

Massakulttuurikeskustelu ja suomalainen taidemusiikki 1963–66¹

1960-luvun alussa suomalaisessa kulttuurielämässä elettiin murroskautta Suomen ollessa kulttuurisesti integroitumassa nopeassa tahdissa kohti Eurooppaa ja Yhdysvaltoja joukkotiedotusvälineiden kehittymisen ansiosta. Kun siihen saakka kulttuurivaikutteet oli omakuttu pääasiassa keski-eurooppalaisesta kulttuurista ja sen kautta, avautuivat ovet nyt hyvin nopeasti anglo-amerikkalaiselle populaarikulttuurille. Tärkeäksi maailmankuvan muokkaajaksi nousi televisio, joka alkoi kuulua yhä useamman kotitalouden varustukseen. Televisio toi lähemmäksi kansainväliset sodat ja konfliktit ja tarjosi runsaasti pääasiassa amerikkalaisia ajanviiteohjelmia, joita hankittiin niiden alhaisten yksikkökustannusten vuoksi. Ansiotason nousun myötä myös sarjakuvien, kioskikirjallisuuden sekä koti- ja ulkomaisten populaarimusiikkilevyjen myynti kasvoi. (Jalonen 1985: 180–181) Näitä viihteen muotoja alettiin kutsua nyt yhä tietoisemmin massakulttuuriksi. Käsitteeseen liittyi selkeä kielteinen arvovaraus. Massakulttuurin nähtiin olevan niin yksinkertaista, passivoivaa, kaavamaista kuin todellisuutta vääristävääkin. Keskeinen kritiikin aihe oli lisäksi kaupallisuus, jonka erityisesti nähtiin alentavan näiden tuotteiden arvoa. (vrt. Knuutila 1988: 281)

Kuitenkaan massakulttuurin kaupallisuus ei 1960-luvun alun Suomessa ollut ainoa huolestumisen aihe, vaan myös rajan kansallisen ja kansainvälisen kulttuurin väliltä nähtiin uusien kulttuurivaikutteiden myötä häviävän. Tämä herätti runsaasti keskustelua, jossa vannottiin niin kansallisen kulttuurin vaalimisen puolesta kuin nähtiin massakulttuuri väistämättömänä, mutta kuitenkin tutkimisen arvoisena urbaanina versiona folkloresta. Viimeksi mainitun näkökulman toi esille erityisesti Matti Kuusi, joka vertasi elokuvien tarinoita ja "kuninkaallisten hääromansseja" kansanrunouteen ja esitti ajatuksen, jonka mukaan "iskelmät ovat nykypäivän kansanlauluja". Kuitenkin myös hän näki kansainvälisen standardiviihteen vaarana kansalliselle kulttuurille ja vaati kulttuurin omaleimaisuutta niin taiteessa kuin viihteesäkin. (Niemi 1984: 26; Manninen 1984: 143–144)

Nuorison villitsijät: iskelmä ja rock

Keskustelu massakulttuurista syntyi musiikin piirissä 1960-luvun alussa afro-amerikkalaisen rockin alkaessa tulla yhä suosittumaksi Suomessa. Tosin ensikosketukset rock -musiikkiin oli tehty jo viisikymmenluvulla: ensimmäinen "nuoriso-elokuva" Blackboard Jungle esitettiin Suomessa 1956 ja sen alkumusiikkina soi Billy Haleyn Rock Around The Clock. Tämän jälkeen kaikki suosituimmat nuorison idollit, kuten Elvis Presley ja Paul Anka, esiteltiin valkokankaalla suomalaisille. Viisikymmenluvun levymyyntitilastoja hallitsi kuitenkin vielä kotimainen iskelmämusiikki. Esimerkiksi vuoden 1960 suosituin rockyylinen levylaulaja oli Lasse Liemola. Pian kuitenkin myös ulkomaisten artistien levymyynti kasvoi, kun "rautalankamusiikki" tuli suosituksi sähkökitaran myötä. Myös erilaiset listaohjelmat, rockartisteista tehdyt lehtiartikkelit ja populaarimusiikille omistetut lehdet yleistyivät. Beatles -yhtyeen suosion myötä, vuodesta 1963 alkaen, rock vakiinnutti paikkansa Suomessa. (Alestalo, Gronow, Eskola 1982: 659) Kuitenkaan käsitettä rock juuri käytetty, eikä tunnettu tuohon aikaa muualla kuin harvoissa alan lehdissä. Sen sijaan puhuttiin "iskelmistä" tai "pop-musiikista", kuten tässä artikkelissa tarkasteltavassa musiikkikeskustelussa. Niillä viitattiin epämääräisesti koti- ja ulkomaiseen populaarimusiikkiin. (vrt. Oesch 1989: 20)

Jos television esittämät ajanviiteohjelmat herättivät huolestumista kansallisen kulttuurin katoamisesta, niin yhtä paljon paheksuntaa sai

osakseen populaarimusiikki taidemusiikin piiristä. Esimerkiksi Yleisradiossa, jonka ohjelmatarjonta edusti "virallista" musiikkipolitiikkaa, haluttiin tehdä selvä ero kevyen ja vakavan musiikin välillä. Siten 1960-luvun alussa radiossa pyrittiin tietoisesti välttämään rockmusiikin soittamista. Tuolloin uskottiin ja odotettiin, että rock olisi pian ohimenevä muotioikku. Yleisradion ohjelmapolitiikka muuttui kuitenkin ilmeisen "vahingossa" vappuna 1963 aloitetun sävelradion myötä. Tuolloin ohjelma-aikaa lisättiin merirosvoradioitten vaihtamiseksi ja uusi ohjelma-aika täytettiin pääasiassa populaarimusiikilla. Sävelradion ansiosta koti- ja ulkomainen populaarimusiikki alkoi päästä nyt yhä enemmän kuuluville. Kuitenkin suhtautumistapa populaarimusiikkiin oli Yleisradiossa yhä negatiivista: ohjelmaneuvosto saattoi kritisoida liiallista "jazzin" ja "popin" soittoa: Mutta merkki avarakatseisempaan suuntaan sävelradion perustaminen varmasti oli. (vrt. Gronow 1968: 15–16, 11–19) Sinänsä tämänkaltainen suhtautuminen ei ollut uutta, onhan taidemusiikki läpi historiansa muodostanut selvimmän erillisen ja hyväksytyimmän musiikin osa-alueen, jonka ulkopuolelle jäävät musiikinlajit ovat pitkään jääneet vaille yhteiskunnan taloudellista ja henkistä tukea. Tästä asemastaan käsin taidemusiikki on myös tuominnut moraalisiin ja esteettisiin perusteisiin alempiarvoisena pitämänsä musiikinlajit. (vrt. esim. Heiniö 1987: 187–191)

Julkisesti varsinaista rajankäyntiä taide- ja populaarimusiikin välillä käytiin ensimmäistä kertaa Suomessa 1920-luvun lopussa jazzin läpimurron aikoihin. Tuolloin pääasiassa kirjallisuuden modernistien piirissä jazzista tehtiin yksi kaupungistuneen elämäntavan symboleista. Myös suomalaisten säveltäjien piirissä herättiin pohtimaan jazzin sovellusmahdollisuuksia taidemusiikissa. Suhtautuminen oli pääasiassa negatiivista, vain harvat ajan säveltäjät näkivät jazzilla olevan annettavaa taidemusiikille. Itsenäisenä musiikkityylinä jazz tuomittiin täysin "moraalittomana" ja "nuorison turmelijana". (Jalkanen 1989: 344–347)

Toisen kerran, edellistä huomattavasti voimakkaampi, rajankäyntitilanne syntyi juuri 1960-luvulla populaarikulttuurin ekspansion seurauksena. Tuolloin populaarikulttuuria alettiin pohtia nimenomaan itsenäisenä ilmiönä. Lähtökohtatilanne oli samantapainen kuin 1920-luvulla: negatiivinen suhtautumistapa populaarimusiikkia kohtaan ei koskenut kokonaisuudessaan suomalaista taidemusiikkia, vaan ilmiöstä kiinnostui nuori avantgardeen suuntautunut kriitikko- ja säveltäjäsukupolvi.

Pitkästi Suomen Musiikkinuorison nimissä toiminut ryhmä oli vuo-

sien 1962–63 aikana herättänyt huomiota ns. "lastenkamarikonser-teillaan" ja radikaalilla nykymusiikkipolemiikillaan. Muutamat ryhmässä toimineet, erityisesti Otto Donner, Kaj Chydenius ja Kari Rydman, joutuivat hyvin jyrkkään esteettiseen ja periaatteelliseen ristiriitaan vanhemman säveltäjäsukupolven kanssa. Yhtenä vaatimuksena avant-gardisteilla oli murtaa taidemusiikissa vallitseva jaottelun "rumaan" ja "kauniiseen" ääneen ja he pyrkivät laajentamaan musiikkillista ilmaisua niin teosten muodon, sointiväriin, instrumenttien soitto-omi-naisuuksien kuin nuottikirjoituksenkin osalta. Uusia teoksia esiteltiin muutamissa yleistäkin huomiota herättäneissä konserteissa (ks. esim. Heikinheimo 1962 ja 1963; Rautonen 1962; Ringbom 1962) Varsin pian kritiikin kohteeksi nousivat myös taidemusiikin toimintatavat, erityisesti konserttikäytäntö. Tämä tuli esille erityisesti Otto Donner Ideogramme -teoksissa, joissa kokeiltiin niin tilan ja äänen yhdis-tämistä kuin yleisön ja muusikkojen hajauttamista ympäri kon-serttitilaa. Näiden kokeilujen takana oli musiikin "sosiaalisuuden" vaa-timus: yleisön ja esittäjien välisestä vastakohtaisuudesta tuli päästä pois ja musiikki tuli tuoda lähemmäs yleisöä. Ajatuksen toi esille erityi-sesti Kaj Chydenius, joka alkoi myös voimakkaasti arvostella taide-musiikin hallitsevuutta suomalaisessa musiikkikulttuurissa. (Chydenius 1963a ja b) Näiden vaatimusten eräänlaisena huipennuksena olivat muutamit vuosien 1963 ja 1964 aikana järjestetyt happeningit, joilla haluttiin murtaa vallitsevan taidekäsityksen rajoja kauttaaltaan. (ks. esim. "Musik är något...")

