

KAKSI PUOLITOTUUTTA TAIDEMUSIIKIN JA VIIHDEMUSIIKIN SUHTEESTA

Pauli Pylkkö

helmikuu 2011

1. »Taidemusiikin ja viihdemusiikin rajaa ei ole; on vain hyvää ja huonoa musiikkia»

Jokainen on kuullut tämän väitteen. Se ei ole ainoastaan muodikas, vaan siihen suorastaan kiteytyy jotakin ajan hengestä. Väitteen taustalla vaikuttavien ajatustottumusten suosio kasvoi voimakkaasti heti toisen maailmansodan jälkeen, ja varsinkin Länsi-Saksassa kulttuurihenkilö, joka halusi esiintyä edistyksen, tasa-arvon ja demokratian kannattajana, sonnustautui julkisuudessa mielellään villapaitaan ja farkkuihin ja »tunnusti» harrastavansa iskelmämusiikkia, rokkia tai muuta populaarikulttuuria. Näitä kumarruksia Länteen odotettiin tietysti juuri entisten akselivaltioiden kulttuurihenkilöiltä.

Myös Suomessa 60-luvun nuori vasemmistoälymystö halusi irrottautua isiensä henkisestä ja ruumiillisesta asevelisuhteesta Saksaan ja julistautui innokkaasti amerikkalaisen tai ainakin amerikkalaistyyllisen populaarikulttuurin kuluttajaksi. Tämä oli kummallista varsinkin siinä valossa, että populaarikulttuuri iskelmiseen ja elokuvineen on enimmäkseen myös ahnasta kapitalistista liiketoimintaa, millä kaiken lisäksi tuolloin ovelasti indoktrinoitiin nuorison herkkää sielua – kylmän sodankäynnin menetelillä – länsimyönteiseksi. Adornon varoitukset massakulttuurin mieltä valistavasta ja siis latistavasta hengestä leimattiin elitismiksi, porvarilliseksi snobismiksi – mikäli niitä edes tunnettiin.

Länsi voitti kylmän sodan, eikä digitaalisessa lumemaailmassa elävä nykynuoriso enää heittäydy viihteen vietäväksi vain noustakseen kappinaan isää vastaan, sillä isän 60-lukuinen sieluhan on jo ostettu mukavalla hinnalla Länteen. Omasta sielustaan nuoriso ei enää vaadi hintaa lainkaan. Niinpä keskustelu saa nykyisin tahattomasti varsin akateemisen sävyn: puhutaan genre-erojen keinotekoisuudesta, siitä ettei musiikin hyvyys tai

korkea laatu tunnusta lajien ja tyylien raja-aitoja, ja joka niitä tunnustaa, on ahdasmielinen tai suvaitsematon. Jopa avantgardistisinta taidemusiikkia harrastava nuoriso, jonka koulutukseen ja ammatilliseen toimintaan osoitetaan verorahat tiukan genre-luokittelun mukaan, julistaa siekailematta, että genre-erot ovat epätodellisia, tarpeettomia, vanhentuneita, vaarallisia tai suorastaan olemattomia. Kuitenkin taidemusiikki Suomessa on valtiollisesti ylläpidetty instituutio, jolla tuskin olisi mahdollisuuksia säilyä hengissä ilman melko raadollista genre-rahoitusta. Nuorison flirttailu viihteen kanssa on samanlaista naiivia leikkiä tulella kuin edellisen nyttiga idoter-sukupolven flirttailu stalinismin kanssa.

Ero taidemusiikin ja viihdemusiikin välillä on valtava, suorastaan transsendentaalinen, ja ellei nuoriso tätä tiedä, on koulutuksessa jotakin pahasti vialla. Osasyys tietämättömyyteen saattaa löytyä siitä, että taidemusiikki-instituutio – ja ehkä korkeakulttuuri yleensäkin – on valinnut sisällöllisesti väärän ja vaarallisen strategian puolustaessaan asemaansa. Se yrittää osoittautua hyödylliseksi menemällä sairaaloihin, vankiloihin, vanhainkoteihin, päiväkoteihin ja kapakoihin; se sanoo edistävänsä terveyttä, hyvinvointia ja »lapsen kasvua tasapainoiseksi ihmiseksi»; se kertoo jopa edistävänsä kognitiivisten kykyjen kehittymistä. Tämä puolustusstrategia, joka vetoaa ruumiilliseen ja sosiaaliseen hyvinvointiin, voi lyhyellä tähtäyksellä tuoda korkeakulttuurille muutaman miljoonan lisää valtion vuosibudjetista, mutta vaikenemalla taiteen varsinaisesta tehtävästä se hämärtää taiteen ja viihteen eroa, ja pitkällä tähtäyksellä näivettää taiteen olemusta.

