

”ONKS TÄÄ NYT IHAN TUHOON TUOMITTU IDEA?”

SÄVELLYSPROSESSI, MUSIIKKIKAPPALE JA TEKIJÄ MODERNIN
POPULAARIMUSIIKIN YHTEISKIRJOITUSSESSIOISSA

Ilari Oinonen

501914

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Huhtikuu 2019

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO: Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta, musiikkitiede

Oinonen, Ilari Matias: Sävellysprosessi, musiikkikappale ja tekijä modernin populaarimusiikin yhteiskirjoitussessioissa.

Pro gradu -tutkielma, 89 s.

Huhtikuu 2019

Co-writing eli yhdessä kirjoittaminen on jo pitkään ollut yleinen sävellystapa länsimaisen populaarimusiikin historiassa. Tyyli, lähtökohta ja työskentelytavat vaihtelevat, mutta tavoitteena on aina uuden musiikkiteoksen luominen. Uudenlaisen lähtökohdan yhteiskirjoittamiseen ovat viime vuosina tarjonneet niin sanotut biisileirit. Nämä sessiot ovat pääosin suurten levy-yhtiöiden, kustantajien ja muiden musiikki-instituutioiden järjestämiä, yhdestä useampaan päivään kestäviä kirjoitusretriittejä. Osallistujat eivät välttämättä tunne toisiaan etukäteen, mutta heillä on tiukasti rajatut roolit riippuen tiedoista ja taidoista sekä siitä, minkälaista musiikkia milloinkin etsitään.

Tässä tutkielmassa perehdytään biisileiritilanteeseen sävellysprosessina, tarkastellaan modernia populaarimusiikkikappaletta prosessin tuotoksena sekä pohditaan, kuka on kappaleen tekijä. Lisäksi yhteis- ja yksinkirjoittamista vertaillaan työskentelymetodeina, pohditaan kokeellisuutta modernin populaarimusiikin sisällä ja tarkastellaan teknologian roolia. Keskeiset kysymykset ovat, miten sävellysprosessi toimii, mistä sen lopputuote koostuu, kuka on tekijä, ja miten tämä kaikki koetaan itse musiikintekijöiden näkökulmasta. Tutkimusmenetelmänä on etnografinen kenttätö; aineisto on koottu havainnoidulla yhtä biisileirisessiota ja haastattelemalla kolmea nuorta musiikintekijää.

Tutkielmassa on selvitetty biisileiritilanteen toimintaa ja sävellysprosessia, hyödyntäen Yrjö Heinosen (1995) sävellysprosessin yleistä mallia. Sävellysprosessin analyysistä siirytään itse musiikkikappaleen rakentumiseen, nimeämällä koko prosessi jo olemassa olevien elementtien uudelleenjärjestelyksi. Lopuksi analysoidaan modernin populaarimusiikin abstrakteja tekijävoimia.

Asiasanat: biisileiri, yhteiskirjoittaminen, co-writing, sävellysprosessin yleinen malli, uudelleenjärjestely, tekijä, tekijyys, populaarimusiikki, referenssikappaleet, auteur.

1. Johdanto
 - 1.1 Tutkimuskysymykset
 - 1.2 Menetelmät ja aineisto
 - 1.3 Tutkielman kulku ja rakenne
2. Teoria
 - 2.1 Populaarimusiikki ja kokeellisuus
 - 2.2 Luovuudesta ja luovasta prosessista
 - 2.3 Sävellysprosessin yleinen malli
 - 2.4 Sävellyksen rakennuspaloja
 - 2.5 Yksi tekijä?
 - 2.6 Laajennettu tekijyys: kuva, teknologia, ääni ja kategoria
3. Päivä biisileirillä
4. Sävellysprosessi
 - 4.1 Sävellysprosessin yleinen malli ja biisileiri
 - 4.2 Yhdessä vai yksin?
 - 4.3 Biisileirikonsepti: yhteistyö, roolit, rutiinit ja verkostoituminen
5. Uudelleenjärjestely
 - 5.1 Referenssikappaleet
 - 5.2 Kokeellisuus: rohkeita yhdistelmiä ja uusia juttuja
 - 5.3 Teknologia ja sävellystyö
6. Tekijyys
 - 6.1 Luova yhteisö ja identifiointi
 - 6.2 Tila
 - 6.3 Auteur: kokonaisvaltaisuus
 - 6.4 Artistin kuva ja kollektiivinen tekijyys
 - 6.5 Bisnes
7. Yhteenveto
8. Viitteet
9. Lähteet
10. Liitteet

1. Johdanto

Co-writing eli yhdessä kirjoittaminen on jo pitkään ollut tavallista länsimaisen populaarimusiikin sävellyshistoriassa. Valtaosalla kappaleista on useampi kuin yksi kirjoittaja, oli kyseessä sitten erillinen säveltäjä, sanoittaja, tuottaja, tietyn soittimen taitaja tai Lennon-McCartney -tyylinen, legendaariseksi muodostunut vakiopari. Tyyli, lähtökohta ja motivaatio vaihtelevat, mutta tavoite on aina sama: uuden musiikkiteoksen luominen. Uudenlaisen lähtökohdan yhteiskirjoittamiseen ovat viime vuosina tarjonneet niin sanotut biisileirit. Nämä sessiot ovat pääosin suurten levy-yhtiöiden, kustantajien ja muiden musiikki-instituutioiden järjestämiä, yhdestä useampaan päivään kestäviä kirjoitusretriittejä, joiden osallistujat on valittu osaamisperusteisesti ylhäältä päin. Osallistujat eivät siis välttämättä tunne toisiaan etukäteen, mutta heillä on tiukasti rajatut roolit riippuen siitä, mikälaista musiikkia kulloinkin etsitään. Tämänkaltaiset sessiot ovat hyvin tyypillisiä erityisesti kansainvälisille markkinoille tähtäävissä musiikintekoprosesseissa (Hiltunen & Hottinen 2016, 11).

Tässä tutkielmassa perehdytään biisileiritilanteeseen sävellysprosessina, tarkastellaan modernia populaarimusiikkikappaletta prosessin tuotoksena sekä pohditaan, kuka on kappaleen tekijä. Lisäksi vertailemme yhteis- ja yksinkirjoittamista, pohdimme kokeellisuutta modernin populaarimusiikin sisällä ja tarkastelemme teknologian roolia. Keskeiset kysymykset ovat, miten sävellysprosessi toimii, mistä sen lopputuote koostuu, kuka on tekijä, ja miten tämä kaikki koetaan itse musiikintekijöiden näkökulmasta. Tutkimusmenetelmänä on etnografinen kenttätyö; aineisto on koottu havainnoimalla yhtä biisileirisessiota ja haastattelemalla kolmea nuorta musiikintekijää. Aineiston hankintaan on saatu apua Music Finlandilta ja Teostolta. Music Finlandin ma. tutkimuspäällikkö Tuomas Ilmavirta antoi idean aiheelle kesällä 2016 ja mahdollisti pääsyn havainnoimaan Teoston kanssa yhteistyönä järjestettyä biisileirisessiota toukokuussa 2017. Teostolta sain myöhemmin kahden aktiivisen musiikintekijän yhteystiedot haastatteluita varten. Kolmas haastateltava löytyi Internetiä selatessa.

Biisileirit ovat suhteellisen tuore konsepti suomalaisen populaarimusiikin kentällä. Näin ollen tutkimuksia aiheesta on toistaiseksi niukasti (ks. esim. Hiltunen 2016, Hiltunen & Hottinen 2016, Kärkkäinen 2018). Aiheesta on vaikea saada tuloksia ilman etnografista menetelmää, ja aineistolähtöinen tutkimusote tekee tutkielmasta hiukan hajanaisen.

Oleellista on biisileiritilanteen, sen etenemisen, tilan ja käytetyn kielen tarkka kuvaus, sekä osuvien teorioiden soveltaminen kokonaisuuden käsittämiseksi. Käytetyn kielen kuvaus tarkoittaa, että tutkielma sisältää paljon suoria lainauksia ja slangia, joka voi aiheeseen perehtymättömälle olla hyvinkin vierasta. Tärkeimmät käsitteet ovat osallistujien rooleihin viittaavat tracker ja topliner. Tracker on sessioissa vastuussa ääniraidan säveltämisestä, äänittämisestä ja tuottamisesta, kun taas topliner vastaa melodioista ja sanoituksista. Sessioihin osallistuu yleensä kolmesta neljään henkilöä, joten roolit asettuvat usein päällekkäin. Esimerkiksi tähän tutkielmaan havainnoidussa sessiossa toimi yksi tracker ja kaksi toplinera, joista toinen keskittyi enemmän varsinaisen kappaleen säveltämiseen, toinen taas lauluun ja sanoituksiin. Muuta aiheeseen liittyvää sanastoa avataan tutkielmassa sitä mukaa kun se esiintyy.

Varsinaisen biisileirin tutkimisen lisäksi tutkielmassa on selvitetty, mikä on nuorten musiikintekijöiden suhtautuminen yhteistyöhön ja verkostoitumiseen, ja tekevätkö he mieluummin töitä yhdessä vai yksin. Vaikka modernin populaarimusiikin tekijä on lopulta hyvinkin abstrakti käsite, on sävellysprosessissa erotettavissa yksittäisiä, aktiivisia toimijoita. Näin ollen myös yksittäinen toimija voi olla ensisijaisesti vastuussa luomisestaan, kuten huomaamme kolmannen haastateltavan kohdalla. Tutkielmassa keskitytään toimijoiden sosiaalisesti rakentuneisiin kuviin, ei tekijöihin sellaisenaan olevina olentoina (vrt. Ahonen 2007, 18). Huomaamme myös, että itse kohdeartisti on lopulta vain pelkkä kuva, eräänlainen kaksoisolento itsestään (Ahonen 2007). Tämä kuva vaikuttaa sävellysprosessiin sen alusta alkaen, sävellyspäätöksen lukitsemisesta ideoiden toteuttamiseen, sekä myös käsityksiin luovista ja omaperäisistä ratkaisuista, joihin biisileiritilanteissa usein aktiivisesti kannustetaan. Tarkastelemme myös tilan, teknologian ja muiden resurssien roolia niin sävellysprosessissa kuin itse tekijyyden käsittämisessä.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkielman päätutkimuskysymykset voidaan tiivistää seuraavasti:

- Miten luova prosessi eli sävellysprosessi toimii modernin populaarimusiikin yhteiskirjoitussessiossa?
- Mistä prosessin lopputuote koostuu?
- Kuka on tekijä?
- Miten tämä kaikki koetaan prosessiin osallistuvien kannalta?

Tarkentavia alakysymyksiä ovat mm. sävellysprosessin yleisen mallin soveltamiskelpoisuus biisileireihin, tekevätkö toimijat töitä mieluummin yhdessä vai yksin, kuinka yhteistyö toimii ja kenen kanssa, mitä biisileireihin liittyviä rooleja ja rutiineja informanteilla on, miten referenssikappaleita käytetään, ovatko sessiot useammin jo valmiiden ideoiden yhteensovittamista vai kokonaan uuden luomista, mikä on teknologian rooli sävellystyössä, miltä informanteista tuntuu yleisön identifioidessa heidän kirjoittamansa kappale esittävän artistin tuotokseksi, suojellaanko omaa kappaletta mitenkään, onko tilalla väliä, ja miten musiikkiteollisuuden taloudellinen puoli käsitetään. Tarkastelemme myös auter-tekijän käsitettä itsenäisen artisti-tuottajan kautta ja pyrimme muodostamaan kokonaisvaltaisen kuvan modernin populaarimusiikin tekijästä.

1.2 Menetelmät ja aineisto

Tutkielman menetelmänä on etnografinen kenttätö. Etnografia on alun perin antropologinen tutkimusmetodi, jonka keskeisimmät aineistonkeruumenetelmät ovat havainnointi ja haastattelu. Tutkimus on laadullista, ennalta määritellyn kentän tarkkaa ja monitasoista kuvausta, sekä tulkintaa ja johtopäätöksiä kerätyn aineiston pohjalta. Tarkasteltavana ovat kulttuuriset ja sosiaaliset prosessit, sekä toimijoiden niille antamat merkitykset. Pirkko Moisalan ja Elina Seyen mukaan (2013, 29) etnografia omaksuttiin musiikintutkimukseen alun perin etnomusikologian kautta, sillä alan tutkimukset kohdistuivat pääasiassa ei-kirjallisiin ja taltioimattomiin, kuulonvaraisiin musiikkiperinteisiin, jolloin ainoa tiedonhankintamahdollisuus oli jalkautua kentälle, kulttuurien pariin. Myöhemmin

etnografia on omaksuttu yleisemmäksi metodiksi, sillä sen avulla päästään lähelle musiikin tekoprosessia ja tekijää, sekä äänen ja musiikin kokemista (ibid.).

Etnografisen kenttätöön ensimmäinen askel on kentän määrittelemineen, eli aineiston määrittely ja rajaus. Oleellista etnografisessa musiikintutkimuksessa eli etnomusikologiassa on keskittyminen musiikin määritelmään, kokemukseen ja tehtäviin, sekä tekijään, ihmisiin ja ihmisten välisiin suhteisiin. (Moisala & Seye 2013, 33-34.) Tämän tutkielman aineisto koostuu yhdestä havainnoinnista ja kolmesta haastattelusta. Informantit eli havainnoitavat ja haastateltavat ovat nuoria (20–30-vuotiaita) suomalaisia muusikoita, jotka tekevät modernia populaarimusiikkia 2010-luvun teknologiaa hyödyntäen. Genremieltymykset vaihtelevat hieman informantilta toiselle, mutta kaikki kuuluvat populaarimusiikin piiriin. Informanttien sukupuolijakauma on neljä mies- ja kaksi naisoletettua. Demografinen jakauma keskittyy haastateltavien osalta Suomen eteläosiin (Helsinki, Tampere ja Salo). Havainnoitavista ei ole tarkempaa tietoa, mutta havainnoitava yhteiskirjoitusseminario järjestettiin Helsingissä.

Aineiston keruu alkoi havainnoinnilla. Toukokuussa 2017 vietin yhden päivän helsinkiläisessä studiotilassa havainnoiden modernin biisileirin tapahtumia. Tilassa kolme muusikkoa tekivät noin kahdeksan tunnin ajan kappaletta, joka oli levy-yhtiön liidin perusteella tarkoitettu pop-artisti Isac Elliotille. Session ennakkotietojen mukaan toimijoilla ei ole ollut merkittäviä kustannussopimuksia tai aikaisempaa menestystä populaarimusiikin markkinoilla, eivätkä he välttämättä tunteneet toisiaan juurikaan etukäteen. Osallistujina olivat kaksi miestä ja yksi nainen. Session osallistui myös 58-vuotias mies, suomalainen muusikko ja tuottaja, joka kävi kaksi kertaa paikalla seuraamassa työtä ja opastamassa sävellyspäätöksissä. Toimijat on anonymisoitu tutkielmassa tutkimuseettisten periaatteiden mukaisesti; käytetyt pseudonyymit ovat Matti (tracker), Paavo (topliner), Niina (topliner/laulaja) ja Rauli (vanhempi tuottaja).

Haastattelut toteutettiin marras–joulukuussa 2017. Kukin haastattelu tapahtui informantin nykyisellä asuinpaikkakunnalla. Myös haastateltavat on anonymisoitu: Ellen (H1) on informantti Helsingistä, Jussi (H2) Tampereelta ja Kaapo (H3) Salosta. Sekä Ellen että Jussi tekevät musiikkia mieluummin ryhmässä, Kaapo puolestaan yksin. Kaikilla on kuitenkin bänditaustaa ja monia erilaisia yhteiskirjoituskokemuksia. Kaapo on ainoa haastateltava, joka elättää itsensä yksinomaan musiikilla, sen tekemisellä ja keikoilla. Ellenillä ja

Jussilla on molemmilla musiikkimaailman ulkopuolinen päivätyö, johon kuuluu noin puolet viikottaisesta työskentelyajasta.

Ensimmäinen haastateltava (H1), Ellen, opiskeli nuorena kitaransoittoa noin kymmenen vuoden ajan, ja kirjoitti ahkerasti runoja, kirjoja ja muita tekstejä jo noin 9-vuotiaasta alkaen. Ensimmäiset laulunsa hän teki 15-vuotiaana. Täysi-ikäiseksi tullessaan seurasi pitkä tauko musiikista, kun Ellen lähti opiskelemaan sosiaalipsykologiaa kokien, että kitaransoitto ja Sibelius-Akatemia eivät tuntuneet oikealta ammattivalinnalta. Hän kokee olevansa liian epämusikaalinen ja huonosti motivoitunut (klassisen) musiikin opiskelija, jolla kuitenkin on aina kytenyt intohimo musiikkiin ja laulamiseen. 23-vuotiaana hän totesi, että hänen on saatava jälleen tehdä musiikkia, ja hän löysi kertaiskulla itselleen sopivan lauluopettajan. Muusikkomiehensä kautta Ellen päätyi studiolle kokeilemaan singer-songwriter -tyylisten laulujensa äänittämistä, ja seurauksena oli EP, bändin kasaaminen ja kohtuullinen menestys suomalaisella keikkarintamalla (poikkeuksellinen menestys, jos otetaan huomioon levy-yhtiön tai muun taustakoneiston puute). Suuren levy-yhtiön kiinnostuksen herätessä yhtye hiipui pois, sillä yhteistä muotoa ei löytynyt. Ellen alkoi kuitenkin harjoitella suomeksi kirjoittamista, edeltävän englannin sijaan, ja he perustivat miehensä kanssa pop-duon. Ellen nimeää duon genreksi urbaanin popin, ja tutkielman kirjoitushetkellä he ovat julkaisseet ensimmäiset singlensä. Ellen on kirjoittanut talvesta 2016–2017 alkaen enenevässä määrin kappaleita myös muille artisteille, kuitenkin pysytellen aina popin genren rajoissa.

Toinen haastateltava (H2), Jussi, aloitti kitaransoiton 5. luokalla. Hän perusti bändin iso-veljensä kanssa ja oppi sitä kautta soittamaan myös syntetisaattoreita ja perkussioita. Jussi kertoo myös olleensa aina vastuussa äänittämisestä ja tuottamispuolesta. Jussi pitää pop-musiikista ja sen säveltämisestä, ja ajatus helposti kuunneltavasta, tiukasta ja sujuvasta biisistä kiehtoo häntä. Bänditoiminnan kautta hänellä on kuitenkin myös vahva indie-tausta, ja pitää siksi myös ”haikeammista” melodioista ja sointukierroista. Jussilla on haastatteluhetkellä useampi aktiivinen musiikkiprojekti; hän soittaa edelleen veljensä kanssa rock-bändissä, ja tekee soolotuotantona ”mitä lystää”. Jussilla ja hänen veljellään on levy-yhtiö, jonka tallissa on kirjava joukko yksinomaan aloittelevia artisteja, jotka ovat vasta tekemässä ensimmäisiä julkaisujaan. Palveluun kuuluu myös oikean tyyliuunnan hakeminen ja mentorointi, ”opetetaan vähän niinku tavoille, miten musaa tehdään”. Aktiivisina projekteina Jussi luettelee ”iloisen, aika elektronisen kasari-indie-projektin”,

yhden iskelmäartistin, yhden nuoren naislaulajan, jolle vielä haetaan suuntaa, sekä yhden rap-projektin.

Itsenäisen artisti-tuottajan näkökulman tutkielmaan tarjoaa kolmas haastateltava (H3), Kaapo. Hän kertoo säveltäneensä monenlaista konemusiikkia jo verrattain nuorena, erilaisten yksinkertaisten ohjelmien avulla. Tätä hän tosin nimittää silkaksi näpertelyksi, pikkupoikien leikiksi. Kaapon musiikkiharrastus vakavoitui 17-vuotiaana, kun hän alkoi harjoitella kitaransoittoa tosissaan – kuitenkin edelleen täysin itsenäisesti. Kaapo on soittanut useissa eri bändeissä, opetellut samalla vähän rumpuja ja bassokitaraa, sekä käynyt pari vuotta klassista laululinjaa Salon opistossa; tämä on hänen ainoa musiikkiopintotautansa. Myöhemmin Kaapo saavutti suosiota muutamalla remixillä, menestyen kolmessa kansainvälisessä kilpailussa. Vuonna 2010 hän alkoi keskittää resurssejaan itsenäiseen musiikintekoon, ja 2012 julkaisi ensisinglen sooloartistina. Kaapolla on kotistudio ”korpemmassa”, Salon laitamalla, jossa hän saa toteuttaa projektiaan rauhassa, ilman naapureita. Debyyttilevyn hän julkaisi syksyllä 2017; Kaapo on itse säveltänyt levyn kappaleet, soittanut tai ohjelmoinut kaikki instrumentit, sekä äänittänyt ja tuottanut. Joitakin sanoituksia lukuun ottamatta hän on siis alusta loppuun tehnyt yksin koko levyn. Levyn genre on ns. ”modernia jenkkimetallia”, sekoitus elektronisia elementtejä ja modernia heavy metal -musiikkia. Kaapo kuunteli nuorena paljon poppia ja elektronista tanssimusiikkia, kuten trancea. Innostus rock-musiikkiin löytyi myöhemmin, mm. opettelemalla kitaralla Metallica-yhtyeen kappaleita, ja lopulta hän halusi tuoda suosikkityylejä lähemmäs toisiinsa oman musiikin kautta.

Pirkko Moisalan ja Elina Seyen mukaan (2013, 29-30) kenttätöissä on teoreettisen näkökulman lisäksi tärkeää käytännölliset valinnat ja tutkijan oma asemointi suhteessa kenttään. On pohdittava, onko tutkija tutkimansa musiikkikulttuurin sisä- vai ulkopuolinen, ja miten tämä vaikuttaa tutkimukseen (37-38). Tärkeää on niin ikään itsereflektio eli oman työn kriittinen tarkastelu ja osallistumisen mahdollisen vaikutuksen pohtiminen, kuin myös kenttätöiden valtasuhteiden tarkastelu (41-42). Varsinkin havainnointi on lopulta hyvin subjektiivista toimintaa: eri ihmiset kiinnittävät huomiota eri asioihin, ja erilaiset tallennustavat joko täydentävät tai rajoittavat tutkimustuloksia (45).

Tähän tutkielmaan havainnoitu biisileiri ei ollut tutkijan oma valinta, vaan sitä tarjottiin Music Finlandin (ks. Internet-lähteet) kautta tiedustellessani mahdollisuuksia. Kaikki

kolme informanttia suostuivat havainnointitilanteeseen. Pyrin olemaan studiotilassa mahdollisimman huomaamaton, asemoiden itseni huoneen nurkkaan käyttämättömän rumpusetin taakse ja pyytäen informantteja työskentelemään kuin en olisi läsnä. Informantit suhtautuivatkin läsnäolooni pääosin passivisesti, tosin sävellyspäätöksiin liittyvät mielihäpekyksymykset loivat välillä katsekontakteja, ikään kuin myös tutkijan hyväksymistä hakien. Lisäksi mm. kirjoittamani tekstin paljoutta kommentoitiin ohitse kävellessä, toisin sanoen informantit selvästi tiedostivat läsnäoloni, mutta se ei tuntunut lopulta häiritsevän heitä juurikaan. Tilannetta todennäköisesti helpotti se, että tekijät eivät tunteneet toisiaan kovin hyvin etukäteen, eikä työskentely siten ollut liian tuttavallista tai luottamuksellista toimintaa. Lisäksi session ennakkotiedot sekä mentorointiasetus, eli kokeen tuottajan ajoittainen ohjaus lienevät luoneet enemmänkin näytön paikka -tyylistä tunnelmaa, kuin varsinaista biisileiri-hittitehdasta. Valitsin tallennustavaksi käsin kirjoitetun kenttäpäiväkirjan, koska ajattelin videoinnin tai äänityksen häiritsevän työskentelyä liikaa. Koska en ottanut päivän aikana myöskään valokuvia, pyrin kuvailemaan tilaa ja sen yksityiskohtia mahdollisimman tarkasti kenttäpäiväkirjaan. Jälkikäteen ajateltuna tietokone olisi ollut parempi muistiinpanoväline, sillä käsin kirjoittaessa kahdeksan tunnin ajan jotain meni varmasti ohi – toisaalta näppäimistön naputteluääni olisi todennäköisesti häirinnyt työskentelyä enemmän kuin hiljainen kynän ja paperin raapustus.

Haastattelut puolestaan tallennettiin äänittämällä. Haastattelutyyppejä oli puolistrukturoidun haastattelun ja teemahaastattelun välimuoto (ks. esim. Moisala & Seye 2013, 49; Eskola & Suoranta 2014, 87): teemat eli aihealueet olivat tärkeämpiä kuin suoranaiset kysymykset, jotka kuitenkin olivat lähes samat jokaiselle haastateltavalle. Haastattelurunko (liite 1) oli identtinen Ellenin (H1) ja Jussin (H2) kohdalla, mutta Kaapolle (H3) oli lähtökohtaisesti erilaisen musiikintekijyyden (itsenäinen artisti-tuottaja) vuoksi muokattava omanlaisensa (liite 2). Pyrkimys oli saada informantti puhumaan mahdollisimman avoimesta tietyistä aiheista. Tämän vuoksi tärkeää oli luottamuksen rakentaminen heti alkuun kertomalla tallenteen arkistoinnista, anonymisoinnista ja mahdollisuudesta lukea työ ennen julkaisua. Haastattelutilanteilla ja informanttien välillä oli eroja, esimerkiksi Ellen oli huomattavasti itseohjautuvampi haastateltava kuin muut, ja näin ollen myös aineisto on hänen kohdallaan laajin. Haastattelut perustuivat vapaaehtoisuudelle; sain Teostolta (ks. Internet-lähteet) Ellenin ja Jussin yhteystiedot sekä alustavan tiedon halukkuudesta osallistua tutkimukseen, Kaapon tiedot taas löytyivät Internetiä selatessa. Haastateltavat saivat valita haastattelutilanteen paikan, matkustin heidän luokseen Turusta.

Tutkijan oma lähtökohta on 28-vuotias musiikkitieteen opiskelija Turun yliopistosta. Musiikillinen taustani on klassisessa musiikissa, trumpetinsoitossa. Olen lukioikäisestä asti toiminut useissa eri bändeissä laulajana, kitaristina tai basistina, pari kertaa myös pääasiallisena säveltäjänä ja sanoittajana. Minulla on siis omakohtaista kokemusta biisinkirjoittamisesta ja studiotyöskentelystä, ja tämä auttoi varmasti yhteiskirjoitussession seuraamisessa. Myöskin käytetty termistö, slangi ja referenssit olivat tuttuja ja ymmärrettäviä. Toisaalta tutkijalla ei ollut aiempaa, omakohtaista kokemusta biisileireistä, ja annetut ennakkotiedot olivat melko hataria. Moni käytännön asia oli siis kysymysmerkki, esimerkiksi ryhmäytymiseen ja roolien määrittelyyn liittyen. Ennen havainnointipäivää pohdin ennakkokäsityksiäni, kertosin tutkielman taustateoriaa ja kirjoitin ylös heränneitä kysymyksiä. Tietynlainen uutuudenviehätys saattoi siis vaikuttaa itse havainnointiin, kuin myös se, että kyseessä oli vasta toinen etnografinen kenttätyö omalla tutkijan urallani – kokenut tutkija olisi kenties saanut havainnoinnista enemmän irti.

1.3 Tutkielman kulku ja rakenne

Johdannon, tutkimuskysymysten ja aineiston esittelyn jälkeen tutkielmassa pureudutaan teoriaan, taustalla vaikuttavaan tutkimuskirjallisuuteen ja muihin aiheesta tehtyihin tutkimuksiin, sekä käydään läpi oleelliset käsitteet. Ensiksi määritellään populaarimusiikki ja kokeellisuus, sekä informanttien suosimat musiikkigenret. Tämän jälkeen perehdytään luovuutta ja luovaa prosessia käsitteleviin tutkimuksiin sekä esitellään sävellysprosessin yleinen malli. Itse sävellyksen rakentumisesta ja rakennuspaloista pääsemme pohtimaan tekijyyttä ja sen monia alakäsitteitä, kuten auteuria, tähteyttä, singer-songwriteria ja kuvaa. Olennaisia ovat myöskin suuremmat taiteen tutkimuksen ja sosiologian käsitteet, kuten kenttä, habitus, heteroglossia ja intertekstuaalisuus.

Teorian jälkeen siirrytään biisileirille, jonka kuvaukseen on omistettu koko luku 3. Luvun tarkoitus on johdattaa aiheeseen kertomalla havainnoidun biisileiritilanteen etenemisestä, esitellä leirillä käytettyä kieltä ja termistöä, analysoida ryhmädynamiikkaa ja kuvailla tilaa. Varsinaiset analyysiluvut ovat 4, 5 ja 6. Luvussa 4 käsitellään sävellysprosessia, sovelletaan sävellysprosessin yleistä mallia biisileiritilanteeseen, verrataan yhteis- ja yksinkirjoittamista sekä käydään läpi biisileirikonseptiin liittyviä kokemuksia, asenteita,

ennakkoluuloja, rooleja, rutiineja ja sosiaalisia elementtejä. Luvussa 5 analysoidaan modernin populaarimusiikkikappaleen syntyä uudelleenjärjestelyn käsitteen kautta, sekä tarkastellaan kokeellisuutta ja teknologian roolia sävellystyössä. Luku 6 käsittelee tekijyyttä luovan yhteisön, identifioinnin, tilan, kuvan ja kollektiivisuuden kautta. Tarkastelemme lopuksi myös auteur-käsitettä ja sävellysprosessin taloudellista ulottuvuutta. Luku 7 on yhteenvetoluku. Tutkielman lopusta löytyvät viitteet, lähteet ja liitteet, mm. haastattelukysymykset ja haastatteluiden avainhetkiä litteroituina.

2. Teoria

Tässä luvussa käsitellään tutkielman taustateoriaa ja aiheesta aiemmin tehtyjä tutkimuksia, sekä avataan käytetyt käsitteet. Tutkielman kannalta olennaisimmat käsitteet ovat populaarimusiikki, kokeellisuus, luovuus, luova prosessi, sävellysprosessi, sävellysprosessin yleinen malli, luovuuden kehä, tekijyys, identifoiminen ja auteur.

2.1 Populaarimusiikki ja kokeellisuus

Vaikka populaarimusiikin käsitteelle on sen parisatavuotisen historian aikana annettu useita määritelmiä, ei yksikään yrityksistä ei ole onnistunut olemaan tyhjentävä (Aho & Kärjä 2007). Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä (ibid.) pohtivat käsitteiden ”populaari” ja ”populaarikulttuuri” problematiikkaa ja huomauttavat, että tärkeää on pitää mielessä historiallinen painolasti: useissa erilaisissa institutionaalisissa yhteyksissä populaarimusiikin sisältö kun otetaan silkkana itsestäänselvyytenä. Nämä instituutiot nojaavat lähinnä erontekoon suurten genrekäsitteiden välille, esimerkiksi määrittelemällä populaarimusiikiksi kaiken, mikä ei ole taide- tai kansanmusiikkia (ks. esim. Adorno 1941). Toisaalta myös yksittäinen tutkija tai yhteisö voi määritellä käsitteen haluamallaan tavalla, toisin sanoen yksinkertaisimmillaan populaarimusiikki on ”sitä mitä ihmiset sanovat sen olevan”. (Aho & Kärjä 2007, 10-11.) Myös Lucy Green (1999, 6; ks. myös Shuker 1998) painottaa käsitteen yhteyttä sosiaaliseen maailmaan: jo itse sana ”populaarimusiikki” viittaa musiikin käyttöön ja arvoon, ja näin ollen kyseessä on myös ideologinen käsite.

