

KOHTI POPULAARIMUSIIKIN ESTETIIKKAA¹

Kerro minulle, miten ja millaisissa tilanteissa kuuntelet musiikkia, niin minä kerron sinulle, millainen on sinun käsityksesi musiikista. Kuinkahan moni kuuntelee yösydännä, pimeään hiljaisina hetkinä Sabrinaa korvalapuilla omassa rauhassaan? Entä kuinka moni työntää autonsa kasettinauhuriin Max Regerin urkupreludeja pahimmassa iltapäiväruuhkassa? Mutta musiikki ei ainoastaan implikoi niitä tilanteita, joissa sitä kuunnellaan, vaan myös niitä yhteisöelämän muotoja, joihin musiikin kuuntelijat asettautuvat kuuntelukokemuksissaan. Kun rockin kumouksellisuus ja kapinallisuus oli korkeimmillaan, sen ääniin kätkeytyi utopia paremmasta yhteiskunnasta. Carl Dahlhaus on puolestaan todennut kirjassaan 1800-luvun musiikista, että wieniläisyleisö vaistosi Beethovenin uusissa teoksissa jotakin poikkeuksellista, vaikka niitä muuten pidettiin vaikeina. Miksi ne olisivat herättäneet huomiota, jos ne eivät olisi toimineet nousevan porvariston johtaman uuden yhteiskunnallisen järjestyksen musiikillisina korrelaatteina?

Käsitys siitä, että musiikki kykenee luomaan uusia yhteisöjä, uutta yhteisöllisyyttä ja uusia identiteettejä siitä pitävillä kuuntelijoille, ei ole musiikintutkimuksen piirissä itse asiassa kovinkaan vanha. Jäljessä

1) "Towards an aesthetic of popular music". Artikkelin on julkaistu alunperin teoksessa *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Edited by Richard Leppert and Susan McClary. Cambridge University Press 1987, s. 133-149.

julkaistavaa Simon Frithin artikkelia, kuten koko hänen kirjallista tuotantoaankin, voi tässä suhteessa pitää melkeinpä käänteentekeväenä, vaikka Frithin ajatus musiikin ilmaisukyvystä perustuukin saksalaisen romantiikan kehittämiseen ajatukseen ilmauksesta merkitysten luomisenä, yhteisön identiteettien aktiivisena tekemisenä, ei niinkään niiden esittämisenä tai heijastamisena.

Kääntäjä

Johdanto: populaarimusiikin 'arvo'

Kaikkien niiden erojen taustalta, joita kriitikot tekevät 'vakavan' ja 'populaarin' musiikin välille, löytyy oletus musiikillisten arvojen perustasta. Vakava musiikki on merkityksellistä, koska se on sosiaalisten voimien tuolla puolen; populaarimusiikki on esteettisesti arvotonta, koska sitä taas nämä voimat säätelevät (koska se on 'käytännöllistä' tai 'hyötynäkökohtien määräämää'). Tämä akateemisten musiikintutkijoiden yleisesti käyttämä argumentti asettaa sosiologit eräänlaiseen paitsioasemaan. Jos rohkenemme ehdottaa, että esimerkiksi Beethovenin musiikin arvo voidaan selittää sen tuottamista ja sen myöhempää kulutusta säädelleten sosiaalisten olosuhteiden avulla, meitä hyljeksitään ikään kuin olisimme poroporvareita - klassisen musiikin estetiikan teoriat pysyvät tiiviisti ei-sosiologisina. Populaarimusiikki puolestaan katsotaan antoisaksi kohteeksi ainoastaan sosiologiselle teorianmuodostukselle. Se, että onnistumme selittämään rock'n'rollin nousun tai diskon ilmaantumisen, todistaa näiden ilmiöiden esteettisen mielenkiinnon puuttumisesta. Siten musiikin ja yhteiskunnan suhteen tarkastelu vaihtelee sen mukaan, millaista musiikkia kulloinkin käsittelemme. Vakavaa musiikkia analysoidessamme meidän on paljastettava sosiaaliset voimat, jotka ovat kätkeytyneet puheeseen 'tuolla puolen olevista' arvoista; analysoidessamme populaarimusiikkia meidän täytyy ottaa vakavasti ne arvot, joita pilkataan puheessa yhteiskunnallisista funktioista.

Aion keskittyä tässä artikkelissa jälkimmäiseen aiheeseen; erityinen tavoitteeni on osoittaa, että sosiologinen lähestymistapa populaarimusiikkiin ei eliminoi esteettistä teoriaa, vaan päinvastoin tekee sellaisen mahdolliseksi. Ensi silmäyksellä tämä väite vaikuttaa epätodennäköiseltä. Ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö sosiologit olisi koettaneet selittää, "sosiologisoida" popmusiikkia pohjia myöten. Omassa akateemis-

sa tutkimustyössäni olen tarkastellut, miten rockia tuotetaan ja kulutetaan, ja olen koettanut asettaa sen ideologisesti paikalleen. Mutta ei ole olemassa mitään tapaa, jolla minun (tai joidenkin muiden sosiologien) kirjoja voisi käyttää selittämään, miksi jotkut poplaulut ovat hyviä ja toiset huonoja, miksi Elvis Presley on parempi laulaja kuin John Denver, tai miksi disko on paljon rikkaampi musiikin laji kuin progressiivinen rock. Kuitenkin olen kymmenisen vuotta toiminut myös rockkriittikkona lausuen tuollaisia arvostelmia ikään kuin ne olisivat itsestäänselvyyksiä, otaksuen, kuten kaikki popfanit, että musiikillisilla valinnoillamme on merkitystä.

Ovatko tuollaiset arvostelmat totuudenvastaisia - keino kätkeä itseltäni ja muilta kuluttajilta ne tavat, joilla makujamme manipuloidaan? Voiko olla mahdollista, että minun mieltymykseni Abban lauluun sisältää saman esteettisen painoarvon kuin jonkun muun mieltymys Mozartiin? Jo sellaisen kysymyksen asettaminen merkitsee houkutus pilkantekoon - minä joko koetan palauttaa 'sosiaalisten mekanismien tuolla puolen olevan' Mozartin Abban kaupallisesti ohjatulle tasolle tai muussa tapauksessa minä kohotan Abban musiikin kaiken sen merkityksellisyuden yläpuolelle, jonka se kykenee sisältämään. Mutta vaikka vakavan ja populaarin musiikin herättämät mieltymykset ovat erilaisia, ei ole lainkaan ilmeistä, että erilaisuus koskee taiteellisen autonomian ja sosiaalisen käytön välistä juopaa. Abban arvo ei ole enemmän (eikä vähemmän) sidottu kokemukseen sosiaalisen ylittämisestä kuin Mozartin-kaan; Mozartin merkitys taas ei ole huonommin (eikä sen paremmin) ilmaistavissa sosiaalisten voimien ehdoin. Sosiologeja ja esteetikkoja koskeva kysymys on molemmissa tapauksissa sama: miten me muodostamme musiikkia koskevia arvoarvostelmia? Miten nämä arvoarvostelmat muokkaavat kuuntelukokemuksia?

Nykyhetken populaarimusiikkia tutkiva sosiologi kohtaa suuren määrän lauluja, levyjä, tähtiä ja tyylejä, jotka ovat olemassa sen tähden, että sekä tuottajat että kuluttajat ovat tehneet sarjan päätöksiä siitä, milaista on menestyksellinen soundi. Muusikot kirjoittavat sävelmiä ja soittavat sooloja; tuottajat valitsevat erilaisten miksausten joukosta parhaimmat; äänilevy-yhtiöt ja radiotoimittajat päättävät, mitä tulee jakaa levytykseen ja mitä tulee soittaa; kuluttajat ostavat tietyn levyn mieluummin kuin toisen ja kiinnittävät huomionsa määrättyihin musiikin lajeihin. Tuloksena kaikista näistä ilmeisen yksilöllisistä päätöksistä on menestyksen, maun ja tyylin rakennemalli, joka voidaan selittää sosiologisesti.

