

KARI KALLIONIEMI – KIMI KÄRKI

Mikä äänimaailma on voittanut?

”Oikea” musiikki järjestyksen ja autenttisuuden symbolina

Länsimaiden teollistuminen ei synnyttänyt pelkästään uutta äänimaailmaa, vaan se loi myös tarpeen ”oikean” musiikin kautta symboloituvalla yhteiskunnallisella järjestyksellä. 1800-luvun porvarillinen musiikkikulttuuri heijasti itsessään Ranskan vallankumouksen jälkeisen ajan epäluuloa ”melua” ja epäjärjestyksestä kohtaan. 1900-luvun musiikki estetisoi kaupunkilaisen, teollisen ja teknologisen ääniympäristön.

■ Tietyissä historiallisissa tilanteissa ihmiset mieltyvät juuri tiettyyn musiikkiin, jonka merkitys muodostuu ajan sosiaalisten, taloudellisten ja teknologisten voimien kautta. Ranskalaisen taloustieteilijän Jacques Attalin 1970-luvulla luoma esitys musiikinhistoriasta perustui ajatukseen, jonka mukaan eri historialliset vaiheet – primitiivinen, feodaalinen, teollinen ja jälki-teollinen – tuottivat omat musiikilliset-äänelliset maailmansa, jotka heijastivat yhteiskunnan järjestyksistä tai ennakoivat sen muutoksia.¹

1. Jacques Attali (2006 [1977]) *Noise. The Political Economy of Music* Theory and History of Literature, vol.16, Minneapolis: University of Minnesota Press. Taloustieteilijä Attali (1943-) tunnetaan *Noise*-teoksen lisäksi ajastaan Ranskan presidentti François Mitterrandin neuvonantajana 1980-luvulla. *Noise* on marxilaisessa suoruudessaan urauurtava ja klassinen teos, mutta varsinkin nykytilanteessa osin vanhentunut. Tä-



Kansanmusiikkikulttuuri tuotti hovikulttuurin kaltaista orastavan teollisen ajan järjestyksestä. Wikipedia.

1800-luvun porvarillisen yhteiskunnan musiikkikulttuuri ja järjestys

Muusikoiden ammattikunnan vapautuessa 1700- ja 1800-luvun vaihteessa hovikulttuurin ja kirkon vaikutusvallasta myös musiikin tekemisen ja kokemisen estetiikka muuttui.² 1800-luvun porvarilliseen musiikkikulttuurissa säveltäjien ”suuruutta” määriteltiin klassis-romanttisen musiikinestetiikan perusteella. Se nojautui tonaalisen harmonian ja ylihistoriallisiksi katsottujen kauneuden ihanteiden ympärille.³

Vaikka musiikin ja äänen paikka tekstiin sitoutuvan kulttuurin hierarkiassa oli alhainen, sen asemaa kasvatti uusi musiikkikulttuuri: konserttiyleisö, kriitikot ja akateemikot sekä musiikkitähden ympärille rakentunut tekijänoikeus- ja tuotantojärjestelmä, jossa uusi kapitalistinen kulttuuri määrittäi taiteen arvon.⁴

Sen arvo kumpusi myös 1800-luvun romanttisesta idealismista, jonka mukaan ”aito” (kansan)musiikki on pitkäikäistä ja tätä kautta ”ylevää”. Länsimaisen musiikkikulttuurin autenttisuuden mytologia pohjasi Johann Gottfried von Herderin käsityksiin alkuperäisestä taiteesta, jota taiteilijageniukset ilmaisivat.⁵ Myös populaarimusiikki saatoi heijastaa näitä aitouden ja kansallisuuden elementtejä.⁶

1800-luvun porvariskulttuurin järjestystä vahvisti entisestään modernisaation luoma kulttuuripessimismi tai -konservatismi, jolle vanha, mieluiten esiteollinen kansankulttuuri edusti ”oikeaa” populaaria ja kaupunkilainen ”väärää” massojen kulttuuria. Tästä

män artikkelin puitteissa sivuamme modernin äänimaisen muutosta tutkivaa monitieteistä Soundscape-tutkimusta, sen metodologioista ks. esim. Helmi Järvi- luoma & Gregg Waggstaff (toim.) (2002) *Soundscape Studies and Methods*. Helsinki: Finnish Society for Ethnomusicology publ. 9, Department of Art, Literature and Music, Series A 51 sekä erityisesti historiallisesta näkökulmasta Outi Ampuja & Kaarina Kilpiö (toim.) (2005) *Kuultava menneisyys. Suomalaista äänimaisen historian historiaa*. Turku: Turun historiallinen yhdistys, Historia Mirabilis 3.

2. Taustalla tässä muutoksessa oli mm. Ranskan valankumouksen vaikutukset yhteiskuntajärjestykseen ja siten myös perinteisiin musiikin tuottamisen muotoihin.

syystä musiikillisen järjestyksen ulkopuolelle jäi äänellinen maailma, joka ei täyttänyt romanttisen estetiikan universaaleja vaatimuksia ja joka liitettiin yhteiskunnan alaluokkien elämään. Peter Burke kuvailee kuinka kaupungin väkijoukko (*mob*) erotettiin ruraalista kansasta heidän äänimaailmansa kautta: ”se ei koskaan laula ja sävellelä vaan kirkuu aiheuttaen epämiellyttäviä tunteuksia”.⁷ Väkijoukko ei siis täyttänyt julkista tilaa (järjestyneellä) puheella ja musiikilla vaan ”melulla”. Samaan tapaan E. P. Thompsonin *Customs in Common*issa kuvailema rahvaan tuottama ”raakalaimainen musiikki” (*rough music*) on ritualistis-karnevalistista ”mölyä”, jolla kansa ilmaisee erilaisia vastenmielisiä tunteuksiaan valanpitäjiä kohtaan.⁸

3. Jukka Sarjala (1990) *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918–1939* Julkaisematon liseniaatintutkimus, Turku: kulttuurihistoria, Turun yliopisto, 56–57, 114–115.

4. Attali (2006) 47–62.

5. Romanttinen konsepti alkuperäisyydestä on säilynyt meidän päiviimme erityisesti rock-musiikin avulla. Koska se on niin tärkeä osa modernisaatiota, teollista järjestystä, sekulaaria rationalismia ja kansallisvaltio-ideologiaa, kelpaa se edelleen käyttöön väittelyissä musiikin tehtävistä yhteiskunnallisen todellisuuden heijastajana. Ks. lisää Kari Kallioniemi (1998) *Put the Needle on the Record and Think of England - Notions of Englishness in the Post-war History of British Pop Music*, Turku: Cultural History, University of Turku, 61–76.

6. Satu Apo (2006) Kansanlaulujen ääni 1700-luvun kirjallisuudessa – johdatus Macphersonin, Percyn ja Herderin runojulkaisuihin. *Herder, Suomi, Eurooppa*, Sakari Ollitero ja Kari Immonen (toim.), Helsinki: SKS, 216–264.

