

Katsaus

Nuorten musiikkikulttuurit ja politiikka

Antti-Ville Kärjä

Vuoden 2016 Eurovision laulukilpailu herätti poikkeuksellisenkin voimakasta keskustelua kilpailun ja politiikan suhteesta. Jo siinä vaiheessa, kun kilpailijat julkaistiin, uutisoitiin Venäjän vaateista estää Ukrainan kappaleen esittäminen nimenomaan sillä perusteella, että se on poliittinen. Näiden vaateiden yksityiskohtaisempana syynä oli se, että kappaleen sanoitukset käsittelevät Krimin taatarien kärsimyksiä Stalinin hallinnon aikana. Poliittisuus toisin sanoen liittyy tässä tapauksessa sisällölliseltä kannalta etnisen vähemmistön kohteluun valtiohallinnon taholta ja muodolliselta osaltaan kappaleen sanoitukseen. Toki muitakin mahdollisuuksia tarjoutuu: vaikka kilpailun säännöt kieltävät ”poliittiset tai senkaltaiset sanoitukset, puheet, eleet” (ESC 2017a), artistit voivat korostaa kilpailun ulkopuolista yhteiskunnallista aktiivisuuttaan avoimesti. Esimerkiksi Maltaa vuoden 2016 ”Euroviisuissa” edustanut Ira Losco nimetään kisan

verkkosivuilla muun muassa seksuaalivähemmistöjen oikeuksien puolustajaksi (ESC 2017b).

Euroviisut tunnetaan yleisemminkin seksuaalivähemmistöjen juhlanä, mikä tekee kilpailusta väistämättä poliittisen: kysymys on yhteiskunnallisesti hyväksyttävän erilaisuuden rajoista ja mahdollisuuksista olla esillä julkisuudessa. Kilpailu on alkulähtöisesti poliittinen myös siinä mielessä, että esiintyjät edustavat aina jotakin valtiota esimerkiksi etnisten ryhmien sijaan – joskaan ei ole tavatonta, että esiintyjien etnistä taustaa korostetaan julkisuudessa tai valtioiden tunnettujen vähemmistöjen asusteita ja sävelmiä hyödynnetään esityksissä. Lisäksi kilpailu herättää joka vuosi oman keskustelunsa ”blokkiaänestyksestä” eli siitä, äänestävätkö naapurimaat toisiaan (tai eivät) nimenomaan aluepoliittisin perustein.

Seksuaalisuutta ja kansallisuutta koskevien kysymysten ohella Euroviisuihin liittyy myös oma sukupolvidynamiikkansa. Kilpailua voi yleisönsä ja historiansa takia pitää hyvällä syyllä monisukupolisena, mutta esiintyjät ovat pääsääntöisesti nuoria aikuisia: vuoden 2016 osallistujista selvä enemmistö on syntynyt 1990-luvulla. Tällä on myös merkityksensä kilpailun seksuaalipolitiikan kannalta, sillä Dana Internationalin (voittaja 1998 26-vuotiaana) ja

Conchita Wurstin (2014; 26 v.) kaltaiset nuoret transsukupuoliset hahmot tarjoavat keskeisen mallin olemiseen ja elämiseen seksuaalivähemmistöjen edustajille – ja muillekin. Tässä yhteydessä ei parane unohtaa myöskään musiikin painoarvoa: sitten 1960-luvun Euroviisuissa on tukeuduttu toistuvasti popin, diskon, teknon ja muun (elektronisen) tanssimusiikin tyyleihin, joilla puolestaan on sijansa seksuaalivähemmistöjen (musiikillisessa) historiassa, vastapainonaan yltiömaskuliininen ja homofobinen rock (ks. Smith 2016).

Eurovision laulukilpailu ei suinkaan ole ainoa musiikillinen ilmiö, jossa nuoruudella on omat poliittiset kytköksensä, eikä välttämättä edes ensimmäisenä mieleen tuleva ”poliittisen nuorisomusiikin” muoto. Luultavammin tällainen musiikillinen nimike yhdistyy 2010-luvun Suomessa sellaisiin genreihin kuten punk ja rap, joissa ei pelkästään ole ollut kysymys sanoitusten yhteiskunnallisesta kritiikistä vaan myös musiikillisten keinovalojen ja esteettisten ideaalien kyseenalaistamisesta. Historiallisena esimerkkinä voi mainita 1970-luvun poliittisen laululiikkeen, mutta tärkeää on myös huomata se, että nuorisomusiikin – tai nuorison musiikillisten käytäntöjen – poliittisuus voi olla ja on usein määrätynyt ulkopuolelta, vanhempien ja yhteiskunnan instituutioiden vastustuksen tai

”huolen” perusteella. Niinpä esimerkiksi 1940- ja 1950-lukujen swing-innostusta ”lättähattuineen” voi myös pitää poliittisesti latautuneena, varsinkin kun sitä tarkastelee suhteessa muotiin ja illanviettokäytäntöihin sekä niiden herättämään paheksuntaan (ks. Heiskanen & Mitchell 1985: 112–113).

Nuorten musiikkikulttuurien ja politiikan yhteyksien selvittämiseksi onkin syytä kiinnittää huomiota ongelmakentän keskeisiin määreisiin. Niinpä käsitellen aluksi en vain ”politiikan” vaan myös ”nuorten”, ”musiikin” ja ”kulttuurin” määrittelyitä sekä erityisesti ajatusta ”poliittisesta musiikista” suhteessa nuorisoon. Koska arkipäivän todellisuus on kuitenkin nykyhetkessä ja historiallisesti aina monivivahteisempi kuin yksikään teoreettinen käsitelmä, määritelmät on aiheellista suhteuttaa myös laajempiin diskursiivisiin ja historiallisiin yhteyksiin ja muutoksiin. Tähdennän kuitenkin, että tavoitteenani on havainnollistaa nuorten musiikkikulttuurien ja politiikan suhdeverkostoa pikemmin yleisellä kuin yksityiskohtaisella tasolla, ja niinpä käsittelyni ulkopuolelle jää väistämättä koko joukko ilmiöitä, joiden avulla aihepiiristä käytävää keskustelua voi epäilemättä jatkaa, täydentää ja haastaa.