Jos alustava kysymys kuuluu, miksi tämä hitti kuulostaa tällaiselta, sosiologiset vastaukset voidaan järjestää kahteen ryhmään. Ensinnäkin löytyy tekniikkaa ja teknologiaa käsitteleviä vastauksia: ihmiset tuottavat ja kuluttavat sitä musiikkia, jota he kykenevät tuottamaan ja kuluttamaan (ilmeinen näkökohta, ja sellainen, joka nostaa esille kysymyksiä taidosta, taustasta ja koulutuksesta, jotka popmusiikissa eivät sovi yksittäisiin säveltäjiin, vaan sosiaalisiin ryhmiin). Eri ryhmillä on hallussaan erilaista kulttuuripääomaa, ne suuntautuvat odotuksissaan eri tavoin ja siten tekevät musiikkia eri lähtökohdista - populaarien makutottumusten on osoitettu korreloivan luokkapohjaisten kulttuurien ja osakulttuurien kanssa. Musiikkityylit kytkeytyvät tiettyihin ikäryhmiin; pidämme varmana yhteyksiä etnisyyden ja soundin välillä. Tämä on sosiologista tervettä järkeä rocktutkimuksessa, joka tunnustaa tasapuolisesti myös teknologian keskeisen roolin. 1900-luvun populaarimusiikin historiaa on mahdotonta kirjoittaa vailla viittauksia tuotantovoimien vaihteluun, elektroniikkaan, äänentallennuksen käyttöön, vahvistimiin ja syntetisaattoreihin, aivan kuten kuluttajien valintoja ei voi erottaa transistoriradioiden omistamisesta tai stereolaitteiden, ghetto blastereiden ja korvalappustereoiden olemassaolosta.

Vaikka voimme näin ollen nostaa tarkastelun kohteeksi populaarikulttuurin käytön yleisiä malleja, yhteys (tai homologia) soundien ja sosiaalisten viiteryhmiin välillä säilyy epäselvänä. Miksi rock'n'roll on nuorisomusiikkia, kun taas Dire Straits on Yhdysvaltain jupprien ääni? Näihin kysymyksiin vastaamista varten on olemassa toinen sosiologinen lähestymistapa populaarimusiikkiin, musiikin funktioiden ehdoin ilmaisutavissa. Tämä lähestymistapa on ilmeinen etnomusikologiassa, joka keskittyy traditionaalien musiikin ja kansanmusiikin antropologiseen tutkimukseen. Näitä musiikin muotoja selitetään viittaamalla niiden käyttöön tansseissa, rituaaleissa, poliittisissa liikehdinnöissä, seremonioissa tai halujen ja toiveiden ilmaisussa. Samanlaisia havaintoja tehdään nykyhetken popmusiikista, mutta sen tärkeimmän funktion katsotaan olevan kaupallinen - lähtökohta analyysille on, että musiikkia tehdään myytäväksi; siten tutkimus on kiinnittänyt huomionsa ongelmaan, kuka tekee markkinointipäätöksiä ja miksi, ja pyrkinyt hahmottamaan 'makuyleisöjä'. Suurin osa akateemista populaarimusiikin sosiologiaa (omani mukaan lukien) pitää esteettisiä ja kaupallisia arvostelmia implisiittisesti tasavertaisina. Madonnan ja Bruce Springsteenin ilmiömainen menestys vuonna 1985 selitetään esimerkiksi myyntistrategioiden, videon käytön ja erityisten uusien yleisöryhmien kehityksen avulla. Musiikin oma

vetovoima, syy siihen, miksi Madonnan ja Springsteenin fanit pitävät siitä, jää jollakin tavoin pimentoon.

Fanien näkökulmasta on ilmeistä, että musiikinharrastajat soittavat sitä musiikkia jota soittavat, koska se 'kuulostaa hyvältä'. Kiinnostava kysymys on, miksi he ovat muodostaneet tuollaisen mielipiteen. Vaikka populaarit maust olisivatkin sosiaalisen säätelyn ja kaupallisen manipulaation tuloksia, kuuntelijat siitä huolimatta selvittelevät niitä itselleen arvoarvostelmien ehdoin. Mistä nämä arvot kumpuavat popissa ja rockissa? Kun musiikinharrastajat tekevät selkoa makutottumuksistaan, millaisia termejä he käyttävät? He taatusti tietävät mistä pitävät (ja mistä eivät), mikä heitä miellyttää ja mikä ei. Lue vaikka musiikkilehdistöä, kuuntele bändiharjoituksia ja seuraa äänitysrupemia, kuulostelet jutustelua levykaupoissa ja diskoissa, tee huomioita tavoista, joilla tiskijukat soittavat levyjä, ja tulet törmäämään arvoarvostelmiin. Erottelut, jotka merkitsevät jotakin näissä tilanteissa, tapahtuvat yleisen sosiologisen kehityksen *sisäpuolella*. Vaikka tämä sallii meidän tietyllä tasolla 'selittää' rockia tai diskomusiikkia, se ei ole riittävä ymmärtääksemme, miksi joku rocklevy tai diskokappale on parempi kuin joku toinen. Jos sen sijaan käännyt fanien tai muusikkojen (tai jopa levy-yhtiöiden) selitysten puoleen, tapaat tutun argumentin. Jokainen popin maailmassa on tietoinen 'normaalia' popmusiikkia säätelevistä sosiaalisista voimista - hyvä levy, laulu tai soundi on juuri se, joka on noiden voimien tuolla puolen!

Musiikkilehdistö on paikka, jossa popin arvoarvostelmat ovat selkeimmin artikuloituneet. Brittiläisten musiikkilehtien lukeminen paljastaa, että 'hyvän' populaarimusiikin on aina kuultu pääsevän kaupallisen rutiinin tuolle puolen tai läpäisevän sen. Tämä oli yhtä totta kriitikoille, jotka kamppailivat erottaakseen jazzin Tin Pan Alley popista 1920-luvulla ja mustan jazzin valkoisten jazzista 1930-luvulla kuin kriitikoille, jotka puolustivat rockin ylivertaisuutta teinipopiin nähden 1960-luvun lopulla. Teoksessani *Sound effects*² esitin, että rockin oikeus esteettiseen autonomiaan perustuu yhdistelmään yhteisöargumentteja ja taideargumentteja: kansanmusiikkina rockin kuullaan edustavan nuorisoa, kun taas taidemusiikkina rock havaitaan yksilölliseksi, luovan herkyyden ääneksi. Rockin estetiikka on keskeisesti riippuvainen autenttisuuden argumentista. Hyvä musiikki on autenttista ilmaisua jostakin -

2) Simon Frith, *Sound Effects: Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York 1981. Teoksen on suomentanut Hannu Tolvanen otsikolla *Rockin potku*. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Osuuskunta Vastapaino, Gummerus Oy Jyväskylä 1988. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 1.

ihmisestä, ajatuksesta, tunteesta, kollektiivisesta kokemuksesta, *Zeitgeistista*. Huono musiikki on epäautenttista - se ei ilmaise mitään. Yleisin termi 'väärinkäytölle' rockkriitikissä on pyöreä - pyöreä musiikki ei sisällä mitään ja on tehty ainoastaan kaupallisesti viihdyttämään.

'Autenttisuus' on siten sellaista, joka takaa, että rockesitykset vastustavat tai kumoavat kaupallisen logiikan, aivan kuten rocktähten kategoria (puhuimme sitten Elvis Presleystä tai David Bowiesta, Rolling Stoneseista tai Sex Pistoleista) kuvaa sitä voimaa, joka mahdollistaa tiettyjen muusikoiden ajaa jotakin yksilöllisesti taipumatonta järjestelmän läpi. Tässä kohden rockkriitikki kohtaa 'vakavan' musiikintutkimuksen. Esimerkiksi Wilfrid Mellersin oppineet kirjat Beatleseista ja Bob Dylanista³ kuvaavat teknisin termein kohteidensa sosiaalisten rakenteiden tuolla puolen olevia ominaisuuksia, mutta ne antavat aivan samanlaisen vaikutelman kuin ihailijaposti ja, tietoisien etäisyydenoton puutteessaan, viittaavat tämän esteettisen lähestymistavan ytimessä piilevään ristiriitaan. Kyseeseen tulevan oletuksen mukaan popmusiikki on sitä arvokkaampaa, mitä riippumattomampaa se on niistä sosiaalisista voimista, jotka ensi sijassa organisoivat popin prosessia; popin arvo on riippuvainen jostakin popin ulkopuolella olevasta. Sen juuret ovat persoonassa, auteurissa, yhteisössä tai osakulttuurissa, joka piilee musiikin takana. Jos hyvä musiikki on autenttista musiikkia, silloin kriittinen arvostelma merkitsee esittäjien 'totuuden' punnitsemista suhteessa niihin kokemuksiin tai tunteihin, joita he ovat kuvaamassa.