7. Peter Burke (1978) *Popular Culture in Early Modern Europe*, Lontoo: Temple Smith, 22. Ks. myös Bruce Johnson (2010) *What does 'Popular' mean? The inaugural IIPC Debate* University of Turku, 12 January 2010, <http://iipc.utu.fi/debates.html> [Viitattu 26.5.2010]. Toisaalta vallanpitäjät kontrolloivat kansaa erilaisten elämää järjestävien äänisignaalien, kuten kirkonkellojen avulla. Alain Corbin (1998 [1994]) *Village Bells: Sound and meaning in the 19th century French countryside*, Orig. Le cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle Translated by Martin Thom, New York: Columbia University Press, passim.

8. Edvard Palmer Thompson (1991) 'Rough Music', teoksessa *Customs in Common*, Lontoo: Merlin Press, 469–478.

Modernin äänellinen manifestaatio

Herman Hessen *Arosuden* osin omaelämäkerrallinen päähenkilö Harry Haller ilmentää hyvin erityisesti porvarillisissa taidemuusiikkipiireissä jazz-musiikkia kohtaan tunnettua ambivalenssia:

Seisoin hetken paikoillani ja tunnustelin aisteillani tuota raakaa, räikeätä musiikkia, nuuskin ärsyntyneenä ja himokkaana tanssialista tulvivaa ilmaa. Toinen puoli tätä musiikkia, lyyrinen puoli, oli rasvaista ja äitelää ja tihkui kuvottavaa sentimentaalisuutta; toinen puoli oli rajua, voimakasta ja repäisevää, ja kuitenkin nämä molemmat puolet yhtyivät naiivin sopusuhtaiseksi kokonaisuudeksi. Tämä oli perikadon musiikkia; Rooman viimeiset keisarit olivat varmaan kuunnelleet samantapaista. Tietenkin se oli sikamaista musiikkia verrattuna Bachiin ja Mozartiin, oikeaan musiikkiin.⁹

Teoksen protagonistia kokee niin inhoa kuin vetoakin tuota ”lapsenomaista” musiikkia kohtaan, joka ryöppösi häntä vastaan kuin ”raa’an lihan höyry”.¹⁰

Teollistuneessa tilassa elävien ihmisten metelöinti assosioitui kaupunkien populaarimusiikin eri muotoihin, sirkusmusiikista jazziin. Yhteiskunnan sosiaalista järjestystä alkoivat kuitenkin 1890-luvulta alkaen horjuttaa äänen mekaanisen tallentamisen yleistymisen, teknologiset innovaatiot ja lisääntynyt lukutaito.¹¹

Tämä murros aloitti läpi 1900-luvun jatkuneen musiikin enkulturaation, joka sai teknologisoituvan musiikkikulttuurin etsimään uusia autenttisuuksia musiikillisen järjestyksen ylläpitämiseksi ja modernisaation nimissä kyseenalaistamaan niitä.¹² 1800- ja 1900-luvun vaihteesta alkaen keskustelu massakulttuurista ja modernisaation hengestä kiinnittyi teollisen maailman estetisointiin keinona vastustaa 1800-luvun romanttista ruralismia ja sen musiikin järjestystä. Jazzin, gramofonien ja suurkaupunkien äänimaailma asettui vasten kansallisen ylevän estetiikkaa.

Herkullinen kuvaus modernin äänimaailman aikaansaamasta hekumasta löytyy Ola-

vi Paavolaisen teoksesta *Nykyaikaa etsimässä*, jossa hän kertoo innostuneesti niistä maailmansotien välisen ajan modernisaation kiihottavista tunnoista, joissa 1800-luvun esteettistä järjestelmää puskettiin kumoon. Kuvaukset dadaisti Tristan Tzaran pirullisesta äänenvahvistajakoneesta, jonka avulla kaiku kolminkertaistui, ryhmän istunnoista, joissa ”särjetään paljon laseja ja ikkunoita, ammutaan revolvereilla, isketään musiikin aikaansaamiseksi lautasia rikki ja kattiloita kuhmuille”,¹³ olivat niin hyökkäys 1800-luvun ”varmuuksia” vastaan kuin ennakoivia uuden äänellisen ja visuaalisen tuntemistavan synnystä, jonka kautta teollistunut maailma aloitti teknillisten keksintöjen ja koneiden estetisoinnin.¹⁴

Paavolainen oli myös vaikuttanut futuristisesta musiikkiestetiikasta. Uusi tuntemistapa tuli tyypillisenä esiin futurismin manifestissa uudesta musiikista, joka kiteytyi tämän musiikin perustajaksi tituleeratun Luigi Russolon vuonna 1913 julkaisemassa

9. Herman Hesse (1977 [1927]) *Arosusi*, alkuteos *Der Steppenwolf*, suom. Eeva-Liisa Manner, Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 42–43.

10. Hesse (1977), 43.

11. Morag Shiach (1989) *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present* Cambridge: Polity Press, 1–18.

12. 1900-luvun musiikin ja teknologian välillä vallitsee enkulturaatioprosessi, joka dadaistien äänensärkijöistä ja sähköisen mikrofonin keksimisestä alkaen on kehittänyt kykyämme estetisoida teollisesti tuotettuja ääniä/ääntä. Eilispäivän ”dekadentista melusta” on teknologisen kehityksen vuoksi tullut nykypäivän romanttisesti väritynyttä autenttisuutta, oli sitten kyse 1920-luvun megafonilaulannasta tai 1970-luvun tanssilattian diskokompista. Sarah Thornton (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press, 27–31. Ks. myös Simon Frith (1986) ’Art versus Technology: The Strange Case of Popular Music’, *Media, Culture and Society* vol:8 n:o3, July , 263–280.

13. Olavi Paavolainen (1990 [1929]) *Nykyaikaa etsimässä*, Keuruu: Otava, 96, 106.

14. Arjen äänien musiikillistaminen tapahtui levytetyn taidemusiikin piirissä jo 1910-luvulla Erik Satien toimesta. Ks. esim. James Hayward (2007) *Eric Satie. Cubist works and Pablo Picasso (1913–1924)*, <http://www.ltmrecordings.com/satiecubism.html> [Viitattu 26.5.2010]. Näitä avantgardistisia ideoita välitti populaarimusiikin piiriin esimerkiksi italialainen elokuväsäveltäjä Ennio Morricone 1960-luvun loppupuolella. Lucia Bozzola (2010) *Ennio Morricone Biography, Allmovie.com*, <http://www.allmovie.com/artist/ennio-morricone-103552/bio> [Viitattu 26.5.2010].

manifestissa melun taiteen harmoniasta. Russolo konstruoi myös erilaisia instrumentteja, joiden avulla voitaisiin konserttisaleissa ilmentää kaikkia nykyaikaiseen elämään liittyviä ääniä: männän jyskytystä, propellien surinaa, kirjoituskoneen nakuusta ja kumipyörien sihahtelua asfaltilla.¹⁵