Keskustelu populaarimusiikista

Tämän jälkeen nuorten säveltäjien mielenkiinto kääntyi siis ajan "sosi-aaliseen" musiikinlajiin, populaarimusiikkiin: "Silloin huomattiin, että on olemassa hirveä määrä musiikkielämää, jota ei ole olemassa, jota ei sais olla, ja kuitenkin nuoriso juoksi sen perässä" (Chydenius 1992). Nuorten säveltäjien aloitteesta taidemusiikin piirissä syntyi nyt laaja keskustelu, jossa pohdittiin taiteen ja populaarikulttuurin välistä suh-detta. Käännös on nopea, sillä vilkkaimman avantgardevuoden 1963 jäl-keen keskustelu kääntyy populaarimusiikkiin heti vuoden 1964 alusta.

Keskustelun aloittamisessa Kaj Chydeniuksella ja Kari Rydmanilla oli keskeinen rooli. Vuoden 1964 Kirkko ja Musiikki -lehden ensim-mäisessä numerossa julkaistiin Kaj Chydeniuksen artikkeli "Don

Giovannin opetus". Artikkelissaan Chydenius pohti taiteen ja viihteen eroja. Siinä hän totesi, että esimerkiksi Mozartin musiikki oli aikanaan huippuviihdettä: Mozartin oopperan Figaron häät suosituin aaria esitettiin säveltäjän Don Giovanni –oopperassa useita kertoja, koska se oli ajan "huippuiskelmä". Säveltäjän päämääränä oli näin prahalaisen yleisön viihdyttäminen. 1900-luvulla iskelmät ovat huippuviihdettä ja Mozartin teokset puolestaan kuolematonta taidetta:

"Ns. taide on tänään harvojen omaisuutta, ja viihde, iskelmät, hallitsevat maailmaa. Mistä tämä johtuu? Siitä yksinkertaisesta syystä, että taidemusiikki tällä vuosisadalla on pysynyt valitettavan vieraana niille yhteiskunnallisille uudistuksille, jotka ovat olennaisia atomikaudelle. Nuorison ikuinen liikunnantarve ja romantiikan nälkä yhdessä loivat iskelmän: kappaleen, jossa on eroottisiin tunteisiin vetova melodia ja rytmi, ja jonka esittäjä on jollakin, lähes millä tahansa tavalla erikoinen." (Chydenius 1964a)

Ajankohdalleen varsin suorasukaisesta vertauksesta huolimatta Chydenius näkee iskelmässä myös negatiivisia piirteitä. Hänelle iskelmä näyttää olevan ajan ilmiö, jonka kyseenalaisin puoli on kaupallisuus:

"Merkittävintä ehkä kuitenkin on, että iskelmämaailma todella osaa hyötyä rahasta ja mainoksesta, 1900-luvun keskeisimmistä seikoista. Se tapa, millä kustakin iskelmästä tehdään myytti, on monien mielestä mitä suurimman ihailun arvoinen. Ja kaikki modernin shown tehokeinot ovat käytössä kun tähdet esiintyvät; viihde on suggestiota, iskelmä tainnuttaa. Tuleeko ehkä muuttaman sadan vuoden päästä aika, jolloin Elvis Presley ja Paul Anka ovat 1900-luvun musiikin suuret taiteilijat?" (Chydenius 1964a)

Samoilla linjoilla Chydeniuksen kanssa liikkui Kari Rydman, mutta vieläkin provosoivemmin mielipitein. Aikalaisen ensimmäisessä numerossa hän kirjoittaa otsikolla "Kevyen musiikin ylistys", jonka alaotikkona oli myöhemmin paljon keskustelua herättänyt lausahdus: "Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfonia" (Rydman 1964a). Artikkelissaan Rydman toteaa samaan tapaan kuin Chydenius, että taidemusiikki on ollut aikansa viihdemusiikkia. Mozart ja Haydn kirjoittivat musiikkiaan ihmisten iloksi ja huviksi. Aika on tehnyt tästä musiikista vakavaa ja arvokasta ja tätä arvokkuutta Rydmanin mielestä yliarvioidaan.

Rydman vaati kevyelle musiikille samanlaista arvostusta kuin taidemusiikille: "Sävellys on silloin hyvä, kun se täyttää tarkoituksensa (Rydman 1964a)", hän totesi. Tämä oli ilmeisesti myös Chydeniuksen teesi "Don Giovanni" -artikkelissa, hän vain toi käsityksensä epäsuorasti julki Mozart -vertauksellaan. On kuitenkin huomattava, että sekä Chydenius että Rydman eivät yksipuolisesti asettuneet "iskelmien" kannattajiksi. Heidän vaatimuksenaan näyttää olleen pikemminkin se, että myös populaarimusiikki tuli hyväksyä osaksi musiikkikulttuuria.

Suomalaisen etnomusikologian ensiaskeleet

Tässä vaiheessa keskusteluun tulee mukaan uusi henkilö, Yhdysvalloissa Wesleyan yliopistossa etnomusikologiaa opiskellut Pekka Gronow. Vastineessaan Chydeniuksen "Don Giovanni" -artikkeliin hän hahmottaa musiikkikulttuuria uudesta näkökulmasta:

"Ainoastaan primitiivisessä yhteiskunnassa musiikki muodostaa yhtenäisen, kiinteän kokonaisuuden. Kaikkialla, missä kulttuuri on saavuttanut tietyn kehitysasteen, tapaamme kaksi eri musiikkikerrostumaa:--- kaikkien tuntemaan kansanmusiikin, "anonyymin musiikin" lisäksi on myös kultivoitua musiikkia, "taidemusiikkia", joka on tarkoitettu vain pienelle osalle väestöstä, ruhtinaille ja hallitsevalle luokalle.--- Kun Chydenius nyt sanoo, että Don Giovanni oli Mozartin ajan huippuviidettä, mitä hän tällä oikeastaan tarkoittaa? Mozart oli Prahan ylimystön ja porvariston suosikki, mutta koko Itävalta-Unkarin väestöstä korkeintaan pari prosenttia tunsivat hänen musiikkiaan. Böömiläistä maatyöläistä se ei kiinnostanut, hänellä oli oma kansanmusiikkinsa." (Gronow 1964a)

Gronovin mielestä Chydeniuksen väite siitä, että Mozart olisi ollut aikanaan huippuviidettä, on väärä, sillä:

"Mozartin aikana taidemusiikkia harrastivat yhtä harvat kuin nykyäänkin (kursivointi alkutekstissä, kirj. huom.), mutta silloin he olivat hallitsevana luokkana. "Kaikki kuuntelivat Mozartia" tarkoittaa, että tämä pieni vähemmistö kuunteli häntä. Se, että böömiläiset maatyöläiset eivät häntä kuunnelleet, ei merkinnyt mitään. Heidän mielipidettään ei kysytty, he olivat tuskin ihmisiä." (Gronow 1964a)

Vastaus Chydeniuksen kysymykseen, miksi iskelmät ovat suosittumia kuin taidemusiikki, on Gronowin mukaan siinä, että tekniikan kehitys on suonut etulyöntiaseman iskelmille taidemusiikkiin verrattuna.:

"Nopeiden yhteiskunnallisten muutosten aikana tapahtuu usein, että kaikki kulttuurin alat eivät kehity yhtä nopeasti. Esimerkiksi lainsäädäntö ei pysy kehityksessä fysikaalisten tai lääketieteellisten keksintöjen rinnalla. Tästä on seurauksena ristiriitoja, kun eri tilanteisiin soveltuvia lakeja ei aina ole käytettävissä. Sosiologit kutsuvat tätä kulttuurin viivästymiseksi, ja juuri näin on käynyt musiikin alalla. Vaikka jokaisella olisikin tilaisuus harrastaa musiikkia, musiikkielämässämme vastaavat instituutiot eivät ole pystyneet sopeutumaan nykyisen tilanteen vaatimuksiin." (Gronow 1964a)

Gronow hahmottaa musiikkikulttuurin kokonaisvaltaisesti, maailmanlaajuisesti ja toisaalta marxilaisvaikutteisesti:

"Ainoastaan primitiivisessä yhteiskunnassa musiikki muodostaa yhtenäisen, kiinteän kokonaisuuden. Kaikkialla, missä kulttuuri on saavuttanut tietyn kehitysasteen, tapaamme kaksi eri musiikkikerrostumaa. Näin on Euroopassa, suuressa osassa Aasiaa ja paikoitellen Afrikassakin: kaikkien tunteman kansanmusiikin, "anonyymin musiikin" lisäksi on myös kultivoitua musiikkia, "taidemusiikkia", joka on tarkoitettu vain pienelle osalle väestöä, ruhtinaille ja hallitsevalle luokalle. Tämä musiikki on rakenteeltaan huomattavasti kompleksisempää kuin kansanmusiikki, sillä ruhtinaiden elättämät taiteilijat voivat kokonaan omistautua musiikilleen." (Gronow 1964a)

On vaikea sanoa, missä määrin Gronowin ajatukset kuvaavat viisikymmenluvun etnomusikologiaa Yhdysvalloissa, koska tieteenhistoriallista tutkimusta tieteenalan syntymisestä ei ole tehty. Kuitenkin on nähtävissä, että uusi musiikintutkimuksen suuntaus tarjosi uudenlaisen teoreettisen näkökulman hahmottaa musiikkikulttuuria. Tarkastelun kohteena oli musiikkia tuottavan ja käyttävän yhteisön kaikki tasot, niin soiva musiikki kuin musiikkia ympäröivä ulkopuolinen todellisuuskin. (vrt. Kurkela 1991: 86–87) Toisaalta Gronow puhuu artikkelissaan korostetusti kansanmusiikista, mikä saattaa viitata amerikkalaisen etnomusikologian synnyn yhteydessä Yhdysvalloissa 1950–60-luvulla voimakkaana eläneeseen, pitkälti uuden vasemmiston innovoimaan, kansanmusiikin harrastuksen aaltoon (vrt. Lumer 1991: 54–57):