Rockkriitikki on riippuvainen myytistä - nuorisokulttuurin myytistä, luovan taiteilijan myytistä. On tosiasia, että rock, kuten kaikki 1900-luvun populaarimusiikit, on kaupallinen ilmiö, musiikkia jota tuotetaan hyödykkeeksi voitontavoittelun takia, ja jota levitetään joukkotiedotusvälineiden kautta massakulttuurina. Käytännössä on hyvin vaikea sanoa kovin tarkasti, ketä tai mitä rock ilmaisee tai ketkä ovat kuuntelijan kannalta autenttisesti luovia esiintyjiä. Autenttisuuden myytti on tosiaanakin rockin oma ideologinen efekti, yksi aspekti sen myyntiprosessissa: rocktähtiä voidaan markkinoida taiteilijoina ja heidän soundejaan keinoina luoda identiteettejä. Rockkriitikki on tapa legitimoida makuja, oikeuttaa arvoarvostelmia, mutta se ei todella selitä sitä, miten nuo arvostelmat oikeastaan syntyvät. Jos musiikkia ei tosiasiassa tehdä 'autenttisuuden' periaatteen mukaan, herää kysymys, miten me sitten kykenemme arvioimaan jotkut soundit autenttisemmiksi kuin toiset: mitä me

3) Wilfrid Mellers, *Twilight of the Gods: the Beatles in retrospect*. London 1973 ja *A Darker Shade of Pale: a backdrop to Bob Dylan*. London 1984.

tosiasiassa etsimme musiikista ja kuulemme siinä muodostaessamme arvostelmia? Mistä tiedämme, että Bruce Springsteen on autenttisempi kuin Duran Duran, kun molemmat kuitenkin tekevät levyjä saman tuotantokoneiston sääntöjen mukaan? Miten tunnistamme hyvän soundin muissa musiikin lajeissa kuin rockissa, kuten diskomusiikissa, jota ei oikeastaan luonnehdita autenttisuuden termillä? Kysymys populaarimusiikin arvosta on yhä edelleen käsittelemättä.

Vaihtoehtoinen lähestymistapa musiikkiin ja yhteiskuntaan

Pyrkimyksessäni vastata näihin kysymyksiin haluan luonnostella vaihtoehtoisen lähestymistavan arvoihin musiikissa, nostaa esiin erilaisen tavon määrittellä 'populaarimusiikki' ja 'populaarikulttuuri'. Meidän ei ole syytä käsitellä kysymystä, mitä populaarimusiikki paljastaa ihmisistä, vaan kysymystä, miten se *rakentaa* ja *muovaa* heitä. Jos otamme lähtökohdaksi, että pop on ilmaisua, silloin me takerrumme etsimään 'todellista' artistia tai tunnetta tai uskomusta sen takaa. Mutta populaarimusiikki ei ole populaaria siksi, että se heijastaisi jotakin tai autenttisella tavalla artikuloisi jonkinlaista populaaria makua tai kokemusta, vaan siksi, että se luo meidän käsityksemme siitä, mitä populaarisuus on. Harhaanjohtavimpia termejä kulttuurintutkimuksessa on tosiaankin 'autenttisuus'. Meidän ei tule tutkia, kuinka uskollinen jokin musiikkikappale on jollekin muulle sen ulkopuolella, vaan kuinka se oikeastaan luo idean 'totuudesta' - menestyksellinen popmusiikki määrittelee itse omat esteettiset mittapuunsa.

Helppo tapa havainnollistaa musiikin populaarisuuden määrittelyyn liittyviä ongelmia on vilkaista sen karkeimpiin mittareihin, viikoittain ilmestyviin levymyyntitaulukoihin brittiläisessä musiikkilehdistössä ja amerikkalaisessa *Billboardissa*. Niitä kaupataan meille ikään kuin ne olisivat markkinatutkimuksia: taulukot mittaavat jotakin todellista - myyntiä ja soittokertoja radiossa - ja esittävät tuloksensa kaikkien objektiivisten, tieteellisten hienouksien kera. Mutta itse asiassa taulukot paljastavat erityisen määrittelyn siitä, mikä oikeastaan voidaan katsoa populaarimusiikiksi - levyjen myyntimenestys (tietyissä kaupoissa) ja soittokerrat radiossa (tietyillä asemilla). Taulukot eivät toimi jonkin yleisesti hyväksytyn populaarisuuden puolueettomina mittareina, vaan tärkeimpinä määrittelijöinä siitä, mitä populaarimusiikin populaarisuus merkitsee. Ne muodostavat toisin sanoen eräänlaisen markkinoilla

tapahtuvien valintojen rakennemallin. Myyntitaulukot kokoavat valitut äänilevyt yhteen ikään kuin markkinapaikalle; ne määrittelevät tietyt kulutuksen muodot kollektiivisiksi tietyin tavoin.

Myyntitaulukot ovat vain yksi popularisuuden mittari. Kun katsoimme muita, käy selväksi, että niitä käytetään aina luomaan (pikemminkin kuin ilmentämään) makuyhteisöjä. Esimerkiksi musiikkilehdistön lukijäänestysten tarkoituksena on saattaa keskenään yhteismitattomat lukijat samaan muottiin; Pazz'n'Jop-äänestys *The Village Voicessa* luo yhteenkuuluvaisuuden tunteen pirstoutuneessa amerikkalaisessa rockkriitikkojen kaartissa. Grammy-palkinnot Yhdysvalloissa ja BPI-palkinnot Isossa-Britanniassa kuvastavat musiikkiteollisuuden näkemystä siitä, mitä populaarimusiikki on - nationalismia ja rahaa. Nämä vuosittaiset palkinnot, jotka monien popfanien mielestä menevät metsään, heijastavat myyntilukemia ja 'kontribuutioita äänilevyteollisuuteen'. Ne ovat yhtä päteviä popularisuuden mittareita kuin lukijoiden tai kriitikoiden äänestykset (jotka usein tarkoituksella kunnioittavat 'epäpopulaareja' töitä). Vertailtaessa äänestystuloksia väittäely ei oikeastaan koske sitä, kuka on suosituampi jotakin toista empiirisellä tasolla (tarkastele vaikkapa rockkriitikkojen järkytystä siitä, että Phil Collins sijoittui Bruce Springsteenä paremmin vuoden 1986 Grammy-palkinnoissa), vaan sitä, mitä popularisuus merkitsee. Jokainen mittari mittaa jotakin eri tavoin kuin toinen, tai sanoakseni sen täsmällisemmin, jokainen mittari konstruoi oman mittauskohteensa. Tämä on ilmeistä *Billboardin* 'asiantuntija'-taulukoissa, tavassa, jolla 'vähemmistöjen' musiikit määritellään. Esimerkiksi 'naisten musiikki' ei ole mielenkiintoista ilmiönä, joka jollakin tavoin ilmaisee 'naisena olemista', vaan musiikkina, joka pyrkii määrittelemään naisen, aivan kuten 'musta musiikki' toimii luodakseen hyvin erityisen käsityksen siitä, mitä 'mustana olemisen' merkitsee.

Tällainen lähestymistapa, joka painottaa pikemminkin aktiivista luomista kuin ihmisten ilmaisua, ei ole sopiva ainoastaan populaarimusiikkiin. Arkipäivän elämästämme löytyy lukuisia tapoja, joilla 'kansan' eduista huolehditaan. Seuraa vaikkapa televisiouutisia ja huomaat, kuinka määrätty puhuttelun muoto toimii, miten sanaa 'me' tai 'sinä' käytetään. Mainostajat kaikissa joukkotiedotusvälineissä ovat selittämässä meille, keitä me olemme, kuinka me sopeudumme muiden kanssa yhteiskuntaan, miksi me välttämättä kulutamme juuri niin kuin teemme. Jokaisella joukkotiedotusvälineellä on omat tekniikkansa puhutellakseen yleisöään, luodakseen tunnistamisen ja ulossulkemisen hetkiä,

tarjotakseen meille käsityksen omasta itsestämme. Musiikki näyttää silti omaavan erityisen tärkeän roolin populaarikulttuurissa. Se käsittelee yhtäältä hyvin intensiivisiä emotionaalisia kokemuksia - poplaulut ja poptähdet merkitsevät meille emotionaalisesti enemmän kuin muut mediatapahtumat tai esiintyjät, ja tämä ei tapahdu vain siksi, että liiketeollisuus myy meille musiikkia yksilöllisten markkinavalintojen välityksellä. Toisaalta nämä musiikilliset kokemukset sisältävät aina sosiaalisen merkityksen, ne on sijoitettu sosiaaliseen viitekehykseen - emme voi tulkita laulua aivan miten tahansa haluamme.