Myös viihde »tekee hyvän olon», osaa parantaa, auttaa rentoutumaan ja keskittymään ja ohjaa nuorisoa pois huumeilusta ja väkivallasta, ja saa aikaan paljon muuta »hyvää». Juuri viihteen, ei taiteen, tehtäväksi voidaan määrätä psykologisen ja ruumiillisen hyvinvoinnin lisääminen. Sen sijaan syväluotaava näkemys, liikkuva ajatus ja monitasoinen merkitys voi taiteellisessa totuudellisuudessaan olla niin pelottava ja mullistava kokemus, että se järkyttää sielun tasapainoa, häiritsee edullisia ihmissuhteita, taloudellista toimintakykyä tai murentaa jopa ruumiillista terveyttä.

Bachin, Frescobaldin tai Corellin musiikki voi auttaa meitä näkemään nykyaikaisen elämäntyylin ja ihmiskäsityksen läpi, paljastaa sen kokemuksellisen latteuden ja ajatuksellisen ontouden. Bachin musiikin hartaan mietiskelevässä hengessä kuuntelija voi tavoittaa vielä kulttuurin, joka kysyi suuria kysymyksiä ja uskalsi kohdata kuoleman silmästä silmään. John Dowlandin lauluissa ja soololuuttuteoksissa soi vielä renessanssin ihmisen kiihkeä yritys yhdistää eroottinen kaipaus numeeniin kaipaukseen. Keskiajan vokaalipolyfoniassa voimme vielä saada kosketuksen kokemuk-

seen, jota ei tärvele kohtuuton henkilökeskeisyys. Brucknerin Yhdeksäs voi muistuttaa meitä siitä, että aika jolloin säveltäjä etsi musiikin keinoin ehdotonta totuutta, on vielä hämmästyttävän lähellä. Stravinskin *Kevät-uhri* voi havahduttaa meidät huomaamaan, että nykyaikainen urbaani elämäntyyliimme, missä aikaa vietetään teknistyneen konttorin ja teknistyneen kodin välillä, on katkaissut kokemuksellisen yhteyden niin omaan ruumiiseemme kuin villiin lähiluontoon yleensäkin.

Nämä taidemusiikilliset kokemukset eivät ruumiillisen, henkisen tai sosiaalisen terveyden kannalta ole automaattisesti myönteisiä. Niihin liittyvä kokemus voi myös taloudellisesti mitaten aiheuttaa epäedullisia seurauksia. Ylevää (subliimia) eurooppalaista musiikkia on kautta vuosisatojen luotu läheisessä vuorovaikutuksessa aikakauden keskeisiin filosofisiin ja teologisiin kysymyksiin, eikä vastauksen löytäminen näihin kysymyksiin suinkaan aina ole lisännyt sosiaalista tai taloudellista hyvinvointia. Ihminen joka kokee ympäristökriisin vakavasti, ei voi elää taloudellisesti turvallista elämää. Kierkegaard kirjoittaa päiväkirjassaan, että se jota Jumala rakastaa, menettää elämänhalunsa.

Ehdotus että korkealaatuinen tieto aina edistäisi tietäjän hyvinvointia, on yksinkertaisesti tyhmä. Dowlandin musiikki ja laululyriikka ei olisi voinut syntyä ilman kosketusta alkemiaan, astrologiaan ja uusplatonismiin. Bach ei olisi osannut luoda »maallistakaan» musiikkia ilman kristillisen mytologian ja teologian tukea. Mikään näistä tiedon aloista ei tähännyt turvallisuudentunteen tai mukavuudenhalun tyydyttämiseen, tai nykyaikaisen – varsin kyseenalaisen – terveysihanteen vaalimiseen.

Ymmärtääkseen minkälaiset ajatukset ja ihanteet ovat synnyttäneet eurooppalaista taidemusiikkia olisi sen esittäjän ja kuulijan syytä tuntea filosofista, kirjallista, teologista, astrologista, alkemistista ja mytologista perinnettä, eikä tämä vaatimus suinkaan kohdistu vain kirkollisen musiikin tai laulumusiikin esittäjiin ja kuulijoihin. Merkitys tunkeutuu kulttuuriperinteenä musiikin soiviin rakenteisiin monin eri tavoin, vaikka näistä tavoista ei voidakaan muodostaa yhtä kaiken kattavaa teoriaa. Esimerkiksi kautta keskiajan käytössä olleisiin moodeihin (kirkkosävellajeihin) on perinteisesti liitetty luonneoppi (karakteristiikka), joka itse asiassa periytyy jo antiikin Kreikasta. Tätä luonneoppia tutkittiin perusteellisesti jo keskiajalla, ja renessanssi ja barokki kehitti omaa karakteristiikkaansa. Luonneopillisesti on luonnehdittu lähes kaikkia musiikin soivia rakenteita, kuten motiivisia aiheita (esimerkiksi lagrima-aihe tai lamento-kromatiikka), rytmisiä kuviota (esimerkiksi tanssirytmejä) ja harmonisia rakenteita (kuten riitasointuja). Tuskin löytyy eurooppalaisen taidemusiikin rakenteen aluetta, jota ei olisi kyllästetty tuollaisella luonneopillisella ja kertovalla