Elvis Presley sen sijaan kuuluu tyyllisesti ja sosiaalisesti kansanmusiikin piiriin. Hän ei suinkaan ole mikään nykypäivien ilmiö, jonka "nuorison ikuinen liikunnantarve ja romantiikan nälkä yhdessä" olisivat luoneet. Elvis Presley oli nuori kuorma-autonkuljettaja Memphisistä, joka lauloi ympäristönsä valkoisten ja neekeriväestön kansanlauluja, ja hänen yleisönsä muodostivat juuri ne, jotka eivät tunteneet Mozartia. Se, että tiedotusvälineiden kehityksen vuoksi hänen levytyksiään ehkä myydään miljoonia kappaleita, ei muuta asiaa. Kymmenen vuoden kuluttua hänet on täysin unohdettu (itse asiassa Beatlesit ovat jo syrjäyttäneet hänet), mutta kuten viime vuosisadan kansanlaulajat, hän on jättänyt joitakin jälkiä anonyymien musiikin valtavaan mereen." (Gronow 1964a)

Rondon teemanumero

Gronowin esittämät ajatukset herättivät vastakaikua. Tästä on osoituksena vuoden 1964 neljäs Rondo, joka oli omistettu "anonyymille musiikille": kansanmusiikille, iskelmille ja jazzille. Teemanumeroa perusteltiin mm. seuraavasti:

"Olemme tottuneet tarkastelemaan musiikkia perittyjen, paikallisten arvokäsityksien mukaisesti: eurooppalainen taidemusiikki muodostaa koskemattoman ylärakenteen, johon kuuluvat "heikoimmatkin" taidesävellykset arvostetaan korkeammalle kuin muut musikaaliset ilmiöt. Kuitenkin tilanne on tänä päivänä muuttumassa: toisten kulttuurien musiikki tunkeutuu vähitellen yhä syvemmin eurooppalaiseen tietoisuuteen ja ympäröi meitä päivästä toiseen.--- Tämä vieraiden ainesten voitolliselta vaikuttava esiinmarssi on saattanut meidät tiettyjen esteettisten ja musiikkisosiaalisten probleemien eteen. Vielä joku aika sitten suhtauduttiin näihin vieraisiin musiikkiaineeksiin ja niiden edellyttämään estettiseen asennoitumiseen kielteisesti; niitä pidettiin jopa siiveillisesti turmiollisina... Näiden musiikinlajien elinvoima ja -varsinkin jazzin - erinomaiset kehitysmahdollisuudet ovat kuitenkin vähitellen ruvenneet muuttamaan asennetta; osaa jazzista pidetään nykyisin jopa omana taiteenlajinaan." (Rydman 1964b)

Esipuheessa todetaan myös, että uudempi taidemusiikki on ajautunut umpikujaan eristäytyessään "kansasta" ja menettäessään osittain yleisönsä. Vaihtoehtoja oli siis lähdettävä etsimään muualta. Esipu-

heessa kysytäänkin: "Olisiko mahdollista ajatella taide- ja populaarimusiikin uutta synteesiä, uudelta pohjalta? Onko pelkkä muotioikku, että nuorempi säveltäjäpolvi niin meillä kuin muuallakin on osoittanut poikkeuksellista mielenkiintoa populaarimusiikkiin?" (Rydman 1964b) Pääkirjoituksen "provosoivat" kysymykset näiden teemojen pohjalta olivat mm. seuraavanlaisia: "Onko meillä tarvetta ja syytä korjata käsityksiämme musiikin kokonaiskuvasta muiden kulttuurien sekä ns. "keveälle" musiikille edullisempaan suuntaan?, Olisiko meillä syytä entistä tarkemmin perehtyä eri kulttuurien musiikkiin Yliopistossa ja Sibelius-Akatemiassa erikoiskurssein?, Iskelmä- ja tanssimusiikin sosiaalinen funktio on sama kuin entisen kansanmusiikkimme. Voidaanko perustella väitettä näiden musiikinlajien läheisestä sukulaisuudesta? Onko iskelmäteollisuuden kaupallisuus vaarana iskelmien tasolle, ja voisiko (olisiko tarpeen) tehdä asian hyväksi jotain?" (Rydman 1964b)

Teemanumero tarkasteli näitä ongelmia ja ilmiöitä monen eri musiikkivaikuttajan voimin, mutta pääkirjoituksen monipuolisesta ja ennakkoluulottomasta kysymyksenasettelusta huolimatta artikkelit jäivät melko yleiselle tasolle. Toisaalta yksittäisissä mielipiteissä oli nähtävissä aliarvioivia ja vähätteleviä asenteita. Esimerkiksi kansanmusiikin käsittelemistä perusteltiin teemanumerossa sillä, että "nykyinen kansanmusiikki (paremmin kansan musiikki) ei ole ainoastaan ns. suurten massojen kehittymätön maun ilmaus, vaan sisältää paljon arvokasta, itse elävän musiikin ja myös taidemusiikin kannalta" (Anonyymi 1964). Kansanmusiikkia koskevat artikkelit käsittelivät japanilaista musiikkia ja Unkarin mustalaisten musiikkia.

Populaarimusiikkia – eli "iskelmiä" – käsittelevissä artikkeleissa kaupallisuus ja "nuorison villitseminen" näyttää muodostuvan keskeiseksi keskustelun aiheeksi. Johdanto iskelmäkeskustelulle on seuraavanlainen:

"Iskelmän ongelma on sangen monitahoinen, eikä sitä tämän numeron puitteissa ole ollut tarkoitus perusteellisemmin tarkastella. Paitsi musikaalisia ongelmia iskelmämusiikilla on sangen syvälekäyviä sosiaalisia vaikutuksia. Iskelmätähtien palvonta on nuorison parissa kehittynyt joskus jopa eroottisen hysterian tasolle, mikä epäilemättä herättää oikeutettua huolestumi-sta. Iskelmien kaupallisuus, se häikäilemättömyys millä tätä musiikkia markkinoidaan, on toinen vaikea ongelma. Mitäpä muuta kuin kaupallisia intressejä palvelevat esim. Yleisradion ohjelmat "8

kärjessä" ja "Kaleidoskooppi, koska ne pyrkivät herättämään tiettyjä tarpeita, ja sitä kautta hankkimaan liiketaloudellista voittoa." (Anonyymi 1964)

Teemanumerossa otsikolla "Iskelmistä emme pääse" kirjoittanut oopperalaulaja Martti Miettinen, salanimellä Ilkka Rinne esiintynyt iskelmälaulaja, selvittelee omaa näkökulmaansa. Iskelmän suosion hän näkee perustuvan sen "yksinkertaisuuteen":

"Tuskin mikään taidesuunta on tehnyt niin nopeata ja perusteellista läpilyöntiä kuin aikanaan romantiikka. Mutta taiteen pioneirit kyllästyivät aikanaan siihenkin, ja vastapainoksi oltiin pian vetämässä taidetta pois inhimillisestä. Mutta suuri yleisö ei enää pysynyt mukana, ja välimatka taiteen viimeisimmistä saavutuksista ajan vastaanottokykyyn tuntuu vain lisääntyvän, koska nykyaika ei tosiaankaan vaadi ihmistä ponnistelemaan älyllisesti. Helpoin ratkaisu on aina vaihtoehtona. Sivistyneen ihmisenkin on helppo vaihtaa sinfoniakonsertin sijaan yleisohjelman puolelle ja kuunnella sävelradiota, kun ei "jaks" kuunnella sinfoniaa. Iskelmä näet on helpotajaisuudessaan romantiikan (ja kansanlaulun) jälkeläinen suoraan alenevassa ja paljolti degeneroituneessa polvessa. Tämä on nähdäkseni perimmäinen syy iskelmän voittokulkuun. Vaikka opettaisimmekin kansaa käyttämään virkistäviäkin mausteita, pitää viihdeteollisuus huolen siitä, että kansa saa makeaa mahan täydeltä." (Miettinen 1964)

Vaikka kirjoittajan asenne iskelmiä kohtaan on vähättelevä, tulee hänen mielestään ilmotä käsitellä ennakkoluulottomasti jo siitäkin syystä, että se on realiteetti: "kansaa tahtoo iskelmiä". Toisaalta hän ei aivan yksiselitteisesti tuomitse iskelmää:

"Vaikka iskelmät kokonaisuutena ottaen vaativatkin vähiten kuulijaltaan, emme todellakaan saa sulkea nuortenkaan silmiä siltä tosiasialta, että esim. ranskalaisen chanson-laulun tuotteet parhaimmillaan ovat korkeaa taidetta, samoin kuin amerikkalaisen viihteen "helmet". Meillä tuskin koskaan tullaan huvielämän huipuja palkitsemaan Valkoisen Ruusun ristillä, mutta Amerikassa heillekin voidaan antaa korkein tunnustus, vapauden mitali, eikä ilmeisesti syyttä." (Miettinen 1964)

Pekka Gronow jatkaa teemanumerossa etnomusikologisen näkökulman esittelemistä. Omassa artikkelissaan (Gronow 1964b) hän tarkastelee iskelmien ja kansanmusiikin määrittelyä. Gronow esittää

kansanmusiikin tutkija Walter Wioran ajatuksen, jonka mukaan käsite "kansanmusiikki" on sosiologinen kategoria, jolla tarkoitetaan "kansan" musiikkia: "Kansanmusiikki on musiikin peruserrostuma, kaikkien tuntema "maallikkojen" musiikki, jonka vastakohtana on erikoistumista vaativa taidemusiikki" (Gronow 1964b). Teollinen vallankumous synnytti iskelmän, joka on teollisen ajan kansanmusiikkia. Musiikkityylissä ei siis tapahtunut muutoksia, vaan tuotantomenetelmissä. Kuitenkin muutos on Gronowin mukaan tuonut mukanaan ongelmia: tuotanto on keskittynyt muutamiiin käsiin, tuottajan ja kuluttajan suhde on muuttunut yksisuuntaiseksi ja kuluttajan rooli on passivoitunut.

Teemanumeron kirjoittajista Ahti Sonninen (Sonninen 1964) edusti vanhempaa sukupolvea. Hänen suhtautumistapansa aiheeseen oli varovaisen positiivinen. Hänen mielestään kansanmusiikin ja vieraiden musiikkikulttuurien opetus tuli sisältyä musiikkikasvatuksen suunnitelmaan esimerkiksi Sibelius-Akatemiassa. Kevyen musiikin tutkimiselle Sonninen löytää myös muita syitä: "Sosiaalisena ilmiönä voidaan 'nykykeveän' musiikin ja vanhan kansanmusiikin funktiot samaistaa; tämän seikan lähempi ja asiallinen tutkimus puolustaa oikeuttaan". Kaupallisuus on hänen mielestään kuitenkin iskelmäteollisuuden mukanaan tuoma vaara. Musiikkikasvatuksen tulisi hänen mielestään ohjata valintaan eri musiikinlajien kesken. "Kaikinpuolinen valistus on niinmuodoin välttämättömyys", toteaa Sonninen lopuksi.