Määrittelyt

Olipa kysymys mistä tahansa otsikkoni neljästä termistä, määrittelyjä on monia eivätkä ne suinkaan ole aina ristiriidattomia. Niihin liittyy väistämättä myös omat valtasuhteensa ja tarkoituseränsä eli toisin sanoen ne ovat aina poliittisesti latautuneita – tämä pätee myös siihen, mitkä toiminnan muodot laskeetaan kuuluvaksi itse poliittisuuden piiriin. Tässä yhteydessä on kuitenkin olennaista erottaa ”poliittisuus” ja ”politiikka” toisistaan: edellinen on akateemisissa yhteyksissä tapana ymmärtää laajempaan kaikenlaisiin julkisiin valtasuhteisiin liittyvänä käsitteenä, kun taas jälkimmäinen rajautuu usein yhteiskunnallisiin linjauksiin. Määrittelyiden tarkoituseristä on myös huomattava, että niillä on usein institutionaaliset yhteytensä. Yliopistolaitos on selkeä esimerkki, mutta listaa voi jatkaa millä tahansa ministeriöllä tai rekisteröityneellä yhdistyksellä. Lisäksi vaikka yliopistoissa määritelmien moneus ja tilannesidonnaisuus yleensä tiedostetaan, tieteenaloilla saattaa olla hyvinkin vakiintuneita ja piintyneitä käsityksiä siitä, mitä milläkin termillä tarkoitetaan. Esimerkiksi musiikin tutkimuksessa voi törmätä siihen, onko tutkimuksen aiheena (musiikkitieteellinen) ”säveltaide” vaiko (etnomusikologinen) ”musiikillinen toiminta ja sen tuo-

tokset”. Institutionaalisten määritelmien runsauden ohella tilannetta mutkistaa edelleen ratkaisevasti yleinen tietoverkossa ja muuten julkisuudessa käytävä keskustelu siitä, mitä mikin termi ”oikeasti” tarkoittaa.

Omassa käsittelyssäni tukeudun isobritannialaisen politiikantutkijan John Streetin (2012) ajatuksiin musiikin ja politiikan suhteesta. Hänen mukaansa ”politiikka” yleisesti ottaen liittyy kysymyksiin julkisen toiminnan organisoinnista ja siihen liittyvistä valtasuhteista, valinnanmahdollisuuksista, toimijuudesta ja yhteisöllisyydestä (Street 2012: 1, 7). Musiikin ja politiikan yhteyksien tarkastelun kannalta keskeisiä teemoja hänen kirjansa sisällysluettelon perusteella ovat sensuuri, valtiolliset linjaukset, muusikoiden aktivismi ja sen reunaehdot, osallistuminen yhteiskunnalliseen liikehdintään sekä yleisempi yhteisöllisyyden kokeminen – mutta myös historiankirjoitus ja esteettinen arvotus. Olennaista kaikessa tässä on kuitenkin juuri julkisuus:

Musiikillisesta mielihyvästä (tai epämiellyttävyydestä) tulee poliittista vain kun se läikkyä julkiselle alueelle ja julkiseen vallankäyttöön. Kun musiikki innoittaa kollektiivisen ajattelun ja toiminnan muotoja, siitä tulee osa politiikkaa. Kun musiikki muodostaa tilan julkiselle keskustelulle eikä niinkään yksityiselle pohdinnal-

le, puhumme musiikista poliittisena. (Street 2012: 8.)

Streetin (2012) ajatukset kytkeytyvät myös etnomusikologisen tai kulttuurisen musiikintutkimuksen lähtökohtiin sikäli, että hän pitää musiikkia erottamattomasti sosiaalisena ilmiönä, jonka omalla materiaalisuudellakin on poliittiset ulottuvuutensa. ”Musiikissa poliittiset arvot ja kokemukset *ruumiillistuvat*”, hän kirjoittaa, ja jatkaa: ”Musiikki ei tarjota vain välinettä poliittiseen ilmaisuun, se *on* tuo ilmaisu” (Street 2012: 1; alkup. korostus). Tämä vastaa niin ikään isobritannialaisen etnomusikologin John Blackingin (1973) klassikko-asemaan noussutta määritelmää musiikista sekä ”inhimillisesti organisoituna äänenä” että ”äänellisesti organisoituna ihmisyytenä” – musiikki toisin sanoen edellyttää ihmistoimijuutta, olipa kysymys sitten säveltämisestä, esittämisestä, kuuntelemisesta arvioinnista tai analyysistä, mutta samalla sen avulla tuotetaan ja ylläpidetään yhteisöllistä ja yhteiskunnallista järjestystä.

Tuoreimpien etnomusikologisten musiikkikulttuuri-mallien mukaan musiikki onkin läpeensä sosiaalinen ilmiö ja siten aina jo alkulähtöisesti kietoutunut yhteiskunnallisiin valtasuhteisiin. Esimerkiksi yhdysvaltalainen etnomusikologi Jeff Todd Titon (2009b: 3, 18–30) määrittelee ”musiikkikulttuurin” tietyn

ryhmän kokonaisvaltaisena musiikillisena ilmiökenttänä, johon kuuluvat niin ajattelu- ja toimintatavat, instituutiot kuin materiaaliset osatekijätkin soittamista esiintymisympäristöihin. Etnomusikologian professori Pirkko Moisala (2013: 12) toteaa puolestaan, että tieteenalalla musiikkia tarkastellaan ”monien kulttuuristen virtausten ja vaikutusten kohtauspaikkana”, eivätkä tällaiset kohtaamiset ”ole viattomia vaan poliittisesti, sosiaalisesti ja taloudellisesti jännitteisiä”. Monikulttuurisissa ja jälkikolonialisissa yhteyksissä nämä jännitteet korostuvat erityisesti suhteessa etnisyyteen ja siihen, miten musiikki omalta osaltaan mahdollisesti uusintaa musiikkikulttuurien sisäisiä ja välisiä valtasuhteita. Viime vuosina päätään ja ääntään on korottanut myös soveltavaksi etnomusikologiaksi kutsuttu suuntaus, jonka piirissä pyritään vaikuttamaan aktiivisesti ja suoraan rajattuihin sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin ongelmiin, olipa kysymys sitten esimerkiksi maahanmuuttajataustaisten musikoiden kotouttamisesta tai kulttuurihallinnon kehittämisestä. (Moisala 2013: 13, 17–18.)

Kuten Titon (2009b: 4–5) vihjaa, jo perustavaa laatua oleva erottelu ”musiikin” ja ”melun” välillä tekee siitä poliittisen (ks. myös Attali 1985), puhumatakaan tiettyjen musiikinlajien käytöstä niin ruumiillisen kuin esteettisenkin ki-

dutuksen muotona (Johnson & Cloonan 2008). Lisäksi se, millaista musiikkikasvatusta ja koulutusta pidetään valtiollisen taloudellisen tuen arvoisena, kytkee esteettiset kannanotot poliittiseen päätöksentekoon. Esimerkiksi Suomen ai-noassa musiikkiyliopistossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa, voi opiskella pääaineenaan taidemusiikkia, jazzia ja kansanmusiikkia – mutta ei populaarimusiikkia.

