

Miehet menevät ravintolaan juomaan ja naiset tanssimaan, olemme tottuneet ajattelemaan. Salme Ahlström (1982) on kuitenkin osoittanut, että nuoriso on käynyt sitten 1970-luvun alun entistä ”kuivemmaksi”. Myös arkihavainnot esimerkiksi diskoista viittaavat siihen, että alkoholi ei enää ole pääosassa sen paremmin naisilla kuin miehilläkään, vaan että myös musiikki ja tanssi voivat käydä kanssakäymistä helpottavista kielistä. Disko on korostanut tanssin merkitystä ja muuttanut ravintolamusiikkia.

Mitä siitä seuraa suomalaiselle ravintolakulttuurille?

Populäärikonserteista päivätansseihin

Ravintolat välittävät musiikkia ihmisten kulttavaksi, ja siksi ne ovat ohjanneet suomalaisten musiikkimakua jo ainakin viime vuosisadalta alkaen.

Koska varsinaiset konserttitalit puuttuivat meiltä 1800-luvun alkupuoliskolla, levisi eurooppalainen taidemusiikkisivistys säätyläisten keskuudessa luontevasti ravintoloiden kautta. Helsingin Seurahuoneella kuultiin oratorioita ja siellä konsertoivat viulistit ja oopperatähtöset heti siitä alkaen, kun talo (nykyinen kaupungintalo) valmistui vuonna 1833. Myös ensimmäinen suomalainen ooppera Kaarle-kuninkaan metsästys (1852) kantaesitettiin Seurahuoneella. Ja kun ravintolasalia uusittiin 1865, koristeltiin sen seinät mm. kahdellatoista muotokuva-medaljongilla, jotka esittivät Mozartia, Beethovenia, Haydnia, Weberiä, Mendelssohnia, Spohria, Rossinia, Auberia, Paciuista, Gadea, Lindbladia ja Crusellia. Näin ravintoloitsija Adolf Holmgren ja arkkitehti A. H. Dahlström viimeistelivät ravintolan pääsalin nimenomaan musiikin pyhätöksi, mikä vain ennakoi sitä, että Robert Kajanus käynnisti 1880-luvulla vuosikymmeniä jatkuneen ”populäärikonserttien”

perinteen juuri Seurahuoneella. Kajanuksen johtamasta Helsingin Orkesteriyhdistyksen soittokunnasta kasvoi myöhemmin tiukasti taidemusiikkiin pitäytyvä kaupunginorkesteri, mutta alkuaikoina se soitti vakavamman ohjelmiston ohessa myös kevyempää salonkimusiikkia (Soini 1963, 429—445).

Toisaalta pääkaupungin hienostoravintoloissa osattiin myös tanssia. Yliopiston viettäessä 200-vuotispäiviään 1840 juhliittiin Seurahuoneella parhaimmillaan 1 300 hengen voimin. Topelius on kuvannut päiväkirjoissaan haltioituneena tanssiaisia, jotka alkoivat iltayhdeksältä ja päättyivät aamuseitsemältä: ”franseeseja, katrilleja ja potpourrieta” (Soini 1963, 431).

Pekka Jalkanen kertoo tutkimuksessaan (1975), joka käsittelee orkesterilaitoksen murrosta Helsingissä, kuinka 1900-luvun alun viihdemusiikki ja kupletit levisivät ennen muuta salonkien, kahviloiden ja elokuvateatterien välityksellä. Koska äänilevyteollisuuden kehitys oli Suomessa pysähdyksissä maailmansodan alusta 1920-luvun lopulle saakka, levisi myös jazziksi kutsuttu tanssimusiikki nimenomaan ravintolakonserttien välityksellä. Ensin ulkomaisia ”salonkijazzorkestereita” palkkasivat keskustan hienostoravintolat, kunnes uusi suuntaus vähitellen 1930-luvulle tultaessa oli levittäytynyt keskiluokan ja työväestönkin paikkoihin. Jazzorkesterit palauttivat myös välillä unohtumaan päässeen ravintolatanssin. Jazz muutti orkesterin tehtävän ravintoloissa: orkesteri ei enää soittanut pelkästään tunnelmaa luovaa taustamusiikkia tai säestänyt esiintyjä vaan antoi rytmikulussin yleisön tanssille (Jalkanen 1975, 163—168).

