

Simon Frith

# Mitä on huono musiikki?

## Leikekirjastani.

”Aluksi on *viattoman typerä*, mauton laulu; sen jälkeen *tahallisen typerä* laulu, koristeltu kaikilla tyhmyyksillä, joita laulaja saa päähänsä tehdä. [...] Seuraavana tulee *turmeltu-nut laulu*, joka korruptoi yleisön ja houkuttelee sen huonoille musiikillisille poluille tiettyjen oikullisten esitystapojen viettelyksellä; loistokas mutta valheellinen ilmaisu, joka kuvottaa sekä järkeä että hyvää makua. Lopulta meillä on *rikollinen laulu*, häijy laulu, jonka ilkeyteen yhdistyy pohjaton typeryyden kuilu, joka etenee vain suurten ulvاهدusten säestyksellä ja nauttii meluisan sekamelskan lisäämisestä pitkiin rummunpäristyksiin, vakaviin draamoihin, murhiin, myrkytyksiin, kirouksiin, pannaanjulistuksiin, kaikkiin draaman kauhuihin, jotka antavat tilaisuuden esitellä ääntä. Viimemainittu on kuulemma valta-asemassa Italiassa [...].”

Hector Berlioz n. 1840

”Vetelää riimittelyä, kehnoa ääntämystä, klišeitä, kynelehtiviä tunteita ja kuluneita sanavalintoja.”

Lorenz Hart 1920-luvun popista

”Jos Sibeliuksen musiikki on hyvää musiikkia, kaikki kategoriat, joilla musiikin standardeja voidaan mitata [...] täytyy kokonaan tuhota.”

T. W. Adorno n. 1940

”Rollarit ovat valheellisen yksinkertaisia, lahjattomia. Heidän ’Devilinsä’ muodosta puuttuu dramaattinen kaari, äänellinen elementti on vailla mieltä kekseliäisyydestä puhumattakaan, eivätkä ensisijaiset harmoniat ole yksinkertaisia vaan yksinkertaistettuja. Melodiakaan ei liiku minnekään, eikä sen liikkumattomuus hypnotisoi vaan ikävyyttää. [...] Epäonnistunut yksinkertaisuus tekee tämän musiikin siis huonoksi. Myös sanat teeskentelevät. [...] Jaggerin sanoituksista tekee huonoja niiden pyrkimys kaupallinen aikaansaseuraavuuteen. [...] Lauluesitys on kaksinkertaisesti epäaito. [...] Jaggerin esityksen tekee huonoksi hänen kyvyttömyytensä muuntaa plagiarismia persoonalliseksi tyyliksi, hänen pinnallinen (jopa epärehellinen, hänhän on valkoinen englantilainen) vaistonsa laulullisten esikuvien – ’vanhempien’ – valitsemisessa.”

Ned Rorem 1969

”Se on omiaan aiheuttamaan epilepsiaa. Se on valtavin tuhovoima kasvatuksen historiassa. Se on viidakoiden kultti. Watussit käyttävät sitä lietoakseen sotaa. Kun ihmiset lönnkyttävät diskoissa, näen saman kuin viidakoissa.”

Harvey Wood, Rhodesian radion pääjohtaja, diskosta 1979

”Yksikään toinen laulu ei ole edistänyt aborttioikeutta enemmän kuin tämä seksistinen kammotus.”

Luonnehdinta Paul Ankan kappaleesta ”(You’re) Having My Baby”, ykköstilalla listauksessa *The Bottom Fifty: Songs That Made the Whole World Cringe*, Gannett News Service, 1991

”On kuusi pääsyttä, miksi hillitsemätön popmusiikki on vakava sosiaalinen epäkohta. Ensiksikin se on taiteellisesti arvotonta vain harvoin poikkeuksin. Sietämätön äänenvahvistus, joka on olennaista sen levittämisessä ja joka on eräs pääsyyistä sen suosiolle, tekee musiikillisen luovuuden mahdottomaksi. Se tuhoaa äänellisen havaintokyvyn lapsilta, jotka kasvavat siihen tottuneina, tekee heille vaikeaksi vapautua sen lumouksesta ja kieltää näin heiltä rakkauden aitoon musiikkiin [...].”

Paul Johnson 1995

”Kissin on esiintynyt Britanniassa 14 vuotta, 17-vuotiaasta saakka. Hänen lavaolemuksensa on yhtä mekaaninen kuin aina – herää epäily, että hänen hännystakkinsa kätkee alleen reiän valtavalle avaimelle, josta jousi vedetään – ja hänen sormensa ovat yhtä hämmästyttävän tarkat kuin aina, mutta kaikki jäljet spontaaniudesta ovat vain hävinneet häviämistään. [...] Torstaina hän runnoi läpi ohjelmansa täydellisen kuvottavalla ja hädin tuskin uskottavalla tavalla [...]. Viimeiset Kiovan suuren portin ylistyslaulut eivät saaneet minkäänlaista painoa tai majesteettisuutta, sillä mikään äänestä ja vimmast, joka niitä oli edeltänyt, ei ollut aiheuttanut minkäänlaista jännitettä tai innostusta, paitsi kaikkein alkeellisinta. [...] [Kissin] aloitti uransa ilmeisen rajattomana musiikillisena lahjakkuutena, mutta on muuttunut suurimmaksi musiikilliseksi sirkusesiintyjäksi sitten David Helfgottin; hänessä ei ole mitään paitsi tekniikkaa.”

Andrew Clements 2002

**KUTEN LEXICON OF MUSICAL INVECTIVE -TEOKSEN** toimittaja Nikolai Slonimski, myös minä olen kerännyt pitkään musiikillisia haukkuja, mutta haluan heti aluksi tehdä selväksi, etten tule antamaan kysymykseeni – mitä on huono musiikki? – minkäänlaista suoraa vastausta.<sup>1</sup> Harkitsin kyllä sitäkin, etten kirjoitaisi artikkelia vaan laatisin luettelon huonoista levyistä, oppaan kammot-taviin lauluihin. Päätin olla tekemättä näin kahdesta eri syystä. Ensiksikin minua ei kiehdo musiikki, josta en pidä (mutta muut ihmiset pitävät) vaan musiikki, josta pidän (mutta muut ihmiset eivät).<sup>2</sup> Arkinen huono musiikki on musiikkia, jonka kuuntelun keskeyttämistä tai äänenvoimakkuuden vähentämistä perheenjäseneni ja ystäväni pyytävät; musiikkia, jonka soitto tulee lopettaa, koska se on niin rumaa tai tylsää tai toistaitoista.<sup>3</sup> Toiseksi ei ole mitään järkeä leimata jotakin huonoksi musii-



kiksi muualla kuin asiayhteydessä, jossa joku muu jostain syystä pitää sitä hyvänä musiikkina. Nimilappu ”huono musiikki” on toisin sanoen kiinnostava vain osana argumenttia. Ei ole mielekästä (eikä hauskaa) käsitellä musiikkia, jota kaikki pitävät huonona (kuten nauhoitusta minusta laulamassa suihkussa). Ja tämä ei ole argumentti, johon voimme ryhtyä sokeina. En voi saada ketään vakuuttuneeksi siitä, että musiikki josta hän pitää, on huonoa (ja tämä on käsitteen yleisin käyttöyhteys), ennen kuin tunnen hänen makunsa, tavan jolla hän mieltää kuuntelunautintonsa (mikä ei tarkoita, että argumentit olisivat *vain* makuasioita).

Olen lyhyesti sanottuna enemmän kiinnostunut musiikista väittelemisen tavoista (hyvä vastaan huono) kuin taksonomian laatimisesta – tämä on yhdenlaista huonoa musiikkia, tämä toisenlaista. Palaan tähän hetken kuluttua; ensin sivupolku taksonomioista.

Tätä nykyä on erilaisia albumeita (ja radio- ja TV-ohjelmia), jotka on omistettu ”huonolle musiikille”. Varhaisin, jonka muistan, on 70-luvulla ilmestynyt K-Telin antologia maailman huonoimmista levyistä, jotka oli valinnut ja esitellyt brittiläinen tiskijukka Kenny Everett. Tällaiset kokoelmat ja ohjelmat sisältävät kolmenlaisia raitoja:

- Raitoja, jotka ovat selkeästi toistaitoisia musiikillisesti; laulajia jotka eivät osaa laulaa, soittajia jotka eivät osaa soittaa, tuottajia jotka eivät osaa tuottaa. Tällaiset aktit (Tiny Tim tulee mieleen) esiintyivät aikoinaan usein tietäntyyppisissä television viihdeohjelmissa.

- Raitoja, jotka on organisoitu väärin suunnattujen tunteiden ympärille, jotka suuntautuvat voimakkaana banaaliin tai naurettavaan kohteeseen tai sävelmään. Jess Conradin ”My Pullover” on usein antologisoitu brittiesimerkki.

- Raitoja, joihin liittyy tyylilajien sekaannus. Yleisimmät esimerkit ovat näyttelijöitä tai TV-tähtiä, jotka levyttävät tuoreinta tyyliä: Telly Savalas laulaa Bob Dylania, Steven Seagal kirjoittaa ja esittää omia laulujaan (”ulottaa luovuutensa uudelle alueelle”).<sup>4</sup> Lisäisin tähän myös lähes kenet tahansa oopperalaulajan esittämässä lähes minkä tahansa rocklaulun. Ja kun nyt tähän päästiin, myös José Carrerasin ja Kiri Te Kanawan *West Side Story*-levytyksen.