Popmusiikin kokeminen merkitsee yhteisöllisyyden kokemista: reagoidessamme lauluun me joudumme affektiivisiin ja emotionaalisiin sidoksiin esiintyjien ja heidän muiden faniensa kanssa. Tällaista tapahtuu myös muilla populaarikulttuurin alueilla. Esimerkiksi urheilu on selvästi elämänalue, jossa ihmiset suoraan kokevat yhteisöllisyyden, tuntevat välittömän yhteyden muiden kanssa tai tuovat julki erityislaatuisen kollektiivisen ylpeyden (vuoden 1984 olympialaisten erikoisin aspekti ei-amerikkalaisille oli Yhdysvaltain ja sen patriotismin reaganilaisen ideologian esillepano/luominen). Muoti ja tyyli - molemmat sosiaalisia tosiseikkoja - toimivat hallitsevissa asemissa niissä tavoissa, joiden avulla esitämme itsemme yksilöinä maailmalle: käytämme hyväksemme vaatteiden julkisia merkityksiä ilmaisemaan ajatuksen 'näin haluan itseni havaittavan'.

Mutta musiikki on erityisen tärkeää tässä yhteisöllisyyden muodostumisessa siksi, että musiikilliselle kokemukselle on luonteenomaista sen suora emotionaalinen intensiteetti. Abstraktisen laatunsa takia (jota 'vakavat' esteetikot ovat aina painottaneet) musiikki on yksilöivä muoto. Me omaksumme laulut omaan elämäämme ja rytmit omaan ruumiiseemme; niissä on avoin sisältö, joka tekee ne välittömästi lähestyttäviksi. Poplaulut ovat avoimia omaksuttaviksi henkilökohtaiseen käyttöön tavalla, jolla muut populaarikulttuurin muodot (esim. television saippuaopperat) eivät ole - jälkimmäiset on sidottu merkityksiin, jotka me saatamme torjua. Samalla, ja yhtä merkittävästi, musiikki on ilmeisen sidottu sääntöihin. Kuulemme ilmiöitä musiikkina, koska niiden äänet noudattavat erityistä ja tuttua logiikkaa, ja useimmille popfaneille (jotka ovat tekniseltä kannalta katsoen epämusikaalisia) tämä logiikka on kontrollimme ulkopuolella. Siinä tarjoutuu mysteeri meidän musiikillisille makutottumuksillemme. Jotkut levyt ja esittäjät vetoavat meihin, toiset eivät - tiedämme tämän ilman, että pystyisimme sitä selittämään. Joku muu on muodostanut nämä tavat; ne ovat selvästi

yhteisöllisiä ja selvästi meistä erillään.

Tämä vuorovaikutus musiikin yksilökohtaisen omaksumisen ja yhteisöllisen olemisen tavan välillä tekee musiikin tärkeäksi ilmiöksi yksilön sijoittumisessa yhteisöön. Antaakseni arkipäiväisen esimerkin, on ilmeisen totta, että viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana ajatus 'fanina' olemisesta, johon liittyy yksityisten pakkomielteiden julkista esiintuomista, on ollut paljon merkittävämpi populaarimusiikille kuin muille populaarikulttuurin muodoille. Tällainen musiikin rooli yhdistetään tavallisesti nuorisoon ja nuorisokulttuuriin, mutta se näyttää yhtä tärkeältä niille muodoille, joissa etniset ryhmät sekä Isossa-Britanniassa että Yhdysvalloissa ovat muovanneet omia kulttuuri-identiteettejään. Se on myös näkyvässä siinä tapahtumaketjussa, jossa 'klassinen' musiikki alunperin muodostui merkittäväksi 1800-luvun eurooppalaiselle porvaristolle. Kaikissa näissä tapauksissa musiikki voi edustaa, symboloida ja tarjota välittömän kokemuksen kollektiivisesta identiteetistä. Muut kulttuurimuodot - kuvataide, kirjallisuus, muotoilu - voivat artikuloida ja tuoda esille yhteisiä arvoja, mutta vain musiikki voi saada sinut *tuntemaan* ne.

Musiikin sosiaaliset funktiot

Tässä vaiheessa on mahdollista siirtyä takaisin artikkelin alkulähtökohtaan - musiikin sosiaalisiin funktioihin ja niiden esteettisiin implikaatioihin. Aloitan luonnostelemalla neljä merkittävintä tapaa, jolla poppia käytetään ja sen jälkeen osoitan, miten nämä käyttötavat auttavat meitä ymmärtämään, kuinka popin arvoarvostelmia muodostetaan.

Ensimmäinen syy, miksi nautimme populaarimusiikista, liittyy sen käyttöön identiteettikysymysten selvittelyssä: me kuuntelemme poplauluja luodaksemme itsellemme määrätynlaisen itseymmärryksen, määrätyn sijainnin yhteiskunnassa. Populaarimusiikin tuottama mielihyvää on identifioinnin mielihyvää - identifiointia siihen musiikkiin, josta pidämme, esiintyjiin, muihin meidän musiikistamme pitäviin ihmisiin. On lisäksi tärkeää huomata, että identiteetin tuottaminen on myös ei-identiteetin muovautumista - se on mukaanlukemisen ja ulossulkemisen prosessi. Tämä on keskeisimpiä musiikillisen maun aspekteja. Kuuntelijat eivät ainoastaan tiedä, mistä pitävät, vaan heillä on myös hyvin selkeät käsitykset siitä, mistä eivät pidä ja usein he hyvin aggressiivisesti tuovat julki omat kielteiset käsityksensä. Kuten kaikki sosiologiset

tutkimukset popin kuluttajista ovat osoittaneet, popfanit määrittelevät itsensä melko tarkasti omien musiikillisten preferenssiensä mukaan. Riippumatta siitä, identifioituvatko he musiikkilajeihin vai tähtiin, vaikuttaa heille tärkeämmältä, mistä he musiikillisesti pitävät kuin se, nauttivatko he jostakin katsomastaan elokuvasta tai televisio-ohjelmasta vai eivät.

Populaarimusiikin mielihyvä, toisin kuin muiden massakulttuurin muotojen tuottama mielihyvä, ei saa millään selvällä tavalla alkuaan mielikuvituksesta: se ei välity päiväunelmoinnin tai kuvittelujen kautta, vaan on koettavissa suoraan. Esimerkiksi heavy metal -konsertissa voit varmasti havaita yleisön ottavan musiikin omakseen; kuitenkin kaikki kitaransoiton leikinomainen jäljittely osoittaa, että kuuntelijat eivät uneksi olevansa lavalla. Heavy metallin kokeminen merkitsee koko konserttitilanteen voiman kokemista - muusikot ovat yksi näkökohta siinä, vahvistinjärjestelmä on toinen, yleisö kolmas. Yksittäisiä faneja sävähdyttää olla välttämätön osa koko prosessia - juuri siksi heavy metal -videoiden täytyy aina sisältää osia live-esityksestä (oli videon esittämä kertomus sitten millainen tahansa) vangitakseen nauhalle ja tunnustaakseen sellaisen yleisölle suodun mahdollisuuden osallistua kuin konsertit tekevät.

Kun alamme tarkastella erilaisia poplajeja, voimme ryhtyä dokumentoimaan erilaisia tapoja, joilla musiikki toimii antaakseen ihmisille identiteetin, sijoittaakseen heidät erilaisiin sosiaalisiin ryhmiin. Eikä tämä ole vain kaupalliselle popmusiikille luonteenomaista. Se koskee kaikkea populaarimusiikkia. Luodakseen yleisön esimerkiksi mustasta musiikista virikkeitä saanut nykyhetken pop selvästi (ja usein kyynisesti) käyttää hyväkseen musiikillisia keinoja, joita alunperin käytettiin uskonnollisessa musiikissa määrittämään miehen ja naisen identiteetti Jumalan edessä. Samalla tavoin erilaisia kansanmusiikkeja käytetään jatkuvasti määrittelemään rajoja etniselle identiteetille, jopa siirtolaisuuden ja kulttuurin muutosten monikerroksisuuksien keskellä. Lontoossa sijaitsevilla irlantilaistyyppisissä pubeissa esimerkiksi 'perinteiset' irlantilaiset kansanlaulut ovat vieläkin varmin tapa saada ihmiset tuntemaan itsensä irlantilaisiksi ja saada heidät käsittämään, mitä heidän 'irlantilaisuutensa' merkitsee. (Tätä musiikkia, tätä identiteettiä kehittävät ja tutkiskelevat nyt punkin jälkeiset lontoolaiset irlantilaisbändit, kuten Pogues.) Ei ole siten lainkaan hämmästyttävää, että populaarimusiikilla on aina ollut tärkeitä kansallisia tehtäviä. Abel Gancen "mykässä" elokuvassa *Napoleon* on kohtaus, jossa näemme *Marseljeesiä* sävellettävän, ja sitten voimme seurata, miten laulu leviää lakiasäättävän

kokouksen jäsenten keskuuteen ja kansanjoukkoihin, kunnes kaikki laulavat sitä. Kun elokuva näytettiin ensi kerran Ranskassa, elokuvateaterin yleisö nousi istuimiltaan ja yhtyi laulamaan kansallishymniään. Vain musiikki näyttää pystyvän luomaan tämän kaltaisen spontaanin kollektiivisen identiteetin, tämän kaltaisen yksilöllisesti koetun isänmaanrakkauden.