Huvudstadsbladetin kiertokysely

Taidemusiikin piirissä Chydenius jatkoi taide- ja populaarimusiikin välisen rajan pohtimista. Keväällä 1964 hän järjesti Huvudstadsbladetissa kaksiosaisen kiertokyselyn otsikoilla: "Vad säger tonsättarna om schlager och jazz" ja "Jazz och schlager - bruksvara". Kiertokyselyssä suomalaiset säveltäjät kertoivat käsityksiään jazzin ja iskelmien funktiosta ja näiden musiikinlajien vaikutuksesta säveltäjien omaan tuotantoon. Kyselyyn vastasivat sekä nuoren että vanhemman polven säveltäjiä, Otto Donnerista Nils-Erik Ringbomiin.

Kaikkein negatiivisimmin iskelmiin ja jazziin suhtautuivat Nils-Erik Ringbom ja Einar Englund. Molemmat näkivät niiden ainoana tehtävänä olevan ajanvietteen tarjoamisen. Englund toteaa suhteensa iskelmiä kohtaan olevan "persoonaton" ja sanoo tehneensä iskelmäsävellyksiä vain elättääkseen perheensä. (Englund 1964) Ringbom

näkee jazzilla olevan "jossain sofistikoituneissa muodoissa" taiteellista arvoa. Kuitenkin pohjimmiltaan iskelmät ja jazz ovat Ringbomille kaupallinen tuote, jolla ei ole taiteen kanssa mitään tekemistä:

"Skvalmusikens viktigaste samhällsfunktion ligger naturligtvis i dess egenskap av kommersiell industriprodukt. Som sådan har den också tack vare effektiviteten hos massmedia, PR-teknik och skrupelfritt frieri till vulgärsmaken blivit en jättesuccé. I det mäktiga sammanhanget har några små konstdrömmare ingen talan. Det är profitsamhällets hårda bud – vad ett "musiksamhälle" är, det vet jag inte." (Ringbom 1964)

Huomattavasti positiivisemmin populaarimusiikkiin suhtautuivat odotetusti nuoret säveltäjät. Kari Rydman ei suoranaisesti puhu iskelmien ja jazzin funktioista, mutta pitää tärkeänä sitä, että musiikki luo suhteen säveltäjän/muusikon ja kuulijan välille. Tämän takia Rydman ei voi tehdä eroa esimerkiksi vakavaan musiikkiin:

"Musiken är människans akustiska självuttryck. "Konstnärligt" sett kan fastläs, att varje musikstycke bildar en sluten helhet, en värld för sig, och kan betraktas enbart utgående från dess inre struktur och hållning inom de självvalda gränserna.--- Jag skriver lika gärna "modern konsertmusik", stilimitationer och "lätt musik", och har märkt, att dessa musiker allt mera börjar smälta ihop. Det betyder, att jag måhända har kommit lite närmare den godomliga naiviteten, som jag anser vara all konsts förutstning: att skriva precis vad ryggmärgen befäller." (Rydman 1964c)

Donner on mielipiteissään puolestaan Rydmanin linjoilla: hänen mielestään ei ole ideaa kirjoittaa musiikkia, jolla ei ole yleisöä. Omasa tuotannossaan Donner sanoo olevansa siirtymässä jazz- ja iskelmäsävellyksiin, eikä iskelmien kaupallisuuskaan ole hänelle uhka:

"Jag skulle vara väldigt glad om jag kunde skriva en schlager som slår, både rör den konstnärliga tillfredsställelse och de pengar den skulle ge mig. Mitt nästa försök i genren kommer att heta "Heinäähänko Twist". (Donner 1964)

Nuorista säveltäjistä myös Erkki Salmenhaara vastasi kiertokyselyyn. Hänen mielestään musiikin historiassa ei ole koskaan eletty niin paradoksaalista tilannetta kuin 1900-luvulla: kevyt musiikki hallitsee musiikkikulutusta samaan aikaan kun konserttielämä "kivettyy ja muuttuu

eräänlaiseksi rituaaliksi" ja menettää kontaktin elävään musiikinluomiseen. Salmenhaara korostaa sitä, että avantgardismi on tuonut vaihtoehdon "kivettyneelle konsertti-instituutiolle" ja lähentänyt taidemusiikkia ja kevyttä musiikkia näin toisiinsa. Tämä on hänen mielestään tärkeää; hän ei usko että nämä kaksi aluetta voisivat elää eristäytyneenä toisistaan. Kuitenkin myös Salmenhaaralle iskelmät ovat käyttötavaraa, kun taas taidemusiikilla on päämääränään taiteellisuus:

"Jazzens och schlagerns och å andra sidan konstmusikens karaktär, mål och funktion i samhället skiljer sig fullständigt från varandra. Den lätta musiken är bruksvara som följer lagen om tillgång och efterfrågan, medan konstmusikens främsta mål är – åtminstone borde vara – rent konstnärliga." (Salmenhaara 1964)

Chydenius ja taiteen kokeminen

Tässä vaiheessa myös Chydeniuksen mielipiteet jyrkkenevät. Taiteellisen arvon –kysymys saa hänet ottamaan kantaa Huvudstadsbladetin kiertokyselyyn myöhemmin toukokuussa. Erityisesti hän tarttuu mm. Salmenhaaran esittämään käsitykseen, jonka mukaan taidemusiikki ja taide on syvällistä verrattuna populaarimusiikin pinnallisuuteen. Lisäksi Chydenius kritisoi sitä, että taidemusiikin liitetään käsite "ikuinen arvo", jonka vastakohtana on iskelmien hetkellisyys. Tässä on Chydeniuksen mielestä ainakin yksi vaara:

"För en sak har de flesta konstlärskarna glömt: för miljoner människor betyder en schlager en lika stark upplevelse som en symfoni för dem. Den som upplever schlagern, kommer kanske inte att tänka på "djupet" i schlagern, kanske t.o.m inte i sin egen upplevelse, men vem som helst kan märka att upplevelsen faktisk är helgjutten och vacker." (Chydenius 1964b)

Kokemisesta ja kokemisen korostamisesta muodostuikin Chydeniuksen keskeinen teesi vallitsevaa taiteen estetiikkaa vastaan, joka ei hänen mielestään ottanut huomioon niitä musiikin, teatterin tai maalaustaiteen muotoja, joilla oli suuri sosiaalinen merkitys. Näillä hän tarkoitti esimerkiksi populaarimusiikkia ja happeningiä. Chydenius pa-laakin kirjoituksissaan pohtimaan, millaiselle taidekäsitykselle happening perustuu. Olennaista happeningissä on Chydeniuksen mukaan

se, että sen avulla on mahdollista vapauttaa taide ajasta ja paikasta. Toisaalta happening on taidemuoto, johon myös yleisö voi osallistua ja ajan ilmapiiri on tämänkaltaiselle taidemuodolle Chydeniuksen mukaan otollinen. Esimerkiksi taidemusiikissa kehitys johti Darmstadtin koulukunnan myötä yhä "elämästä vieraampaan" suuntaa, mikä nyt halutaan korvata sosiaalisella taidemuodolla. (Chydenius 1964c)

Keskustelu siitä, onko happening tai jokin musiikinlaji taidetta vai ei, on Chydeniuksen mielestä turha. Hänen mielestään tärkeintä on, että teos "toimii", herättää keskustelua. Tässä suhteessa esimerkiksi happening on Chydeniuksen mielestä onnistunut: se on saanut paljon huomiota osakseen jo sen vuoksi, että happeningin ympärillä ei ole "riitinomaista" kritiikkiä, vaan tiedotusvälineet ovat huomioineet sen paljon näyttävämmin. (Chydenius 1964d) Chydeniuksen tärkeimmäksi teesiksi muodostuu nyt se, että kokemus on taiteen tärkein funktio:

"Jag tror fortfarande på att konst är någonting som upplevs, ju starkare dess bättre, och att det är en verksamhet, mellan skaparen och publiken och tvärtom – i bästa fall, såsom i några av de happenings jag upplevt, försvinner detta motsatsförhållande, så att vi, som ursprungligen trodde oss tillhöra publiken, småningom eller plötsligt kommer att spela en avgörande roll för styckets vidareutveckling." (Chydenius 1964d)

Ajatuksensa hän hän oli tuonut jo aiemmin esille Suomen Kulttuurirahaston lehdessä todetessaan, että on lähes "yhdenentekevää mitä kokee, kunhan kokee väkevästi." Näin ollen Chydeniuksen mielestä oli yhdenentekevää syntykö taiteellinen elämys happeningissa tai kuunnellessa Beethovenia tai Beatlesia. (vrt. Rydman 1964d)

Iskelmät mukaan kouluopetukseen?

Kiistakysymykseksi populaarimusiikki näyttää nousevan taidemusiikin piirissä varsinaisesti sitten, kun aletaan pohtia sitä, tulisiko populaarimusiikki ottaa mukaan kouluopetukseen tavalla tai toisella. Ajatuksen näkyvin puolestapuhuja oli Kari Rydman.² Vastustusta ehdotus herätti odotetusti vanhemman muusikkoväen keskuudessa. Jo Rondon teemanumerossa vuonna 1964 Taneli Kuusisto otti kantaa jazzin opetukseen Sibeliuksen Akatemiassa. Hänen vastauksensa oli yksiselitteisen kielteinen:

"Jazz muodostaa erillisen kysymyksen. Sen asema länsimaisessa musiikissa on kiistaton, sen taiteellinen arvo sensijaan ei.--- Musiikkikasvatuksen piirissä ollaan hyvinkin eri mieltä, onko kasvatuksen taholla syytä lietsoa nuorison jazz-harrastusta, saatikka ottaa jazz suorastaan virallisiin opetusohjelmiin vaikkapa musiikkikorkeakouluja myöten. ---Musiikkikorkeakoulun ei ole syytä, eikä mahdollistakaan ottaa ohjelmaansa k a i k k e a opetusta, mitä musiikkialalla voidaan kuvitella annettavan.---Toisaalta eivät musiikkikorkeakoulut ole yleensä pitäneet varsinaisen tehtävänsä kannalta tarpeellisena omistaa huomiota myöskään käytännöllisen musiikinharjoituksen kaikille aloille, eteenkään ajanvieteisille sen eri kategorioineen." (Kuusisto 1964)

Kuusisto päätyikin tukemaan vain jazz-kerhon olemassaoloa Sibelius-Akatemiassa.