kulttuurisella sisällöllä. Tällä kertovalla sisällöllä musiikki liitetään filosofiseen, teologiseen, kirjalliseen ja myyttiseen perinteeseen. Vielä tänäänkin kantaa fryyginen moodi ympärillään assosiaatio-verkosta, joka kytkee fryygiset aiheet esimerkiksi iberialaiseen kulttuuripiiriin ja erilaisiin affekteihin. Jopa maallisimmallakin vanhalla soitinmusiikilla, esimerkiksi tanssisarjoilla, on oma merkityskenttä »musiikin ulkopuoliseen maailmaan» ja sen merkityksiin. Tanssisarjan tai partitan osilla kytkentä kulkee usein tanssin rytmin ja tanssin kulttuurihistorian kautta erilaisiin kyseessä olevan tanssilajin sosiaalisen taustan herättämiin affekteihin. Vihuelamusiikin soittajan on syytä tietää, mihin kulttuuriseen merkityspiiriin sanokaamme Gaspar Sanzin canarios-tanssit viittaavat; ja barokkiluutulle kirjoitetun musiikin esittäjän olisi tiedettävä, mihin Sylvius Leopold Weiszin tombeau-sävellykset soittajansa ja kuuntelijansa ajatukset johdattaa.

Viihdemusiikki on yleensä rakenteeltaan varsin yksinkertaista. Siltä taiteen ja viihteen eroa ei ehkä kannata yrittää luonnehtia pelkästään rakenteen mutkikkuuden tai yksinkertaisuuden avulla, sillä rakenteelliselle mutkikkuudelle tuskin voidaan antaa mitään yleispätevää mitta, tai edes mielenkiintoista luonnehdintaa. Jotkut taidemusiikin suuret teokset, kuten *Pastoraalisinfonian* ensimmäinen osa, ovat (ainakin näennäisesti ja ainakin joiltakin osin) aika yksinkertaisia. Rakenteen mutkikkuutta ei voida määritellä vakuuttavasti siten, että mutkikkuus korreloisi korkean laadun kanssa, eikä puhtaan (siis merkityksestä irrotetun) rakenteen käsitteellä muutoinkaan ole juuri mitään esteettistä mielenkiintoa. Varsinkaan mutkikkuutta ei voida samastaa jonkin irrallisen musiikin parametrin tuottamien rakenteiden mutkikkuuteen, koska yhden parametrin sinänsä yksinkertainen rakenne liitetään joskus hienovaraisen yllättävästi toisen parametrin sinänsä yksinkertaiseen rakenteeseen, ja näitä liitoksia ei voida tyhjentävästi kuvata tai niiden mutkikkuutta arvioida. Taidemusiikin harmonia saattaa joskus olla sellaisenaan, harmoniana, varsin yksinkertaista, samalla kun harmonisen jonon suhde esimerkiksi melodiaan ja sen rytmiin voi olla yllättävä. Samoin taidemusiikin laulumelodia voi olla sellaisenaan yksinkertainen, samalla kun melodian suhde lyriikan prosodiaan voi olla moniselitteisen mielenkiintoinen.

Taidemusiikillisesta yllättävyydestä tai merkityksen täyteydestä yleensä ei voi muodostaa mitään yleispätevää teoriaa, mutta tämä ei tarkoita että yllättävyys ja merkitystäyteys olisivat jotenkin erityisen epätodellisia, tai ettei niitä voitaisi kuvailla ja niistä mielekkäästi keskustella. Onnistuneen keskustelun kieli ei kuitenkaan ole mikään teoreettisesti hyvin muotoiltu kieli, joka vieläpä uskottelee olevansa yleispätevä.

Taidemusiikissa jokin sinänsä yksinkertainenkin rakenne ja parametrien vaikeasti kuvattavissa oleva vuorovaikutus voidaan liittää karakteristiikan kautta filosofiseen, teologiseen, myyttiseen ja esteettis-kirjalliseen perinteeseen. Niinpä *Pastoraalisinfonia* tulvii maalaistansseja, jotka kytkeytyvät merkitykseltään pastoraali-aiheen kulttuurihistoriaan; Dowlandin laulujen melankolian historialliset merkityskytkenät ulottuvat ainakin Galenoksen humoraalioppiin ja keskiaikaiseen astrologiaan ja alkemiaan; Mahler leikittelee sinfonioissaan lapsuutensa infantiileilla musiikkimusiikilla, jotka täyteläistyvät ja vieraantuvat moniselitteisiksi ja sävyttyvät usein ironisen riipaiseviksi, kun ne upotetaan yllättävään harmoniaan ja loisteliaaseen orkestraatioon; ja Bartókin polyrytmiikka ja modaalinen polyharmonia paljastaa humoristisen hävyttömästi näkymän eurooppalaisen taidemusiikin väsähtäneen latteaan rytmiiikkaan ja harmoniaan, ja avaa samalla näkymän Euroopan reunalle, Unkarin, Romanian ja Balkanin villiin etniseen musiikkiajatteluun.

Viihteessä harvoin tutkiskellaan musiikin parametrien keskinäisiä suhteita. Yksinkertaiset rakenteet jäävät parametrin sisään irrallisiksi ja helposti ennustettaviksi koristeiksi, joiden karakteristiikka on köyhää ja vaila filosofisia ja kirjallisia kytkentöjä. Tästä syystä viihde on merkitykseltään ohuempaa, historialliselta muistiltaan heikompaa ja ajatussisällöltään kevyempää. Se viihdyttää, ei järkytä; se unohtaa, ei muista; se lavertelee, ei pohdiskele.