Musiikin toinen sosiaalinen funktio on tarjota meille keino käsitellä julkisen ja yksityisen emotionaalisen elämän välistä suhdetta. Usein kyllä huomautetaan, että populaarilauluista suurin osa on rakkauslauluja, mutta harvemmin asiasta keskustellaan. Tämä on varmasti totta 1900-luvun populaarimusiikista länsimaissa; mutta suurin osa myös ei-länsimaaisista populaarimusiikin muodoista sävelittää romanttista, usein heteroseksuaalista rakkauslyriikkaa. Tässä piilee enemmänkin kuin mielenkiintoista tilastotietoa; se on keskeinen näkökohta popmusiikin käyttötavasta. Miksi rakkauslaulut ovat niin tärkeitä? Koska ihmiset tarvitsevat niitä antaakseen hahmon ja äänen tuntemuksilleen, joita he eivät muussa tapauksessa kykenisi ilmaisemaan vailla hämmentyneisyyttä tai sekaavuutta. Rakkauslaulut merkitsevät keinoa antaa emotionaalista intensiteettiä henkilökohtaista laatua oleville asioille, joita kerromme toisillemme (ja itsellemme) sinänsä melko laimein sanoin. Arkikielen ominaisuuksiin kuuluu, että painokkaimmat ja paljastavimmat tunteenpurkauksemme ilmaistaan fraasien avulla - "Minä rakastan/vihaan sinua", "Auttakaa!", "Olen vihainen/pelästynyt" - jotka ovat tylsiä ja banaaleja. Niinpä kulttuurillamme on hallussaan miljoonan poplaulun kertymä; nämä kertovat meille kyseessä olevia asioita lukuisilla mielenkiintoisilla ja kiehtovilla tavoilla. Laulut eivät korvaa keskustelujamme - poplaulajat eivät kosiskele muita meidän puolestamme - mutta ne saavat tunteemme vaikuttamaan rikkaammilta ja uskottavammilta kuin me saamme ne näyttämään omissa sanoissamme, jopa itsellemme.

Ainoa mielenkiintoinen sosiologinen selonteko lyriikasta amerikkalaisen sisällön erittelyn pitkässä perinteessä oli Donald Hortonin 1950-luvun lopulla ilmestynyt tutkimus⁴ siitä, miten teini-ikäiset käyttivät poplaulujen sanoituksia treffirituaaleissaan. Hänen tutkimuksensa lukiolaisotos oppi poplauluista (yksityisen ilmaisun julkisia muotoja), miten päästä perille omista kaottisista tuntemuksistaan ja miten hahmottaa niitä. Tämänkaltaisen popin käyttö valaisee yhtä ominaisuutta tähti/fani-suhteessa: kuuntelijat eivät idolisoi laulajia ikään kuin he

4) Donald Horton, "The dialogue of courtship in popular songs", *American Journal of Sociology*, 62 (1957), s. 569-578.

haluaisivat asettua näiden sijaan, vaan koska laulajat näyttävät kykenevän jollakin tavoin tekemään heidän omat tuntemuksensa ymmärrettäviksi - me ikään kuin opimme tuntemaan itsemme musiikin avulla.

Kolmas populaarimusiikin funktio on muokata kollektiivista muistia, jäsentää ajantajuamme. Kaiken musiikin, ei vain popin, selvä tarkoitus on syventää kokemustamme nykyhetkestä. Toisin sanoen, yksi tahti hyvää musiikkia on täsmälleen sen 'nykyhetki', sen kyky 'pysähdyttää' aika, saada meidät tuntemaan elävämme yhdessä ainoassa hetkessä, vailla muistia tai ahdistusta siitä, mitä on jo tapahtunut tai mitä tulee tapahtumaan. Tässä kohden musiikin fysiologinen vaikutus tulee kuvaan mukaan - lyöntiä, pulssia ja rytmiiä käytetään välittömän ruumiillisen osallistumisemme pakottamiseen ajan järjestelmän puitteisiin, jota musiikki itse kontrolloi. Tästä johtuu tanssin ja diskon mielihyvä; klubit ja kutsut tarjoavat julkisen tilan, yhteisön, joka näyttää olevan määriteltävissä ainoastaan musiikillisen aika-asteikon avulla (lyöntiä minuutissa). Se ei noudata tilanteen ulkopuolella kuluvaa aikaa.

Ilmeisimpiä seurauksia ajantajumme jäsentymisestä musiikin avulla on se, että laulut ja sävelmät toimivat usein laukaisijoina menneiden asioiden muistamiselle. En tarkoita sitä yksinkertaista tosiseikkaa, että äänet - kuten näkymät ja tuoksut - houkuttelevat assosioimalla esiin muistoja, vaan pikemminkin sitä, että musiikki itsessään tarjoaa meille ajan kulumisen elävimmän kokemuksen. Musiikki kiinnittää huomiomme ajan tuntemiseen; laulut on rakennettu (ja se on osa niiden viehätystä) ennakkoavustusten ja toiston varaan, sellaisten päätäntöjen varaan, joita odotamme, kertosaikiin, jotka sisältävät kaipauksen häipyessään pois. 1900-luvun populaarimusiikki on kokonaisuutena ottaen ollut nostalgista. Beatlesit esimerkiksi tekivät nostalgista musiikkia alusta pitäen, mikä aiheutti heidän suosionsa. Jopa kuunnellessa jotakin Beatlesin laulua ensimmäistä kertaa syntyi tunne siitä, että muistoja tässä jo kerätään, tunne, että tämä ei voi kestää kovin kauan, mutta että se tulee varmasti olemaan miellyttävää muistaa.

Tällainen ajan käyttäminen tekee populaarimusiikin tärkeäksi nuorison sosiaaliselle organisoitumiselle. On sosiologinen itsestäänselvyys, että ihmisten persoonallinen investointi populaarimusiikkiin on vahvimmillaan silloin, kun he ovat teini-ikässä ja nuoria aikuisia - musiikki sitoo heidät erityislaatuiseen emotionaaliseen levottomuuteen silloin, kun kysymykset yksilöllisestä identiteetistä, sosiaalisesta asemasta sekä julkisten ja yksityisten tunteiden kontrollista ovat polttavimmillaan. Ihmiset todellakin tekevät musiikkia vähemmän ja innottomammin van-

hetessaan; merkittävimmät poplaulut kaikille sukupolville (ei vain rock-sukupolville) ovat ne, jotka nämä ovat kuulleet nuoruusiässä. Tämä ei ainoastaan osoita, että nuoret ihmiset tarvitsevat musiikkia, vaan myös että 'nuoruus' itse määritellään musiikin kautta. Nuoruus koetaan intensiivisenä nykyhetkenä, kärsimättömänä tulevaisuuden odottamisena ja ajan peruuttamattoman kulun murehtimisena sarjassa kiittäviä, fyysisesti väistämättömiä hetkiä, jotka sisältävät nostalgiaa. Tässä kohden tulen jo toistaneeksi yleisen huomioni populaarimusiikista: nuorisomusiikki ei ole sosiaalisesti tärkeää siksi, että se heijastaisi nuorison kokemuksia (autenttisesti tai ei), vaan koska se määrittelee meille, mitä 'nuoruus' on. Ensimmäisessä sosiologisessa tutkimuksessani 1970-luvun alussa muistan todenneeni lopuksi, että ne nuoret ihmiset, jotka eivät syystä tai toisesta olleet kiinnostuneita popmusiikista, eivät oikeastaan olleet 'nuoria'.

Viimeinen populaarimusiikin funktio, jonka haluan mainita tässä, on jonkin verran abstraktimpi kuin tähän mennessä käsitellyt kysymykset, mutta seuraus niistä kaikista: populaarimusiikki on jotakin, jota voi omistaa. Ensimmäisiä rockkriittikkona oppimiani asioita voimakassanaisestä palautepostista oli, että rockfanit 'omistivat' mielimusiikkinsa heille kiihkein ja tärkein tavoin. Omistussuhde musiikkiin ei ole luonteenomaista tietenkään vain rockille - Hollywoodin elokuvatuotanto on pitkään käyttänyt klisettä "they're playing our song". Tämä kuvastaa jotakin kaikille musiikin ystäville tunnusomaista ja on tärkeä aspekti tavassa, jolla jokainen ajattelee ja puhuu 'musiikistaan'. (Englannin radiolla on kaikenlaisia ohjelmia, jotka perustuvat kuuntelijoiden selityksille siitä, miksi tietyt levyt 'kuuluvat' heille.) Musiikin kaupallinen muoto mitä ilmeisimmin tekee tämän tyyppisen musiikillisen omistamisen mahdolliseksi, mutta musiikin harrastajat eivät katso omistavansa ainoastaan levyä: tunnemme, että omistamme myös itse laulun, sen esityksen ja esittäjän.