Vaikka viimeistään 1930-luvulta alkaen radio ja äänilevy olivat musiikkimaun muovaajina lyömättömiä, saivat ravintolat (ja muut tanssipaidat) omalta osaltaan määrätä kehityksen tahdista. Ravintolamusiikki näytti ikään kuin kulkevan muuta musiikkikulttuuria edellä,

minkä selittää se, että ravintoloissa musiikista päättivät soittajat itse — soittajat, jotka vaalivat kontakteja mannermaalle ja Amerikkaankin, kuuntelivat ulkomaisia levyjä ja imivät oppia. Muusikot suhtautuivat musiikkiinsa ammatillisesti ja uudistavasti, toisin kuin esimerkiksi Yleisradion musiikkivaltiaat, jotka korostivat kansansivistystä, tai äänilevy-mogulit, jotka halusivat tyydyttää enemmistön jäykästi muuttuvia musiikkitoiveita. Sekä radio että levy-yhtiöt edesauttoivat tahollaan musiikin standardisoitumista ravintolamuusikoiden etsiessä koko ajan uusia ilmaisumuotoja (Gronow 1975, 47—49; Hellman 1982 a, 21; Jalkanen 1975, 376—378).

Tosin kävi niin, että musiikillinen kehitys ravintoloissa pysähtyi lyhyeen. Syynä oli Alkon tiukentunut politiikka. Vuodesta 1933 lähtien tanssiravintoloille ei pääsääntöisesti enää myönnetty täysiä anniskeluoikeuksia, ja 1935 tanssi kiellettiin kokonaan kaikilta muilta paitsi ensimmäisen luokan ravintoloilta. Perusteluna oli se, että tanssin — aivan oikein — pelättiin vetävän nuorisoa ravintolaan. Samasta syystä Alko säännösti tanssilupia vielä 1950-luvun alussakin (Koskikallio 1981, 14—16). Kun kansanravintoloista katosi tanssin huvi, kaikkosi kansa muualle. Näin Alko omalta osaltaan myötävaikutti siihen, että aina 1960-luvun alkuun asti — ”tanssin kulta-aikana” (Haavio-Mannila & Snicker 1980, 36) — askelkuvioita tapailtiin ennen muuta seurojen- ja työväentaloilla sekä varsinaisilla tanssilavoilla, joita kohosi myös kaupunkien laitamille.

1960-luvulla Alko antoi lisätä ravintoloiden

määrää, jolloin ravintoloiden merkitys tanssien järjestäjänä palasi. Tanssista tuli ravintolalle jälleen keino houkuttaa asiakkaita. 1970-luvulla yleistyivät esimerkiksi päivätanssit, joilla saatiin vähennettyä salien hukkakäyttöä: tanssilla voitiin ostaa yleisöä muuten niin tyhjäksi ajaksi lounaan ja varsinaisten iltahuvien välissä. Samanaikaisesti tanssilavat tukehtuivat huviveroon ja kannattamattomuuteen; ”suuri muutto” siirsi tanssilavakulttuurin viihderavintoloihin. Elina Haavio-Mannilan ja Raija Snickerin Päivätanssit-kirjaansa (1980, 136) haastattelemat asiakkaat usein vertasivatkin päivätanssikokemuksiaan aikaisempiin lava- tai seurojentalotansseihin.

Uudessa kaupunkikulttuurissa tanssimassa eivät käyneet enää vain nuoret, vaan tanssiravintolasta muodostui yleinen sukupuolten kohtaustapaikka, jossa on vaihtoehtoja kaikenikäisille. Tilastokeskuksen 1979 tekemän kulttuuriharrastustutkimuksen mukaan yli puolet suomalaisista oli käynyt tansseissa tai tanssiravintoloissa tutkimusta edeltäneen puolen vuoden aikana. Vielä 45—64-vuotiaiden ryhmästäkin kävijöitä oli 46 prosenttia (ks. taulukko 1). ”Eronneiden ja yksinäisten runsaus pitää huolen siitä, että päivä-, iltä-, yö- ja naistentansseihin riittää osallistujia”, kirjoittaa Matti Virtanen (1982, 48—49). Ravintolatanssit muuttuivat osaksi yhtenäiskulttuuria, ja niissä soitettu musiikki kadotti ”avantgardistisen” ja korostetun ammattimaisen luonteensa. Säännöksi tulivat riisutut kokoonpanot, jotka loihdivat soittimistaan minimimäärän tanssin tahdittamiseksi vaadittua rytmiä ja melodiaa.