Suhde teollisen äänimaailman synnyttämään musiikkiin säilyi kuitenkin maailmansotien välisenä aikana vielä ambivalenttina. Theodor Adornon kirjoittelu ”orfisen lyran häiritsemisestä bakkanaalisella agitaatiolla”, jota kaupunkilainen populaarimusiikki edusti, ja hänen analyysinsä populaarimusiikin äänien aiheuttamista regressiivisistä tunnevaikutuksista, edustivat ajattelua, jossa ihminen oli teollisen maailman uuden äänisaasteen uhri. Viihdeteollisuuden välittämä musiikki ohjasi kuulijansa keskittymättömään kuunteluun, joka muistutti kärsimättömän lapsen tapaa hyppiä ohi tylsien kohtien: ”tällainen musiikin harrastus synnyttää hermostuneen ihmisen, joka naputtelee jatkuvasti jalallaan tai sormillaan päivän rytmi-iskelmän tahtia tai jitterbugia tanssivan ’hörhön’, joka on kuin edestakaisin pörräävä hullaantunut hyönteinen tai refleksensä tunnuksella loukkaantunut eläin”.¹⁶

Kaupungin syke ja rock’n’roll

Massatiedotusvälineiden aloittama voittokulku lisäsi entisestään pelkoa kansanvalistajissa ja kulttuuri-intellektuelleissa musiikkikuunteluun ja -vastaanottoon liittyvän järjestyksen romuttumisesta. Kyvyttömyys ymmärtää populaarimusiikin ruumiillisuutta ja äänellisiä lähtökohtia tekivät siitä pelottavan uhan romanttis-klassisen musiikin edustamalle järjestykselle.

Rock’n’roll oli se musiikki, joka muodosti pohjan toisen maailmansodan jälkeisen ajan populaarimusiikille ja sen keskeisen instrumentin, sähkökitaran, luomalle äänimaailmalle. Ensimmäisen kattavan esityksen tästä uudesta musiikista 1970-luvun alussa kirjoittanut toimittaja Charlie Gillet kuvailee teoksessaan *Kaupungin syke* (Sound of the City) tuon musiikkimuodon radikaalia roolia kaupunkilaisen äänimaailman estetisoinnissa: ”Rock’n’roll oli ehkä ensimmäinen

populaarikulttuurin muoto, joka varauksetta ylisti elämänmuodoista eniten arvostelua saanutta – kaupunkielämää. Rock and rollissa itse asiassa kaupungin räikeät, hakkaavat äänet olivat muuttuneet melodiaksi ja rytmiksi.”¹⁷

Rock-musiikin historia ei ole juhlinut pelkästään kaupunkielämää vaan se on rakentanut itseään teollisesta tuotannosta otetuilla ideoilla ja metaforilla. Lukemattomia ovat aikalaismusiikoiden tarinat siitä, kuinka Detroitin autokaupungin tuotantolinjojen syke loi pohjan Motownin levy-yhtiön soul-tanssirytmille 1960-luvun alussa. Samaan tapaan sheffieldiläiset muusikot ovat muistelleet, kuinka metallitehtaiden tasainen jyske vaikutti 1980-luvun alussa kaupungin syntetisaattori-yhtyeiden futuristisiin rytmeihin.¹⁸

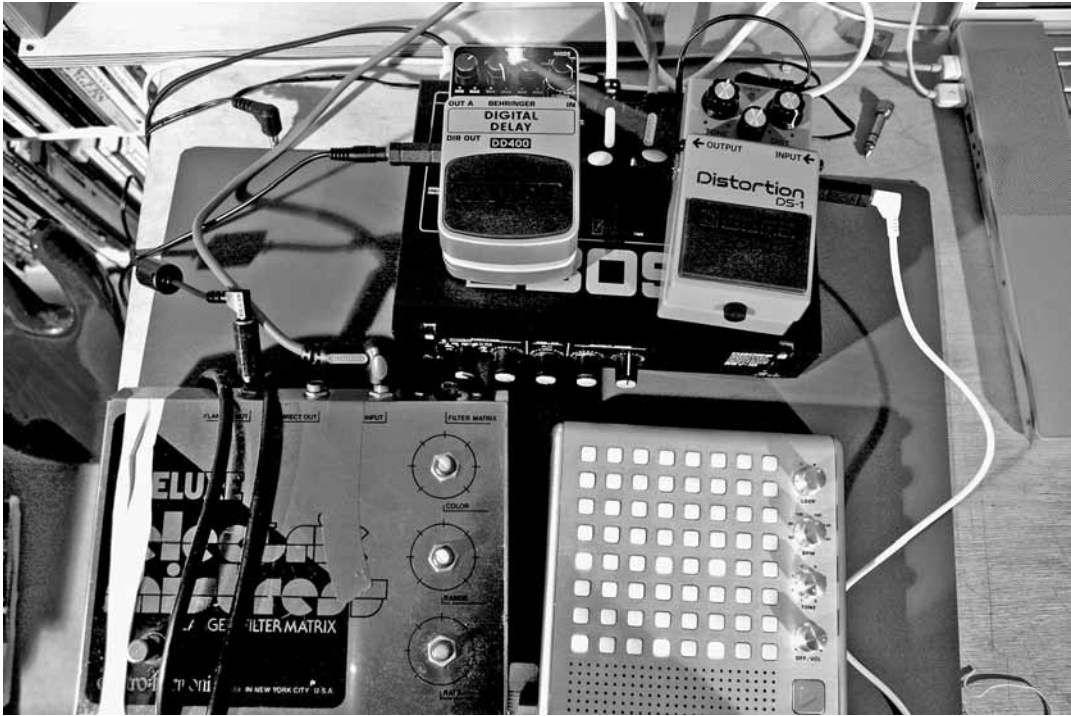
Rock-musiikin evoluution synnyttämät kiistat autenttisista soundeista ja musiikkityyleistä huipentuivat 1970- ja 1980-luvulla kysymykseen sähkökitaran äänen ”aitou-

15. Paavolainen (1990) 81–82. Luigi Russolo (1913) *The Art of Noises*, <http://www.unknown.nu/futurism/noises.html> [viitattu 26.5.2010]. Futuristien vaikutus moderniin taidemusiikkiin, sumusireeni- ja tehtaanpilikonsertteihin ja jazzin suurkaupunkiestetiikkaan on kiistaton. Arthur Honeggerin *Pacific 231* on ehkä paras esimerkki futurismin äänitaiteen vaikutuksesta konserttimusiikkiin. Teos pyrkii matkimaan höyryveturin ääntä ja liikettä. Paul Serotsky (S.a.) *Honegger (1892–1955) – Pacific 231. MusicWeb International*, http://www.musicwebinternational.com/Programme_Notes/honegger_231.htm [viitattu 26.5.2010].

16. Theodor W. Adorno (1991 [1938]) ‘On the fetish character in music and the regression of listening’ teoksessa J.M. Bernstein (toim.) *The Culture Industry. Selected Essays On Mass Culture*, Lontoo: Routledge, 26, 44–46. Ks. myös Keith Negus (1996) *Popular Music in Theory*, Cambridge: Polity Press, 8–12. Jukka Sarjala (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa? Jobdatus näkökulmiin ja menetelmiin*, SKS Tietolipas 188, Vammala: SKS, 40–43.