Usein taidemusiikillinen rakenne eriytyy hyvinkin mutkikkaaksi ja teos venyy laajaksi. Tämä johtuu kehittelyn ideasta, mikä suurelta osin puuttuu viihdemusiikista. Kehittelyäkään ei ole syytä tarkastella platonisesti puhtaisten matemaattisten rakenteiden muodonmuutoksina. Myös kehittelyssä säveltäjä on tekemisissä musiikin merkityksen kanssa: hän kehittää aiheiden musiikillisiin suhteisiin (esimerkiksi intervalli- ja rytmiaiheisiin) sisältyviä merkityksiä, ja tavoittelee keksimiensä uusien musiikillisten suhteiden avulla uusia merkityksiä. On yllättävää huomata, mitä mahdollisuuksia hyvinkin yksinkertaisilta näyttäviin motiiveihin liittyy, ja miten muuntelu äkkiä muuttaakin aiheen sävyä, varjostaa valoisan aiheen tai pehmentää synkkää.

Monella taidemusiikin säveltäjällä – suurimmista nyt puhumattakaan – kehittäjä sisältyy jo yksinkertaisiinpiinkin soolosoitinsävellyksiin. Bachilla jopa pikku tansseissa, jotka on tietävästi sävelletty hänen vaimonsa Anna Magdaleenan harjoituskappaleiksi, esiintyy keskiosissa usein kehittäjä (kromatiikkaa, modulaatioita, motiivien yllättäviä pikku muutoksia). Bachin fuugissa ja Beethovenin sonaateissa kehittäjä kasvaa suorastaan uskonnolliseksi mietiskelyksi ja filosofisen ajatuksen lennoksi, missä mu-

siikillisestä aihetta ja sen merkitystä kehitellään pitemmälle kuin minne useimmat meistä uskaltavat, jaksavat tai osaavat seurata.

Viihteessä musiikillista merkitystä ei tutkiskella, kehitellä, työstetä tai jalosteta. Aihe esitellään useimmiten kulmikkaan nelisäkeisen lausekkeen muodossa ja toistetaan sellaisenaan, korkeintaan keskitaitteella vahvistetussa kehysmuodossa. Kyse ei ole siitä, että tämä muoto sellaisenaan olisi jotenkin heikko tai keho. Itse asiassa eräät Schubertin laulut eivät ole sen kummempia. Mutta kyse on kyllä siitä, että iskelmässä lausekemuoto jää irralliseksi, sitä ei jalosteta, se ei liity juuri mihinkään, ei edeltäviin aiheisiin, ei historiaan, aatteiden tai ideoiden maailmaan, ei muihin iskelmiin, ei edes saman säveltäjän muihin iskelmiin. Viihde on vailla perinnetietoista muistia ja sen suomaa jatkuvuutta, eikä tästä syystä kestä erittelyä ja pohdiskelua. Melodian suhde lyriikkaan on usein mielivaltainen, koska sen paremmin melodialla kuin lyriikallakaan ei ole menneisyyttä, puhumattakaan siitä, että melodian ja lyriikan suhteella olisi menneisyytensä. Tämä puute huomataan jo siitäkin, että samasta iskelmästä voidaan tehdä käänösversio, jopa useita sellaisia. Kenenkään mieleen ei toivottavasti ole juolahtanut kääntää Schubertin tai Dowlandin lauluja suomeen.

Jos viihteessä musiikillista kehittelyä esiintyy, se on helposti ennustettavaa, eikä haasta kuuntelijaa oudoille ajatuksen vesille rinnastamaan näennäisesti etäisiä aiheita toisiinsa. Viihteen musiikillisilla aiheilla ei ole laajaa luonneopillisesti ka affektiivisesti kertovaa perinnettä eikä aitoa assosiaatio-muistia, tai ainakin aiheiden muisti on aika lyhyt ulottuen muutaman kymmenen vuoden taakse. On vain jättiläismäinen kaupallisesti rakennettu merkitys-pooli, kulho täynnä tosiaan läheisesti muistuttavia aiheita, jotka ovat luonteeltaan hyvin yksipuolisesti painottuneet länsimaalaisten tai länsimaalaistuneiden nuorten rakastavaisten lemmensuruille. Kukaan ei ilmeisesti huomaa mitään kummallista siinä, että ei-länsimaalainen (esimerkiksi suomalainen) nuoriso hyväksyy – ja on jo puolen vuosisadan ajan hyväksynyt – amerikkalaisperäisen iskelmämusiikin ja muun viihteen omakseen. Ja hyväksyminen on ollut suorastaan innostunutta, vaikka kulttuuriero Länteen on monessa tapauksessa, kuten Suomessa, hyvin suuri. Hyväksymisen jälkeen yhteys omaan kulttuuritaustaan haurastuu ja monessa tapauksessa katkeaa kokonaan.