Taulukko 1. Tansseissa ja tanssiravintoloissa käyminen

käynyt puolen vuoden aikana	ikäryhmä					kaikki
	10—14	15—24	25—44	45—64	65—	
yleisissä tansseissa	12	56	33	24	4	29
päivätansseissa	—	3	4	4	2	3
tanssiravintolassa	2	52	62	37	7	41
naistentansseissa	—	14	11	6	1	8
diskossa	27	58	15	3	—	19
tansseissa, tanssiravintolassa tai diskossa	30	82	70	46	11	55

Lähde: Kulttuuritilasto 1981, 1984, 636

Haavio-Mannila ja Snicker kuvaavat kirjassaan käsittääkseni osuvasti ravintolamusiikin profiilitonta mutta jähmettynyttä tilaa. Orkesterit ovat useimmiten kaksi-, kolme- tai nelimiehistä, ja ne soittavat poikkeuksetta sekä ”vanhaa” että ”uutta” tanssimusiikkia. ”Baccuksessa tammikuussa 1979 esiintyneen duon ohjelmistossa oli runsaat 400 iskelmää”, he kirjoittavat (1980, 102—103). ”Yhtyeet aloittavat ja päättävät soittonsa poikkeuksetta valssilla. Samoilla askelilla tanssittavia kappaleita soitetaan aina kaksi peräjälkeen.” Viihderavintoloiden maailma, jossa ”jytä” ja ”hitaat” sekä valssi, tango ja humppa vuorottelevat, ei kuitenkaan ole koko totuus ravintolatanssin tilasta. Väliin on kiillautunut nuorisokulttuuri.

Miten ja miksi nuorisokulttuuri on syntynyt, on liian laaja kysymys pohdittavaksi tässä (ks. esim. Bjurström 1980; Brake 1980; Frith 1983). Samoin toissijaista on se, että todellisuudessa ei ole olemassa yhtä ”nuorisokulttuuria” vaan erilaisia rinnakkaisia kulttuureja, joita kuitenkin yhdistää jäsentensä ikä. Olisi myös väärin väittää, että musiikista (sen enempää kuin elokuvastakaan) olisi tullut nuorison kulttuuria vasta viime vuosikymmeninä. Likipitäen alusta alkaen on nuoriso ollut kulttuuriteollisuuden tärkein asiakaskunta.

Uutta modernissa kaupunkikulttuurissa on se, että nuoriso on melko itsenäistynyt. Sille kertyi ostovoimaa, ja samalla kun se loi itselleen tyylisiä ja toimintakykyä, yrittivät myös kulttuu-

ri- ja vapaa-ajanteollisuus vastata nuorison nousuun. Markkinoille tuli tuotteita ja palveluksia, jotka yhä selvemmin muokattiin yleensä nuorten tai erityisten nuorisoryhmien makuun.

Myös ravintoloiden yleisö on nuorta: 60 prosenttia ravintola-asiakkaista on alle 30-vuotiaita (Hakala 1980, 249). Suomalaisista 55 prosenttia on käynyt kuuden viime kuukauden aikana ravintolassa, 15—24-vuotiaista kuitenkin peräti 82 prosenttia (taulukko 1). Tai vielä selvempi osoitin: peräti 64 prosenttia 15—24-vuotiaista käy diskoissa tai tansseissa vähintään kerran kuukaudessa (taulukko 2). Muusta väestöstä vain noin 12 prosenttia yltää vastaavaan käyntien tiheyteen (ks. myös Kulttuuritilasto 1981, 1984, 636—637). Vuoden 1979 kulttuuriharrastustutkimus osoittaa tanssiravintoloissa käymisen nuorison suosituimmaksi harrastukseksi, ellei mukaan lasketa valmiiden kulttuurituotteiden vastaanottoa (tv:n katselua, äänilevyjen kuuntelua, elokuvissa käyntiä jne.). Ravintolat ohittavat niukasti jopa liikunnan (Kulttuuritilasto 1981, 1984, 377—382).

Nuoriso on tunnetusti musiikinkin tärkein käyttäjä- ja kuluttajaryhmä. Yleensä arvioidaan, että äänilevyjen ostajista 80 prosenttia on alle 30-vuotiaita (Frith 1978, 12). Mainitun kulttuuriharrastustutkimuksen mukaan aktiivisimmin ostavat levyjä 15—24-vuotiaat. Sama tutkimus osoittaa, että 96 prosenttia 15—24-vuotiaista kuunteli äänilevyjä tai kasetteja vähintään kerran viikossa ja 72 prosenttia päivittäin (Kulttuuritilasto 1981, 1984, 379 ja 500). Ritva Mitchellin tutkimus (1980, 41) osoittaa