Musiikkikasvatus ja koulutus kytkee keskustelun väistämättä myös nuorisoon, varsinkin mikäli kyseinen ihmisryhmä määritellään iän perusteella: perusopetuslain (628/1998) mukaan oppivelvollisuus koskee pääsääntöisesti 7–16-vuotiaita, ja nuorisolaissa (72/2006) ”nuorilla” puolestaan tarkoitetaan alle 29-vuotiaita. Mutta kuten sosiologit Andy Bennett ja Paul Hodkinson (2012: 1–2) huomauttavat, ”nuoriso” on nykypäivänä yhtä paljon markkinointikategoria ja monisukupolvinen elämäntyyli kuin tiettyyn fyysiseen ikähaitariin viittaava määre. Heidän mukaansa nuorisokulttuurista on tullut nykyisissä koulutusyhteiskunnissa aiempaa moniselitteisempi termi: yhtäältä sillä viitataan lapsuuden ja aikuisuuden väliin sijoittuvan ihmisryhmän kulttuuriseen ilmaisuun, mutta toisaalta sen keskeisiä piirteitä on siirtynyt aikuiselämän puolelle (Bennett & Hodkinson 2012: 3).

”Politiikan”, ”musiikin” ja ”nuorison” ohella toistuva ja jopa otsikossani esiintyvä termi on vielä ”kulttuuri”. Etnomusikologia itse asiassa määrittellään usein myös musiikin tutkimisena kulttuurisista tai kulttuurina, jolloin kulttuuri ymmärretään antropologiseen tapaan ”ihmisten tapana elää”, mikä puolestaan on ”opittu ja välitetty edelleen vuosisatojen läpi ihmisten sopeutuessa luonnonilmiöihin ja ihmismaailmaan” (Titon 2009a: xvii). Monikulttuurisuuskeskustelua ajatellen on kuitenkin tärkeää tehdä ero ”kulttuurin” ja esimerkiksi ”kansallisuuden” tai ”etnisyyden” välille; kulttuuri – ja myös musiikkikulttuuri – on mahdollista määritellä sekä alueellisesti että ilmaisun lajityypin perusteella, mutta yhtälailla siitä on mahdollista erottaa ”alakulttuureja” (Titon 2009b: 3). ”Elämäntapa” ei välttämättä ole mielekkäin kulttuurin määritelmä siitäkään syystä, että silloin sen ero sosiaaliseen ja poliittiseen hämärtyy. Niinpä kulttuuri on syytä ymmärtää ennen muuta ”merkityksistä käytävän kamppailun kenttänä” (Moisala 2013: 21). Konkretisoiden ja nimenomaan musiikkiin liittyen: tietyn artistin soittamat sävelmät samoin kuin hänen esiintymisasunsa ovat kulttuurista merkityksenantoa, riippumatta siitä millaisiin sosiaalisiin ja valtasuhteisiin ne kytkeytyvät.

Alakulttuurinen nuorisomusiikki

Politiikan, musiikin ja nuorison suhdetta tarkastellessa yksi tärkeä, melkein ohittamaton lähtökohta on kysymys alakulttuureista. Niin sanottu birminghamilainen alakulttuuritutkimus oli merkittävä nuorisotutkimuksen suuntaus 1970- ja -80-luvuilla, mutta sittemmin on puntaroitu, onko ”alakulttuuri” välttämättä paras mahdollinen käsite ilmiön tarkasteluun, ja sen rinnalle tai korvaajaksi on ehdotettu muun muassa ”uusheimoa” ja ”skeneä” (Salasuo & Pölköläinen 2012: 14–16). Kysymys on kuitenkin suurelta osin tarkastelussa hyödynnettävien käsitteiden määrittelystä, ja niinpä alakulttuuriteoretisoinnissa on esimerkiksi aiemman tiukan yhteiskuntaluokkasidonnaisuuden sijaan ryhdytty painottamaan joustavuutta, muutuvuutta ja vuorovaikutusta, kuitenkin korostaen ryhmäsamastumisen ja toistensa kanssa risteävien identiteettikategorioiden (etnisuus, luokka, sukupuoli, seksuaalisuus) merkitystä alakulttuurisille kokemuksille. Alakulttuureja ei tällä perusteella tule siis ajatella staattisina ”olioina” vaan pikemminkin jatkuvasti muuttuvina sosiaalisina verkostoina, jotka ovat levinneet suhteellisen laajalle ja joihin liittyy ajatus yhteisestä identiteetistä ja merkityks maailmasta. Lisäksi niitä luonnehtii tietty marginaalisuus tai

vastarintaisuus sitä kohtaan, mitä niiden edustajat pitävät ”tavallisena” yhteiskuntana. Näin ollen alakulttuurien tarkastelu tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää yhteiskunnan jakautumista, osa-alueita ja niiden historiallista muutosta. (Haenfler 2014: 6–16.)

Merkittävä piirre alakulttuuritutkimuksessa on kuitenkin musiikin keskeisyys. Jo Birminghamin koulukunnan tarkasteluissa yksi nuorisoryhmiä olennaisesti määrittävä tekijä oli musiikkimaku, ja monissa tapauksissa ryhmien nimet liittyivät suoraan tiettyyn musiikinlajiin – malliesimerkkeinä rokkarit ja punkkarit. Myös suomalaisessa nuorisotutkimuksessa on painotettu sekä nuorisokulttuurin yleistä että kotoisten nuorisotyöryhmien ja alakulttuurien musikaalista perustaa (Heiskanen & Mitchell 1985: 10, 111). Eikä tilanne ole vuosien saatossa juuri muuttunut: esimerkiksi ”jälkialakulttuuritutkimuksessa” klassikkoasemaan noussut Sarah Thorntonin (1995) teos ”klubikulttuureista” ja ”alakulttuurisesta pääomasta” kohdistuu nimenomaan nuorison tanssikäytäntöihin (ks. myös Redhead 1997), ja *After Subcultures* -artikkelikokoelman (Bennett & Kahn-Harris 2004) kirjoittajista osapuilleen puolet ovat tunnettuja eivätkä vain nuorisotutkijoina vaan myös (populaari)musiikintutkijoina. Yhdysvaltalainen sosiologi Ross Haenfler (2014:

1) puolestaan aloittaa alakulttuuritutkimuksen perusteita käsittelevän teoksen toteamalla kasvaneensa 1980-luvulla ”nuorisotalokulttuurien elpymisen keskellä”, koska hippien ja diskon jälkeen nuoriso oli gangsta rapin, heavy ja glam metalin sekä hardcore punkin vallassa. Aiheellisesti hän kuitenkin toteaa myöhemmin, että kaikki alakulttuurit eivät suinkaan kytkeydy tiettyihin musiikkityyleihin, mutta monissa yhteyksissä nämä silti tarjoavat välineen sekä itseilmaisuun että kollektiiviseen vastustukseen (Haenfler 2014: 18).

