettelut voisivat hävitä ainoastaan siinä tapauksessa, että suuren ja pienen mittakaavan tekijät erotetaan jo käsitetasolla sen sijaan, että eri päämääriä tehtyä musiikkia yritetään sijoittaa saman käsitteen alle. Syytä tai toisesta tätä erottelua ei kuitenkaan tapahdu, vaan musiikin kentän genreavaruus rakentuu muiden ominaisuuksien perusteella.

Populaarimusiikissa kaupallisuuden ja ei-kaupallisuuden toisistaan erotteleva näkökulma on ollut tarpeen esimerkiksi kulttuuripoliittisen aseman vakiinnuttamiseksi. Populaarimusiikin marginaalinen asema kulttuuripoliitikassa johtui populaarimusiikin yhdistämisestä huonomaineiseen, markkinaperiaatteilla toimivaan kulttuuriteollisuuteen (Ilmonen 2003, 14). Musiikkijournalismissa tämän näkökulman tarjoaminen on kuitenkin usein merkinnyt kaupallisesta populaarimusiikista pitävän yleisön poissulkemista. Rockin käsitteleminen merkittävänä ja arvokkaana ilmiönä rocklehdissä on tarkoittanut vain tietyistä populaarimusiikkigenreistä kirjoittamista. Kun tässä yhteydessä on jätetty toiset genret huomiotta, samalla on jätetty huomiotta tai esitetty vähempiarvoisina suuri osa niistä musiikillisista arvoista, jotka tekevät musiikista suosittua. (Brabazon 2012, 37–38.) Erikoistunutta yleisöä tavoittelevissa rocklehdissä on voitu tehdä näin, mutta asetel-

man näkyminen yleissanomalehdessä luo turhaa vastakkainasettelua eri musiikinkuuntelijaryhmien välille.

Ilman tätä erottelua ja vastakkainasettelua ei kuitenkaan voi tapahtua legitimaatiota. Kun ensimmäinen rockkriitikkosukupolvi oli päässyt Yhdysvaltojen lehtiin ja alkoi luoda kuvaa rockista taiteena, kriitikoiden joukossa ei vallinnut konsensusta siitä, millainen taidemuoto rock on. Selvimät yhteiset näkemykset koskivat sitä, millaiset ominaisuudet rockiin eivät kuulu. (Gendron 2002, 208.) Rockmusiikkia on pidetty taiteellisenä kontrastina kaupalliselle massakulttuurille (Wicke 1990, 23), joten rockin ”oikea” määrittely ei oikeastaan ollut mahdollista ilman, että samalla oltaisiin hyökätty kaupallista kulttuuria vastaan. Tähän liittyy olennaisesti maun käsite, sillä puhdas maku ja siihen liittyvän teorian tuottava estetiikka perustuvat epäpuhtaan maun kieltämiselle (Bourdieu 1984, 486). Erottelu ja kulttuurimuodon olemuksen rakentaminen negaation avulla olivat olennaisesti käytössä myös HS:ssa sekä rockin, jazzin että iskelmän kohdalla. Voidaan sanoa, että poissulkeminen oli se hinta, joka jouduttiin populaarimusiikin legitimaatiosta maksamaan.

Frithin (1988, 45) mukaan rockideologian ydin on kaupallisuuden ja taiteellisuuden jatkuvassa kamppailussa. Tässä kamppailussa legitimoinnin käsite ja legitimointistrategiat ovat keskiössä, sillä ilman joidenkin rockmusiikin kentän toimijoiden legitimointipyrkimyksiä mitään kamppailua ei olisi olemassa. Rock voitaisiin määritellä yksiselitteisesti kaupalliseksi, ellei olisi olemassa toimijoiden ryhmää, joka pyrkii rakentamaan erottelua taiteellisen ja kaupallisen populaarimusiikin välille tai tuomaan esiin sitä, että populaarimusiikkia tehdään muunlaisillakin kuin kaupallisilla päämäärillä. Kuten taiteen arvon rakentumisessa yleensäkin, kriitikot eivät ole olleet ainoita merkityksenantajia tässä toimijoiden ryhmässä, mutta he ovat olleet olennainen ja näkyvä osa tätä ryhmää. Genrerajojen sijaan tämä on se raja, joka tuntuu pysyvän kulttuurin kentällä aikakaudesta toiseen. Rajan olemassaolo kertoo samalla siitä, että rajan toisella puolella pyritään korottamaan musiikkityyliensä asemaa.

12.8 Jatkotutkimus

TÄMÄ tutkimus avaa enemmän uusia ovia kuin sulkee vanhoja. Populaarimusiikkijournalismin historiaa Suomessa on tämänkin työn jälkeen vielä paljon tutkittavaa. Maakuntalehtien populaarimusiikkijournalismin historia on oma kenttensä, johon ei vielä tähänastisessa tutkimuksessa ole kajottu. Olisi kiinnostavaa löytää lehdistä tukea muun muassa Kalle Heikkisen (2014) haastattelussa esittämälle väitteelle, jonka mukaan moniin maakuntalehtiin ilmestyi rockpalstoja pian sen jälkeen, kun Heikkisen ja Fagerlundin palsta alkoi HS:ssa alkukesästä 1976⁷⁶. HS:n populaarimusiikkijournalismin historian vertailu maakuntalehtiin toisi uutta tietoa myös siitä, mikä on ollut HS:n todellinen asema mediainstituutiona ja maakuntalehtien esikuvana kulttuuriaineiston kohdalla. Jos maakuntalehdet ovat tehneet HS-maisia ratkaisuja ajallisesti hiukan HS:n jälkeen, silloin asema on kaikes-

76 Väite perustui Heikkisen (2014) havaintoihin suomalaisilla rockfestivaaleilla. HS:n rockpalstan jälkeen festivaaleilla alkoi hänen mukaansa näkyä enemmän maakunta- ja paikallislehtien nimissä akkreditoituja toimittajia kuin aikaisemmin.

ta päätellen ollut vahva. Uuden Suomen jazz- ja rockkritiikin historian kartoittaminen puolestaan saattaisi tuoda uutta tietoa kahden suurimman helsinkiläissanomalehden välisestä kilpailuasetelmasta. On mahdollista, että lehdet ovat seuranneet tarkoin toistensa ratkaisuja myös populaarimusiikkijournalismia koskevassa sisällössä ainakin 1950- ja 1960-luvuilla, jolloin niiden välinen kilpailu oli kovimmillaan⁷⁷.

Kattavampaa populaarimusiikkijournalismin historian tutkimusta olisi toivottavaa tehdä myös jo johdannossa esille ottamani epäkohdan vuoksi – jotta erikoislehtien ylikorostunut rooli aikaisemmassa tutkimuksessa tulisi korjatuksi ja muiden tiedotusvälineiden merkityksestä saataisiin enemmän tietoa. Esimerkiksi Muikku (2001, 101) kirjoittaa, että 1950- ja 1960-lukujen Suomessa levy-yhtiöiden promootiotoiminta oli alkeellista, koska käytännöllisesti katsoen ainoat mahdolliset tiedotusvälineet olivat Yleisradio, satunnaiset tv-ohjelmat ja yhtiöiden itse julkaisemat musiikkilehdet. Tämän tutkimuksen perusteella HS tiedotti kuitenkin vuosina 1959–1968 säännöllisesti iskelmäpalstallaan kotimaisten levy-yhtiöiden uusista julkaisuista, ja lehti kirjoitti Päivästä päivään -osaston iskelmäpalstojen rinnalla niistä myös Nuoren Hesän puolella satunnaisesti. HS:n iskelmäpalstoja 1960-luvulla toimittaneiden Maarit Niiniluodon ja Eino Leinon muistikuvien mukaan myös Suomen suurimpien levy-yhtiöiden johtajat Toivo Kärki ja Paavo Einiö havaitsivat HS:n iskelmäkirjoitukset, tekivät promootiota iskelmäkirjoittajien suuntaan ja lähettivät heidän kirjoituksistaan jälkikäteen palautetta heille. Musiikista kirjoittamisen kenttä ei ollut niin rajoittunut kuin aiemmassa tutkimuksessa kerrotaan, ja se saattaa olla vielä paljon laajempikin kuin on väitetty – julkaistiinhan iskelmäpalstoja tuolloin myös monissa muissa suurissa lehdissä kuin Helsingin Sanomissa⁷⁸.

Varsin vähän on aiemmassa tutkimuksessa otettu esille HS:n merkitystä populaarimusiikin promootiokanavana myöskään 1970-luvulla, jolloin Markku Fagerlundin (2014) mukaan monet suomalaiset levy-yhtiöt yrittivät saada lehteen ”edusmiehen” kirjoittamaan rockista.

Olisi mielellään nähty niin sanotusti omia ihmisiä kirjoittamassa. Joskus lehteen oli yrittänyt tämmöisiä henkilöitä, ja myös mun aikanani ehkä jotkut olisivat toivoneet, että olisi ollut joku oma henkilö siellä. Mutta mä en viitsi ottaa nimiä, koska ne ovat kuitenkin tämmöisiä mitä mä olen kuullut, mä en voi välttämättä verifioida että se oli juuri tämä henkilö. Tai siis sanotaan näin, että ko. henkilöt eivät koskaan ole sitä sanoneet, mä olen kuullut välikäsien kautta, toimittajilta tai esimiehiltä tai muilta, että on ollut yhteydenottoja. – – Moni taustahenkilö tai rockmusiikissa mukana oleva ehkä olisi mielellään nähnyt, että siellä olisi ollut joku, jonka selän takana hän olisi pannut kätensä olkapäälle ja isällisesti katsonut, kun kirjoitetaan suopeita arvosteluja. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

77 Kilpailu koski tietenkin ensisijaisesti uutisia ja ns. kovempaa aineistoa, mutta se ulottui myös pienempiin detaljeihin. Ensimmäiset jazzkritikot tulivat HS:n ja US:n avustajiksi runsaan viikon erotuksella syksyllä 1950 (Mattlar 2014, 47), ja lehdet ottivat sarjakuvat osaksi sisältöään vain kahden päivän erotuksella keväällä 1929 (Tommila & Salokangas 1998, 206).

78 Esimerkiksi Ilta-Sanomat julkaisi vakituista iskelmäpalstaa 1960-luvun vaihteessa (Kilpi 2006, 147). Suositussa Hopeapeili-aikakauslehdessä oli samoihin aikoihin iskelmälevyarvioita sisältävä palsta, jota toimittivat sanoittaja Sauvo ”Saukki” Puhtila sekä hänen vaimonsa Kirsti.