17. Charlie Gillett (1980 [1970]) *Kaupungin Syke. Rock’n’rollin historia I* Alkuteos The Sound of the City, Pirkkala: Soundi-kirja, 7.

18. Ks. esim. Wood, Eve (2004) *Made in Sheffield. The Birth of Electronic Pop*, DVD SV001. Futuristien modernisaatio eteni Pete Townshendin hajottaessa kitaraan esiintymisten yhteydessä ja Jimi Hendrixin tehdessä kitaransoitosta niin primitiivisen rituaalin kuin sähköisen musiikkivallankumouksen välineen. Juha Torvinen (2007) *Musiikki abdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesti merkityksestä*, Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Acta Musicologica Fennica 26, 178–183.



Erlaisia kitararokin parissa tyyppillisiä äänenmuokkauspedaaleja, mm. viivekaiku ja särö. Wikipedia.

desta” verrattuna syntetisaattorien futuristiseen ”epäaitouteen”.¹⁹ Jo ensimmäiset 1970-luvulla syntetisaattoreilla soittaneet yhtyeet, kuten saksalainen Kraftwerk, leikkivät ajatuksella monistettavuudesta ja robottien soittamasta musiikista teoksissaan, mutta saivat kokea epäluuloa juuri epäautenttisuuden näkökulmasta.²⁰ Myös perinteisemmät yhtyeet, jotka alkoivat kokeilla syntetisaattoreilla, saivat kokea merkillisiä syytöksiä. Esimerkiksi englantilaisen Pink Floyd -yhtyeen kitaristin David Gilmourin täytyi 1972 vastata väitteisiin, joiden mu-

kaan yhtyeen musiikki oli koneiden luomaa:

Musiikki on jatketta päänsisäiselle maailmallemme. Jotta musiikkia voisi tuottaa, se täytyy ensin saada mielestämme ulos. Soitin ei itse asiassa missään vaiheessa ajattele itse. Se ei kontrolloi itseään [--] Olisi mielenkiintoista nähdä, mitä neljä asiasta mitään tietämätöntä ihmistä osaisi tehdä näillä laitteilla. Se olisi kiinnostava kokeilu, mutta luulen että pärjäisimme paremmin.²¹

19. Kulttuurihistorian professori Hannu Salmi ehdottaa menneen musiikillisen kokemuksen tutkimisesta kirjallisten kuvausten lisäksi myös rekonstruoida ärsykkeiden fyysistä tuotantoa. Hannu Salmi (2001) 'Onko tuoksuilla ja äänillä menneisyys? Aistiympäristön historia tutkimuskohteena', teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuuristoria. Jobdatus tutkimukseen*, Tietolipas 175, Helsinki: SKS, 345. Tämä pätee myös lähihistorialliseen tarkasteluun. Soitinten kulttuurihistoria on muutoksen ja pysyvyyden välistä jatkuvaa taistelua. Tietyt standardit ovat vakiintuneet esimerkiksi kielisoittimille, mutta äänenväri, soundi, on se missä muokkaus ja uudistukset suureksi osaksi tapahtuvat – soitinten muodossa, niin

kauan kuin niissä on jonkinlainen fyysinen äänivärähtelyn mahdollisuus, on tiettyjä lainalaisuuksia. Digitaaliset soittimet, syntetisaattoreista alkaen, ovat rikkomassa tätäkin autenttisuuden kenttää.

20. Toisaalta konemusiikin pioneeri Kraftwerk sai nopeasti myös jäljittelijöitä, kuten industriaalisia ideoita hyödyntäneet Cabaret Voltaire sekä Throbbing Gristle. Pascal Bussy (1993) *Kraftwerk. Man, Machine and Music*, Wembley, Middx: SAF Publishing Ltd, 93–108. 21. *Pink Floyd Live at Pompeii* (1994), ohjannut Adrian Maben, 01531–01700 (videon laskuri). Yhtye käytti konseptialbumeitaan, kuten mainittu *The Dark Side of the Moon* (1973) ja *The Wall* (1978) esittäessään paljon nauhaefektejä eli ennalta äänitettyjä puhe-

Koneen näennäisesti tuottamalla järjestyksellä on myös muusikoiden mielestä edelleen juurensa joko romanttispuhaisessa luomistapahtumassa, tai vähintäänkin soitotaitoon liittyvässä käsitylöisyydessä. Simon Frithin mielestä rock-kulttuurin ympärille 1960-luvulla syntynyt aitouden kultti oli viimeinen romanttinen yritys suojella musiikkia ja taiteilijuutta teknologian ja teollisen maailman kaikkivoipaisuudelta.²²

Ihmisten ja systeemin musiikki

Teollinen kaikkivoipaisuus on silti jatkuvasti vahvistanut romanttista uskoa erilaisiin autenttisuuksiin, jotka ovat 1960-luvun jälkeen tulleet esiin lukemattomissa musiikkiin liittyneissä alakulttuureissa vinyylinkeräilijöistä analogisten syntetisaattoreiden rakentelijoihin. Mekaaniset nykyhetken epäautenttisuudet käännetään ylösalaisin jälkiteollisessa kulttuurissa, joka on tehnyt jatkuvasta teknologisesta muutoksesta itselleen uuden pysyvyyden ja järjestyksen idean.²³ Tällaisessa tilanteessa vanha mustavalkoinen autenttinen/epäautenttinen dikotomia on menettänyt merkityksensä, varsinkin kun uusia autenttisuuksia syntyy

pätkiä, helikopterin ääntä, kellojen soittoa, juoksuaskeleita, sydämenlyöntejä jne. Ne luotiin pääasiassa studiossa joko yksinkertaisesti äänittämällä askelia, kilinää, puhetta, tms., tai sitten VCS3-syntetisaattorilla kappaleiden levytettyjä versioita varten. Konserteissa nämä efektit tulivat pääosin nauhalta yhteen soiton sekaan. Ajatus koneiden luomasta musiikista oli tuohon aikaan yhä jotain uutta ja kiehtovaa, mutta voidaan sanoa, ettei Pink Floydilla ole kovinkaan paljon tekemistä varsinaisen syntetisaattoripohjaisen musiikin kanssa, vaikka erilaisia – soitinten äänenväriä muokkaamalla aikaansaatuja – elektronisia efektejä käytettiin heidän musiikissaan runsaasti. Kimi Kärki (2008) *Epätoivon ja teknologian teatterissa. Pink Floydin lavaesiintyminen 1965–1995*, julkaisematon lisen-siaatintutkielma, Turku: Turun yliopisto, 161–166.