Taulukko 2. Käymisuseus tansseissa ja tanssiravintoloissa

käy tansseissa, tanssiravintolassa tai diskossa	ikäryhmä					kaikki
	10—14	15—24	25—44	45—64	65—	
vähintään kerran viikossa	2	22	3	2	1	6
vähintään kerran kuukaudessa	9	42	20	9	1	18
vähintään kolme kertaa vuodessa	10	16	35	21	6	22
harvemmin	6	2	11	14	3	9
ei ole käynyt puolen vuoden aikana	70	18	30	54	89	45
ei osaa sanoa	3	1	0	1	—	1
yhteensä (N=2 505)	100	100	100	100	100	100

Lähde: Kulttuuritilasto 1981, 1984, 637

samaan tapaan nuorten vapaa-ajan paitsi tv-myös musiikkikeskeiseksi: 74 prosenttia hänen haastattelemistaan 14-vuotiaista ilmoitti kuuntelevansa musiikkia joka päivä, 18 prosenttia jopa useita tunteja päivässä.

Nuorisokulttuurin nousu on muuttanut musiikkittomuksia. Rock erilaisine liitännäisineen ja johdannaisineen on imeytynyt osaksi suomalaista musiikkikulttuuria. Aluksi prosessi vaikutti vain kapeasti ja pinnalta, kunnes vaikutus 1970-luvulla syveni. Vasta silloin rock muutti eri musiikkityylien voimasuhteita sekä kulttuuriteollisuudessa että yleisön keskuudessa.

Vuonna 1970 Suomessa julkaistuista singlelevyistä valtaosa sisälsi iskelmiä ja vain 16 prosenttia rockia. Kymmenen vuotta myöhemmin asetelma oli kääntynyt: enemmistö eli 56 prosenttia singleistä oli luokiteltavissa rock-musiikiksi (taulukko 3; vrt. Hellman 1982 b, 69).

Kun Seppo Toiviainen (1970) tiedusteli tut-

kimuksessaan suomalaisten musiikkimieltymyksiä vuonna 1968, vain 30 prosenttia ilmoitti pitävänsä pop-musiikista (tai rockista). Tapio Mattlarin (1981) haastatteluissa 11 vuotta myöhemmin rockista pitävien osuus oli kasvanut 54 prosenttiin. Toiviaisen aineistossa vanhat iskelmät, vanha tanssimusiikki, suomalainen tango ja jopa hengellinen musiikki löysivät enemmän suosijoita kuin rock. Tilastokeskuksen kuuden vuoden takaisessa haastattelututkimuksessa rockin asema oli huomattavasti kohonnut: 40 prosenttia vastaajista kuunteli äänitteiltä ensisijaisesti viihde- ja iskelmämusiikkia; rock oli toiseksi suosituin musiikinlaji ja sen listasi mieleisimmäkseen 21 prosenttia vastaajista. Selvästi eniten rockin suosijoita löytyi 10—24-vuotiaista, kun taas iskelmistä pitivät 25—64-vuotiaat (taulukko 4).

Esimerkiksi äänilevyteollisuus on ottanut nuorten ostovoiman huomioon jopa paremmin, kuin nuorison suhteellinen osuus väestöstä tai vaikkapa rockin osuus suomalaisten musiikki-

Taulukko 3. Rockin osuus äänilevyjen nimeketuotannosta ja listasijoituksista Suomessa 1960—1982

rockin osuus	1960	1965	1970	1975	1980	1982
julkaistuista single-nimekkeistä	2	19	16	44	56	55
listasijoituksista ¹ single-listoilla	10	56	35	64	70	76
julkaistuista lp-nimekkeistä	0	11	11	15	22	33
listasijoituksista ¹ lp-listoilla	—	(73) ²	62	73	70	73

¹ Listasijoitukset on laskettu vuoteen 1965 asti Iskelmä-lehden julkaisemista hittilistoista. Myöhemmän laskelman perustana ovat Suosikki-lehden kokoamat äänilevylistat.

² Vuonna 1966.

Lähde: Uusi-Kartano 1984

Taulukko 4. Musiikin kuuntelu äänitteiltä

kuuntelee äänitteiltä enimmäkseen	ikäryhmä					kaikki
	10—14	15—24	25—44	45—64	65—	
viihde- tai iskelmämusiikkia	21	27	62	41	13	40
pop- tai rock-musiikkia	67	65	8	1	0	21
perinteistä tanssimusiikkia	—	2	8	13	8	7
klassista musiikkia	3	2	10	12	8	8
jotakin muuta/ei osaa sanoa	9	4	12	33	71	24
yhteensä	100	100	100	100	100	100

Lähde: Kulttuuritilasto 1981, 1984, 496—497

mausta edellyttäisivät. Syynä on tietenkin se, että nuoret ostavat äänilevyjä enemmän kuin muut. Rock käy kaupaksi suhteellisesti paremmin kuin muu musiikki, minkä osoittaa mm. se, että rockin osuus listamenestyksistä on suurempi kuin nimeketuotannosta (ks. taulukko 3).