Kun tarkastellaan populaarimusiikin yleisiä piirteitä, Aho ja Kärjä erottavat kolme tunnistettavaa elementtiä: 1) sosiaalisten-, kansallisten-, etnisten- ja tyyli-rajojen ylittyminen, 2) kiinteä yhteys teknologiaan ja innovaatioihin, sekä 3) massatuotanto ja kaupallisuus (Aho & Kärjä 2007, 12-14). Janne Mäkelä (2011, 23) pyrkii näistä piirteistä inspiroituneena määrittelemään populaarimusiikin yhdellä virkkeellä:

Populaarimusiikki on pääosin laajoille markkinoille tarkoitettua musiikkia, jonka tekemiseen, tallentamiseen, levittämiseen ja kokemiseen käytetään kunkin ajan uusinta teknologiaa, ja jota määrittävät tyylien moninaisuus ja useimmiten vahvat rytmiset ainekset.

Mäkelän määritelmä on kattava, mutta ei edelleenkään tyhjentävä. Epämääräistä rajausta ilmaisevat sanat kuten ”pääosin” ja ”useimmiten” sekä sisällyttävät että sulkevat ulos eri musiikkityylejä: populaarimusiikin genrepäästä löytyy esimerkiksi runsaasti underground- tai marginaalimusiikin alagenrejä, joita ei lähtökohtaisesti ole suunnattu laajoille markkinoille, tai jotka esimerkiksi pyrkivät aktiivisesti välttämään ”kunkin ajan uusinta teknologiaa” (ks. esim. Shuker 2013, 5-6). Tässä tutkielmassa nojaututaan joka tapauksessa yleiseen akateemiseen määritelmään populaarimusiikista sosiaalisena, kaupallisena ja teknologisenä ilmiönä, nimenomaan länsimaisen kulttuuriperinnön kontekstissa (ks. Shuker 1998).

Tutkielmassa on selvitetty modernin populaarimusiikin tekijöiden kokeilunhaluisuutta ja kiinnostusta kokeellisuuteen genren rajojen sisällä. Kokeellisuudella ja siihen läheisesti kytkeytyvällä avant-gardella tarkoitetaan taiteessa yleensä uusia ja innovatiivisia suuntauksia (Shuker 1998, 21). Musiikissa tämä tarkoittaa sävellys-, esitys- ja kuuntelukäytäntöjen uudelleenmäärittelyä siten, että säveltäjien kiinnostus on vaihtunut varsinaisesta valmiista teoksesta sen syntyyn liittyviin tilanteisiin, prosesseihin ja toimintakenttään (Nyman 1999). Tämä nähdään kenties parhaiten ns. elektronisen musiikin synnyssä ja kehityksessä toisen maailmansodan jälkeisessä maailmassa: teknologian kehittyessä uusia tyyliä ilmaantui tiheään tahtiin, ja ne kaikki venyttivät osaltaan länsimaisen ihmisen käsitystä siitä, mitä musiikki oikeastaan voikaan olla (Holmes 2012, 352-353). Populaarimusiikkiin liittyy kuitenkin tiettyjä käsitteellisiä rajoitteita, sillä kokeellinen populaarimusiikki ei voi olla radikaalilla tavalla uutta, jotta se säilyttäisi populaarimusiikin genren piirteet (Toynbee 2000). Tämä vaikuttaa luonnollisesti myös kokeellisuuteen genren sisällä. Roy Shuker (1998, 22) on luetellut esimerkkeinä kokeellisuudesta länsimaisen populaarimusiikin kaanonissa mm. The Velvet Undergroundin ja Andy Warholin yhteistyön 1960-luvulla, sekä erilaiset 1980-luvun vaihtoehtorock-yhtyeet, kuten Sonic Youth ja My Bloody Valentine. Yhteistä näille esimerkeille on laajennetut soitto- ja laulutekniikat, eiperinteiset instrumentaatiot ja mm. hälyänten runsas käyttö luonnollisena osana musiikkia.

Kokeellinen musiikki ei yleensä menesty kaupallisesti, mutta voi saavuttaa tietynlaisen kulttistatuksen ja siihen kuuluvan, vakaan fanipohjan (Shuker 1999, 21). Suosio onkin oleellinen kysymys pohdittaessa kokeellista populaarimusiikkia, sillä valtaosa länsimaisen populaarimusiikin suurista genresuuntauksista on syntynyt alun perin pienissä piireissä, marginaalissa, josta se on noussut valtavirtaan (esim. grunge; ks. Shuker 1999, 156-157). Näin ollen valtavirran ja marginaalin välinen raja on häilyvä ja liukuva. Suosio itsessään ei kuitenkaan ole kelvollinen mittari musiikin luokitteluun valtavirtaan tai marginaaliin. Sarah Thorntonin mukaan (1995, 96) ”mainstream” eli valtavirta viittaa nuorisokulttuureilla subjektiiviseen käsitykseen sosiaalisesta maailmasta, sekä itse musiikin kulttuurisen arvon mittaamiseen ja alakulttuurisen pääoman hankkimiseen sen kautta. Populaarimusiikin alakulttuurit siis määrittelevät lopulta itse, mikä on valtavirtaa ja mikä ei, vaikka kaikki olisivat myyntimääriltään yhtä suosittuja.

Tässä tutkielmassa kokeellisuudella tarkoitetaan siis musiikintekijöiden halua kokeilla uusia asioita populaarimusiikin säveltämisen piirissä. Havainnoidulla biisileirillä osallistujia kehoitettiin kahteen otteeseen olemaan rohkeita ja kokeilemaan vaihtoehtoisia, ”uusia” ratkaisuja – alkupalaverissa ja myöhemmin itse session alettua, vanhemman tuottajan antaessa palautetta keskeneräisestä kappaleesta. Tämänkaltaisen kannustaminen on biisileiritilanteissa tavallista (vrt. Hiltunen 2016, 14). Koska menestyvässä populaarimusiikkikappaleessa on yleensä oltava kuulijalle jotain tuttua ja jotain uutta (Hiltunen 2016, 2), on idea kokeellisuuteen kannustamisen takana nimenomaan sopivan uuden yhdistelmän löytäminen. Kokeellisempi puoli tästä yhdistelmästä voi olla esimerkiksi varsinaisen kappaleen tyyliin kuulumaton kitarasoolo, kuten havainnoidussa sessiossa, tai jokin muu vastaava toiseen tyyliin, aikakauteen tai marginaaliin kuuluva musiikkielementti.

Tutkielmaan haastatellut informantit ovat monipuolisia musiikintekijöitä, joilla on omat erikoistumisensa ja vahvuutensa. Musiikillinen tausta määrittää jokaisella nykypäivän tekemisiä, vaikka alagenret vaihtelevatkin uusissa projekteissa. Ensimmäinen informantti (H1, ”Ellen”) nimeää omaksi päägenrekseen urbaanin valtavirtapopin. Etuliitteellä ”urban” viitataan kaupungeissa ja asutuskeskuksissa syntyneeseen musiikkiin. Urban pop ja R&B, sekä erilaiset crossover-variaatiot heijastelevat siis tekijöidensä sosiokulttuurista taustaa (suur)kaupunkien asukkaina, ja erityisesti tähän liittyviä, nopeasti vaihtuvia ja helposti keskenään sekoittuvia muoti-ilmiöitä. Urban-alagenrejä käytetään tosin musiikkimediaissa usein epämääräisesti kaikesta 2010-luvun modernista populaarimusiikista,

joka on syntynyt liberaalissa, länsimaisessa asutuskeskuksessa, ja joka yhdistelee poppia, R&B:a ja hip-hopia (ks. Internet-lähteet).

Toisen informantin (H2, ”Jussi”) musiikillinen tausta on indie rockissa. ”Indie” on määritelmältään niin ikään epämääräinen; alun perin käsite on tarkoittanut rock- ja pop-artistiteja, joilla ei ole levytyssopimusta suurten yhtiöiden kanssa (indie = independent). Musiikilliset piirteet ovat täten luonnollisesti vaihdelleet vuosikymmenten saatossa. Jussille indie rock tarkoittaa 2000-luvun kitaravetoista pop rockia, joka sisältää ”haikeita melodioita ja sointukiertoja”. Kolmas informantti (H3, ”Kaapo”) ei määrittele omaa musiikkiaan haastattelussa, mutta ilmaisee kiinnostuspohjan olevan elektronisessa tanssimusiikissa ja metallissa. Tutkijan kysymykseen vastaten hän tekee ”modernia jenkkimetallia”. Kaapo pitää nu-metalista, nimeää Linkin Parkin *Hybrid Theory* -albumin (2000) tärkeäksi vaikutteeksi, ja seuraa aktiivisesti ”core-skenejä” (äärimetallista ja hardcore punkista kehittyneet alagenret, kuten metalcore ja deathcore). Kaapon musiikissa raskaat kitarariffit yhdistyvät monipuoliseen syntetisaattoreiden käyttöön, ja laulu vaihtelee perinteisestä pop/jazz-tyylistä äärimetallille tyypilliseen huutolauluun.

2.2 Luovuudesta ja luovasta prosessista

Luovuus ja luova ihminen ovat ilmiöinä kiinnostaneet ihmiskuntaa todistettavasti jo varhaisten antiikin filosofien pohdinnoissa (Ruth 1984, 13). Käsitteen tieteelliset määritelmät ovat kuitenkin suhteellisen tuoreita. Luovuus kiinnostaa aiheena psykologien lisäksi erityisesti taiteentutkijoita ja kasvatustieteilijöitä, ja eri määritelmien kirjo onkin valtava. Eroavaisuudet ja erimielisyydet tuntuvat löytyvän pääasiassa testaus- ja mittausmenetelmistä, luovuuden suhteesta älykkyyteen ja persoonallisuuteen, sekä itse käsitteen tarkemmasta määritelmästä. Monessa tutkimuksessa luovuus on yhdistetty nimenomaan luovaan ongelmanratkaisuun, joka ei tämän tutkielman kannalta ole olennainen käsite, mutta jota sivutaan hieman aiheeseen liittyvän, oleellisen tutkimustiedon vuoksi.

Jan-Erik Ruth toteaa (1984, 14-15), että yleisimmin hyväksytty luovuuden määritelmä on jonkin uuden ja omaperäisen oivalluksen syntymä. Oivallus voi kontekstista riippuen olla ratkaisu, idea tai ajatus; oleellista on, että se on uusi ja jollain tavoin käyttökelpoinen, henkilökohtaisen tulkinnan kautta syntynyt. Tämänkaltainen perusidea löytyy useasta

aihetta käsittelevästä tekstistä (esim. Ringbom 1984; Fried 1984; Heinonen 1996). Luova ihminen nähdään usein joustavana ja spontaanina, joka sietää hyvin epävarmuutta ja suosii monimutkaisuutta. Tämä johtuu Ruthin (1984, 17) mukaan divergentistä ajattelutavasta, joka tuottaa aktiivisesti ympäristöstä saadun informaation perusteella muuntuvia ja laadukkaita vaihtoehtoja. Luovuutta on pidetty yksinomaan positiivisena ja arvokkaana piirteenä, tärkeänä edellytyksenä hyödyllisille innovaatioille ja merkittäville taideteoksille (Ringbom 1984, 253).

Itse luomisprosessi ja siihen kytkeytyvä luovuus on vähintään yhtä tutkittu ilmiö kuin luovuus käsitteenä. Lopputuotteeseen johtava luomisprosessi on luova silloin, kun siinä syntyy jotain tavallisesta erottuvaa, jolla on arvoa sen luoneelle henkilölle tai jollekin muulle (Ruth 1984, 21-22). Luovassa prosessissa siis kootaan erillisistä elementeistä lopputuote, joka on uusi ja jollain tapaa käyttökelpoinen. On tosin huomattava, että käyttökelpoisuus ei aina ilmene välittömästi lopputuotteen syntyessä, vaan voi vaatia pitkäaikaisemman historiallisen perspektiivin taustalleen (Ringbom 1984, 253). Tämän vuoksi on parempi puhua tuotteen kvalitatiivisesta arvosta, sekä itse prosessin kokonaisuuden kulusta ja luonteesta. Esteettisen prosessin kolmikannassa tekijä-teos-vastaanottaja (Routila 1986; Anttila 2005, 102) luova prosessi sijoitetaan siis tekijän ja teoksen väliin, jokaisen elementin kuitenkin jatkuvasti vaikuttaessa toiseen (Anttila 2005, 103).

Luovaa prosessia on erityisesti varhaisimmissa tutkimuksissa lähestytty ongelmanratkaisuprosessin kautta, aiheiden suurten yhtäläisyyksien vuoksi (Ruth 1984, 22). Yleisimmin lainatun, nelivaiheisen teorian on kehittänyt George Wallas jo vuonna 1926 (Wallas 1926; ks. esim. Ruth 1984, 22; Heinonen 1996, 15-16). Teorian vaiheet ovat 1) valmistautuminen eli ongelman luonteen tiedostaminen, 2) hautuminen/ kypsyminen eli ongelman siirtäminen pois tietoisesta ajattelusta, 3) oivaltaminen eli ratkaisun yhtäkkäinen ilmentyminen ja 4) todentaminen eli ratkaisun toimivuuden testaaminen. Wallasin malli on yleispätevä ja erittäin käytetty; myöhemmissä luovaa prosessia hahmottavissa teorioissa toistuu muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta sama lähtöajatus lineaarisesta prosessista (ks. esim. Ruth 1984, 22-29). Tämän tutkielman kannalta luovan prosessin käsite vaatii tosin rajauksia ja tarkennuksia, jotta sitä voi hyödyntää osana sävellystyöskentelyn teoreettista hahmottamista.

2.3 Sävellysprosessin yleinen malli

Yrjö Heinonen (1995) on hahmottanut sävellysprosessin yleistä mallia Wallasin teorian ja The Beatles -yhtyeen musiikin pohjalta. Hän lisää Wallasin teorian oheen Ernst Krisin (1979; Heinonen 1995, 16) kolmivaiheisen teorian, jossa luova prosessi on jaettu 1) inspiraatioon, 2) työstämiseen ja 3) kommunikaatioon. Yhdistettynä malliin saadaan siis seitsemän vaihetta. Jokaisen vaiheen taustalla vaikuttaa psykologisia rakenteita (Heinonen, 16-17), mutta myös ympäröivän todellisuuden tarjoamat mahdollisuudet ja asetetut rajoitteet (ks. Toynbee 2000). On myös huomioitava, että sävellysprosessin yleinen malli on nimenomaan ”yleinen” eli suurpiirteinen, ns. tavallinen (Heinonen 1995, 10), ja että se on luotu 20 vuotta sitten. Malli on kuitenkin edelleen hyvin sovellettavissa moderniin populaarimusiikkiin, kuten tutkielmassa myöhemmin käy ilmi.

Sävellysprosessin mallin kaksi ensimmäistä vaihetta ovat Heinosen (1995, 17-19) mukaan laaja ja suppea valmistelu. Laaja valmistelu käsittää ideoiden taustalla olevien mallien ja strategioiden sisäistämisen. Käytännössä tämä tarkoittaa kaikkia toimijan aikaisempia kokemuksia, jotka muodostavat pohjan koko prosessille. Suppeassa valmistelussa toimija puolestaan tekee sävellyspäätöksen ja asettaa tavoitteet, sekä tuottaa eri vaihtoehtoja ja sitoutuu alustavasti niistä joihinkin. Sävellysprosessin käynnistyminen johtuu Heinosen mukaan (1995, 18; ks. myös Heinonen & Eerola 1998, 7-9) useiden eri tekijöiden ja motivaation yhteisvaikutuksesta, esimerkiksi ammatillisten paineiden, esteettisten tavoitteiden tai henkilökohtaisten kokemusten kautta.

Prosessin seuraava vaihe on nimetty kypsymiseksi (Heinonen 1995, 19-20; ”hautuminen”, Ruth 1984, 22 mukaan). Tällöin ongelmaa ei pohdita tietoisesti, vaan valmisteluvaiheessa aktivoidut rakenteet muodostavat alitajuisesti uusia yhdisteitä. Tämänkaltaista uudelleenorganisointumista tapahtuu aivoissa kaiken aikaa, ja sopivasti koherentin kombinaation ilmaantuessa toimija pääsee sävellysprosessin neljänteen vaiheeseen, oivallukseen (Heinonen, 20-21). Oivalluksessa toimija siis saa yhtäkkisen idean tai ratkaisun, joka johtaa kokonaiskuvan hahmottamiseen. Juuri yllätyksellisyys, ”silmänräpäyksellisyys” erottaa Heinosen (21-22) mukaan oivallusvaiheen inspiraatiovaiheesta, jälkimmäisen ollessa pidempikestoinen ja jopa jossain määrin tahdonalainen tila, jossa fragmentaarisia ideoita tai ratkaisuja suorastaan pursuaa tietoisuuteen.

Sävellysprosessin kuudes vaihe, todentaminen, muistuttaa toiminnan laadultaan valmisteluvaiheita. Tässä vaiheessa toimija tietoisesti vertaa prosessin tulosta sisäisiin ja ulkoi-
siin standardeihin. Pyrkimys on kohti ideaalia, mutta tavoitteet asetetaan usein lopulta
realistiselle tasolle, resurssien ja muiden rajoitteiden hyväksymisen myötä. (Heinonen
1995, 23-24; ks. myös Toynbee 2000, 34-42.) Mallin viimeinen vaihe on kommunikaatio,
joka muistuttaa paljolti todentamista; erotuksena on se, että kommunikaatiossa tulos tuo-
daan lopullisesti ympäröivän todellisuuden ”testiin”. Esimerkiksi sävellys saatetaan tässä
vaiheessa kuultavaan muotoon, ja julkaistaessa sitä verrataan taas ulkoiisiin standardeihin,
tällä kertaa vain ympäröivän todellisuuden (muiden toimijoiden) kautta. (Heinonen 1995,
24-25.)

1. Laaja valmistelu	<i>Mallien ja strategioiden sisäistäminen.</i>
2. Suppea valmistelu	<i>Sävellyspäätös, tavoitteet, vaihtoehdot.</i>
3. Kypsyminen	<i>Alitajuinen työstö.</i>
4. Oivallus	<i>Yhtäkkäinen idea tai ratkaisu, kokonais kuvan hahmotus.</i>
5. Inspiraatio	<i>Ideoiden tai ratkaisujen tulva.</i>
6. Todentaminen	<i>Lopputuloksen vertailu sisäisiin ja ulkoisiin standardeihin.</i>
7. Kommunikaatio	<i>Valmis lopputuote: ympäröivän todellisuuden testi.</i>

Kuva 2.3: Sävellysprosessin yleinen malli Yrjö Heinosen (1995) mukaan.

2.4 Sävellyksen rakennuspaloja

Mistä valmis sävellys – luovan prosessin lopputuote – sitten oikeastaan koostuu? Yrjö Heinosen (1995, 25-30) mukaan musiikki syntyy ideoista, jotka taas puolestaan syntyvät aiempien ja nykyisten kokemusten (”elämysten”) pohjalta, sävellysprosessin yleisen mallin ensimmäisen vaiheen mukaan. Tämä herättää jälleen perustavanlaatuisen kysymyksen *uuden* tuotteen vaatimuksesta luovassa prosessissa; miten tuote voi olla ”uusi”, jos se loppujen lopuksi vain pohjautuu vanhaan?

Populaarimusiikkiin liittyy tiettyjä käsitteellisiä rajoitteita, jotka vaikuttavat käsitykseen uudesta, sekä myös luovuuden todellisesta ilmenemisestä. Toimija on teknologisten ja esteettisten tekijöiden kautta rajoittunut kyvyssään erottautua, koska populaarimusiikki ei voi olla radikaalilla tavalla omaperäistä ollakseen edelleen populaarimusiikkia (Toynbee 2000, 34-35), toisin sanoen säilyttääkseen populaarimusiikin genren tunnuspiirteet. Näin ollen luovuuden yksikkö on populaarimusiikin sävellysprosessissa pieni (Toynbee 2000, 35). On tosin huomattava, ettei tämänkaltainen rajoittuminen ole tyypillistä ainoastaan populaarimusiikille, vaan se koskee kaikkia tiettyjen genrekäsitteiden sisällä ope-roivia toimijoita, esimerkiksi länsimaisessa klassisessa musiikissa (ks. Fried 1984, 323-324).

Jason Toynbee (2000, 34-42) nostaa esiin Pierre Bourdieun käsitteen ”mahdollisuuksien kenttä”, jonka elementit ovat itse kenttä, toimijan habitus eli olemus sillä, mahdollisuuksien jatkumo, sekä näiden kaikkien keskinäiset, monimutkaiset suhteet¹. Juuri mahdollisuudet ovat avaintekijä musiikin luomisessa. Ne syntyvät osaltaan subjektiivisen position työnnöstä ja objektiivisen vedosta, toisin sanoen tekijän omasta vaikutuksesta ja todellisesta sijainnista kentällä. Toynbee (39) esittää työnnön ja vedon lisäksi keskeiseksi käsitteeksi todennäköisyyden eli laskelmoidun arvion siitä, miksi tietty päätös syntyy tietyllä hetkellä, luoden jälleen uusia mahdollisuuksia ja rajoitteita. Näiden kautta hän on visualisoinut yleisluontoisen kaavion luovuuden kehästä (”radius of creativity”), jossa mahdollisuudet ja rajoitteet on sijoitettu pyöreään malliin musiikintekijän ympärille sen mukaan, mitkä niistä ovat todennäköisimpiä tai mahdottomimpia (41).

Tarkasteltaessa musiikillisia mahdollisuuksia tarkemmin Toynbee (2000, 42-44) tukeutuu kirjallisuudentutkija Mikhail Bakhtinin heteroglossia-käsitteeseen. Bakhtinin (1981, 294-422) käsite viittaa tässä yhteydessä romaanin materiaalin kielten ja verbaalis-ideologisten uskomusjärjestelmien monimuotoisuuteen. Kieli on dialogista ja moniäänistä, aina sidoksissa ympäröiviin olosuhteisiin. Heteroglossian perusyksikkö on lausunto, puheääni tai toteamus, diskurssin palanen tunnistettavalla kielellä tai tietyn puhujan ilmaisemana. Tälle ei Toynbeeen (2000, 43) mukaan ole suoraa vastaavuutta musiikissa, vaan kaikki musiikilliset mahdollisuudet kuuluvat yhteen super-genreen, musiikkiin. Kaikkea musiikkiin kuuluvaa ei voi pilkkoa kielen tavoin syntaktisiin osiin, ja ne elementit jotka voi (esimerkiksi riffi) soivat usein samanaikaisesti ja erottamattomasti muiden äänilähteiden kanssa (ibid. 43-44).

Mikäli musiikista ei voi erottaa tekstuaalisia yksiköitä, on Toynbeen (2000, 42-46) mukaan keskityttävä soivaan materiaaliin eli tunnistettaviin ääniin. Populaarimusiikissa näillä äänillä on kolme ulottuvuutta. Ensinnäkin ne ovat Bakhtinin puheäänien tapaan sosiaalisesti ja historiallisesti paikantuneita: kun kuulemme musiikkia, osaamme sanoa, mistä se tulee ja miten, kenties myös sijoittaa sen oikeaan synty aikaan ja -paikkaan. Toiseksi äänillä on tekstuaalisia ja rakenteellisia ominaisuuksia, jotka tekijä on niille määrännyt. Nämä voi jakaa karkeasti syntaktisiin (esim. säkeistö) ja parametrisiin (esim. nopea–hidas, pehmeä–rouhea) osatekijöihin. Kolmas ulottuvuus on Toynbeen (56) mukaan äänellinen idea tai kuviteltu soundi. Populaarimusiikin ääniä on äärimmäisen vaikea pitää mielessä, johtuen niiden kontingentista luonteesta, ”nestemäisestä” olemuksesta. Toynbee havainnollistaa tätä vertauksella klassiseen musiikkiin, jossa käytettävät instrumentit pysyttelevät yleensä tavanomaisessa sointivärisään, joten niiden hahmottaminen mielessä on suhteellisen helppoa. Toki myös moderni klassinen musiikki hyödyntää teknologiaa monin tavoin, mutta populaarimusiikin ja teknologian tiiviimpi yhteennivoutuminen mahdollistaa sen, että yksittäisellä äänellä on aina valtava määrä muokattavia parametreja.

Jos siis populaarimusiikin mahdollisuudet löytyvät ennakkoon rajatulta kentältä ja kaikki ideat pohjautuvat koettuihin elämyksiin, voidaan sanoa, että populaarimusiikin sävellysprosessissa uuden luominen on pääasiallisesti *uudelleenjärjestelyä*. Yksinkertaistetusti säveltäjä on luovuuden kehän keskellä ja käy sävellysprosessin yleisen mallin läpi, tarttuen joka vaiheessa tiettyyn musiikilliseen mahdollisuuteen, joka luo uusia mahdollisuuksia ja rajoitteita seuraavaa vaihetta varten. Prosessin luovuutta on vaikea mitata objektiivisesti, sillä vaikka säveltäjä valitsisikin mahdollisuuksista ne kaikkein epätodennäköisimmät, on niiden yhdistelmä eli valmis lopputuote lopulta ratkaisevin. Ajatus uudelleenjärjestelystä luo analogian Theodor Adornon ajatuksiin populaarimusiikin standardisoinnista ja samojen, joskus jo käytettyjen osien (tässä: äänien) kierrättämisestä (Adorno 1990; Toynbee 2000, 45). Toynbee tosin huomauttaa, että mikäli nämä äänet ovat säveltäjien tiedostamia ja riittävän tunnustettuja uudelleenkäyttöä varten, niillä on pakko olla sosiaalista arvoa, ja näin ollen ne ovat myös esteettisesti arvokkaita (Toynbee 2000, 45; ks. myös Ahonen 2007, 173-174). Roy Shuker (1998, 12) puolestaan luokittelee uudelleenjärjestelyn synkretismiksi, osaksi *appropriatiota*. Shuker toteaa niin ikään, että kaikki moderni

populaarimusiikki on synkretismin eli vanhojen, tunnustettujen elementtien yhdistämistä, pitkäaikaisen omaksumisen kautta (vrt. sävellysprosessin yleisen mallin ensimmäinen vaihe).

Myös ympäröivä todellisuus vaikuttaa sävellysprosessiin. Toynbee (2000, 41-42) toteaa, että luovuuden kehän ohessa on tarkasteltava myös taloudellista puolta: markkinat luovat kehälle institutionaalisen viitekehyksen, ja vaurauden epätasainen jakautuminen aiheuttaa luokkaerojen näkyvyyden musiikintekijän habituksessa. Toisin sanoen toimijan taloudellinen asema vaikuttaa hänen sijaintiinsa mahdollisuuksien kentällä. Myös Heinonen (1995, 37-52) korostaa sävellysprosessiin vaikuttavien kontekstitekijöiden merkitystä, jakaen ne yhteisöllisiin ja yksilöllisiin piirteisiin, karkeasti ottaen siis ympäröivään kulttuuriin ja toimijan persoonallisuuden rakenteeseen.

Heinosen ajatus (1995, 39-41) kulttuurista kontekstitekijänä muistuttaa Toynbeen huomioita taloudellisesta ulottuvuudesta ja populaarimusiikin pienestä luovuuden yksiköstä; kulttuuri asettaa suuren viitekehyksen kaikelle toiminnalle. Käsitys persoonallisuuden rakenteesta (44-45) taas kommunikoi kiinnostavasti luovan henkilön määritelmän kanssa, säveltäjät kun ovat harvoin ko. määritelmän prototyyppejä. Erityisesti toimijan sosiaalinen aktiivisuus ja itsehallinnan vahvuus vaikuttavat käyttäytymiseen, ja täten myös sävellysprosessin vaiheisiin. Lisäksi on huomattava, että ihmisen persoonallisuus muuttuu hänen elämänkaarensa aikana, sekä normatiivisten kehitysvaiheiden (lapsuus, nuoruus, varhainen aikuisuus jne.) että ei-normatiivisten tekijöiden (esim. kriisit) myötä (Heinonen 1995, 44-49). Yhteisölliset ja yksilölliset tekijät ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa keskenään, sillä yksilö on osa yhteisöä ja yhteisö koostuu yksilöistä. Vuorovaikutuksen ryhmädynamiikka on tärkeässä roolissa sävellysprosessin yleisessä mallissa, kaikissa sosiaalista kanssakäymistä edellyttävissä vaiheissa (ibid. 49-50), kuten valmistelussa, todentamisessa ja kommunikaatiossa.

Mihaly Csikszentmihalyin luovuuden systeemimalli tarjoaa toisenlaisen, nimenomaan useiden tekijöiden yhteisvaikutusta korostavan teorian luovan prosessin tutkimiselle. Malli siirtää luovuustutkimuksen painopisteen yksilökeskeisestä psykologisesta prosessista kohti laajempaa sosiaalista ja kulttuurista kokonaisuutta. Tällöin luovuuteen vaikuttavat kolme tekijää: erityisala (tässä: populaarimusiikki), toimintakenttä (sosiaalinen ympäristö) ja yksilö (aktiivinen toimija). (Csikszentmihalyi 1988; 1999; 2013 [1996]; ks.

esim. Hiltunen 2016, 9; Bennett 2011.) Mallia ovat soveltaneet mm. Philip McIntyre laajassa etnografisessa tutkimuksessaan länsimaisen populaarimusiikin tekemisestä, sekä Riikka Hiltunen tutkiessaan biisileirikonseptia pohjoismaisen Biisilinna-leirin kautta (McIntyre 2008; 2011; Hiltunen 2016 9-13). Siinä missä McIntyre lisäsi malliin tarkentavia käsitteitä – esimerkiksi Bourdieun habituksen – on Hiltunen ottanut huomioon myös genren, erityisalan aikasidonnaisuuden sekä muut mahdolliset erityisalaan vaikuttavat toimintakentät.

Sekä Hiltunen, McIntyre että myöskin Joe Bennett ovat havainneet, että muutokset länsimaisen populaarimusiikin erityisalassa tapahtuvat pinnallisella tasolla nopeasti, mutta syvemmät rakenteet vaativat enemmän aikaa (ks. esim. Hiltunen 2016, 21; Bennett 2011). Kaikki erityisalaan hyväksytyt teokset muuttavat erityisalaa, toiset vain enemmän kuin toiset. Näin tuotteen uutuuden määrittely riippuu vastaanotosta ja historiallisesta kontekstista, kun taas luovuus määrittyy vaikutuksesta vastaanottajiin ja suhteista jo olemassa oleviin teoksiin (Csikszentmihalyi 1988; Hiltunen 2016, 21). Tältä kannalta katsoen luovimpia populaarimusiikin teoksia ovat siis kaikkein suosituimmat hittikappaleet – ne tekevät suurimman vaikutuksen vastaanottajiin ja sitä kautta muihin teoksiin, toisin sanoen muokkaavat voimakkaimmin populaarimusiikin erityisalaa (Bennett 2014; Hiltunen 2016, 26). Suuressa populaarimusiikin hittikappaleessa siis yhdistyvät tuttuus muodollisten rakenteiden kautta, sekä luovuuden perinteinen määritelmä, eli jonkin uuden ja omaperäisen, käyttökelpoisen oivalluksen syntyminen, tässä tapauksessa siis uuden yhdistelmän keksiminen uudelleenjärjestelyteorian mukaisesti.