Mikäli alakulttuurit – tai pikemminkin alakulttuurisuus, kuten Haenfler (2014: 25) ehdottaa – määritellään edes osittaisena yhteiskunnallisen marginaalisuuden, vastustuksen tai suoranaisten vastarinnan muotona, on niillä väistämättä myös poliittinen ulottuvuutensa. Tällaista vastarintaa ei ole välttämättä mielekästä pitää suoranaisesti vallankumouksellisenä, mutta ei liioin merkityksettömänäkään. Lisäksi on hyvä huomata, että alakulttuurien vastarintaisuus saattaa kytkeytyä myös vanhakantaisten yhteiskunnallisten normien puolustamiseen, etenkin kun on kysymys sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja etnisyydestä. (Haenfler 2014: 80.)

Musiikillisen alakulttuurisen ilmaisan poliittisuus voi tulla esiin yhteiskunnallisina kannanottoina laulujen sa-

noituksissa, mutta yhtäläillä se voi ilmetä yleisempänä esteettisenä tyylinä, joka tavalla tai toisella haastaa vakiintunutta normeja. Birminghamilaisessa alakulttuuritutkimuksessa onkin kiinnitetty huomiota toistuvasti ”spektakulaarisuuteen alakulttuureihin”, jotka ovat määrittäneet juuri tyyllisen omaleimaisuuden ja hätkähdyttävyydenkin perusteella. Tyyliä voi näin ollen pitää symbolisena vastarinnan muotona, joskin sillä on taipumus lopulta päätyä yhdeksi katuskohteeksi muiden hyödykkeiden joukossa. (Haenfler 2014: 8–9.) Tämä vastaa monien musiikinlajien vakiintumisprosesseja: esimerkiksi rockiin suhtauduttiin 1960-luvulla epäillen, mutta nyt puoli vuosisataa myöhemmin se on valtiollisen tuen ja tunnustuksen arvoisen taidemuoto – ja samalla se on muutunut nuoruuden kapinallisuuden ja vastakulttuurisuuden ilmaisusta vanhusten musiikiksi.

Musiikillinen lajityyppi eli genre on kuitenkin olennainen kiinnekehta musiikin poliittisuutta tarkastellessa. Sen lisäksi, että genrenimikkeet määrittävät usein myös alakulttuurisia nuorisoryhmiä, ovat lajityypit tietynlaisia konventioryyppeitä, joissa myös ideologisilla arvoituksilla on sijansa. Tämä on käynyt ilmi myös nuorisoryhmiin kohdistuneissa tutkimuksissa: esimerkiksi 1980-luvun lopulla helsinkiläisten ”skinien” arvo-

maailmassa korostui valkoinen patriarkaalisuus ja pakolaisvastaisuus kansallismielisen oi!-punkin säestyksellä, kun taas antirasistiset ”hip-hopparit” kuuntelivat rap-musiikkia ja pasifistiset ”underground-hevarit” nimensä mukaisesti heavy metalia (Lähteenmaa 1991: 34–36, 50–55, 75).

Musiikinlajien konventioita korostavat genreteoriat ovat hyödyllisiä lisäksi siksi, että ne ohjaavat kiinnittämään huomiota myös musiikin äänellisiin piirteisiin, musiikilliseen käyttäytymiseen ja musiikin markkinataloudelliseen ”pake-tointiin” (Frith 1996: 94). Nämä kaikki on mahdollista suhteuttaa keskusteluun alakulttuurisista tyyleistä ja niiden kaupallistumisesta, mutta yhteydessä ideologisiin konventioihin niitä voi pohtia poliittisuudenkin kannalta. Olennaista onkin irtautua ajatuksesta, että vain lajityypin ideologisuus määrittäisi sen poliittisuuden; tämän sijasta asiaa on mietittävä suhteessa genrejen kokonaisvaltaiseen äänellis-toiminnallis-kaupallis-ideologiseen valtasuhteiden verkostoon. Esimerkiksi voi ottaa vaikkapa punkin: jos kohta sen taustalla oli jo alkuvaiheista lähtien tietoinen kaupallinen pyrkimys luoda uutta vaatemuotia, sen edustajat haastoivat vakiintunutta käsityksiä myös ”hyvästä” musiikista ja ”oikein” soittamisesta. Lisäksi omaehtoinen ”tee-se-itse” -tuotantotapa on ol-

lut yleistä, höyستettyä anarkistisella kapitalismikritiikillä.

Nuorekas populaarimusiikki

Musiikin genreteoriat ohjaavat pohtimaan nuorison, musiikin ja politiikan suhdetta myös laajemman ”lajityyppi-viidakon” kannalta. Yleisimmällä tasolla olennainen kysymys tällöin on, miten nuorten poliittinen toiminta suhteutuu jakoon jazz-, kansan-, populaari- ja taide-musiikin välillä. Nykyään tätä jakoa saatetaan pitää vanhanaikaisena, korostaen näiden ”yleislajityyppien” välisiä crossover-risteymiä, mutta varsinkin koulutusinstituutioissa ja musiikkijournalismissa jako elää ja voi hyvin. Lisäksi on hyvä muistaa, että vaikka lähemmin tarkasteltuna minkä tahansa lajityypin rajat osoittautuvat joustaviksi ja huokoisiksi, tarjoavat ne käyttökelpoisen ”pikakirjoituksen” niin musiikin tekemisen kuin sen kuluttamisenkin jäsentämiseen (Frith 1996: 87).