Ravintolalaitoksessa nuorison ja rockin voima eivät näy yhtä selvästi kuin äänilevyteollisuudessa. Tiedämme rockin tuoneen diskot ja saaneen siltä osin aikaan rakennemuutosta viihderavintoloiden piirissä. Samoin tiedämme, että muutospainee ovat edelleen suuret. Yhä useammat viihderavintolat näyttävät omaksuvan diskon muodon ja siten mukautuvan rockin kasvattaman sukupolven nostamaan paineeseen. Tuntuu luonnolliselta, että rock-musiikin suosion kasvu heijastuu vähitellen perinteisen iskelmäpohjaisen ravintolamusiikin tappiona.

Toisaalta disko leviää myös siksi, että elävä musiikki on osoittautunut liian kalliiksi eikä ”tavaraesteettisesti” vastaa sitä tasoa, joka voidaan saavuttaa helposti mekaanisella musiikilla. Myös keski-ikäinen yleisö on näin saanut tottua ravintoloissaan levytansseihin, ja käsitteenä disko on laajentunut kattamaan muuta kuin vain nuorison rock-paikat.

Mihin suuntaan disko lähivuosina kehittyi, ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Mahdollisuuksia on useita.

A-disko ja B-disko

Diskon kehitysskenaariot voisi tiivistää kahteen malliin. Toista kutsun A-diskoksi, toista B-diskoksi.

A-diskon kehitystä luonnehtivat keskittymisen, yhdenmukaistuminen ja huipputeknologia. Kulttuuriteollisuus toimii tässä *keskihakuisesti*: se kerää kysynnän harvojen tähtien ympärille sekä ohjaa laskelmoidusti musiikin kehitystä standardisoitujen tuotteiden ja hallitusti vaihtuvien muotivirtausten suuntaan. A-disko voisi olla juuri sellainen narsismin ja kasvavan vieraantumisen miljöö, jollaisena sen ovat esittäneet esimerkiksi Dan Steinbock (1980, 181—229) tai länsisaksalainen Ulrich Raulff (1979). ”Diskoon astuminen”, kirjoittaa Steinbock (1980, 205), ”on samanaikaisesti kuvitteellista poistumista arkipäivästä, jonka harmaus poljetaan musiikin rytmien huumaavassa tahdissa, punasäikeisten valojen myötä.” Lähes

samoin sanoin luonnehtii diskoo Raulff (1979, 63): ”Illuusiotila, leikkimaailma, näennäistodellisuus.”

Itse asiassa monet esimerkit tukevat ajatusta A-diskon vallasta.

Musiikin tähtikultti perustuu jatkuvasti sel-laisiin idoleihin, joiden tehtävänä ei ole vain luoda musiikkia vaan myös synnyttää ja ylläpitää tiettyä ilmapiiriä. Tähdet eivät vain laula tai soita, vaan he ovat kommunikaatiovälineitä, soittimia, joiden kieliä yleisö näppäilee keskinäisessä kanssakäymisessään. Markku Koski puhuu seuraavassa tosin iskelmästä, mutta iskelmän tilalle voitaisiin yhtä hyvin vaihtaa rock (Koski & al. 1977, 92—93):

”Iskelmämusiikin sosiaalisuus ei ole kuitenkaan pelkkää kehitystä ja taustaa, jotain musiikille vierasta ja ulkoista ainesta, vaan musiikki itsessään on sosiaalista tapahtumaa, kommunikaatiota. Vastaanottaja ei vain ’vastaanota’ musiikkia, ’seuraa’ sen kulkua vaan rekonstruoi sitä. Musiikki on tulkin-takehys joka suodattaa ja järjestelee ihmisen kokemuksia. Se tuottaa myytin lailla illuusion, että vaikeudet ja ristiriidat voidaan ratkaista ja voittaa. Musiikin kuuntelu on konkreettisten kiihtymysten ja hengähdystaukojen, pettyneiden ja yli odotusten täyntyneiden toiveiden kokonaisuutta.”