'Omistaessamme' musiikkia teemme siitä osan identiteettiämme ja otamme sen osaksi itseymmärrystämme. Popkriittikin kirjoittaminen merkitsee, kuten olen jo maininnut, kiukkuisen paluupostin puoleensa vetämistä magneetin tavoin. Tällainen posti ei niinkään puolusta kritisointua esittäjää tai esitystä kuin kirjeen kirjoittajaa itseään: kritikoit poptähtä ja fanit vastaavat ikään kuin olisit kritikoit heitä. Suurin määrä lukijapostia, jonka koskaan olen saanut, kertyi sen jälkeen, kun olin kritikoit Phil Collinsia. Satoja kirjeitä saapui (ei varhaisnuorisolta eikä asiantuntemattomilta teini-ikäisiltä, vaan nuorilta asianharrastajilta) siististi naputeltuna otsikoidulle kirjepaperille, kaikki perustuneina ajatuk-

selle, että kuvatessani Collinsia rumaksi ja Genesisistä tylsäksi olin ivaa-massa heidän elämäntapaansa ja aliarvioimassa heidän identiteettiään. Maun ja itseymmärryksen suhteen lujuus vaikuttaa populaarimusiikille luonteenomaiselta - se on 'omistettavissa olevaa' tavoin, jolla muut kulttuurin muodot (lukuun ottamatta kenties urheilujoukkueita) eivät ole.

Luodaksemme yhteenvedon tähänastisesta: populaarimusiikin sosiaaliset funktiot ovat löydettävissä identiteetin luomisesta, tunteiden kanavoinnista ja ajan organisoinnista. Kaikki nämä funktiot ovat vuorostaan riippuvaisia kokemuksestamme musiikista jonakin, jota voi omistaa. Tältä sosiologiselta perustalta on sitten mahdollista ponnistaa kohti esteettisiä kysymyksiä, ymmärtää kuuntelijoiden arvostelmia, sanoa jotakin populaarimusiikin arvosta. Lähtökysymykseni oli, kuinka on mahdollista, että kuuntelijat (minä mukaan lukien) voivat melko luotettavasti sanoa jonkun populaarimusiikin olevan parempaa kuin joku toinen. Vastaus voidaan nyt suhteuttaa siihen, kuinka hyvin (tai huonosti) laulut ja esitykset täyttävät mainittuja funktioita määrätyille kuuntelijoille. Mutta kyseessä olevasta on muodostettava vielä viimeinen näkökohta. Tähän mennessä olisi pitänyt käydä selväksi, että musiikin-harrastajat todella kuulevat pitämänsä musiikin jonakin erikoisena: ei niin - kuten oikeaoppinen rockkritiikki asian käsittäisi - että sellainen musiikki olisi 'autenttisempaa' (vaikka näin sitä saatetaankin luonnehtia), vaan koska sellainen näyttää tarjoavan kokemuksen, joka ylittää arkipäiväisen, joka saa meidät 'ylittämään itsemme'. Se ei toisin sanoen ole merkitsevää niinkään muuta musiikkia, vaan muuta elämää koskien. Erikoisuuden tuntu, tapa, jolla musiikki näyttää tekevän mahdolliseksi uudenlaisen itsetuntemuksen, tapa, jolla se vapauttaa meidät jokapäiväisistä sosiaalisia identiteettejämme rasittavista rutiineista ja odotuksista, on keskeinen osa musiikin kokemisessa ja arvottamisessa. Kun me kuvittelemme omistavamme musiikkimme, me myös usein tunnemme olevamme sen omaisuutta. Arkipäivän ehtojen tuolla puolen oleminen on siten yhtä paljon osa populaarimusiikin estetiikkaa kuin se on osa vakavan musiikin estetiikkaa, mutta, kuten toivon osoittaneeni, popissa tuolla puolen oleminen ei merkitse musiikin vapautta sosiaalisista voimista, vaan sen muovautumista niiden mukaan. (Sama pätee tietysti lopulta myös vakavaan musiikkiin.)

Populaarimusiikin estetiikka

Haluan päättää tämän artikkelin toisenlaisen kysymyksen käsittelyllä: mitkä tekijät populaarimusiikissa mahdollistavat sen täyttää edellä mainittuja sosiaalisia funktioita, jotka puolestaan määrittelevät sen, täyttääkö se ne hyvin vai huonosti. Jaan jälleen vastaukseni neljään näkökohtaan; tarkoitukseni ei ole niinkään syventää niitä kuin tuoda esille tärkeitä kysymyksiä jatkossa tapahtuvaa kriittistä tarkastelua varten.

Ensimmäinen näkökohtani on suppea, koska se herättää musiikkitee-
teellisiä ongelmia, joita en itse ole pätevä kehittelemään eteenpäin. Tärkein (ja huomattavin) piirre 1900-luvun länsimaisessa populaarimusiikissa on ollut sen vuorovaikutus afroamerikkalaisten muotojen ja konventioiden kanssa. Analyyttisin termein ilmaistuna tämä tarkoittaa - seurataksemme Andrew Chesterin 1960-luvun lopulla kehittämää jakoa - että pop on, toisin kuin eurooppalainen taidemusiikki, monimutkaista pikemminkin 'intensionaalisesti' kuin 'ekstensionaalisesti'. Chesterin mukaan musiikillisten rakenteiden ekstensionaalisessa muodossa "teema ja variaatiot, kontrapunkti ja tonalisuus (siten kuin sitä käytetään klassisessa sävellystekniikassa) ovat kaikki keinoja, jotka kehittyvät diakronisesti ja synkronisesti perustavanlaatuisista musiikillisista rakenneyksiköistä. Monimutkainen rakenne luodaan yhdistelemällä yksinkertaisia elementtejä, jotka pysyvät irrallisina ja muuttumattomina monimutkaisessa kokonaisuudessa." Intensionaalisessa muodossa "perustavanlaatuisia musiikillisia yksiköitä (soitettuja/laulettuja säveliä) ei yhdistetä tilassa ja ajassa yksinkertaisista elementeistä monimutkaisiksi rakenteiksi. Rakenneyksikkö koostuu melodian, harmonian ja rytmin parametreistä, kun taas kokonaisrakenne koostuu perussävelten modulaatiosta ja perusrhythmin vaihtelusta."⁵ Riippumatta siitä, millaisia ongelmia Chesterin yksinkertainen kahtiajako yhtäältä lineaarisen musiikillisen kehityksen tradition ja toisaalta kerrostuneen rytmisen vuorovaikutuksen tradition kesken herättää, hän kuitenkin asettaa tärkeimmän musiikkitee-
teellisen kysymyksen populaarimusiikille: miten voimme selittää sitä musiikillisen kokemuksen *intensiteettiä*, jonka afroamerikkalaiset muodot ovat tehneet mahdolliseksi? Emme vieläkaan tiedä läheskään riittävästi popin ja rockin musiikillisesta kielestä: rockkriitikot välttelevät vieläkin teknistä analyysia, kun taas myönteisesti suh-

5) Andrew Chester, "Second thoughts on a rock aesthetics: The Band", *New Left Review*, 62 (1970), s. 78-79.

tautuvat musiikkitieteilijät, kuten Wilfrid Mellers, käyttävät välineitä, joiden avulla voi selvittää ainoastaan popin ei-intensionaalisista (ja siten vähemmän merkittävistä) ominaisuuksista.