Tässä huono musiikki tarkoittaa *naurettavaa* musiikkia, ja naurettavuuden tuntu on kuilussa sen välillä, mitä esiintyjät/tuottajat luulevat tekevänsä ja mitä he todella saavuttavat. Nämä äänitteet heijastavat täydellistä musiikillisesta väärinkäsitystä: tämä on huonoa musiikkia lapsellisuudessaan tai typeryydessään (ei siis moraalittomuuttaan tai turmelevuuttaan). Huonon musiikin antologiat tarjoavat kuulijoille raitoja, joille nauraa ja joita kohtaan tuntee kiintymystä, ja joihin voi ennen kaikkea suhtautua *tietävästi*: me, kuuntelijoina, ymmärrämme tämän musiikin – ja sen mikä siinä on pielessä – tavalla, jolla sen tuottajat eivät ymmärrä.

Rock-kriitikkojen listat kaikkien aikojen huonoim-

mista levyistä, joita nykyään ilmestyy säännöllisesti lehdissä ja rocklistojen kirjoissa, perustuvat varsin erilaiseen musiikillisen taksonomian ajatukseen. Niissä luetellut raidat ovat yleensä tunnettuja ja kaupallisesti menestyneitä (eivät outouksia tai kaupallisia floppeja); listojen tarkoituksena on arvostella yleisön makua, ja tuomioon liittyy eksplisiittinen väite, että näitä levyjä yksinkertaisesti *kuullaan liian usein*, klassisen popin radiokanavilla, häissä ja ostoskeskuksissa.

Tällaisilla listoilla vaikuttaa olevan kahdenlaisia raitoja:

- Raitoja, joiden soinnissa on temppeja, jotka ovat menettäneet viehätöksensä tai uutuusarvonsa (”Disco Duckista” ”Bohemian Rhapsodyn” kautta ”The Ketchup Songiin”; joulujä ja kesähitit yleisesti).

- Raitoja, jotka ovat riippuvaisia valheellisista tunteista (kuten Paul Ankan ”(You’re) Having My Baby”), joihin sisältyy ylitsepursuava tunnelataus muovattuna radioystävälliseksi poplauluksi (laulut syntymästä ja kuolemasta yleisesti; esimerkiksi useimmat 9/11-laulut).

Tässäkin on mukana tietävyttä, mutta kriittinen halveksunta näyttää suuntautuvan vähemmän äänitteisiin kuin ihmisiin, jotka pitävät niistä, jotka ottavat ne vakavasti, jotka yhä pitävät niitä hauskoina tai surullisina. Vaikka onkin mahdollista kuvitella ostavansa huonojen levyjen kokoelma ja soittavansa sitä ystävilleen camp-eleenä (laittaen kitschiä taiteen kehyksiin), kriitikkojen huonojen levyjen listat nimeävät tietoisesti raitoja, jotka ovat täysin toivottomia. Näyttää olevan olemassa levyjä, joita ei voi haluta soittaa kukaan, jolla on minkäänlaista tajua hyvästä musiikista!<sup>5</sup>

Palaan tähän argumenttiin myöhemmin. Nyt haluan palata taksonomiasta analyysiin ja tehdä selviksi lähtökohdat, joista analyysi seuraa. Ensiksikin aion olettaa, ettei todellakaan ole mitään sellaista *asiaa* kuin huono musiikki. Musiikki muuttuu huonoksi musiikiksi vain arvioivassa yhteydessä, argumentin osana. Arvioivassa yhteydessä toteamus laulusta, levyistä tai esiintyjästä lausutaan kommunikatiivisesti, jonkun toisen vakuuttamiseksi sen totuudesta, hänen toimiinsa ja uskomuksiinsa vaikuttamiseksi (tämän artikkelin aloittavat lainaukset ovat kaikki argumentteja tässä mielessä).

Musiikilliselle arvottamiselle on enemmän ja vähemmän asianmukaisia tilanteita, mutta ehkä merkittävin (siinä mielessä, että arvioilla on merkittävin aineellinen vaikutus) liittyy musiikin tekemiseen eikä sen kuuntelemiseen: arvostelmiin, jotka esitetään pianon tai koskettimiston ääressä, harjoitustiloissa ja levytystudioissa, treeneissä ja soundcheckeissä.<sup>6</sup> On kiintoisaa, että musikit käyttävät todennäköisemmin ilmaisua ”väärä” kuin ”huono”: ”väärä sointu, väärä tempo, väärä soundi, vääränlainen miksaus”. Eräs tässä heräävä kysymys on, mikä suhde *vääräydellä* on *huonouteen*.<sup>7</sup>

Toiseksi aion olettaa, että vaikka huonoa musiikkia ei olekaan, ’huono musiikki’ on käsite, joka on välttämätön musiikilliselle nautinnolle, musiikin estetiikalle. Toisin

sanoen vaikka en populaarimusiikin tutkijana voikaan osoittaa arvovaltaisesti kohti huonoa musiikkia (aukto-riteettini tullaan epäilemättä hylkäämään), populaarimusiikin fanina teen niin koko ajan. Tämä on välttämätön osa faniutta. Rock- tai rap- tai oopperafanina esiintyvää ihmistä, joka ei koskaan kuittaisi mitään huonoksi, ei lainkaan pidettäisi todellisena *fanina*. Ja tässä minua kiinnostaa se, mitä teemme, kun esitämme tällaisia arvostelmia, samoin kuin se, miksi esitämme niitä. Kysyn lyhyesti sanottuna, mitä on 'huono musiikki', en siis mitä on huono musiikki.

Ensimmäinen analyttinen ongelma on tämän käsitteen diskursiivisen perustan selvittäminen. Käsitteellisesti useimmat huonoa musiikkia koskevat *arvostelmat* ovat samaan aikaan *selityksiä* huonolle musiikille: arvostelma on selitys, selitys arvostelma (ja ihmisten musiikilliset arvostelmat itse asiassa usein yhdistävät tai sekoittavat selityksiä tai liikkuvat huomaamatta yhdenlaisista selityksistä toisenlaisiin). Tehdäkseni keinotekoisen erottelun analyttistä tarkoitusta varten yleisimmät populaarimusiikin arvioimisen diskurssit viittaavat joko tapaan, jolla musiikki on tuotettu, tai sitten sen vaikutuksiin. Voimme todeta välittömästi, että vaikka tässä arvioidaan "huonoksi" musiikkia, selitys sen huonoudelle ei ole musiikillinen vaan sosiologinen. Arvostelma siirtyy sijoiltaan: 'huono musiikki' viittaa huonoon tuotantojärjestelmään (kapitalismiin) tai huonoon käytökseen (seksiin ja väkivaltaan). Se, mikä näyttää arviolta musiikista, on arvio jostakin aivan muusta, sosiaalisista instituutioista tai sosiaalisesta käytöksestä, jolle musiikki toimii vain merkinä.

Voin selvittää tätä käymällä yleisimpiä argumentteja läpi hieman yksityiskohtaisemmin. Ensiksikin *tuotantoa koskevista argumenteista* on kaksi tuttua kantaa.

Musiikkia arvioidaan huonoksi massatuotannon kritiikin yhteydessä tai siihen viitaten. Huono musiikki on (T. W. Adornon vaikutusvaltaisimmin esittämän argumentin mukaan) "standardoitu" tai "kaavamaisista" musiikkia. Rivien välinen kontrasti tapahtuu suhteessa "omaperäiseen" tai "autonomiseen" tai "ainutkertaiseen" musiikkiin. Arvostelmaan rakennettu selitys riippuu tutusta marxilaisesta/romanttisesta erottelusta: toisaalla on markkinoita tyydyttävä kaupallinen sarjatuotanto ja toisaalla taiteellinen luovuus, jota määrittävät vain yksilön intentio sekä formaaliset ja tekniset säännöt ja mahdollisuudet.

Muiden asioiden ohella tämä tarkoittaa, että "kaavamainen" tai "standardoitu" tuotanto, joka ei ole kaupallista, ei yleensä tässä puheyhteydessä tule arvioiduksi huonoksi: seikka, että kaikki 1970-luvun lopulla tehdyt diskolevyt "kuulostivat samalta", on merkki epäterveestä (kaupallisesta) kaavamaisesta tuotannosta, mutta seikka, että kaikki 1870-luvun lopulla Norfolkissa tai Virginiassa kerätyt kansanlaulut kuulostivat samalta, on merkki niiden terveistä (epäkaupallisista) juurista kollektiivisessa historiassa. Yleisemminkin on mahdollista sanoa, että tällaisella kaavamaisuuden kritiikillä on tapana riippua tyylilajeista: poikabändien musiikin pienet variaatiot ovat merkityksettämiä, mutta maalaisbluesin kitaravireiden tai

madrigaalien polyfonian yhtä pienet vaihtelut omaavat suurta esteettistä merkitsevyyttä.

Toinen kritiikin muoto, joka viittaa tuotantoon mutta ilman marxilaista pohjasävyä, samastaa huonon musiikin *jäljittelevään* musiikkiin. Tässäkin tapauksessa kontrasti otetaan rivien välissä "omaperäisiin" tai ehkä "yksilöllisiin" sointeihin. Olen varma, että jokainen musiikin kuuntelija on joskus kuitannut jonkin levyn tai esiintyjän joltakulta muulta kuulostavaksi (tai juuri omalta itseltään kuulostavaksi), menestyksekkäällä musiikillisella kaavalla "rahastavaksi".