Toinen vieläkin kärkevimmin sanakääntein populaarimusiikin kouluopetusta kritisoiva henkilö oli säveltäjä ja musiikkipedagogi Olavi Ingman, joka kirjoitti Suomalaiseen Suomeen otsikolla "Iskelmä ja koulun musiikinopetus" (Ingman 1964). Myös hänen suhtautumisensa oli jyrkän kielteinen: Iskelmä muodostaa Ingmanin mukaan "kulttuuriongelman", koska se "on saamassa suhteettoman merkityksen ja kevyt ajanviete elämänasenteen arvon." Artikkelissaan hän toteaa, etteivät iskelmät henkilökohtaisesti merkitse hänelle mitään, mutta "reaalisena tosiasiana" iskelmääkin on suvaittava, "joskin siihen sisältyy melkoinen kulttuurinen myönnitys ihmisen keskimittaisuudelle ja elämän arkipäiväisyydelle."

Kvaliteetti erottaa Ingmanin mukaan "Beethovenin ja Suuret setelit". Kantaansa hän perustelee "tyylillisillä arvoilla": iskelmien melodiat ovat "tärveltyneet" ja "trivialisoituneet" taidemusiikkiin ja kansanmusiikkiinkin verrattuna. Tämä johtuu hänen mielestään siitä, että iskelmissä käytetään "kaavamaisia murtosointukänteitä, jotka sterilisoivat melodian alkuperäisen lineaarisuuden". Näitä musiikillisia piirteitä hän nimittää "länsimaisen sivilisaation musiikkiteollisuuden löyhkääviksi jäteaineiksi." Hän myöntää, keskiajan messujen cantus firmuksena käytettiin yleisesti maallisia lauluja, mutta esittämänsä laatueron vuoksi hän ei voi nähdä viihdemusiikkia esimerkiksi kirkollisessa käytössä. Samasta syystä ei Ingmanin mukaan ole syytä edes harkita iskelmien mukaanottamista kouluopetukseen.

Chydeniuksen ja Rydmanin esittämiin näkemyksiin ottaa kantaa myös Joonas Kokkonen. Suomen Kulttuurirahaston neuvottelupäivillä

pitämässään puheenvuorossa hän pohti taiteen tekijöiden ja vastaanottajien suhdetta. (Kokkonen 1965a ja b) Taiteilijan suhteen yleisöön hän jakaa kolmeen eri luokkaan. Ensimmäisessä taiteilija ei ota huomioon yleisöään, vaan tekee taidetta taiteen vuoksi. Tämä tyyppi on Kokkosen mukaan harvinainen nykyaikaisessa yhteiskunnassa. Toiseen luokkaan kuuluvat taiteilijat, jotka ajattelevat myös vastaanottajaa tehdessään taidetta. Kahta edellistä yhdistää se, että työn johtava motiivi on taiteilijoiden "omatunto". Kolmannessa luokassa taiteilija ei käytä omaatuntoaan taiteen sisällön luomiseksi, vaan "päästää taiteen vastaanottajat, jopa kokonaiset ihmismassat, itsensä ja taideteoksen väliin". Tähän asetelmaan kuuluu hänen mielestään "pop-taide". Tässä kohdin Kokkonen osoittaa myös suomalaisia avantgardisteja. Hänen mielestään 60-luvun darmstadttilaisuuden äärimmäiset suunnat, veivät musiikkia suuntaan, jossa sen suhteet vastaanottajaan katkesivat lähes täysin. Uusien ideoiden etsimisessä avantgardistit ovat Kokkosen mielestä menneet nyt toiseen äärimäisyyteen:

"Mutta tien etsiminen on ollut tukalaa, ja niin onkin tyydytty – koska matka äärimmäisyyksien välillä on tunnetusti lyhyt – suoritamaan hyppy toiseen laitaan: nyt pop-musiikki, iskelmät, se mitä mahdollisimman moni ymmärtää, noussut arvoon arvaamattomaan. Skylla ja Karybdis – mitäpä muutakaan tämä olisi, varsinkin kun ottaa huomioon, että entiset darmstadttilaisuuden ja nykyiset pop-taiteen ihailijat ovat useissa tapauksissa samoja henkilöitä" (Kokkonen 1965a)

Ero "taiteen" ja iskelmien välillä tulisi Kokkosen mielestä tehdä ehdottomasti selväksi:

"Pop-musiikin puolustajien todistelut ovat monessa suhteessa valaisevia. Yksi tällainen iskulause on: "Hyvä iskelmä on parempi kuin huono sinfonia". Tällainen väite on puhdasta demagogiaa, koska siinä verrataan toisiinsa yhteismitattomia asioita. Sinfonia, olkoonpa huonokin, tähtää kokonaan toisiin päämääriin kuin kauppatavaraksi tarkoitettu iskelmä. Lausahdus kuulostaa suunnilleen yhtä älykkäältä kuin toteamus: "Hyvä lattia on parempi kuin huono katto..." (Kokkonen 1965b)

Kokkonen tarttuu myös Chydeniuksen esiintuomaan elämyksen korostamiseen:

"Toinen pop-musiikin puolustuksen keskeisiä iskulauseita on, että musiikkiesityksen kuulijalleen tarjoaman elämyksen voimakkuus on sen arvon mitta. Päätely on suunnilleen seuraava: koska Beatles-yhtyeen esityksen tarjoama elämys todistettavasti on yleisölleen vähintään yhtä voimakas kuin Bachin h-molli messun antama elämys tämän teoksen kuulijoille, on Beatles-yleisön saama nautinto yhtä arvokas, ellei arvokkaampi.---Tietysti myös tässä elämysvouhotuksessa on kysymys ajatusharhasta: elämyksen voimakkuus ei suinkaan ole ensisijainen arvon mitta, vaan primääristä on elämyksen laatu. Kvaliteetin tajun kehittyneisyys kuuluu kaikkien kulttuurimuotojen perusominaisuuksiin."
(Kokkonen 1965b)

Iskelmä näyttää olevan myös Kokkoselle eräänlainen realiteetti, jolla on kuitenkin oma paikkansa taiteen ulkopuolella. Taidetta tehdään, mutta pop-taidetta tehtaillaan:

Ja kukoistakoon minun puolestani iskelmäteollisuus ja tuottakoon mielummin hyviä kuin huonoja iskelmiä koska tällaistaakin musiikkia tarvitaan. Vaarallisiksi nämä ilmiöt kasvavat vasta sitten, kun niitä ryhdytään rinnastamaan taiteeseen ja tässä mielessä fanaattisesti puolustamaan, jopa aletaan vaatia iskelmien mukaanottamista koulujen musiikinopetukseen. En ymmärrä, miksi iskelmiä pitäisi opetella vielä koulussa, kun sävelradio opettaa niitä kotona jokseenkin ympäri vuorokauden. Jos taas oppilaille halutaan opettaa, mikä on huono ja mikä hyvä iskelmä, silloin on myös - johdonmukaisuuden vuoksi - kirjallisuuden opetuksessa otettava käyttöön viikonloppulukemistot, jotta voitaisiin osoittaa, miksi tuo Nyyrikin kertomus on parempi kuin tämä Perjantain kertomus - tai päinvastoin." (Kokkonen 1965b)

Nyt puolestaan Pekka Gronow tarttuu Kokkoson mielipiteisiin. Hänen mielestään käyty keskustelu on osoituksena taidemusiikin kriisistä: se ei ole sopeutunut yhteiskunnan uusiin olosuhteisiin. Kriisin merkinä on se, että aikaisemmista, koskemattomina pidetyistä arvoista on alettu keskustella. Gronow syyttää taidemusiikin edustajia kannanottojen epäselvästä perustelusta: se, millä perusteella jokin asia luokitellaan taiteeksi, ei tule selville. Ainakaan kaupallisuus ei Gronowin mielestä voi olla peruste, sillä taidemusiikkiakin voidaan säveltää "kaupalliseen" tarkoitukseen. Kokkoson väitteeseen, jonka mukaan iskelmä ja sinfonia ovat yhteismitattomia, Gronow toteaa, että sosiologisesti asia voidaan nähdä näin: kukin taidetyyli muodostaa oman

arvojärjestelmänsä. Koska iskelmä ja sinfonia kuitenkin molemmat ovat musiikkia, ei kyseistä eroa voida Gronowin mielestä kuitenkaan tehdä. (Gronow 1965)

Mutta myöskään Gronow ei näytä sinänsä asettuvan vastustamaan taidemusiikkia ja hän näkee Kokkosen ja Ingmanin tavoin populaarikulttuurin myös realiteettina:

"Mutta miksi sitten iskelmiä pitäisi opettaa koulussa? Hyvät sinfoniat ovat epäilemättä parempia kuin hyvät iskelmät, mutta valitettavasti meidän on otettava realiteetit huomioon. Ensinnäkin voitaneen perustellusti väittää, että hyvät iskelmät ovat vähintään yhtä hyviä kuin se jänismusiikki, jota kouluissamme yleisesti harastetaan. Tärkeintä kuitenkin on se, että nyky-yhteiskunnassa, halusimmepa sitä tai ei, käytännöllisesti katsoen jokainen lapsi on tutustunut iskelmämusiikkiin ja sitä myös arvostetaan toveripiirissä, hänen tärkeimmässä viiteryhmässään..."Kuinka muuten voisimme murtaa tämän rajan kuin osoittamalla lapselle että molemmat ovat musiikkia, etsimällä klassillisesta musiikista piirteitä, joita pidetään arvokkaana myös hänen musiikillisessa arvojärjestelmässään?" (Gronow 1965)

Kokkosen ja Gronowin mielipiteiden vaihtoon populaarimusiikin asemasta osallistuu myös Kaj Chydenius. Hänen mielestään väittely siitä, "onko hyvä iskelmä parempi kuin huono sinfonia", ei ole olennaista. Hän esittää jälleen oman vaihtoehdonsa estetiikkakeskustelulle:

"Koen seikan siten, että ei ole olemassa "hyvä" ja "huonoa" musiikkia, sen enempää iskelmiä kuin sinfonioita. Ei yleispätevästi, mutta sen sijaan jokaisella musiikinkuuntelijalla voi olla ja on oma arvojärjestelmänsä, johon hän tietoisesti ja tiedottomasti sijoittelee kuulemiaan sävellyksiä." (Chydenius 1965)