Lajityyppi-aottelulla on ilmeisen kaupallisen erottelun ohella myös alakulttuurinen ulottuvuutensa: jokainen uusi lajityyppi ilmentää esteettisen muutoksen lisäksi myös samastumisen ja ”faniuden” painopistevaihdoksia. Lajityyppinimikkeitä ei yleensä keksitä tyhjästä markkinointiluokiksi, vaan ne pikemminkin omitaan kentältä, ”ske-

neistä”. Näillä sosiaalisiin verkostoihin perustuvilla ”alakulttuurisilla näyttämöillä” erottelut ovat aina hienojakoisempia kuin kauppojen hyllyillä tai lehtien palstoilla ja niihin liittyy poikkeuksetta keskustelua ja erimielisyyksiä siitä, mikä milloinkin on ”autenttista” tai aitoa ilmaisuja tai osallistumista (ks. Williams 2011: 36–42, 142–145). Seurauksena syntyy helposti nimikkeiden runsaudenpula, jossa alalajien keskinäisiltä päällekkäisyyksiltä ja ristiriitaisuuksilta ei voi välttyä. Esimerkiksi punk-musiikista voi Wikipedian (2016) mukaan erottaa ainakin 15 alalajia, joista ”77 punk” suuntauksen ”edustajiksi voidaan lukea kutakuinkin kaikki 70-luvulla toimineet punkyhtyeet.” Hardcore-tyylilaji eli ”hoosee” puolestaan ”on heti syntymisensä jälkeen saanut aikaan eri tyyllilajeja muun muassa metallimusiikin keskuudessa. Nyt lukuisten hardcoren omien alalajien, kuten emo, d-beat ja crust punk, ohessa on jo kymmeniä eri tyyllilajeja grindcoresta rapcoreen.”

Autenttisuusväitteet kytkeytyvät edelleen erityisesti crossover-taiteiljuudessa toistuvaan omaperäisyyttä korostavaan tapaan vältellä genrenimikkeitä tai todeta peräti, että ”musiikkini ei edusta mitään genreä”. Siinä missä lajinimikerunsaus kielii alakulttuuristen ryhmittymien sisäisistä valtasuhteista, voi tällaisen ”genrettömyyden” ottaa kou-

lutus- ja mediainstituutioihin kohdistuvana kritiikkinä. Sopiikin kysyä, millaisia yhteiskunnallisia päämääriä varsinkin musiikkioppilaitosten jäykkä lajityyppisidonnainen profilointi palvelee, etenkin mikäli kysymys on julkisin varoin tuetuista opinahjoista. Lisäksi kuten musiikkikasvatuksen tutkija Alexis Anja Kallio (2015: 196–197) huomauttaa, vaikka populaarimusiikin eri muodot ovat yleistyneet yleisessä peruskoulujen musiikinopetuksessa viime vuosina, ei tällainen ”demokratisoituminen” ole ideologisesti ja poliittisesti neutraalia, vaan siihen sisältyy merkittäviä taustaoletuksia. Näillä puolestaan on sekä peruskouluopetuksen linjauksiin liittyvä koulutuspoliittinen että yleiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja varsinkin lisääntyneen maahanmuuton luomiin jännitteisiin kytkeytyvä sosiaalipoliittinen ulottuvuutensa.

Populaarimusiikkia pidetään peruskouluissa demokraattisena siitä syystä, että se yhdistetään nuorten omaehtoiseen ilmaisuun ja kiinnostukseen vastakohtanaan instituutiolähtöiset kansan- ja taidemusiikki sekä jazz (ks. Kallio 2015: 196, 204). Populaarimusiikki, nuoriso ja alakulttuurikeskustelu muodostavatkin omalaatuisen ”pyhän kolminaisuuden”, jossa jokainen osatekijä määrittää toisia ja yhtä ei ole ilman kahta muuta. Lisäksi jos ja kun nuorisoa ja ala-

kulttuurisia ryhmittymiä ajatellaan uusien yhteiskunnallisten virtausten tyysijoina, ei ole yllättävää, että musiikin poliittisuus tai poliittinen musiikki pelkistyy tavalla tai toisella yhteiskunnallisesti kantaottavaksi populaarimusiikiksi. Myös populaarimusiikin laulukeisyys edesauttaa tätä, sillä poliittisten viestien välittäminen sanoilla on yleensä suoraviivaisempaa ja yksiselitteisempää kuin sävelin tai esiintymisasiin.

Nuorekkaista alakulttuureista kumpuavan populaarimusiikin poliittisuutta on kuitenkin aiheellista tarkastella historiallisena ilmiönä. Perustavaa laatua oleva huomio tähän liittyen on se, että nuorison ja populaarimusiikin yhteys on ennen kaikkea toisen maailmansodan jälkeinen ilmiö. Yksi osoitus tästä on niin sanottu ”rock-imperialismi” eli se, miten rockista on tullut lähes yleisnimitys populaarimusiikille ja miten muut lajityypit suhteutetaan 1950-luvun puolivälissä alkaneen ”rockin aikakauden” nousuihin, laskuihin ja suvantovaiheisiin (Negus 1996: 136–139). Rockia on pidetty myös leimallisesti vastarinnan ja kapinan muotona: 1950-luvun Yhdysvalloissa rock’n’roll asettui aikoinaan valitsevan yhteiskunnan normeja vastaan sekä ikään että ”rotuun” liittyvin perustein, kun taas 1960-luvun lopun psykedeelinen rock edusti osaltaan ”ruoho, rauha, rakkaus”-vastakulttuuria. Sitten-

min myös punk- ja indie-rock on yhdistetty yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen ja vastarintaan, olipa kysymys sitten suoranaisesta anarkismista tai suurpääomakriittisestä tinkimättömyydestä. (Ks. Covach 2007: 60–61, 256, 421, 500.)

Jazz ja sukupuoli

Käsittehistoriallisesti ajateltuna rock’n’roll on eittämättä 1950-luvulla siinnyt musiikillinen ilmiö, ja noihin vuosiin voi ajoittaa myös erityisen kaupallisen nuorisokulttuurin ilmaantumisen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö jo aiemmin nuorten musiikilliset käytännöt olisi niveltyneet yhteiskunnallisiin valtasuhteisiin. Selkeä esimerkki tästä on ”iloinen 1920-luku”, joka myös jazzin aikakautena tunnetaan. Tuolloin läntisen maailman metropolit täyttyivät uudenlaisesta elämänmenosta ja tanssimusiikista, joka myös Suomessa pantiin merkille:

Luotuaan osin kummastelevan, osin mukaansyöksyvän silmäyksen sodanjälkeisen vapautumisen aallon tuomiin ilmiöihin, kuten alastomuuteen, yliseksuaalisuuteen, kokaiiniin ja muiden huumeitten käyttöön sekä ajan itsekkääseen hedonismiin [Olavi Paa-volainen] löytää yhdistävän tekijän tälle ennenkokemattomalle kiihkolle: ” - Yhteisenä nimenä niillä on: JAZZ. Banjoja, rumpuja, saksofoneja... Nee-

keriä irvistelevin naamoin[.] - - Jazz soitti yhdenvertaisuutta valkoihaisen ja mustaihaisen, kauppa-apulaisen ja autotehtailijan, koulupojan ja vivöörin (elostelija, kirj. huom.), perhetytön ja kokotin välille.” (Haavisto 2016: ”1920-luku”).