Argumentista on monia muunnelmia. Otetaan esimerkiksi muuttuva suhtautuminen cover-versioihin, kuten brittijäljitelmiin yhdysvaltalaisista hiteistä. Kun aloin ensi kertaa väitellä popista 1960-luvun puolimaissa, oikeaoppiset rockfanit sanoivat covereiden olevan väistämättä alkuperäisiä huonompia. Tämä päti ilmeisellä tavalla mustien r&b-laulujen valkoisiin popversioihin (Pat Boonen "Tutti Frutti" on todennäköisesti koko populaarimusiikin historian paras esimerkki yksimielisesti huonona pidetystä levystä), mutta leikkikenttien argumenteissa samaa sovellettiin pian Beatles-versioihin Chuck Berryn lauluista (jotka kuulimme vasta myöhemmin). Nykyään voin myöntää, että argumentin logiikka ei aina heijastanut omia kuuntelutottumuksiani. Lähes kaikki 50-luvun lopulla ja 60-luvun alussa ostamani levyt olivat coverversioita. Ja pian samat kysymykset nousivat esiin mustien yhdysvaltalaisen r&b-laulujen valkoisissa brittiläisissä r&b-versioissa – Eric Claptonin kaltainen kitaristi hankki maineensa kuulostamalla *enemmän* alkuperäisiltä bluesesikuvilta kuin kukaan muu.

Tultaessa 60-luvun loppuun rock-kriitikot esittivät toisenlaisia argumentteja, jotka periytyivät folkista ja jazzista ja joissa luovat muusikot (Billie Holiday ja Charlie Parker yhtä paljon kuin Ray Charles tai Bob Dylan) loivat standardeista jotakin uutta. "Versiointi" vanhasta laulusta saattoi olla yhtä omaperäinen kuin uusi laulu. Akateemisesta näkökulmasta, erityisesti nykyisenä hip hopin ja sämpläyksen aikana, ei ole olemassa mitään selvää kantaa alkuperäisiin ja kopioihin; arvostelmat voivat olla vain tapauskohtaisia.<sup>8</sup> Vanhoilla oletuksilla rodusta ja aitoudesta, kaupallisuudesta ja epäaitoudesta on kuitenkin yhä merkittävää kaukupohjaa maallikko-termein. Elokuun 15. päivänä 2002 *The Guardian* muisti Elvis Presleyn kuoleman 25-vuotispäivää julkaisemalla artikkelin, jossa Helen Kolaoko kuittasi tämän musiikin toteamalla, että "mustille Elvis, enemmän kuin kukaan muu esiintyjä, ruumiillistaa heidän musiikkinsa ja tanssinsa varkautta". Tämä sai aikaan kiivaan mielipiteiden vaihdon, jossa puoli vuosisataa kriittisiä argumentteja rodusta ja rock 'n' rollista näyteltiin uudelleen pienoiskoossa: milloin "lainaamisesta" tulee "omimista", milloin "kulttuurivaihto" muuttuu "varkaudeksi"?

Kiistan keskipisteessä oli kuitenkin yksinkertainen mutta julkilausumaton ajatus: Presleyn musiikista pitävät ihmiset puolustivat häntä rodullisen hyväksikäytön syytökseltä, ihmiset jotka eivät siitä pitäneet taas pyrkivät kehittämään syytöstä eteenpäin. Musiikillisten arvost-

telmien sekoittuminen sosiaalisiin selityksiin oli ilmeistä, mutta rivien välistä löytyi myös argumentti arvosta ja intentioista. On selkeästi huono asia, että ”Tutti Frutti” sai Pat Boonen ”persoonallisen leiman”; on selkeästi hyvä asia, että ”These Foolish Things” sai John Coltranen persoonallisen leiman. Kyseessä on rodun lisäksi oletus myös motiiveista – Boone suorittaa kaupallisen päätöksen, Coltrane taiteellisen arvostelman. (Vuosia myöhemmin se, miten Puff Daddy käytti Stingin ”I’ll Be Watching Youta”, kuitattaisiin samalla tavalla kynniseksi, kaupalliseksi, pahaksi.) Ja vaikka mieleeni ei tulekaan rock-kriitikkoa, josta Peter Framptonin versio *Sgt. Pepperistä* ei olisi eräs huonoimmista levyistä ikinä,<sup>9</sup> saattaisi Paul Youngin versio Joy Divisionin ”Love Will Tear Us Apartista” herättää erimielisyyttä. Rahastus vai tribuutti? Arvostelma ei perustu siihen, mitä Paul Young sanoo levystä, vaan siihen, miltä se kuulostaa.

Oikeuslaitoksella on tietenkin aina ollut oma (ei-esteettinen) kiinnostuksensa tekijyyteen ja plagiarismiin, ja se on lähteenä toisenlaisille argumenteille huonosta musiikista ja tuotannosta. Vuoden 1988 tekijänoikeuslain myötä Britannian lainsäädäntö (toisin kuin Yhdysvaltain) harmonisoitiin muiden EU-maiden kanssa, ja se tunnustaa nyt tekijöiden moraalisen oikeuden töihinsä. Tämän pykälän nojalla säveltäjän työn ”eheys” nauttii suojaa; ”huono musiikki”, laiton musiikki, on musiikkia, jonka sovitus tai tulkinta saa sävellyksen tai säveltäjän ”huonoon valoon” tai ei ”kunnioita” teosta ja tekijän intentioita. Pykälä on johtanut vain harvoihin oikeusjuttuihin (vaikka siihen onkin viitattu sämpläyksen kieltävissä päätöksissä). Vaikuttaa kuitenkin selvältä, että käytännössä ”tulkitsijan” intentio on vähemmän tärkeää hänen työnsä moraalisen arvon arvioinnissa kuin sen vaikutus kuuntelijoihin, alkuperäisen säveltäjään tai jopa tuomariin.

Tässäkin musiikillinen arvostelma viittaa puhtaista plagiattijutuista päätellen tuotantoprosesseihin ja riippuu tietyistä tietämyksen muodoista. Levyn tuomitseminen jäljitteleväksi ja kunnianttomaksi vaatii, että tuntemme (tai tiedämme) ”alkuperäisen” (mitä tietämystä sekä klassisen musiikin että populaarimusiikin kriitikot esittelevät näyttävästi uusia teoksia käsitellessään, samoin musiikkitieteelliset ”asiantuntijat” oikeudenkäynneissä). Laulun kuvaaminen ”standardoiduksi” merkitsee, että olemme kuulleet muita samanlaisia lauluja (tai kuulleet niistä). Tällainen tietämys saattaa olla enemmän tai vähemmän kattavaa, enemmän tai vähemmän pätevää; arvostelmat perustuvat usein hypoteettiseen tietoon, testamattomiin oletuksiin levy-yhtiöiden, studioiden ja markkinoijien päätöksistä. (Tämä oli ilmeistä *The Guardianin* Elvis-kirjeenvaihdossa.) Kuuntelijat päättelevät levystä, miten sen on täytyntä tulla tuotetuksi, ja tuomitsevat sen tai ovat tuomitsematta. Tästä johtuu tuttu kokemus (jota ihmiset ovat usein haluttomia myöntämään), että meidän on tiedettävä, kenen levystä on kyse, ennen kuin voimme arvioida sitä.

Tuotantoargumentteja käyttävät siis tyypillisesti fanit; ne riippuvat tietyistä musiikillisen asiantuntemuksen

ja sitoutuneisuuden muodoista. Samaan aikaan tietäväisinkin fani viittaa toisaalta ”huonolla musiikilla” johonkin ’itse musiikin’ sisältämään, joka alun perin johti hänet tälle diskursiiviselle polulle (sama Elvis-pointti jälleen). Kaikissa näissä keskusteluissa omaperäisyydestä ja jäljittelystä tuntuu toistuva kielteinen arvostelma liittyvän liialliseen *tuttuuteen*. Musiikkiteos on huono, koska se käyttää musiikillisia klišeitä; koska se kehittyy ennustettavalla tavalla; koska ei tapahdu mitään odottamatonta. Eikä kritiikin ongelmana tässä ole pelkästään se, että ennustettava voi aiheuttaa nautintoa; ongelma on, ettei kaikilla ole samoja odotuksia. Vain harvat niistä, jotka ostivat Atomic Kittenin vuoden 2002 brittitihitin ”The Tide Is High”, tunsivat Blondien levyn, josta se oli uskollinen kopio (ja joka oli itsekin coverversio).