Kun menestyvä viihdemuusikko luo idolin, siis lavapersoonan tai puollittain fiktiivisen julkisuushahmon, voi tällä hahmolla olla suurtakin yhteiskunnallista, aatteellista ja jopa poliittista painoa. Mutta hahmo on aina siinä mielessä konservatiivinen, ettei se kestä muuntelua, kehittelyä tai kasvua, jolloin sen yhteydet historiaan jäävät väistämättä ohuiksi. Parhaimmillaan hahmo kasvaa aikansa mukana, ja heijastelee esimerkiksi Suomen

hyvin nopeaa kaupungistumista, länsimaalaistumista, teknistymistä ja elintason nousua, mutta tuolloinkaan emme odota, että hahmo ohjaisi ajatteluamme jonnekin aivan kartoittamattomille vesille. Massojen eläytyminen ja samastuminen viihdetaitelijan luomaan hahmoon ei voi edustaa eikä ole tietenkään tarkoitettukaan edustamaan varsinaista ajattelua, esimerkiksi aikakauden keskeisten uskomusten – joiden taustalla lymyävät juuri nuo samat: kaupungistumien, länsimaalaistuminen, teknistyminen ja elintason nousu – kyseenalaistamista. Hahmo on pakotettu aloittamaan työnsä tuosta kaupallisesti rajatusta ja sisällöltään ahtaasta merkityspoolista, jolloin ajatuksellinen liikkumatila jää väistämättä pieneksi.

Se ettei taidemusiikin ja viihteen rajaa voida piirtää millään täsmällisellä, yksiselitteisellä ja teoreettisesti vakuuttavalla tavalla, ei tarkoita, että raja olisi erityisen epätodellinen. Lähes kaikki tärkeät käsitteemme ovat epäselviä, moniselitteisiä, rajoiltaan sumeita ja jopa ytimeltään ristiriitaisia. Silti ne toimivat sopivasti valvottuina riittävän hyvin, joskus mainiosikin. Käsitettä ›musiikki›, tai esimerkiksi käsitteitä ›taide› tai ›uskonto›, on turha edes yrittää määritellä tarkasti. Useimmissa tapauksissa yritys tarkaksi määritelmäksi johtaa ongelmiin, jotka ovat suurempia kuin määrittelyn tai määrittelyttä jättämisen ongelmat. Poppamies tai shamaani ei pidä rummutustaan musiikkina; hissimusiikin tai lentokenttämusiikin säveltäjä voi hyvällä syyllä kieltäytyä pitämästä musiikkiaan taiteena; shamaani seurustelee luonnonhenkien kanssa mutta on tuskin edes kuullut puhuttavan uskonnosta.

Taidetta ei voida määritellä tarkasti eikä siis teoreettis-käsitteellisesti erottaa viihteestä. Silti ero on todellinen, siis vaikuttava, ja ainakin joskus tarpeellinenkin. Vaikka sanomme esimerkiksi, että viihteen historiallinen muisti on lyhyt, se ei tarkoita, että ›historiallisen muistin› tarkka määrittelemisen olisi mahdollista. Useimmat käsitteemme ovat myös sisäisesti ristiriitaisia, siis sallivat moniselitteisen käytön ja rajatapauksia, missä vastakkaiset käsitteet sopivat yhteen ja samaan ilmiöön, tai missä kumpikaan vastakkaisista käsitteistä ei sovi valittuun ilmiöön lainkaan. Johann Strauss (nuorempi), Astor Piazzolla ja Hannu Nurmio lähtevät viihteesestä ja jalostavat sen lähes taiteeksi, ja suuret säveltäjät sijoittavat yleviinkin teoksiinsa viiheellisiä jaksoja tai säveltävät rahapulassa viiheellisiä pikkukappaleita. Mozartin taidokkaimmatkin sävellykset liikkuvat usein viihteen lähellä. Jatsia ja flamencoä on vaikea sijoittaa maailmaan, joka on jaettu viihteseen ja taiteeseen. Silti Bachin *Chaconne* ei ole viihdettä eikä Lennon-McCartneyn *All my loving* taidetta. John Lennon ja Paul McCartney ovat erittäin lahjakkaita, taitavia ja älykkäitä viiheentekijöitä, mutta

he jatkavat John Dowlandin edustamaa lauluperinnettä yhtä vähän kuin sähkökitara on renessanssiluutun soitinhistoriallinen perillinen.

2. »Kuka tahansa taidemusiikissa kunnolla koulutettu muusikko osaa tehdä viihdettä ja pystyy menestymään viihdealalla.»

Vaikkei juuri kukaan olisikaan valmis puolustamaan tätä väitettä niin räikeässä muodossa kuin se on yllä esitetty, on se kuitenkin kiusallinen seuraus kaikista niistä näkemyksistä, joiden mukaan taiteen hyvyys ja viihteen hyvyys ovat luonteeltaan oleellisesti samanlaisia. Sen joka kannattaa näkemystä, että taiteen ja viihteen välillä on jokin oleellinen ero, mutta että taiteen ja viihteen hyvyys siitä huolimatta on kuitenkin samanlajista, on melkein pakko sanoa, että viihde on vain huonoa taidetta, tai että taide on huonoa viihdettä. Hän siis ajattelee, että taide ja viihde pyrkivät kohti samaa hyvyyttä, mutta joko viihde jotenkin epäonnistuu yrityksessään (olla taidetta) niin paljon, että putoaa taiteen kategorian pohjalle, tai taide epäonnistuu siinä määrin (olemaan viihteellistä), että putoaa viihteen kategorian pohjalle.