2.5 Yksi tekijä?

Tekijä ja tekijyys ovat toinen tutkielman kannalta olennainen käsitepari. Tekijän käsite on ollut jo pitkän aikaa murroksessa taiteen tutkimuksen kirjallisuudessa, erityisesti kirjallisuustieteiden piirissä, alkaen Roland Barthesin ja Michel Foucaultin ajatuksista ”tekijän kuolemasta” (ks. esim. Barthes 1977; Barthes 1993; Foucault 1979). Ajatuksen perusidea on autoritaarisen lukemisen eliminointi eli tekijän auktoriteetin riisuminen; oikeanlaista lukemisen mallia ei ole, ja tekijä on osa kokemusta vain, jos hän on ei-määrävä osatekijä. Tämä nk. jälkistrukturalistinen ajattelutapa korosti kirjallisuuden intertekstuaalista rakentumista; tekstit syntyvät aina toistamalla ja varioimalla jo olemassa olevaa, ja

aktiivinen subjekti itsessään on oikeastaan vain diskurssien tuote (Barthes 1993) (vrt. uudelleenjärjestely). Jälkistrukturalismi levisi 1960-luvulla muihin taiteenaloihin, myös musiikintutkimukseen. Monet nykytutkijat ovat tosin sitä mieltä, että tekijyyttä ei enää tulisi täysin eliminoida Barthesin tai Foucaultin tavoin, vaan pikemminkin määritellä uudelleen (ks. esim. Ahonen 2007; Dobos 2008; Straw 1999; Toynebee 2000).

Suomen Musiikkikustantajat Ry (Sipilä 2008, 21) määrittelee tekijän seuraavasti: ”säveltäjä, sanoittaja, sovittaja tai kääntäjä; tekijänoikeuslainsäädännössä myös taho, jolle tekijänoikeus on siirtynyt, esim. kustantaja.” Musiikintutkimuksessa populaarimusiikin tekijän käsite ei kuitenkaan ole näin lainopillisen yksiselitteinen. Edellisten lukujen malleihin verraten tekijän voisi ajatella olevan se toimija, joka sijaitsee luovuuden kehän keskellä ja käy läpi sävellysprosessin eri vaiheet. Hyvin usein lopputuotteeseen ovat kuitenkin vaikuttaneet myös muut tunnistettavat henkilöt, kuten soittaja, äänittäjä tai tuottaja (vrt. Ahonen 2007; Ahonen 2008), tai vaikka Musiikkikustantajien edellämainitsema sovittaja. Äänitetty, tuotettu, valmis laulu on monien eri luomisvoimien yhteistyö, eikä kunkin tarkkaa panosta voi kovinkaan usein määritellä (Straw 1999).

Lähimpänä yksittäistä, selkeää tekijää ovat modernin populaarimusiikin itsenäiset artisti-tuottajat eli musiikintekijät, jotka käyvät koko sävellys- ja tuotantoprosessin läpi yksin tai lähes yksin. Näillä toimijoilla on erityinen sosiaalinen ja kulttuurinen status, jota musiikintutkimuksessa voidaan kutsua käsitteellä *auteur*. Roy Shukerin (1998, 16-20) mukaan *auteur*-teoria tarkoittaa yksittäisen luovan lähteen tarkoituksellista merkityksellisyyttä; populaarimusiikissa siis erottumista ”massasta” eli valtavirrasta, yksilöllisen herkkyyden ja rikastuttamisen keinoin. Oleellista ovat tietoiset aiheet eli tarkoituksellisuus, tekstien merkitykset ja autoritäärinen, poikkeuksellinen luomiskyky. Termi on levinnyt populaarikulttuurin tutkimukseen 1950-luvun elokuvateollisuuden yksittäisten *auteur*-ohjaajien kautta, jotka tulivat tunnetuiksi tekemällä elokuviansa käsikirjoituksen, ohjauksen ja leikkaustyön itse. *Auteur* on hyvinkin käyttökelpoinen käsite modernissa populaarimusiikissa – loppujen lopuksi yksittäiset toimijat kun voivat olla ensisijaisesti vastuussa luomistuotteestaan (ibid.).

Auteur-tekijän voi siis sanoa pyrkivän aktiivisesti venyttämään kulttuurista muotoa ja haastamaan kuulijoita (Shuker 1998, 17). Tässä mielessä *auteur* liittyy vahvasti kokeellisen populaarimusiikin käsitteeseen. *Auteur*-tekijöillä on suurin mahdollinen

liikkumavara luovuuden kehässä, sillä subjektiivisen position työntövoima on heillä erittäin vahva. Tästä huolimatta populaarimusiikin genrerajoitteet koskevat myös heitä, ja näin ollen ristiriita taiteen ja taiteilijan aseman tavoittelemisen sekä kaupallisen paineen välillä voi olla voimakas. Auteur-teoria on saanut myös kritiikkiä osakseen koskien statuksen saamista (18-19): käsite on vahvasti sukupuolittunut, sillä auteur-tekijät ovat lähes poikkeuksetta miehiä. Auteur-käsite edustaa tietynlaista kulttuurista hegemoniaa, jossa tietyt esiintyjät ja tyyli ovat romanttisen taidekäsityksen² mukaisesti hyväksytympiä kuin toiset (19).

Toisaalta auteur on laajennettavissa tarkoittamaan myös 1960-luvulla kehittyneitä tuottajan ja ”singer-songwriterin” käsitteitä. Studiotuottajat nousivat keskeisiksi vaikuttajiksi viimeistään elektronisen tanssimusiikin nousun myötä (Shuker 2013, 46-47), jolloin kappaleiden nimet ja esittäjät alkoivat jäädä katkeamattoman tanssimusiikkivirran vaatimuksen jalkoihin (Straw 1999, 204-205). Tänä päivänä nimekkäät tuottajat muistetaan aina mainita uusien populaarimusiikin julkaisujen yhteydessä, mikä kielii arvostuksesta tuottajan työtä kohtaan. Toisenlaista auteur-tekijyyttä edustaa käsite singer-songwriter eli laulaja-lauluntekijä, jolla viitataan itse kappaleensa kirjoittavaan ja usein myös esittävään artistiin (Shuker 2013, 45). Tyypillinen laulaja-lauluntekijä säestää itseään kitaralla tai pianolla, pääpainon ollessa musiikkikappaleiden sanoituksissa. Näistä syistä laulaja-lauluntekijöiden voidaan ajatella omaavan poikkeuksellisen vahvan auteur-statusen; sekä kappaleet että kirjoitus- ja esityskäytänteet ovat hyvin autenttisia (ibid. 45-46). Laulaja-lauluntekijät alkoivat yleistyä 1960-luvun folk rock -genren nousun myötä, ja huomattavaa ilmiössä on vuosikymmenistä toiseen jatkunut vahva naisedustus (ibid.). Erityisesti alkuaikojen sukupuolittunutta jakaumaa voidaan Shukerin mukaan (ibid.) selittää maskuliinisella rock-maailmalla, jonne feminiiniset luovat tekijät eivät pitkään aikaan olleet tervetulleita.

Auteur-teoria on tiiviisti sidoksissa tähteyden käsitteeseen. Tähdet ovat populaarimusiikin maailmassa laajalti tunnettuja, erityisen symbolisen statuksen saavuttaneita yksilöitä, joiden käsitetään omaavan poikkeuksellisia tai ainutlaatuisia kykyjä (Shuker 1998, 282-286). Tähteys rakentuu Shukerin (ibid.) mukaan taloudellisesta, kulttuurisesta ja esteettisestä eli luovasta dimensiosta. Tähdet edustavat musiikkiteollisuudessa taloudellista varmuutta ja vaikutusvaltaa, ja pitkät urat tuovat markkinoille ennustettavuutta ja järjestystä (Shuker 1998, 282-286; Straw 1999, 203). Tähdet tarjoavat kuulijoille erityisen

samaistumiskohteen fantasian, illuusion ja eskapismien kautta, luoden voimakkaita palvontailmiöitä ja rituaaleja eli ns. fanikulttuuria (Shuker 1998, 284). Artistin tuotannon tunteminen luo samanaikaisesti ennako-odotuksia tulevasta ja arvottaa jo olemassa olevaa (Straw 1999, 202). Artisti-persoonan ja musiikin kehitys sekä karkoittaa että houkuttelee ihailijoita (Shuker 1998, 284). Tähdillä on siis luovuuden kehässä auteur-tekijöille tyypillisen työntövoiman lisäksi vahva objektiivinen veto, toisin sanoen heidän todelliseen sijaintiinsa kehässä vaikuttavat voimakkaasti kulttuuriset ja taloudelliset ilmiöt.

2.6 Laajennettu tekijyys: kuva, teknologia, ääni ja kategoria

Tarkasteltaessa yksittäistä tekijää tarkemmin päästään jälleen jo edellämainittuun lopputulokseen usean osatekijän yhteisvaikutuksesta. Laura Ahonen (2007, 17) toteaa, että populaarimusiikin tekijä on välineellistetty, sillä teokset kulkevat yleisölle aina jonkin välineen (mediumin) kautta. Näin ollen myös artisti on yleisölle vain mielikuva, eräänlainen kaksoisolento. Ahonen (19) jakaa tekijän kolmeen osaan: esitettyyn (presented), välineellistettyyn (mediated) ja koottuun (compiled) kuvaan. Esitetty kuva on artistin ja hänen mahdollisen taustakoneistonsa luomus, toisin sanoen itse teos ja siihen liittyvät kommentit, sekä haastattelut, visuaalisuus yms. julkiseksi tarkoitettu mainos- ja promootiotyö. Välineellistetyllä kuvalla tarkoitetaan puolestaan median eli lehdistön, television, radion ja Internetin luomaa kuvaa artistista, joka välittyy yleisölle. Huomattavaa on esitetyn ja välineellistetyn kuvan erot; tiedonvälitykseen liittyy aina aktiivista tulkintaa, eikä media ole koskaan vain passiivinen kanava. Yleisön saama kuva artistista on näin ollen koottu esitetyn ja välitetyn kuvan pohjalta, yleisön itsessään toimien vielä viimeisenä aktiivisena tulkitsijana. Huomattavaa Ahosen kolmikantaisessa mallissa on, että artisti ja taustakoneisto voivat vaikuttaa suoraan ainoastaan esitettyyn kuvaan; tämä korostaa välineen roolia entisestään.

Oleellista tekijän kuvan rakentumiselle on myös teknologia; digitekknologia ja uudenlaiset välineet ovat mahdollistaneet uusia tapoja rakentaa ja ylläpitää tekijän tai artistin kuvaa. John Richardson (2005) on nostanut tästä esimerkkinä virtuaalibändi Gorillazin. Richardsonin mukaan Gorillaz on täydellinen oman aikansa tuote, sillä se on täysin keinotekoinen (2-3), eikä voisi olla olemassa ilman digitekknologiaa (9-10). Bändin luoja, muusikko Damon Albarn ja piirtäjä Jamie Hewlett tekevät eräänlaisia cameo-rooleja bändin kanssa,

samanaikaisesti etäännyttäen itseään bändin (virtuaali)maailmasta, mutta toisaalta pysyen tiukasti määräävinä toimijoina (6-7). Albarnin ja Hewlettin määräysvaltaa ei siis haasteta, ja he ovat jatkuvasti läsnä, vaikka tämänkaltainen projekti ei sitä edellytä. Richardson pohtiikin (7), miksi; tarvitseeko virtuaalibändi inhimillistä, ”todellista” kosketuspintaa musiikkiteollisuuden kanssa, vai onko kahdella bändin auteur-tekijällä yksinkertaisesti vain suuret egot?

Laura Ahonen nostaa esiin toisen, vastaavan esimerkin: ranskalaisen elektronisen musiikin duon Daft Punkin. Duo pitää tekijäkuvaan tiukassa otteessaan erinäisten tuotanto- ja hallintayhtiöiden kautta, jotka ovat kaikki heidän itsensä perustamia ja hallinnoimia. Ero tiukkaa kontrollia hakeviin auteur-tekijöihin on siinä, että duo pitää yksityis- ja julkisuuselämän selvästi erillään. Musiikkia ei reflektoidakaan henkilökohtaisen elämän ja tarkoituksellisen merkityksenannon kautta, vaan duo haluaa esittää itsensä kahtena artisti-insinöörinä. Lisäksi duon esiintymisvaatetukseen kuuluvat kasvot peittävät kypärät; näin artistikuva on irroitettu aktiivisesta toimijasta kasvottoman esiintyjähahmon taakse. Itsenäistä tekijyyttä on kuitenkin korostettu mm. luopumalla kuvaan usein liitetystä toiminnasta, tässä tapauksessa remixaamisesta ja DJ-työstä. (Ahonen 2007, 63-66.)

Populaarimusiikin tuotannon teknologisten ja sosiaalisten prosessien monimutkaistuminen edellyttää siis tekijän luonteen ja roolin uudelleenmäärittelyä (Frith 1996, 244): kielien tasolla eronteko tuottajan, teknikon ja esimerkiksi DJ:n välillä on vahva, ja uudet termit esimerkiksi biisileirien yhteydessä (kuten tracker ja topliner) ovat jo vakiintunutta ammattisanastoa. Teknologia vaikuttaa kuitenkin lopulta olevan vain toissijainen tekijä. Tuomas Auvinen (2016, 24-25) on havainnut tämän tutkiessaan tracker-tuottaja Mikke Vepsäläisen työskentelyä, ja huomauttaa Adam Martinin (2014; ks. Auvinen 2016, 24-25) päätyneen samankaltaiseen tulokseen: tuotantoteknologia ei olekaan itsessään kaikkein kiinnostavin osa-alue, vaan silkka apuväline aktiivisen toimijan ja luovan idean välillä. Myös Laura Ahonen on huomannut saman tutkiessaan islantilaisen pop-artisti Björkin tekijäkuvaan (Ahonen 2007, 45-46). Ahonen kirjoittaa, kuinka Björkin ylenpalttinen teknologian käyttö tuntuu asettavan hänet luonnon ja kulttuurin ”keskelle”, mutta yksittäistä tekijähahmoa ei kyseenalaisteta – musiikissa on kuitenkin kyse Björkin aktiivisesta toimijuudesta, hänen tunteidensa ja ajatustensa ilmaisusta, teknologian ollessa ainoastaan työväline visioiden täyttämässä.

Lauluääni on kenties oleellisimmassa asemassa puhuttaessa aktiivisesta toimijasta teknologian keskellä. Arkiseen fysiologiaan eli ihmisääneen kytkeytyminen, sen käyttö poikkeavalla tavalla luo ilmaisuvoimaa, joka on mahdotonta muille äänivälineille ja soittimille. Lisäksi laulu on aistillinen ja affektipitoinen, perustavanlaatuisesti yhteisöllinen kokemus, johon usein liittyy myös kielellistä sisältöä ja lukuisten kulttuuristen ulottuvuuksien metonymioita. (Richardson & Heinonen 2014.) Carolyn Abbaten (1996, 10) mukaan lauluääni itsessään on ääniobjekti, keskeinen kuulijan huomion kohde. Sanojen ja narraation, jopa muun musiikin unohtuminen laulua kuunnellessa tuo tekijyysskeskusteluun lisää pohdittavaa: laulajalla on vahva valta samaistumiseen ja ja identifioimiseen liittyvässä arkisessa kielenkäytössä. Laulajan ääni tarjoaa ensisijaisen samaistumisen kohteen, ja näin ollen musiikkikappale identifioidaan eli tunnistetaan esittävän artistin kappaleeksi, laulajan ”tunnustukseksi”, myös tapauksissa, jolloin artisti itse ei ole ollut kirjoittajana (ks. esim. Brackett 2014, 2, 14-15; Ahonen 2007, 42). Välillä tämänkaltaista ”väärää” identifioimista vahvistetaan myös artistin taustakoneiston puolesta, esimerkiksi siirtämällä huomiota tähtiartistiin varsinaisten laulukirjoittajien sijaan (Ahonen 2007, 33-35, 121). Laura Ahosen (2007) tekijyysskuvamallissa tämä tarkoittaa siis panostamista artistin esitettyyn kuvaan, jolloin se todennäköisimmin välittyy yleisölle halutunlaisena. Erityisen oleellista tähtiartistien kuvien rakentamisessa on myös keskittyminen visuaaliseen kuvaan ja sen hallintaan; vahvalla tähtiartistin julkisuuskuvalla voidaan korvata mahdollista menetettyä uskottavuutta tekijänä (ks. Ahonen 2007, 122-123), mikäli artisti ei ole itse osallistunut musiikin tekemiseen.

Vaikka romanttinen ajatus tekijästä yksittäisenä, luovana nerona on hylätty musiikin-tutkimuksessa, on käsitys edelleen olemassa vahvana uskomuksena (Ahonen 2007, 80-82). Auteur-teoriaa on kritisoitu mm. sosiaalisen puolen vaikutuksen kieltämisestä ja voimakkaiden, turhien hierarkioiden luomisesta (ks. esim. Ahonen 2007). Musiikintekijöiden, erityisesti auteur- ja laulaja-lauluntekijöiden ylläpitämä sävellysprosessin ja toimintatapojen mystifointi kuitenkin vahvistaa uskomusta (Bennett 2011), eikä auteur-teoriaa ole tässäkään tutkielmassa hylätty. Populaarimusiikin tekijän määrittely tosin vaatii kattavamman, sosiaalisen ja kulttuurisen näkökannan omaksumista.

Jason Toynbee (2000, 42-46) lähestyy populaarimusiikin tekijän käsitettä jälleen Mikhail Bakhtinin heteroglossian kautta. Mikäli populaarimusiikin rakennuspalat, äänet, ovat kielen tavoin sosiaalisesti rakentuneita ja jo valmiiksi olemassa tietyssä ajassa ja paikassa,

tekijä on se henkilö, joka valitsee ja yhdistää ne uudeksi lopputuotteeksi. Äänet ovat siis eräänlaisia sitaatteja (Toynbee, 45), ja Barthesin tekijän transdendenssin hengen tilalle asettuu editoija tai parodioija (Toynbee, 43). Tekijä ei siis ole kuollut, vaan ennemminkin muuntautunut. Toynbee nimeää tämän *sosiaaliseksi tekijyydeksi*; sosiaalinen tekijä on luovuuden kehän keskellä, ja saatavilla olevien äänten kantavuus ja laajuus riippuu kehän sijainnista ja suuntautumisesta musiikillisella kentällä (ibid. 46). Näin huomioidaan äänten sosiaalisen rakentumisen luonne sekä mahdollisuuksien ja rajoitteiden olemassaolo, unohtamatta kuitenkin toimijan aktiivista roolia kokonaisprosessissa.

Samankaltaista tekijyyuskäsitystä tarjoaa myös Will Straw (1999, 200-201) toteamalla, kuinka populaarimusiikin historia on ollut edestakaista liikettä kollektiivisen perinteen ja sitä muuttavien yksilöllisten voimien välillä (vrt. Csikszentmihalyi 1988, McIntyre 2008, Hiltunen 2016, Bennett 2014). Straw'n (1999, 206-207) mukaan populaarimusiikki levittäytyy nykyään vahvasti erikoistuneiden, kulttuuristen lokeroiden (skene) sisällä, ja siksi pitäisi Brian Enon sanojen mukaan puhua luovuudesta ja luomisvoimasta makrotasolla, yksittäisten artistien mikrotason sijaan (Enon sanaleikki: ”genius” → ”scenius”). Laura Ahonen (2007, 16-17) käsittää tekijyyden niin ikään sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuneena kategoriana; näin tekijyys laajenee käsittämään tekijän ja teoksen lisäksi muita luomisvoimia, mukaan lukien valmiin musiikkikappaleen kuulijaa, joka sävellysprosessin yleisen mallin kommunikaatiovaiheen mukaisesti osallistuu musiikin tekemiseen luomalla merkityksiä, jotka vaikuttavat jälleen uusiin teoksiin.

3. Päivä biisileirillä

Toukokuussa 2017 havainnoin Teoston ja Music Finlandin koordinoimaa populaarimusiikin yhteiskirjoitussessiota, biisileiriä. Leiri kesti vain yhden päivän, sillä se oli osa laajempaa kurssia, jonka tarkoitus oli valmentaa nuoria musiikintekijöitä, auttaa heitä eteenmään urallaan, verkostoitumaan keskenään, sekä inspiroida tekemään uutta musiikkia. Ennakkotietojen pohjalta pohdin etukäteen ennakkokäsityksiäni modernista populaarimusiikista ja sen säveltämisestä, verraten jo valmiiksi tutkielmaan kirjoittamaani teoriaosioon luovuudesta, luovasta prosessista, sävellysprosessin yleisestä mallista ja sävellyksen rakennuspaloista. Minulle ei kerrottu päivän kulkua tai muita käytännön asioita etukäteen, joten pohdin myös, miten ryhmäytyminen tapahtuu ja kuinka roolit määritellään. Pääasialliset havainnointikysymykset olivat mitä tapahtuu, mitä eri ihmiset tekevät, miten he kommunikoivat ja miten yhteistyö toimii tai ei toimi.

Saavuvin Grind Studios -studiokompleksille aamulla klo 9:30. Grind Studios sijaitsee Helsingin Kalasatamassa, teollisuushenkisellä alueella, ja se käsittää 16 studiohuonetta kahdessa kerroksessa. Tila on sisäpuolelta mustaa ja valkoista pintaa, lukuisten huonekasvien ja seinälle nostettujen, menestyneiden musiikkialbumien värityksenä. Kompleksi on suosittu suomalaisten musiikintekijöiden ja artistien piireissä; minulle kerrotaan, että mm. Maija Vilkkumaa ja Chisu ovat vastikään äänittäneet täällä. Minut otti vastaan aikaisemmin yhteyttä pitänyt Teoston edustaja, joka selitti päivän kulun lyhyesti. Nuorten muusikoiden tekijäryhmä oli rakennettu ennalta järjestäjien toimesta, eivätkä he siis tienneet tarkalleen työskentelytovereitaan etukäteen. Tunnelma alkupalaverissa oli rento, iloinen ja reipas, tosin innostuneisuus ja kiireellisyys oli käsin kosketeltavaa. Tiloissa haluttiin selvästi ylläpitää oikeanlaista henkeä.

Havainnoitavassa ryhmässä oli kolme jäsentä: kaksi miestä ja yksi nainen. Ryhmäläiset olivat ilmoittautuessaan mukaan kurssille kertoneet, onko heidän toistuva roolinsa enemmän tracker vai topliner. Näistä uusista termeistä ovat kirjoittaneet mm. Hiltunen (2016, 6), Auvinen (2016) ja Bennett (2011, 5). Trackerin tehtävänä on demoaänitteen tuotanto ja äänitys, kun taas topliner (”top-line writer”, ks. esim. Auvinen 2016, 5) vastaa kappaleen melodialinjoista. Termit ovat toimialalla vakiintuneita käsitteitä, tosin niiden merkitys vaihtelee hieman. Tracker sekoittuu arkikielessä usein tuottajaan, vaikka roolit ovat hieman erilaiset: yhteiskirjoitussessioissa tracker vastaa yksinomaan ”trackin” eli

kappaleen ääniraidan tekemisestä sekvensserillä (Hiltunen & Hottinen 2016, 7) eli digitaalisen työasemaohjelmalla (digital audio workstation, DAW), musiikinteko-ohjelmalla. Tuottaja taas viittaa käsitteenä kokonaisvaltaisempaan rooliin äänitteen tekemisessä. Toiseen slangisanaan, toplineriin liitetään melodialinjojen lisäksi yleensä myös sanoitustyö, tosin joissakin sessioissa sanoittaja voi olla jopa erillinen rooli. Havainnoidun session informanttien pseudonyymit ja roolit ovat tutkielmassa Matti (tracker), Paavo (topliner), Niina (topliner ja laulaja). Lisäksi opastavana vanhempana tuottajana toimii Rauli.

Alkupalaverissa käytiin läpi muutama ”liidi” (”lead”, ks. esim. Hiltunen 2016, 5; Hiltunen & Hottinen 2016, 11) eli levy-yhtiön antama ohjeistus tai vinkki haussa olevista musiikkikappaleista. Havainnoitava ryhmä valitsi liidien joukosta yksimielisesti nuoren pop-artisti Isaac Elliotin. Liidin mukaan Elliotille haetaan selkeää linjaa, jota vanhempi tuottaja Rauli kuvailee sanoilla ”ei liian R&B”, ”enkunkielinen”, ja ”vasta 16v”, jälkimmäinen viitaten artistin ikään. Rauli ei halua kuunteluttaa referenssikappaleita, vaan kysyy ryhmäläisiltä, miten he kokevat artistin ja hänen tyyliinsä. Hän jatkaa rohkaisevaa opastamista myös myöhemmin; vaikka Elliotilla on selkeä tyyliuuntauks, ryhmäläisiä kannustetaan olemaan rohkeita ja kokeilemaan uusia juttuja. Palaverin lopuksi esittelin itseni ja tutkimukseni, sekä varmistin jokaiselta ryhmäläiseltä erikseen, että läsnäoloni ei häiritseisi. Tämän jälkeen vetäydyimme yhteen studiohuoneista. Tilassa oli varsinainen studiohuone, jonka sisustukseen kuului hylly täynnä sekalaisia studiovälineitä, rumpusetti (standardi, muutamaa peltiä vajaa), musta nahkasohva, pystypiano, jonka takana pitkä mutta kapea, vaakasuora ikkuna, työskentelypöytä, jonka päältä löytyi kaiuttimet, Scarlett-äänikortti ja sekalaista tavaraa, sekä keskisuuri MIDI-keyboard (Musical Instrument Digital Interface, sähköisten musiikkilaitteiden välisten viestien tiedonsiirtojärjestelmä. Itse ohjain oli tässä tapauksessa koskettimiston muodossa). Studiohuonetta edelsi pieni välitila, jota käytettiin myöhemmin laulun ja akustisen kitaran äänityskoppina.

Työskentely alkoi noin klo 10:33. Ryhmä aloitti kuuntelemalla referenssi- eli esimerkkikappaleita, hakemalla oikeanlaista tyyliä, äänimaailmaa ja tunnelmaa. Ensimmäiseksi referenssiksi valikoitui Elliotin tuorein kappale *She*. Aluksi kuuntelu oli hiljaista, tarkkaavaista ja keskittynyttä, vasta toisen kuuntelukerran aikana alkoi kommentointi ja keskustelu: ”vähän klubimainen”, ”aika turvallinen biitti”, ”kesämäinen”, ”kuultu juttu”, ”aika perus popjuttu”. Matti aloittaa keskustelun ja esittää ylipäänsä kolmikosta selvästi eniten

kommentteja ja avauksia. Ryhmä keskustelee muutamista Elliotin viimeaikaisista kappaleista ja kuuntelee lyhyempiä pätkiä näistä. Myös muiden artistien kappaleita nousee esiin, joita kuunnellaan etsien yhteneväisyyksiä: ”vähän niinku Major Lazer meets Justin Bieber”, ”tääki vois olla Elliotia”, ”iisimpi”.

”Mut minkähän tyyppistä ne ettii?”, Matti aloitti markkinakontekstin pohdinnan. Paavolla oli idea tallennettuna koneellaan; englanninkielinen sana, joka herätti heti paljon mielikuvia. Ryhmä pohtii, haetaanko artistille positiivis- vai negatiivishenkistä popkappaletta: ”en tiedä haluaks se antaa kuvaa että on tossun alla”, ”rakastan sua niin paljon että otan mitä vaan vastaan”, ”tohon pystyy rakentaa paljon!” Paavo toteaa, että Elliotin fanit ovat pääasiassa teinityttöjä, ja samaistuminen on tärkeää. Ideaa pohditaan huolella ennen hyväksymistä: saakohan yleisö kuitenkin väärän kuvan? Matti pitää ideaa hyvänä, mutta hän haluaa varavaihtoehdon siltä varalta, että ryhmä jää jumiin. Paavolla on lisää ideanpoikasia valmiina koneellaan, joten ryhmä päättää tarttua tähän.

Seuraavaksi pohditaan kappaleen tunnelmaa: ”Mikä on muudi?”, kysyy Matti. Ryhmä päätyy hakemaan voimaannuttavaa tunnelmaa. Matti heittelee ilmaan ideoita biisin rakenteesta, mutta Paavolla on jo melko valmis ajatus: ”kertsi iso, jotain vocoderia”, ”se vois kasvaa siin koko ajan”, ”sit siinä lopussa vois puhua jollekin tytölle”. Ryhmä pitää koko pohdinnan ajan tiukasti mielessä, kuka kappaletta kuuntelee, eli mikä on kohdeyleisö. ”Se on myös psykologisesti tehokasta.” Matti kirjoittaa ylös avainsanoja: ”energinen”, ”iso”, ”kesäinen”. Ryhmä kuuntelee lisää referenssikappaleita, myös muilta artisteilta, etsien referenssejä melodioiden, biittien ja tunnelman suhteen: ”täs on tosi hyvä melodia!” He tekevät yhteisen Google Drive -dokumentin ja lähtevät työstämään kappaletta.

Sävellysprosessin yleisen mallin ensimmäinen vaihe on laaja valmistelu eli mallien ja strategioiden sisäistäminen. Tällä tarkoitetaan käytännössä toimijan kaikkia aikaisempia kokemuksia. Havainnoitavat ryhmäläiset ovat selvästi kaikki muusikoita ja nuoresta iästään huolimatta kokeneita biisinkirjoittajia; he pysyvät koko ajan samalla aaltopituudella sointujen ja sointukiertojen nopeatempoisessa pyörittelyssä, sekä rakenteen pohdinnassa. Myöhemmin käy myös ilmi kunkin pääasiallinen soitin: Matti on rumpali, Paavo pianisti ja Niina laulaja. Näin aikaisemmat kokemukset, teoreettinen ja käytännön osaaminen vaikuttavat sävellysprosessin alkuvaiheessa voimakkaasti. Sävellysprosessin yleisen mallin

toinen vaihe on suppea valmistelu eli sävellyspäätösten asettaminen. Ryhmä aloitti työkentelyn tarttumalla liidiin eli ottamalla levy-yhtiön ohjeistuksen seuraamisen ensisijaiseksi tavoitteeksi. Referenssikappaleet määrittivät haluttua tyyliä lisää: kappaleista omaksuttiin yleisen tunnelman lisäksi myös yksityiskohtia, kuten komppia (”biittiä”), melodiakulkuja ja soundeja. Myös markkinakontekstia pohdittiin tässä vaiheessa, ja kohdeyleisö pidettiin mielessä koko sävellysprosessin ajan. Näin ryhmä teki sävellyspäätöksen, asetti tavoitteen (demoäänitys mahdollisimman valmiiksi tämän päivän aikana), pohti eri vaihtoehtoja ja lopulta sitoutui alustavasti yhteen niistä.

Vaihtoehtojen pohdinta jatkui laajemman kontekstin määrittämisen jälkeen musiikillisten elementtien parissa. Ryhmän trackerillä, Matilla oli muutama sopivaksi katsottu ”raaka-biitti” eli alustava ääniraita valmiina koneellaan. Ryhmä kävi läpi vaihtoehtoja ja pysähtyi pohtimaan tarkemmin yhtä niistä: ”joo täs on ihan versen soinnutkin tässä”. Paavo hakee biitin soinnut pianolla ja pyörittelee erilaisia kiertoja, ”siit sit johonki vähän nostattavampaan kertsiiin”. Kuunnellaan Matin muita aihioita ja yhdistellään valittua sointupohjaa eri biitteihin samalla keskustellen ja kommentoiden: ”onks tää vähän liian hektistä?” Jokainen ryhmäläinen vetäytyy hetkeksi oman työväliseensä ääreen. Matti pyörittelee ja pohtii kappaleen ääniraitaa, Paavo kirjoittaa tietokoneella ja Niina älypuhelimellaan. Lopulta Matti päätyy johonkin, ja alkaa ideapommitus: ”en tiedä, mikä osa tää ois”, ”tohon vaik kertsii”, ”tää ois verse”, ”esim. pre”, ”tost vois mennä”. Niina kommentoi väliin mm. ”tää on tosi kiva joo!” Sointuja ja sointukiertoja pyöritellään lisää, nopeasti, tehokkaasti ja keskittyneesti. Vihdoin päädytään lopputulokseen, ja Matti pyytää Paavoja soittamaan soinnut MIDI-syntetisaattorin avulla musiikinteko-ohjelmaan.