Rock’n’rollin tavoin 1920- ja 1930-lukujen jazz – tai pikemminkin ”jatsi” – jakoi mielipiteitä ja herätti vastustusta varsinkin Muusikeriliiton (nyk. Suomen Muusikkojen Liitto) ja ”korkeamman säveltaiteen” edustajien keskuudessa. Osaltaan tämä vastustus perustui huoleen muusikkojen toimeentulosta, mutta asiaan liittyi myös pelko kunnian ja maineen menetyksestä, kas kun ”[n]uorelle ja nuorenmieliselle suomalaiselle jazz oli siis uuden elämäntavan, huvittelun ja vapaamielisyyden symboli.” (Haavisto 2016: ”Jazz jakaa mielipiteet”). Sukupolvien välisen kuilun ohella otaksumat jazzin ”kunniaattomuudesta” nojasivat myös ajoittain peittelemättömään rasismiin (ks. Helander 2001; Olkkonen 1996: 26–29; Jalkanen 1989: 337–338), mutta erityisen merkittävässä yhteydessä oli myös sukupuolidynamiiikka. Yhdysvalloissa yleistä moraalista pahennusta aiheuttivat flapper-nimityksen saaneet nuoret naiset, jotka avoimesti haastoivat vallitsevia käsityksiä naiseudesta muun muassa autoilemalla lyhyissä hiuksissaan ja hameis-

saan – sekä tietenkin jazz-musiikilla ja kuinka ollakaan, äänestämällä (Hirshbein 2001: 114–116). Suomessakin yhtenä jazzin moraalisesti arveluttavana seurauksena pidettiin naisihanteen muutosta: ”kiltti perhetyttö oli muuttunut huu-liaan maalaavaksi ja poskiaa puute-roivaksi, tupakoivaksi ja jopa alkoholia ja erotiikan sulokkuutta maistelevaksi kynniseksi jazztytöksi” (Jalkanen 1989: 344). Kun tähän vielä yhdistettiin kristillinen moraalipaniikki, lopputulokse-na oli aistillisen nuoruuden palvonnan määrittäminen epäesteettiseksi, ala-arvoiseksi ja alkukantaiseksi niin seksuaalisin, rodullisin kuin sukupuolisuutta koskevin perustein:

Vuoroin kiihkeä, vuoroin laahaava rytmi kiihottaa sukupuolisuutta kuin kiehtova kiusaus, ja tanssin sanat, äite-län tunteelliset ja typerän aistilliset, soveltuvat hyvin liikkeisiin, jotka matkivat liejuisesti suosta jalkojaan nostele-vien neekerien liikkeitä. Jazz-tytöllä on avartava mahdollisuus vapautua pien-ten, kehittymättömien aivojensa rajoit-uksista ja elää elämäänsä hermoillaan, vaistoillaan ja ruumiillaan. (Sormunen 1936, sit. Jalkanen 1989: 344.)

Jälkikäteen on helppo todeta, että lähes vuosisadan takainen kristillis-rasis-tis-sovinistinen ironia ei johtanut toivot-tuun lopputulokseen. Pikemminkin kävi niin, että jazz ”avarsi mahdollisuuksia” juuri nuorisokulttuuriselle eriyty-

miselle omine osa- tai peräti alakulttuu-risine ulottuvuuksineen: ”Jazzin suosio oli varauksetonta tanssi-ikäisen nuori-son keskuudessa muotitietoisien oppi-koulunuorison kuin perinteellisemmän työläisnuorison tanssitilaisuuksissa, ja 1920-luvulla jazz saikin nuorisokulttuu-rin luonnetta” (Jalkanen 1989: 347).

Tanssista kansanperinteeseen

Sukupuolirooleihin ja seksuaalisuuteen liittyvät jännitteet ovat toistuvasti nous-seet esiin juuri tanssin yhteydessä. Var-haisen jazzin jälkeen murhetta on kan-nettu tanssin moraalittomuudesta niin swingin, rock’n’rollin, twistin, discon kuin teknoravejenkin osalta. Tanssintut-kija Petri Hoppu (2006a: 48) huomaut-taakin, että varsinkin alempien yhteis-kuntaluokkien (kansan)tanssikäytäntö-jä on leimattu siveettömiksi jo vuosisato-jen ajan. Samalla ne – varsinkin eroottisia liikkeitä ja eleitä sisältäessään – ovat kuitenkin tarjonneet harjoittajilleen mahdollisuuden myös hätkähdyttää se-kä ”luvattoman” seksuaalisuuden avulla vapautua ”yhteiskunnallisesta pakkopai-dasta ja ylempien yhteiskuntaluokkien säätelystä” (Hoppu 2006a: 54).

Oma erityislaatuinen tapauksensa tanssin kontrollista Suomessa on lisäk-si toisen maailmansodan aikainen täy-dellinen tanssikielto, jonka perusteis-

sa huoli joukkokokoonantumisten turval-lisuudesta sekoittui poliittisiin ja kris-tillisiin moraaliopepeihin. Mutta kuten arvata saattaa, sota-ajan nuoriso pyrki kiertämään kieltoa eri keinoin. Maaseu-dun luvattomien nurkka- ja latotanssien ohella kaupungeissa järjestettiin enem-män tai vähemmän yksityisiä ”kotihip-poja”, ja tanssitilaisuuksia kutsuttiin vi-ranomaisten hämäämiseksi ”tanssikou-luiksi”. Tanssin tärkeydestä kulttuurise-na käytäntönä kertoo omaa karua kiel-tään se, että riski otettiin, vaikka seura-mukset saattoivat olla ankarat: sakkojen lisäksi luvattomasta tanssien järjestä-misestä ja tanssimisestä itsestään voitiin langettaa ehdotonta vankeutta. Jatkosodan edetessä erinäiset nuorisojärjestöt anoivat sisäministeriöltä kiellon lieven-tämistä tai purkamista, mutta nuoriso-seurojen keskusjärjestö Suomen Nuorison Liitto sen sijaan vastusti ajatusta. (Pesola 1996: 108–110.)