Argumentit musiikin *vaikutuksista* ovat varsin erilaisia. Huono musiikki vaikuttaa olevan vastuussa huonoista asioista, hysteriaista ja seksuaalisesta kiihotuksesta, väkivallasta ja rikollisuudesta. Viihdyttävässä ”rock ’n’ rollin vastustamisen” historiassaan Linda Martin ja Kerry Seagrove lainaavat tyypillistä 50-luvun pääkirjoitusta tästä uudesta huonon musiikin muodosta. Se on peräisin arvovaltaisesta *Music Journal* -lehdestä, joka argumentoi, että rock ’n’ rollia kuuntelevien teinien

”laittomuudet ovat vaikutusta tästä taantumasta viidakko-rytmeihin. Joko se todella houkuttelee heidät seksin ja väkivallan orgioihin (kuten sen esikuva teki villeille itselleen), tai sitten he käyttävät sitä verukkeena kaikkien pidäkkeiden poistamiselle ja täydelliselle piittaamattomuudelle siveyssäännöistä. [...] [Rock ’n’ roll] on osoittautunut selkeäksi uhaksi nuorison moraalille ja yllytykseksi nuorisoriikollisuuteen. Näiden tosiasioiden edessä on turha hymistellä enää pitempään. Päivän lehdet tarjoavat riittäviä todisteita niiden todellisuudesta. [...] On täysin oikeutettua sanoa, että jokainen nuorisoriikollinen on saanut selkeitä vaikutteita rock ’n’ rollista.”<sup>10</sup>

Tällaiset synkät varoitukset musiikin vaikutuksista ovat siitä lähtien säästäneet jokaista uutta trendiä – twistiä, rockia, diskkoa, punkia, ravea, rappia. Kun laadin tämän artikkelin viimeistä luonnosta tammikuussa 2003, Britannian apulaiskulttuuriministeri Kim Howells tuomitsi rapin yleisesti ja brittiläisen garage-aktin So Solid Crew’n erityisesti, kun kaksi teinityttöä oli kuollut tulitaistelussa Birminghamissa: ”So Solid Crew’n kaltaiset idiootit ihannoivat asekulttuuria ja väkivaltaa.” Howells yhtyi kommentteihin, joita aiemmin oli antanut poliisijohtaja Tarique Ghaffur, ”joka syytti ’musiikin muodostamaa taustaa’ siitä, että se on vieraannuttanut nuoria miehiä ja rohkaissut heitä käyttämään aseita muotiesineinä”.<sup>11</sup>

Tätä seurannut julkinen keskustelu musiikista ja väkivallasta Britanniassa on toistanut lähes täsmälleen keskustelun, joka Yhdysvalloissa käytiin 90-luvun alussa gangstarapin menestyksen jälkeen. Sekä kongressin edustajainhuoneessa että senaatissa järjestettiin 1994 kuulemisia ”väkivallan ja alentavan kuvaston” ongelmasta populaarimusiikissa. Kuten Doug Simmons kirjoitti tuolloin, taus-

talla oli kysymys, ”muokkaako todellisuus rappia vai rap todellisuutta”.<sup>12</sup> On merkillepantavaa, miten monet poliitikot uskovat niin vahvasti musiikin valtaan muokata yhteiskuntaa, kun musiikintutkijat taas nykyään ovat yhä varovaisempia. Naurettavimmillaan tämä poliittinen uskomus muuttuu varmuudeksi, että pahin musiikki kaikista (yleensä hevi) aikaansaa vaikutuksensa piilota-juisesti, sisältämällä takaperin soitettuja viestejä. Judas Priest joutui 1990 puolustautumaan oikeudessa syytökseltä, että se oli houkuttellut kaksi teinipoikaa yrittämään itsemurhaa tällaisen saatanallisen juonen avulla.<sup>13</sup>

Väite musiikin pahuudesta esiintyy kaikkialla poliittisella kartalla. Esimerkiksi Euroopassa Skrewdriverin kaltaisia kansallismielisiä skinhead-yhtyeitä on kauan syytetty fasismin, väkivallan ja poliittisen ajattelamattomuuden aiheuttamisesta, ja poliisien ja poliitikkojen väkivallan ylistämisestä tuomitsemat rap- ja ragga-aktit ovat joutuneet yhtä lailla myös vasemmiston tuomitsemiksi naisvihan ja homofobian edistämisestä.<sup>14</sup>

Nämä argumentit rockin kammottavista seurauksista ovat tuttuja, ja joudun vastustamaan kiusausta luetella vielä äärimmäisempiä esimerkkejä. Tässä on silti hyödyllistä huomioida eräitä yleisempiä näkökohtia. Ensiksikin arvostelmia musiikin vaikutuksista esittävät yleensä ihmiset, jotka ovat itse kyseisen musiikillisen maailman ulkopuolella, eikä niihin liity minkäänlaista pop- tai rock-asiatuntemusta (mistä syystä ne vaikuttavat ilmeisen naurettavilta faneista ja muusikoista, vaikka heidän onkin otettava ne vakavasti suojellakseen musiikkia sensuurilta ja sääntelyltä).

Toiseksi vaikutusargumentit, toisin kuin tuotantoargumentit, ovat tästä huolimatta (tai ehkä juuri siksi) yllättävän vaikutusvaltaisia institutionaalisesti – levyjen varustamisessa varoitustarroilla, niiden kieltämisessä ja sensuroimisessa. Nämä kuvaukset huonosta musiikista vaikuttavat siihen, mitä voimme kuulla radiossa, nähdä lavalla, ostaa kauposta. Tällaisen musiikkikritiikin moraalisenä logiikkana on, että *asialle on tehtävä jotakin!* Eminem / So Solid Crew / Buju Banton on kiellettävä!<sup>15</sup>

Kolmanneksi on kaikesta huolimatta hyvin vähän todisteita, että huonolla musiikilla on väitettyjä vaikutuksia joukkojen käytökseen, yksilöiden asenteisiin, yhteiskunnallisiin uskomuksiin tai ylipäänsä mihinkään. Tästä seuraa paradoksaalisesti, että huomio kiinnittyy itse musiikkiin paljon tiiviimmin kuin tuotantoargumenteissa. Musiikin ”vaikutukset” siis päätellään itse musiikista, koska niiden todellisuudesta ei ole mitään riippumattomia todisteita. (Vertaa tapaa, jolla Neuvostoliiton viranomaiset pystyivät päättelemään, mikä musiikki on turmeltunutta ja mikä ei, ainoastaan formaalisella analyysillä.)

Rockin vastustajat palauttavat yleensä ”itse musiikin” vain muutamaa elementtiä: *rytmiin, sanoituksiin ja esitystapaan*. Käsittelem rytmin, rodun, seksuaalisuuden ja ”alkukantaisen” välisiä pitkäikäisiä miellelyhtymiä teoksessani *Performing Rites* (1996). Nyt keskityn sanoituksiin ja esityksiin.

Lähes kaikki sensuuriin tai soittokieltoihin johtavat

syytökset ”huonoa musiikkia” vastaan koskevat sanoituksia, kuten yhdysvaltalaisen albumien varustamisessa varoitustarroilla 1980-luvulla Parents’ Music Resource Centre -järjestön lobbauskampanjan jälkeen.<sup>16</sup> Kuvauksessaan Mosely-Brownin komitean kuulemisista senaattissa Doug Simmons mainitsee ”lehdistöpyödyille pinotut paperiarkit sanoituksia”. Alentava kuvasto vaikutti olleen sanallista eikä musiikillista.<sup>17</sup>

Onko tilanteita, joissa popsävelmää tai -sovitusta tai soittimellista kudosta sensuroidaan? Totalitaariset hallinnot ovat kieltäneet kokonaisia musiikin tyyli- ja lajeja niiden oletettujen poliittisten, vastarinnallisten tai ”vieraiden” miellelyhtymien vuoksi. Uskonnolliset auktoriteetit ovat toisinaan päättäneet, että soitinmusiikki ei sovi yhteen ”jumalisuuden” kanssa (en ajattele tässä vain talibanien tuomiota kaikkea musiikkia kohtaan vaan myös tapaa, jolla anglikaaninen kirkko kielsi kaikilta muusikoilta paitsi kuoroilta ja urkureilta osallistumisen menoihinsa 1800-luvun lopulla). Argumentit eivät tässä koske niinkään huonoa musiikkia kuin musiikin – kaiken musiikin – huonoutta.

Musiikin esitykset herättävät toisenlaisia kysymyksiä. Laajimmin keskustellut esimerkit loukkaavista esityksistä ovat viime vuosikymmeninä olleet popvideoita, joita sekä oikeisto että vasemmisto ovat tuominneet seksistisinä, rasistisina ja homofobisina. Kiinnostavampi tapaus ”huonon musiikin” selittämisestä loukkaavilla esityskäytännöillä löytyy *minstrel*-kulttuurista, mustia apinoivista valkoisista, ja erityisesti *The Black and White Minstrel Show*’sta, joka pyöri Britannian televisiossa 1958–1978 ja jota vieläkin toisinaan elvytetään live-esityksinä.<sup>18</sup> Jo lapsena pidin minstreltien esiintymisiä häiritsevinä: mustan meikin epäaitous ja liioittelevuus sai myös yhdysvaltalaisen viihdestandardien musiikilliset tunteet näyttämään epäaidoilta ja liiallisilta. (Minulla oli melko sama reaktio myös The Rolling Stonesin 70-luvun lopun lavaspektaakkeleihin.)