Kaikkien jotka uskovat, ettei taiteen ja viihteen välillä ole lajieroa, että lopultakin löytyy vain hyvää ja huonoa musiikkia, ja että taiteen hyvyys ja viihteen hyvyys ovat luonteeltaan samanlaisia, olisi kuitenkin jotenkin osattava selittää, miksi akateemisesti koulutetut taidemuusikot eivät juuri koskaan menesty viihteen alalla. Jos taiteen ja viihteen hyvyys on samaa lajia, ja mitään kategoria-rajaa ei ole, on vaikea ymmärtää, miksei muusikko, joka on saanut pitkän akateemisen musiikkikoulutuksen, voisi halutesaan siirtyä viihteen alalle. Jo pelkästään helpon rahan luulisi houkuttelevan monia rittämään.

Merkittäväksi viihteentekijäksi kehittyminen on kuitenkin yhtä vaikeaa – ja yhtä vaikeasti selitettävissä oleva ilmiö – kuin suureksi taidemusiikin säveltäjäksi tai esittäjäksi kehittyminen. Ei edes menestysiskelmien tekeminen ole helppo tai mekaaninen tehtävä, vaikkei tehtävän suorittaminen taidetta olekaan, ja iskelmän uskottava ja vaikuttava tulkitseminen on omassa lajissaan vaikea tehtävä. Vaikka vaikeuden astetta ei käy mitaaminen, syntyy suuria iskelmätahtiä ja iskelmien tulkitsijoita vain ani harvoin, ja voimme ehkä sanoa, että iskelmän esittäminen on yhtä vaikeaa kuin liedin tai oopperaroolin esittäminen. Silti esimerkiksi ammattisopraanoksi kouluttautuminen vaatii kurinalaisempaa, järjestelmällisempää ja pitkäaikaisempaa opiskelua kuin iskelmälaulajaksi kehittyminen.

Vaikeudet viihteen tekemisessä ja taiteen tekemisessä eroavat varsin paljon toisistaan ja painottuvat eri alueille, mutta merkittävien tulosten saavuttaminen on yhtä lailla ennustamatonta ja kaikilla yleispätevinä esiintyvillä menetelmillä tavoittamattomissa. Iskelmän tulkitsija tarvitsee katu-uskottavuutta, elämäkokemusta, ihmistuntemusta, kosketuksen aikakauden suuriin kysymyksiin, näyttelijän taitoja, synnynnäistä charmia, ja paljon muuta, eikä sellaista voi hankkia millään menetelmällä tai koulutusohjelmalla. Myös taidemusiikissa varsinainen luova työ alkaa vuosia, ehkä vuosikymmeniä, opintojen aloittamisen jälkeen, ja miksi joku työsään onnistuu, jää lopultakin vaille yleispätevää selitystä.

Viihteen hyvyys ja taiteen hyvyys ovat siis lajien näennäisestä läheisyydestä riippumatta varsin erilaisia. Taiteelliseen hyvyyteen liittyy aina järkytyksen ja pelon ulottuvuus, vaaran läheisyys. Sitä tutkiessaan taiteilijan on pantava koko elämä likoon jopa sielun hajoamisen uhalla. Tämä ulottuvuus puuttuu viihteestä, jonka tavoitteena on vastaanottajan »hyvä olo», siis yleisön viihtyminen ja samastuminen viihdyttäjään. Jos viihteen tekijä aiheuttaa esiintymisellään yleisössä sielua mullistavan järkytyksen, saa vastaanottajan muuttamaan ihmiskäsitystään, todellisuuskäsitystään, vaihtamaan elämäntyyliään ja elämänsuunnitelmaansa – saa hänet esimerkiksi järkyttävän kuolemantietoisuuden valtaan tai herättää hänet kokemaan villin luonnon pyhänä – on viihteentekijä selvästi väärällä alalla. Hän on nimittäin – ehkä tietämättään – taiteilija.