Pieniä teknisiä ongelmia ilmeni syntetisaattorin ja koneen välisen signaalin katkettua, mutta Matti hoiti ongelman nopeasti pois alta. Kuunnellaan tuotosta: ”jea”, ”siisti”, ”erittäin kova”. Matti lisää plugareita (”plug-in”, tiettyä soitinta tai soundia mallintava liitännäinen musiikinteko-ohjelmassa) MIDI-raitaan ja esittelee vaihtoehtoja muille. Niina kommentoi Paavoja ahkerammin, ”toi on tosi siisti!”. Matti ehdottaa, ”vois lähteä tyyliin tästä kertsistä liikkeelle”, ja seuraa keskustelua rakenteesta: ”ei mitään droppihommaa”. Luonnosta kuunnellaan uudestaan ja uudestaan keskittyneesti. Rauli tulee sisälle huoneeseen kesken kuuntelupohdinnan, klo 11:19. Hän jää seuraamaan ja kommentoi kuulemaansa: ”ihan hyvä, tämmöinen pitää biitin koko ajan päällä, just tämmönen!” Matti kysyy, haluaako Rauli kuulla heidän ideansa ja kertoo tälle, mitä he lähtivät työtämään.

Rauli kuuntelee aihion loppuun asti ja alkaa antaa palautetta: ”oikein hyvä, pari semmoista...”. Hän kommentoi soundivalintoja suorasanaisesti ja tiukasti, mutta toisaalta kannustavasti ja lempeästi: ”nyt vittuun nää kuikat”, viitaten yhteen käytetyistä plugareista. Hän kysyy, onko materiaali kestävä, ”on vähän dated”. Lisäksi Rauli huomauttaa, että nyt haetaan demonstraatioäänitettä eli luonnosta: ”tarviiko nyt tässä vaiheessa olla noin... soiva?” Rauli kertoo palautteensa juuri ennen poistumista: ”kuikka pois”, ”jenkki-yleisö vierastaa”, ”meni jo”. ”Dropit” eivät myöskään saa kannatusta. Rauli muistuttaa, että kappaleen ”kuuluis olla askel edellä”, ”nextillä levelillä”, sekä kannustaa ryhmäläisiä: ”olkaa rohkeita”, ”säröä, kaikkea!” Hän poistuu tilasta klo 11:25.

Raulin palaute osuu yhteen Riikka Hiltusen (2016, 2) huomioihin biisileirin luovan työkentelyn erityislaatuudesta: työskentelyä ohjaavat populaarimusiikin genrepiirteiden, ajankohtaisvaatimusten ja levy-yhtiön liidien lisäksi myös käytettävissä oleva aika. Ryhmä ottaa Raulin palautteen tosissaan ja lähtee muokkaamaan työtä sen mukaan. Matti nostaa tempoa ja kokeilee juttuja MIDI-syntetisaattorilla. Niina hyräilee sohvalla lukien kirjoitettuja sanoja puhelimestaan. Paavo kirjoittaa koneellaan ja soittaa pystypianoa, ja uusi sointukiertoidea syntyy: ”jos toi oiski sit kuitenkin verse”, ”c-osa?”. Seuraa lisää ideoiden pyörittelyä, ja melodialinjan suunnitteluun viittaavaa hyräilyä myös Paavon suunnalta. Paavo lopettaa hetkeksi kaiken, ja ryhmä hiljentyä miettimään. Matti mutisee, ”sointukiertoja rajattomasti...” Paavo alkaa taas improvisoida pieniä melodianpätkiä ja lisää sointuja pianolla. Hän lopettaa turhautuneen kuuloisena: ”pitäiskö kuunnella”, johon Matti, ”kuunnellaan”. Ryhmä kuuntelee lisää referenssikappaleita, ja löytävät nyt kiinnostavan kitarakuvion, jonka seurauksena Paavo hakee huoneeseen akustisen kitaran. Hän kysyy ohimennen Niinalta, onko tämä kirjoittanut tekstiä, ”oon mä jotain, katotaan kohta”. Kuunnellaan lisää uutta tarttumapintaa tarjonnutta referenssibiisiä, Paavo soittaa kitaraa ja pianoa, ja kirjoittaa koneelleen jotain. Matti kysyy, ”miten ne soinnut meni?”. Paavo soittaa kiertoja kitaralla, hyräilee ”nananaata”, ja Matti tapaa sointuja perässä MIDI-synalla.

Paavo ja Matti jatkavat koneiden ja soittimien välistä sinkoiluaan jonkin aikaa, välillä pohtien yhdessä erilaisia ideoita. Niina istuu sohvalla hiljaa ja kirjoittaa keskittyneesti. Hän havahtuu vasta kun Paavo demonstroi uutta ideaa kitaran kanssa laulaen. Ryhmä päättää tehdä kevyemmän ja rytmisemmän kappaleen. ”Tuli vähän Ed Sheeran vibes”, kommentoi Niina, ja Matti jatkaa, ”varsinkin ton akkarin kans”. Paavo laittaa kitaran pois

ja alkaa kirjoittaa. Matti muokkaa trackia, käy läpi vaihtoehtoja, kuuntelee tarkkaavaisesti ja katsoo välillä ulos ikkunasta mietteliään näköisenä. Matti antaa yhden sointukiertoparin soida ”looppina”, uudestaan ja uudestaan kerraten, ja muut ryhmäläiset eläytyvät,ideoivat, hyräilevät ja kirjoittavat. Matti kokeilee myös eri rytmisoittimia. Hiljainen työstö jatkuu lyhyiden vessataukojen yli. Paavo kysyy Niinalta melodiaideoita ja tämä laulee. ”Ihan perusjuttuja”, Niina naurahtaa. Hän lukee sanoitusideaansa ääneen nopeasti ja monotonisesti. Matti kommentoi, ”kuulosti makeelta näihin sointuihin, hyräile vielä!” Niina hyräilee uudestaan, ja muut ovat vakuuttuneita: ”joo joo!”, ”hyvä!” Niina on vähän epävarma aluksi, mutta rohkaistuu sitten. Niinalla on melodia hyvin muistissa ja hän hyräilee sitä uudelleen aina pyydettyäessä. Ryhmä jää hetkeksi pohtimaan osien pituuksia.

Nyt puolestaan Matti vetäytyy keskittyneeseen yksintyöskentelyyn. Hän kokeilee tiuhaan tahtiin uusia asioita MIDI-syntetisaattorilla biitin päälle, samalla kun Niina ja Paavo ideoivat säkeistön laulua, melodioita ja sanoja. Kuuluu paljon muminaa ja hyräilyä, mutta vaimean kakofoninen ääniympäristö ei tunnu haittaavan työskentelyä. Ikkunasta tuijotellaan monesti ulos kaukaisuuteen pohdinnan aikana. Niina kirjoitti avainsanan Googleen ja huomasi, että heillä on ollut pieni kielimuuri-este: sanaa ei kirjoitetaakaan yhdyssanana, vaan kahtena erillisenä, ja tämä vaikuttaa myös kappaleen sanoituksiin rytmitysten osalta. Virhe ei kuitenkaan sotke suunnitelmia. Hiljainen työstö jatkuu n. klo 12:30 asti, kunnes Paavo toteaa, että heidän olisi mietittävä kertosäkeistöä taas. Paavo ideoi uusia sointukiertoja pianolla ja kitaralla, samalla kun kappaleen alustava ääniraita soi kaiuttimista. Matti heittää pari uutta komppi-idea, samalla kun Paavo ja Niina hyräilevät ja laulelevat Paavon soittamien sointujen päälle. Paavo saa idean: ”mitä jos se menee vaan noita kahta sointua”, johon Matti, ”joo, simppele!”. Matti jatkaa, ”sit siihen vois tulla kolmannelle kierrolle joku variaatio, siihen kultaiseen leikkaukseen”. Ryhmä kokeilee uutta ideaa, soinnut kirjataan ylös ja Paavo soittaa ne taas sisään MIDI-synalla. Matti lähtee työstämään komppia ja taustoja, Paavo vetäytyy koneelleen.

Pian Paavo keskeyttää jälleen muut ja kertaa idean kokonaisuudessaan. Niina kysyy, ”voidaanko kuunnella alusta?”, johon Matti, ”voidaan”. Kuunnellaan, Paavo laulelee mukana ja lukee koneelta sanoitusidea. Ryhmäläiset esittävät välikommentteja ja tarkennuksia, ”siis olisk tää nyt niinku kertsii?”, kaikki haluavat pysyä koko ajan kartalla kappaleen rakenteen suhteen. Kaksikymmentä minuuttia ennen lounastaukoa Paavo poistuu tietokoneensa kanssa studiohuoneen välitilaan, ”voisin vähän kelaata tota tekstii”. Matti jää

pyörittelemään biittiä ja Niina naputtelee puhelimellaan sohvalla. Pian Niina toteaa, ”mä en oikeen saa tosta kertsistä, että mitä siinä vois laulaa”. Matti lukee koneeltaan, ”[Paavo] on ainakin kirjoittanut tonne että [–], ehkä se vois olla siinä se juttu”, johon Niina, ”hmm joo”. Niina kuuntelee Isac Elliotin tuotantoa puhelimellaan samalla kun Matti työstää ääniraitaa. Kuuntelevat vielä yhdessä referenssikappaleen DJ Snakelta. He keskusteleivat soundi- ja rakenneratkaisuista, toistavat omaa aihiotaan ja laulelevat sen päälle, ideoiden melodialinjoja. Paavo tulee takaisin huoneeseen klo 13:08 ja kysyy, ”pitäiskö käydä syö-mässä?”. Hän jatkaa kysymällä, ”tuliks teille jotain ideoita?”. Niina toteaa, että ei aina-kaan kertosaäkeistöön, johon Matti, ”kypsytellään!” Ryhmä poistuu lounastauolle klo 13:10.

Sessiossa tapahtunut pitkä, tiedostettu työstö on mielenkiintoinen vaihe sävellysprosessin yleisen mallin kannalta (ks. tarkempi analyysi, luku 4): suppean valmistelun, kypsymisen, oivalluksen ja inspiraation väliset rajat ovat hämärtäneet biisileirin työskentelyssä, sillä varsinaista alitajuista työstöä ei ensisilmäykseltä näytä tapahtuneen, ja oivallus vaikuttaa pakotetulta. Lounastauolta palatessa ryhmä on kuitenkin päässyt valmistelevalta vaiheesta jonkinlaiseen kokonaiskuvan hahmotukseen, ja jatkaa sanojen, melodialinjojen ja sointukiertojen yhteensovittamista innokkaasti. Paavo soittaa kitaraa ja tapaa laululinjoja, Niina ja Matti laulavat mukana ja kommentoivat. Kertosäkeistön pääfraasille heko-tellaan, ja ääniraidan sointukiertoa muokataan Paavon johdolla uuden laululinjan mu-kaiseksi. Seuraa lisää rakennekeskustelua, kun Niina toteaa, ”tarviiks tää nyt vähän lisää energiaa... vähän chilli sille nyt”, ja muut myötäilevät. Pohdintaa ”post-” ja ”pre-choruk-sesta”, kunnes Paavo ehdottaa työnjakoa ja Matti toteaa, ”duunataan nää osat kuntoon eka”. Paavolla on pian valmiina ehdotus pre-chorukseksi, jonka muut hyväksyvät. Matti sanoo, ”joo, mä duunaan siihen väliin semmoisen”. Paavo ja Niina jatkavat kirjoittamista, ja Matti soittaa MIDI-synaa ja työstää ääniraitaa tietokoneella, kuulokkeet päässä. Tämä hiljainen työstö kestää jälleen melko kauan.

Lopulta Paavo kysyy Niinalta, ”mitä sä tykkäät tosta?” Hän esittelee tekstiään ja he käy-vät lyhyen keskustelun. Paavo keskeyttää Matin keskittyneen työskentelyn, ”ei sillei mi-tään hätää mut meil on tekstit valmiina”, johon Matti, ”jaha noni!” Ääniraitaa aletaan kuunnella alusta, ja sekä Paavo että Niina laulavat raidan päälle. Välillä keskeyttävät, kun Matti muokkaa raitaa laululle sopivammaksi. Viimeisissä kertosaäkeistöissä myös Matti liittyy lauluun mukaan. Ideaan selvästi tyytyväisenä hän ehdottaa, ”pitäiskö meidän

äänittää vähän demovoksuja?”, ja ryhmä alkaa äänittää lauluraitoja. Niina haluaa laulaa, ja Paavo suostuu tähän: ”rekisteri ehkä lähempänä sulla”. Paavo ja Niina kertaavat lauluja ääniraidan soidessa, Paavon opastaessa. Tarkistetaan, kuinka korkealle Isac Elliot pääsee tuoreimmassa kappaleessa *She*; rekisterin todetaan olevan suurin piirtein realistinen. Niinalla on aluksi hieman vaikeuksia saada lauluista kiinni, mutta hän pääsee nopeasti kärkeille. Laulutermitä on koko ryhmällä kunnossa, Niinan kysyessä yksityiskohtaisia tekniikkakysymyksiä, kuten: ”oisko se sit falsetilla vai chest voicella?” Välihuomiona Paavo esittää, ”pitäiskö siihen äänittää joku akkari?”, johon Matti, ”pitäis”. Ryhmä haluaa kappaleeseen ainakin toistuvan riffin akustisella kitaralla, ehkä jopa sähkökitaraa, ja näihin päädytäänkin myöhemmin.

Näennäisen selkeistä rooleista huolimatta ryhmäläisten vastuualueet vaihtelevat. Trackerin rooli on keskitetyin – se on Matilla, eivätkä muut koske hänen tietokoneeseensa tai käytetyn musiikinteko-ohjelman ääniraitaan. Toplinerin tehtävä on jakautunut Paavon ja Niinan välillä siten, että Paavo ottaa selkeästi enemmän vastuuta. Hän kehittelee sointukierrot, soittaa ne sisään ohjelmaan ja pitää tiukasti kiinni sovituista melodioista. Laulut ja sanat ovat kuitenkin selvästi hänen ja Niinan yhteistä käsialaa, ja demoäänitteen laulutulkinta on luonnollisesti ensisijaisesti Niinan. Myös Matti puuttuu kirjoitustyöhön ajoittain, vähintäänkin esittämällä mielipiteensä, ja Paavo puolestaan esittää tuotantoteknisiä asioita vähän väliä, mm. ehdottamalla efektejä ja soundeja. Riikka Hiltunen (2016, 2) kirjoittaa, kuinka ryhmässä tapahtuva luomistyö, kuten biisileiri, on jatkuvaa neuvottelua tietyistä valinnoista tietyssä tilanteessa. Hän huomauttaa myös, että ennalta-annettujen roolien sekoittuminen on biisileireillä tavallista (6). Tuomas Auvinen (2016, 21-22) toteaa saman havainnoidessaan tracker-tuottaja Mikke Vepsäläisen ja laulaja Ida Paulin yhteistyötä. Auvinen erottaa havainnoidussa sessiossa vielä kolmannen toimijan, A&R-henkilön eli levy-yhtiön edustajan, joka antaa palautetta tehdystä kappaleesta ja siten ohjaa toimintaa, vaikka ei fyysisesti olekaan läsnä luomisprosessissa. Tämä rooli muistuttaa vanhemman tuottajan, Raulin toimintaa; varsinaiseen musiikintekoprosessiin ei osallistuta ja annettu palaute vaikuttaa kappaleeseen epäsuorasti, mutta voimakkaasti (ks. tarkempi analyysi, luku 5).

Pienen teknisen säädön jälkeen studiohuoneen välitilasta tehdään laulukoppi, ja Niina valmistautuu laulamaan. Matti haluaa ensin kokeilla, harjoitella ja säätää tasoja, ja hän ohjeistaa Niinaa. Lopulta Matti ehdottaa ensimmäisen vedon äänittämistä. Hän laskee

äänin ja elein säkeistöihin siirtymiset, jotta Niina pysyisi varmasti mukana. Äänittävät pari säkeistöä, sitten kuunnellaan yhdessä. Niina tarvitsee apua ”pre”-osioon ja palaa studiohuoneeseen kertaamaan. Paavo soittaa osion kitaralla ja ohjeistaa mielikuvin: ”they hit you hard, hit them harder; vähän poweria siihen!” Niina palaa koppiin, ja lisää teknisiä ongelmia ilmenee (mm. irtonainen pop-kill, joka korjattiin lopulta teipillä). Matti saa kuitenkin ongelmat ratkaistua ja lauluvedot osuvat kohdilleen. Paavo esitti delay-efekti-idean kesken äänityksen, jonka Matti toteutti heti. Vetojen jälkeen Niina palasi huoneeseen ja tuotosta kuunneltiin yhdessä. Ohimennen Paavo kysyy Niinalta myös muista asioista, jostakin toisesta äänityssessiosta; informantit siis tiesivät jotain toisistaan ja toisten tekemisistä, luultavasti kurssin aikaisemmilta sessioilta.

Lauluraitoja äänitettiin osio kerrallaan. Äänityksissä toistuu latenssiongelma eli signaalin edestakaisesta matkasta aiheutunut viive, mutta Matti saa ongelman pidettyä aisoissa. Äänentasoja joudutaan myös säätämään jatkuvasti. Vaikka Niina sekoili ajoittain sanoissa, ei vetoja tarvittu kuin muutama, jotta kaikki olivat tyytyväisiä – ajatus demoäänitteestä oli selvästi koko ajan mielessä. Niina poikkeaa muutama otteeseen sovitusta linjoista, tosin kommentoinnin perusteella vain parempaan päin: ”taas muutit sitä snadisti, mut vaan parempaan suuntaan”, naurua. Paavo ja Matti kommentoivat suorituksia myös kriittisen kannustavasti: ”ihan vähän enemmän poweria, toi on kuitenkin se punchline”, ”parempi asenne, otetaan vielä yksi!”, ja lopulta Matti huudahtaa, ”tör-keen hyvä!”.

Johtolaulujen jälkeen ryhmä alkaa pohtia stemmoja. Äänen korkeus ja tyyli varmistetaan taas, ja Niina laulaa falsettiäänellä vastikään äänitetyn päälle. Stemma todetaan olevan liian korkea Elliotille, ja sopivan stemmaidean löytäminen vaatii usean kokeilukerran ja harjoitusvedon. Matti kommentoi Niinan lauluääntä mm. sanoilla ”täydellinen popsoundi” ja toteaa muun muassa, ”joo siis näis ei oo sitä pitch correctionia vielä ollelukaan”, viitaten musiikinteko-ohjelmien virekorjaukseen. Stemmat ovat ryhmälle vaikea pala, ja kaiken lisäksi Paavo alkoi n. klo 15:30 valittaa päänsärkyä. Niinalta löytyi särkylääkettä, ja ryhmä jatkoi ideointia. He kokeilevat uutta vaihtoehtoa, joka ei kuitenkaan saa hyväksyntää: ”ei se toimi”, kommentoi Paavo, johon Niina, ”ai ei toimi?”, ”ei”. Ryhmä jatkaa kappaleen kuuntelua ja pohdintaa, sekä leikkelee pieleen menneitä kohtia pois ääniraidasta. Paavo alkaa näyttää päänsärkyä, väsymyksen ja turhautumisen merkkejä, manaillen hiljaa ja hieroen käsillä kasvojaan. Stemmaideointi menee monimutkaiseksi, ”nyt mä meen ihan sekaisin”, Niina sanoo. Hän saa vaikean kohdan osumaan

kohdilleen, mutta laulellessaan tätä itsekseen ottojen välissä Paavo jyrähtää, ”ei!”. Paavo korjaa herkästi ja tiukasti. Lopulta Niina saa laulettua kohdan oikein, ja sekä Matti että Paavo ovat silminnähdessä tyytyväisiä. Ilmassa on väsymyksen merkkejä, vaikea stemma-kohta tuplauksineen turhauttaa kaikkia.

Rauli saapuu sisään huoneeseen klo 15:55 ja jää hiljaa seuraamaan työskentelyä. Lyhyen harjoittelun jälkeen otetaan vielä viimeiset lauluvedot ja tuplaukset, ”otetaan toinen samanlainen”, sanoo Matti, ja kysyy perään Niinalta, ”miltäs tuntu?”. Niina on vähän epävarma, ”ihan ok, oliko se nyt oikein vai väärin?”. Kuunnellaan lopputulos, johon Matti, ”noni, se oli siinä!”. Paavo haluaa kuunnella koko kappaleen alusta, katsahtaen samalla Rauliin, joka ei sano mitään. Kappaletta kuunnellaan, ja Rauli istuu sohvan käsinojan päällä kätet puuskassa, keinuen hieman rytmin mukana ja tuijotellen lattiaa. Rauli sanoo Niinalle vaikuttuneena, ”ai ku sul on makee ääni”, ja Niina kiittelee. Rauli toteaa, ”täs on pari kuollutta kohtaa”. Hän kaipaa sidosteisuutta ja sykettä säkeistöihin, ja antaa laajoja ohjenuoria sekä tarkkoja neuvoja, käyttäen paljon kielikuvia, kuten aitaohjenuoria: ponnistamisen on tapahduttava ennen aita, ei vasta sen kohdalla. Rauli toivoo melodialinjalle tonaalista purkautumista vasta aivan kappaleen lopussa ja käyttää vertauksena *Mary had a little lamb* -lastenlaulua; jos laulun viimeisen säkeen jättää laulamatta, tonaalinen purkautuminen puuttuu, ja yleisö jää odottamaan sitä kärsimättömänä. Ryhmä kiittää vinkeistä ja Rauli poistuu klo 16:10.

Kertosäkeistöä aletaan muokkaamaan Raulin neuvojen mukaisesti. Paavo ottaa kitaran ja johtajaroolin. Hän ehdottelee eri vaihtoehtoja, ja lopulta muutokset hyväksytään. Niina asettuu laulukoppiin, vaatii jälleen useamman vedon, mutta äänitys kuitenkin sujuu. Matti: ”alright, hyvä meno”, Paavo puolestaan kommentoi, ”laula vähän enemmän asenteella, nyt on vähän versemode päällä”. Matti johtaa äänitystä ja pitää yllä reipasta tsemppimeininkiä. Paavo istuu koneensa ääressä hieman väsyneenä oloisena, päänsärky taitaa vaivata vieläkin. Matti vilkaisee Paavoon jokaisen äänityspätkän jälkeen, mutta Paavo reagoi vain jos hänellä on jotain korjattavaa. Kertosäkeistön muutosten jälkeen ryhmä alkaa pohtia ”pick-up” ja ”ad-lib” -täytelauluja. Pick-upilla tarkoitetaan tässä kappaleen johtolaulun taustalla olevia nostatusfraaseja, kun taas ad-lib viittaa yleisemmin improvi-soituihin tausta- ja täytelauluraitoihin. Matilla ja Paavolla on useita ideoita heti alkuun. Näiden jälkeen ryhmä pohtii, minkälaisia täytelauluja Elliot itse tekisi. Niina saa idean uudesta pick-upista (”just remember”) ja selittää, ”se vois olla siel vähä taustalla,

korkealta, sillei niinku huuto mut ei kuitenkaan huuto”. Rytmitystä harjoitellaan ja kohta äänitetään.

Elliotin käyttämiä ad-libejä haetaan kuuntelemalla taas kappale *She*. Ryhmä kuuntelee myös suomenkielisen, Mikael Gabrielin kanssa esitetyn kappaleen *Liikaa sussa kii*. Huomataan manereita ja toistuvia juttuja, keskustellaan täytelaulujen paikoista ja sanoista, ja Niina asettuu jälleen laulukoppiin. Paavo ja Matti kehottavat tätä lisäämään täytteitä kappaleeseen runsaasti: ”vedä nit vaan”, ”täs vaihees liikaa!”, ”fiilistelet vaan tätä bii-sii!”. Tarkoitus on leikata ylimääräiseltä tuntuvat nostatukset ja täytteet lopuksi pois. Matti on levoton ja silminnähden innoissaan, hän ei malta pysyä aloillaan. Niina kommentoi omaa suoritustaan, ”kuulostan liian naiselliselta, näähän on pojalle”, johon Paavo ja Matti reagoivat, ”eiei!”. Ad-libit ja pick-upit aiheuttavat poikkeuksellista innostuneisuutta ryhmässä. Matti taputtaa käsillään reisiään ja hokee, ”ai että!”. Hän huomaa samalla, että ryhmällä on vain tunti ja 15 minuuttia aikaa jäljellä, ”ei varmaan mitään cosaa lähetä säveltää?”. Ei, Matti ja Paavo alkavat keskustella lauluefekteistä ja Paavo tapaillee seuraavaksi äänitettävää kitarakuviota. Kappaleen introon äänitetty ad-lib säväyttää ryhmäläisiä edelleen, ilmassa on onnistumisen riemua.

Paavo siirtyy koppiin akustisen kitaran kanssa ja virittää. Matti asentaa nopeasti sopivan plugarin ja säätää tasot. Ensimmäinen äänitysotto ei suju kovin hyvin, ja ryhmäläiset tiedostavat sen – Paavo toteaa useaan otteeseen, ettei hän ole kitaristi. Tarkoitus ei toisaalta olekaan saada täydellistä vetoa: ”tost lopusta saa varmaan leikattuu”, ”copypaste on paras kaveri”, ”oli vähän järkyttävä”. Matti ja Paavo leikkaavat ja liimaavat aluksi, mutta lopulta Paavo toteaa turhautuneena ottavansa koko homman uusiksi, ja saa kuin saakin paremman kuvion soitettua uudella yrittämällä. Paavo haluaa äänittää myös toisen kitararaidan stereokuvaa varten, ja kysyy vedon jälkeen, ”tarviiks ottaa uudelleen?”. Matti toteaa, ”näytti et meni taimiin tokan kierron jälkeen” ja ”enköhän mä saa sen taimattua”, viitaten jälleen raitojen muokkaamiseen ohjelmalla jälkikäteen.

Lopputuloksen kuuntelemisen aikana ilmapiiri on jo selvästi väsynyt, esimerkiksi Paavo hieroo jatkuvasti silmiään ja ohimoita. Päivä on ollut pitkä. Matti on ainoa ryhmäläinen, joka työskentelee selvän aktiivisena ja keskittyneenä. Kuunnellessa kokeilujaan hän katsoo muita (myös tutkijaa) nyökytellen, hakien hyväksyntää. Matti toteaa lopuksi, ”semmoinen se on tällä hetkellä”. Niina haluaa karsia ad-libejä ja Paavo muokkaa

kaikuefektejä. Ad-libien muokkauksessa ja karsinnassa päästään yhteisymmärrykseen: ”vähän hiljempaa”, ”onks tossakaan mitään järkee”, ”tossa vois periaatteessa olla, toi mitä me ekaks mietittiin”. Kappaleen rakenne lyödään alustavasti lukkoon ja Paavo lähtee etsimään sähkökitaraa soolo-osiota varten. Hän palaa huoneeseen Fender Stratocaster -kitaran kanssa ja kysyy Matilta, ”onks sul siel joku mallintava?”. Paavo ja Matti saavat kitaran kiinni ohjelmaan ja äänityksen toimimaan. Paavo aikoo soittaa studiohuoneessa, ja he selaavat Matin kanssa plugareita ja efektejä sopivan soundin löytämiseksi.

Rauli saapuu sisään klo 18:06, kyselee kuulumisia ja innostuu silminnähden sähkökitarasoolosta. Matti kysyy, ”onks tää nyt ihan tuhoontuomittu idea?”, johon Rauli vastaa hymyillen, ”emmätiedä, päivän hellyttävin hetki”, naurua. Hän poistuu parin minuutin päästä, ”teil on hyvin homma hallussa”. Kitarasooloa äänitetään muutaman kerran, kunnes Matti toteaa, ”saataisko me noista kahdesta otosta jonkinlainen soolo aikaan”. Seuraa lisää leikkaamista, liimaamista, efektointia ja uudelleenäänitystä, parhaiden palojen yhteensovittamista. Matti kopioi ja liittää vielä yhden kertosaäkeistön kappaleen loppuun ja rakentaa outron nopeasti eri palasista. Hän jatkaa yksityiskohtien hiomista ja tasapainon säätämistä vielä puoli seitsemän aikaan, sovittuna lopetusajankohtana. Lopulta ryhmä kuuntelee kappaleen vielä viimeisen kerran, vaikuttaen tyytyväisiltä. ”Menee tää demoista”, sanoo Matti. Sessio loppuu klo 18:41.

Session jälkeen studiokompleksissa oli ryhmäläisille ruoka- ja juomatarjoilu. Myös tutkija jäi syömään ja seuraamaan ”bouncea” eli palautteenantoon, mutta tästä ei tehty muistiinpanoja. Bouncessa kuunneltiin myös muita, saman kurssin ja samassa studiokompleksissa syntyneitä demoja, ja paikalla kuulemassa oli useita musiikkialan toimijoita ja musiikintekijöitä. Havainnoitavan ryhmän kappale ei saanut kovin hyvää palautetta, mm. Rauli totesi tonaalisuuteen perustuvan jännitteen puuttuvan edelleen. Palauterinki vahvistii toisaalta ajatusta yhteiskirjoitussessiosta osana kurssia, jonka pääasiallinen tavoite oli oppiminen, eikä varsinaisesti hittikappaleiden tehtäminen.

4. Sävellysprosessi

Vaikka Yrjö Heinosen laatima sävellysprosessin yleinen malli on tehty jo vuonna 1995, se on edelleen monilta osin käyttökelpoinen tarkastellessa modernin populaarimusiikin luovia prosesseja, kuten edellä kuvailtua biisileiriä. Mallissa on yhteensä seitsemän vaihetta: laaja valmistelu, suppea valmistelu, kypsyminen, oivallus, inspiraatio, todentaminen ja kommunikaatio. Laajalla valmistelulla Heinonen (1995) tarkoittaa mallien ja strategioiden sisäistämistä eli käytännössä toimijan kaikkia aikaisempia kokemuksia, jotka vaikuttavat prosessin pohjalla. Suppea valmistelu sisältää puolestaan sävellyspäätöksen tekemisen, tavoitteiden asettamisen, eri vaihtoehtojen tuottamisen ja alustavan sitoutumisen tiettyyn vaihtoehtoon. Kypsymisvaiheessa vaihtoehtoja ja niiden eri yhdistelmiä työstetään alitajuisesti, kunnes toimija saavuttaa oivalluksen eli äkkinäisen kokonaiskuvan hahmottamisen. Inspiraatiovaihe eroaa tästä pidempikestoisena, fragmentaaristen ideoiden ja ratkaisujen tulvana. Todentamisvaiheessa toimija vertaa syntynyttä lopputulosta sisäisiin ja ulkoiisiin standardeihin. Viimeinen vaihe, kommunikaatio, tarkoittaa sävellyksen saattamista kuultavaan muotoon, jonka jälkeen se joutuu vielä lopuksi ympäröivän todellisuuden testiin.

4.1 Sävellysprosessin yleisen mallin soveltaminen biisileiritilanteeseen

Kuten aiemmin todettu, biisileirin osallistujien muusikkotausta on kenties merkittävin osatekijä mallien ja strategioiden sisäistämisvaiheessa. Tutkijalla ei ole tietoa, onko havainnoitavilla informanteilla varsinaista koulutusta soittimien tai musiikin saralla, vai onko kaikki itse opittua, mutta vaivaton kommunikaatio esimerkiksi sointukiertoja ja harmonioita pyöritellessä kielii vahvasta musiikin teorian hallinnasta, sekä kyvystä soveltaa tietoa työskentelyssä. Lisäksi biisileiriin (ja kurssille) osallistuminen edellytti perustavanlaatuisia ymmärrystä modernin populaarimusiikin genrepiirteistä – informantit ovat selvästi kuunnelleet ja tehneet paljon musiikkia, suhteellisen lyhyen uransa aikana. Suppeassa valmistelussa käyty keskustelu markkinakonteksista kertoo myös ymmärryksestä ottaa kaupallinen puoli huomioon heti sävellysprosessin alkumetreillä.