Toinen väitteeni on, että populaarimusiikin kehitys on tällä vuosisadalla lisääntyvässä määrin keskittynyt äänen, soundin käyttöön. Juuri äänen välityksellä kuuntelijat kykenevät vahvimmin liittämään itsensä äänilevyihin, tuntemaan, että esitykset ovat tietyllä tavoin heidän. Tähtipersonallisuudet tehdään äänen avulla (ja vähintään aina toisesta maailmansodasta lähtien suurimmat poptähdet ovat olleet laulajia). Äänen sävy on tärkeämpää tässä yhteydessä kuin sanoituksen tosiasiallinen lausuminen - mistä esimerkiksi seuraa, että ryhmät, kuten Beatles, voivat harjoittaa ryhmässä laulamista. Voimme siten identifioitua laulun kanssa riippumatta siitä, ymmärrämmekö me sanoja vai emme, tunnemmeko me jo laulajan vai emme, koska se, mikä meissä herättää välittömästi vastakaikua ei ole sanoitus, vaan lauluääni. Tämä nostaa esiin instrumentaalista populaarimusiikkia koskevia ongelmia ja kysymyksiä, joihin voidaan vastata määrittelemällä ääni pikemminkin merkiksi yksilöllisestä persoonallisuudesta kuin joksikin sarjaksi välttämättä lausuttavia sanoja. Ääni esimerkiksi oli ja on keskeinen elementti jazzin veto-voimassa, ei laulajien itsensä ansiosta, vaan sen tavan tähden, jolla jazzin harrastajat soittivat ja kuuntelivat musiikki-instrumentteja - Louis Armstrongin tai Charlie Parkerin instrumenttien äänet olivat joka ulottuvuudeltaan yhtä yksilöllisiä ja persoonallisia kuin poptähden lauluääni.

Tämän päivän kaupalliset popmusiikin muodot ja lajit on kuitenkin rakennettu laulujen muotoon, ja tekevät vokaalipersonallisuuksia käyttämällä ääniä, joiden halutaan kohdistua suoraan meihin. Tästä näkökulmasta käy mahdolliseksi tarkastella poplauluja kertomuksina, käyttää kirjallisuuskritiikin ja elokuvakritiikin termejä niitä analysoidakseen. Olisi esimerkiksi melko suorasukaista tehdä joitakin välittömiä lajierotteluja, tarkastella erilaisia tapoja, joilla rock, country, reggae jne. toimivat kertomuksina, tarkastella eri tapoja, joilla ne luovat tähtipersonallisuuksia, sijoittavat kuuntelijan, ja vetävät peliin mukaan identiteetin ja vastakohtan mallit. Populaarimusiikki ei tietenkään ole suoraan analoginen elokuvalle tai kirjallisuudelle. Pohtiessamme erityisesti nykyhetken popin kerronnallisia keinoja emme ainoastaan puhu musiikista, vaan myös koko markkinoinnin prosessista. Popin esiintyjien julkinen kuva luodaan lehti- ja televisiomainoksien, valokuvien ja haastattelujen sekä käytöksen ja esiintymisten avulla. Kaikki nämä seikat vaikuttavat siihen tapaan, jolla kuulemme esiintyjän äänen; poplaulajia kuullaan

harvoin 'suoraan' (vailla markkinointikoneiston välitystä). Heidän äänensä sisältävät jo fyysisiä konnotaatioita, assosioituja mielikuvia, kaikuja muista äänistä. Kaikki tämä kaipaa analyysia, jos aiomme käsitellä lauluja ikään kuin kertomusrakenteita; palataksemme perinteiseen musiikkitieteelliseen aihepiiriin, vallitsevan näkökohdan mukaan musiikki ei ehkä esitä mitään, mutta se kuitenkin selvästi kommunikoi.

Kolmas näkökohta on äsken esittämäni väitteen edelleen kehittelyä: populaarimusiikki on apposen avoin kohde perusteellisen lajityyppianaalyysin kehittelylle, luokittelulle siitä, kuinka erilaiset populaarimusiikin muodot käyttävät erilaisia kertomusrakenteita, luovat erilaisia identiteettimalleja ja artikuloivat erilaisia tunteita. Ottakaamme esimerkiksi vaikkapa paljon keskusteltu kysymys musiikista ja seksuaalisuudesta. Ensimmäisessä artikkelissa rockista ja seksuaalisuudesta, jonka kirjoitin yhdessä Angela McRobbien kanssa 1970-luvun lopulla,⁶ me loimme erottelun 'cock-rockin' ja varhaisnuorille tarkoitettujen kertomusten kesken, kummankin tarkoituksena määritellä maskuliinisuus ja feminiinisyys, mutta eri yleisöille ja eri tunnehahmojen mukaisesti. Erottelumme ovat edelleen päteviä, mutta tuolloin me etsimme vain yhtä alajakoa yhdessä popmusiikin lajissa. Muut musiikilliset muodot artikuloivat seksuaalisuutta paljon monimutkaisemmin; siten olisi mahdotonta analysoida joko Frank Sinatran tai Billie Holidayn seksuaalisuutta ja heidän asemaansa hyräilyn ja nyyhkyiskelmien historiassa 'muna-rock'/teinipoppari -erottelun ehdoin. Elvis Presley ei myöskään sovi helposti näihin 1970-luvun arviointeihin mies- ja naispuolisesta seksuaalisuudesta.

Nämä esimerkit herättävät kysymyksen siitä, miten populaarimusiikin lajityyppjä tulisi määritellä. Luonnostaan lankeava lähestymistapa on seurata musiikkiteollisuuden tekemiä erotteluja, jotka puolestaan kuvastavat sekä musiikin historiaa että markkinointiluokituksia. Voimme siten jakaa popin countrymusiikkiin, souliin, rock'n'rolliin, punkkiin, MORiin, showlauluihin jne. Mutta yhtä kiinnostava tapa lähestyä lajityyppjä on luokitella niitä niiden ideologisten efektien mukaan tai sen mukaan, miten ne myyvät itseään taiteena, yhteisönä tai tunteena. Tällä hetkellä esimerkiksi on olemassa selvästi yksi rockin muoto, jota voimme kutsua 'autenttiseksi'. Sellaista edustaa Bruce Springsteen ja se määrittelee itsensä rockin autenttisuusestetiikan mukaan, mistä on jo ollut puhetta. Tämän lajityypin keskeinen tavoite on kehittää musiikillisia

6) Simon Frith and Angela McRobbie, "Rock and sexuality", *Screen Education*, 29 (1978/79), s. 3-19.

konventioita, jotka ovat itsessään 'totuuden' mittapuita. Kuuntelijoina meidät vedetään mukaan tietyn tyyppiseen todellisuuteen: tällaista on elää Amerikassa, tällaiselta tuntuu rakastaa tai loukata toista. Tuloksena on musiikkia, jota voidaan pitää populaarimusiikin vastineena elokuva-teoreetikkojen 'klassiselle realistiselle tekstille'. Sillä on samanlainen taipumus uskotella meille, että näin asiat todella ovat - realismi merkitsee väistämättä antiromanttista käsitystä yhteisön elämästä ja hyvin romanttista käsitystä ihmisluonnosta.

Kiinnostavaa kuitenkin on, miten tämän kaltainen totuus luodaan, millä perustalla se musiikillisesti lepää; semioottiseksi pikaoppaaksi suosittelen videota *We are the world*. Seuraa siitä, miten laulajat kilvoittelevat ilmaistakseen mitä syvimmän rehellisyyden; katsele, miten Bruce Springsteen vie voiton, kun hän pääsee loppusuoralle, suonet pullistuvat hänen otsassaan ja hiki virtaa. Tässä autenttisuus varmistetaan näkyvällä fyysisellä ponnistuksella.

Lähestymällä popin lajityyppiä edellä kuvatulla tavalla merkitsee popmaailman tarkastelua melko toisenlaisin ehdoin kuin musiikkiteollisuudessa. Autenttisuutta tavoittelevaa lajityyppiä vasten voimme esimerkiksi asettaa käsityöläistradition: jotkut poptähdet, seuraten David Bowien ja Roxy Music'in työtä 1970-luvun alussa, ovat pyrkineet luomaan itsestään (ja kuuntelijoistaan) kuvan harkitsevaa kontrollia käyttävinä taiteilijoina. Populaarimusiikin sisältä on myös selvästi löydettävissä avantgarde, joka tarjoaa muusikoille ja kuuntelijoille sääntöjen rikkomisen ilon. Lisäksi on olemassa sentimentaalinen lajityyppi, joka ylistää tunteen koodeja; kaikki tietävät, etteivät nämä ole todellisia, vaan sisältävät nostalgisuutta - kunpa asia olisikin päinvastoin! Koetan tässä osoittaa, että on mahdollista tarkastella popin lajityyppiä sen mukaan, millaisia vaikutuksia ne ajavat takaa. Silloin voimme yhtä hyvin arvioida esiintyjä selvällä tavalla lajityyppien sisällä (onko John Cougar Mellencampin musiikki yhtä totuudenmukaista kuin Springsteenin?) kuin voimme käyttää eri lajeja erilaisiin tarkoituksiin (sentimentaalinen lajityyppi on parempi lähde aikuisten rakkauslauluista kuin avantgarde tai käsityöläisten lajityyppi). Päästäksemme todella selville popin lajityypeistä luulisin, että meidän olisi kuitenkin syytä sijoittaa tämä ideologioiden verkosto musiikkiteollisuuden luoman makuyteisöjen verkoston päälle. Esimerkiksi ymmärtääksemme punkrockia meidän on seurattava sen puitteissa autenttisuuden ja käsityöläisyyden vuorovaikutusta; ymmärtääksemme countrymusiikkia meidän on syytä jäljittää autenttisuuden ja tunteikkuuden vuorovaikutusta.