Jälkikäteen katsoen *The Black and White Minstrel Show* sentään ainakin veti huomiota omiin esityskäytäntöihinsä, musiikillisen aitouden ja epäaitouden esittämisen ongelmiin, siihen mitä merkitsee esittää *hahmoa*. Valaisevassa kuvauksessaan 1990 Floridassa käydystä oikeusjutusta, jossa 2 Live Crew vapautui säädytöntä esiintymistä koskevista syytteistä, Lisa Jones huomauttaa 2 Live Crew’n edustavan juuri tällaisia roolihahmoja. Tietoisesti loukkaavia ja epämiellyttäviä, mutta silti hahmoja. Oikeudenkäynnin käännekohta oli, kun poliisin todistajat joutuivat ”kääntämään” oikeudelle merkitykset, jotka se oli juuri nähnyt. ”Lounaan jälkeen läpimurto. Valamiehistö on pyytänyt tuomari Johnsonia selvittämään, onko heillä lupa nauraa. Se on jutun ratkaisevin hetki.”<sup>19</sup>

Kymmenen vuotta myöhemmin jouduimme esittämään saman argumentin Eminemistä. Tiedossani ei ole ketään uskottavaa rock-kriitikkoa, jonka mielestä Eminem tekisi huonoa musiikkia. Hänen levynsä päinvastoin edustavat osaa vuosituhannen vaihteen parhaasta populaarimusiikista. Mutta en myöskään tiedä ketään us-

kottavaa rock-kriitikkoa, jota ei vaivaisi hänen oma nautintonsa näistä sanoista, tästä herkkydestä. ”Hän on roolihahmo”, lohduttaudumme, ”loistava hahmo. Eminem (kuten James Dean ja Johnny Rotten ennen häntä) *esittää* häiriintynyttä ja tyytymätöntä nuorta valkoista miestä.” Kiistäessään aseväkivallan lisääntymisen Britanniassa liittyvän mitenkään musiikkiin So Solid Crew’n tiedottaja sanoi heidän musiikkinsa heijastavan yhteiskuntaa ”aivan kuten Robert De Niro heijasti yhdysvaltalaista gangsteriyhteiskuntaa elokuvarooleissaan”.<sup>20</sup> Teatterikritiikissä on kyse siitä, miten hyvin roolia esitetään; tietyn herkkyyden artikuloiminen musiikilla ei tarkoita sen hyväksymistä.

En ole täysin vakuuttunut, että tämä argumentti kuvaa musiikillista esitystä (erotuksena draamallisesta), mutta ennen kuin menen siihen, haluan ensin kerrata tähänastisen argumenttini. Olen kuvannut ilmaisun ”huono musiikki” käyttötapoja, jotka viittaavat enemmän tai vähemmän avoimesti joko tapaan, jolla musiikki on tuotettu, tai sen väitettyihin vaikutuksiin. Toistaakseni lähtökohtani: musiikillinen arvostelma – että musiikki on huonoa – sekaantuu tässä selitykseen, miksi se on huonoa. Uskoakseni useimmat arkiset argumentit musiikista sujuvat näin; esteettiset arvostelmat sotkeutuvat niissä erottamattomasti eettisiin. Mielestäni kyse ei tässä ole huonon musiikin kuvaamisesta vaan nimityksen ”huono musiikki” käytön oikeuttamisesta.

Tätä selventääkseni minun on lyhyesti käsiteltävä kolmatta kriittisen puheen muotoa, joka periytyy musiikin tekemisessä käytetyistä argumenteista. Muusikoille huono musiikki tuntuu sijoittuvan jompaankumpaan kahdesta laveasta kategoriasta. Ensimmäiseen kuuluu *toistaitoinen* musiikki, jota soitetaan huonosti, joka ilmentää puutteellista soittotaitoa, instrumentin hallintaa ja niin edelleen. Mutta tekniset, ”objektiiviset” arvostelmat (tämä soittaja ei pysy tahdissa, hänen sävelkorvansa heittää, hän soitti väärän sävelen) sekoitetaan tässäkin usein ideologisiin ja subjektiivisiin. Muusikkojen toistaitoisuus voidaan selittää kahdella tavalla. Joko he ovat *kouluttamattomia* (he eivät osaa tehdä tiettyä asiaa, koska heille ei ole opetettu sitä) tai he ovat *epäammattimaisia* (he eivät halua opetella asiaankuuluvia tekniikoita). Edellinen argumentti vihjaa, että huonot muusikot haluaisivat soittaa eri tavalla mutta eivät osaa; jälkimmäinen taas, että popissa on tyyllilajeja, joissa ”huono muusikkous” – väärät sävelet, horjuva sävelkorva – on itse asiassa tervetullutta. Jopa klassisen musiikin kriitikeissä arvostelijoilla on taipumus nostaa ”intohimoinen” esitys, väärine sävelineen kaikkineen, korkeammalle kuin teknisesti virheetön mutta ”kylmä” esitys.

Tämä argumentti levittäytyy myös toiseen käsitykseen huonosta musiikista, jonka mukaan se on *ryhdistöntä*. Tässä menee päällekkäin ainakin kolme eri näkökohtaa. Muusikkoja voidaan arvostella itsekkyydestä tai itsekeskeisyydestä. Huonot muusikot unohtavat tai kiistävät hyvän musiikin olevan kollektiivinen ilmiö. He käyttävät esitystä luonteella tai taituruudella brassailuun, mikrofonin tai miksausken hallitsemiseen, liian pitkään tai äännekkääseen soittoon. Tällaiset muusikot eivät kuuntele

esiintyviä kollegoitaan, ja tulos on huonoa musiikkia, koska se on ”epätasapainossa”. Muusikoita voidaan arvostella myös tyhjyydestä; huonot muusikot piehtarovat muodossa sisällön kustannuksella. He tekevät musiikkia jolla ”ei ole mitään sanottavaa”, mutta joka sanoo sen silti monimutkaisesti. Heidän musiikillaan ei ole muuta syytä olemassaoloon kuin teknisen taituruuden esittely. Tim Ashley kirjoittaa, kuinka Cecilia Bartolia

”voidaan syyttää toisarvoisen musiikin kaivamisesta esiin avoimesta pöyhkeilytarkoituksessa, sillä nykyään hän tarjoaa meille laulutaidon olympialaiset, jotka kutsuvat meitä ensisijaisesti äimistelemään hänen tekniikkaansa. [...] Bartoli on aina vaikuttava mutta harvoin liikuttava. Tämä on nokkeluutta eikä taidetta.”<sup>21</sup>

Muusikkoja voidaan kritisoida myös käsittämättömyydestä; huonot muusikot soittavat täysin sisäänpääntyneesti, omaksi tyydytykseksensä tai terapiakseen, yksityisenä pakkomielteenään. Heidän musiikkinsa ei kommunikoitakaan mitään; se ei tunnusta yleisöä eikä osoita sille viestiä. Tämä on esimerkiksi ammattimuusikkojen kritiikki ”taiteellista” musiikkia kohtaan.

Kaikki nämä argumentit koskevat kommunikaatiota. Huono musiikki on musiikkia, joka ei viesti – muusikon ja yleisön välillä, muusikon ja muusikon välillä, esiintyjän ja säveltäjän välillä. Musiikilliset päätökset ovat rivien välissä päätöksiä viestinnästä. Eräs selkeä huonoa musiikkia koskevan arvostelman muoto on, että säveltäjien/esiintyjien valinnat – kirjoittaa/soittaa tämä sävel eikä tätä – ovat olleet mielivaltaisia, vailla mitään kommunikatiivista tarkoitusta. Ja tämä johtaa minut viimeiseen kysymysten sarjaan. Mitä ihmiset haluavat musiikilta? Mitä he *eivät* saa siltä, kun he kuvaavat laulua, esitystä tai teosta huonoksi musiikiksi? Tarjoaisin tässä kolmea melko suurellisen kuuloista vastausta: totuutta, makua ja älyä.

Yleisin luonnehdinta huonosta musiikista (ja ainakin huonosta rockmusiikista) on, että se on *epäaitoa*. Tämä viittaa varmasti sen tuotantoon, mutta ei millään johdonmukaisella tavalla. ”Epäaito” on ilmaus, jota voidaan soveltaa arvottavasti sellaisten tyyllilajien sisällä, jotka ovat avoimen ja kyynisen kaupallisia. Fanit tekevät eron aidon ja epäaidon eurodiskon tai Idols-tähden välille; eikä tässä kuvata sitä, miten jokin musiikki on tuotettu vaan itse musiikin tiettyä jäsentymättömämpää piirrettä, sen miellettyä rehellisyyttä ja sitoutuneisuutta. On ikään kuin ihmiset olettaisivat musiikin tarkoittavan mitä se sanoo, miten kyyninen sen merkityssisältö sitten onkin. Musiikin voidaan kuulla olevan uskotonta omille lähtökohdilleen (mikä on eräs syy sille, että koen vaikeaksi suhtautua Eminemiin – tai Madonnaan – ”pelkkänä hahmona”). Miten ihmiset voivat kuulla musiikin tällaisella eettisellä tavalla? Mikä levyssä saa meidät sanomaan ”En vain yksinkertaisesti usko tätä”, vaikka kukaan muu ei välttämättä olisi samaa mieltä kanssamme? Tämä liittyy uskoakseni tapoihin, joilla arvioimme ihmisten rehellisyyttä yleisemmin. Arvostelma on inhimillinen, ei vain musiikillinen.

## ”Tiettyjen taitojen, tyyllilajien ja esiintyjien merkitseminen ’huonoiksi’ on välttämätön osa populaarimusiikista saatavaa nautintoa: voimme ottaa paikkamme musiikin eri maailmoissa.”