Suppea valmistelu eteni biisileirillä laajemmista käsitteistä kohti rajatumppia vaihtoehtoja; lähtökohtaisesti päätös osallistua modernin populaarimusiikin leirille sulki jo pois kaikki

muut musiikkigenret. Alkupalaverissa läpikäydyt, levy-yhtiön liidit rajasivat genreä ja sävellyspäätöksen asettamista entisestään: ryhmä valitsi Isac Elliotin artistijoukosta, johon kuuluivat mm. rap-artisti Mikael Gabriel, Voice of Finland -tähti Meri Vahtera ja jopa tuore korealainen poikabändi (Raulin sanoin, ”jos oikeen hurjaksi haluatte”). Liidin perusteella ryhmä aloitti session kuuntelemalla referenssikappaleita, joista omaksuttiin yleistä tunnelmaa, äänimaailmaa ja harmoniaa, mutta myös tarkempia yksityiskohtia, kuten komppia ja yksittäisiä soundeja. Ryhmä keskusteli Isac Elliotista artistina musiikki-tuotannon ja julkisen kuvan pohjalta, pohtien, minkätyylistä kappaletta hänelle oltiin hakemassa. Lisäksi markkinakonteksti eli kohdeyleisö otettiin huomioon heti alkuvaiheessa. Elliotin artistikuva ja kohdeyleisö pidettiin mielessä koko sävellysprosessin ajan; ne ohjasivat useita sävellyspäätöksiä ja auttoivat yksityiskohtien hiomisessa, esimerkiksi Niinan todetessa ad-libien äänitysvaiheessa kuulostavansa liian naiselliselta. Sävellyspäätöksen ja alustavaan vaihtoehtotyyppiin sitoutumisen lisäksi ryhmän tavoitteisiin kuului kappaleen saattaminen valmiiksi demoäänitteeksi kahdeksan tunnin aikana.

Tehty päätös ja valittu vaihtoehto syntyivät osaltaan valmiiden ideoiden ja luonnosten pohjalta. Paavolla oli tietokoneellaan useita teksti- ja aiheideoita, joista ryhmä valitsi hänen ehdotuksensa jälkeen yhden. Todettuaan pääfraasin herättämien mielikuvien määrän ja vahvuuden ryhmä alkoi hahmotella kappaletta puolestaan tracker-Matin valmiiden ideoiden päälle. Haastatteluissa Jussi (H2) kertoi, että trackereillä, myös hänellä, on tavallisesti runsaasti valmiita pohjia eli ääniraidan luonnoksia tallessa tulevaa varten (liite 4.1). Ensimmäinen biisileirillä syntynyt luonnos oli siis kahden ennalta valmiin vaihtoehdon, tekstiaiheen ja ääniraidan, sekä paikan päällä syntyneen sointukierron yhdistelmä. Tämä yhdistelmä kuitenkin hylättiin aihetta lukuunottamatta melkein kokonaan ulkopuolisen auktoriteetin eli Raulin palautteen myötä. Seuraavia sointukiertoja ja trackia pohdittiin huomattavasti enemmän: umpikujan ajautuneen pyörittelyn jälkeen ryhmä palasi referenssikappaleiden ääreen hakemaan uusia ideoita, sekä haki uusia näkökulmia mm. ottamalla akustisen kitaran mukaan.

Kuten aikaisemmin todettu, rajat suppean valmistelun, kypsymisen ja oivalluksen välillä näyttäisivät hämärtyvän biisileirillä. Tämä johtuu osittain sävellysprosessin tehdasmaisesta luonteesta; kappaletta työstetään jatkuvasti eri elementtien osalta, kunkin ryhmäläisen ennalta määrätyn roolin mukaan. Suppea valmistelu voidaan kuitenkin määrittää päättyneen siinä vaiheessa, kun kappaleen genre, artisti, aihe, tunnelma ja kohderyhmä on

päätetty. Nämä pohjatiedot, suuret linjat ohjasivat sointukiertojen, kompin, soundimaailman ja tekstin valintaa, ja rajasivat pois huomattavan määrän vaihtoehtoja. Kypsymisvaihe muistuttaa sessiossa siis ongelmanratkaisua, kun toimijat pyrkivät eri yhdistelmiä kokeillen hahmottamaan kokonaisratkaisua eli saavuttamaan oivalluksen. Pakotetusta ratkaisun hakemisesta huolimatta tiedostamatonta työstöä on tapahtunut: Yrjö Heinonen (1995, 19-20) kirjoittaa, kuinka valmisteluvaiheessa aktivoidut rakenteet muodostavat alitajuisesti jatkuvasti uusia yhdisteitä, ja yksilö voi täten joko pidättäytyä kokonaan ongelman pohtimisesta tai keskittyä sen toiseen aspektiin. Koska kyseessä on ryhmä, tulee ongelmaa siis työstettyä samanaikaisesti tiedostetusti ja tiedostamatta – ryhmäläisten rooli- ja tehtävänjaot pitävät huolen siitä, etteivät kaikki pohdi ongelmaa samasta näkökulmasta. Uusia vaihtoehtoja myös syntyy ja rajautuu jatkuvasti neuvotteluasetelman ja mielipiteiden ilmaisun myötä.

Varsinainen oivallus näyttää tapahtuneen lounastauon aikana. Tauolle lähtiessä ryhmä oli ajautunut lievään umpikujaan kertosäkeistön osalta, ja jopa Matin tokaisu, ”kypsytelään!”, kieli kappaleen tarkoituksellisesta siirtämisestä pois tietoisuudesta. Toisaalta Paavo poistui studiohuoneesta juuri ennen taukoa, ”kelaamaan” tekstiä – syntyikö ratkaisu kertosäkeistöongelmaan tuona hetkenä, vai saavutettiin oivallus verrattain lyhyellä, puolituntisella tauolla? Joka tapauksessa Paavolla on selkeä idea kertosäkeistöä varten tauolta palatessa, muut ryhmäläiset innostuvat, ja lyhyen rakennekeskustelun jälkeen kappaleen kokonaiskuva alkoi hahmottua. Tämä lisäsi innostusta, ja työskentely alkoi muistuttaa jo inspiraatiovaihetta. Ryhmä kuitenkin palautti itsensä maan päälle Niinan pohdittua, pitäisikö kappaleeseen lisätä pre- tai post-chorus, eli kertosäkeistöä edeltävä tai seuraava osio, joka toisi lisää energiaa. Tällöin Paavo ehdottaa työnjakoa ja Matti myötäilee – jo sävelletyt osiot olisi hyvä saada ensin valmiiksi. Ryhmä kuitenkin lisää Paavon aloitteesta kappaleeseen vielä Niinan ehdottaman osion, ja jatkaa hiljaista työstöä siihen asti, kunnes tekstit ovat valmiita ja lauluäänitykset voivat alkaa.

Johtolaulut saadaan äänitettyä suhteellisen vaivattomasti, mutta stemmalaulut ajavat ryhmän jälleen ongelmien eteen. Ensimmäinen otto todetaan epärealistiseksi liian korkean äänialan vuoksi, ja Paavo ottaa johtajan roolin hyläten monia seuraavia ideoita sen kummemmin perustelematta: ”ei se toimi”, ”ai ei?”, ”ei”. Hyväksytyn oton jälkeen ryhmä joutuu jälleen muokkaamaan tuotostaan Raulin palautteen myötä. Tämä työstö on pakotettua, jopa hieman alistuvaa; ryhmä on tänä hetkenä tehnyt kappaletta jo kuusi tuntia,

joten väsymys vaatii varmasti veronsa. Johtolaulujen ja stemmojen äänitysten jälkeen inostuneisuus kuitenkin nousee huomattavasti, kun ryhmä alkaa äänittää ad-libejä ja pickupeja, eli täyte- ja nostatuslauluja. Erityisesti Niinan introon improvisoitu ad-lib säväyttää, ja äänitys alkaa taas muistuttaa inspiraatiovaihetta, täytelaulujen tarkoituksellisen liikkakäytön ohessa. Lauluja seuraa akustisen kitaran äänitys, ja ryhmä näyttää siirtyneen todentamisvaiheeseen.

Todentaminen ja kommunikaatio ovat mielenkiintoisia tässä tapauksessa, sillä ne näyttävät olevan osittain käynnissä koko ajan. Yrjö Heinonen toteakin (1995, 23), kuinka todentaminen muistuttaa valmisteluvaihetta tietoisien toiminnan ja tiukan loogisen kontrollin myötä. Kommunikaatiovaiheeseen kuuluva sävellyksen saattaminen soivaan muotoon taas on käynnissä heti trackin työstön aloituksesta lähtien. Todentamisvaiheen voidaan kuitenkin katsoa alkaneen laulujen ja kitaran äänitysten jälkeen, kun ryhmä alkaa muokata, leikata ja liimata ääniraitaa ja sen osia, käsitellä sitä kokonaisuutena. Heinosen kielikuvan mukaan (ibid.) ekstaasia seuraa arki, ja näin myöskään intron ad-lib ei enää säväytä ryhmäläisiä – nyt siihen haluttiin lisätä kaikuefektiä. Täyte- ja nostatuslauluja karstataan muutenkin rankasti, kriittisellä kädellä. Tämän jälkeen ryhmä lisää kappaleen loppuun vielä sähkökitarasoolon, ja jatkaa viilausta, lisäämistä (mm. uusi, kopioitu kertosäkeistö loppuun), leikkaamista, efektointia ja balanssien eli tasapainon hakemista session loppuun asti. Kukin ryhmäläinen on asettanut kappaleelle sisäisen standardin, johon tuotosta verrataan ja johon pyritään resurssien huomioonottamisen (erityisesti käytettävissä oleva aika) jälkeen, toisin sanoen asettamalla ideaalitavoite realistiselle tasolle.

Vertailu ulkoisiin standardeihin tapahtuu pääosin loppupalaverissa eli bouncessa, jossa soivaan muotoon saatettu sävellys asetetaan ensimmäiseen ympäristön testiin, muiden studiotyöntekijöiden ja musiikkialan ihmisten kuultavaksi ja kommentoitavaksi. On tosin huomattava, että kyseessä on demonstraatioäänite; toisaalta se on valmis sävellys, jonka oikeudet ovat session ryhmäläisillä, toisaalta taas se tulee kokemaan vähintäänkin sovintusteknisiä muutoksia mennessään mahdollisesti läpi levy-yhtiölle ja artistille. Demoäänite on siis ikään kuin valmis luonnos – se on sävellysprosessin lopputuote, jonka kuitenkin odotetaan muuntautuvan vielä kertaalleen ennen julkaisua, eli ennen asettamista loppulliseen ympäristön testiin. Kappale ei kuitenkaan välttämättä saavuta koskaan tätä pistettä; se voi jäädä ikuisiksi luonnokseksi, tai tässä tapauksessa kurssin lopputyöksi, silkkaksi harjoitukseksi.

4.2 Yhdessä vai yksin?

Kysyttäessä haastateltavilta, onko heillä tiettyjä toimintatapoja, rutiineja tai toistuvia prosesseja uutta musiikkia säveltäessä, olivat vastaukset odotettavasti erilaisia. Joe Bennett (2013) esittää tähän liittyen kuuluisan laulunkirjoittajan kysymyksen: kumpi tulee ensin, musiikki vai sanat? Hän huomauttaa, että sanojen kirjoittaminen valmiin musiikin päälle on hyvin erilaista luomistyötä, kuin musiikin säveltäminen valmiiden sanoitusten pohjalta. Samalla tavoin topliner-työ eli melodioiden säveltäminen valmiin pohjan päälle eroaa trackin sovittamisesta melodian alle. Jokaisen haastateltavan sävellysprosessi alkaa kuitenkin aina mallien ja strategioiden sisäistämällä eli laajalla valmistelulla. Kaikki osaavat soittaa jotain soitinta, ja jokaisella on pitkä tausta musiikin tekemisen, bänditoiminnan ja studiotyöskentelyn parissa. Musiikin teoria ja soittoon liittyvät tekniset asiat ovat myös hallussa, oli ne sitten hankittu pääosin musiikkiopiston (Ellen) tai vahvan itseopiskelun (Kaapo) kautta.

Ellen (H1) nimeää varhaisiksi vaikutteiksi The Beatlesin, Eric Claptonin, Neil Youngin, ynnä muut, mitä kotona kuunneltiin. Hänen oma kiinnostuksensa kohdistui myöhemmin murrosikäisenä soul-musiikkiin ja varsinkin sen suuriin lauluääniin, kuten Whitney Houstoniin ja Mariah Careyn. Myöhemmin kiinnostui siirtyi Lauryn Hillin kautta hip-hopiin, ja nykyään Ellen tekee musiikkia pop-duossa miehensä kanssa. Koska Ellenillä on vahva singer-songwriter -pohja jo lapsuudessa alkaneen runoharrastuksen myötä, hän kokee edelleen olevansa ensisijaisesti tarinankertoja, miettien aina tekstin jokaista sanaa tarkasti. Muille kirjoittaessa Ellen osaa myös ”flirttailla” rockin ja iskelmä-popin kanssa, pääasiallisten vaikutteiden noustessa kuitenkin soulista, rapista ja R&B:sta. Nykyään Ellen säveltää uutta musiikkia suurimmaksi osaksi yhteiskirjoitussessioissa, ja singer-songwriter -status on jäänyt vain taustavaikuttajaksi.

Jussi (H2) puolestaan tunnistaa selkeän toimintamallin omassa sävellysprosessissaan: hän aloittaa tekemällä säkeistön eli rumpuosaston ja sointukierrot. Sen jälkeen hän etenee bridgen eli siirtymäosion kautta kertosaäkeistöön, ja lopulta kokoaa palikoista uuden kappaleen. Kun ääniraita eli track on valmis, hän alkaa pyöritellä laulumelodioita. Sanoitukset ovat Jussille vaikeimpia, ja siksi hän jättää ne viimeiseksi. Yksin kirjoittaessaan Jussi

siis rakentaa kappaleen järjestyksessä track, topline, sanat. Jussin musiikillinen tausta on kitaransoitossa ja indie-yhtyeessä, jossa hänellä on aina ollut myös äänitysvastuu ja johon hän siksi jäljittää nykyisen toistuvan roolinsa trackerinä. Myös Kaapo (H3) säveltää uusia kappaleita pala palalta, osio kerrallaan. Ero Jussiin on Bennettinkin (2013) mainitsemassa rakentumisjärjestyksessä: Kaapon mielestä kappaletta on todella vaikea lähteä säveltämään, jos sanoitukset eivät ole valmiita. Hän kaipaa aihetta inspiraation tueksi ja säveltää mieluiten ”lennosta”, sovittaen lauluja ja yhdistäen riffejä, sanoja ja lauseita koko ajan prosessin edetessä. Yleensä hän aloittaa introsta ja etenee siitä säkeistöjen kautta kertosäkeistöön, mutta saattaa myös joskus tehdä ”mahdollisimman hyvän kertsin” aivan prosessin alussa.

Länsimaisen populaarimusiikin historiassa yhteiskirjoittamisella on pitkä perinne. Joe Bennett (2011) toteaa, kuinka ensimmäisen musiikintekijän esittämällä uudella idealla on kaksinkertainen mahdollisuus olla hyvä, mikäli toinen musiikintekijä hyväksyy sen myös. Toisen tekijän läsnäolo myös synnyttää oletusarvoisesti enemmän ideoita luovassa tilassa – näin yhdessä kirjoitettu kappale sisältää pienemmän riskin epäonnistua markkinoilla, verrattuna yksin kirjoitettuun soolomateriaaliin. Haastateltavista sekä Ellen että Jussi tekevät uutta musiikkia mieluummin ryhmässä tai jonkun tietyn henkilön kanssa. Kaapo on aineiston ainoa itsenäinen artisti-tuottaja, hän tekee musiikkia pääosin yksin.

Ellen kertoo, että hän tekee uutta musiikkia yhdessä jonkun kanssa noin 70 % kaikesta siihen käytetystä ajasta. Hän kirjoittaa joka päivä yksin sen verran, että ”pääsee alkuun”, lähinnä harjoituksen vuoksi, aamuin ja illoin. Näistä saattaa syntyä kappaleaihioita ja koukkuja (”hookkeja”), mutta tavoite ei ole kirjoittaa kenellekään artistille. Itse kappaleet kirjoitetaan sessioissa, pääosin kotistudiossa miehensä kanssa. Ellenin miehellä on sama viikkorytmi puolipäivätöineen kuin hänellä, joten musiikkia tehdään samalla intensiteetillä. Lisäksi Ellen osallistuu viikonloppuisin pidempikestoisiin yhteiskirjoitussessioihin, joissa hänen miehensä ei ole mukana. Ellenin toistuvat roolit sessioissa ovat toplineer ja sanoittaja. Hän kertoo, kuinka musiikin tekemisen painopiste on kääntynyt lähiaikoina voimakkaasti: vielä viime vuonna hän teki 80–90 % yksin. (Liite 3.1.)

Jussi aloitti kokeilevan, elektronisemman populaarimusiikin tekemisen aikoinaan yksin, koska hän ei tuntenut muita musiikintekijöitä kuin vanhan bändiporukansa, ja he eivät olleet kovin innostuneita uudesta projektista. Haastatteluhetkellä hän tekee pidempää

julkaisua, ja on sitä varten ottanut yhteyttä tuttuihin, samassa vaiheessa oleviin tuottajiin, ehdottaen yhteisproduktiota. Hän pyrkii työskentelemään mahdollisimman monen eri ihmisen kanssa. Julkaisuun tulee hänen mukaansa mielenkiintoisempaa jälkeä pienemmällä vaivalla, mikäli yhteistyö toimii. Siksi hän tekee yhteistyötä lähinnä sellaisten tahojen kanssa, jotka hän tuntee ihmisinä ja toimintatavoiltaan – jos tulee muuten juttuun, niin myös musiikin tekemisessä. Jussi soittaa edelleen veljensä kanssa rock-bändissä, ja he tekevät levy-yhtiönsä kautta paljon yhteistyötä pääosin aloittelevien artistien kanssa.

Kaapo lauloi ja soitti kitaraa useissa eri bändeissä ennen vuotta 2012, jonka jälkeen hän on tehnyt musiikkia itsenäisesti sooloartistina. Kaapo toteaa, että bänditoiminta ei ollut hänen juttunsa; mielipiteet vaihtelivat liikaa ja hän ärsyyntyi, kun ei saanut tehdä sellaista musiikkia, mitä halusi. Kaapo tiedostaa, että monilla suurilla bändeillä ryhmätyöskentely ja -dynamiikka toimii, hänellä ei vaan koskaan omissa projekteissaan (liite 5.1). Kaapo kokee stressin vähentyneen, kun hänellä on kaikki langat omissa käsissään, ja pohtii esimerkkinä, että jos bändi hajoaa, kenelle kappaleiden omistusoikeudet jäävät. Kaapo tekee kuitenkin yhteistyötä monien eri sanoittajien kanssa. Nämä ovat yleensä entuudestaan tuttuja henkilöitä; Kaapon lähipiiristä löytyy paljon hyviä kirjoittajia, jotka ovat ”lahjakkaita runollisessa puolessa”, osaavat ilmaista asiat eri tavoin kuin hän. Kaapo on myös laittanut ilmoituksia esimerkiksi muusikoiden.netiin, hakien yhteistyökumppaneita. Kaapo kertoo muokkaavansa tekstejä hieman aina sävellystyön yhteydessä, hän ei siis ota mitään täysin valmiina keneltäkään. Kaapon syksyllä 2017 ilmestyneellä soololevyllä on noin puolet muiden ja puolet hänen omia tekstejään. Hän painottaa, että aiheet ovat tiukasti hänen sanelemiaan, sillä oman levyn pitää kertoa omasta jutusta. (Liite 5.2.)

Kaapon työskentely muistuttaa auteur-tekijyyttä, sillä hän käy koko sävellys- ja tuotantoprosessin läpi yksin tai lähes yksin. Sanoitusyhteistyöstä huolimatta Kaapo pitää kappaaleiden aiheet tiukasti itsellään, antaen niille runsaasti tietoisia ja tarkoituksellisia merkityksiä. Hän on asettanut vahvat sisäiset standardit musiikilleen, pitäen sävellysten ja tuotannon tasot mahdollisimman korkeina. Kaapo esimerkiksi toteaa, että ei osaa tehdä ”halpaa biisiä” eli kappaletta, johon käytettävä aika ja saadut korvaukset eivät kohtaa. Siksi hän ei lähde kovin kevyin mielin säveltämään toiselle artistille. Kaapo on tosin pyydettyessä tuottanut lauluja, antanut kotistudiotaan toisten käyttöön, sekä joskus myös miksanut ja auttanut äänityksissä pientä korvausta vastaan. Tämä kielii auteurille kuuluvasta erityisestä kulttuurisesta ja sosiaalisesta statuksesta: paikalliset musiikintekijät luottavat

Kaapon taitoihin studiotuottajana. Kaapo ei kiellä mahdollisuutta säveltää toisille tulevaisuudessa, mutta hän toteaa olevansa onnellisin, kun saa viedä omaa juttuaan eteenpäin. Kaapon vahva itseohjautuvuus näkyy jo hänen musiikillisessa taustassaan, sillä hän on pääosin itseoppinut muusikko; ainoat opinnot olivat klassisen laulun linjalla Salossa kahden vuoden ajan.

Kaikilla tutkielman haastateltavilla on toisistaan poikkeavat tavat tehdä musiikkia. Siinä missä Ellen pitää itseään ensisijaisesti tarinankertojana, lähtevät Jussi ja Kaapo rakentamaan uutta kappaletta pala palalta, omaan, tuttuun tapansa. Ellen ja Jussi työskentelevät mieluummin yhdessä kuin yksin, ja molemmat suosivat tekijöitä, jotka he tuntevat entuudestaan. He kuitenkin pyrkivät työskentelemään myös muiden, mahdollisimman monen eri henkilön kanssa, moninkertaistaen näin mahdollisuutensa saada aikaan hyviä ideoita, sävellyspäätöksiä, ratkaisuja ja lopulta valmiita musiikkikappaleita (vrt. Bennett 2011). Kaapo puolestaan pitää auter-tekijälle tyypillisesti kaikki langat omissa käsissään. Hän ylläpitää korkeita sisäisiä standardeja, antaa musiikilleen paljon tarkoituksellisia merkityksiä ja kokee olevansa onnellisin, kun saa tehdä töitä yksin. Kuten myöhemmin huomataan, Kaapolla on myös Elleniin ja Jussiin verrattuna tarkempi, rajautuneempi musiikkityyli ja suhteellisen selkeä visio tulevaisuuden suunnista.

4.3 Biisileirikonsepti: yhteistyö, roolit, rutiinit ja verkostoituminen

Biisileireillä tarkoitetaan tässä tutkielmassa modernin populaarimusiikin yhteiskirjoitus-sessioita, joihin osallistuu 3–4 musiikintekijää, ennalta määrättyjen roolien ja työtehtävien mukaisesti. Osallistujat eivät välttämättä tiedä tai tunne toisiaan etukäteen, eikä artistia, jolle uusi kappale kirjoitetaan, ole aina päätetty ennalta. Haastateltavista kahdella, Ellenillä (H1) ja Jussilla (H2) oli aikaisempaa kokemusta tällaisista sessioista. Molempien mielestä biisileirit ovat yhteiskirjoittamisen kannalta erityislaatuisia kokemuksia, vaikka mieltymykset vaihtelivatkin. Haastateltavista Kaapolla (H3) ei ollut aikaisempaa kokemusta biisileireistä. Kaapo tiesi kertoa vain, että artistit käyvät näissä usein, jossain päin maailmaa, ja että leirit ovat ilmeisesti yksinomaan vain suurien levy-yhtiöiden järjestämiä. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa, sillä esimerkiksi tähän tutkielmaan havainnoitu biisileiri oli pääosin Teoston ja Music Finlandin järjestämä, eikä sen osallistujien valintakriteereissä vaadittu olemassaolevia levytys- tai kustannussopimuksia.

Mikään ei myöskään estä käyttämästä biisileirikonseptia omien, yksityisten musiikkipiirien parissa, kuten Jussi kertoo tehneensä (liite 4.2). Kaapolla ei siis ollut kovin tarkkaa käsitystä biisileireistä, mikä varmasti johtuu hänen itsenäisestä artistiudestaan, sekä biisileireille epätyypilliseen genreen erikoistumisesta. Kaapolla ei kuitenkaan ole mitään konseptia vastaan, ja hän haluaisi kokeilla osallistumista joskus.

Ellen on ollut lyhyen musiikintekijäuransa aikana suhteellisen monessa biisileiritilanteessa mukana. Hän kertoo, että näissä tilanteissa tapahtuu jotain ihmeellistä; vaikka yksin tehdessä hän ”hakkaisi päätänsä seinään” sävellyspäätöksiin liittyvissä ongelmissa, biisileirin kaltainen selkeä tila onnistuu aina ”maagisesti” synnyttämään tavoiteltavan musiikkikappaleen. Ellen nauttii tällaisista tilanteista, yhteisestä tavoitteesta ja ”fokuksesta”, sekä niiden luomasta ainutlaatuisesta energiasta. Hän kertoo myös olevansa parhaimmillaan yhteiskirjoituksissa. Ellen pitää ideoiden pallottelusta ja toisten ajatuksista inspiroitumisesta, ja kertoo imevänsä vaikutteita kuin sieni. Tämän vuoksi hän toteaa, että mitä erilaisempi kokoonpano, sen herkullisempi asetelma. Samaan aikaan sessiot ovat Ellenin mielestä pelottavia ja haastavia. (Liite 3.2.) Epäonnistumisen pelko aiheuttaa pientä pakokauhua ennen palkitsevaa lopputulosta. Ellen on oppinut elämään epä-mukavien tunteiden kanssa ja toteaa, että ne ovat suuri osa kirjoittajuuden ja artistiuden kehitystä, ”mukavuusalue laajenee, kun sen ulkopuolelle astuu tarpeeksi usein.”

Jussi kertoo osallistuneensa yhteensä kahteen biisileirin tapaiseen yhteiskirjoitussessioon. Ensimmäinen oli tähän tutkielmaan havainnoidun kurssin yhteydessä. Jussi piti biisileirikokemuksesta puitteiden ja muiden osallistujien, kurssitovereiden osalta, mutta ei nauttanut itse tilanteesta juurikaan. Hän nimeää tärkeimmiksi syiksi artistivalinnan ja oman ryhmän koostumuksen: Mikael Gabriel artistina ja rap genrenä eivät tyyllisesti puhutelleet häntä yhtään. Lisäksi ryhmässä oli hänen lisäksi toinen tracker. Kuten aiemmin todettu, trackerin rooli on hyvin yksityinen, työtehtävän ollessa ääniraidan tekeminen tietokoneen musiikinteko-ohjelmalla. Kaksi trackeria aiheuttaa siis leiritilanteessa ymmärrettävästi konfliktiasetelman. Jussi ei myöskään pidä ammattimaisten biisileirien tehdasmaisesta luonteesta; hänen mielestään liukuhihnatuotanto viittaa ”määrä korvaa laadun” -tyyppiiseen ajatteluun, ja pohtii, voiko tällöin syntyä mitään kovin hyvää. Jussin toinen biisileirikokemus oli itse järjestetty leiriviikonloppu Tallinnassa, tutun tekijäryhmän kanssa. Vaikka he keskittyivät genreen, josta Jussilla ei juurikaan ollut aikaisempaa kokemusta (iskelmä, Suvi Teräsniiskalle), oli kokemus miellyttävämpi kuin ensimmäinen biisileiri.

Jussin mielestä auktoriteetin puute ja vapaampi, rennompi tunnelma olivat varmasti edesauttaneet positiivista oloa. (Liite 4.2.) Jussi haluaa kuitenkin osallistua myös nk. majorleireille eli suurien yhtiöiden järjestämille biisileireille, etenkin kansainvälisellä puolella, mutta toteaa olevansa liian kiireinen tällä hetkellä; hän haluaisi musiikintekijänä ottaa kotimaan markkinat haltuun ensin.

Vaikka yhteiskirjoitus synnyttäisikin suhteessa enemmän käyttökelpoisia, hyviä ideoita (ks. Bennett 2011), aiheuttaa jatkuva neuvotteluasetelma myös ongelmia. Ellen naurahtaa yhteistyön toimivuudesta kysyessä ja pyytää kuvittelemaan, että tutkija tekisi yhteistyötä puolisonsa kanssa: ”tulee hiertymiä”. Ellen toisaalta toteaa, että jos yhteiskirjoittamisen saa tällöin toimimaan, ovat muut sessiot helppoja sosiaalisesti. Ellen kertoo valitsevansa yhteistyökumppanit huolella, ja toteaa saumattomien ja mukavien yhteistöiden vakiintuvan helposti. Jos Ellen kirjoittaa itseään kokeneempien tekijöiden kanssa, hän asettuu automaattisesti vähän taka-alalle, antaen heidän johtaa, ja tarvittaessa toisaalta toisin päin; yhteiskirjoittaminen on sosiaalisesti hyvin dynaamista toimintaa. Ellenille tulee mieleen ainoastaan yksi sessio, joka tuntui huonolta, ja se johtui yhden ihmisen negatiivisesta yleisasenteesta. Hän toteaa, että kaikilla sessioon osallistuvilla pitäisi olla vastuuta parhaan energian ja ilmapiirin luomisesta; sessiossa tulee aina kirjoittaa se paras biisi ja innostua siitä – kritiikin aika on vasta myöhemmin.

Jussi alleviivaa saman asian: biisileireillä oikea asenne on tärkeintä. Hän toisaalta toteaa, että leireillä yhteistyö toimii paremmin kuin oman, tutun bändiporukansa kanssa, lähinnä leirien tiukkojen roolien vuoksi. Bändissä toiminta on vähän liian kollektiivista, ja pitkäaikainen ystävyys tuo päätöksentekoon helposti ongelmia. Jussin mielestä sessioon saapuessa pitää olla positiivinen asenne, jolla ylläpidetään oikeanlaista ilmapiiriä, ”tekemisen meininkiä”. Vaikka jokin asia tai yksityiskohta harmittaisi, sitä ei tarvitse sanoa ääneen, sillä riitely menee helposti henkilökohtaiseksi ja näin ilmapiiri huononee. Jussi kertoo huomanneensa tämän kokeneemmista tekijöistä: he eivät kiinny liikaa omiin ideoihinsa, muiden ehdotuksia kuunnellaan ja kritiikki on rakentavaa. Toiminta on ylipäänsä kohteliasta, sillä yhteisen tuloksen saavuttamiseksi ei oman idean hyvyydellä tai huonoudella ole väliä.