22. Simon Frith (1988) 'Introduction – Everything Counts', teoksessa *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1–8. Ajatus autenttisuudesta on muuttunut sitten 1960-luvun erityisesti siksi, että musiikin tekemisen ja vastaanottamisen tavat ovat radikaalisti muuttuneet teknologisen kehityksen vuoksi. Tietokone- ja digitaalinen kulttuuri ja median määrän lisääntyminen ovat entisestään lisänneet kiinnostusta analogisen kulttuurin muotoja kohtaan ja kiihdyttäneet (populaari)kulttuurin retroistumista, joka hämärtää eroja autenttisen ja epäautenttisen välillä.

jatkuvasti ja ne viittaavat nyt niin menneisiin "ruraaleihin" kulttuurin muotoihin kuin postmoderneihin utopioihin tulevaisuuden järjestäytyneistä yhteiskunnista.²⁴

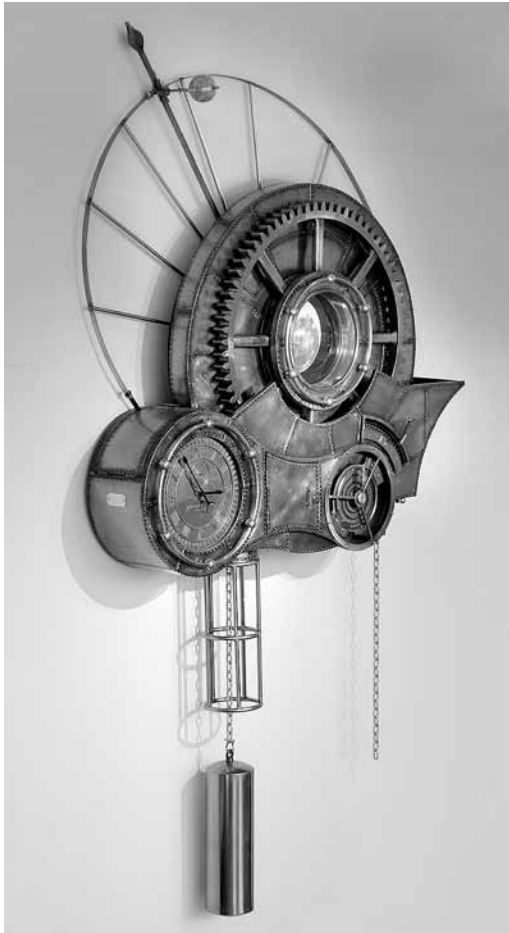
1900-luvun alussa alkanut teollisen kulttuurin ihannointi oli jo synnyttänyt tarpeen puhtaan synteettisen äänen synnyttämiseksi. Mekaniikan ihailu toteutui syntetisaattorien kautta, joiden rytmillinen vastine, sekvensseri, edusti kellokoneen ja mekaanisten musiikkilelujen jatkeena tarvetta luoda musiikkia tekevä kone.²⁵ Ajatus näiden koneiden ylivallassa jälkiteollisessa yhteiskunnassa elää vahvana, mikä kertoo myös siitä, että myytti "ihmisten tekemästä musiikista ihmisille" on yhä elossa.

Musiikkitoimittaja Ian McDonaldin mielestä koneiden saavuttama lopullinen ylivalta hyperkapitalistisen maailman musiikkikulttuurin järjestäjänä on toteutunut siinä, miten tietokonepohjainen musiikki on 2000-luvulle tultaessa marginalisoitunut muut tavat tehdä musiikkia. Kaikkialla kuuluva ja kaikkialle ulottuva tanssipop ja erilaiset toistoon ja minimalismiin perustuvat kone-

23. Kiinnostava esimerkki tästä käännöksestä on musiikin avulla markkinoiminen. Kun 1980-luvulle asti kauppoihin toimitettiin erityisesti niitä tiloja varten suunnattua mahdollisimman huomaamatonta taustamusiikkia, "muzakia", ollaan nyttemmin markkinoinnissa siirtynyt yhä enemmän uudelleen merkityksellistävään kuuntelukokemuksiin, jossa musiikki ja ostopahtuma kytketään yhteen, musiikin ollessa kullekin kohderyhmälle miellyttäväksi ja autenttiseksi katsottua originaalimusiikkia. Ks. esim. Kaarina Kilpiö (2010) 'Taustamusiikin houkutus', *Hiidenkivi 3/2010*, 16–18.

24. Simon Frith (1987) 'Towards an aesthetic of popular music', teoksessa *Music and Society. The politics of composition, performance and reception* teoksessa Alan Leppert ja Susan McClary (toim.), Cambridge: University of Cambridge Press, 139–40, 144. Niin ennen kuin jälkeen 1960-luvun, folk-musiikki on pyrkinyt etsiytymään ruraalin kulttuurin muotoihin, pakenemaan kaupunkien esteetikkaa. John Richardson on kiinnostavalla tavalla pyrkinyt siirtymään tästä vanhasta polarisoivasta autenttisuuskustelusta sellaiseen akustisen äänimaailman analyysiin, joka painottaa digitaalisen estetiikan lähes täydellisen läsnäolon tuottamaa aivan uudenlaista tulkintatilannetta. John Richardson (2010) *Back to the Garden? Performing the Disaffected Acoustic Imaginary in the Digital Age*. Paper given at IIPC Debate 3, University of Turku, 2 March, 2010, <http://iipc.utu.fi/debates.html> [Viitattu 26.5.2010], passim, erit. 3–4.

25. Ian MacDonald (2003) 'Pulse of the Machine', teoksessa *The People's Music*, Lontoo: Pimlico, 149.



Maailmankaikkeus on mahdollista barmottaa mekaanisena kellopelinä, kaikenkattavana järjestyksenä. Wikipedia.

musiikin muodot ovat hänelle uusliberalistisen utopian täydellinen soundtrack:

Tämä musiikki, piti siitä tai ei, on täydellisesti tyylitelty siunaamaan tulevaisuuden korkean teknologian totalitaarisen utopian. Pakkomielle järjestystä kohtaan, tekniikan puhtaus, massatuotannon standardit, hypnoottinen läsnäolo, anti-intellektualismi ja ”tahdon riemuvoitto” -tyyppinen psykologinen ylemmydentunto ovat kaikki jälkiteollisen regressiivisen korporaatioajattelun heijastumaa ja läsnä minimalistisessä tekno-musiikissa.²⁶

Samanaikaisesti tapahtui toinen merkittävä muutos, musiikillisen maailman kietoutuminen erilaisiin visualisoiiviin teknologioihin, musiikki muuttui yhä keskeisemmin osaksi multimediaalisia ympäristöjä.²⁷ McDonalдин esimerkit ovat läsnä paitsi teknomusiikissa, myös länsimaisen viihdekulttuurin yhdessä keskeisessä massakulttuurisessa ilmentymässä, stadionrockissa. Siinä järjestäytynyt teknologinen elementti on läsnä koko audiovisuaalisen speaktaakkelin voimalla. Huipputeknologian läpi ajettu äänimaisema sitoutuu jatkuvasti voimakkaammin sen kanssa vuorovaikutuksessa olevaan kuvavirtaan.²⁸ Tämä audiovisuaalinen yhteys, josta stadionrockin mahtipontinen estetiikka on tietenkin vain yksi esimerkki, on luultavasti pitkällä aikavälillä tarkasteltuna merkittävin 1900-luvulla tapahtunut aistihistoriallinen muutos.