Musiikin ja tähtien antama kokemus on kollektiivinen, yhteisesti jaettu. Tähdet yhdistävät ja muuttavat yksityisen kokemuksen yleiseksi tunnelmaksi. Tähän perustuu myös se, että he kykenevät ylittämään erilaisten yleisöjen ja musiikillisten osakulttuurien raja-aitoja. Nykyaikaisia cross-over-tähtiä ovat esimerkiksi Michael Jackson, Boy George ja viimeksi Prince, jotka kaikki ovat keränneet kuulijoita varsinaisista diskoista sekä myös valkoisesta rock-yleisöstä ja mustista; yhtä lailla heidän vaikutuksensa on käynyt myös yli ikärajojen tavoittaen paitsi teiniyleisön myös varttuneemman pop-yleisön. Cross-over-tähdissä kohtaavat erilaiset musiikkityylit, kysynnän polarisaatio ja laserin-terävä tekninen viimeistely.

Kaapeli-tv ja video edesauttavat keskihaikuista musiikkikulttuuria. Yhdysvaltalainen MTV — päivittäin 24 tuntia rock-videoita lähettävä kaapeli-tv-ohjelmisto — ja sen eurooppalainen serkku Music Box integroivat yleisöä ja homogenisoivat musiikkia. Syynä ovat mm.

niiden omaksumat tiukat musiikki- ja tyylikriteerit ohjelmiston valinnassa. Sitä paitsi videotekniikan käyttö jo sinänsä näyttää lisäävän yhdenmukaistumisen ja keskittymisen paineita, sillä kalliita efektejä ei haluta tuhjata muihin kuin kaikkein menestyneimpiin tuotteisiin. Videotekniikka — samoin kuin laser — on epäilemättä keskeinen apuväline myös A-diskon kehityksessä. Jo nyt Helsingin Itäkeskuksessa on tanssipaiikka, joka mainostaa itseään videodiskona.

Entä B-disko? A-vaihtoehdosta poiketen se on *keskipakoinen*. Se pyrkii eriytymään ja tarjoamaan vaihtoehtoja, se poimii tyylejä vapaasti ja yhdistelee niitä. B-disko koostuu keskenään hyvin erilaisista diskon ja nykyaikaisen tanssiravintolan variaatioista, jotka kukin ilmentävät tai edustavat erilaisia osa- tai alakulttuureja.

Huolimatta kulttuuriteollisuuden homogeenisovasta kokonaisvaikutuksesta rock-musiikin eri tyylit erilaistavat ja jakavat yleisöään. Joskus nämä jaot ovat sovittamattomia (ks. esim. Paul Willisin analyysi moottoripyöräjengistä, 1982), joskus vähemmän jyrkkiä. Tyylien strukturoivasta vaikutuksesta puhuvat mm. brittiläiset nuorisokulttuuritutkimukset (esim. Hebidge 1979; ks. myös Brake 1980 ja Hall & Jefferson 1976) mutta myös Ritva Mitchellin (1980) suomalaisen tutkimus.

Keskipakoista liikettä aiheuttavat paitsi tyylit, usein myös kansalliset ja paikalliset erityispiirteet. Roger Wallis ja Krister Malm (1984) tutkivat äskettäin kymmenen pienen maan musiikkikulttuureja (mukana olivat myös pohjoismaat yhtenä suurena markkina-alueena). Heidän havaintonsa oli, että kansallinen musiikki pystyy kotimaassaan usein hyvinkin tasaveroiseen kilpailuun kansainvälisen musiikkiteollisuuden kanssa, jopa tavalla, jossa musiikki säilyttää omaleimaisuutensa.

Samanlainen eriytyvä kehitys on käynnissä jo yhtiötasolla. Erilaiset alakulttuurit ja erilaiset pienet tuottajayksiköt toimivat yhtenäiskulttuurin ja suurtuottajien näkökulmasta koemarkkinoina. Reunoilla sijaitsevat alakulttuurit antavat vihjeitä siitä, mihin teollisuuden kannattaa suunnata painopisteitään. Pikkuyhtiöt nostavat esiin ilmiöitä, kun taas suuret niin sanotusti jalostavat ilmiöt tuotteiksi, jotka soveltuvat paremmin laajoille yleismarkkinoille. Vaikka kokonaisvaikutuksena tällöin olisikin

yhtäällä keskittyminen ja yhdenmukaistuminen, yhtenäiskulttuurin vähittäinen muutos ja täydentyminen, toteutuu se vain sillä edellytyksellä, että erilaiset alakulttuurit koko ajan kilpailevat yhtenäiskulttuurin kanssa ja esiintyvät sen rinnalla saavuttaen aika ajoin menestystään (Hellman 1983; esimerkkejä ks. Wallis & Malm 1984, 74—162).