Tutkielmaan havainnoidussa sessiossa oikeanlaisen ilmapiirin ylläpito oli vahvasti Matin positiivisen tekemisen meininki -asenteen varassa. Hän kannusti muita ja hymyili paljon,

ja ilmaisi innostumistaan välillä hyvinkin levottomin elein. Matti vilkuilee paljon muita ryhmäläisiä eri soundeja kokeillessaan (myös tutkijaa) ja pyrkii ylipäänsä selvästi pitämään yllä ryhmän yhtenäisyyttä ja hyvää mieltä. Tätä vaikeutti hieman Paavon noin session puolivälissä alkanut päänsärky, joka todennäköisesti vaikutti hänen hiljaiseen ja vähemmän sosiaaliseen olemukseensa. Paavo on muita ryhmäläisiä huomattavasti kriittisempi sävellyspäätöksissä ja ilmaisee mielipiteensä usein tiukasti, mutta ei kuitenkaan asiattomasti. Session ilmapiiri oli lähes yksinomaan positiivinen, väsymyksestä ja ajoitaisesta turhautumisesta huolimatta. Kuten aiemmin todettu, tuntemattomien tai lähes tuntemattomien ihmisten kanssa työskentely lienee vaikuttanut esteettömämpään yhteisen tuloksen tavoitteluun, ja siksi myös esimerkiksi tutkija sai varmasti olla sessiossa häiritsemättä informantteja liikaa. Havainnointipäivän lounastauolla kuulin myös ohimennen kahden muun kurssilaisen valittelevan keskustelun siitä, kuinka ”kemiät eivät kohta” jonkun kanssa – tärkeintä onnistuneessa sessioissa on siis selvästi oikeanlainen ilmapiiri.

Kuten aiemmin todettu, biisileireillä toimii yleensä yksi tracker ja yksi tai useampi topliner, mahdollisesti myös erillinen sanoittaja. Myös trackereita voi olla useampi, mutta kuten Jussin haastattelussa kävi ilmi, tämänkaltainen tilanne synnyttää helposti konflikteja. Ennalta-annetuista rooleista lipsutaan usein myös muiden tonteille, kuten kävi myös havainnoidussa sessiossa. Haastateltavista informanteista Ellen nimeää toistuvaksi rooliksi toplineerin, joka kokoonpanosta riippuen liikkuu usein nimenomaan sanoittajan puolelle. Hän sekaantuu harvoin tuotantoon, vaikka onkin opetellut perusasiat musiikintekohjelmista. Jussin toistuva rooli on tracker, mutta mikäli trackereita on ryhmässä useampi, on hän oppinut vaihtamaan roolinsa joustavasti johonkin muuhun. Hän ei osaa nimetä rooliaan tällaisessa tilanteessa – ”se on niinku semmost yhdessä trackaamista”. Mikäli asetelma toimii, on sävellysprosessi hyvinkin saumatonta yhteistyötä. Jussi myös kertoo, että vaikka hän ei osaa sanoittaa, hän usein onnistuu ruokkimaan sanoittajia heittämällä ilmaan jonkin puolittaisen ajatuksen tai lausahduksen, johon nämä puolestaan tarttuvat. Roolit siis risteävät tässäkin tapauksessa, ja luovassa tilassa syntyy Joe Bennettin huomioiden mukaisesti sitä enemmän käyttökelpoisia ideoita ja oivalluksia, mitä enemmän toimijoita on läsnä. Kysyttäessä Kaapolta hypoteettista roolia biisileirillä hän toteaa, ”paha”. Kaapo haluaisi tehdä sekä tuotantoa että sävellystyötä, toisin sanoen olla samanaikaisesti sekä tracker että topliner. Laulumelodia on Kaapolle aina hyvin henkilökohtainen; hän ei halua, että joku ”kusee kertsin melodian”, vaan hänen on pakko saada vaikuttaa. Kaapon

kokonaisvaltainen ote kielii tässäkin voimakkaasta auteur-statuksesta, itsenäisen artisti-tuottajan näkökulman mukaisesti.

Rooliin liittyviä selkeitä rutiineja oli haastateltavilla lähinnä Ellenillä. Hän kertoo, kuinka ryhtyi vuosi sitten luomaan tietoisia rutiineja päästäkseen irti luovan prosessin aiheuttaman pelon ja ahdistuksen, sekä inspiraation ja helppouden ristivedosta. Ellen alkoi kirjoittaa joka aamu 10 minuuttia ihan mitä vain, totuttaakseen itseään kynään. Lisäksi hän otti puolen tunnin laulutreenin osaksi päivärutiineja, leikitellen melodioilla, tarkoituksena kehittää itseään toplinerin roolia varten. Sittemmin kirjoittaminen alkoi olla enemmän ja enemmän lyriikanpätkien luonnostelua, ja alkaessa kirjoittaa kappaleita muille Ellen ja hänen miehensä vakiinnuttivat viikottaiseksi rutiiniksi yhteiskirjoitussessiot tutun tuottajan kanssa. Ellen kirjoittaa edelleen joka aamu 10–20 minuuttia, tällä hetkellä fiktiota satunnaisesta aiheesta.

Riikka Hiltunen (2016, 7) on huomannut, että biisileirien osallistujille on ajoittain jopa tärkeämpää verkostoituminen eli uusien kontaktien luominen, kuin varsinaisten hittikappaleiden luominen. Leiritilanne antaa poikkeuksellisen mahdollisuuden kokeilla yhteistyön toimivuutta eri musiikintekijöiden kanssa, ympäri maailmaa. Yrjö Heinosen (1995) mukaan sävellysprosessiin vaikuttaa kulttuurisen kontekstin lisäksi myös toimijan persoonallisuus, erityisesti sosiaalinen aktiivisuus ja itsehillinnän vahvuus. Heinonen toteaa (49-50), että vuorovaikutuksen ryhmädynamiikka on tärkeässä roolissa kaikissa sosiaalista kanssakäymistä edellyttävissä vaiheissa. Biisileiritilanteessa tämä tarkoittaa käytännössä koko sävellysprosessia toisesta vaiheesta alkaen, sillä kaikki sävellyspäätökset ovat jatkuvan neuvotteluasetelman alaisia. Myös biisileirien saralla kokematon Kaapo (H3) ymmärtää verkostoitumisen tärkeyden. Kaapon asunnon ja studion syrjäisen sijainnin vuoksi hän pitää yhteyttä kollegoihinsa lähinnä Internetin, erityisesti sosiaalisen median välityksellä. Kaapo kertoo laittavansa useille alan toimijoille kaveripyyntöjä ja viestejä Facebookissa, tiedustellen kiinnostusta verkostoitua mahdollista tulevaa yhteistyötä varten. Hänen arvionsa mukaan noin puolet vastaa myönteisesti. Esimerkkinä onnistuneesta verkostoitumisesta yksinomaan Internetin välityksellä Kaapo nimeää edellis-kesänä toteutetun yhteistyökappaleen Poets of the Fall -rock-yhtyeen kanssa.

Biisileiritilanteet voivat siis poiketa toisistaan hyvinkin paljon. Sekä Ellenillä ja Jussilla on molemmilla kokemusta sekä hyvistä että huonoista sessioista, ja molemmat toteavat

osallistujien asenteiden ja yleisen ilmapiirin olevan tärkein tekijä onnistuneen kirjoitus-session synnyssä. Saman ovat huomanneet myös Hiltunen (2016, 28) ja Kärkkäinen (2018, esim. 54-55), ja asian voi päätellä myös tutkielmaan havainnoidusta sessiosta. Ennaltamäärätyistä rooleista huolimatta yhteiskirjoittaminen on sosiaalisesti hyvin dynaamista toimintaa, ja verkostoituminen koetaan merkittävänä osana työskentelyä (vrt. Hiltunen 2016 ja Kärkkäinen 2018). Tämä ilmenee Ellenin ja Jussin haastatteluissa mm. toteamuksilla, kuinka parhaat yhteistyökumppanit ovat niitä tekijöitä, joiden kanssa työskentely on aikaisemmilla kerroilla sujunut hyvin. Verkostoitumisen ja onnistuneen yhteistyön tärkeyden ymmärtää myös aineiston ainoa itsenäinen artisti-tuottaja, Kaapo, pyrkien jatkuvasti ottamaan yhteyttä alan toimijoihin Internetin ja sosiaalisen median välityksellä.

5. Analyysiteemoja: uudelleenjärjestely

Sävellysprosessin valmis lopputuote, musiikkikappale, syntyy Yrjö Heinosen (1995, 25-30) mukaan ideoista, jotka pohjautuvat aiempiin ja nykyisiin kokemuksiin, sävellysprosessin yleisen mallin ensimmäisen vaiheen mukaisesti. Populaarimusiikin käsitteelliset rajoitteet vaikuttavat sekä ideoiden syntyyn että käyttökelpoisuuteen: tarpeeksi montaa genrekonventiota tai muuta määrettä rikkovaa musiikkikappaletta ei enää institutionaalisten määritteiden tai arkikielen tasolla kutsuta populaarimusiikiksi. Populaarimusiikki muuttuu kuitenkin pinnallisella tasolla suhteellisen nopeasti, vain syvemmat rakenteet vaativat enemmän aikaa. Näin ollen menestyvässä populaarimusiikkikappaleessa on oltava kuulijan lähtökohdista sopivasti uutta ja vanhaa, vierasta ja tuttua (ks. Hiltunen 2016). Koska lyhyen aikavälin muutokset populaarimusiikin erityisalaan tapahtuvat ennakkoon rajatulla kentällä, ideoiden pohjautuessa edeltäviin kokemuksiin, on populaarimusiikin säveltäminen pääasiassa uudelleenjärjestelyä.

5.1 Referenssikappaleet

Kenties konkreettisin esimerkki uudelleenjärjestelystä on referenssikappaleiden käyttö. Näillä tarkoitetaan musiikkikappaleita, joita musiikintekijät kuuntelevat sekä inspiraation lähteenä että omaa tuotostaan verraten – ikään kuin esimerkkipappaleina. Referenssikappaleista voidaan poimia yleisen tunnelman lisäksi hyvinkin yksityiskohtaisia elementtejä, kuten rytmityksiä, harmoniaa ja soundeja, kuin myös artistin manereita ja esimerkiksi laulutyylä. Ilmeisen tärkeää referenssikappaleihin turvautuessa on, ettei uusi kappale muistuta esimerkkiään liikaa, plagiointisyytösten välttämiseksi. (Ks. esim. Hiltunen 2016, 24-25.) Inspiraation ja luovuuden osalta referenssikappaleet voivat toimia myös rajoittavina tekijöinä. Riikka Hiltusen (2016, 25) biisileiritutkimuksessa teosten kenttä näytti olevan enemmän inspiroivaa, mutta esimerkiksi tähän tutkielmaan haastateltu Jussi (H2) osaa nimetä myös huonoja kokemuksia.

Myös tutkielmaan havainnoidun biisileirin sessio alkoi referenssikappaleiden tarkalla kuuntelulla, välittömästi sen jälkeen kun alustava sävellyspäätös oli tehty. Ryhmä valitsi kohdeartisti Isac Elliotin tuotannosta ensimmäiseksi kuunneltavaksi tuoreimman hittikappaleen *She*. Toisella kuuntelukerralla keskusteltiin ja analysoitiin useita yksityiskohtia ja

ratkaisuja, kuten tunnelmaa, biittiä/komppia, rakennetta ja soundeja. Myös muita kappaleita sekä Elliotilta että muilta artisteilta kuunneltiin. Ryhmä tuntui keskittyvän nimenomaan viimeaikaisempiin hittikappaleisiin, ja vertasi muiden artistien teoksia Elliotin nykytyyliin. Elliotin vanhempaa tuotantoa kuunneltiin ainoastaan ad-libien ynnä muiden laulumaneerien selvittämiseksi. Referenssikappaleisiin – erityisesti *She*:hin – turvauduttiin session aikana useasti, esimerkiksi kertosäkeistön lauluharmoniaa pohtiessa.

Ellenille (H1) referenssikappaleet ovat tärkeitä. Hän kertoo, kuinka sessiot aloitetaan yleensä kuuntelemalla musiikkia: joko viime aikoina voimakkaita tunteita herättäneitä teoksia, tai suoraan tuotannollisia tai tyylillisiä esimerkkejä. Ellen ei omaa pitkää musikiastian tuntuistausta (”musadiggarius”), joten hän rajoittuneen ilmaisukykynsä vuoksi turvautuu usein esimerkkikappaleisiin ja niistä löytyviin yksityiskohtiin: ”hei et kuunnellakaa tää, mikä toi on toi? Tehkää tommonen! Noi rummut on hyvät! Toi rytmiosasto tos toimii! Tai toi basso tuolta! Tai vitsi tää fiilis tässä”. Erityisen tärkeinä Ellen pitää referenssejä silloin, jos hän ”jää jumiin” eli ajautuu umpikujaan sävellyspäätöksiä tehdessä, tai kun hän ei löydä oikeaa tunnetta tietynlaista tunnelmaa hakiessa. Esimerkkinä Ellen kertoo koomisen tilanteen, kun hänen piti kirjoittaa ”eepinen rakkauslaulu, joka riisuu aseista”, mutta ei muiden sessioon osallistuvien (myöskään miehensä) läsnäollessa onnistunut tavoittamaan ”rakastavia ajatuksia” ilman referenssikappaleita.

Jussin suhde referenssikappaleisiin on monimutkaisempi. Hän myöntää, että niitä tulee käytettyä paljon, mutta kokemukset ovat olleet hyviä ja huonoja. Esimerkkinä hän kertoo, kuinka ensimmäisellä biisileirillä hänen ryhmänsä kuunteli paljon Mikael Gabrielin vanhaa tuotantoa, ja alkoi työstää artistille kappaletta sen pohjalta. Jussi ”ajautui suohon” omalta osaltaan, kopioiden artistin aikaisempaa tyyliä liikaa; tämä huononsi tunnelmaa ja vaikutti siten myös muuhun ryhmään. Toisenlainen, positiivinen kokemus oli puolestaan yhteiskirjoitussessio, jossa tehtiin kappaletta pop-artisti Pete Parkkoselle. Tällöin ryhmä poimi referenssikappaleista vain yhden yksityiskohdan, ”groovaavammin” soitetun basson, jonka pohjalta syntyi jotain aivan uudenkuuloista, ”hyvää jälkeä”. Toisin sanoen Jussi kokee, että joskus referenssit toimivat, joskus ne taas rajoittavat liikaa. Jussi pohtii myös, että mikäli artistille ollaan tekemässä jotain täysin uutta, ei referensseissä tunnu olevan mitään järkeä. Jos suuntaa tahdotaan muuttaa, vanhan tuotannon kuunteleminen saattaa ”ohjata väärille vesille”.

Kaapo (H3) ei osaa nimetä suoranaista artistireferenssiä debyyttisoololevyllään. Hän toisaalta myöntää ottavansa yksityiskohtaisia vaikutteita toisista kappaleista, esimerkiksi syntetisaattorisoundien tai laulurytmitysten osalta. Kaapo seuraa aktiivisesti useiden yhtiöiden kanavia videopalvelu Youtubessa, ja kuuntelee päivittäin uusia julkaisuja seuraten, mihin suuntaan artistit ja musiikkityylit kehittyvät. Hän toteaa, että esimerkiksi ”core-skeneissä” ei ole tapahtunut mitään uutta tai mullistavaa pitkään aikaan. Kaapon mielestä tämä on inspiroivaa, sillä hän kokee uusien yhdistelmien kehittelyn helpommaksi ja onnistumisen tätä kautta mahdolliseksi. Hän ei toisaalta tuomitse hyvää populaarimusiikkikappaletta siitä, että se olisi ”jo kuultu juttu”, ja hän tunnistaa ilmiön myös omissa tuotoksissaan: ”kylhän tämmöst on tehty, monet bändit on tehny ihan samanlaista”.

Referenssikappaleet ja -artistit ovat siis tärkeä osa jokaisen haastateltavan musiikintekemistä. Kappaleista voidaan poimia yleisen tunnelman lisäksi hyvinkin yksityiskohtaisia elementtejä. Näillä elementeillä, soivilla äänillä, on Jason Toynbeen teorian (2000, 42-46) mukaan kolme ulottuvuutta: sosiaalinen ja historiallinen paikka, tekstuaaliset ja rakenteelliset ominaisuudet ja äänellinen idea tai kuviteltu soundi. Referenssikappaleiden osalta oleellisia ovat erityisesti kaksi jälkimmäistä ulottuvuutta: aikaisempien kappaleiden tekstuaaliset ja rakenteelliset ominaisuudet määrittävät kohdeartistin tyyliä ja auttavat sopivan kuvitellun soundin löytämisessä. Referenssikappaleiden elementtejä käytetään tiedostavasti, ensisijaisesti inspiraation lähteenä, sillä suora kopiointi voi synnyttää myöhemmin epätoivottuja plagiointisyytöksiä. Itse kappaleen valinnalla on suuri merkitys, sillä oikeanlainen referenssi inspiroi ja auttaa pääsemään pois umpikujasta, kun taas vääränlainen voi pahimmillaan jumiuttaa koko työskentelyn.

5.2 Kokeellisuus: rohkeita yhdistelmiä ja luovia ratkaisuja

Onko biisileiriin liittyvä yhteiskirjoitussessio sitten enemmän ”valmiiden”, jo olemassa olevien ideoiden ja aihoiden yhteensovittamista, vai kokonaan uuden kappaleen luomista? Ellen tunnistaa uudelleenjärjestelyn käsitteen; hän toteaa haastattelussa, että populaarimusiikki on pitkälti lainaamista, ja näin myös yhteiskirjoituksen ydin on ideoiden jakamisessa. Osallistujilla on aina kokemustausta eli valtava määrä elettyjä kokemuksia ja kuunneltua musiikkia, ja tämä ikään kuin tuodaan sessioon mukaan. Uusi kappale sisältää hänen mukaansa 70–80% tuttua, ja loput jotain uutta (liite 3.3). Ellen osallistuu

harvoin sessioihin, joilla ei ole kohdeartistia, ja hän ottaa aina etukäteen selvää, mitkä asiat ovat ko. artistille tärkeitä. Hän ei kuitenkaan koskaan lähde yhteiskirjoitussessioon valmiin aihion kanssa, vaan hänen mielestään parasta sessioissa on se, mikä siinä hetkessä syntyy – valmis pohja johtaa epäreiluun tilanteeseen, eikä yhteistä synergiaa synny. Ellenin vastaus haastattelukysymykseen osuu täydellisesti yhteen sävellysprosessin yleisen mallin kahden ensimmäisen vaiheen kanssa (liite 3.3): sessioon tuotava kokemustausta on ensimmäistä vaihetta eli mallien ja strategioiden sisäistämistä, kun taas kohdeartistin tiedonhaku toista, sävellyspäätöksen ja tavoitteiden asettamista.

Ellen tietää, että monilla yhteiskirjoitussessioon osallistuvilla on valmiita aihointa, esimerkiksi ”laineja” (säkeitä tai säkeistöjä) sessioon saapuessa. Näin oli myös tutkielmaan havainnoidussa biisileiritilanteessa: Paavolla oli useita sanoitusideoita ja aiheita valmiina koneellaan, myös se, mitä ryhmä päätyi työstämään. Samaten Matilla oli paljon valmiita trackeja koneellaan, tosin tutkija ei osaa sanoa, käytettiinkö niistä lopulta sellaisenaan yhtäkään. Jussi kertoo, että hänellä ja muilla trackereilla on tavallisesti paljon valmiita pohjia tallessa (liite 4.1), mutta hän ei kuitenkaan tahdo käyttää niitä yhteiskirjoitussessioissa. Jussin mukaan tietyssä hetkessä tietylle artistille tehty track eli ääniraita on johdonmukaisempi ratkaisu. Valmiita pohjia ei käytetä myöskään niissä biisileiritilanteissa, kun kohdeartisti ei ole tiedossa. Ellenin ja Jussin suhtautuminen valmiiden ideoiden käyttöön yhteiskirjoitussessioissa on siis yhtenevä: tilanteessa syntyneet rakennuspalaset ja sävellyspäätökset ovat aina parempia, kuin ennalta määrätty ja mietityt. Tämä tuo biisileirin tehdasmaiseen luonteeseen uutta syvyyttä.

Riikka Hiltunen (2016, 16) on havainnut, että tarkka kohdeartisti voi musiikintekoprosessissa vastoin ennakkoluuloja olla pikemminkin luovuutta ruokkiva, kuin rajoittava tekijä. Osoitteettomuus voi aiheuttaa tietynlaista varovaisuutta ja synnyttää monipuolisen, mutta neutraalin musiikkikappaleen, joka sopii monelle artistille, mutta ei erotu joukosta. Tarkka artistivalinta tarkoittaa myös selkeämpää kuvaa siitä, mikä artistin tyylille on uutta ja ennenkuulumatonta. Toisaalta Jussin toteamus referenssikappaleiden välttelystä uusia suuntia etsiessä kertoo siitä, että asia ei ole näin yksinkertainen. Luoviin ratkaisuihin ja sävellyspäätöksiin päätyminen vaatii sekä tyylin tuntemusta että kykyä astua ulos sen ringistä. Ellen toteaa, että sävellyspäätösten lukitsemattomuus on välillä ihan kivaa, etenkin tunnetulle artistille säveltäessä: kun pyydetään mukaan tekemään jotain, mikä poikkeaa artistin tavanomaisen kirjoittajakaartin näkökulmasta, näkee Ellen sen mahdollisuutena.

Kuten aiemmin todettu, kokeellinen populaarimusiikki ei voi olla radikaalilla tavalla kokeellista ollakseen edelleen populaarimusiikkia. Itse kokeellisuus ilmeneekin yhteiskirjoitussessioissa käsillä olevaan tyyliin kuulumattomien elementtien mukaantuomisena. Se, missä määrin tämä elementti on luovaa ja uutta, määrittyy historiallisen kontekstin ja teoksen vastaanoton kautta (Hiltunen 2016, 21). Oletusarvona biisileiritilanteissa on yhteinen käsitys historiallisesta kontekstista eli populaarimusiikin erityisalasta sekä sen aikasidonaisuudesta (ks. Hiltunen 21, 27). Tällöin uuden ja ennenkuulumattoman tietoinen etsiminen sekä yhtä lailla ulkopuolelta tuleva rohkeisiin ratkaisuihin kannustaminen muuttuvat tasapainoiluksi ajankohtaisten ja tuttujen elementtien kanssa. Menestyvässä populaarimusiikkikappaleessa on oltava jotain kuulijalle ennestään tuttua ja tuntematonta, mutta tuntemattoman yllätyksellisyys sekä luovalle ratkaisulle annettu arvo määrittävät suoraan kuulijan korvien kautta (ks. Bennett 2013). Näin teoksen vastaanotto on vähintään yhtä tärkeä osa sen luovuutta ja kokeellisuutta määrittäessä. Vastaanotto ei kuitenkaan vaikuta sävellyspäätöksiin itse prosessin aikana, vaan vasta sen loputtua, kommunikaatiovaiheessa.

Etenkin biisileirin tehdasmaisissa olosuhteissa sävellyspäätökset tapahtuvat aina tietyllä hetkellä keskeneräisen työn kontekstissa, ja näin ollen nykyhetken päätöstä analysoidessa myös edeltävät askeleet on otettava huomioon. Jason Toynbeen (2000) luovuuden kehän mukaisesti tiettyyn mahdollisuuteen tarttuminen luo aina uusia mahdollisuuksia ja rajoitteita – toimija ikään kuin liikkuu pisteestä toiseen habituksen ja ympäröivän todellisuuden määrittämänä. Esimerkiksi kun ryhmä valitsi annetuista liideistä Isac Elliotin, rajautuivat mahdollisista sävellyspäätöksistä pois kaikki vaihtoehdot, jotka eivät sekä liidin ohjeiden että ryhmän sisäisten standardien mukaisesti kuulu artistin tyyliin. Kun ryhmä päätti säveltää voimaannuttavan kappaleen, tietynlaiset soundit, sointukierrot, melodiat ja sanotukset tulivat mahdollisiksi, samalla kun lukematon määrä muita vaihtoehtoja rajautui pois. Referenssikappaleet ja markkinakonteksti ohjasivat lähes kaikkia sävellyspäätöksiä ja vaikuttivat toisaalta poikkeavien päätösten radikaaliin luonteeseen: esimerkiksi kappaleen loppuun haluttu sähkökitarasoolo sai selvästi virikkeen rohkeisiin päätöksiin kannustamisesta, ja koska kyseinen elementti on Elliotin tyyliin harvinainen, se nähtiin ryhmäläisten toimesta kokeellisena, oleellisena osana uutta yhdistelmää.

Kysyttäessä haastateltavilta kokeilunhaluisuudesta ja kiinnostuksesta kokeellisuuteen vastaukset olivat yhteneviä: kaikilla on kiinnostusta. Ellen toteaa artistin generarajojen venyttämisen riippuvan itse artistista ja tämän uran vaiheesta. Hänellä on haastatteluhetkellä yksi tuore artistiprojekti, jolle on tarkoitus löytää oma genre; tällöin kyseessä on ennemminkin tyylin kiteyttäminen. Sama tilanne on hänen omalla pop-duollaan. Ellenin mukaan tyylin ”stretchaaminen”, venyttäminen alkaa vasta, kun duon ensimmäiset singlet on saatu julkaistua. Myös Jussi toteaa tyylin venyttämisen ja rönsyilyn, aivan uusien juttujen kokeilun riippuvan tilanteesta. Esimerkiksi kirjoittaessa biisileirillä kappaletta Mikael Gabrielille Jussi halusi kokeilla uudenlaista, riisuttua sovitusta kappaleen kertosaakeistoon, mutta silloinen topliner palautti idean takaisin. Parhaimmillaan yhteiskirjoitus on Jussin mukaan kuitenkin ”ihan hulluttelua”, lähtökohtana tehdä track, joka on erilainen kuin yksikään aikaisemmin. Myös Kaapo ilmaisee halunsa kokeilla uutta ja toteaa, ettei halua rajoittua debyyttilevynsä genreen. Hän kertoo, kuinka haluaisi seuraavaksi julkaista albumin sijasta esimerkiksi EP:n, pienemmän kokonaisuuden, jonka kanssa voi kokeilla uusia asioita helpommin. Kaapon debyyttilevy on tyyliltään tiukan yhtenevä, ja hän toteaa, että jokaisen julkaisun on oltava kokonaisuus. Kaapo on miettinyt tyyliensä kehittymistä ”nykyaikaisempaan”, modernimpaan suuntaan, mikä hänen mukaansa tarkoittaa enemmän elektronisia elementtejä, sekä ”old school -juttujen” päivittämistä nykyaikaisempiin ratkaisuihin.

Populaarimusiikin ja erityisesti biisileirien piirissä on toisaalta pohdittava, missä määrin kokeelliset ratkaisut ovat oikeasti kokeellisia; biisileiri kun on kaikesta rohkeuteen kannustamisesta huolimatta hyvinkin ohjattua toimintaa. Toimintaa ohjaa lähtökohtaisesti artistin kuva ja haettu tyyli, jota session alussa jaetut liidit määrittävät. Tämän jälkeen työs-kentelyä ohjaavat referenssikappaleet Toynbeen (2000) soivien äänten ulottuvuuksien mukaisesti. Biisileiritilanne on siis eräänlaista käsityöläis- tai freelance-toimintaa musiikin liiketoiminnan ehdoilla. Se, mikä kussakin tilanteessa nähdään kokeellisena sävellyspäätöksenä, riippuu aina session lähtökohdista ja näin ollen todellista ”hulluttelua”, vapaata kokeellisuutta populaarimusiikin generarajoitteiden sisällä, ei voi tapahtua. Tämän ja uudelleenjärjestelyteorian vuoksi kokeellisuuden käsite onkin tässä tutkielmassa rajattu uusien, luovien yhdistelmien etsimiseen.

5.3 Teknologia ja sävellystyö

Populaarimusiikin ja teknologian suhde on käsitteen koko historian aikana ollut tiukan yhteennivoutunutta. Näin ollen myös teknologian rooli populaarimusiikin sävellysprosessissa on otettava huomioon. Keskeisenä kysymyksenä on, rajoittaako teknologia luovuutta vai mahdollistaako se kaiken kuviteltavissa olevan. Soundia määrittävien parametrien määrä on modernissa populaarimusiikissa käytännössä loputon, ja sävellysprosessi voi näin helposti keskittyä ensisijaisesti ääniväriin, jolloin seurauksena on musiikin pirstaloituminen, ikään kuin vapautuminen muodon kokonaisuudesta ja sen hallitsevuudesta (ks. Frith 1996, 242-243). Toisaalta Auvisen, Martinin ja Ahosen tutkimukset kaikki osaltaan osoittavat, että tuotantoteknologia on edelleen ensisijaisesti vain apuväline aktiivisen toimijan ja luovan idean välillä. Teknologian suhdetta tekijyyteen käsitellään tarkemmin luvussa 6.

Havainnoitu yhteiskirjoitussessio tapahtui ammattimaisessa studioympäristössä, modernin välineistön avulla. Käytetty musiikinteko-ohjelma (DAW) jäi tutkijalle epäselväksi, mutta laitteisto plugareineen oli kattava, selkeästi riittävä ryhmälle. Sanonnat kuten ”copypaste on paras kaveri” Paavon kitararaitaa äänittäessä kielivät teknologian sulavasta hallinnasta sekä itsevarmuudesta sen käytön suhteen. Soundimaailma koettiin tärkeäksi ja siihen panostettiin, erityisesti Raulin palautteen kautta (”nyt vittuun nää kuikat”). Kuitenkin sointukiertoja ja rakennetta eri osioineen pohdittiin ajallisesti huomattavasti enemmän kuin äänimaailmaa. Tavoitteena oli selkeästi ”hyvä biisi”, tyyllillisesti eheä kokonaisuus, jota sähkökitarasoolo maustoi kokeellisempaan suuntaan. Kokonaisuuden tavoittelusta muistutti myös Rauli palautteineen, pohtimalla, tarvitseeko kappaleen olla ”noin soiva”. Ryhmä tiedosti demokappaleen käyvän uudelleen läpi koko tuotantoprosessin, mikäli se päättyisi kohdeartistille, joten teknisten ratkaisujen pohdintaan ei käytetty liikaa aikaa.

Haastateltavista sekä Ellen että Jussi kokevat, että teknologia rajoittamisen sijaan ensisijaisesti mahdollistaa. Ellen on ensisijaisesti topliner, mutta osaa perusasiat Logic-musiikinteko-ohjelmasta ja tekee sillä tarvittaessa demon. Hän kokee käyttävänsä työaikaa tehokkaammin jättämällä teknologiset ratkaisut niihin erikoistuneille, eli trackereille. Ellenin pop-duon kappaleet syntyvät useimmiten kuuntelemalla läpi hänen miehensä tekemiä trackeja, joista valitaan työstettäväksi se, joka lähtee intuitiivisesti soimaan ja joka

herättää ajatuksia. Ellen tiedostaa, että ohjelmien myötä mahdollisuuksia on määrättömästi, ja se laittaa helposti pään pyörälle. Mikäli näin joskus käy, hän palaa takaisin pianon ja kitaran ääreen ”fiilistelemään”, muistelemaan nuoruutta. Hän kuitenkin kokee, että teknologian myötä aukesi uusi maailma, josta hän löysi tyylillisesti oman juttunsa. (Liite 3.4.)