Stadionkonserttien kaupallinen potentiaali havaittiin 1960-luvun puolivälissä. Urheiluareenojen hyödyntäminen myös musiikin esittämisen paikkoina mahdollisti valtavat taloudelliset voitot konserttien järjestäjille. Shea Stadiumin Beatles-keikan 1965 ja suurten 1960-luvun lopun hippifestivaalien – kuten Monterey Pop (1967), Woodstock (1969) ja Isle of Wight (1968, 1969, 1970) – jälkeen uusien teknologisten ratkaisujen tarve nousi keskiöön; yhteyt siirtyivät teknologian mahdollistamina esittämään musiikkiaan areenoilla ja stadioneilla.

26. Ian MacDonald (2003) 'Minimalism and the Corporate Age', teoksessa *The People's Music*, Lontoo: Pimlico, 183–185. MacDonald on musiikkitoimittaja, joka ei ole valitettavasti kehittänyt mielenkiintoista mutta rankasti yleistävää ajatustaan pitemmälle.

27. Musiikin valtaamien tilojen moniaistillisuus on noussut viime vuosina yhä tärkeämmäksi tutkimuskohdeksi, niin arkkitehtuurin kuin esim. kontrollin, etnisyyden ja sukupuolijärjestelmän näkökulmasta. John Connell & Chris Gibson (2006 [2003]) *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, London: Routledge, 192–220. Andrew Goodwin on kirjoittanut tämän audiovisuaalisen muutoksen yhteydestä Music Televisioniin. Andrew Goodwin (1993) *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*, London: Routledge, erit. 37–41.

28. Ks. esim. Nicholas Cook (2000 [1998]) *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, viii.

Muutos on ollut sekä teknologinen että yhtyeiden esiintymistapaan ja pyrkimyksiin liittyvä. Pyrkimykseksi nousi tuottaa rockin lavaesiintymisessä katsojille esiintyjän levyä vastaava audiovisuaalinen kokemus, mikä tarkoitti myös suurempien salien ottamista huomioon osana itse lavaesiintymistä ja teatraalista lavastusta. Nimenomaan 1970-luku on todellinen megatähteyden, stadionrockin ja teatralisten megayhtyeiden aikakauden avaus: Pink Floydin lisäksi mm. The Who, Led Zeppelin, Queen, Electric Light Orchestra, Yes ja Genesis kehittivät itselleen kalliit ja mahtailivat lavakokonaisuudet.²⁹ Vaikka yhtyeet myöntävät stadionkonserttien olevan vieraannuttavia kokemuksia, he myös perustelevat isot showsa juuri kauempana seisovien fanien palvelemisella.³⁰ 1980- ja 1990-luvulla lavakokonaisuudet kasvoivat entisestään suuremmiksi, kun yhä useampi sukupolvi oli valmis maksamaan kalliita stadionkeikkojen lipunhintoja.

Stadionkonsertti on johonkin paikalle saapuvaa ja jälleen katoavaa estetiikkaa, liikuteltavaa arkkitehtuuria ja spekaakkeli. Tähän voi hyvin rinnastaa Jean Baudrillardin ajatukset Las Vegasista ilmaan haihtuvana kangastuksena:

Tarvitsee vain nähdä Las Vegasin ylevän kaupungin nousevan fosforinhoitoisine valoineen kokonaan erämaasta päivän laskiessa ja palaavan sinne aamun koitteessa kuluttuaan koko yön kiihkeää ja pinnallista energiaansa, aamuauringon säteissä vielä entistäkin voimakkaampana.³¹

Esitys, performanssi, on keskeisesti ollut rockin autenttisuuden luoja. Ihmiset tulevat katsomaan, kuinka muusikot ”oikeasti” soittavat teoksen, ovat läsnä samassa tilassa. Konsertissa esitetty rock eroaa taidemuotona vaikkapa maalaustaiteesta siinä mielessä, että teos täytyy tuottaa – tulkita – yleisölle, joka vastavuoroisesti antaa palautetta yhtyeelle. Areenoilla ja varsinkin stadioneilla yhtyeiden on ollut pakko sekä liioitella omaa lavaolemustaan että suurentaa mittasuhteita näkyvyyden parantamiseksi.

Performanssitutkija Philip Auslander on kirjoittanut live-esityksen, simulaation ja

autenttisuuskurssin suhteesta rock-kulttuurissa. Hänen perusajatuksensa on se, että nykyaikaiset teknospekaakkelit eivät enää ole juurikaan live-esityksiä, kun sekä visuaaliset reseptiot jättikankailta, että kuulun audion ennaltanauhoitetut osuudet ovat jotain aivan muuta kuin elävää tapahtumaa – ne ovat vain sen mekaanista toistoa.³²

Rockyhtyeet olivat lavojen suurentuessa live-esiintymisen esteettisen ja filosofisen muutoksen keskiössä, muutoksen joka heijasteli koko mediakulttuurin murrosta. 1970-luvulta eteenpäin yhtyeet ottivat käyttöön ennalta nauhoitetut ääniefektit ja valtavat videotaulut. Tämä kaikki vei niitä baudrillardilaisen *simulacrumin* suuntaan, kohti tilannetta jossa suuri osa siitä, mitä yleisö kuulee ja näkee, on jotain muuta kuin liveä.

Nykyisten stadionkonserttien ”elävyyys” onkin vähentynyt huomattavasti, kun koko audiovisuaalinen ilotulitus on järjestetty ja rytmitetty sekunnin tarkkuudella.³³ Elokuvatutkija Steve Wurtzler kommentoi osuvas-

29. Tony Bacon, (ed. 1981) *Rock Hardware: The Instruments, Equipment and Technology of Rock*, Poole, Dorset: Blandford Press, 173, 177–180.

30. Phil Sutcliffe (1996) 'The 30 Year Technicolour Dream', *Mojo*, Issue 20, July, 70.

31. Jean Baudrillard (1991 [1986]) *Amerikka*, alkuteos *Amérique*, suom. Tiina Arppe, Helsinki: Loki-kirjat, 262. *Simulacrumin* käsite on Baudrillardille keskeinen. Simuloitu kuva on hänelle väärennetty kopio, olemassa vain meitä huijataksaan, mutta toisaalta siitä tulee uuden todellisuuden tuottaja. Gene Youngblood (1995) 'Simulacrumin aura', teoksessa Erkki Huhtamo (toim.) *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatka-tilan uusi käsikirja*, artikkelin suom. Tapio Mäkelä, Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, julkaisusarja D, 225. Baudrillard näki koko Yhdysvallat toteutuneena, post-orgastisena ja sitä kautta traagisena utopiana, simulaationa, jossa ei ole muuta tehtävissä, kuin kysyä: "Mitä tehdä, kun kaikki seksistä kukkasiin sekä elämän ja kuoleman stereotyyppiöihin on saatavilla?" Baudrillard (1991) 61. Tähän ambivalenttiin ympäristöön audiovisuaalinen stadionspekaakkeli ennen muuta kuuluu.