B-diskon tekee mahdolliseksi juuri kuvatun kaltainen kulttuuriteollisuuden ristikkäiskehitys. Virtausten tarkka rekisteröinti ja muokkaaminen ovat käyneet yhä tärkeämmäksi kaikilla kulttuuriteollisuuden sektoreilla. Yhden esi-merkin diskon hienojakoistumisesta tarjoavat Euroopan suurten kaupunkien klubit, jotka kukin on profiloitu yleisönsä mukaisesti. Jaon perustana ovat yleensä erot musiikissa. Yhdessä soitetaan mustaa amerikkalaista, toisessa valkeaa brittiläistä, kolmannessa rentoa jamakalaista. Yhdenmukaisen mainstream-diskon huippuvuosi oli 1977, Saturday Night Feverin vuosi. Sen jälkeen varsinainen diskomusiikkikin on jakautunut erilaisiin post-diskosuuntauksiin alkaen paluusta 1960-luvun gospel-pohjaiseen souliin ja päättyen avantgardistiseen free-funkkokeiluun. Mukana on myös suoraan alakulttuureista — tässä tapauksessa kirjaimellisesti kadulta — nousseita ilmiöitä kuten rap ja breakdance.

Tässä olisi helppo tehdä leikkaus kehitykseen ruokaravintoloiden puolella: Samaan tapaan kuin disko nostaa esiin erilaisia musiikkeja, saa ruokaa rakastava yleisö tutustua milloin kiinalaiseen, milloin indonesialaiseen, milloin havaijilaiseen jne. ruokakulttuuriin.

Yhden kauaskantoisen muutoksen viihderavintoloiden kuvaan disko tietenkin tuo. Olipa kyseessä A- tai B-disko, se nostaa kulttuuriteollisuuden asemaan, josta se voi paljolti ohjailta tanssia ja musiikkia ravintoloissa. Ravintolamusiikki ei enää soi muusikoiden ehdoilla kuten 1930-luvulla, vaan diskon musiikki on aina mekaanista. Samalla disko tarjoaa äänilevyteollisuudelle tärkeän markkinointiväylän ja kokentän, jossa yhtäältä tavoitetaan musiikkia ostava yleisö ja toisaalta voidaan testata sekä musiikillisia että teknisiä innovaatioita.

Tanssi ja musiikki vetävät yleisöä ravintolaan myös tulevaisuudessa. Ruokaravintoloiden viimeaikainen renessanssi tuskin syrjäyttää sen paremmin viihderavintolaa kuin toistakaan

suomalaisen ravintolan perustyyppiä, ns. kantapaikkaa. Diskoutumisen muuttaessa kiihtyvällä vauhdilla viihderavintoloiden imago ja lavastusta niiden entinen, ukkoutuva yleisö — märkä sukupolvi — kenties kaikkooa. Vaihtoehdoksi sille jäävät pubien oluthuurut.

Kirjallisuus

Ahlström, Salme: Alkoholien käyttö. Teoksessa Nuorten terveystapatutkimus: Nuorten terveystavat Suomessa 1970-luvulla. Lääkintöhallituksen tutkimuksia 25/1982. Helsinki 1982, s. 1—34

Bjurström, Erling: Generationsupproret. Ungdomskulturer, ungdomsrörelser och tonårsmarknad från 50-tal till 80-tal. Wahlström & Widstrand. Stockholm 1980

Brake, Mike: The sociology of youth culture and youth subcultures. London, Boston and Henley 1980

Frith, Simon: The sociology of rock. Constable. London 1978

Frith, Simon: Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll. Constable. London 1983

Gronow, Pekka: Populaarimusiikki Suomessa. Teoksessa Knuuttila, Seppo (toim.): Aika on aikaa. Tutkielmia poploresta. Gaudeamus. Helsinki 1975, s. 33—64

Haavio-Mannila, Elina & Snicker, Raija: Päivätanssit. WSOY. Porvoo, Helsinki ja Juva 1980

Hakala, Juhani: Suomen ravintolalaitoksen rakenne. Alkoholipolitiikka 45 (1980): 6, 241—251

Hall, Stuart & Jefferson, Tony (eds.): Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. Hutchinson. London 1976

Hebdige, Dick: Subculture. The meaning of style. Methuen. London and New York 1979