Myös Jussi kertoo, kuinka hänen musiikintekemisensä suurin hetki oli se, kun hän osti kunnolliset laitteet ja ohjelmat. Hän painottaa laitteiston laatua ja toteaa, että vaikka itse musiikkikappale olisi hyvä, huonot soundit tai miksaus pilaavat tunnelmaa helposti. Teknologia avaa Jussille ”jättimäisen hiekkalaatikon”, jossa voi tehdä juuri sellaista musiikkia, mitä haluaakin. Ennen ”synaplugareita” kaikki piti soittaa itse raidalle, mikä oli Jussin mukaan paljon haastavampi tapa, rajoittaen soundimaailmaa tai rumpuraitojen muokkaamista. Hän kuitenkin äänittää edelleen erityisesti kitaraa ja bassoa ns. ”luomuna”, ei vain ohjelmoiden kaikkea. Jussia ei ahdistaa plugareiden tai soundia muokkaavien parametrien loputon määrä, ja hän on rajannut käytettävät syntetisaattorit vain niihin, joita osaa itse käyttää. Näin ollen sopivat ratkaisut löytyvät nimenomaan yksin tehdessä, ja ”suossa tarpomiset”, ongelmatilanteisiin jumiutumiset, tapahtuvat pääosin vanhojen bändityyppien kanssa. Liika kollektiivisuus ja yksipuoliset roolit (kaikki ovat ”vähän niinku trackaajia”) johtaa helposti ”ihme venkoiluun ja ahdistuneisuuteen”. Jussi toteaa, että visioiden on kohdattava ja yhteisen sävelen löydyttävä, mikäli käyttökelpoinen idea halutaan löytää nopeasti. Yhteiskirjoitussessioissa tämä ehto yleensä täyttyy, sillä roolit vastualueineen ovat tiukasti rajattuja.

Kaapon suhde teknologiaan on puolestaan monimutkaisempi. Hän kokee teknologian ensisijaisesti mahdollistavana elementtinä, mutta haluaa toisaalta pitää välineistönsä mahdollisimman yksinkertaisena. Kaapo ohjelmoi kappaleihinsa kaiken muun, paitsi basso-kitaran ja laulut. Hän suosii tuttuja plugareita ja asetuksia, eikä näe suppeaa välineistöä ongelmana sävellystyössä. Kaapo toteaa, että vaikka kuka tahansa voi helposti hankkia samat työkalut, on keskiössä kuitenkin itse biisi, taito tehdä hyvä musiikkikappale. Hän on omien sanojensa mukaan nähnyt liikaa musiikintekijöitä, jotka keskittyvät ostamaan kalliita välineitä, mutta eivät saa itse musiikkia eteenpäin yhtään. Hän siis tietoisesti välttelee suurta osaa nykyaikaisesta välineistöstä peläten, että liika uppoutuminen teknologiaan johtaa ”sekoamiseen”, plugareiden haalimiseen, ja sitä kautta itse sävellyksen unohtamiseen.

6. Analyysiteemoja: tekijyys

Koska moderni populaarimusiikki muuttuu pinnallisella tasolla nopeasti, erityisesti teknologisten ja sosiaalisten tuotantoprosessien myötä, vaatii tekijyyden käsite jatkuvaa uudelleenmäärittelyä. Olennaista on tekijyyden käsittäminen individualististen ja kollektiivisten muutosvoimien yhteistyönä, intertekstuaalisuutta unohtamatta. Moderni tekijä asettuu Jason Toyneen luovuuden kehän keskelle ja kulkee vaihtoehdoista ja päätöksistä toisiin, myös biisileiritilanteessa. Sen sijaan, että kyseessä olisi Barthesilainen, transsendentti luomishenki, puhutaan musiikintutkimuksessa aktiivisesta toimijasta, sitaattien uudelleenjärjestelijästä eli eräänlaisesta editoijasta tai parodioijasta. Vaihtoehdoista, päätöksistä ja uudelleenjärjestelystä on kirjoitettu tarkemmin luvuissa 4 ja 5 – tässä luvussa tarkastellaan tekijyyttä identifioinnin, kuva, tilan, taloudellisten resurssien, sekä yksilöllisten ja yhteisöllisten elementtien kautta.

6.1 Luova yhteisö ja identifiointi

Antoine Hennionin (1990; Ahonen 2007, 125-126) määritelmän mukaan modernin populaarimusiikin tuotantovastuu on jaettu luovan yhteisön, ammattimaisen tiimin kesken. Näin tapahtui myös havainnoidussa yhteiskirjoitussessiossa ja siihen liittyvällä kurssilla. Itse sävellysprosessiin osallistuneiden toimijoiden lisäksi tuotantovastuuta ottivat siis myös kurssin aikaisemmat puhujat ja luennoitsijat, eri harjoitteiden vetäjät, sekä erityisesti vanhempi tuottaja Rauli, joka palautteensa kautta osallistui prosessiin epäsuorasti. Ammattimaisesta ryhmätyöskentelystä ja sävellysprosessin tehdasmaisuudesta huolimatta yhteisölle, yleisölle ja ennen kaikkea tekijänoikeusjärjestöille on kuitenkin aina ollut tärkeää tietää, kuka kirjoitti melodian ja sanat (vrt. Ahonen 2007, 125-126). Biisileireillä tämä tietyllä tapaa aina toteutuukin, selkeiden ja ennaltamäärättyjen roolien sekä rojalitijakojen myötä.

Itse yleisölle populaarimusiikkikappale näyttäytyy kuitenkin ensisijaisesti esittävän artistin tekeleenä. Esitetyn ja välineellistetyn kuvan kokoamiseen ja sitä kautta artistin kuvan muodostamiseen vaikuttaa erityisesti lauluääni, joka ääniobjektina tarjoaa kuulijalle ensisijaisen samaistumisen kohteen. Arkikielen tasolla radiossa soiva musiikkikappale identifioidaan Isac Elliotin biisiksi, vaikka hän ei olisi itse sitä ollut säveltämässä.

Tutkielmassa on selvitetty haastateltavien musiikintekijöiden kokemuksia, tunteita ja asenteita liittyen ”väärään” identifiointiin, ja vastaukset olivat odotettavasti erilaisia.

Ellen (H1) säveltää musiikkikappaleita sekä itselleen (pop-duolle) että muille artisteille. Hän kertoo olevansa tietoinen eri rooleista sekä siitä, kummalle kulloinkin tekee. Ellen ei ole mustasukkainen muille kirjoitetuista kappaleista tai niiden mahdollisesta menestyksestä, päinvastoin – hän kokee herkullisena asetelman, jossa saa nauttia sävellysprosessista, mutta jossa tuotosta ei tarvitse itse esittää. Tämä tuo vapautta ”leikkiä” ja ottaa enemmän vapauksia. Toisaalta Ellenillä on yksi negatiivinen kokemus toiselle artistille kirjoittamisesta: hän kirjoitti erinomaisen featin eli lauluvierailun erään räppäriin musiikkikappaleeseen, ja kolmas osapuoli vaihtoi vierailijan tunnetumpaan suomalaisartistiin kertomatta Ellenille. Ellen toteaa, että vastaavaa sattuu kovien arvojen bisnesmaailmassa silloin tällöin, ja vaikka hän selvisi lopulta omasta tapauksestaan hyvien korvausten kera, tuntuvat tämänkaltaiset tapaukset aina vähän ikävältä. Ellen tunnistaa lauluääneen liittyvän identifiointin ja kokee oman äänensä olevan tiukasti sidoksissa minuuteen. Näin ollen itselle kirjoitettu, mutta toiselle päätynyt lauluosuus tuntuu helposti pahalta.

Jussi (H2) ei varsinaisesti ole ajatellut identifiointikysymystä, vaan ottanut ennemminkin koko asetelman itsestäänselvyytenä. Hän toteaa, että vaikka esimerkiksi Jurek tuntuu olevan ylpeä Antti Tuiskulle tuottamastaan musiikista, eivät kaikki musiikintekijät välttämättä edes halua tulla identifioituiksi kaikkien tekemiensä pop-kappaleiden kautta. Jussi kuitenkin myöntää haluavansa tunnustusta, ja haaveilee olevansa ns. piilotunnistettava, siten että työn jälki tunnustetaan, mutta kasvoja ei. Jussi pohtii, että maineen kerryttäminen onnistunee helpommin musiikkipiireissä, kuin suuren yleisön parissa – esimerkiksi räppiprojektin kappaleet identifioidaan todennäköisesti nimenomaan räppäriin tuotoksiksi, mikä on ”siinä mielessä vähän tylsää”. (Liite 4.3.)

Kaapo säveltää musiikkia lähes yksinomaan itselleen. Kuten aiemmin todettu, Kaapo ei tahdo tehdä ns. halpaa biisiä eli kappaletta, jossa annettu aika ja saadut korvaukset eivät kohtaa. Hän on onnellisin, kun saa viedä omaa musiikkiprojektiaan eteenpäin. Tosin Kaapo ei täysin tyrmää ajatusta muille säveltämisestä, ja esimerkiksi vuosina 2011-2012 hän teki paljon feateja ja muita vierailuja toisten artistien kappaleille. Identifioimiskysymys on hänestä mielenkiintoinen: aiheesta on puhuttu paljon hänen omassa lähipiirissään. Kaapo kertoo tehneensä pari singleä toiselle artistille vuonna 2012. Kappaleet päättyivät

radioon ja niistä tuli kohtalaisen suosittuja, mutta kukaan ei koskaan kysynyt, kenen tekemiä kappaleet olivat – kaikki olettivat, että esittävä artisti on ne tehnyt, ja tämä tuntui Kaaposta pahalta. Kaapo kiisteli aikoinaan paljon mm. oman isänsä kanssa siitä, tekeekö se tai tuo pop-artisti omat kappaleensa, ja hän uskoo, että melkein kaikilla on taustalla kirjoittaja tai kirjoittajaryhmä.

Merkittävä sivujuonne Kaapon musiikkiurassa ovat suosiota saavuttaneet remixit. Näiden neljän uudelleentuotetun kappaleen erikoispiirre on se, että Kaapo on laulanut itse monia kohtia uusiksi – hän ei esimerkiksi ole ollut tyytyväinen kertosaakeeseen, ja on siksi uudelleensäveltänyt sen, muokaten alkuperäistä välillä hyvinkin huomattavasti. Suuret muutokset ovat myös poikineet väittelyä tuttavapiireissä siitä, onko kyseessä enää remix vai pikemminkin cover, vai jopa ”cover-remix”. Kaapo kokee tehneensä joka kerta aivan uuden kappaleen, vain samoilla sanoituksilla, ja siksi hän haluaisi osan tekijyyuskrediteistä. Yhden ensimmäisistä remixeistä hän sai tosin julkaista omalla sooloalbumillaan, sillä taustalla vaikuttava levy-yhtiö oli melko pieni, ja lisenssi uudelleenjulkaisua varten tarpeeksi edullinen.

Modernin populaarimusiikkikappaleen takana on siis lähes aina ammattimainen tuotantokoneisto, niin sanottu luova yhteisö. Tähän yhteisöön kuuluvat säveltäjien ja sanoittajien lisäksi äänittäjät ja muut teknikot, levy-yhtiöiden edustajat, managerit ynnä muut promotio- ja hallintohenkilöt. Itse sävellysprosessiin osallistumattomat taustajoukot vahvistavat yleensä osaltaan artistin esitettyä kuvaa, ja näin mittavastakin taustakoneistosta huolimatta musiikkikappale käsitetään – ääniobjektiteorian mukaisesti – ensisijaisesti esittävän artistin teokseksi. Tätä ei tapahdu pelkästään arkikielen tasolla, vaan myös paremman tiedon puutteessa, kuten Kaapon kokemuksista voi päätellä. Tutkielmaan haastateltavat suhtautuvat tämänkaltaiseen ”väärään” identifioimiseen eri tavoin; siinä missä Ellen kokee asetelman herkullisena, on Kaapo joutunut kamppailemaan ikävien tunteiden kanssa vastaavaa kohdatessa, ja toisaalta Jussille koko asia on täysin itsestään selvä. Aihe voi siis tekijästä riippuen hyvinkin arka, tärkeä ja henkilökohtainen, ja edellyttää oikeanlaisen mielentilan omaksumista.

6.2 Tila

Modernia populaarimusiikkia on digitalisaation ja tuotantoteknologian kehityksen myötä helpompi tuottaa ammattimaisesti yhä pienemmällä ja pienemmällä fyysisellä laitteistolla. Välineistön helppo liikuteltavuus ja kotistudioiden määrän voimakas kasvu ovat poikineet väitteitä studion merkittävyyden vähentymisestä tuotantoprosessissa – studio on nähty ikään kuin steriilinä laboratoriona, joka ympäristöstään riippumatta tuottaa samanlaisen lopputuloksen. Kuitenkin aiheen ympärillä pyörinyt keskustelu osoittaa, että tuotantoympäristöllä on väliä. Eliot Bates (2012) käsittää studion samanaikaisesti ääniympäristönä, tapaamispaikkana, teknologian säiliönä, ääntä, näkyvyyttä ja liikkuvuutta rajoittavana järjestelmänä, sekä inhimillisten ja ei-inhimillisten kohteiden välisten valtasuhteiden rakentajana ja ylläpitäjänä (ks. myös Auvinen 2016). Myöskään biisileirien tehdasmaisen luonne ei tarkoita, etteikö tilalla olisi väliä.

Havainnoitu yhteiskirjoitussessio tapahtui Helsingin Kalasatamassa, Grind Studios -studiokompleksissa. Heti session alussa vanhempi tuottaja Rauli kertoi tilasta, sen historiasta, ja esimerkkejä siellä työskennelleistä artisteista (Chisu, Maija Vilkkumaa jne.). Rauli käyttää ilmaisuja kuten ”legendaarinen Grind Studios” ja ”isoja tekijöitä suomalaisen musiikin kentällä”, selvästi tarkoituksenaan tehdä vaikutus, nostattaa innostusta ja luoda inspiraatiota. Toisaalta studiokompleksin innostava ilmapiiri saattoi tuntua tekijöistä levottomalta, ja esimerkiksi havainnoitava ryhmä häiriintyi useaan otteeseen vierisistä tiloista kantautuvista äänistä. Eristyneisyys eli ääniympäristön hiljaisuus on siis merkittävä tekijä biisileirin onnistumiselle. Myös aineiston itsenäinen auteur-tekijä Kaapo toteaa haastattelun aikana, kuinka hänen kotistudiossa on ”korvemmassa”, ilman naapureita, ja näin musiikin tekemiseen saa keskittyä paremmin.

Studiotila ”teknologian säiliönä” (Bates 2012) viittaa käytettävissä oleviin fyysisiin resursseihin, eli välineistöön. Havainnoidun session tila oli hyvin varustettu, ja osallistujat olivat saaneet tuoda omaa välineistöä mukanaan. Kuitenkin tarvittavaa välineistöä jouduttiin muutamaankin otteeseen noutamaan toisista huoneista, joko korvaamaan tai korjaamaan epäkunnossa olevia esineitä (kuten irtonaista pop-killiä lauluäänitysten aikana), tai toteuttamaan kokeelliseksi nähtyjä ideoita (kuten kitarat). Kaikki tarvittava löytyi lopulta studiokompleksin uumenista, mutta usean tekijäryhmän samanaikainen läsnäolo ja kompleksin välineistön jakaminen aiheuttivat lieviä konflikteja, kun esimerkiksi toinen ryhmä

otti vahingossa Matin omat kuulokkeet käyttöönsä. Kaikki tämänkaltaiset tapahtumat söivät kallisarvoista aikaa. Lisäksi Raulin palaute liittyen lyhyen aikataulun demoon (”tarviiks nyt tässä vaiheessa olla noin... soiva?”) siirsi merkittävien tilatekijöiden painopistettä teknologiasta kohti ääniympäristöä ja ryhmän sisäistä dynamiikkaa.

6.3 Auteur: kokonaisvaltaisuus

Biisileirien suosion kasvun myötä modernissa populaarimusiikissa esiintyy myös itsenäisiä artisti-tuottajia, jotka käyvät sävellysprosessinsa läpi yksin tai lähes yksin. Näitä tekijöitä kutsutaan musiikintutkimuksessa käsitteellä *auteur*. Auteur-tekijä erottuu muista tietoisilla aikeilla, tarkoituksellisuudella, rikkailla merkityksillä ja autoritäärisellä luomiskyvyllä. Auteur-tekijöillä on siis erityinen sosiaalinen ja kulttuurinen status, sekä suurin mahdollinen liikkumavara luovuuden kehässä, tavallista voimakkaamman subjektiivisen työntövoiman vuoksi. Auteur-teoriaa on kritisoitu usealta kantilta sen ylläpitämän kulttuurisen hegemonian vuoksi, mutta tämän tutkielman kontekstissa käsite on hyvinkin käyttökelpoinen.

Kolmas haastateltava, Kaapo, edustaa tutkielman aineistossa kokonaisvaltaista auteur-tekijää. Ajoittaista sanoitusyhteistyötä lukuunottamatta Kaapo käy jokaisen sävellysprosessin läpi yksin. Hän pitää kappaleiden aiheet tiukasti itsellään, antaa niille runsaasti merkityksiä, ja ylläpitää vahvoja sisäisiä standardeja. Tähän liittyy myös pohdinta genererajojen venyttämisestä; Kaapo haluaisi kokeilla uusia asioita, mutta toteaa täyspitkän albumin vievän yksinkertaisesti liikaa aikaa, jolloin vaihtoehtona olisi esimerkiksi EP. Kuten aiemmin todettu, Kaapo ei kokenut bänditoimintaa omana juttunaan jatkuvien kompromissien myötä – hän ärsyyntyi, kun ei saanut tehdä asioita juuri niin, kuin halusi. Lisäksi Kaapo on vahvasti itseoppinut muusikko, joka nauttii auteur-tekijän sosiaalisesta statuksesta, paikallisten muusikoiden pyytäessä häntä joskus apuun tuottamaan omien projektiansa lauluosuuksia.

Toisaalta auteur-status, kaikkien lankojen käsissä pitäminen, tarkoittaa Kaapolle myös esitetyn artistikuvan hallintaa. Kaapoa turhauttaa tähän liittyvä työmäärä, ja hän toteaa, kuinka ”self-promotion on ihan perseestä, itsensä promoominen ei oo mitään kivaa hommaa”. Hän kirjoittaa itse mm. sosiaalisen median päivitykset, ja sanoo oppineensa

alkuvuosina nopeasti, mitä kannattaa sanoa ja mitä ei. Kaapo on hyvin itsetietoinen esitetystä kuvasta ja ylläpitää lievää roolia esiintyessään sosiaalisessa mediassa artistiprofiilillaan. Hän kertoo tuskastuneensa tyyliinsä välillä debyyttiä tehdessä, jopa pohtien, pitäisikö kaikki vaihtaa. Seuraavalle levyille Kaapo haluaa selkeämmän tyylin, ”brändin”, joka on hänen sanojensa mukaan ”vähän futuristisempi”. Tämä viittaa visuaaliseen kuvastoon, joka on Laura Ahosen (2007, 75) mukaan osa artistin tekijyysskuvaa. Tarkka ja yhtenäinen kuvasto auttaa luomaan artistista ainutlaatuista ja yksilöllistä mielikuvaa, ja toimii samalla mainonnan keinona.

Kaapon remixaaja-tausta poikkeaa hieman itsenäisen artisti-tuottajan kuvasta. Kaapo toteaa, että remixejä olisi hauska tehdä vielä, mutta ne ”vievät aikaa ja sotkevat kuvioita”. Hän haluaa tulla tunnetuksi ensisijaisesti oman musiikkinsa kautta, eikä kuulla ihmisten sanovan, että ”onks se se remixaaja”. Laura Ahonen (2007, 65) toteaa ranskalaisen tuottajaduo Daft Punkin luopuneen aikoinaan remixeistä ja DJ-työstä samoista syistä. Toisaalta Kaapo on ylpeä saadusta menestyksestä ja tiedostaa, kuinka hyvää mainosta suosiota saaneet remixit ovat. Kaapo haluaisi, että kuva remixaajasta ja itsenäisestä artistista yhdistyisivät suuren yleisön silmissä, eikä hän näe ongelmaa sisällyttäessään remixejä tai covereita omille levyilleen.

Vaikka Kaapo valittaa artistikuvaan liittyvästä työmäärästä haastattelun aikana, hän alkaa empiä, kun puhe kääntyy levy-yhtiöihin. Kaapo pelkää mahdollisen yhtiön ehtoja ja rajoituksia, eikä välttämättä halua taustakoneistoa tekemisensä oheen. Hän voisi harkita yksittäistä levyä koskevaa sopimusta, mutta tahtoo pitää taiteelliset vapaudet tiukasti itsellään. Tehdessä yhteistyötä Poets of the Fall -yhtyeen kanssa Kaapo huomasi, että yhtyeellä on oma, pieni yhtiö, jonka kautta he julkaisevat kaiken, ja pärjäävät sillä tavoin edelleen hyvin. Yhtyeen kitaristi oli sanonut, että vaikka suurempi taustakoneisto varmasti auttaisi, ei heillä ole aikomusta hankkia sellaista. Kaapo ei siis selvästi luota levy-yhtiöihin, ja hänellä onkin useampi ikävä tarina liittyen tuttavabändien sopimuksiin ja mm. luvattuun rahaan, jota ei koskaan nähty.

Vaikka auteur-teoriaa on kritisoitu musiikintutkimuksen piirissä useasta eri näkökulmasta, on käsite selvästi edelleen käyttökelpoinen. Tutkielman kolmas haastateltava, itsenäinen artisti-tuottaja Kaapo, on monin tavoin kuin suora oppikirjaesimerkki auteur-tekijästä: hän säveltää kaiken musiikin itse, harjoittaa tietoista ja tarkoituksellista

merkityksenantoa, soittaa, äänittää ja ohjelmoi kaiken yksin, ylläpitää selkeää esitettyä artistikuvaa, ja on myös tunnettu taidoistaan musiikintekijäpiireissä. Toisaalta Kaapo tuntee itsensä ja taitonsa hyvin, ja on valmis tarvittaessa tekemään yhteistyötä muiden tekijöiden kanssa, esimerkiksi sanoitusten kanssa työskennellessä. On myös huomattava, että vaikka yksittäisen toimijan voi nähdä olevan ensisijaisesti vastuussa luomistyöstä, vaikuttaa sävellysprosessiin joka tapauksessa aina useampi tekijävoima, oli kyseessä sitten konkreettinen yhteistyö sanoitusten tai promootion osalta, tai teoreettisempi käsitys intertekstuaalisuudesta ja populaarimusiikin sävellystyöstä uudelleenjärjestelyinä. Näitä voimia käydään läpi seuraavassa alaluvussa.

6.4 Artistin kuva & kollektiivinen tekijyys

Artistin kuva on tärkeä elementti modernin populaarimusiikin yhteiskirjoitussessioissa. Tutkielmaan havainnoitu sessio alkoi levy-yhtiön ohjeistusten eli liidien läpikäymisellä, jotka sisälsivät tietoa artistin genrestä, sukupuolesta, iästä, tavoitellusta tunnelmasta ja kohdeyleisöstä. Annetuista liideistä havainnoitu ryhmä valitsi pop-artisti Isaac Elliotin, ja Elliotin artistikuva ohjasi siten työskentelyä alusta loppuun saakka. Konkreettisimmin tämä ilmeni referenssikappaleiden käytössä. Ryhmä myös aloitti sävellysprosessin pohjimalla markkinakontekstia, sanoitusten aihetta, mielikuvia, samaistumista ja tunnelmaa – toisin sanoen, minkätyylistä musiikkia Elliot levy-yhtiöineen on hakemassa. Äänitysten aikana toteamukset kuten ”se laulaa tytölle” ja ”kuulostan liian naiselliselta, näähän on pojalle” kertovat, että artistin sukupuolella on myös väliä. Riikka Hiltunen (2016, 15) teki saman huomion havainnoidessaan Biislinna 2015 -leiriä: tekoprosessia ohjasivat erityisesti sukupuoli, laulutapa ja menestyneiden kappaleiden tyylit. Niin ikään haastateltavista Ellen (H1) toteaa osallistuvansa vain harvoin sessioihin, joissa kohdeartisti ei ole tiedossa, ja hän ottaa aina etukäteen selvää, mitkä asiat ovat artistille tärkeitä.

Musiikkikappaleiden kirjoittajat ovat siis tärkeässä roolissa myös artistin kuvaa rakentaessa. Samaan aikaan he ottavat vaikutteita jo olemassa olevasta kuvasta sekä muista artisteista. Levy-yhtiö tai muu vastaava taustakoneisto ohjaa toimintaa liidien ja muiden ohjeistusten kautta. Laura Ahonen (2007, 133) ottaa pop-tähti Britney Spearsin esimerkiksi ja toteaa, että vaikka kappaleet ovat aiheiltaan ikään kuin artistin omia tunnustuksia, on taustalla suuri ja vaihteleva kirjoittajajoukko. Nämä todelliset tekijät suuntaavat

luovuutensa rakentamaan artistin julkista persoonaa eli esitettyä kuvaa. Näin ollen myös kappaleiden tunnustukset ovat vain representaatioita (ks. Hawkins & Richardson 2007). Ahonen (139) toteaa, että mikäli kaikki 61 tekijää olisi mainittu *Britney*-albumin tiedotteiden ja arvosteluiden kohdalla, olisi se vienyt huomiota pois Spearsin tähtivoimalta, jonka ympärille kuvaa rakennettiin. Jopa Prince, joka on tunnettu auteur-statuksestaan ja tiukan kontrollin haalimisesta, on tarvinnut 19 ihmistä avuksi *Musicology*-levyn tekemiseen. Nämä tekijät eivät kuitenkaan ole varjostamassa artistin totaalista tekijäkontrollia välineellistetyssä kuvassa (140).

Biisileireillä ja muissa yhteiskirjoitussessioissa tuotantovastuu on jaettu ammattimaisen ryhmän kesken. Ryhmän jokaisella jäsenellä on omat persoonallisuuden piirteensä, tietonsa, taitonsa ja tätä kautta myös roolinsa. Näin ryhmä koostuu yksilöistä, aktiivisista toimijoista, jotka ovat sävellysprosessiin vaikuttavien kontekstitekijöiden pienimpiä yksiköitä (ks. Heinonen 1995, 37-52). Itse ryhmä – sen koostumus, toimivuus ja dynamiikka – on pienin vaikuttava yhteisöllinen kontekstitekijä. Ryhmä on lopulta osa ympäröivää kulttuuria ja yhteiskuntaa, mahdollisesti kuuluen useampaan itseään suurempaan tai abstraktimpaan yhteisöön, kuten levy-yhtiöön, musiikkikustantajaan tai vaikkapa tekijänoikeusjärjestöön. Myös yksittäiset toimijat, ryhmän jäsenet voivat kuulua eri yhteisöihin – esimerkiksi Ellenillä oli haastatteluhetkellä neuvottelut käynnissä kustannussopimuksen puolesta, ja Jussilla on veljensä kanssa oma levy-yhtiö. Yksilöiden yhteisökytkökset muodostavat monimutkaisen verkoston sävellysprosessin taustalle, ja luovuuden kehä muuttuu kolmiulotteiseksi – vaikka ryhmä liikkuisikin yhtenä joukkona sävellyspäätöksestä toiseen, avaten ja sulkien aina uusia mahdollisuuksia, on syvyys suunnan vetovoima tarpeeksi vahva taivuttamaan kehää ja ohjaamaan prosessia uusiin suuntiin.

Jokainen ääni, teksti ja valmis musiikkikappale on monimerkityksellinen ja intertekstuaalinen yksikkö, joka on syntynyt varioimalla jo olemassa olevaa yksittäisestä tekijästä riippumattomien, suurten voimien mukaisesti. Näistä muutosvoimista huolimatta luovuuden kehän keskellä on aktiivinen toimija tai toimijoiden ryhmä, sosiaalinen tekijä. Tämä valitsee ja yhdistelee saatavilla olevista vaihtoehdoista uuden lopputuotteen, toimien näin sitaattien eli käytettävissä olevien äänten editoijana. Äänet tunnistetaan tietylle genrelle, tyylille ja aikakaudelle tyypilliseksi, ja erilaiset yhdistämiskokeilut nähdään rohkeina, jopa kokeellisina päätöksinä. Havainnollistavana esimerkkinä intertekstuaalisuudesta toimivat tässä tutkielmassa Kaapon remixit, kun taas kokeellisempaa, ”väärälle”

aikakaudelle ja tyyllille kuuluvaa sävellyspäätöstä edustaa sähkökitarasoolo havainnoidun yhteiskirjoitussession musiikkikappaleessa.

Modernin populaarimusiikin tekijä on siis käsitettävä sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuneena kategoriana (Ahonen 2007, 16-17). Tällöin otetaan huomioon äänet ja muut sävellyksen rakennuspalaset, sosiaalinen tekijä, luovuuden kehä, intertekstuaalisuus, artistin kuva ja sävellysprosessin kontekstin kaikki ulottuvuudet. Varsinainen tekijä on siis tapauksesta riippuen hyvinkin abstrakti. Tästä huolimatta romanttinen käsitys ”oikeasta” merkityksestä, jonka yksittäinen tekijä on teokselle antanut, on yhä voimissaan vahvana uskomuksena, ja näin ollen myös auteur-teoriaa ei tule tutkimuksessa hylätä.

6.5 Bisnes

Lopuksi on vielä tarkasteltava tekijyyden taloudellista ulottuvuutta. Jason Toynbeen (2000) mukaan taloudellinen tilanne vaikuttaa toimijan habitukseen luovuuden kehässä. Vaurauden epätasainen jakautuminen tuo toisille tekijöille laajempia sosiaalisia ja teknologisia mahdollisuuksia, samalla kun toisella ne ovat hyvinkin rajatut. Toisin sanoen raha on musiikintekijöille tärkeä resurssi, joka vaikuttaa suoraan käytettävissä olevaan aikaan ja laitteistoon, sekä myös sävellettävään musiikkiin ja yleiseen motivaatioon. Tutkielmassa on selvitetty informanttien taloudellista asemaa, rahan merkitystä, sekä ymmärrystä musiikkimarkkinoiden toiminnasta. Haastateltavista ainoastaan Kaapo elättää itsensä täysin musiikilla; Ellenillä ja Jussilla on molemmilla puolipäivätyöt.

Ellen kertoo puolittaneensa työaikansa vain puoli vuotta ennen haastatteluhetkeä. Hän toteaa eron nykyisen ja edellisen tulotason välillä olevan huomattava, vaikka tuleekin edelleen toimeen. Ellenin mielestä kysymys rahasta on vaikea: hänen mielestään musiikilla saa ansaita rahaa ja tulla toimeen, mutta hän ei halua vaatia sitä itseltään eikä asettaa luovuudelleen tai tekemiselleen taloudellisia tavoitteita. Ellen kertoo, kuinka musiikin tekemisen tulot eivät ”ala virrata” heti – esimerkiksi Teosto-tilitykset tulevat aina vuoden jäljessä, ja täten taloudellisen varmuuden saavuttaminen on alalla hankalaa. Ellen suhtautuu Teosto-tilityksillä elämiseen yrittäjyytenä ja pohtii, että vuoden päästä hän saattaa puhua aivan eri positiosta, kun ensimmäiset julkaistut kappaleet alkavat tuottaa rahaa. Ellen toteaa olevansa ”bisnespuolessa super-alussa” ja ”huono ihminen kertomaan siitä”;

Ellen tietää, miten yhteiskirjoitussession tulonjako tapahtuu, milloin tulot tilitetään ja miten levy-yhtiöillä on omat sopimuksensa kussakin tapauksessa, mutta hän haluaisi, että joku muu hoitaisi raha-asioita, jotta hän voisi itse keskittyä ainoastaan musiikin tekemiseen.