Chydeniuksen mielestä iskelmämusiikilla on kuitenkin erityinen merkitys siksi, että "niitä kuuntelevat miljoonapäiset kansanjoukot":

"Pop-musiikin puolustajat" on epiteetti, jota Kokkonen luullakseni soveltaa esim. minuun. Tämä vaikuttaa ongelman tämänhetkiseltä ytimeltä, ja Kokkosen hyökkäyksen keskeiseltä virheeltä. Ei iskelmissä nähdäkseni ole paljon puolustamista. Mutta vähän sitä on klassisessa musiikissakaan. Sen sijaan iskelmää sen kummemmin puolustamatta minusta on syytä kiinnittää siihen vakavaa huomiota, koska se on kulttuurin kokonaiskuvassa tällä

hetkellä varsin vahvoilla: radio omistaa sille oman jatkuvan ohjelman, iskelmäsäveltäjä elää äveriäästi, iskelmä vaikuttaa nuorisoon kuin hähkä ja syöpä. Iskelmä olisi pikaisesti otettava palvelemaan niitä yhteiskunnan päämääriä, joita yhteiskunnan olisi syytä pitää keskeisinä, minun mielestäni esim. valtiontalouden vakauttamista, väkivallan poistamista, kirjailijan työrauhaa ja ihmisten opettamista ajattelemaan. Yrittäneekö sitä nykyinen taidemusiikkikaan?"(Chydenius 1965)

Chydeniuksen ajatukset ovat merkinä hänen kääntymisestään uuteen suuntaan. Keskeiseksi teemaksi tulee yhteiskunnallinen kantaaottavuus. Tästä on osoituksena artikkelin jatko:

"Ja niin olen subjektivisminkehittelyssäni ajautunut tilanteeseen, jossa tietyn arvojärjestelmän paremmuus muihin verattuna näyttää väistämättömältä. Toistaiseksi en pysty esittämään perusteluja, mutta vähitellen kypsynyt vakaumukseni on, että yhteiskunnan positiivisen kehityksen edellytyksenä on esim. se, että sen jäsenet oppivat ajattelemaan itsenäisesti, oppivat itse määrittelemään kantansa yhteiskunnan asioihin, tulevat tietoisiksi omista mahdollisuuksistaan toimia yhteiskunnan parhaaksi. Jos valtiolla on jatkuva kassakriisi, tämän seikan pitäisi luonnostaan herättää kaikki yhteiskunnan jäsenet korjaamaan asiain tila. Taiteilijan on edesvastuutonta jättää asia pelkästään poliitikkojen hoidettavaksi, hänen on omilla aseillaan yritettävä parantaa virhe.---Taiteilijan on vähitellen aika päästä irti vuosisatoja vanhasta päämäärästään aiheuttaa ainoastaan (tai ensisijaisesti) hämärää taidenautintoa yleisössään. Hänen on ryhdyttävä omilla aseillaan taistelemaan ei-taiteilijoiden rinnalla paremman maailman, paremman yhteiskunnan luomiseksi." (Chydenius 1965)

Kysymys populaarimusiikin kouluopetuksesta näyttää tuovan vanhemman sukupolven kriittiset mielipiteet erityisen selvästi esiin. Tämän voi tulkita osoittavan sitä, kuinka "oikeanlainen" musiikkikasvatus nähtiin taidemusiikin piirissä 1960-luvulla yhä yhtenä tärkeimmistä päämääristä ja kuinka musiikkikasvatusta haluttiin yhteinäisillä esteettisillä ja moraalisisilla normeilla ohjata. Suhtautumistavan juuret juontavat pitkälti siihen, että koko suomalaisen taidejärjestelmän synty on yhteydessä kansalliseen heräämiseen ja kansanvalistukseen. Sivistyneistön perustaman kirjastolaitoksen rinnalle syntyi lähes samanaikaisesti teatteri- ja museolaitos osaltaan myös kansansivistyksellisiä tarpeita hoitamaan. Näitä

järjestelmiä ohjattiin ja valvottiin valtion ja myös kirkon taholta. Musiikin piirissä oli erityisesti nähtävissä uskonnollis-moraalista kontrollia: tuomittiinhan esimerkiksi tanssi hyvin pitkään "syntinä". (vrt. Sevänen 1991: 173)

Mutta edellä olevissa esimerkeissä myös "radikaalien" piirissä oli havaittavissa samanlaista "kasvatusmentaliteettia". He näkivät populaarimusiikin ajan ilmiönä, jossa kuitenkin oli myös kyseenalaisia piirteitä. Näistä piirteistä erityisesti populaarimusiikin kaupallisuudesta muodostui heitä ja vanhempaa polvea yhdistävä tekijä. Toisaalta esimerkiksi Rondon teemanumeron taustalla näyttää olevan myös ajatus siitä, että populaariamusiiikkia tuli voida ja oli myös syytä "jalostaa" esimerkiksi koulutusta kehittämällä. (Rydman 1992)

Populaarimusiikin "puolustajien" päämääränä näyttää olleen ennenkaikkeaa osoittaa, että vallitsevan taidekäsityksen sisällään pitämä arvomaailma oli vanhentunut ja sen tilalle tarvittiin moniarvoisempaa suhtautumistapaa. Sama piirre on Tuomisen (1991: 130) mukaan tyypillistä koko taiteen kentälle 1960-luvulla. Kysymyksenalaiseksi asetettiin nimenomaan arvot ja normit, jotka määräisivät ja ohjasivat toimintaa: "kirjasodissa" kyseenalaistettiin moraaliset normit ja vuosikymmenen alussa syntyneessä pasifismi-keskustelussa isänmaallisuus. Musiikkiradikalismissa kyseenalaistettiin taidemusiikin esteetiikka, jonka tilalle haluttiin luoda "demokraattinen" musiikkikäsitys. Tähän musiikkikäsitykseen nähtiin sisältyvän niin taidemusiikki kuin populaarimusiikkikin tasaveroisina ilmiönä. Onkin huomattava, että kentän radikaalit toivat vain esille sen, etteivät he halunneet sinänsä kieltää taidemusiikkia. Mm. Kaj Chydenius muotoili asian näin:

"För att undvika missförstånd måste jag särskilt framhåva, att det ---aldrig är riktat mot den seriösa musiken. Jag är emot den inställning till musiken, enligt vilken sklagermusik vore något mindre värdefullt än seriös musik. Vi behöver alla olika slag av musik: mångsidigheten, rikedomerna borde vara vårt mål."
(Chydenius 1964b)

Keskustelu politisoituu

Vuodesta 1964 lähtien myös Kaj Chydenius alkoi itse säveltää. Hän kiinnostui Brechtin teatteri- ja musiikkikäsityksistä ja sävellykset alkoivat tätäkautta saada yhä enemmän poliittista leimaa. Ylioppilas-

teatterin produktioiden ja Yleisradion Orvokki –kabareen myötä Chydenius oli luomassa uutta populaarimusiikin lajia, uutta poliittista laulua, joka ajankohtana tunnettiin paremmin nimellä protestilaulu. Hän kutsui kappaleitaan myös poliittisiksi iskelmiksi. (Saunio 1986: 30) Vuonna 1966 Chydenius sävelsi Lapualaisoopperan, joka selkeästi osoitti hänen kääntymisensä taidemusiikin vastaiseen estetiikkaan, sosialistiseen realismiin.

Myös Rydmanin ja Donnerin tyyliehkityksessä oli tapahtunut muutoksia. Heidän taidemusiikkituotannossaan alkoi yhä enemmän näkyä vaikutteita populaarimusiikista ja he myös sävelsivät puhtaasti populaari- ja viihdemusiikkia. Myös Salmenhaaran tuotannossa oli nähtävissä vaikutteita populaarimusiikista hänen siirtyessä tyylillisti tonaalisuuteen, mutta tämä vaihe jäi suhteellisen lyhyeksi. 1960-luvun puolessavälissä myös folk-liike saavutti Suomen. Nuorten säveltäjien tyylinmuutos ja ajan uudet tuulet huomattiin myös vanhemman säveltäjäpolven piirissä. Ilmiötä kommentoi mm. säveltäjä Seppo Nummi:

"Musiikinystävän mieltä hämmennyttää nykyisin listallinen uusia käsitteitä, joista puhutaan ja kirjoitetaan paljon, hämärästi ja joka puolella: poplaulaja, protestilaulaja, folklaulaja ovat tilaston kärjessä. Vuoden päivät on ollut käynnissä viihteen kirjallistaminen, iskelmän rehabilitointi. Kokonaisia musiikkilehden numeroita on omistettu Beatlesien estetiikalle, Rolling Stonesien muotoanalyysille. Musiikkitieteemme suunta näyttää olevan kääntymässä. Kuten luovan säveltaiteenkin.---Monet nuoret säveltäjäparat, jotka ehtivät saada darmstadtalaisen koulutuksen, ovat tästä uudesta avantgardesta saaneet lievää vakavamman trauman.---Taito – monesti valitettavasti myös lahjat – riittävät vain iskelmiin. Mutta tästä seuraa myös tarve pyhittää, kanonisoida tuo ala – ja nimenomaan kirjallistaa se. Olisi paljon onnekkaampaa nuorten säveltäjä-iskelmänikkariemme kehitykselle, jos heidän uusromantiikkansa purkautuisi lähempänä taiteellisen kehityksen ydinalueita. Touhut kevyen musiikin alalla ovat usein pelkästään ajanhukkaa – tuloksena ei yleensä ole edes käyttökelpoista viihdemusiikkia." (Nummi 1966a)

Nummi kommentoi myös nuorten säveltäjien poliittista käännettä:

"On loppujen lopuksi sama puhummeko romantiikan sinisestä kukasta tai punaisesta lipusta: taustana on joka tapauksessa peräti samantapainen estetiikka. Musiikki on väline: Schumannilla

se, mitä ilmaistiin, oli kaikkien taiteitten takana oleva poesia. Mitä ilmaisevat protestiprofeettamme: lyyrisesti sävytettyä politiikkaa, pohjaltaan ohkaisen sentimentaalialla, sosiaalista kansantunnetta. Maailmaa parannetaan monin tavoin: toisinaan runoudella, toisinaan vasemmistopolitiikalla." (Nummi 1966a)