Se että klassisen musiikin levittämässä ja markkinoinnissa on nykyisin yhä enemmän viihteen levittämisen ja markkinoinnin piirteitä, ei muuta tätä perustilannetta. Konsertti-instituutio on todellakin päässyt pahasti viihteellistymään suosikkiteosten sisällyksettömäksi toistamiseksi, nuoria solisteja markkinoidaan törkeän kaupallisella tyyllillä ja musiikkikilpailut muistuttavat enemmän urheilukisoja kuin taidetapahtumia. Taiteilijan tulisi näet aina ottaa riski, että hänen työnsä torjutaan, koska hänen tehtävänsä on piirtää ihmisestä ja maailmasta koko kuva. Taiteilija näyttää vastaanottajalle myös sen, mitä tämä ei haluaisi nähdä, ja luotaa ihmisen sielussa niitä kerrostumia, jonne tämä itse ei halua tai uskalla tunkeutua. Yksipuolisesti miellyttävä taide on jo viihdettä, ja miellyttävä taiteilija – ehkä tietämättään – vain viihdyttävä. Sielun tiedostamattomat ja esikäsitteelliset kerrostumat, joista ei saa arkijärjellä ja arkimoraalilla otetta, ja joista uudet ideat ja näkökulmat nousevat, ovat taiteilijan metsästysmaata. Jos taidesäveltäjä tai esiintyvä taidemuusikko mukavuudenhalun tai turvallisuudenkaipuun viekoittelemassa unohtaa tehtävänsä ja ryhtyy viihdyttäjäksi, hän etäännyy taiteesta. Ehkä taide, varsinkin ns. klassinen musiikki, on kaupallistumisen ja teknistymisen paineessa menettämässä

kosketuksen varsinaiseen tehtäväänsä, mutta mitään merkkejä siitä, että viihde olisi ottamassa tämän tehtävän, ei ole näkyvissä. Se että taide viiheellistyy, ei tarkoita, että taiteen täytyisi olla viihdettä, että se olisi aina ollut viihdettä tai ettei taidetta voida mitenkään erottaa viiheestä.

Taiteilijalle jokainen asia on vähintään kaksiselitteinen, täynnä jännitteitä ja ristiriitoja, ja itse taideteoksen on oltava monitasoinen, jotta se voisi tämän väistämättömyyden latistamatta tavoittaa. Myös musiikin taiteen on oltava monikerroksista ja jännitteistä. Ilman jännitteitä, vastakohtia ja normien ylityksiä musiikki ei elä, ja kokonaisuuden saavuttamiseksi jännitteet ja vastakohdat on jotenkin sovittava ykseydeksi; toisaalta yhtenäisyys ilman sisäisiä jännitteitä on latteaa ja yksitoikkoista. Jännitteillä ladatun ykseyden saavuttamiseen tarvitaan kehittelyä ja perinteen tuntemista.

Viihde voi olla viiheenä hyvää melko yksiselitteisenäkin, vailla monitulkintaisuutta, monitasoisuutta ja vakavia ristiriitoja. Viihteen tulee heijastaa aikaansa, mutta kukaan ei odota siltä vastauksia ajan suuriin kysymyksiin. Tästä syystä myös vastaanottajan samastuminen viiheentekijään on yleensä melko vaaratonta. Kukaan ei odota, että televisio-illan jälkeen aamiaispöytään tai työpaikalle saapuisi seuraavana aamuna uusi, siis järkyttynyt ihminen, joka esittäisi perheen muille jäsenille tai työtovereille ennen näkemättömiä ajatuksia, vaatimuksia tai tulevaisuudennäkymiä. Jos suojautumiskeinot viiheellistymistä vastaan ovat eräissä taiteen instituutioissa osoittautuneet tehottomiksi, viihteen kohdalla suojaa kaupallista kepeytymistä vastaan ei enää ole lainkaan. Viihteen tunnelmoiva harmittomuus näyttäytyy erityisen selvästi, milloin jostakin Mozartin tai Beethovenin teoksesta tehdään kaupallinen versio laajaan populaarilevitykseen: alkuperäinen ristiriitaisuus, moniselitteisyys, syväluotaava pohdiskelu, hurmioitunut elämänvimma ja kauhistuttava kuolemanläheisyys – tumma pohjasävy suuren ilonkin keskellä – pyyhitään pois. Tarkkaavaisuutta vaativa kehittely unohdetaan kokonaan. Johdannot, sivuteemat ja codat ja kehittelyjaksot karsitaan, harmoniaa sievistetään, ja orkestrointi virtaviivaistetaan nykykuulijan makua vastaamaan. Samalle merkitystä ohennetaan ja musiikin muistia pätkitään.

Koska viihteen merkitys tällä filosofisella ja historiallisella tasolla on taiteen merkitystä ohuempaa, täytyy viihteen hyvyyden omalla hyvyyden alallaan olla sellaista, ettei taide sitä pysty tavoittamaan – muutoinhan musiikkiviihteen tekeminen olisi helppoa ja onnistuisi erityisen helposti taidekoulutetulta muusikolta. Viihteentekijä luo – tietoisesti tai tiedostamattaan – julkisuushahmon tai lavapersoonallisuuden, ja tämä luomus saa uskottavuutensa luojansa elämänkokemuksesta, ihmistuntemuksesta ja kyvystä aistia ajan henkeä, siis tunnistaa trendejä ennen kuin yleisö on ne tunnistanut. Tätä osittain tiedostamatonta tapahtumasarjaa ei voi

järkeistää ja hallinnoida eikä opettaa millään menetelmällä. Se on eräänlainen »kokonaisviihdeteos», ja sellaisena ehkä tärkeämpikin kun itse iskelmä tai sen esittäminen pelkkänä musiikkina. Adornohan totesi aikoinaan nuivasti Wagneriin viitaten, ettei kokonaistaideteoksen luoja tarvitse olla ammattimies oikeastaan millään perinteisellä alalla. Tähän kokonaisviihdeteoksen tekijä voi tietenkin vastata, että kokonaisviihdemiehelle riittää, että hän on ammattimies omalla alallaan. Koska muodollisesti koulutetulla taidemuusikolla tuskin on tällaista julkisuushahmoa, personaalia eli naamiota, on hänen melkein mahdotonta onnistua iskelmätahtena.