Päätellen niistä tiedoista, joita olen pystynyt tässä tutkimuksessa keräämään suomalais-
ten levy-yhtiöiden suhtautumisesta HS:n populaarimusiikkitoimittajiin, yhtiöiden kannalta
ei ole ollut yhdentekevää, mitä maan suurin sanomalehti kirjoittaa heidän julkaisuistaan.
Toisaalta Suomen suurimmassa levy-yhtiössä Fazerissa 1970-luvulla työskennellyt entinen
HS:n populaarimusiikkitoimittaja Matti Laipio (2014) nimesi oman levy-yhtiöaikansa tär-
keimmiksi populaarimusiikin promootiokanaviksi suomalaislehdistä Suosikin, Ilta-Sano-
mat, Avun ja Seuran. Helsingin Sanomien merkitys oli Laipion mukaan selvästi näitä leh-
tiä vähäisempi, koska menestyneimpien aikakauslehtien levikit saattoivat tuohon aikaan
olla suurempia kuin Helsingin Sanomien levikki, ja nämä yleisaikakauslehdet myös hel-
pommin antoivat paljon tilaa populaarimusiikille. Myöskään suomalaisten iltapäivä- tai
yleisaikakauslehtien populaarimusiikkijournalismista ei juuri löydy aikaisempaa tutkimus-
ta, joten esimerkiksi Laipion mainitsemien Ilta-Sanomien, Avun ja Seuran populaarimu-
siikkijournalismin historian tutkiminen olisi aiheellista. Se toisi myös musiikin erikoisleh-
tien historiaan oman näkökulmansa, sillä kuten jo aiemmin on tullut esille, erikoislehtien
tekemät ratkaisut ovat monesti riippuneet suurempien medioiden tekemisistä tai tekemät-
tä jättämisistä. Esimerkiksi Englannissa valtamedian lisääntynyt rocktarjonta 1990-luvul-
la heikensi maan perinteisten rocklehtien asemaa ja vaikutusta (Kallioniemi 1998, 384).
Näyttäytyisikö Suomenkin pop- ja rocklehtien historia erilaisena, mikäli sitä voitaisiin ver-
rata sanoma- ja yleisaikakauslehtien populaarimusiikkijournalismin historiaan?

Vaikka rockin markkinat ovat megatähtien konserttien ja äänilevyjen kohdalla globaa-
lit, globaalia rockjournalismin kenttää ei voida erottaa, vaan painettu sana on voimakkaas-
ti kansallinen ilmiö (Lindberg et al. 2005, 50). Yhdysvaltojen, Saksan, Ranskan ja Alanko-
maiden sanomalehtien populaarimusiikkijournalismin painotuksia vertailleet Schmutz et
al. (2010, 514) löysivät tutkimuksessaan merkittäviä valtiokohtaisia eroja ja toteavat tutki-
mustulostensa esittelyn yhteydessä, että populaarimusiikin ja yhteiskunnan suhde näyt-
tää olevan kompleksinen. Siihen vaikuttavat niin valtion koko, kulttuurituotannon aseman
keskeisyys, koulutusjärjestelmä, kulttuuripolitiikka kuin yhteiskunnan eliitin makukin.
Samanlainen musiikki saattaa saada eri merkityksiä eri kulttuureissa ja yhteiskunnis-
sa, joten merkitykset määritellään kuitenkin lopulta kyseisen maan kulttuurissa (Mäke-
lä 2011a, 17). Suomalaisen populaarimusiikkijournalismin historiaa tulisikin tutkia enem-
män myös siksi, koska ulkomainen tutkimus ei korvaa kotimaisen puutetta. Vaikka HS:n
jazz- ja rockjournalismin käännteiden ja elementtien esikuvia voidaan osoittaa ulkomai-
sista erikoislehdistä, monet ulkomaisen jazz- tai rockjournalismin puheenaiheet pysyivät
myös poissa HS:n sivuilta. Näitä olivat esimerkiksi väittely free jazzin arvosta tai rotukysy-
mykset. Suomi-iskelmän legitimoituminen on myös luonnollisesti aihe, jonka tutkiminen
edellyttää juuri suomalaisten tiedotusvälineiden tutkimusta.

Tämän tutkimuksen perusteella on perusteltua väittää populaarimusiikin erikoisleh-
tien olleen ainoita populaarimusiikin kentän mielipidevaikuttajia Suomessa vain, jos pu-
hutaan ajasta ennen 1940-luvun loppua. 1950-luvun alkuvuosien jälkeen HS:ssa on aina
ollut asiallista jazz- ja rockjournalismia, mikäli myös sellaista tarjoavia erikoislehtiä on il-
mestynyt Suomessa. HS:n populaarimusiikkijournalismin historiasta voidaan osoittaa
muutamia kohtia kuten 1960-luvun loppu, jolloin lehden kriitikot eivät pysyneet ajan ta-
salla musiikin muutoksissa, tai lehdessä ei ollut jonkin merkittävän populaarimusiikkityy-

lin kriitikoita, jotka olisivat voineet kirjoittaa näistä muutoksista. Näissä musiikin muutoksissa suomalainen musiikin erikoislehtien kenttä ei kuitenkaan pysynyt mukana yhtään sen paremmin. Kuvaavaa on, että ensimmäisen suomalaisen rocklehden Musan perustamisesta kerrottiin lyhyesti HS:n vakituisella rockpalstalla 24.10.1971 – toisin sanoen ennen kuin alan oma lehti ilmaantui mediamarkkinoille, rockia seurattiin jo säännöllisesti HS:ssa.

Tulevia tutkimuskohteita pohdittaessa on syytä ottaa esiin myös HS:n populaarimusiikkijournalismin tapahtumat vuoden 1982 jälkeen. Kulttuuriosaston entinen päällikkö Pekka Tarkka sanoi haastattelussa vuonna 2010, että osaston suuntautuminen muuttui 1990-luvun alussa kohti yleisön oletettujen toivomusten kuuntelua ja ennakointia (Toijonen 2010, 89). Yleisön myöntämä kulttuuriarvo alkoi tulla tärkeämmäksi kuin asiantuntijoiden eli kriitikoiden tarjoama arvo, joka vielä tämän tutkimuksen periodilla oli selvästi tärkeämpi. Populaarikulttuurin saaman palstatilan laajeneminen kulttuuriosastolla ei saanut Toijosen (Emt.) haastattelussa Tarkan varauksetonta hyväksyntää osakseen, mutta kuten Jaakkola (2012, 144) huomauttaa, journalismin yhteiskunnallisen tehtävän kannalta kulttuurijournalismin aihepiirien ja juttutyyppien skaalan laajenemisen voi katsoa myös kehitykseksi edulliseen suuntaan. Toisaalta skaala ei ole yksiselitteisesti laajentunut, vaan joitakin juttutyyppisiä ja kirjoitustyyliä on myös poistunut 1980-luvun jälkeen kulttuuri-osastolta. Yli 30 vuotta HS:iin kirjoittaneen Jukka Haurun mukaan näin on käynyt esimerkiksi esteettiselle kritiikille.

Tilaa oli ja vapautta oli, että se oli mielenkiintoista. Kaikkia ruvettiin sitten kahlitsemaan 1990-luvun mittaan. Autonominen kritiikkihän on nykyään kuollut – nimenomaan esteettinen kritiikki – että se on tämmöistä löpöttelyä ja tuote-esittelyä.

(Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014)

HS:n populaarimusiikkijournalismin myöhemmät vaiheet olisivat oman tutkimuksen arvoiset. Tämän tutkimuksen perusteella niissä voi soveltaa edelleen Bourdieun kenttäteoriaa, sillä se tarjoaa juuri kulttuurijournalismin tutkimukseen käyttökelpoisen työkalun. Myös kulttuurijournalismin historia tuntuu olevan täynnä määrittelykamppailuja ja konflikteja, ja kenttien toimintaperiaatteet selittävät olennaisesti eri toimijoiden käytöstä näissä konflikteissa.

Tämän tutkimuksen perusteella pidän kuitenkin olennaisena tarkastella journalismin historian käännteitä myös haastatteluaineiston avulla. Populaarimusiikista kirjoittamista koskevat konfliktit saattoivat näkyä yhtä lailla toimituksen sisällä kuin lehden sisällöissäkin, mutta ainoastaan jälkimmäiset dokumentoituivat lehden sivuille. Haastattelut toivat olennaista lisätietoa lehden sisäisestä rakenteesta, siitä, millaisia asemia populaarimusiikkikirjoittajat olivat onnistuneet toimituksessa saavuttamaan ja millaisiin asemiin heitä ei oltu päästetty. Heidän seuraamansa musiikin käsittely lehdessä kertoi populaarimusiikin senhetkisen legitiimiyden tasosta, mutta toimittajien status lehden toimituksen sisäisessä hierarkiassa kertoi myös omaa kieltään siitä, missä määrin heidän legitimoitipyrkimyksensä olivat tuottaneet tulosta lehden sisällä. Pelkästään lehtiä lukemalla tämä puoli olisi tutkimuksessani jäänyt puutteelliseksi.

12.9 Lopuksi

Maailmankuva ja asenteet muuttuivat ja ensimmäistä kertaa ruvettiin antamaan arvo meikäläisille kevyen musiikin työntekijöillekin. Pekka Gronow ja Lars-Olof Landen sekä muut fiksut nuoret opiskelijat ja kriitikot sen aloittivat. Uusi sukupolvi toi myös uudet näkemykset hyvän viihteen ja populaarikulttuurin näkemisenä yhtenä taidemuotona.