Nummi korostaa jälleen iskelmien tarpeellisuutta "käyttöesineenä", kunhan raja niiden ja "taiteellisen musiikinluonnin" välillä tehtäisiin selväksi. Lisäksi hän halusi kumota väitteen, jonka mukaan iskelmät ovat ajan kansanlauluja:

"Matti Kuusi on nimittänyt iskelmää nykyajan kansanlauluksi. Timo Mäkinen on nähdäkseni täysin yksiselitteisesti kumonnut tämän käsityskannan asettamalla päinvastoin mentaaliseksi vastakohtiksi perinteellisen kansanlaulun ilmaisullisen itsetarkoituksellisuuden ja ilmiöön iskelmä totaalisesti imeytyneen kaupallisuuden. Luova psykologia näiden kahden ilmiön välillä on siis pikemminkin vastakohtainen kuin sukulaisuussuhteessa." (Nummi 1966a)

Ilmeisesti juuri Nummen artikkelista loukkaantunut Rydman eroaa pian tämän jälkeen Suomen Säveltäjät ry:stä. Eroamisestaan hän ilmoittaa useissa lehdissä julkaistussa "Protestissa":

"Olen 27.2.1966 päivätyllä kirjeellä ilmoittanut eroavani Suomen Säveltäjät -yhdistyksestä. Päätös perustuu vuoden harkintaan ja se on protesti musiikkielämämme ylärakenteen omahyväistä ja tekopyhää sosiaalisen aseman tavoittelua ja teennäistä taidekäsitystä vastaan. Henkilökohtaisena syynä eroon on myös se ajojahti, joka minuun on kohdistettu arvovaltaisten piirien, julkaisujen ja lehtien taholta sen takia, että ns. taiteellisen työskentelyn ohella olen taloudellisista syistä tehnyt koko joukon viihde- ja käyttömusiikkia." (Protesti Rydman...)

1960-luvun puolivälin vaiheilla keskustelu massakulttuurista alkaa saada yhä enemmän poliittista sävyä. Vuonna 1966 kiistelyä käydään erityisesti Seppo Nummen ja Pekka Gronowin välillä. Pekka Gronow (Gronow 1966a) kritisoi näkyvästi taidemusiikin/korkeakulttuurin ylivaltaa koulutuksessa ja resurssien (esimerkiksi apurahojen) jaossa. Hän toteaa, että musiikkihallinto on "taidekeskeisten" päämäärien mukaisesti hoitanut ainoastaan klassisen musiikin asioita. Muut musiikin alueet (esimerkiksi jazz, tanssimusiikki, iskelmämusiikki) ovat jär-

jestäytymättöminä jääneet tukitoimien ulkopuolelle. Kuitenkin suurin osa suomalaisista on juuri näiden musiikilajien kuluttajia. Jo tämän takia oikeudenmukaisempi musiikkipolitiikka olisi Gronowin mielestä tarpeellinen.

Nummi hyökkää tätä näkemystä vastaan voimakkaasti. Hänen viestinsä on jälleen sama: massakulttuurin ja taiteen välille on tehtävä selvä raja. Hän myöntää, että mikään musiikin laji ei elä ympäröstöstään eristettynä, vaan taidemusiikki, kansanmusiikki ja jazz ovat aina olleet myös vuorovaikutussuhteessa. Mutta resurssien jakaminen populaarikulttuurille "enemmistöperiaatteella" eli siinä suhteessa kuin niitä harrastetaan, johtaisi Nummen mukaan tilanteeseen, jossa "sivistyneistö alkaisi syödä oman olemassaolonsa perustaa". (Nummi 1966b) Musiikkikasvatuksen päämäärän hän näkee samalla tavoin kuin populaarimusiikin kouluopetusta kritisoineet:

"Länsimaisella demokratiolla on vain yksi sivistyspoliittinen lähtökohta: sivistyksemme perussisältö on kansaliskasvatuksen ja sivistyksellisten laitosten ja elinten avulla pyrittävä jakamaan kaikkien kansalaisten omaisuudeksi. Tämä on mahdollista vain kohottamalla kansan ja kansalaisten tasoa: t.s. kehittämällä vastaanottokykyä, jakamalla niitä tietoja ja taitoja, joita sivistyksemme sisällön, tieteen ja taiteen omaksumisessa tarvitaan. Massakulttuurin oikea kehittäminen on sitä, että massojen taso pyritään kohottamaan asteelle, jota parhaan taiteen ja nykyaikaisen maailmankuvan omaksuminen edellyttää. Väärä massakulttuurin edistäminen on sitä propagandistista luulottelua, johon nyt syyllistytään: oletetaan, että on olemassa jokin oikotie tasoon, että jollakin lainsäädäntötempulla voidaan määrätä korkeatasoisten asioiden tasoa laskettavaksi." (Nummi 1966b)

Keskustelun poliittinen sävy tulee esille erimielisyytenä käsitteiden käytöstä ja niiden merkityksestä. Nummi kritisoi "kulttuuriradikaaleja" siitä, että he käyttävät käsitteitä massakulttuuri ja valiokulttuuri provosoidakseen keskustelua:

"Massakulttuurista on muodostunut eteenkin kulttuuriradikaalimme käytössä iskusana, jonka liioittelu on omiaan pahasti sotkemaan käsitteitä. Sijoittamalla määrittelemättömän ja vahvasti löyhkäävin tunnelatauksin varustetun "valiokulttuurin" käsitteen piiriin keskeisen osan nykyisyyttä ylläpitävästä ja tulevaisuutta luovasta sivistysperinnöstämme syyllistyvät termin väärinkäyttäjät ennennäkemättömään kansan ja demokratian halveksuntaan,

muodostetaan massakulttuurin käsite, joka ominaisuuksiltaan on kansan vatsojen sulatettavissa, kun taas "hienommat asiat" summanmutikassa kirotaan hamaan valiokulttuurin keskitysleiriin – asioiksi, joita demokratian tulee vastustaa tai joita sen ei missään tapauksessa tule tukea. Toisin sanoen: väitetään sivistyksesämme olevan sellaisia aineksia, jotka eivät niille sovi. Mikä sopii ratkaistaan enemmistöperiaatteella." (Nummi 1966b)

Gronow toteaa vastineessaan, että hän käyttää käsitettä massakulttuuri sosiologisessa, ei arvottavassa mielessä. Ongelman ydin on hänen mielestään siinä, että massakulttuuri on todellisuutta, joka hallitsee:

"Tosiasiaksi jää, että suurin osa aikuisesta väestöstämme ei ymmärrä Bachia, Mozartia tai Bergiäkään, eipä edes parasta pop-musiikkia. "Sävelradion masentavuudet" ovat heidän päivittäisenä musiikillisena ruokavalionaan.---Realistisen musiikkipolitiikan on lähdettävä tästä tosiasiasta: vaikka tekisimme mitä tahansa, huomattava osa nykyisestä väestöstämme ei koskaan tule harrastamaan muuta kuin populaaria musiikkia." (Gronow 1966b)

Kuitenkin massakulttuurinkin piirissä on Gronowin mielestä mahdollisuus pyrkiä tasoon ja tämän vuoksi resurssien ohjaaminen sille on perusteltua:

"Jos Seppo Nummen tavoin omaksumme täysin negatiivisen asenteen massakulttuuriin ja uskomme, että se on "tasotonta", emme muuta voi tehdäkkään. Jos sen sijaan suhtaudumme massakulttuuriin kriittisesti, yritämme tarjota mahdollisimman monille mahdollisimman hyvää. Melko pienin investoinnin voisimme kehittää asiallista sävelradion kritiikkiä, järjestää kitarakursseja, tanssiorkesteriseminaareja, iskelmälaulun luokkia kansalaisopistoihin ja paljon muutakin." (Gronow 1966b)

Mutta näiden kahden keskustelijan näkemykset eivät tunnu kohtaavan, eikä näkökulmien lähentymistä tapahdu, koska perusasenne populaarikulttuuria kohtaan on Nummella kriittinen ja Gronowilla myönteinen. Keskusteluun liittyy tässä hyvin vaiheessa paljon suoranaista syytelyä. Radikaalit nimeävät Nummen "herrassäveltäjäksi". (Saunio 1966) Nummi puolestaan puhuu pop-esteetikoista ja kyseenalaistaa nuorten säveltäjien kykyjä. Hän sanoo esimerkiksi näkevänsä Chydeniuksessa olevan ainesta pikemminkin puoluejohtajaksi tai sotilaaksi kuin säveltäjäksi. (Nummi 1966c) Selkeiden rintamalinjojen

muodostuminen taidemusiikin ja populaarimusiikin välille on siis selviö. Jako oletettavasti syvenee 1960-luvun loppua kohti tultaessa vasemmistolaisen nuoriso- ja kulttuurijärjestöjen suosion kasvaessa ja koko kulttuurin kentän politisoituessa.

* * *

Taidemusiikin piirissä tapahtunut käänne, joka tyylin tasolla näkyi siirtymisenä radikaalista avantgardismista uustonaalisuuteen ja populaarimusiikki -vaikutteisiin ja toisaalta keskustelun populaarimusiikista voidaan nähdä synnyttäneen myös murrosvaiheen suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Keskustelun aikana taidemusiikin toiminta- ja suhtautumistapoja kyseenalaistettiin voimakkaasti. Vaikka mielipiteissä oli 1960-luvun kulttuuriradikalismille ominaista kärjekkyyttä, nämä mielipiteet heijastivat yleistä muutosta kulttuuri-ilmastossa: kulttuurielämään kohdistuva ideologis-moraalinen valvonta ei ollut enää uudessa tilanteessa mahdollista ja taidemusiikin valta-asemaa musiikkijulkisuudessa haluttiin horjuttaa. Keskustelun merkitys onkin mielestäni siinä, että sen myötä populaarimusiikin - eli muidenkin musiikinalueiden kuin taidemusiikin - olemassaolo "huomattiin".

Toisaalta myös vanhemman sukupolven asenteissa näyttää tapahtuneen lievenemistä verrattuna esimerkiksi 1920-luvun jazzin ympärillä käytyyn keskusteluun. Vaikka 1960-luvun populaarimusiikkia koskevassa keskustelussa ilmiö tuomittiin vielä moraalisin ja esteettisin perustein, esimerkiksi jazzia arvostettiin monissa tapauksissa jo itsenäisenä taidemuotonaan. Iskelmät sen sijaan saivat suorasukaisemman tuomion "moraalittomuuden lähteenä". Kuitenkin monet säveltäjät (esimerkiksi Kokkonen ja Ringbom) olivat valmiita hyväksymään populaarimusiikin omana musiikin osa-alueenaan, mutta vain "käyttöesineenä", ei missään tapauksessa taiteena.