Jos joku taidemusiikin alalla koulutettu henkilö väittää, että kuka tahansa voi luoda sanokaamme John Lennonin tai Tuomari Nurmion kaltaisen hahmon, hän puhuu pehmoisia. Näiden hahmojen ja heidän suoritustensa kokonaisviihdeteoksellinen »hyvyys», siis onnistuneisuus, on yksinkertaisesti taidemusiikillisesti tavoittamattomissa. Hahmojen luominen vaatii kykyjä, joita muodollisesti tai vain akateemisesti koulutetulla ei oikeastaan ole – ja tuskin edes voi olla, koska muodollinen koulutus haittaa tämän alan kykyjen kehittymistä. Hahmojen luominen vaatii omalajista kekseliäisyyttä, pitkäjänteisyyttä ja sitkeyttä, joka ei kuitenkaan kohdistu ensisijaisesti soitto- tai laulutaidon kehittämiseen, musiikin rakenteiden tai historiatietoisien merkityksen tuntemiseen. Tarkan ja laajan kuvan tästä kehitystapahtumasta saa esimerkiksi Philip Normanin teoksesta *John Lennon* (WSOY, 2008) tai Jukka Lindforsin, Markku Salon ja Raimo Pesosen teoksesta *Dumari - Kohdusta hautaan ja paratiisiin puutarhaan* (WSOY, 2010).

John Lennonin ja Tuomari Nurmion hahmoissa elää aikakauden henki. Hahmoja ei voi rationaalisesti suunnitella eikä niiden syntymistä ennustaa. Niiden ilmaantuminen ja kasvu on yhtä lailla mysteeri kuin vaikuttavan taidemusiikillisen sävellyksen syntyminen. Mutta juuri näiden viihdehahmojen syntymistä me seuraamme hämmästyksen vallassa, ja juuri niitä me keräännymme kuuntelemaan ja katselemaan – eivätkä näiden hahmojen lavasuoritusten rajoitukset tai satunnaiset heikkoudet (esimerkiksi jossakin taidemusiikillisessa mielessä) oleellisesti heikennä heidän uskottavuuttaan tai vaikuttavuuttaan.

Intensiteetti millä yleisö eläytyy tuollaisen hahmon, idolin, suoritukseen voi olla valtava. The Beatles -yhtyeen kohdalla yleisön hurmioitunut eläytyminen joskus 60-luvun puolivälissä saavutti tason, jota kuka tahansa uskonnollinen tai poliittinen johtaja olisi voinut vain kadehtia: hysteerisesti kyynelehtiviä tyttöjä joiden polvet eivät suostuneet heitä enää kannattelemaan ja loveen lankeavia poikia, jotka riehaantuivat väkivaltaisiksi ja ryntäsivät järjestysmiehiä ja poliisia vastaan. Tässä samastumisessa ja palvonnassa oli selvä myyttis-uskonnollinen pohjavire, vaikkei sen voima ulottunutkaan uskonnolliseen elämykseen asti. Yhtyeen jäsenet lakkasivat

olemasta tavallisia kuolevaisia ja muuttuivat olioiksi, joiden elämään ja toimintaan eläydyttiin ja samastuttiin niin kuin joskus aikoinaan eläydyttiin ja samastuttiin myyttisten sankareiden, profeettojen ja jumalten elämään ja toimintaan. Mutta he eivät olleet oikeita sankareita, koska he eivät tehneet urotekoja; he eivät olleet profeettoja, koska heidän sanomansa oli sekava ja epämääräinen.

The Beatles ja muutkin tuon kauden brittiyhtyeet tekivät jotakin, mitä poliittisten ja uskonnollisten johtajien olisi pitänyt tehdä, mutta mitä ei eivät osanneet tehdä: tarjosivat esikuvan ja näkymän tulevaisuuteen. Eroottinen lataus rokkareiden toimissa sekä lavalla että sen ulkopuolella oli päivänselvä, mutta heidän antisankaruuteensa oli kätkeyty myös poliittinen ulottuvuus, sillä heidän liikkuva älynsä, hillittömät tapansa ja poikamaisen vapautunut ilonsa tarjosi esikuvan sille, miten kannatti elää ja nauttia elämästä. He edustivat tiukoista suunnitelmista ja laskelmoinnista vapautettua elämänkaarta, uudenlaista demokraattista ihmistyyppeä, jota on vaikea edes kuvitella sotienväliseen Eurooppaan. Heihin ruumiillistui muutamaksi vuodeksi nuorison kapina, joka sitten nopeasti raukesi melkein tyhjiin. He edustivat tulevaisuutta, minne maailmansotien ja massamurhien varjo ei enää ulottuisi. Mutta varjo ei suostunut väistymään.