(Säveltäjä Toivo Kärki Niiniluodon 1982, 229 mukaan)

KULTTUURIN kenttien kehityksessä syntyy uusia kenttiä, jotka haastavat vanhemmat kentät ja tavoittelevat legitiimiä asemaa soveltamalla vanhempien kenttien standardeja. Ajan mitaan uudet kentät sulautuvat hallitsevaan hierarkiaan, mutta samaan aikaan uusia kenttiä syntyy jälleen erityisesti sosiaalisten mullistusten ja liikkuvuuden aikana. (Lindberg et al. 2005, 34.) Yksi tekijä populaarimusiikkityyliin tulemisessa legitiimiksi osaksi suurten tiedotusvälineiden sisältöä on myös yksinkertaisesti ajan kuluminen: institutionaaliseen asemaan kohonneen mediankin tekijät vaihtuvat, ja uudet tekijät tuovat mukanaan uudet arvot ja mielipiteet. Samoin käy tietenkin myös lehden lukijakunnalle. Useiden tutkijoiden mukaan populaarikulttuurin tunkeutuminen kulttuuriosastoille johtuu lopulta siitä, että yhteiskunnan eliitin maku on muuttunut ja uusi eliitti hyväksyy myös jotkut populaarikulttuurin osat (ks. esim. Schmutz et al. 2010, 509). Kulttuuritoimittajat eivät välttämättä ole kulttuurin kuluttajista maultaan erillinen ryhmä, joten kun uusi sukupolvi aikuistuu ja sen eri kulttuurimuodoille antamat arvot ovat ehkä erilaiset kuin edellisten sukupolvien, kulttuurijournalismin subjektiivisesta luonteesta johtuen on luonnollista, että nämä arvot siirtyvät kirjoittajien vaihtumisen kautta osaksi sanomalehtien sisältöä.

Ehkä tuli myös toimittajia, jotka olivat itse kuunnelleet rockia nuorempana ja kuuntelivat sitä edelleen. Yksi ongelma silloin kun mä aloitin oli juuri tästä rockin kapea-alaisuudesta johtuen, että suurin osa toimittajista joita Hesarissa silloin –76 oli niin jos he olivat nuorempana kuunnelleet rockia, niin eivät he ainakaan enää kuunnelleet sitä. Mutta sitten 1980-luvulla alkoi olla vähän toinen tilanne, että se oli ehkä tietyllä tavalla jopa henkilökohdistakin. (Fagerlund haastattelussa 11.9.2014)

Ajan kulumisen ja sukupolvien korvautuminen uusilla koskee lehden kirjoittavien toimittajien ja lukijoiden lisäksi myös toimituksen johtoa. Jukka Hauru kertoi kuulleen, että populaarimusiikin läpimurto HS:ssa edellytti sukupolvenvaihdosta myös lehden ylimmässä johdossa.

Mä taistelin tosissaan siellä rockin puolesta. Mä menin Pekka Tarkankin puheille ja yritin kehua, että siellä on kaikissa länsimaisissa ja Amerikan laatulehdissäkin joku Bruce Springsteen jo etusivulla ja päätoimittajatkin sitä harrastavat, ja kyllä tätä alaa pitäisi nyt voimakkaasti kehittää myös Hesarissa. Ja Tarkka suhtautui muhun kyllä myönteisesti, mutta sanoi sitten, että ei se ole kyllä mahdollista ennen kuin sukupolvi vaihtuu Helsingin Sanomien johdossa. Ja sittenhän se sukupolvi rupesi vaihtumaan, ja mä olen myöhemmin tavallaan katunut sitä että mä sain rokkia menemään siellä läpi, koska myöhemmin sitten

kävi ilmi, että se laatupuoli jätettiin hunningolle ja siitä tehtiin vain sitä normaalia kauppatavaraa. Ja loppujen lopuksi sitten populaarimusiikki meni oikealta ohi ja hallitsee nyt kaikkea, mutta enää ei kiinnitetä minkäänlaista huomiota taidon ja tällöisen esteettisen laadun kysymyksiin. (Hauru puhelinhaastattelussa 22.10.2014)

Musiikilliset arvot ovat taipuvaisia muuttumaan. Ne ovat sidoksissa musiikillisten tekijöiden lisäksi aikansa kulttuuriin ja yhteiskuntaan (Jalkanen 1989, 361). Aikansa arvomaailmaa ovat edustaneet myös tiedotusvälineissä valtaa käyttävät toimijat, ja heidän vaihtuessaan saattaa arvomaailmakin muuttua. New York Timesin entinen rockkriitikko John Rockwell kertoi Nowellin (1987, 12) haastattelussa, että yksittäisen kriitikon vaikutusmahdollisuudet olivat vähäiset, mikäli ahdasmielinen uutispäällikkö ei halunnut rockista kirjoitettavan lehdessään. Sama asetelma lienee vallinnut myös HS:ssa, sillä Raimo Möysän (2012) mukaan populaarikulttuuriaiheisen jutun päätyminen seuraavan päivän lehden kulttuurisivuille oli epätodennäköistä, mikäli Seppo Heikinheimo oli listavuorossa eli sivujen kokoamisesta vastaavana toimittajana. Jos The Timesin vastaava toimitussihteeri olisi puolestaan joulukuun lopussa 1963 ajatellut, että englantilainen laatusanomalehti ei voi kirjoittaa The Beatlesista siten kuin William Mann kirjoitti artikkelissaan ja jättänyt julkaisematta hänen kirjoituksensa, popmusiikin legitimaatiohistoria tunnettaisiin toisenlaisena kuin se nyt tunnetaan. Vaikka sanomalehdet noudattelevat jossakin määrin yhteiskunnan senhetkisiä vallitsevia arvoja, lopulliset päätökset lehtien sisällöstä ovat aina yksittäisten ihmisten käsissä. Siksi myös käytännön journalistista prosessia täytyy tutkia, jos halutaan saada lisätietoa siitä, miksi populaarimusiikista on kirjoitettu lehdissä siten kuin on kirjoitettu.

Helsingin Sanomat seurasi rockin ja jazzin taiteellistumisen tapahtumia hiukan jälkijunassa tarkkaillen, mutta ei mitenkään pahasti ajasta jäljessä. Jälkijunassa tarkkailu oli myös perusteltua, sillä kulttuuriosastolle säännöllisen seurannan alle päästäkseen populaarimusiikkityylin piti osoittaa omaavansa jonkinlaista kulttuuriarvoa, eikä tämän arvon osoittaminen tapahdu hetkessä. Taiteen historian puolella tunnetaan hyvin, kuinka vaikeaa on määritellä oman ajan taidetta ja etenkin uudentyylisten taideteosten arvoa (Haapala 1990b, 95). Myös jokainen musiikkityyli täytyy kielen tavoin oppia kunnolla ennen kuin sitä voi ymmärtää (Schick 1996, 86). Uuden musiikkityylin ominaisuuksista täytyy päästä selville ennen kuin voidaan päättää, täytyykö lehden avustajakuntaan palkata sen seuraamiseen erikoistunut henkilö.

Jazzin tunnustaminen vaati taistelua monilla rintamilla yhtä aikaa. Oli käytävä ideologinen taistelu, jossa jazz määriteltiin joksikin, jonka voi nimetä, josta voi keskustella ja kirjoittaa musiikkikritiikkiä, mutta jazzkoulutuksen aloittamiseksi ja jazzin saattamiseksi julkisen tuen piiriin tarvittiin myös käytännön työtä. (Arvidsson 2011, 10.) Vesa Kurkelan (2003c, 242) mukaan 2000-luvun suomalaisen populaarimusiikin tuotanto ja menestys ovat rakentuneet musiikin koulutuksen uudistamisen, apurahajärjestelmän kehityksen, alempien taiteiden tutkimuksen sekä kulttuurisen arvostuksen ympärille. Viimeksi mainittua on ollut rakentamassa myös lehtikritiikki-instituutio, mutta kahta ensimmäistä HS:n kulttuuriosaston populaarimusiikkikritikot olivat vaatimassa lehteen kirjoittamis- ja jutuissa heti osaston ensimmäisistä vuosista lähtien. Oli heidän työllään vaikutusta

myöhempään kehitykseen tai ei, ainakin päämäärät vaikuttavat tulleen täytetyiksi. Kaikes-
ta päätellen populaarimusiikki ei Suomessa ole enää mitä hyvänsä rilutusta, vaikka sitä
joskus sellaisena pidettiin.

Summary

THE present study *"Not Just Any Unorganized Noise." How Popular Music became Legitimate Culture in Helsingin Sanomat 1950–1982* explores the press coverage of popular music in the biggest newspaper in Finland. The focus is on the question of legitimation and the strategies used for legitimating popular music in Helsingin Sanomat.

When popular music became a target of journalistic writing in the 20th century, it was not considered art or even legitimate culture. Classical music was the only music genre that was seen worth writing in the newspapers' art columns. As time passed, popular music gained foothold in art sections and elsewhere. As a result, the status of popular music has changed notably not only in the newspapers but in society at large. This study argues that the daily press has been an active participant in the process of labelling, appreciating and neglecting different popular music genres.

The study relies on Pierre Bourdieu's theory of cultural fields. The theory suggests that forms of art achieve their legitimacy as a result of interaction between the specific rules, agents and power relationships. One of the groups in this field is formed by newspaper critics. According to this theory, all respected art forms must have their own critics. Thus, in order to achieve status in society, also popular music is dependant on specialists who are capable of giving thoughtful information on genres such as jazz, pop, and rock music.

The research material consists of articles that were written by popular music specialists in Helsingin Sanomat at the time. In addition to this, the study relies on the interviews that were conducted with the specialists themselves. The empirical data consists of 3 454 articles and 18 interviews. The objective of the study is to answer the following questions:

1. Who were the popular music journalists of Helsingin Sanomat and what did they write about in the newspaper?
2. Did the popular music journalists of Helsingin Sanomat attempt to legitimate the popular music genres, and if they did, what were the manifestations like in their articles?

The study begins in the early 1950s when the first jazz column appeared in Helsingin Sanomat. The first jazz critics emphasised jazz as an art form in their regularly issued columns. They also commented on other forms of popular music, predominantly rock'n'roll and 'iskelmä', i.e. Finnish schlager, which were seen less worthy than jazz. A regular iskelmä column started in the newspaper in 1959 and continued until 1968. The column included news and record reviews of other popular music genres than jazz, usually iskelmä and other entertainment music of the time. Since 1963 the section also included pop music. The approach to popular music was unanalytical. Interestingly, even though popular music was not considered art the writers sometimes emphasised that it provided a respected profession for singers and musicians.

The culture section of Helsingin Sanomat was formed in 1965. From the beginning, jazz criticism was a regular part of the culture section. A regular pop column appeared in the newspaper from 1970 to 1971 but it was published outside the culture pages. The column included mostly reviews of British and American pop albums.

In 1971–1972 many forms of popular music such as blues, rock and old *iskelmä* became a target of regular writing in the culture pages. The overall amount of pop coverage increased in the culture section during the 1970s. When a weekly pop column re-started outside the culture pages in 1976, pop music was followed in two different sections. Most writings dealing with popular music were reviews of live performances and recordings. In 1977, the culture pages welcomed the first pop and rock interviews. They were soon followed by long reviews of books about popular music.