Vaikka taidemusiikki siis torjui alempiarvoisena pitämänsä ilmiöt, alkoi niin kansanmusiikista, jazzista kuin populaarimusiikistakin muodostua oma osa-alueensa taidemusiikin rinnalle. Toisin sanoen, vaikka taidemusiikki arvoineen ja normeineen pysyi lähes muuttumattomana, musiikkielämä vähitellen moniarvoistui. Toisaalta näillä aiemmin huomiotta jääneillä musiikin alueilla tapahtui "itsensä tiedostaminen" ja ne alkoivat vähitellen myös organisoitua. Koulutuksen alueella yksi merkittävä käänne tässä mielessä oli Oulunkylän pop- ja jazz -opiston perustaminen vuonna 1972. Toisaalta etnomusikologian

opetus alkoi Helsingin yliopistossa 1970-luvun alussa. Tätä keskustelua voidaan ehkä myös pitää 1960-luvun lopun kansanmusiikki-liikkeen yhtenä taustatekijänä, vaikka se on tavallisimmin hahmotettu kansanmusiikin harrastajien piiristä lähteneenä liikkeenä. Kuitenkaan musiikkielämän moniarvoistuminen ei tapahtunut hetkessä, ja kulttuurielämän politisoituessa vastakkainasettelu taidemusiikin ja muiden osa-alueiden välillä muodostui 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa kaikkea keskustelua leimaavaksi tekijäksi. Ajankohtana muutos näkyikin ilmeisesti parhaiten juuri taidemusiikin ja koko "porvarillisen yhteiskunnan" kritsoijien ilmaantumisena ja poliittisen laulun suosion kasvuna.

Lähteet

Lehtiartikkelit

Anonyymi (1964), Rondo 1964:1.

Chydenius, Kaj (1961), Sarjallisen musiikin aika on jo ohi! Kirkko ja Musiikki 1961: 7–8.

(1963a), Suomalainen musiikki elää uutta nousukauttaan. Kirkko ja Musiikki 1963:8.

(1963b), Avantgardismens barnkamarlekar. Huvudstadsbladet, 26.10.1963.

(1964a), Don Giovannin opetus. Kirkko ja Musiikki 1964: 1–2.

(1964b), Till schlagerns försvar. Huvudstadsbladet 21.5.1964.

(1964c), Ett år med Ken Dewey. Huvudstadsbladet 30.7.1964.

(1964d), Att älska konsten. Huvudstadsbladet 8.8.1964.

1965: Tarvitaanko musiikkia. Rondo 1965:2.

Englund, Einar (1964), Opersonlig förhållande. Huvudstadsbladet 10.5.1964.

Donner, Otto (1964), Musiken bör ha publik. Huvudstadsbladet 13.5.1964.

Gronow, Pekka (1964a), Kaj Chydeniuksen erehdys. Kirkko ja Musiikki 1964: 6.

(1964b), Iskelmät & kansanmusiikki. Rondo 1964:4.

(1965), Sittenkin kriisi. Rondo 1965:1.

(1966a), Suomalainen musiikkipolitiikka. Suomen Musiikin Vuosikirja. 1965–66.

(1966b), Kieli ja kommunakaatio. Uusi Suomi 28.12.1966.

- Heikinheimo, Seppo (1962), Musiikin avantgardea. Uusi Suomi 3.12.1962.
(1963), Nuorten pohjoismaiset musiikkipäivät. Uusi Suomi 7.2.1963.
- Ingman, Olavi (1964), Iskelmä ja koulun musiikinopetus. Suomalainen Suomi 4.4.1964.
- Kokkonen, Joonas (1965a), Taiteen tekijät ja sen vastaanottajat. Rondo (1965:1).
(1965b), Arvostelijoita ja pop-taidetta arvosteltiin taidekeskustelussa. Suomen sosiaalidemokraatti 26.1.1965.
- Kuusisto, Taneli (1964), Jazz ja Sibelius-Akatemia. Rondo 1964: 4.
- Miettinen, Martti (1964), Emme pääse iskelmistä. Rondo 1964:4.
"Musiikin hälytys". Ylioppilaslehti 15.5.1955.
"Musik är något som alltid omger oss". Otto Donner vill aktivera publiken. Huvudstadsbladet 17.8.1963.
- Nummi, Seppo (1966a), Musiikin protestilista. Uusi Suomi 27.2.1966.
(1966b), Massakulttuuri ja henkinen hammasmätä. Uusi Suomi 19.12.1966.
(1966c), Kalikka on kalahtanut. Uusi Suomi 6.3.1966
- Protesti Rydman selittää. Ilta-Sanomat 2.3.1966.
- Rautio, Matti (1955), Koulumusiikin uudistus – uuden musiikkikulttuurin avain. Ylioppilaslehti 15.5.1955.
- Rautonen, Markku (1962), Historiallinen konsertti. – Apu 1962: 50.
- Ringbom, Nils-Erik (1962), Solister och musik. Ljud och oljud. Nya Pressen 4.12.1962.
(1964), Små konstdrömmare har ingen talan. Huvudstadsbladet 10.5.1964.
- Rydman, Kari: (1964a), Kevyen musiikin ylistys. Aikalainen 1964:1.
(1964b), Pääkirjoitus Rondon teemanumeroon "Anonyymi musiikki". Rondo 1964:4.
(1964c), Rygmärgen avgör. Huvudstadsbladet 10.5.1964.
(1964d), Bach ja Beatles. Kauppalehti 12.8.1964.
(1966), Musiklärare tvungna godkänna the Beatles. Huvudstadsbladet 4.1.1966.
- Salmenhaara, Erkki (1964), Lätt musik – en bruksvara. Huvudstadsbladet 13.5.1964.
- Saunio, Ilpo (1966), Kukka ja lippu. Uusi Suomi 3.3.1966.
- Sonninen, Ahti (1964), Kaikinpuolinen valistus on välttämätöntä. Rondo 1964:4.

Kirjallisuus

- Alestalo, Matti – Eskola, Katariina, – Gronow, Pekka (1982), Populaarikulttuuri. Suomen kulttuurihistoria III. Porvoo.

- Gronow, Pekka (1968), "Sekä soveliaasta ajanvietettä" Tutkimus radion musiikkipolitiikasta. *Sociologia* 1968:1.
- Heiniö, Mikko (1987), Taide- ja populaarimusiikki. *Etnomusikologian vuosikirja 1986*, toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka (1989), *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki.
- Jalonen, Olli (1985), *Kansa kulttuurien virroissa*. Helsinki.
- Knuuttila, Seppo (1988), *Massakulttuurin maihinnousu. Suomen kulttuurihistoria 8*. Helsinki.
- Kurkela, Vesa (1991), *Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. Kansanmusiikin tutkimus, metodologian opas*, toim. Pirkko Moisala. Helsinki.
- Lumer, Robert (1991), *Pete Seeger and the Attempt to Revive the Folk Music Process. Popular Music and Society. Volume 15:1*.
- Manninen, Kirsti (1984), *Matti Kuusi kansakunnan unilukkari*. Helsinki.
- Oesch, Pekka (1989), *Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkritiikkiin. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 8*. Helsinki.
- Rautiainen, Tarja (1992), *Modernismista massakulttuurikeskusteluun: musiikkiradikalismi ja suomalainen taidemusiikki 1955–66. Kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin pro gradu -tutkielma*. Tampere.
- Saunio, Ilpo (1986), *Lähtökohtia 1970-luvun laululiikkeen tutkimukseen. Äänetön pauhu – Hahmotelmia 1970-luvun laululiikkeestä*, toim. Philip Donner. Helsinki.
- Sevänen, Erkki (1991), *Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä. Taide modernissa maailmassa*, toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki.
- Tuominen, Marja (1990), *"Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia". Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki.

Haastattelut

- Chydenius, Kaj (1992), Helsingissä 13.5. 1992. Nauhat TAY KPL 10145 ja 10146.
- Rydman, Kari (1992), Valkeakoskella 20.5. 1992. Nauha TAY KLP 10147.

1 Tämä artikkeli perustuu tutkielmaani "Modernismista massakulttuurikeskusteluun: musiikkiradikalismi ja suomalainen taidemusiikki 1955–66" (Rautiainen 1992). Siinä tarkastelin 1950-luvun modernismin ja 1960-luvun kulttuuriradikalismin vaikutuksia suomalaisessa taidemusiikissa. Taidemusiikki muodosti tutkimusajanjaksolla ainoan or-

ganisoituneen musiikin osa-alueen suomalaisessa yhteiskunnassa ja sen piirissä käytiin siten julkinen musiikkikeskustelu. Työssäni olen pääasiassa lehtitekstien avulla hahmottanut käytyä keskustelua ja samalla taidemusiikin kentän dynamiikkaa vuosina 1955–66.

2 Keskustelua koulumusiikin uudistamisesta oli käyty vuodesta 1955 alkaen, jolloin nuori säveltäjä- ja muusikkopolvi vaati suomalaisen musiikkikulttuurin rakenteiden uudistamista julkilausumassa "Musiikin Hälytys". Julkilausuman yhtenä keskeisemmistä vaatimuksista oli systemaattisen musiikin koulutusjärjestelmän luominen. Lisäksi vaadittiin koulun musiikinopetuksen uudistamista eli siihen asti yksinomaan "laulutunneista" koostuvan musiikinopetuksen korvaamista tieto- ja taitopainotteisemmalla opetuksella: musiikin historialla, musiikin teorialla jne. Näkyvimpiä uudistuksen vaatijoita olivat Kari Rydman ja Matti Rautio. Vaikka pääpaino uudistusvaatimuksissa oli klassisen musiikin opetuksen lisäämisessä, mm. Kari Rydman ehdotti myös kevyen musiikin ottamista mukaan opetusohjelmaan. Ajatusta hän perusteli mm. populaarimusiikin suosiolla: ilmiön kieltäminen johtaisi vain ongelmiin musiikinopetuksessa. Toisaalta hän useissa alustuksissaan esitti, että populaarimusiikista voi löytää yhteneväisyyksiä taidemusiikin kanssa. (Rautio 1955: Rydman 1966)