Hellman, Heikki: Musiikkia kaikille! Tiedotustutkimus 5 (1982): 3, 13—30. 1982 a

Hellman, Heikki: Musiikin musta monopoli? Teollinen musiikki ja musiikin monopolisoituminen Suomessa. Teoksessa Mäki-Kulmala, Airi (toim.): Musiikki ja yhteisö. Tampereen yliopiston yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, sarja B n:o 34, 1982, s. 43—84. 1982 b

Hellman, Heikki: Äänilevyteollisuuden uudesta kilpailutilanteesta. Sosiologia 20 (1983): 4, 285—295

Jalkanen, Pekka: Ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksen murros Helsingissä 1920-luvulla. Musiikkitieteen ja Suomen historian pro gradu. Helsingin yliopisto 1975

Koski, Markku & von Bagh, Peter & Aarnio, Pekka: Olavi Virta, legenda jo eläessään. WSOY. Porvoo, Helsinki ja Juva 1977

Koskikallio, Ilpo: Alko ja Suomen ravintolat. Alkoholipoliittisen tutkimuslaitoksen tutkimuslausele 154. Helsinki 1981

Kulttuuritilasto 1981. Tilastokeskus, Tilastollisia tiedonantoja nro 73. Helsinki 1984

Mattlar, Tapio: Tiedotusvälineet musiikkimaun muokkaajina. Tiedotusopin pro gradu. Helsingin yliopisto 1981

Mitchell, Ritva: Nuorten elämäntyylistä ja kulttuuritoiminnoista. Lastensuojelun Keskusliitto, julkaisu 57. Helsinki 1980

Raulff, Ulrich: Disco. Studio 54 revisited. Tumult 1 (1979): 55—65

Soini, Yrjö: Vieraanvaraisuus ammattina. Kulttuurihistoriallinen katsaus Suomen majoitus- ja ravitsemisenkehitykseen. Ensimmäinen nide. Otava. Helsinki 1963

Steinbock, Dan: Sisäistetty herruus. Otava. Helsinki 1980

Toiviainen, Seppo: Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat. Musikologisten osakulttuurien tarkastelua. Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis ser. A, vol. 39. Tampere 1970

Uusi-Kartano, Jari: Se on vain rock'n'rollia. Rakenneellinen tarkastelu rockmusiikista suomalaisessa ääniteteollisuudessa ja -kaupassa. Tiedotusopin pro gradu. Tampereen yliopisto 1984

Wallis, Roger & Malm, Krister: Big sounds from small peoples. The music industry in small countries. Constable. London 1984

Willis, Paul: Symboli ja käytäntö. Popmusiikin yhteiskunnallisesta merkityksestä. Tiedotustutkimus 5 (1982): 2, 17—34

Virtanen, Matti: Änkyrä, tuiske, huppeli. WSOY. Juva 1982.

English Summary

Heikki Hellman: Diskon nousu ja ravintolamusiikki (The Rise of the Disco and Restaurant Music)

Music and dancing have always attracted people to restaurants. However, thanks to the disco, res-

taurant music and dancing are now confronted with a new situation.

Restaurants have been guiding Finnish tastes in music at least since the first half of the 19th century.

Whether it was European concert music, couplets or jazz, restaurants provided the audience. In the 1940s dancing shifted to the large dance halls for a couple of decades, until at the end of the 1960s the restaurants regained their position as important organizers of dances. Alko's policy played a role here, too.

However, dancing at traditional dance restaurants could no longer influence tastes in music; at most it could only reflect them. The tea, evening, late-night and ladies' choice dances of the 1970s were a vestige of the old dance hall tradition, both socially and musically.

The emergence of youth culture brought the disco into being and left the restaurant as a rendezvous for the middle-aged. Nevertheless, the restaurant-going public is mainly on the young side, and more and more restaurants are going over to disco-type music. The popularity of rock music is growing, which is gradually being reflected in a decline in restaurant

music based on hits.

It seems likely that the number of discos will continue to grow, but it is not clear what direction this trend will take. The scenario can be divided into two ideal types, the 'A' disco and 'B' disco.

The 'A' disco is centripetal, and is characterized by growth in popularity, standardized music and the latest in expensive technology. In contrast, the 'B' disco is centrifugal, and is based on a variety of styles existing in harmony. If the basis of the 'A' disco is cultural services provided from above, then the 'B' disco can offer expression to powerful rising subcultures.

In both cases the mechanization of music is the result. Musicians no longer decide what music is played in restaurants. Nevertheless, the entertainment industry is once again allowing restaurants to influence the public's taste in music.

Alkoholipolitiikka Vol. 50: 23—30, 1985