The breakthrough of popular music in Helsingin Sanomat took place in the early 1980s when major international rock performers and Finnish rock ("suomirock") acts were widely analysed in different sections of the paper. The turning point was reached in the early 1980s when journalists began to write long articles on the *iskelmä* music and its celebrated names.

The study reveals two basic strategies of legitimation in the newspaper. The journalists attempted to highlight best jazz and rock music as examples of a field of culture where skilled artists operate and create new art. The other strategy was to emphasise traditions. Since the late 1960s, older music genres and styles such as folk, blues, dixieland, rock'n'roll and traditional Finnish schlager, especially tango, became valued with questions of authenticity and honesty rather than with art criteria. In both cases legitimate music and legitimate popular culture were represented as opposite to commercialism.

Jazz critics cherished uncommercialism already in the 1950s whereas the critics of other popular music genres did not take this stance until the late 1960s. The viewpoint to commercialism was neutral only in those regular schlager and pop columns that were published between 1959 and 1968. Whereas in the 1950s and in the 1960s the legitimation process of popular music mainly dealt with jazz music, in the following years the focus shifted to rock music and *iskelmä*. In the writings on rock music, both the art criteria and the tradition criteria were in use. For example, progressive rock was treated as art whereas 1950s-style rock'n'roll was seen as a part of American cultural heritage. With *iskelmä*, the legitimation process was slightly different. In the 1970s, the writers saw older *iskelmä* valuable because of its assumed connections to Finnish cultural heritage. The then contemporary *iskelmä* was heavily criticised as being commercial and fake. It was not until the early 1980s that some critics began to suggest that the new *iskelmä* may have some social value as a voice of the masses. This was a turning point in the history of the legitimation process of popular music in Helsingin Sanomat. The two traits of legitimation met in the value arguments of Finnish rock ("suomirock") in the early 1980s: it was represented both as a form of art and as "a folk music of today".

The popular music journalists of Helsingin Sanomat claimed in the interviews that they had a great freedom while working in the newspaper. Most of them also admitted that they attempted to change the status of popular music in the Finnish society. Thus, legitimation of popular music was a conscious starting point of writing for the journalists.

Tiivistelmä

Tämä työ tutkii populaarimusiikin tietä legitimiiksi kulttuuriksi Helsingin Sanomissa vuosina 1950–1982. Kysymystä lähestytään legitimaation käsitteen kautta, joka tarkoittaa yleisesti hyväksyttynä näyttäytävää toimintaa.

Kun keskeiset populaarimusiikin tyylit tulivat journalismin aiheiksi 1900-luvulla, niitä ei aluksi liitetty sanomalehdissä kulttuurin tai taiteen käsitteiden alle. Lehtien kulttuuriolosuhteilla kirjoitettiin ainoastaan klassisesta musiikista, ja populaarimusiikkityylit kuten jazz ja pop esitettiin klassisen musiikin vähempiarvoisina vertailukohtina, mikäli niistä ylipäättään kirjoitettiin mitään. Ajan mittaan eri populaarimusiikkityylit saavuttivat kuitenkin legitimiin statuksen osana sanomalehtien sisältöä. Koska sanomalehdet noudattelevat sisällössään yleisesti yhteiskunnassa hyväksytyjä arvoja, populaarimusiikin mediakuvan muutos kertoo musiikin arvonnoususta koko yhteiskunnassa.

Työn teoreettisena viitekehystenä käytän sosiologi Pierre Bourdieun kenttäteoriaa. Bourdieu pitää oman lehtikriittikkoinstituution syntyä luovan tekemisen muodon ympärille olennaisena, jotta tämä tekemisen muoto voidaan yhdistää kulttuurin tai taiteen kunniallisiin käsitteisiin. Kulttuurimuodosta säännöllisesti kirjoittavat suurten tiedotusvälineiden kriitikot voivat tuoda julkisesti esille luovaan toimintaan liittyviä arvoja. Taidemuodon kriteereihin länsimaisissa yhteiskunnissa myös kuuluu se, että sanomalehdissä on aiheesta säännöllisesti kirjoittavia kriitikoita.

Työn empiirinen osuus käsittää 3 454 HS:ssa vuosien 1950–1982 välillä julkaistua populaarimusiikkiaiheista artikkelia sekä 18 tutkimusperiodilla lehteen säännöllisesti kirjoittaneen populaarimusiikkitoimittajan haastattelut. Artikkelien lähiluvulla tutkin niissä esiintyneitä legitimoitipyrkimyksiä, toimittajahaastatteluita käytän taustoittavana materiaalina. Työn tarkoituksena on vastata seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Keitä Helsingin Sanomien populaarimusiikkitoimittajat olivat ja mistä he kirjoittivat lehteen?
2. Pyrkivätkö HS:n populaarimusiikkitoimittajat kohottamaan edustamansa populaarimusiikin tyylien statusta lehdessä (ts. legitimoimaan niitä) ja jos pyrkivät, miten se käytännössä ilmeni heidän jutuissaan?

Työn empiirinen osuus lähtee liikkeelle vuodesta 1950, jolloin ensimmäinen päätoiminen jazzkriitikko alkoi kirjoittaa lehteen. Lehden ensimmäiset jazzkriitikot esittivät jazzin lehdessä taidemuotona ja kommentoivat myös muita populaarimusiikkityylejä kuten rock'n'rollia ja iskelmää, mutta esittivät ne jazzia vähempiarvoisina tyyleinä. Syksyllä 1959 lehdessä alkoi säännöllinen iskelmäpalsta, jonka aiheeksi tuli 1960-luvun puolella myös popmusiikki. Päivästä päivään -osastolla julkaistu iskelmäpalsta ilmestyi lehdessä aina vuoteen 1968 asti. Tämän palstan näkökulma populaarimusiikkiin ei ollut kovinkaan taidokeskeinen, mutta populaarimusiikin tekeminen esitettiin palstoilla kunniallisena ammattina.

Kulttuuriolosuhteet perustettiin HS:iin syksyllä 1965, ja jazzkriitikista tuli alusta lähtien sen säännöllinen osa. Popista kirjoittaminen sen sijaan jatkui kulttuuriolosuhteiden ulkopuo-

lella aina 1970-luvun alkuvuosiin asti. Vuosina 1970–1971 lehdessä ilmestyi kulttuuriosaston ulkopuolella säännöllinen popmusiikkipalsta, jossa arvioitiin lähinnä yhdysvaltalaisia ja englantilaisia LP-levyjä.

Vuosien 1971–1972 aikana monista populaarimusiikkityyleistä tuli kulttuuriosaston säännöllistä sisältöä. Näitä tyylejä olivat blues, rock ja perinteinen Suomi-iskelmä. Popmusiikin määrä kasvoi lehdessä pitkin 1970-lukua, ja vuonna 1976 lehdessä alkoi jälleen säännöllinen popmusiikkipalsta kulttuuriosaston ulkopuolella. Popista kirjoitettiin vuoden 1976 jälkeen lehdessä säännöllisesti kahdella eri osastolla, sekä kulttuuriosastolla että lehden alkuosan Horisontti-sivuilla. Vuonna 1977 kulttuuriosastolla alkoivat populaarimusiikkiaiheiset haastattelut ja vuosikymmenen lopussa myös näyttävästi taitetut arviot populaarimusiikkiaiheisista kirjoista. Ennen 1970-luvun loppupuoliskoa kulttuuriosaston populaarimusiikkijournalismi tarkoitti lähinnä live-esiintymisten ja äänilevyjen arvioita, mutta vuosikymmenen lopussa se sisälsi myös haastatteluita ja kirjakritiikkejä.

Populaarimusiikin läpimurto tapahtui lehdessä 1980-luvun alkuvuosina, kun rock ja erityisesti suureen suosioon noussut suomirock hyväksyttiin laajalti lehden eri osastoilla. Niin ikään 1980-luvun alkuvuosina uudelle ja tavallisen kansan suosimalle iskelmämusiikille annettiin populaarimusiikkitoimittajien kirjoituksissa ensimmäistä kertaa arvoa. Tämä tarkoitti muutosta suuren yleisön statuksessa: ennen 1980-luvun alkua lehden populaarimusiikkitoimittajat lähinnä kritisoiivat suuren yleisön makua, joka tavattiin esittää vähempiarvoisena kuin asiantuntijoiden maku. 1980-luvun alkuvuosina suuren yleisön makua alettiin kuitenkin lehdessä esittää myös tekijänä, joka saattoi luoda arvoa musiikille, ja joka pitäisi hyväksyä sellaisenaan. Tähän käänteeseen tutkimusperiodi päättyi.

Työ osoittaa kaksi keskeistä populaarimusiikin legitimointistrategiaa lehdessä. Populaarimusiikkitoimittajat esittivät jazzin ja rockin legitiimeinä kirjoittamalla niistä tyyleinä, joita kunnianhimoiset ja osaavat taiteilijat vievät eteenpäin. Toista strategiaa käytettiin 1960-luvun loppupuoliskon jälkeen tyylessä, jotka olivat kiinni jossakin kansanperinteessä; näitä tyylejä olivat folk, blues, dixieland, swing, rock'n'roll ja perinteinen Suomi-iskelmä, lähinnä tango. Näitä tyylejä arvotettiin eri kriteereillä kuin jazzia ja rockia: tyylien arvo määrittyi lähinnä autenttisuuden ja rehellisyyden avulla. Molemmissa legitimointitavoissa legitiimi populaarimusiikki esitettiin vastakkaisena kaupallisuudelle. Kaupallisuuteen neutraalisti suhtautuva näkökulma esiintyi lehden säännöllisessä populaarimusiikkijournalismissa ainoastaan vuosien 1959–1968 iskelmäpalstoilla. Epäkaupallisuus loi arvoa jazzille lehden kritiikeissä jo 1950-luvun alusta lähtien ja kaikille muillekin populaarimusiikin muodoille 1960-luvun lopusta lähtien.

Työ osoittaa myös, että rockin ja iskelmän legitimoitumista tutkittaessa musiikkityylit on syytä jakaa kahtia. 1970-luvun alussa rockin progressiiviset tyylit esitettiin lehdessä legitiiminä taiteena, mutta samalla 1950-luvun rock'n'rollista kirjoitettiin yhdysvaltalaisen kansanperinteen osana ja siten legitiiminä yhdysvaltalaisena kulttuurina, johon myös muun muassa blues ja varhaiset jazztyylit kuuluivat. Myös Suomi-iskelmän legitimoituminen 1970-luvulla tapahtui yhdistämällä perinteiset iskelmätyylit suomalaiseen kansanperinteeseen, mutta tämä yhteys koski vain vanhaa Suomi-iskelmää tai perinteisiä tyylejä kuten tangoa. Uusi Suomi-iskelmä esitettiin lehdessä legitiiminä vasta 1980-luvun alussa, kun sillä esitettiin olevan sosiaalista arvoa tavallisen suomalaisen kansan äänitorvena.