Huonoa musiikkia voidaan luonnehtia myös musiikkiksi, joka ilmentää *huonoa makuu*, ja tähän liittyy toisenlainen arvostelma, joka liittyy sen sopivuuteen tai sopimattomuuteen tiettyyn tilanteeseen. Syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkeen Britannian ITN-televisioutiset saivat virallisen huomautuksen esitettään ”sairaana ja mauttoman” uutislähetysten, jossa ”World Trade Centerin romahdusta New Yorkissa säesti musiikki”. Tuo musiikki (ote Charles Gounod’n *Judexista*) saattoi olla, kuten ITN väitti, sopivaa ”vakavassa, hautajaismaisessa sävyssä”, mutta koko yritys näyttää nämä kuvat musiikin tahdissa ”oli asiaton ja rikkoi ohjelmatoinnin säännöstöä”. Tässä herää sekä tapauskohtaisia että yleisiä kysymyksiä: sopiiko tämä musiikkiteos tähän tilaisuuteen (Elton Johnin ”Candle in the Wind” prinsessa Dianan hautajaisiin)? Onko ylipäänsä mikään populaari tai kaupallinen musiikki sopivaa käsittelemään sairautta tai tuskaa, käsittelemään niitä *viihdyttävästi*?

Kolmanneksi huonoa musiikkia voidaan pitää *typeränä*. Tämä on yleinen termi arkipuheessa, vaikka ammattikriitikot eivät useinkaan artikuloi sitä. Ja se on kiintoisa termi, koska sitä ei sovelleta ainoastaan sanoituksiin; ihmiset pitävät typerinä myös sävelmiä, sovituksia ja sointia. Mitä se tarkoittaa? Tässä on selkeä analogia sen kanssa, miten sanomme väitettä (tai väitteen esittäjää) typeräksi. Se vihjaa, että heidän kuvauksensa maailmasta on väärässä, mutta lisäksi myös, että se on jotenkin alentava. Meitä alentaa oma – tahdonvastainenkin – sekaantumismme jonkun esittämään rasistiseen tai seksistiseen kommenttiin, tai *The Black and White Minstrel Show*’hun, tai Eminemiin. Tässä (ei-akateemisessa) yhteydessä typerä musiikki on loukkaavaa, koska se näyttää kiistävän sen, mihin voimme yltyä – ihmisinä, järjellisesti, eettisesti, esteettisesti. Tästä syystä voimme inhota sävelmää, jota emme saa pois päästämme.

Tämä tuo minut viimeisiin argumentteihini. Olen valmis myöntämään, että ’huono musiikki’ on makuasia ja että arvostelma riippuu tässä esittäjänsä sosiaalisista ja psykologisista olosuhteista. Epäilen, josko lukijani kykenisivät pääsemään yhteisymmärrykseen huonojen levyjen listasta, ja olen sitä mieltä, että sellaisen yrittäminenkin olisi hupsua. Vaikka arvostelmiemme perusta olisi yksi-

öllinen, pyrimme kuitenkin toisaalta oikeuttamaan ja selittämään niitä ne kerran esitetyämme. Tarkoituksenani on ollut kartoittaa kieltä, joka vaikuttaa olevan käytettävissämme, ja osoittaa eräitä sen ongelmia.

Tästä näkökulmasta on selvää, että tarvitsemme ’huonon musiikin’ käsitettä, vaikka tietäisimme täysin hyvin, ettemme pääse yhteisymmärrykseen sen soveltamisesta. Tiettyjen taitojen, tyyllilajien ja esiintyjien merkitseminen ”huonoiksi” on välttämätön osa populaarimusiikista saatavaa nautintoa; se on tapa, jolla voimme ottaa paikkamme musiikin eri maailmoissa. Ja ”huono” on avainasemassa, koska se vihjaa, että esteettiset ja eettiset arvostelmat kietoutuvat tässä yhteen. Olla pitämättä levystä ei ole *pelkkä* makuasia; se on argumentti, argumentti, jolla on väliä. Oppilaani ovat aina olleet tästä yksimielisiä: toisten ihmisten musiikkimaulla on ratkaiseva vaikutus ystävyteen, seurusteluun, rakkauteen.

Olen koko ajan käsitellyt arvostelmien prosessia diskursiivisena asiana: mitä tapahtuu, kun puhumme musiikista? Musiikin ystävänä tiedän kuitenkin, että kyse on yhtä lailla myös tunteesta: mitä tapahtuu, kun kuuntelemme musiikkia? ’Huono musiikki’ kuvaa alusta alkaen emotionaalista, ei ideologista reaktiota. En pidä jostakin levystä; yritän sen jälkeen perustella pitämättömyyteni, oikeuttaa sen. Kun leimaamme jotakin ”huonoksi musiikiksi”, se on musiikkia, joka vähintäänkin järkyttää tai loukkaa meitä, musiikkia jota emme halua kuunnella. *Voitko* soittaa jotain muuta? Onko tätä *ihan pakko* kuunnella? Se raastaa, sattuu, ikävystyttää; se on rumaa, se on tuskallista, se saa minut *hulluksi*. Voinko sosiologina sanoa mitään tällaisista reaktioista?

No, ensiksikin voin sanoa, etten usko musiikin itsensä vain *olevan* rumaa tai tuskallista tai ikävystyttävää. Kiusta ei koske ääntä vaan tunnereaktiota ääneen. Ja kun palaamme luonnosmaiseseen kuvaukseeni arvostelmien kielestä ja olosuhteista, nousee esiin kaksi asiaa. Ensiksikin musiikilliset argumentit (koskivatpa ne sitten tuotantoa tai vaikutuksia) kyseenalaistavat musiikillisia *aikomuksia*. Ne ovat arvostelmia muusikkojen motiiveista; ne vaativat selitystä syistä, *miksi* musiikki kuulostaa siltä kuin kuulostaa. Näin ne ovat arvostelmia esiintyjien aseista kuuntelijoita kohtaan; ne ovat argumentteja viestinnästä.





Huono musiikki kuullaan huonossa uskossa tehtynä musiikkina. Mutta tämä viittaa kohti toista teemaa, musiikkillisia *odotuksia*. Ihmiset eivät vain päätele muusikkojen aikeita heidän musiikistaan, vaan he tulkitsevat kuulemaansa sen pohjalta, mitä he uskovat musiikin voivan olla tai mitä sen tulee heistä olla. (Ja eräs seikka, joka erottaa kriitikot ja intohimoiset fanit ”tavallisista” kuuntelijoista on, että edellisillä on suuremmat odotukset sekä musiikista yleisesti että tietyistä esiintyjistä ja he siksi pettyvät useammin odotuksissaan.)

Näin kysymykseksi nousee, millaisessa suhteessa musiikkiin kohdistuva tunnereaktio on näihin musiikkilisen kokemuksen ymmärrystapoihin ja odotuksiin. Tai kääntäen: milloin se, että ei *pidä* tietyistä musiikkiteoksesta, merkitsee sen tuomitsemista ”*huonoksi*”? Milloin musiikkiteos saa jonkun niin vihaiseksi, että hänen on pakko tuoda vastaväitteensä julki?<sup>22</sup> Ei ole epäilystäkään, etteikö tällaista toisinaan tapahtuisi, kuten Stravinskin *Kevätuhrin* kuuluisassa kantaesityksessä. Eräänä kuuntelijoiden tyytymättömyyden lähteenä vaikuttaa olleen tietty pyhäinhäväistyksen tunne. Ongelma ei ollut vain, että musiikki oli vaikeaa, että siitä puuttuivat yleisön odottamat melodiset ja soinnilliset ominaisuudet, vaan että se jollakin tapaa pilkkasi näitä ominaisuuksia tuomalla ”alkukantaisia” elementtejä hyvin vakavasävyiseen tilaisuuteen. Nykyhetken musiikkikritiikin lukeminen antaa ymmärtää, että esitystä kohtaan koettua vihaa luonnehtii yhä vieläkin tunne, että esitys jollakin tapaa lyö läskiksi sen, mitä musiikin on kriitikon mielestä tarkoitus olla. Luokittelisin tällaisen kriitikkojen vihan kolmeen alalajiin:

Viha siitä, että toiset ihmiset nauttivat jostakin, joka ei ole *ihailun arvoista*. (Tätä voitaisiin nimittää David Helfgott-ongelmaksi – kriitikot ovat erityisen näreissään, kun joku, jota he pitävät musiikkillisesti tökerönä ellei jopa valheellisena, saa aplodeja ”tunnesyistä”).<sup>23</sup>

Viha siitä, että esiintyjät tai säveltäjät *pettävät oman lahjakkuutensa*. (Tämä ilmenee usein yleisön miellyttämispyrkimyksenä joko emotionaalisesti tai kaupallisesti. Tutuin versio argumentista on rock-kulttuurin ’itsensä myymisen’ [*selling out*] käsite, mutta klassisen musiikin kriitikot ovat usein järkyttyneitä aivan samalla tavalla – ja mitä lahjakaampi tai ”lupaavampi” muusikko, sitä suurempaa kriitikon viha on.)

Viha siitä, että esiintyjä, säveltäjä tai levy-yhtiö häpäisee musiikin *korruptoimalla sen alkuperäisen eheyden*. (Tämä on, kuten olemme nähneet, moraalisten oikeuksien kieltä. Se on lähteenä oikeustoimille tanssimusiikin tuottajia vastaan, jotka ”muokkaavat” Carl Orffin tuotantoa, samoin kuin etnomusikologien epätoivolle siitä, miten paikallista rituaalista ja hengellistä musiikkia sämplätään länsimaiseksi viihteeksi.)<sup>24</sup>

Kaikissa tapauksissa esitys kuullaan loukkaavana, ja esiintyjiltä mielletään puuttuvan kunnioitusta joko musiikkia tai sen säveltäjiä tai omia kuuntelijoitaan kohtaan. Sama tunne saa ihmiset vihastumaan musiikin *epäasianmu-*

*kaisesta* käytöstä – taustamusiikkina, mainoksissa, televisio-ohjelmissa. Ihmisiä häiritsee (anekdoottievidenssin perusteella) eniten se, että musiikilla, josta he erityisesti *pitävät*, olkoonpa kyseessä Verdi tai Rolling Stones, lepuutetaan hermoja tai myydään autoja – että musiikkia käytetään tavalla, joka tekee heille vaikeaksi kuunnella sitä *omalla tavallaan* enää koskaan.