Nuorison tanssiharrastus ja into on-kin Suomessa kytkeytynyt politiikkaan nimenomaan nuorisoseurojen ja järjes-töjen toiminnassa. Musiikintutkija Vesa Kurkela (1986) on tarkastellut Suomen Demokraattisen Nuorisoliiton (SDNL) musiikillista ”valistusta” 1940-luvun lop-pupuolelta 1960-luvun alkuun. Hän to-teaa, että vaikka SDNL oli kommunisti-nen järjestö, sen nuorisokasvatusta hallit-sivat samanlainen kansallisromanttinen,

korkeakulttuurinen ja puritaaninen kansanvalistushenki kuin porvarillisissa nuorisoseuroissa. Seurauksena muun muassa jazzin kaltainen rytmimusiikki ja tanssiminen määrittivät herkästi rappiolliseksi ja synniksi. Länsimaisen nuorisomuodin vastapainoksi tai ”vastakulttuuriksi” SDNL pyrki rakentamaan kansan-tanhuun ja muuhun perinneharrastukseen nojaavaa nuorisokulttuuria. (Kurkela 1986: 9–11.) Vaikka tällainen ”jalostettu” tanhu ja kansanperinne oli SDNL:n ja muiden poliittisiin ideologioihin nojaavien nuorisjärjestöjen tapauksessa aikuisjohtajien tiukastikin suunnittelemaa, oli tanhulla myös ”toinen luontonsa”:

Tavalliselle järjestönuorelle kansan-tanhu oli ensisijaisesti vain kiinnostava yhdessäolomuoto. Se vetosi jopa kaupunkilaisnuorisoon. - Ei ollut nuorison omaa musiikkia – jazz jäi työläisnuorille vieraaksi ja rock oli aluksi vain pienen nuorisojoukon harraste. Ei ollut televisiota, ja kotien ulkopuoliset yhdessäolon muodot elivät vielä voimakaina. Nuorten järjestökulttuurilla ei ollut todellisia kilpailijoita, ja järjestöt saattoivat pitää nuoria helposti vallassaan. Kulttuuritarjontaa oli nykyi-kaan verrattuna vähän, ja mikä tahnassa uusi harrastusmuoto kiehtoi 50-luvun nuorisoa – tanhukin tuntui uudelta ja jännittävältä. (Kurkela 1986: 180.)

2000-luvulle tultaessa tanhun ja kansanmusiikin asema valistuksen välinee-

nä on kuitenkin heikentynyt, ja 1990-luvulta lähtien on pikemminkin puhuttu kansanmusiikin ja tanssin modernisatiosta sekä tehty ero säilyttävän ”perinteisen kansantanssin” ja uudistavan ”nykykansantanssin” välille (Hoppu 2006: 371; Semeri 2012: 6, 58). Poliittisen ohjauksen tilalle on tullut oppilaitosohjaus, ja siinä missä 1960-luvun (mestari-) pelimannien odotettiin olevan ”aiempien mahtisoittajien perinteestä” nousevia ”suuria kansantaiteilijoita” (Leisiö & Westerholm 2006: 497), vaaditaan uskottavalta kansanmusiikolta tänä päivänä tutkintotodistus.

Korkeakoulutetuilla kansanmusiikin modernisoijilla on kuitenkin poliittiset ulottuvuutensa heilläkin: esimerkiksi 1975 perustetun ensimmäisen ammatikansantanssi- ja musiikkiryhmän Katrillin rahoitus tuli opetusministeriöltä ja yhtenä taustaorganisaationa oli Suomen Nuorison Liitto (Asplund 2006: 519). Lisäksi vaikka Sibelius-Akatemian ja muiden korkeakoulujen kansanmusiikin osastoilta valmistuvia nuoria muusikoita ei yleensä omalla alakulttuurisena ryhmänään ajatellakaan, heidän painoarvonsa ”nykykansanmusiikin” eri ”skeneissä” on kiistaton. Puoluepoliittisesti nämä henkilöt saattavat edustaa ”punavihreää kuplaa”, mutta samalla heidän musiikillista toimintaansa ohjaa usein suoranaisten uuskarelianismi. Tällainen myytti-

sen ja utooppisen Karjalan nostalgisoiva hyödyntäminen vaikutteiden ja sävelmätoisintojen lähteenä on folkloristi-kansanmuusikko Heidi Haapojan (2013: 21) mukaan ”edelleen poliittinen teko suomalaisessa yhteiskunnassa”, koska ”kielisukulaisuuden ja suomalais-ugrilaisuuden kysymykset liittyvät monisatavuotiisiin valta-asetelmiin ja perinteen omistajuuden ongelmiin”. (Ks. myös Haapoja 2017: 132.) Etnomusikologi Juniper Hill (2007: 61–62) on hänkin havainnut, että suomalaisilla nykykansanmusikoilla on ollut tapana ajatella esimerkiksi karjalaista tai inkeriläistä sävelmäperinnettä suoraviivaisesti omanaan, eivätkä he ole osoittaneet kiinnostusta alueen nykyisiin (kansan-)musiikkikäytäntöihin.

Lopuksi

Musiikin, nuorison ja politiikan niveltyvät eivät ymmärrettävästikään jää tähän, eivät historiallisesti eivätkä tulevaisuudessa. Tarkastelussani olen jättänyt myös maantieteelliset erot suurelta osin huomiotta, mutta esimerkiksi SDNL:n tanhuvalistus tarjoaa aiheellisen muistutuksen siitä, että vain muutama vuosikymmen sitten myös Suomen itärajan itäpuolella nuorisomusiikkeihin suhtauduttiin hyvinkin varauksellisesti. 1940- ja 1950-luvuilla jazz ja siitä innostuneet stiliagit eli ”tyylinmetsästäjät” olivat

Neuvostoliiton keskushallinnon erityisen vihanpidon kohteena, ja muissakin Varsovan liiton valtioissa jazzia sensuroitiin voimakkaasti (Ryback 1990: 9–14). Jos kohta yhteiskunnallis-taloudellinen järjestelmä on itäisimmässä Euroopassa muuttunut, tuorehko Pussy Riot -yhtyeen oikeudenkäynti nosti esiin kysymyksiä populaarimusiikin, sukupuolen, uskonnon ja valtiollisen päätöksenteon suhdeverkostoista. Samoja kysymyksiä voi esittää myös vaikkapa ”muslimitaliini” liittyen. (Ks. Vaissie 2014; LeVine 2009.)

Aihepiirin tarkastelussa onkin syytä suhtautua ”länsimaisuuteen” erityisen varovaisesti, sillä vaikka nuorisokulttuurin ja musiikin hallitsevat muodot taotaisiinkin länsimaisen viihdeteollisuuden pajoissa, nuorison suhteellinen osuus väestöstä on niin sanotuissa kehittyvissä maissa selvästi suurempi – jopa siinä määrin, että koko maailman väestöstä noin puolet on alle 25-vuotiaita. Lisäksi vaikka esimerkiksi Suomessa nuorten kokonaismäärä vaikuttaa olevan laskussa, esimerkiksi Helsingissä 15–29-vuotiaiden vuotuinen maahanmuutto on lähes kaksinkertaistunut 2000-luvun kuluessa. Tämä merkitsee väistämättä myös nuorisokulttuurista ja yhteiskunnallista muutosta, ja tuon muutoksen tarkasteluun ja ennakointiin musiikki tarjoaa erityisen käyttökelpoisen väylän.