Sama näkökulma tuli myös suomirockista kirjoittamiseen 1980-luvun alussa: se esitettiin lehdessä taidemuotona, mutta myös ”tämän päivän kansanmusiikkina”.

Helsingin Sanomien populaarimusiikkitoimittajat sanoivat haastatteluissa, että heillä oli erittäin suuri journalistinen vapaus työssään. Suurin osa heistä kertoi myös, että heillä oli työssään yhteiskunnallisia päämääriä, eli he pyrkivät legitimoimaan populaarimusiikkia Suomessa kirjoittamalla musiikista maan suurimpaan sanomalehteen.

Lähteet

Aineisto

Helsingin Sanomat 2.1.1950–31.12.1982

Haastattelut

Markku Fagerlund työpaikallaan Helsingin Meilahdessa 11.9.2014
Tapio Hase kotonaan Helsingin Kaartinkaupungissa 7.2.2011
Julius Heikkilä työhuoneellaan Helsingin Alppilassa 7.3.2011
Pauli Heikkilä ravintola Oluthuoneessa Tampereella 29.10.2014
Kalle Heikkinen työpaikallaan Helsingin Kampissa 19.8.2014
Lauri Karvonen kotonaan Helsingin Etelä-Haagassa 9.3.2011
Matti Laipio Suomen Jazz & Pop Arkistossa Helsingin Sörnäisissä 12.9.2014
Eino Leino kotonani Helsingin Kalliossa 17.1.2013
Raimo Möysä Taideteollisen Korkeakoulun kahvilassa Helsingin Arabiassa 4.12.2012
Maarit Niiniluoto Café Tin Tin Tangossa Helsingin Töölössä 6.6.2013
Erkki Pälli kotonaan Vantaan Tikkurilassa 24.2.2011
Johan Vikstedt kotonaan Espoon Tapiolassa 23.9.2013
Helena Ylänen Café Picnicissä Helsingin Kampissa 22.4.2013

Puhelinhaastattelut

Jukka Hauru 22.10.2014
Kari Melakoski 25.9.2013
Markku Niiniluoto 15.10.2014
Leo Nordberg 13.6.2012 ja 6.11.2012
Kyösti Penttinen 4.9.2014

Sähköpostihaastattelut

Mattiesko Hytönen 5.3.2013
Jukka Rislakki 30.3.2013

Muut haastattelulähteet

Matti Laipion kirjalliset vastaukset haastattelukysymyksiin 8.9.2014
Eino Leinon kirjalliset vastaukset haastattelukysymyksiin 17.1.2013
Helena Yläsen kirjalliset vastaukset haastattelukysymyksiin 22.4.2013

Kirjallisuus

"A. Molli" (1959): Pikapaloja. *Rytmi* 10–11/1959, s. 31.

Aalto, Juhani (1976): Surkeata. *Blues News* 2/1976, s. 3.

Aarnio, Ilppo (1964): The Jive Club. *Rytmi* 7/1964, s. 13–15.

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

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

Ahokas, Paulina, Nikula, Jone & Pesonen, Raimo (toim.) (2004): *Artist ABC. Avaa ikkunoita musiikin maailmaan*. Helsinki: T2 Promotions Oy.

Aletti, Vince (2009): *The Disco Files 1973–78. New York's Underground, Week By Week*. Lontoo: DJHistory.com.

Anon. 1982: Jazzin teemaillan keskustelu: Suomalainen lehdistö ja musiikkikritiikki – yksisilmäistä ja lokeroihin karsinoitunutta? *Suomen Etnomusikologisen Seuran Äänenkannattaja* 1/1982, s. 19–25 (referaatti tunnin mittaisesta keskustelusta Radio 2:n Viihdeohjelmien jazzin teemaillassa 21.2.1982 otsikolla Kritiikki ja lehdistö Suomessa, puheenjohtajana Jaakko Tahkolahti, keskustelijoina Uuden Suomen päätoimittaja Veli-Antti Savolainen, Paroni Paakkunainen, Julius Heikkilä ja yhteyspäällikkö ja jazzkriitikko Curt-Henrik Bucht; nauhalta kuultiin myös HS:n kulttuuriosaston vt. päällikön Pekka Tarkan mielipiteitä)

Arminen, Ilkka (1989): *Juhannustansseista Jumalan teatteriin. Suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Arvidsson, Alf (2011): *Jazzens väg inom svenskt musikliv. Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975*. Möklinta: Gidlungs Förlag.

Atton, Chris (2009): Writing About Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism. *Popular Music* 28:1, s. 53–68.

Balliger, Robin (2000): Politics. Teoksessa Horner, Bruce & Swiss, Thomas (eds.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell.

Bangs, Lester (1980/1992): In Which Yet Another Pompous Blowhard Purports to Possess the True Meaning of Punk Rock. Teoksessa Heylin, Clinton (ed.): *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*. London: Viking.

Baumann, Shyon (2001): Intellectualization and Art World Development: Film in the United States. *American Sociological Review* 66:3, s. 404–426.

Baumann, Shyon (2007): A General Theory of Artistic Legitimation: How Art Worlds are like Social Movements. *Poetics* 35 (2007) s. 47–65.

- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Benson, Rodney & Neveu, Erik (2005): Introduction: Field Theory as a Work in Progress. Teoksessa Benson, Rodney & Neveu, Erik (eds.): *Bourdieu and the Journalistic Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bertrand, Michael T. (2005): *Race, Rock and Elvis*. Illinois: University of Illinois Press.
- Björkgren, Matts-Johan (1999): Känsla och sound. Om rockkritik i Hufvudstadsbladet. Teoksessa Häggman, Ann-Mari (toim.): *Från dansbana till rockklubb*. Vaasa: Finlands Svenska Folkmusikinstitut.
- Bläfield, Antti (2014): *Loistavat Erkot. Patruunat ja heidän päätoimittajansa*. Helsinki: Otava.
- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996): *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Brabazon, Tara (2012): *Popular Music. Topics, Trends & Trajectories*. Lontoo: Sage.
- Brackett, David (2000): Music. Teoksessa Horner, Bruce & Swiss, Thomas (eds.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell.
- Brennan, Matt (2006): The Rough Guide to Critics: Musicians Discuss the Role of the Music Press. *Popular Music* 25:2, s. 221–234.
- Brennan, Matthew (2007): *Down Beats and Rolling Stones: A Historical Comparison of American Jazz and Rock Journalism*. PhD dissertation. Stirling: University of Stirling, Department of Film and Media Studies.
- Brubeck, Darius (2002): 1959: The Beginning of Beyond. Teoksessa Cooke, Mervyn & Horn, David (eds.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu & Salo, Markku (2002): *Jee jee jee – Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Cantell, Timo (1993): Stradivarius ja sen myytit – musiikkikritiikin muuttuva asema kulttuuri-sosiologian valossa. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9.
- Carlin, Richard (2004): The Good, The Bad and The Folk. Teoksessa Washburne, Christopher J. & Derno, Maiken (eds.): *Bad Music. The Music We Love to Hate*. New York: Routledge.
- Chambers, Iain (1986): *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. Hampshire: Macmillan Education.
- Christgau, Robert (2005): Writing About Music Is Writing First. *Popular Music* 24:3, s. 415–421.
- Cloonan, Martin (2002): Exclusive! The British Press and Popular Music. The Story So Far... Teoksessa Jones, Steve (ed.): *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.

- Cook, Nicholas (1990): *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cooper, B. Lee (2010): Rock Journalists and Music Critics: A Selected Bibliography. *Popular Music and Society* 33:1, s. 75–101.
- Cottle, Simon (2003): Media Organisation and Production: Mapping the Field. Teoksessa Cottle, Simon (ed.): *Media Organisation and Production*. Lontoo: Sage.
- Covach, John & Boone, Graeme M. (1997): Preface. Teoksessa Covach, John & Boone, Graeme M. (eds.): *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Cross, Ian (2003): Music and Biocultural Evolution. Teoksessa Clayton, Martin, Herbert, Trevor & Middleton, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Dallas, Karl (1975): The Roots of Tradition. Teoksessa Laing, David, Denselow, Robin, Dallas, Karl & Shelton, Robert (1975): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*. Lontoo: Methuen.
- Einiö, Paavo (1949): Äänilevyteollisuutemme ja nykyaikainen tanssimusiikki. *Rytmi* 4–5/1949, s. 3.
- Einiö, Paavo (1950): Yleisradio. *Rytmi* 1/1950, s. 3.
- Einiö, Paavo (1951): Äänilevyjakelu nykyaikaisen tanssimusiikin jarruttajana. *Rytmi* 1/1951, s. 3.
- Einiö, Paavo (2006): *Jammaten!* Helsinki: Lamplite.
- Feld, Steven (1994): Communication, Music and Speech About Music. Teoksessa Keil, Charles & Feld, Steven: *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fenster, Mark (2002): Consumers' Guides. The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse. Teoksessa Jones, Steve (ed.): *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.
- Forde, Eamonn (2003): Journalists with a Difference: Producing Music Journalism. Teoksessa Cottle, Simon (ed.): *Media Organisation and Production*. Lontoo: Sage.
- Fornäs, Johan (1995): Listen to Your Voice! Authenticity and Reflexivity in Karaoke, Rock, Rap and Techno Music. Teoksessa Straw, Will, Johnson, Stacey, Sullivan, Rebecca & Friedlander, Paul (eds.): *Popular Music – Style And Identity*. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.
- Fowler, Pete (1972/1992): Skins Rule. Teoksessa Heylin, Clinton (ed.): *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*. London: Viking.
- Frith, Simon (1987): Towards An Aesthetic Of Popular Music. Teoksessa Leppert, Richard & McClary, Susan (eds.): *Music And Society – The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon (1988): *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Vastapaino.