Kaikissa näissä tapauksissa musiikin esitys saa ihmiset vihastumaan sen vuoksi, mitä se ei ole. Ihmisillä ei ole vain tyydyttämättömiä musiikkilisia odotuksia ja sivuutettuja esitysihanteita, vaan he kokevat, että nämä ihanteet vedetään lokaan. Haluan välittömästi kiinnittää huomiota kahteen tämän piirteeseen. Ensiksikin tällainen pyhäinhäväistyksen tunne riippuu tietynlaisesta musiikkilisen ymmärryksen muodosta. Ja toiseksi musiikki saa ihmiset tässä vihoihinsa, koska siinä on eettisiä eikä teknisiä puutteita (mistä syystä voimme vihastua musiikista, josta toisissa olosuhteissa nautimme).

Paneudun nyt tähän liittyvään, mutta käsitättäkseni kuitenkin erilaiseen vihan muotoon, jonka juuret ovat identiteettikysymyksissä. Rockhistorian kuuluisin esimerkki vihaisesta yleisöstä (*Kevätuhrin* ensiesityksen ikoninen rockvastine) tallentui nauhalle Bob Dylanin keikalla Manchesterin Free Trade Hallissa vuonna 1966.<sup>25</sup> Äänitteestä voi vielä tänäkin päivänä selvästi kuulla petoksen tunteen – yleisön reaktiossa Dylanin soittamassa sähköistä rockia, Dylanin omassa vastauksessa yleisön paheksuntaan. Tämä on esimerkki silkasta emotionaalisesta latauksesta, joka syytökseen ”itsensä myymisestä” voi sisältyä! Rock- ja popfaneille ongelmana ei tässä tunnu olevan ihanteen tai alkuperäisen musiikkilisen konseptin häpäiseminen vaan se, että artisti pettää identiteetin, uskomuksen siitä, mitä hän *edusti*. Ongelma on myös se, miten tämä puolestaan heijasti kuuntelijan identiteettiä (ja heijastui takaisin siihen). Dylanin seuraajille folk-klubeilla musiikkilinen maku toimi avaimena tapaan, jolla he erottautuivat valtavirran kaupallisen popin kuluttajista. Dylanin pop-siirto sai hänen folkfaneissaan aikaan melko samanlaisen emotionaalisen vaikutuksen kuin rakastajan pettämäksi joutuminen. Heidän musiikkilista luottamustaan oli käytetty väärin; uusi Bob Dylan kyseenalaisti koko heidän minäkuvansa. Vihan lähteenä ei lyhyesti sanottuna toiminut niinkään musiikki kuin sen soittaja.

Yleisöt voivat vihastua myös toisenlaisesta luottamuksen pettämisestä, kun he kokevat, että muusikko huijaa tai hyväksikäyttää heitä. Kun aikoinaan kirjoitin paljon keikka-arvioita, näin toisinaan yleisöjen tulevan todella raivoihinsa. Syynä oli joko se, että he kokivat tulleen rahastetuiksi – kappaleita esitettiin puolihuolimattomasti, virheellisesti ja vetelästi, muusikot osoittivat eräänlaista halveksuntaa – tai se, että he huomasivat keikalla käytettävän taustanauhoja, rumpukoneita tai muita äänitettyjä apuvälineitä (joita itse asiassa käyttävät useimmat rockbändit, mutta jotka yleensä pidetään viisusti piilossa). Vaikka tässä ei olekaan mukana faniuden kiihkeimpien muotojen minäkuvaa, musiikki näyttäytyy silti suhteena, jonka molemmilla osapuolilla on tietyt velvoitteensa. (Oma raivoni keikoilla kohdistui yleisön

## ”Ärsyynnyn lapseni tavasta huudattaa Dylania keittiössä, vaikka itsekseni kuuntelen samoja raitoja mielihyvin.”

jäseniin, jotka eivät täyttäneet veloitteitaan kuuntelijoina – jotka puhuivat kaikissa hiljaisissa kohdissa.)

Lopuksi haluan tarkastella kolmatta ja varsin erilaista (joskin tutumpaa) vihan muotoa. Puhun siitä lyhyesti *metelin* ongelmana, koska yleisesti ottaen se on vihaa, joka kohdistuu *liian kovaa* soitettuun musiikkiin. Itse asiassa ongelmana ei liene äänen voimakkuus sellaisenaan (desibeleinä mitattuna) vaan tunne, että jonkun toisen musiikki tunkeutuu omaan tilaamme; että emme voi kuunnella sitä musiikkina, miellyttävänä organisoituna äänenä, vaan pelkästään metelinä, jäsentymättömänä meluna.<sup>26</sup> Tämä on lisääntyvässä määrin ongelma arkielämässä, ja tätä nykyä musiikilliset kiistat koskevat todennäköisesti useammin meteliä kuin makua. ”Pistä pienemmälle!” on ikuinen vanhempien tuskanhuuto (silloinkin, kun musiikki ei soi kovin lujaa). Niinpä olen muutaman viime kuukauden aikana huomannut ärsyntyväni kotona eniten yhden lapseni tavasta soittaa Bob Dylanin *Greatest Hitsiä* keittiössä – liian kovaa! – aina kun poika saa siihen tilaisuuden, vaikka itse kuuntelen samoja raitoja aivan mielelläni ollessani yksin kotona.

”Meteli” viittaa tällaisissa kodin kiistoissa ihmisten tunteeseen tilallisesta loukkaamattomuudestaan. Kysymykseksi nousee, miten musiikki sisällyttää ja sulkee pois ihmisiä tällaisesta kuuntelullisesta tilasta ja milloin ja miksi toisten ihmisten musiikin koetaan tunkeutuvan siihen. On heti selvää, että kiistan kohteena ei ole itse musiikki; se ei vain ole sillä hetkellä *meidän* musiikkiamme. Ja perhe-elämässä eräät levyt saavat selvästi kantaa jälkiä menneistä taisteluista ja symboloida erityisen latautuneita kiistoja, jotka eivät koske niinkään hyvää ja huonoa musiikkia kuin henkilökohtaista oikeutta esittää niitä koskevia tuomioita (ja panna ne täytäntöön)!

Suuri avauskysymykseni – mitä on huono musiikki? – on päätynyt musiikillisiin arvostelmiin perheriitojen

banaalina polttoaineena. Mutta päättäessäni tarkastelun haluan tehdä tästä erään merkitsevän johtopäätöksen. Tunteemme musiikista nostaa tietenkin pintaan musiikki itse: kuuntelemme, reagoimme. Mutta kuuntelemme sen pohjalta, keitä olemme ja mitä tiedämme ja olettamme musiikillisesti. Reagoimme musiikkiin riippuen siitä, miten ja missä ja miksi kuuntelemme sitä. Olen koko ajan argumentoinut, että musiikilliset arvostelmat ovat myös eettisiä arvostelmia, jotka koskevat musiikin soinnin lisäksi sen miellettyjä tarkoituseriä, ja että arvostelmien esittäminen on luonnostaan yritys vakuuttaa toisia kuuntelijoita omien reaktioiden oikeellisuudesta. Haluan päätellä tästä, että musiikin estetiikkaa luonnehtii siksi aivan tietynlainen individualismin ja sosiaalisuuden sekoitus.

En usko olevan epäilystäkään siitä, etteikö musiikin kokemus olisi 1900-luvun aikana tullut erittäin yksilöllistyneeksi sekä teknisistä että kulttuurisista syistä. Musiikinkuuntelu sekoittui henkilökohtaiseen identiteettiin ja minäkuvaan; musiikki tuli joksikin, jonka kautta vallattiin ja merkittiin oma fyysinen ja maantieteellinen tila. Tämä johti puolestaan uudenlaisen vaatimuksen esittämiseen musiikille: sen oletettiin vastaavan kuuntelijoiden yksilöllisiin (ja muuttuviin) emotionaalisiin tarpeisiin, vahvistavan heidän yksilöllisyyden tunnettaan. Samaan aikaan musiikki muuttui joksikin, johon saattoi yksilönä olla enemmän tai vähemmän sitoutunut; se ei ollut enää pelkkä jaettu yhteisöllisen elämän osa. Erilaisilla mutta toisiinsa liittyvillä tavoilla musiikkikriitikot ja musiikkifanit kehittivät arvostelevia kantoja, joissa parempi tietämys ja maku (joka oli sen ansiota, että yksilö omisti musiikille paljon aikaa ja huomiota) merkitsi parempaa tapaa *kuunnella*. Minä sotkeentui musiikillisiin arvostelmiin ennennäkemättömällä tavalla.