KIRJALLISUUS

- Asplund, Anneli (2006) ”Kansanmusiikin paluu”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY, 506–523.
- Attali, Jacques (1985) *Noise. The political economy of music*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Bennett, Andy & Hodkinson, Paul (2012) ”Introduction”. *Ageing and youth culture. Music, style and identity*. Toim. Andy Bennett & Paul Hodkinson. London: Bloomsbury, 1–6.
- Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (toim.) (2004) *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. London: Palgrave MacMillan.
- Blacking, John (1973) *How Musical Is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.
- Covach, John (2007) *What’s That Sound? An Introduction to Rock and Its History*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- ESC (2017a) ”Rules of the Eurovision Song Contest”. Eurovision Song Contest, <http://www.eurovision.tv/page/about/rules> (luettu 16.2.2017).
- ESC (2017b) ”About Ira Losco”. *Eurovision Song Contest*, <http://www.eurovision.tv/page/history/year/participant-profile/?song=33533> (luettu 16.2.2017).
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Haapoja, Heidi (2013) ”Jatkuvassa liikkeessä on myös koko kalevalainen perintömme: nykyrunolauluun liittyvät puheen tavat suomalaisissa medioissa”. *Elore* 20:2, 10–32.
- Haapoja, Heidi (2017) *Ennen saatuja sanoja. Menneisyys, nykyisyys ja kalevalamittainen runolaulu nykykansanmusiikin kentällä*. Helsinki: Helsingin yliopisto & Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Haavisto, Jukka (2016) *Puuviillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Sähköinen, osittain uudistettu laitos Otavan vuonna 1991 julkaisemasta kirjasta, <https://oa.musiikkiarkisto.fi> (luettu 16.2.2017). Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.
- Haenfler, Ross (2014) *Subcultures. The Basics*. London & New York: Routledge.
- Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva (1985) *Lähtähuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä*. Helsinki: Otava.
- Helander, Niina (2001) ”Jazz kohtaa taiteen. Keskusteluja musiikkihybrideistä 1920- ja 1930-luvuilla”. *Musiikin suunta* 3/2001, 5–21.
- Hill, Juniper (2007) ”’Global Folk Music’ Fusions: The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music”. *Yearbook for Traditional Music* 39, 50–83.
- Hirshbein, Laura Davidow (2001) ”The Flapper and the Fog: Representations of Gender and Age in the 1920s”. *Journal of Family History* 26:1, 112–137.
- Hoppu, Petri (2006a) ”Erotiikka ja kansantanssi – Pukkitantusta Freakingiin”. *Musiikin suunta* 4/2006, 48–55.
- Hoppu, Petri (2006b) ”Tanssi”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY, 340–371.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Johnson, Bruce & Cloonan, Martin (2008) *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Kallio, Alexis Anja (2015) ”Drawing a line in water: Constructing the school censorship frame in popular music education”. *International Journal of Music Education* 33:2, 195–209.
- Kurkela, Vesa (1986) *Tanhuten valistukseen. Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Leisiö, Timo & Westerholm, Simo (2006) ”Pelimannien musiikki”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY, 446–505.
- LeVine, Mark (2009) *Heavy metal islam. Vainoa, vastarintaa ja taistelua muslimisieluista*. Suom. Jussi Niemi. Helsinki: Johnny Kniga.
- Lähteenmaa, Jaana (1991) Hip-hoppareita, lähiölläisiä ja kulturelleja. Nuorisoryhmistä 80-luvun lopun Helsingissä. Helsinki: Helsingin kaupunki, nuorisoasiainkeskus.
- Moisala, Pirkko (2013) ”Etnomusikologian uudet haasteet”. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 9–25.
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover & London: Wesleyan University Press & University Press of New England.

Olkkonen, Tuomo (1996) ”Rekiviisuista rillumareihin”. *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 21–41.

Pesola, Sakari (1996) ”Tanssikiellosta lavatansseihin”. *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 105–126.

Redhead, Steve (1997) *Subculture to Clubcultures. An Introduction to Popular Cultural Studies*. Oxford & Malden: Blackwell.

Ryback, Timothy W. (1990) *Rock Around the Bloc. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Salasuo, Mikko & Poikolainen, Janne (2012) ”Johdanto – monimuotoinen katukulttuuri”. *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Toim. Mikko Salasuo, Janne Poikolainen & Pauli Komonen. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, 9–30.

Semeri, Pia (2012) *Suomalainen kansantanssi näyttämöllä. Suomalaisen kansantanssin rakentuminen ohjelmanumeroista näyttämötaiteenlajiksi*. Pro gradu tutkielma, Tampereen yliopisto, <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/83876/gradu06139.pdf> (luettu 16.2.2017).

Shuker, Roy (2002) *Popular Music. The Key Concepts*. London & New York: Routledge.

Smith, Lydia (2016) ”Eurovision 2016: How the song contest became an unstoppable celebration of LGBT culture”. *International Business Times* 14.5.2016, <http://www.ibtimes.co.uk/eurovision-2016-how-international-song-contest-became-unstoppable-celebration-lgbt-culture-1559980> (luettu 16.2.2017).

Sormunen, Eino (1936) *Selvyyttä kohti. Kulttuurikriittillisiä tutkielmia*. Porvoo: WSOY.

Street, John (2012) *Music and Politics*. Cambridge & Malden: Polity.

Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. London: Polity.

Titon, Jeff Todd (2009a) ”Preface”. *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 5th Edition. Toim. Jeff Todd Titon. Belmont: Schirmer Cengage Learning, xvi–xxiii.

Titon, Jeff Todd (2009b) ”The Music-Culture as a World of Music”. *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 5th Edition. Toim. Jeff Todd Titon. Belmont: Schirmer Cengage Learning, 1–32.

Vaissié, Cécile (2014) ”Black Robe, Golden Epaulettes’: From the Russian Dissidents to Pussy Riot”. *Religion & Gender* 4:2, 166–183.

Wikipedia (2016) Hakusanat ”Punk” ja ”77 punk”, <https://fi.wikipedia.org/> (luettu 16.2.2017).

Williams, J. Patrick (2011) *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*. Cambridge & Malden: Polity.

Antti-Ville Kärjä on kulttuurisen musiikin-tutkimuksen professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja ikääntynyt ainakin sisänäöltään.