32. Philip Auslander (2005 [1999]) *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon: Routledge, 27, 38–83–85.

33. Nykyisissä stadionkonserteissa on tarkka teatralinen kaari, jossa ”näytös” seuraa toistaan ja jossa teatraliset efektit on ajoitettu yhteen musiikillisten huipukohtien kanssa digitaalisen synkronoinnin avulla. Ks. esim. Eric Holding (2000) Mark Fisher. *Staged Architecture*, Chichester: Wiley-Academy, Architectural Monographs No 52, passim.

ti liven ja nauhoitteen yhtäikäisen läsnäolon tuomaa filosofista ongelmaa:

On ilmiselvää, että käsitteellisten erottelujen katoaminen elävän ja nauhoitetun musiikin välillä, sekä vaikeus teoretisoida tämän muutoksen vaikutusta populaarimusiikkikonserttiin, aiheutuvat kahden jo määritelmällisesti toisensa poissulkevan kategorian yhtäikäisestä läsnäolosta. Vaikka livekonsertti pyrkiiikin palauttamaan arvoonsa alkuperäisen ja hetkessä läsnä olevan musiikkitapahtuman, elävän ja nauhoitetun musiikin yhtäikäinen läsnäolo ruokkii sen todellisuuden potentiaalista kriisiytymistä, joka on olemassa ennen representaatiota.³⁴

Stadionrock onkin helppo nostaa yhteiskunnallisen ja mediakulttuurisen muutoksen keskeiseksi ja paradoksaaliseksi symboliksi. Huolimatta yhä rockkulttuurissa läsnä olevasta kamppailusta edes näennäisen kapinallisuuden säilyttämiseksi, stadionkonsertti on yhtenä keskeisenä läntisen kulttuurin toisteisena megatapahtumana noussut sukupolvirajat ylittäväksi sosiaalisen järjestyksen ylläpitäjäksi; sen pseudo-rituaaliset sävyt nojaavat niin autenttisuutta hakevaan retro-nostalgiaan – äärimmäisenä esimerkkinä yhä kiertävä englantilainen The Rolling Stones -yhtye – kuin uusimman teknologian tuottamaan ylevöittäväan elämyksellisyyteen.³⁵

Uusprimitiivisiä vastaääniä?

Mikä sitten on konemusiikin ja massatapahtumien ”epäautenttisen” estetiikan vastavoima tänä päivänä? Alakulttuuria koskeissa keskusteluissa on kerta toisensa jälkeen tuotu esiin, että tietyt alakulttuurit pyrkivät asettumaan vastakarvaan suhteessa vallitseviin yhteiskuntajärjestyksiin. Populaarimusiikilla on näissä identiteetti-peleissä ollut merkittävä rooli. Vallitsevan järjestyksen, tehokkuusajattelun ja moraaliarvojen pilkkaaminen, kulttuuripessimismi sekä melun erilaiset variaatiot ovat olleet tyypillisiä populaarikulttuurin sisäisiä kapinan keinoja. Alakulttuurisen identiteetin rakentamisessa taas keskeistä on ollut tunnistettavan ja jaettavissa olevan tyylin muodostuminen, mikä

on mahdollistanut erilaisten yleensä nuorison piirissä kehittyneiden vastakulttuurien synnyn.³⁶

Teknokulttuurin ja järjestävän tehokkuusajattelun takana on ajatus optimaalisesta järjestämisestä, järjestämisestä järjestämisen vuoksi. Kyseessä on siis omatoiminen automaatti, jota kukaan ei ohjaa ihmisten hyvän elämän kannalta tarkoituksenmukaisiin päämääriin. Tämä kontrollista irronnut kontrolli synnyttää McDonaldiräjähdyskritiisin epäautenttisen ja utooppisen tilanteen, jossa asioiden ulkoinen olemus on tärkeämpää kuin se, miten asiat oikeasti ovat.³⁷

Saksalaisen filosofin Martin Heideggerin (1889–1976) mukaan täydellisesti järjestetty yhteiskunta ei ole ratkaisu ongelmiimme, vaan pelkästään teknologisen olemisen ymmärryksen päätepiste. Hän ei silti tuominut teknologiaa sinänsä, vaan vain tienä tehokkuuden maksimointiin. Emme nimit-

34. Steve Wurtzler (1992) 'She Sang Live, but the Microphone was Turned Off: The Live, the Recorded, and the subject of Representation', teoksessa Rick Altman (toim.) *Sound Theory Sound Practice*. New York & London: Routledge, 94.

35. Teknologian historioitsija David Nye puhuu ”teknologisesta ylevästä” (technological sublime), yhteisöllisestä kunnioituksen tunteesta tällaisten mykistystä herättävien teknologisten innovaatioiden edessä, erityisesti sellaisten jotka puhuttelevat kaikkia viittä aistia. David Nye (1994) *American Technological Sublime*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, xi–xx. Hyvä esimerkki teknologisesta ylevästä stadionrockin piirissä on englantilaisen arkkitehdin Mark Fisherin Pink Floyd -yhtyeen *The Division Bell* -kiertueelle 1994 luoma ”unimaisema”, joka peitti kokonaisen stadionin jättimäisen pelipallon avulla yllättäen ilmestyvään eteeriseen valomereen kesken osuvasti nimetyn 'Comfortably Numb' -kappaleen kitarasoolon. Pink Floyd (1978) *The Wall*. Holding (2000) 35. The Rolling Stones -yhtyeen teknologisista historiapeleistä ks. Kimi Kärki (2007) 'Cutting the Moss with Laser Beams: The Uses of History in The Rolling Stones Bridges To Babylon Stadium Tour', teoksessa *History of Stardom Reconsidered*, Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (toim.), Turku: International Institute for Popular Culture, IIPC Online Series 1, 23–27. Saatavilla e-kirjana osoitteesta <http://iipc.utu.fi/reconsidered/> [Viitattu 26.5.2010].