Paradoksi on, että tämä minäkeskeinen estetiikka



(”minä” on kaikkien musiikkikritiikin muotojen yleisin sana) saa käyttövoimansa intohimoisesta halusta saada toiset ihmiset kuuntelemaan eri tavalla. Sekä julkaistussa kritiikissä että arkisissa väittelyissä ”hyvä” ja ”huono” musiikki ovat ilmauksia, joita käytetään, jotta ihmiset saataisiin muuttamaan kuunteluodotuksiaan. Samaan aikaan kun musiikillinen kokemus on yksilöllistynyt, se on säilynyt välttämättä ja kiistatta sosiaalisena. En ole käsitellyt lainkaan musiikkia ja tanssia, kollektiivista musisointia, musiikillisia nautintoja jotka ovat sosiaalisia nautintoja (ja jotka eivät siksi ole alisteisia samanlaiselle musiikilliselle arvioinnille). Mutta on merkittävämpää, että jopa nykyisenä henkilökohtaisten äänentoistolaitteiden aikana musiikki ei oudosti ole eikä voikaan olla

pelkkä yksilöllinen kokemus. Nykyään, kun musiikki säästää kaikkia kuviteltavissa olevia julkisia ja yksityisiä toimintoja, emme voi mitään sille, että kuulemme mitä toiset ihmiset kuuntelevat ja, mikäli miellämme itsemme minkäänlaisiksi musiikin ystäviksi, haluamme tehdä asialle jotakin.

*Suomentanut Tommi Uschanov*

**(alun perin: What Is Bad Music? Teoksessa Christopher J. Washburne & Maiken Derno (toim.), *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Routledge, New York 2004.)**

Martti Servo & Napander – Valokuva Jari Käsiäinen

## Viitteet & kirjallisuus

- 1 Tämän artikkelin ensimmäinen versio valmistui Tukholman yliopiston musiikkitieteen laitoksen 1994 järjestämään seminaariin, ja se julkaistiin osana tapahtuman raporttia *We're Only in It for the Money* (Kungl. Musikaliska Akademiens, Stockholm 1994). Kirjoitin sen kumppaniksi artikkelilleni What Is Good Music, *Canadian University Music Review* 10:2 (1990). Molempien artikkelin argumentteja kantaautui teokseeni *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Harvard UP, Cambridge, Mass. 1996).
- 2 Tämä on Slonimskin *Lexiconin* (1953) ikuinen viehätyks (University of Washington Press on jatkuvasti pitänyt sitä saatavana). Tämän kokoelman "kriitikkojen hyökkäyksiä säveltäjiä vastaan" tekevät niin vangitsevaksi sen esimerkit virheitä tekevästä kriitikoista. Se käsittelee vähemmän huonoa musiikkia kuin huonoa musiikkikriitikkä.
- 3 Alkuperäinen esitelmäversio tästä artikkelista oli höystetty seuraavilla levyillä: Dub Syndicate, *One Way System* ("tylsää" ja "itseään toistavaa"); Midi, Maxi and Efti, "Bad Bad Boys" (epäomaperäistä, standardoitua diskopoppia tökeröine raposuuksineen); Tommy Tune ja Twiggy, "Room in Bloomsbury" elokuvasta *Poikaystävä* (parodia yhdysvaltalaisen viihdemusiikin heteroseksuaalisesta rakkauslaulusta sanoituksellisesti ja melodisesti banaaleimmillaan); Joseph Spence, "Santa Claus Is Coming to Town" ("toistaitoinen" esitys ja tuotanto); tunteimatton kantrilaulaja, "Ice Cream Cones and Soda Pops" ("huonoa makua" osoittava laulu lapsen kuolemasta); Meat Loaf, "Rock and Roll Dreams Come Through" (seksistinen, loukkaava, ylituotettu, kaupallisen kaavamainen valkoinen rock). Pidän näistä kaikista, mutta voin soittaa niitä vain ollessani yksin kotona.
- 4 Savalas todella lauloi Dylania aivan kuten Robert Mitchum lauloi calypsoa ennen häntä. Seagalin laulut ovat toistaiseksi vain lupauksia hänen web-sivuillaan. Tuntuu jotenkin turvalliselta olettaa, että ne tulevat olemaan kamalia – ks. John Sutherlandin kolumnia *The Guardian*-issa 13.1.2003, G2-liite, 5. [Seagal julkaisi kaksi albumia 2005 ja 2006 – suom. huom.]
- 5 Kymmenen viime vuoden ajan olen toiminut Mercury-musiikkipalkinnon tuomariston johtajana. Palkinto myön-
- netään vuoden parhaalle brittiläiselle levyille, joka voi edustaa mitä tahansa tyyliä. Toisinaan harkitsemme kokoaamme listan myös vuoden huonoimmista levyistä. Olemme kaikki yksimielisiä siitä, että kaksi musiikinlajia ovat huonoja: 70-luvun rocktähtien albumit, jotka piehtaroivat jossakin uskonnollisessa tai filosofisessa muodossa, sekä yritykset saada klassiselle musiikille popin viehätysvoimaa (Bond, Opera Babes, Planets ja vastaavat). Edelliset ovat nautrettavia ja niillä on siksi kitsch-potentiaalia; jälkimmäiset ovat toivottomia.
- 6 Taidemusiikin maailmassa arvoarvostelmat, joita esittävät apurahoja myöntävät ja tilaustöitä teettävät tahot, saattavat olla yhtä tärkeitä aineellisesti (ratkaistessaan, ketkä muusikot voivat ansaita elantonsa musiikillaan ja ketkä eivät; mitkä teokset pääsevät yleisön kuultaviksi ja mitkä eivät). Rahoitusta myöntävät tahot artikuloivat vain harvoita perusteita, joiden nojalla joku todettiin *arvottomaksi* saamaan tukea.
- 7 Käsittelem tätä kysymystä teoksessani *Performing Rites*.
- 8 Kaksi erinomaista keskustelua aiheesta ovat Dai Griffiths, *Cover Versions and the Sound of Identity in Motion*. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toim. D. Hesmondhalgh & K. Negus. (Arnold, London 2002) & Michael Coyle, *Hijacked Hits and Antic Authenticity: Cover Songs, Race and Postwar Marketing*. Teoksessa *Rock Over the Edge*. Toim. R. Beebe ym. (Duke UP, Duke 2002).
- 9 Klassisesta Beatles-albumista tehtiin 1978 epäonnistunut filmatisointi, jonka päättähti olivat Peter Frampton ja The Bee Gees. Frith viittaa sen soundtrack-levyyn, jolla esiintyi monia muitakin artisteja. – *Suom. huom.*
- 10 Sit. Martin & Seagrove, *Anti-Rock: The Opposition to Rock 'n' Roll* (Anchor, Hamden 1998), 53.
- 11 Fiachra Gibbons, Minister labelled racist for attack on rap 'idiots'. *The Guardian* 6.1.2003, 3.
- 12 Simmons, Gangsta Was the Case. *Village Voice* 8.4.1994, 63.
- 13 Ks. Ivan Solotaroff, *Subliminal Criminals*. *Village Voice* 4.9.1990.
- 14 Glasgow'ssa 2001 käyty kampanja Marilyn Mansonin ja Eminemin saamiseksi pois vuotuisesta Festival on the Green -tapahtumasta loi näin erikoisen liit-
- touman fundamentalistikristittyjen ja homoaktivistien välille.
- 15 Hyödyllinen katsaus musiikin sensuuriin ja säätelyyn maailmalla on *Policing Pop*. Toim. Martin Cloonan & Reebee Garofalo. (Temple UP, Philadelphia 2000).
- 16 Hyvän aikalaiskeskustelun PMRC:n kampanjasta ja sen historiallisesta kontekstista tarjoaa James R. McDonald, *Censoring Rock Lyrics*. *Youth & Society* 19:3 (1988).
- 17 Simmons, mt., 63.
- 18 Minstrel-ilmioistä brittiläisessä viihteessä keskustelee hienosti Michael Pickering, John Bull in Blackface. *Popular Music* 16:2 (1997).
- 19 Jones, The Signifying Monkeys. *Village Voice* 6.11.1990, 171.
- 20 Gibbons, mt.
- 21 Ashley, Cecilia Bartoli. *The Guardian* 7.11.2002, 27.
- 22 Esitin eräät seuraavista argumenteista ensin esitelmässäni Why Does Music Make People So Cross? neljännessä pohjoismaisessa musiikkiterapiakonferenssissa Bergenissä toukokuussa 2003. [Julkaistu lehdessä *Nordic Journal of Music Therapy* 13:1 (2004) – suom. huom.] Kiitokset konferenssin osallistujille kommenteista.
- 23 Helfgott oli australialainen pianisti, jonka henkisen luhistumisen ja parantumisen tarinan kertoi emotionaalisesti ja kaupallisesti tehokas elokuva *Loisto*. Yleisö otti haltioituneena vastaan hänen myöhemmät konserttiesiintymisensä, mutta kriitikot tuomitsivat ne lähes yksimielisesti.
- 24 Ks. esim. Steven Feld, *The Poetics and Politics of Pygmy Pop*. Teoksessa *Western Music and Its Others*. Toim. G. Born & D. Hesmondhalgh. (University of California Press, Berkeley 2000).
- 25 Nauha julkaistiin bootleg-levynä harhaanjohtavalla nimellä *Dylan Live at the Albert Hall*. Tapauksen tositarinan kertoo C. P. Lee, *Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall* (Helter Skelter, London 1998).
- 26 Eräitä näistä kysymyksistä käsittelee tarkemmin artikkelini *Music and Everyday Life* teoksessa *The Cultural Study of Popular Music*. Toim. M. Clayton ym. (Routledge, New York 2003).