- Frith, Simon (1992): From the Beatles to Bros: Twenty-Five Years of British Pop. Teoksessa Abercrombie, Nicholas & Warde, Alan (eds.): *Social Change in Contemporary Britain*. Cambridge: Polity Press.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon (2002): Fragments of a Sociology of Rock Criticism. Teoksessa Jones, Steve (ed.): *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.
- Frith, Simon (2004): What is Bad Music? Teoksessa Washburne, Christopher J. & Derno, Maiken (eds.): *Bad Music. The Music We Love to Hate*. New York: Routledge.
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987): *Art Into Pop*. Lontoo: Methuen.
- Fuhrmann, Arthur (1981): Kriittisiä ajatuksia kriitikon toimesta. *Rondo* 10 / 1981, s. 45.
- Gendron, Bernard (2002): *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gennari, John (2006): *Blowin' Hot and Cool. Jazz and Its Critics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Green, Lucy (2000): Ideology. Teoksessa Horner, Bruce & Swiss, Thomas (eds.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Gronow, Pekka (1964a): Kun swing tuli Suomeen. *Rytmi* 6/1964, s. 4–5.
- Gronow, Pekka (1964b): Mielenkiintoinen kiertohaastattelu: Onko Suomessa jazzkulttuuria? *Rytmi* 3/1964, s. 6–9.
- Gronow, Pekka (1966): Suomalaisen jazzin tulevaisuus. *Rytmi* 2/1966, s. 4–5.
- Gronow, Pekka (1968): Sanomalehtien kulttuuriosastot taideinformaation välittäjinä. *Parnasso* 18:2, s. 105–113.
- Gronow, Pekka (1982): Toivo Kärki on kevyen musiikin kameleontti. Teoksessa Niiniluoto, Maarit: *Toivo Kärki – Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Gronow, Pekka (2004): Jazztyttö, jazzaa sinä vaan. Teoksessa Nyman, Jake, Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, Pekka & Bruun, Seppo (1968): *Popmusiikin vuosisata*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, Pekka, Lindfors, Jukka & Nyman, Jake (2004): Lukijalle. Teoksessa Nyman, Jake, Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo (1990): *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.
- Grossberg, Lawrence (1992): *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.

- Gudmundsson, Gestur, Lindberg, Ulf, Michelsen, Morten & Weisethaunet Hans (2002): *Brit Crit. Turning Points in British Rock Criticism, 1960–1990*. Teoksessa Jones, Steve (ed.): *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.
- Haapala, Arto (1990a): Esipuhe. Teoksessa Haapala, Arto (toim.): *Taiteen kritiikki*. Helsinki: WSOY.
- Haapala, Arto (1990b): Taidekritiikki – tiedettä vai taidetta? Teoksessa Haapala, Arto (toim.): *Taiteen kritiikki*. Helsinki: WSOY.
- Haavisto, Jukka (1991): *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Haavisto, Jukka (1994): *Suomijazzin vuosikymmenet. Jazzmusiikki Suomessa vuosina 1919–1969*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hakasalo, Ilpo (1979): *Malmsténista Marioniin*. Helsinki: Tammi.
- Hall, Stuart & Whannel, Paddy (1967): *The Popular Arts. A Critical Guide to the Mass Media*. Boston: Beacon Press.
- Hall, Stuart (1992): *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1997): Introduction. Teoksessa Hall, Stuart (ed.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: Sage.
- Hase, Tapio (1961): Jazzarvostelun kritiikki. *Rytmi* 5/1961, s. 3–4.
- Hase, Tapio (1963): Jazzin kriisi – ja yleensäkin... *Rytmi* 4/1963, s. 7–8.
- Hase, Tapio (1965a): Syytettyjen puheenvuoro. *Rytmi* 7/1965, s. 22.
- Hase, Tapio (1965b): Einiö, MJQ, Basie, Rytmi ja Hase. *Rytmi* 11/1965, s. 22–30.
- Hautamäki, Tero (2002): *Kritiikki musiikkijournalismin keskiössä. Maakuntalehden kriitikko kenttensä toimijana*. Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos.
- Heikinheimo, Seppo (1997): *Mätämunan muistelmia*. Helsinki: Otava.
- Heikkilä, Martta (2012): Taiteesta puheeseen. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.): *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heiniö, Mikko (1985): Aikamme anti-intellektualismi ja sanoinkuvaamaton musiikki. *Rondo* 2/1985, s. 24–25.
- Hellman, Heikki & Jaakkola, Maarit (2009): Kulttuuritoimitus uutisopissa. Kulttuurijournalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978–2008. *Media & viestintä* 32 (2009) 4–5, 24–42.
- Hemánus, Pertti (1990): *Journalistiikan perusteet. Johdatus tiedotusoppiin* 2. Helsinki: Yliopistopaino.
- Henriksson, Juha (2010): *Toiset meistä. Rauno Lehtinen ja musiikki*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

- Henttonen, Veli-Matti (1983): *Jazz musiikkina ja kulttuuri-ilmionä Suomessa ennen toista maailmansotaa. Tutkimus "mustan" musiikin ensimmäisistä vuosikymmenistä Suomessa*. Pro gradu. Turun yliopisto, yleinen historia.
- Huhtamäki, Mikael (2013): *Live in Finland 1955–1979*. Helsinki: Gummerus.
- Hurri, Merja (1993): *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hytönen, Mattiesko (1999): *Rinnanympärys 106*. Helsinki: Otava.
- Häme, Olli (1949): *Rytmin voittokulku*. Helsinki: Fazer.
- Hämeenniemi, Eero (1993): *Tekopalmun alla. Kirjoituksia musiikista, kokemuksesta ja kulttuurien välisestä vuorovaikutuksesta*. Tampere: Gaudeamus.
- Høyer, Ole Izard (2013): *Living a Jazz Life: Constructions of Identity and Genre in Face-To-Face Interviews with Danish Jazz Musicians of the 1950s*. PhD Dissertation. Department of Culture and Global Studies, Aalborg University.
- Ilmonen, Kari (2003): *Soittajille soppaa. Koulutuksen haasteet rytmimusiikissa*. Helsinki: Like.
- Immonen, Kari (1992): Populaarimusiikin historiallisuudesta. *Musiikin Suunta* 1/1992, s. 22–30.
- Immonen, Viljo (1968): *Kitaristin tie*. Helsinki: WSOY.
- Inglis, Ian (2010): Introduction. *Popular Music and Society* 33:4, s. 431.
- Jaakkola, Maarit (2009): *Kulttuurispecialistista kulttuurigeneralistiksi? Kulttuurijournalistisen professionalismien muutos, esimerkkinä Helsingin Sanomien kulttuuriosasto*. Licensiaatintutkimus. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos.
- Jaakkola, Maarit (2012): Pohjoismaisia avauksia kulttuurijournalismin tutkimukseen. *Media & Viestintä* 35 (2012): 3–4, s. 137–151.
- Jackson, Travis A. (2002): Jazz as Musical Practice. Teoksessa Cooke, Mervyn & Horn, David (eds.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jalkanen, Pekka (1989): *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.
- Jalkanen, Pekka (2003): Haitari ja jazz: Vuodet 1918–44. Teoksessa Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa: *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003): Esipuhe. Teoksessa Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa: *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Janssen, Susanne (1999): Art Journalism and Cultural Change: The Coverage of the Arts in Dutch Newspapers 1965–1990. *Poetics* 26 (1999), s. 329–348.
- Johnson, Bruce (2002a): The Jazz Diaspora. Teoksessa Cooke, Mervyn & Horn, David (eds.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, Bruce (2002b): Jazz as Cultural Practice. Teoksessa Cooke, Mervyn & Horn, David (eds.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, Randy (1993): Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. Teoksessa Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

Jokinen, Kimmo (1988): *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12.

Jones, Dylan (1996): Introduction – The Devil Still Has All The Best Tunes. Teoksessa Jones, Dylan (ed.): *Meaty Beaty Big & Bouncy! Classic Rock & Pop Writing from Elvis to Oasis*. London: Hodder & Stoughton.

Jones, Steve (2002): The Intro. Popular Music, Media and the Written Word. Teoksessa Jones, Steve (ed.): *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.

Järventaus, Kaarina (1987): *Sanoma Osakeyhtiön toimittajakoulu 20 vuotta 1967–1987*. Helsinki: Sanoma Osakeyhtiö.

Järviluoma, Helmi & Rautiainen, Tarja (2005): Populaarimusiikin tutkimus. Teoksessa Eerola, Tuomas, Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Kaarninen, Mervi (2006): Nuorisokulttuurin läpimurto. Teoksessa Häggman, Kai (toim.): *Täältä tulee nuoriso! 1950–79*. Helsinki: WSOY.

Kallioniemi, Kari (1992): Mikä tekee populaarimusiikista uutta korkeakulttuuria? *Musiikin Suunta* 1/1992, s. 31–36.

Kallioniemi, Kari (1998): *Put the Needle on the Record and Think of England – Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto, historian laitos.

Kallioniemi, Kari (2001): Järki ja tunteet. Populaarikulttuurintutkimus katsoo itseään peiliin. Teoksessa Immonen, Kari ja Leskelä-Kärki, Maarit (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Kaskinen, Hannu (1989): *Rockin eliitti ja eliitin rock – rockin kulttuurikamppailu Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos.

Katajala, Kimmo & Söderholm, Stig (1987): Rockkulttuuri ja kulttuurikonflikti – valtakulttuurin ja nuorisokulttuurin törmäys Suomessa vuonna 1978. Teoksessa Söderholm, Stig (toim.): *Näkökulmia rockkulttuuriin*. Helsinki: Otava.

Keepnews, Orrin (1987/1996): A Bad Idea, Poorly Executed... Teoksessa Gottlieb, Robert (ed.): *Reading Jazz. A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now*. New York: Vintage.

Kilpi, Timo (2006): *Uutisia, historiaa ja puheenaiheita. Ilta-Sanomat 75 v.* Helsinki: WSOY.

Kivimäki, Ari (1994): Kulttuurikritiikin julkisuuspelit. Erään huijariammatin toimintamekanismeista. *Tiedotustutkimus* 17:1, s. 14–23.

Kivimäki, Ari (1998): *Intohimojen karuselli. Elokuvajournalismin julkisuuspelit Suomessa 1950–1962*. Lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

Kivimäki, Ari (2001): Elokuvakritiikki kulttuurihistorian lähteenä. Teoksessa Immonen, Kari ja Leskelä-Kärki, Maarit (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

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

Koivisto, Pekka (1996): Jazzin määrittelyn alkutaival Suomessa. *Musiikin Suunta* 4/1996, s. 25–31.