36. Dick Hebdige (1983 [1979]) *Subculture. The Meaning of Style*. London & New York: Methuen, passim.

37. Tämä prosessi kulkee läpi nyky-yhteiskunnan, yliopistoja unohtamatta. Mikko Lehtonen (2009) 'Spaces and Places of Cultural Studies', *Culture Unbound*, Volume I, Linköping: Linköping University Press, tarjolla sähköisesti <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/> [Viitattu 26.5.2010], 72.

täin tule toimeen ilman olemismaailmaamme koskevaa teknistä tietoa. Hänen mukaansa ”olisi mieleöntä juosta sokeasti vasten teknistä maailmaa”.³⁸

Heidegger näki pienen toivonkipinän kulttuurin ulkopuolelta tulevan ”jumalan” hahmossa.³⁹ Amerikkalaisfilosofi Hubert Dreyfus tulkitsee tämän Heideggerin ”jumalan” tarkoittavan jonkinlaista vaihtoehtoista elämäntyyliä, joka kykenee valjastamaan tehokkuusajattelun tai sulattamaan sen itseensä. Hippiliike – Woodstockin kautta myöhemmin mytologisoitu oivallus erilaisen elämäntyylin mahdollisuudesta – oli hänelle juuri tällainen, tosin epäonnistunut, jumala, jonka keskeinen ihmiset yhdistävä manifestaatio oli alakulttuurin ”autenttinen” musiikki:

Kuusikymmenluvun musiikki tarjoaa meille yhden vihjeen siitä, minkälainen tämä uusi jumala olisi voinut olla. Bob Dylan, Beatles ja useat muut rockyhtyeet näyttivät monille ihmisille uuden tavan ymmärtää, mitä asiat todella merkitsevät. Tämä uusi ymmärtämisen tapa melkein yhdistyi kulttuuriseksi paradigmaksi Woodstockissa vuonna 1969, ihmisten eläessä muutaman päivän ajan sellaisessa olemisen ymmärryksessä, jossa tuonaikaiset peruskäsitykset järjestyksestä, kohtuullisuudesta, harkitusta toiminnasta ja joustavuudesta, tehokkaasta kontrolloimisesta jäivät sivuun. Tilalle nostettiin tiettyjä pakanallisia käytäntöjä, kuten luonnosta nauttiminen, tanssiminen, ja dionyysinen ekstaasi, samoin kuin eräitä laiminlyötyjä kristillisiä käytäntöjä, kuten rauha, suvaitsevaisuus ja rajaton lähimmäisenrakkaus. Teknologiaa ei tuhottu. Ennemmin elektronisen kommunikaation kaikki voimat valjastettiin edellä mainittuja käytäntöjä artikuloivan musiikin palvelukseen.⁴⁰

Vaikka näiden ”pakanallisten” tai paremmin uusprimitiivisten käytäntöjen perusta oli siis rauhanomaisessa musiikin kuuntelussa, oli liikkeessä löyhästi kysymys kapinasta valtakulttuuria kohtaan, sen korvaamiseksi uudella kulttuurilla. Theodor Roszakin mukaan vastakulttuurin merkitys oli tuolloin sellaisen uuden perustan etsimis-

sä, joka mahdollistaisi radikaalin yhteiskunnallisen muutosohjelman. Hän varoitti jo 1969 ilmestyneessä kirjassaan *The Making of a Counter Culture*, että jos tämä vastakulttuurinen muutos epäonnistuu, ovat edessä ankeat ajat:

[–] Luulen että meille ei ole varastossa muuta kuin mitä anti-utopioiden kirjoittajat kuten Huxley ja Orwell ovat ennustaneet – tosin minusta ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö nämä ankeat hirmuvallat tule olemaan paljon vakaampia ja tehokkaampia kuin nämä profetat ovat ennalta nähneet.⁴¹

Puhuessaan näistä dystooppisista ”profetoista” hän tuli kenties itsekin profetoineeksi, nimittäin hippien musiikkiperustainen vastakulttuuri romahti ja kaupallistui nopeasti.

Uusprimitiivinen musiikillinen liikehdintä on jatkunut eri muodoissaan nykypäiviin asti, joskin se on saanut välillä hippiliikkeestä erityisen kaukana olevia muotoja.

38. Hubert Dreyfus (1998) 'Heidegger nihilismin, taiteen, teknologian ja politiikan suhteista', suom. Ukri Pulliainen, teoksessa *Heidegger – ristiriitojen filosofi*, Arto Haapala (toim.), Helsinki: Gaudeamus, 217–220; Jussi Naukkarinen (2005) 'Heideggerin teknologian filosofia', *Tekniikan Waibeita 2/2005*, 15.

39. Martin Heidegger (1997 [1976]) 'Enää vain Jumala voi meidät pelastaa. Martin Heideggerin Spiegel-haastattelu', suom. Tere Vadén, teoksessa George Steiner, *Heidegger*, alkuteos Heidegger, Helsinki: Gaudeamus, 189–192.

40. Dreyfus (1998) 228. Tämän ”Woodstockin hengen” vaikutuksesta teknologian ”pehmenemiseen” ja ihmiskeskeistämiseen ks. Jeff Taylor (1995) 'Multimedia – vaihtoehtoinen historia', teoksessa Erkki Huhtamo (toim.) *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatka-lijän uusi käsikirja*, käsikirjoituksesta suom. Erkki Huhtamo, Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, julkaisusarja D, 208–212.

41. Theodor Roszak (1969) *The Making of Counter Culture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. New York: Anchor Books, xii–xiii. Ks. myös Taylor (1995) 205. Marja Ala-Ketola (nyk. Tuominen) määrittää vastakulttuurin sellaiseksi toiminnaksi, joka ”nousee vastustamaan valtakulttuurin perinteisiä muotoja ja etsii niistä jyrkästi poikkeavia, joko suoraan vastustavia tai vaihtoehtoja etsiviä ratkaisuja.” Marja Ala-Ketola (1985) *Hippejä, Jippejä, Beatnikkejä*, Oulu: Pohjoinen, 11. Ks. myös Edward Macan (1997) *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press, xi–xii, 13–17.

Nykyisen länsimaisen poliittisen korrektiuden ja järjestyksen vastavoimana voisi toimia esimerkiksi äärimmäinen metallimusiikki, jonka piirissä uusprimitiivisyyden tummemmat ja osin marginaalisemmat sävyt, kuten satanismi, wotanismi, dissonanssin ja rytmikkyyden yhdistelmästä nouseva hypnoottisuus – moraalipaniikkeja aiheuttavana huipentumana taatusti edelleen kapinallinen NSBM eli kansallissosialistinen black metal – yhdistyvät uskansasallisuuteen, ihmisvihaan ja toisaalta jopa sisäänpäin lämpiävään mustaan huumoriin.⁴²

Onko tällainen äärimmäinen kapina olemassa enää vain kapinan idean säilyttämisen takia? Mutta toisaalta, kun jopa nihilistinen, aseita ihannoiva, naisia esineellistävä ja rasistinen gangsta rap on tämän päivän

musiikillisen kentän puolittaista valtavirtaa, herää kysymys siitä, onko kaikki hyvin myyvä musiikki lopultakin mahdollista sulauttaa uusliberalistisen järjestelmän sisälle. Kun melu tai vallitsevan järjestelmän vastaisuus eivät enää riitä aikaansaamaan kunnonlistaa torjuntareaktiota, on Attalin keskeinen teesi niiden yhteiskuntaa horjuttavasta ja uhkaavasta voimasta auttamatta vanhentunut. ■

42. Keith Kahn-Harris (2007) *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford & New York: Berg, 27–28, 40–41, 147–155; Bruce Johnson & Martin Cloonan (2008) *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Ashgate Popular and Folk Music Series, Aldershot: Ashgate Press, 98–100, 134–136.