Jokapäiväisessä elämässä meillä on tosiasiallisesti melko hyvä tuntemus tuollaisista tavanomaisista sekoituksista. Tietääkseen miten kuunnella popmusiikkia se edellyttää tietoa siitä, miten sitä tulee luokitella. Seikka, jonka kaikki popin kuuntelijat tekevät, olivat he sitten satunnaisia faneja tai ammattikriitikkoja, on vertailla soundeja - sanoa, että A on kuten B. Suurin osa popkriitikoista toimii todellakin lajityyppien sääntöjen implisiittisen tuntemuksen ja tunnistamisen avulla, ja tämä huomio johdattaakin minut viimeiseen näkökohtaani. Kokemuksemme musiikista arkielämässä ei toteudu ainoastaan esittelemieni vakiintuneiden popin muotojen välityksellä. Elämme paljon meluisammassa äänimiljöössä; kaikenlainen musiikki on alituisessa assosioinnin tilassa mielikuvien, paikkojen, ihmisten, tuotteiden, mielialojen jne. kanssa. Nämä assosiaatioita esimerkiksi kaupallisten äänitallenteiden ja elokuvien ääniraitojen yhteydessä ovat niin tuttuja, että suurimman osan aikaa unohdamme niiden olevan 'satunnaisia'. Assosioimme vaistomaisesti määrättyt äänet määrättyihin tunteisiin ja maisemiin ja aikoihin. Antaakseni karkean esimerkin, Englannissa balettikokoonpanon on nykyään mahdotonta esittää *Pähkinänsärkijä*-sarjaa lapsista koostuvalle yleisölle ilman, ettei se ratkaisevalla hetkellä puhkeaisi kokonaisuudessaan laulamaan - "Everyone's a fruit and nut case" on juurrutettu lasten tajuntaan Cadbury'n loruna jo kauan ennen kuin nämä kuulivat Tshaikovskia. Klassinen tai 'vakava' musiikki ei lyhyesti sanoen ole vapaata sosiaalisesta käytöstä. Minulle on mahdotonta toisen maailmansodan jälkeisessä populaarikulttuurissa kasvaneena kuunnella Chopinia ilman, etten välittömästi tuntisi vienosti romanttista kaipuuta, mikä on tulkittava seuraukseksi monien vuosien mittaan kuulluista chopinmaisista elokuvien ääniraidoista.

Edellä esitetyn kaltaisia assosiaatioita ei voi sivuuttaa. Tietynlainen harmonikan soittotapa merkitsee Ranskaa, bambuhuilut viittaavat Kiinaan, aivan kuten akustinen kitara merkitsee maaseutua tai rumpupatteristo urbaania tanssia. Yksikään populaarimusiikko ei voi tehdä musiikkia konkreettisista yksittäisistä äänistä - meillä on tänään niiden sijaan miksauslaitteistoja, jotka pirstovat, ratkovat erilleen ja kokoavat uudelleen musiikkia jo olemassa olevista merkeistä, tällä tavoin näpistäen julkisia muotoja uuden tyyppisiä yksityisiä elämyksiä varten. Meidän on ymmärrettävä musiikillisten viittausten rojuvarastoa, jota kannamme mukanaamme ympäriinsä, selittääksemme popin kokemuksen ytimessä piilevän hetken, jolloin kaikkien kaikuviin, meille mieluisten tai epämieluisten äänien joukosta yksi erillinen yhdistelmä yht'äkkiä, ilman

mitään erityistä syytä löytää sijansa meidän omassa elämässämme.

Loppusanat

Tässä artikkelissa olen koettanut hahmotella tapaa, jolla voimme käyttää populaarimusiikin sosiologiaa esteettisen teorian perustana, toisin sanoen siirtyäksemme musiikin sosiaalisten funktioiden kuvailusta ymmärrykseen siitä, kuinka voimme ja kuinka tosiasiasa arvotamme musiikkia (ja minun on syytä ehkä painottaa, että määritelmäni populaarimusiikista sisältää 'vakavan' musiikin populaarit käyttömuodot). Yksi työhypoteeseistani on ollut, että kuuntelijoiden yksilölliset maut - tavat, joilla he kokevat ja kuvaavat musiikkia itselleen - ovat välttämätön osa tieteellistä analyysia. Tarkoittaako tämä sitä, että populaarimusiikin arvossa on yksinkertaisesti kysymys henkilökohtaisista preferensseistä?

Tavanomainen sosiologinen vastaus tähän kysymykseen on, että 'persoonalliset' preferenssit ovat itsessään sosiaalisesti määräytyneitä. Yksilölliset maut tosiasiasa ovat esimerkkejä kollektiivisesta mausta ja heijastavat kuluttajan sukupuolta, luokka-asemaa ja etnistä taustaa; populaarimusiikin 'populaarisuus' voidaan siten tulkita yhdeksi mittariksi sosiaalisten voimien tasapainosta. En halua väittää tätä lähestymistapaa vastaan. Kulttuurisilla tarpeillamme ja odotuksillamme on todellakin materiaallinen perusta; kaikki käyttämäni käsitteet (identiteetti, tunne, muisti) ovat sosiaalisesti muotoutuneita riippumatta siitä, tutkimmeko 'yksityistä' vai julkista elämää. Mutta olen kylläkin vakuuttunut siitä, ettei tämä popin merkityksen johtaminen kollektiivisesta kokemuksesta ole riittävä. Vaikka kiinnittäisimme kaiken huomion popin kollektiiviseen reseptioon, meidän täytyisi silti koettaa selittää, miksi jollakin musiikilla on parempi kyky kuin jollakin toisella saada aikaan juuri määrätyn kaltaisia yhteisöllisiä vaikutuksia, miksi nämä vaikutukset ovat joka tapauksessa erilaisia eri lajityypeissä, eri yleisöissä ja eri olosuhteissa. Popmaut eivät ole ainoastaan johdettavissa sosiaalisesti ehdollistuneista identiteeteistämme; ne myös auttavat meitä muotoilemaan näitä uudelleen.

Ainakin viimeiset viisikymmentä vuotta popmusiikki on ollut tärkeä tapa meille oppia ymmärtämään itseämme historiallisina, etnisinä, luokkasidonnaisina ja yhteiskunnalliseen sukupuoleen sidottuina subjekteina. Tällä on ollut sekä konservatiivisia vaikutuksia (ensi sijassa popin nostalgian välityksellä) että vapauttavia seurauksia. Rockkritiikki on tavalli-

sesti pitäytynyt jälkimmäiseen katsoen sen hyvän musiikin välttämättömäksi ominaisuudeksi, mutta tämä on käytännössä merkinnyt harhaanjohtavaa käsitystä 'vapautumisesta'. Tällaista poliittista kysymystä on lähestyttävä toisella tavoin, ottamalla vakavasti popin yksilöllistävät vaikutukset. Pop voi tarjota identiteetin, joka joko sopii tai ei sovi siihen tapaan elää, johon meidät muut sosiaaliset voimat sijoittavat. Musiikki taatusti asettaa meidät sosiaalisesti paikalleen, mutta se saattaa myös osoittaa, etteivät sosiaaliset olosuhteemme ole muuttumattomia (ja että muut ihmiset - esiintyjät, fanit - jakavat kanssamme meidän tyytymättömyytemme). Popmusiikki ei itsessään ole vallankumouksellista tai taantumuksellista. Se on voimakkaiden tunteiden lähde, ja koska nämä ovat myös sosiaalisesti säädeltyjä, ne voivat nousta 'tervettä järkeä' vastaan. Esimerkiksi viimeiset kolmekymmentä vuotta pop on ainakin nuorille ihmisille ollut muoto, jossa jokapäiväisiä käsityksiä roduista ja seksuaalisuudesta on sekä vahvistettu että hämmennetty. Voi olla, että lopultakin haluamme arvostaa korkeimmalle sellaista populaaria tai vakavaa musiikkia, jolla on jonkinlainen yhteisöllinen, rikkirepivä kulttuurinen vaikutus. Minun kantani on, että musiikki tekee niin ainoastaan vaikuttaessaan yksilöihin. Meidän on ensin ymmärrettävä tuo vaikutus.

Käännös: Jukka Sarjala