Koivunen, Anu, Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (2000): Populaarin strategiat ja taktiikat. Teoksessa Koivunen Anu, Paasonen Susanna & Pajala Mari (toim.): *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A n:o 46.

Kokkonen, Joonas (1966/1992): Taiteen kritiikistä. Teoksessa Aho, Kalevi (toim.): *Joonas Kokkonen – Ihminen ja musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.

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

Kurkela, Vesa (2003a): Kansallisen ihanteellisuuden aika: Vuodet 1945–62. Teoksessa Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa: *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.

Kurkela, Vesa (2003b): Eriytyvien yleisöjen aika: Vuodet 1963–90. Teoksessa Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa: *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.

Kurkela, Vesa (2003c): Uudet kompit, vanhat laulut. Muutoksen enteet 1960-luvun popiskelmässä. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.): *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kurkela, Vesa (2005): Hittilistat ja rock-asette. Rockin ja popin estetiikkaa etsimässä. Teoksessa Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.): *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Kurkela, Vesa (2011): Jazzpolvet kilpasilla. Teoksessa Poutiainen, Ari & Kukkonen, Risto (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Kuusisaari, Harri (1985): *Musiikkikritiikki taideinformaation välittäjänä*. Toimittajatutkiminnon tutkielma, Tampereen yliopisto.

Kuutti, Heikki & Puro, Jukka-Pekka (1998): *Mediasanasto*. Jyväskylä: Atena.

Kärjä, Antti-Ville (2005a): *”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.

Kärjä, Antti-Ville (2005b): Musiikki ja media. Teoksessa Eerola, Tuomas, Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

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

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

Laakso, Jaakko (2008): *Terveesti kriittistä. Opettajuus musiikkikritiikissä ja praksiainen kriittikous*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.

Laing, Dave (2006): Anglo-American Music Journalism. Texts and Contexts. Teoksessa Bennett, Andy, Shank, Barry & Toynbee, Jason: *The Popular Music Studies Reader*. Lontoo: Routledge.

Laitinen, Heikki (1990): Rock taiteena, taidemusiikki elämänmuotona. *Tiede & Edistys* 1/1990, s. 13–24.

Landau, John (1972/1992): The Death of Janis Joplin. Teoksessa Heylin, Clinton (ed.): *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*. London: Viking.

Larkey, Edward (1993): *Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria*. New York: Peter Lang.

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

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

Lehtola, Erkki (1987/1997): Kysymyksiä kritiikistä. Teoksessa Lehtola, Jyrki & Seppälä, Raimo (toim.) (1997): *Erkka Lehtola: Missä on lehdistön paikat? Kirjoituksia sanoista ja maailmoista*. Helsinki: WSOY.

Leonard, Marion; Strachan, Robert; Ansell, Gwen & Jones, Steve (2003): Journalistic Practices. Teoksessa Shepherd, John; Horn, David; Laing, Dave; Oliver, Paul & Wicke, Peter (eds.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I: Media, Industry and Society*. London: Continuum.

Leppänen, Taru (2000): *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leppänen, Taru ja Moisala, Pirkko (2005): Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa Eerola, Tuomas, Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Lilliestam, Lars (1998): *Svensk Rock. Musik – Lyrisk – Historik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Lindberg, Ulf; Gudmundsson, Gestur; Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2003): Popular Music Criticism. Teoksessa Shepherd, John; Horn, David; Laing, Dave; Oliver, Paul & Wicke, Peter (eds.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I: Media, Industry and Society*. London: Continuum.

- Lindberg, Ulf, Guðmundsson, Gestur, Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2005): *Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers, & Cool-Headed Cruisers*. New York: Peter Lang.
- Lindstedt, Mervi-Johanna (1982): Se pyörii sittenkin. *Rondo* 9/1982, s. 9.
- Lomax, Alan (1968/1978): *Folk Song Style And Culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Looseley, David (2003): In from the Margins: Chanson, Pop and Cultural Legitimacy. Teoksessa Dauncey, Hugh & Cannon, Steve (eds.): *Popular Music in France from Chanson to Techno*. Aldershot: Ashgate.
- Lopes, Paul (2002): *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malmberg, Tarmo (2000): Modernin kulttuurin lupaus ja populaarikulttuurikäänne. Teoksessa Koivunen Anu, Paasonen Susanna & Pajala Mari (toim.): *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A n:o 46.
- Manninen, Kirsti (1987): *Ollista Bisquitiin. Ylioppilaslehden pakinat 1913–1968*. Helsinki: Otava.
- Manninen, Ohto & Salokangas, Raimo (2009): *Eljas Erkkö. Vaikenematon valtiomahti*. Helsinki: WSOY.
- Mantere, Markus (2005): Kohti musiikkikokemuksen esteettistä teoriaa. Teoksessa Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.): *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Martin, Linda & Segrave, Kerry (1988): *Anti-Rock. The Opposition to Rock'n'Roll*. Hamden: Archon Books.
- Mattlar, Mikko (2014): Ensimmäinen aalto. Säännöllisen jazzkritiikin käynnistyminen Louis Armstrongin konsertin jälkeen helsinkiläisissä sanomalehdissä vuosina 1950–1951. *Musiikin Suunta* 36:1, s. 41–51.
- McClary, Susan & Walser, Robert (1990): Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. Teoksessa Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds.): *On Record. Rock, Pop & The Written Word*. Lontoo: Routledge.
- McLeese, Don (2010): Straddling the Cultural Chasm: The Great Divide Between Music Criticism and Popular Consumption. *Popular Music and Society* Vol 33:4, s. 433–447.
- McLeod, Kembrew (2001): '*1/2': A Critique of Rock Criticism in North America. *Popular Music* 20:1, s. 47–60.
- McQuail, Denis (2000): *McQuail's Mass Communication Theory*. Lontoo: Sage.
- Melakoski, Erkki (1970): Alkusanat. Teoksessa Melakoski, Erkki (toim.): *Rytminmusiikki*. Helsinki: Otava.
- Melly, George (1970): *Revolt Into Style. The Pop Arts in Britain*. Lontoo: Allen Lane The Penguin Press.
- Meltzer, Richard (1970/1987): *The Aesthetics of Rock*. New York: Da Capo Press.

- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Middleton, Richard (2003): Music, Modernization and Popular Identity. Teoksessa Dauncey, Hugh & Cannon, Steve (eds.): *Popular Music in France from Chanson to Techno*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Middleton, Richard (2009): *Musical Belongings. Selected Essays*. Surrey: Ashgate.
- Miettinen, Jorma (1980): *Sanomalehtien lukeminen. Maakuntien ykköslehtien lukijoiden kiinnostus sekä väline- ja sisältökäyttö*. Helsinki: Viestintätutkimuksen seuran julkaisusarja n:o 2.
- Mikkola, Kaisu (1972): Maakuntalehden kulttuuritoimitus. Teoksessa Mikkola, Kaisu (toim.): *Kulttuuritoimittaja*. Oulu: Suomen Kulttuurirahasto.
- Mottier, Valentin (2009): "Talking About Music Is Like Dancing About Architecture": Artspeak and Pop Music. *Language & Communication* 29 (2009) s. 127–132.
- Muikku, Jari (1990): Populaarimusiikin tutkimus – mitä, missä ja miksi? *Musiikin Suunta* 1/1990, s. 63–65.
- Muikku, Jari (1994): *Äänite ja musiikki. Äänitteen, musiikin ja ääniteteollisuuden välisistä vuorovaikutussuhteista*. Licensiaatintyö. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Muikku, Jari (2001): *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mårtensson, Lasse (2013): *Laiskotellen – Niin kuin minä haluan muistaa*. Helsinki: Gummerus.
- Mäkelä, Janne (2000): Ismo. Suomalaisen rock-auteurismin jäljillä. Teoksessa Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.): *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Mäkelä, Janne (2006): Ote saippuasta – populaarikulttuuri ja kritiikki. *Kritiikin Uutiset* 2/2006, s. 2–7.
- Mäkelä, Janne (2011a): *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Mäkelä, Janne (2011b): Svengaava susipari. Jazzin ja iskelmän salasuhteet musiikkilehdissä. Teoksessa Poutiainen, Ari & Kukkonen, Risto (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Mäkelä, Tomi (1993): Miten musiikkiarvostelu muuttuu yhteiskunnan muuttuessa. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9.
- Mäkelä, Tomi (2005): Länsimaisen taidemusiikin tutkimus. Teoksessa Eerola, Tuomas, Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Määttänen, Pentti (2005): Merkitykset musiikissa. Pragmatismien näkökulma. Teoksessa Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.): *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Neale, Stephen (1980): *Genre*. London: British Film Institute.
- Negus, Keith (1992): *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.
- Negus, Keith (1996): *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Negus, Keith (1999): *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Routledge.
- Nevala, Lasse (2005): *Muusikon paras ystävä. Tutkielma suomalaisista rocktoimittajista ja rockjournalismista*. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto, valtiotieteellinen tiedekunta.
- Niiniluoto, Maarit (1982): *Toivo Kärki – Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Niiniluoto, Maarit (1994): *On elon retki näin – eli miten viihteestä tuli sodan voittaja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nives, Matti (2013): *DJ-kirja. Näkökulmia suomalaiseen DJ-kulttuuriin*. Helsinki: Omakustanne.
- Nowell, William Robert III (1987): *The Evolution of Rock Journalism at the New York Times and the Los Angeles Times, 1956–1978: A Frame Analysis*. Doctor of Philosophy Dissertation (Mass Communication), Indiana University.
- Nummi, Seppo (1966/1994): Musiikin protestilista. Teoksessa Aho, Kalevi (toim.): *Arktinen sinfoniaviha. Valittuja kulttuuripoliittisia esseitä ja polemiikkeja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nyberg, Hannu (1983): *Rockista rautalankaan*. Helsinki: Otava.
- Nyberg, Hannu (2003): *Elvis elää?* Helsinki: Johnny Kniga.
- Nyman, Jake (2005): Viisikymmenluku. Teoksessa Nyman, Jake (toim.): *Suomi soi 4 – Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.
- Närhi, Ari (1990): *Rockfestivaali uutisena. Ruisrock Helsingin Sanomissa 1970–1989*. Tampere: Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitoksen julkaisuja A 72.
- Oesch, Pekka (1989): *Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Oksanen, Taru (2004): *Suomalainen progressiivinen rock – Synty ja kehitys vuosina 1967–1974*. Tampere: Pop-kirjat.
- Ora, Janne & Saarelainen, Ari (1993): *Suomalainen rockjournalismi. Soundin ja Rumban toimittajien työ ja lehtien asema rockkulttuurissa*. Pro gradu. Tampereen yliopisto, toimittajatutkinto.
- Orvomaa, Harry (1950): Kotimainen äänilevyteollisuus. *Rytmi* 1/1950, s. 3.
- Pajukallio, Arto (2005): Rytmistä Rumbaan ja Swingistä Soundiin. Teoksessa Nyman, Jake, Gronow, Pekka & Lindfors, Jukka (toim.): *Suomi soi 3. Äänialloilta parrasvaloisiin*. Helsinki: Tammi.
- Pattison, Robert (1987): *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.

- Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (2003): 60-luvun toinen kuva. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.): *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pietarinen, Juhani (1993): Musiikkijournalismin etiikka: hyveitä ja vastuuta. Teoksessa Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (toim.): *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9.
- Potter, Russell A. (2000): Race. Teoksessa Horner, Bruce & Swiss, Thomas (eds.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Pälli, Erkki (1999): *Riementoimittaja kuuluisuuksien kintereillä*. Helsinki: Otava.
- Rantanen, Miska (2005): *Love Records 1966–1979. Tarina, taiteilijat, tuotanto*. Helsinki: Schildts.
- Rasula, Jed (2002): The Jazz Audience. Teoksessa Cooke, Mervyn & Horn, David (eds.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rautiainen, Tarja (2001): *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Regev, Motti (1994): Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *Sociological Quarterly* 35:1, s. 85–102.
- Ritvos, Kristiina (2007): *Toimittajakoulu 1967–2007*. Helsinki: SanomaWSOY.
- Ruuska, Juha (2006): *Aidon kosketus. Äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä*. Lisensiaatintyö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Rytmi 1953: Rytmitarjottimen kriittikollista *Rytmi*-lehden numerossa 4/1953.
- Rytmi 1954: Äänilevyherrat äkeinä. *Rytmi* 1/1954, s. 3. (nimetön pääkirjoitus)
- Rytmi 1957: Kirjallista jazzia. *Rytmi* 3–4/1957 s. 3. (nimetön pääkirjoitus)
- Saaristo, Kimmo (2003): Sittenkin vain rock'n'rollia. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.): *Hyvää pahaa rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Salmenhaara, Erkki (1969): The Beatles – viihdettä vai taidetta? Teoksessa Oramo, Ilkka (toim.): *Suomen musiikin vuosikirja 1968–1969*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Salminen, Kimmo (1987): Rock on radiossa väline ja viesti. Rock-toimittajat musiikkikulttuurin tulkitsijoina. *Musiikin Suunta* 2/1987, s. 25–39.
- Sarjala, Jukka (1994): *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto, sarja C osa 100.
- Sarjala, Jukka (2002): *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS Tietolipas.
- Sarjala, Jukka (2005): Musiikinhistoria. Teoksessa Eerola, Tuomas, Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

- Schick, Robert D. (1996): *Classical Music Criticism*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Schmutz Vaughn, van Venrooij Alex, Janssen Susanne & Verboord Marc (2010): Change and Continuity in Newspaper Coverage of Popular Music since 1955: Evidence from the United States, France, Germany and the Netherlands. *Popular Music and Society* Vol 33:4, s. 501–515.
- Selkokari, Antti (2010): Voiko kriittisyyttä opettaa? Teoksessa Jokinen, Heikki (toim.): *Kritiikin kasvat.* Helsinki: Suomen arvostelijain liitto ry.
- Seppälä, Anu (1991): Musiikkia kaikkiruokaisille. *Helsingin Sanomat* 17.2.1991, C2.
- Seppänen, Antti & Kauppi, Matti (1996): Lättähatut. Teoksessa Peltonen, Matti (toim.): *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Sevänen, Erkki (1998): *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Shepherd, John (2000): Text. Teoksessa Horner, Bruce & Swiss, Thomas (eds.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Shrum, Wesley Monroe Jr. (1996): *Fringe and Fortune. The Role of Critics in High and Popular Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Shuker, Roy (2005): *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Shuker, Roy (2008): *Understanding Popular Music Culture*. Third Edition. Lontoo: Routledge.
- Sicko, Dan (1999): *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Books.
- Siikavirta, Pekka (2008): *Räiväsuut vastaan järjestäytynyt nuoriso – Sex Pistols, punk ja poliittiset varhaisnuorisjärjestöt 1977–1978*. Pro gradu. Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Sloop, John M. (1999): The Emperor's New Makeup: Cool Cynicism and Popular Music Criticism. *Popular Music and Society* 23:1, s. 51–73.
- Stratton, John (1982): Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry. *The Sociological Review* 30:2, s. 267–285.
- Street, John (1986): *Rebel Rock. The Politics of Popular Music*. Oxford: Basil Blackwell.
- Suoninen, Marja (2000): Suomalaiset populaarikulttuurin määrittelijöinä. Teoksessa Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari (toim.): *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Suoninen, Marja (2003): Suomirock kansallisen kulttuurin asialla. Ruisrockin Eppu-jupakan yllättävä käänne. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.): *Hyvää pahaa rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Suutari, Pekka (2005): Populaarimusiikki, identiteetti ja musiikin merkityksellistäminen. Teoksessa Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.): *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Talja, Sanna (1998): *Musiikki, kulttuuri, kirjasto. Diskurssien analyysi*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tarasti, Eero (2003): *Musiikin todellisuudet. Säveltaiteen ensyklopedia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tarkka, Pekka (1994): *Lause lauseesta. Arvosteluja ja kirjoituksia 1984–1994*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Thornton, Sarah (1990): Strategies for Reconstructing the Popular Past. *Popular Music* 9:1, s. 87–95.
- Toijonen, Siskotuulikki (2010): Kritiikki rakentaa kirjallisuuden kestävää kaarisiltaa. Teoksessa Jokinen, Heikki (toim.): *Kritiikin kasvot*. Helsinki: Suomen arvostelijain liitto ry.
- Toiviainen, Seppo (1968): *Suomalaisten musiikinharrastuksesta ja musiikkimausta*. Tutkimusseloste 3 / 1968. Tampere: Tampereen yliopisto, sosiologian laitos.
- Toiviainen, Seppo (1970): *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat. Musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Tampere: Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis Ser. A Vol. 39.
- Toivonen, Timo & Laiho, Antero (1989): "You Don't Like Crazy Music". The Reception of Elvis Presley in Finland. *Popular Music and Society* 13:2, s. 1–22.
- Toivonen, Timo (2003): Kyllä salissa huutaa saa. Suomen ensimmäinen rock'n'roll-konsertti. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.): *Hyvää pahaa rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Tommila, Päiviö & Salokangas, Raimo (1998): *Sanomia kaikille. Suomen lehdistön historia*. Helsinki: Edita.
- Tuominen, Maila-Katriina (2010): Kritiikkiä vai journalismia? Teoksessa Jokinen, Heikki (toim.): *Kritiikin kasvot*. Helsinki: Suomen arvostelijain liitto ry.
- Turunen, Risto (1995): Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalisesta asemasta. Teoksessa Koistinen, Tero, Sevänen, Erkki & Turunen, Risto (toim.): *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Joensuu: Joensuu University Press.
- Uskali, Turo (2004): *Älä kirjoita itseäsi ulos. Suomalaisen Moskovan-kirjeenvaihtajuuden alkutaival 1957–1975*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto, journalistiikka.
- Van Venrooij, Alex & Schmutz, Vaughn (2010): The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Neatherlands: A Comparison of the Use of High Art and Popular Aesthetic Criteria. *Cultural Sociology* 4:3, s. 395–421.
- Vesterinen, Ilmari (2006): *Mäyräntolon jazzareita. Tarua ja totta Old House Jazz Clubista ja suomalaisesta jazzmusiikista*. Helsinki: WSOY.
- Vikstedt, Johan (1949): Lehdistö ja Armstrong. *Rytmi* 4–5/1949, s. 3.
- Vilko, Arto (1977): *Sähkökitaramusiikin omaksuminen Suomessa*. Pro gradu. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos.

- Vilkko, Arto (2010): *Soittolistan symbolinen valta ja vallankäytön mekanismit. Tutkimus viiden radioaseman formaatista ja musiikkitarjonnasta*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteellinen tiedekunta.
- Virkkunen, Janne (2013): *Päivälehdän mies*. Helsinki: WSOY.
- Virtamo, Keijo (toim.) (1997): *Otavan musiikkitieto*. Helsinki: Otava.
- Virtanen, Keijo & Heikkonen, Esko (1985): *Amerikkalaisen kulttuurin leviäminen Suomeen*. Turku: Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja n:o 15.
- von Bagh, Peter & Hakasalo, Ilpo (1986): *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Vuortama, Timo (1961): Jazzin ongelma. *Rytmi* 5/1961, s. 18.
- Välimäki, Susanna (2012): Musiikkikritiikki: Kuulokokemuksen sanallistamista ja merkitysten avaamista. Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.): *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Wahlström, Erik (1981): Kritiikki ja raha. *Rondo* 7/1981, s. 28–29.
- Walser, Robert (2002): Valuing Jazz. Teoksessa Cooke, Mervyn & Horn, David (eds.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Washburne, Christopher (2004): Does Kenny G Play Bad Jazz? A Case Study. Teoksessa Washburne, Christopher J. & Derno, Maiken (eds.): *Bad Music. The Music We Love to Hate*. New York: Routledge.
- Welburn, Ron (1987): James Reese Europe and the Infancy of Jazz Criticism. *Black Music Research Journal* 7 (1987), s. 35–44.
- Wicke, Peter (1990): *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiio, Juhani (2006): *Media uudistuvassa yhteiskunnassa. Median muuttuvat pelisäännöt*. Helsinki: Sitra, Sitran raportteja 65.
- Zelditch, Morris (2001): Processes of Legitimation: Recent Developments and New Directions. *Social Psychology Quarterly* 64:1, s. 4–17.

Muut lähteet

Haavisto, Jukka (1990): Erkki Melakosken muusikkohaastattelu. Suomen Jazz & Pop Arkiston kokoelmat, julkaisematon.

Koljonen, Vesa-Pekka (1976): Markku Fagerlundin työsopimus. Julkaisematon, kopio kirjoittajan hallussa.

Vacca, Richard (2006): Of Datelines and Down Beats: Jazz, George Frazier, and Late-Night Boston. <http://www.jazzboston.org/scene/history-downbeats.asp> (tarkistettu 14.1.2014)