Myös Jussi myöntää, ettei hän tiedä tarkalleen, miten biisileirien taloudellinen puoli toimii. Hän sanoo kappaleen tulevien tuottojen jakautuvan aina ryhmän kesken tasan. Jussi on tiukka tekijänoikeuksista ja toteaa, ettei niitä koskaan luovuteta muille artisteille, sillä niiden kautta saa rahaa. Toisaalta hän ei tiedä, kuinka paljon ja vetääkö joku välistä. Jussin mukaan epärealistisia tulonjakoja sattuu alalla silloin tällöin, mutta ei niinkään Suomessa. Hän kertoo tienanneensa yhdestä aiemmin julkaistusta, kohtuullisen suositusta kappaleestaan 1400–1500€ rojalteina ja toteaa, että voisi näin hyvinkin tulla toimeen musiikilla, joskin hän kaipaa muutoksia Spotifyn, YouTuben ja muiden stream-palveluiden epäreilujen tilityskäytäntöjen suhteen. Jussi kokee rahan tärkeänä osana musiikin tekemistä, ja hän haluaisi lopettaa muut työt kokonaan. Stream-palveluiden lisäksi Jussia ärsyttää ja järkyttää kanssamuusikot, jotka ”haukkuvat” Teostoa. Hänen mukaansa monella tekijällä on vääristynyt mentaliteetti, ettei musiikista kuuluisi saada rahaa. Haastattelusta nousee näin esiin taloudellisen sijainnin merkitys pienessä levy-yhtiötoiminnassa: Jussin ja hänen veljensä yhtiöllä ei ole varaa panostaa suuria rahamääriä aloitteleviin artisteihin, joten he joutuvat miettimään jokaisen teoksen kohdalla, onko tekeminen, äänittäminen ja julkaiseminen kannattavaa. Jussi kertoo, kuinka he pyrkivät yhtiössään tekemään kuitenkin aina ”semmoista jälkeä, että saadaan edes henkilökohtaista korvausta”. Hän ei myöskään halua vähätellä ”rakkaudesta lajiin -argumenttia”, muutoinhan hän ei edes tekisi musiikkia tälläkään hetkellä.

Kaapo puhuu haastattelun aikana paljon rahasta, tarkoista summista ja muille sattuneista ongelmatapauksista. Kaapo ei ole koskaan myynyt kappaleiden oikeuksia muille artisteille, sillä ”se tuntuisi pahalta ja väärältä”. Sanoitusten kirjoittajien kanssa hän on sopinut jakoprosentit, ja pitää ylipäänsä tarkkojen sopimusten laatimista alalle oleellisena. Hän myös toteaa kunkin tekijän motivaation paranevan, mikäli prosenttiehdot ovat hyvät – niin tuottamisessa kuin musiikkivideonkin tekemisessä. Kaapo kertoo olevansa taloudellisesti ”veitsen terällä”, saaden noin puolet tuloistaan oman musiikin kautta ja puolet soolokeikoista, äänityksistä ja muiden artistien tuottamisesta. Hän haluaisi tulla toimeen ainoastaan oman musiikin tekemisensä kautta, ja pitää sitä tärkeänä tavoitteena.

Kysyttäessä musiikintekemisen päämotivaatiota Kaapo kertoo päättäneensä vuonna 2012, että ”do or die”, ja laittaneensa kaiken likoon musiikkinsa suhteen. Kaapo on tyytyväinen saavutuksiinsa ja toteaa, ettei vaihda alaa enää, ”ei voi jättää kaikkea kesken”. Kaapo esittelee ideoitaan musiikin, markkinoinnin ja promootion suhteen itsevarmasti ja päättäväisesti, ja toteaa lopuksi, ”henkilökohtaisesti tuntuu, että on mahiksia vaikka mihiin”.

Raha on oleellisessa roolissa puhuttaessa modernin populaarimusiikin tekemisestä, sillä musiikkiteollisuus on bisnestä, jota ohjaavat ensisijaisesti taloudelliset motiivit. Toimijan taloudellinen asema vaikuttaa hänen habitukseensa luovuuden kehässä, sillä käytettävissä oleva raha vaikuttaa suoraan käytettävissä olevaan aikaan ja laitteistoon. Taloudellinen varmuus ja riippumattomuus muista töistä on sekä Ellenin että Jussin tavoitteena, ja myös Kaapo haluaisi jättää arjesta pois kaiken muun paitsi oman musiikin tekemisen. Jokainen haastateltava myös painottaa laadukkaan musiikintekolaitteiston tärkeyttä. Raha siis tuo musiikintekijöille sekä varmuutta ja hyvinvointia, että mahdollisuuksia toteuttaa visioita ja ilmaista itseään monipuolisemmin.

7. Yhteenveto

Yhdessä kirjoittaminen on länsimaisen populaarimusiikin historiassa jo pitkään ollut tavallista. Työskentelytavat ovat vaihdelleet Lennon-McCartney -tyylisistä, legendaarisen maineen saaneista vakiopareista satunnaisiin kokeiluihin, kokonaisiin bändeihin ja Tin Pan Allyn kaltaisiin hittitehtaisiin. Viime vuosina erityisen suosion kohteeksi päätyneet biisileirit ovat osa tätä jatkumoa. Nämä sessiot poikkeavat aiemmista käytännöistä siten, että keskiössä ovat roolit itse ihmisten sijaan. Osallistujat eivät välttämättä tunne toisiaan etukäteen, mutta jokainen tietää paikkansa ja tehtävänsä sävellysprosessissa. Sessioiden järjestäjät, levy-yhtiöt, kustantajat ja muut musiikki-instituutiot tavoittelevat näin uusia ja tuoreita hittikappaleita – onhan uudella idealla moninkertainen mahdollisuus olla oikeasti hyvä, mikäli useampi toisilleen tuntematon säveltäjä sen hyväksyy.

Tutkielmassa on selvitetty biisileiritilanteen toimintaa ja sävellysprosessia, hyödyntäen Yrjö Heinosen (1995) sävellysprosessin yleistä mallia. Menetelmänä oli etnografinen kenttätö, aineisto koottiin havainnoimalla yhtä sessiota. Tämän jälkeen lisää aineistoa saatiin haastatteleamalla kolmea nuorta musiikintekijää, joista kahdella oli kokemusta moderneista biisileireistä. Kolmas haastateltava on tehnyt uraa itsenäisenä artisti-tuottajana, ja toi näin tutkielmaan toisenlaista näkökulmaa. Olennaisia kysymyksiä olivat, tekevätkö haastateltavat musiikkia mieluummin yhdessä vai yksin, kenen kanssa, missä ja miten. Myös haastateltavien kokemuksia ja käsityksiä biisileiritilanteista kysyttiin, keskittyen erityisesti rooleihin, rutiineihin ja käytännön asioihin, kuten kaikille tärkeisiin referenssikappaleisiin.

Sävellysprosessin analyysistä siirryttiin itse musiikkikappaleen rakentumiseen. Keskeiseksi argumentiksi nousi modernin populaarimusiikin sävellysprosessin nimeäminen jo olemassa olevien elementtien uudelleenjärjestelyksi. Tästä konkreettisimpana esimerkkinä toimivat referenssikappaleet. Tutkielmassa kartoitettiin myös musiikintekijöiden kiinnostusta kokeilla aivan uusia asioita, tosin varsinaisen kokeellisuuden todettiin jäävän populaarimusiikin genrerajoitteiden sisälle, ylempien järjestäjätahojen ohjaamaksi toiminnaksi. Nämä instituutiot toisaalta tavallisesti kannustavat leiriläisiä olemaan rohkeita sävellyspäätöksissä. Oleellisessa asemassa tähän liittyen on teknologia ja sen käyttö, vaikuttaen koko prosessin lähtöasetelmaan ja varsinaisiin päätöksiin sävellyksen edetessä.

Tutkielman kolmas pääteema oli tekijyys. Modernin populaarimusiikin tekijä on jatkuvassa muutoksessa, ja siksi sille on esitettävä tarkentavia määreitä vähän väliä. Vaikka sävellysprosessin takana on luova yhteisö, ammattimainen tiimi, käsitetään valmis musiikkikappale arkikielen tasolla esittävän artistin tekemäksi. Tämän toteaminen herätti haastateltavissa vaihtelevia tunteita, itsestäänselvydestä asetelman puoltamiseen ja vastustamiseen. Esittävän artistin tekijyys on siis todellisuudessa vain kuva, eräänlainen kaksoisolento, joka voidaan jakaa esitettyyn, välineellistettyyn ja koottuun (Ahonen 2007). Näin ollen tekijyys koostuu individualististen ja kollektiivisten muutosvoimien yhteistyöstä, intertekstuaalisuuden ja uudelleenjärjestelyn kautta, rakentaen artistin esitettyä kuvaa ja ottamalla vaikutteita jo olemassa olevasta, kootusta kuvasta. Taustalla vaikuttaa toimijan taloudellinen sijainti, määrittäen käytettävissä olevan tilan, ajan, välineistön ja muut resurssit. Modernin populaarimusiikin tekijä on sosiaalisesti ja historiallisesti rakentunut kategoria tosin käsitys yksittäisen tekijän, auteurin, ”oikeasta” merkityksenannosta on edelleen voimassa vahvana uskomuksena (ibid.).

Modernin populaarimusiikin yhteiskirjoitussessioita on musiikintutkimuksen piirissä tutkittu melko paljon. Itse biisileirit ovat suhteellisen tuore ilmiö suomalaisen populaarimusiikin kentällä, ja siksi myös tutkimuksia aiheesta on niukasti. Tutkielma on täten tärkeä pelinavaus sävellysprosessin, musiikkikappaleen synnyn ja tekijyyden käsittämiseksi 2010-luvun lopun populaarimusiikissa. Tutkielma syntyi suhteellisen pitkällä aikavälillä, alkaen kesästä 2016 ja loppuen kevääseen 2019. Tässä ajassa on voinut sattua useampi muutos populaarimusiikin kentän pinnallisella tasolla, mutta aineisto pidettiin tiukasti vuodessa 2017. Lisäksi aineisto koostui suhteellisen nuorista informanteista, jotka olivat toki kaikki tehneet musiikkia jo hyvän aikaa, mutta joiden kokemukset olivat kuitenkin lopulta varsin rajattuja. Toisaalta tämä helpotti aineiston analyysia ja tulosten vertailua keskenään. Tutkielman aiheesta on mahdollista tehdä useampia jatkotutkimuksia, esimerkiksi perehtymällä tarkemmin tilan, teknologian ja muiden resurssien vaikutukseen sävellysprosessin ja tekijyyden kannalta. Lisäksi, kuten jo aiemmin todettu, aihe muuttuu tasosta riippuen hyvinkin nopeasti, joten jatkuva ja kattava tutkimus on syvemmän ymmärryksen kannalta oleellista.

Viitteet

¹Pierre Bourdieun käsitteet habitus, pääoma ja kenttä ovat laajasti käytettyjä käsitteitä, mutta samalla monella tapaa arvoituksellisia, ja täten myös väärinymmärrettyjä ja -käytettyjä. Bourdieun oman, yksinkertaistavan kaavan mukaan habituksen ja pääoman suhteet yhdistettynä kenttään määrittävät käytännön eli yksilön tavat toimia tietyissä tilanteissa: (habitus)(pääoma) + kenttä = käytäntö. (Ks. esim. Grenfell 2010, 49-81.)

²Romanttinen taidekäsitelmä nosti 1800-luvulla Euroopassa tietynlaisen musiikin absoluuttisen taiteen asemaan, irroittaen sen kaikista käytännöllisistä käyttöyhteyksistä. Romanttinen taiteilija käsitettiin luovaksi neroksi, eristäytyneeksi ja tuskastuneeksi, voimakkaan intiimiksi origineeliluojaksi, eräänlaiseksi välittäjähahmoksi taivaallisen ideamaailman ja maallisuuden välille. (Ks. esim. Mäkelä 2003; Honour & Flaming 2012, 642-691).

Lähteet

Aineisto

Kenttäpäiväkirja, Oinonen Ilari (K1). Toukokuu 2017, Grind Studio, Helsinki. Tutkijan hallussa.

Haastattelu 1, Oinonen Ilari (H1). ”Ellen”, marraskuu 2017, Helsinki. Tallenne MP3-muodossa, 1:12:14, tutkijan hallussa.

Haastattelu 2, Oinonen Ilari (H2). ”Jussi”, joulukuu 2017, Tampere. Tallenne MP3-muodossa, 49:37, tutkijan hallussa.

Haastattelu 3, Oinonen Ilari (H3). ”Kaapo”, joulukuu 2017, Salo. Tallenne MP3-muodossa, 1:02:42, tutkijan hallussa.

Kirjallisuus

Abbate, Carolyn 1996. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton Academic Press.

Adorno, Theodor 1941. On popular music. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, toim. Simon Frith & Andrew Goodwin, 1990. New York: Pantheon Books.

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim) 2007. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Ahonen, Laura 2007. *Mediated music makers: Constructing author images in popular music*. Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 16.

Ahonen, Laura 2008. Avustajasta artistiksi: levytuottajat ja tekijyys. *Tekijyyden ulottuvuuksia*, 196-208, toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. Vaajakoski: Gummerus.

Anttila, Pirkko 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Tallinna: AS Pakett.

Auvinen, Tuomas 2016. A new breed of home studio producer: Agency and cultural space in contemporary home studio music production. *Etnomusikologian Vuosikirja*, 28. <<https://etnomusikologia.journal.fi/article/view/60227>> (tallennettu 12.3.2018).

Bakhtin, Mikhail 1981. Discourse in the Novel. *Dialogic Imagination*, toim. Michael Holqvist, käänt. Caryl Emerson & Michael Holqvist. University of Texas Press. <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/reader.action?docID=3443524&ppg=10>> (luettu viimeksi 16.4.2018).

Barthes, Roland 1977. *Image-Music-Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath*, käänt. Stephen Heath. Glasgow: William Collins Sons & Co. Ltd.

Barthes, Roland 1993. Tekijän kuolema. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, 109-118, toim. Lea Rojola, käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel, kommentoivat alkusanat Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

Bates, Eliot 2012. What Studios Do. *Journal on the Art of Record Production*, 07. <<http://www.arpjournal.com/asarpwp/what-studios-do/>> (tallennettu 13.1.2019.)

Bennett, Joe 2011. Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice. *Journal on the Art of Record Production*, 05. <<http://arpjournal.com/collaborative-songwriting---the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/>> (tallennettu 6.3.2018).

Bennett, Joe 2013. “You Won’t See Me” – In Search Of An Epistemology Of Collaborative Songwriting. *Journal on the Art of Record Production*, 08. <<http://arpjournal.com/“you-won’t-see-me”---in-search-of-an-epistemology-of-collaborative-songwriting/>> (tallennettu 6.3.2018).

Brackett, David 2000. *Interpreting Popular Music*. University of California Press.

Dobos, István 2008. From the “Death” of the Author to the “Resurrection” of the Author. *Tekijyyden ulottuvuuksia*, 17-33, toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. Vaajakoski: Gummerus.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2014. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel 1979. What Is an Author? *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism*, 141-160. Toim. Josué V. Harari. Lontoo: Methuen.

Fried, Risto 1984. Ääni ja mielikuva musiikin luomisessa. *Luovuuden ulottuvuudet* 313-340, toim. Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth. Espoo: Weilin+Göös.

Frith, Simon 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford University Press.

Green, Lucy 1999. Ideology. *Key Terms in Popular Music and Culture*, 5-17. Toim. Horner, Bruce & Swiss, Thomas. Cornwall: Blackwell Publishers Ltd.

Grenfell, Michael 2010. *Pierre Bourdieu: key concepts*, 49-81. Durham: Acumen Publishing Limited. <<https://ezproxy.utu.fi/login?url=http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=10455628>> (luettu viimeksi 16.4.2018).

Hawkins, Stan & Richardson, John 2007. Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation. *Popular Music And Society*, Vol. 30, No 5. 605-629.

Heinonen, Yrjö 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi: Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylän yliopisto.

Heinonen, Yrjö & Eerola, Tuomas 1998. Songwriting, recording and style change: Problems in the Chronology and Periodization of the Musical Style of the Beatles. *Beatlestudies 1*, toim. Yrjö Heinonen, Tuomas Eerola, Jouni Koskimäki, Terhi Nurmesjärvi & John Richardson. Jyväskylä: Kopijyvä.

Hiltunen, Riikka 2016. Luovia valintoja rajoitetussa tilassa: Popkappaleen tekeminen ryhmätyönä Biisilinna 2015 -leirillä. *Etnomusikologian Vuosikirja*, 28. <<https://etnomusikologia.journal.fi/article/view/60231>> (tallennettu 12.3.2018).

Hiltunen, Riikka & Hottinen, Merja 2016. *Suomalaisten musiikintekijöiden popkappaleet maailmalla: Selvitys teosviennin käytännöistä, nykytilasta ja menestystarinoista*. Helsinki: Music Finland.

Holmes, Thom 2012. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.

Honour, Hugh & Fleming, John 2012. *Maailman taiteen historia*. 642-691. Helsinki: Otava.

Kärkkäinen, Jonna 2018. *Kuinka toimia co-writing-tilanteessa? Ammattilauluntekijöiden strategioita onnistuneeseen yhteistyöhön*. Tampereen yliopisto.

Moisala, Pirkko ja Seye, Elina 2013 (toim.). *Musiikki kulttuurina*. Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Mäkelä, Janne 2011. *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Vaasa: Paino Oy Fram Ab.

Mäkelä, Tomi 2003. Länsimaisen taidemusiikin tutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*, 131-147, toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Vaasa: Ykkös-Offset Oy.

Nyman, Michael 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press.

Richardson, John 2005. "The Digital Won't Let Me Go": Constructions of the Virtual and the Real in Gorillaz' "Clint Eastwood". *Journal of Popular Music Studies* 17.1, 1-29.

Richardson, John & Heinonen, Yrjö 2014. Lauluääni. *Taide, kokemus ja maailma*, 36-46. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: Painosalama Oy.

Ringbom, Sixten 1984. Kuvan luominen ja taiteen kehitys. *Luovuuden ulottuvuudet* 251-276, toim. Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth. Espoo: Weilin+Göös.

Ruth, Jan-Erik 1984. Luova persoona, prosessi ja tuote. *Luovuuden ulottuvuudet*, 13-36, toim. Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth. Espoo: Weilin+Göös.

Shuker, Roy 1998. *Key Concepts in Popular Music*. ST. Ives PLC: Clays Ltd.

Shuker, Roy 2013. *Understanding Popular Music Culture*. Oxon: Routledge.

Straw, Will 1999. Authorship. *Key Terms in Popular Music and Culture*, 199-208. Toim. Bruce Horner & Thomas Swiss. Cornwall: Blackwell Publishers Ltd.

Toynbee, Jason 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Lontoo: Arnold.

Thornton, Sarah 1995. *Club Cultures: Music Media and Subcultural Capital*. Cornwall: Hartnolls Ltd.

Internet-lähteet

Music Business Worldwide. Urban Music Under Fire.

<<https://www.musicbusinessworldwide.com/urban-music-under-fire-as-senior-industry-execs-voice-unease-over-widely-used-term/>> (tallennettu 1.9.2018.)

Music Finland.

<www.musicfinland.fi/fi/> (7.3.2018).

Sipilä, Pekka 2008. Kustantaminen on yhteispeliä. Helsinki: Suomen Musiikkikustantajat ry.

<<http://www.musiikkikustantajat.fi/tietoa>> (tallennettu 1.12.2016).

Teosto.

<<https://www.teosto.fi>> (19.3.2018).

Liitteet

Liite 1: Haastatteluteemoja

- Kerro, kuka olet. Mitä teet työksesi?
- Mitä soitat? Mikä on musiikillinen taustasi?
- Minkälaista musiikkia teet? Tai tykkäät tehdä eniten?
- Vai vaihtelee se? Onko paljon erilaisia projekteja?
- Onko sinulla jokin tietty tyyli tai tapa tehdä biisejä? Tietynlainen prosessi, tiettyjä työskentelytapoja? Rutiineja?
- Teetkö mieluummin yksin vai ryhmässä?
- Kenen kanssa? Millais(t)en tyyppin kanssa?
- Biisileirikonsepti on ilmeisesti tuttu. Mitä mieltä olet siitä? Miltä se tuntuu sävellysmetodina? Pidätkö siitä, miltä se tuntuu?
- Koetko, että biisileirikonsepti tuo sävellystyöhön jotain uutta? Vai pikemminkin vähentää? Miksi teet sitä?
- Onko sinulla jokin tietty rooli, joka toistuu yhteiskirjoitussessioissa? Miten tämä rooli toimii? Onko yhteiskirjoitus useammin saumatonta tiimipeliä, vai hiertääkö jokin vastuunjaossa jatkuvasti?
- Verkostoitumisen tärkeys?
- Toimivatko leirit usein samalla tavoin? Miten? Tehdasmaisesti? Onko se lähtökohteisesti enemmän jo valmiiden rakennuspalojen/ideoiden yhteensovittamista, vai kokonaan uusien juttujen luomista? Riippuu varmaan ihmisistä ja käytettävästä ajasta?
- Eli onko pyrkimyksenä luoda uutta, ts. venyttää generarajoja? Kuinka aktiivisesti? Kokeellisuutta, kokeilunhaluisuutta? Vai mennäänkö vain sillä, mitä on?
- Referenssi biisit ovat ilmeisesti tärkeitä? Miten käytät, pomitko vain yleisfiilistä, vai myös yksityiskohtaisia elementtejä, kuten soundeja?
- Teknologia ja sen käyttö. Mitä soittimia suosit, entä mitä ohjelmia? Ei tarvitse paljastaa ammatillisuuksia, mutta mikä on teknologian rooli musiikissasi? Ja sinun suhteesi siihen, kuinka tärkeä tai olennainen osa teknologia on biisiä rakentaessa? Kuinka paljon se määrittää/rajoittaa, vai koetko että se ennemminkin mahdollistaa?

- Tekijyys: musiikkikappale identifioidaan arkikielen tasolla lähes aina esittävän artistin biisiksi. Itse ainakin kuulen kovin harvoin pohdintaa varsinaisista tekijöistä, ainakin muiden kuin musiikki-ihmisten suusta. Oletko samaa mieltä? Miltä tämä tuntuu?
- Miten musiikkibisnes toimii yhdessä kirjoittaessa? Miten omaa biisiä ”suojellaan”? Vai kiinnitetäänkö tähän sessioissa sen kummempaa huomiota? Mitä mieltä olet korvaus- ja rojaltilasioista? Ei taida tällä työllä paljoa tienata? Muuten palkitsevaa? (Motivaatio?)

Liite 2: Haastatteluteemoja (itsenäinen artisti-tuottaja)

- Kerro, kuka olet. Mitä teet työkseksi / mitä näet tekeväsi työkseksi?
- Mikä on musiikillinen taustasi? Mitä soitat tai olet soittanut?
- Minkälaista musiikkia teet? Tai tykkäät tehdä eniten?
- Vai vaihtelee se? Onko paljon eri projekteja?
- Remixit. Löit niillä ilmeisesti läpi, valtavirran tietoisuuteen? Kilpailut? Teetkö edelleen remixejä, vai keskitytkö enemmän omaan musiikkiin?
- Onko sinulla jokin tietty tapa tehdä biisejä? Tietynlainen, toistuva prosessi, tiettyjä työskentelytapoja? Rutiineja? Treenirutiineja? Missä työskentelet, millaisissa oloissa?
- Teetkö mieluummin yksin vai ryhmässä?
- Jos teet ryhmässä, niin millä tavoin? Millaisten tyyppien kanssa? Onko toistuvia rooleja, toistuvia ihmisiä? Miten yhteiskirjoitus toimii, saumatonta yhteistyötä vai hierivää kitkaa?
- Onko biisileirikonsepti tuttu? Mitä mieltä olet siitä? (Onko sellaisia edes tarjolla tässä genressä?) Oletko kokeillut? Miten meni, aiotko uudestaan? Minkälainen kiinnostaisi?
- Verkostoitumisen tärkeys musiikintekijöiden kanssa?
- Genre ja sen rajat. Kuinka tarkka olet genrerajoituksissa? Erikoistumista juuri tähän yhteen juttuun? Vai kokeilunhaluisuutta? Vaihtelee?
- Onko levy-yhtiötä tai vastaavaa sanelemassa ehtoja tai määrittämässä rajoja? Mitä mieltä? Hyväksyisitkö sellaisen?

- Referenssiartistit/artistit, tärkeitä? Mitä poimitaan, yleisfiilistä vai myös yksityiskoh-
tia?
- Teknologia ja sen käyttö. Mitä soittimia suosit, entä mitä ohjelmia? Ei tarvitse pal-
jastaa ammattisalaisuuksia, mutta mikä on teknologian rooli musiikissasi? Ja sinun
suhteesi siihen, kuinka tärkeä tai olennainen osa teknologia on biisiä rakentaessa?
Koetko, että teknologia rajoittaa, määrittää vai mahdollistaa?
- Teetkö kappaleita muille? Tekijyys: musiikkikappale identifioidaan arkikielen ta-
solla lähes aina esittävän artistin biisiksi. Mitä mieltä?
- Remixit: laulu voimakkain samaistumisen kohde, ihmisääni ja luonnollisin soitin.
Miksi haluat laulaa biisit uudestaan? Remix vai cover? Kenen biisistä on lopulta
kyse?
- Miten musiikkibisnes toimii (remixatessa / yhdessä kirjoittaessa / toiselle kirjoitta-
essa)? Miten omaa biisiä ”suojellaan”? Vai kiinnitetäänkö tähän sen kummempaa
huomiota?
- Mitä mieltä olet korvaus- ja rojaltilasioista? Tienaako? Palkitsevaa? Motivaatio?
- Tekijän julkinen kuva. Kuinka tarkka olet tästä? (Onko yhtiötä?) Minkälaisen artisti-
kuvan haluaisit antaa itsestäsi? Eli: kuka olet, mitä teet, miltä näytät... Avoimuus yk-
sityselämästä? Eroaako alter ego oikeasta minästä?

Liite 3: Ellenin (H1) haastattelun avainhetkiä litteroituna

Litteroinnissa käytetyt merkit

...	lyhyt tauko tai jatkumo puheenvuorojen välillä.
[tauko]	pitkä tauko.
[muu teksti]	anonymiteetin takia sensuroitu nimi, nonverbaalinen ele tai epäselvä ilmaisu.
[– –]	epäselvää tai epäolennaista puhetta.

Liite 3.1

Ilari: ”eli siis sä teet tosi paljon niinko yksin... onks ne sit vaan tommosii aihioita mitä sä teet yksin?”

Ellen: ”joo, mä teen, siis seiskyt prossaa ajast mä teen kyl yhdessä, niinku co-writeja, et [mies] on aina, jos tehään [pop-duon kappaleita], niin [mies] on yleensä mukana, niinku

oli eilenkin. Ja niinku nykyään se on kääntynyt niin. Mä kirjoitan joka päivä... teen sen... siis joka päivä kirjoitan yksin sen verran et mä niinku autan itseäni alkuun ja kehitän kirjoittajuuttani silloin aamulla sen pienen tovin. Et se on ihan vaan harjoitusta, siit ei synny kappaleita yleensä.”

Ilari: ”niin just, joo.”

Ellen: ”et se on niinku sellast vaan et mä, niinku, siit saattaa syntyä aihoita, siit saattaa syntyä hookkeja, mut sen tavoite ei oo ikään kun niinkun semmonen... et mä kirjotan nyt jollekin artistille tästä biisin, vaan se on semmosta kirjoittajuuden harjoittamista. Ja sit ne, mitä mä kirjoitan biisejä, niin ne mä nykyään kirjoitan kyl tosi paljon yhdessä, sitten niinkun sessioissa. Et meil on tietty helppo ku meil on himassa studio, ja [mies] on siellä niinku duunissa kans, sil on myös puolpäivätyö, et se tekee tätä about samalla intensiteetillä.”

I: ”okei.”

E: ”ja viikon aikana mä teen ehkä sillai kahesta neljään niinkun sillai sit... vähän pidempää sessioo muiden tekijöiden kanssa, kuin [miehen].”

I: ”just niin.”

E: ”mut, se on kääntynyt. Viel vuosi sitten se oli niin et yheksänkyt prossaa, kaheksänkyt prossaa mun yksin tekemistä, ja parikyt prossaa yhdessä tekemistä, ja nyt se on niinku... nyt se on niinku kääntyny päikseen se suhde.”

3.2

Ilari: ”no mitä mieltä sä nyt yleisesti ottaen oot täst...”

Ellen: ”biisileirikonseptista?”

I: ”...biisileirikonseptista, eli siitä et otetaan random ihmisiä yhteen...”

E: ”jotain ihmeellistä tapahtuu aina ku tehään, mennään semmoseen kontekstiin. Mä en tiedä, mikä se on se juttu, että sä voit hakata päätä seinään aika pitkään niinku itekses kirjoittaessas, etkä saa mitään sellasta... niinku merkittävää aikaiseksi. Mut sit ku sut laitetaan tilaan, johonki semmoseen selkeeseen tilaan, missä tavoitteena on se, et tänään syntyy biisi, niin kyl se jotenki maagisesti se biisi aina syntyy. Ja se on niinku jotenki... mä nautin niist tilanteist ihan hirveesti, et must biisileirit on niinkun... siin on joku semmonen niinku varmaan semmonen fokusten, et ku siinähan kaikilla on sama fokus, ja sit ne keskittyy, tavallaan se, jotenkin energia on omanlaisensa. Et se kyl niinku synnyttää yleensä... Mä ylipäätään pidän co-writesta ihan tosi paljon, mä oon ite parhaimmillani co-writessa.”

I: ”nii just.”

E: ”mä nautin siitä et mä saan pallotella ideoita ja et mä saan inspiroitua toisten ajatuksista ja jotenkin niinkun... saan oppia muilta, täs vaihees mä koen erityisesti et mä imen niinkun sillei ku sieni muiden vaikutteita jotenkin että... et se on niinku... [—] et mitä erilaisempia kokoonpanoja ni sen herkullisempaa. Ja siis tosiaan samaan aikaan hirveen pelottavaa, mä edelleen niinkun... sä varmaan vedit johtopäätökset et mul on aika sillei... väistelevä polku tän artistiuteni ja biisinkirjoittajuuteni kanssa, et mä en oo kauheesti niinku... siel on ollu niin paljon sellast pelkoo ja epäonnistumisen kauhua, et se niinku blokkas mua pitkään. Ni nyt tavallaan co-writet [ja] tommoset biisileiritilanteethan on niinku... nehän on sillai... [tauko] tavallaan tosi haastavia niinku siltä kannalta. Et se kyllä niinkun pelottaa aina ennen kun se on niinku palkitsevaa.”

3.3

Ilari: ”...eli sä oot selvästi sitä mieltä, että tää biisileirikonsepti tuo paljonkin uutta sävellystyöhön?”

Ellen: ”niin, no siis... pop-musiikki on aika pitkälti lainaamista, tai siis sehän on niinku tämmöstä remixiä, et siin on... Mä sanoisin et siin on hyvä olla aina semmonen [—] seitkyt prossaa, kaheksankyt prossaa tuttua ja sit parikyt prossaa voi olla niinku jotain ihan uutta. Et se [—] jos aatellaan, et millast popmusa on, niin onhan se niinku... oishan se hassua, jos se syntyis parhaiten sillei, et sä oot vaan yksin, etkä... [—] et kylhän se niinku muilta lainaaminen ja se ideoiden jakaminen ja se niinku se on must jotenki sillei ytimellisesti sitä mitä popkin tavallaan on. Et se ei oo niinku sellast yhden ihmisen itseensä käpertyvää self reflection jotenki niinku, puntarointia, vaan kyl se on niinku sillai jotenki... jaettua.”

[—]

I: ”eli siis et tää biisileiri, et se on niinku lähtökohtasestiki enemmän jo valmiiden ideoiden yhteensovittamista...?”

E: ”aa ei...”

I: ”vai niinku kokonaan uuden luomista vai kuin paljon, suhteessa?”

E: ”...hyvä kysymys! Mä oon semmonen, et mä meen sessioihin yleensä ilman aihioita. Eli tää on niinku... [—] mä väitän et meil on aina käytettävissä aika valtavat resurssit niinkun elettyjä kokemuksia ja kuunneltua musiikkia, ja tavallaan me tuodaan, me tullaan koko sen kokemustaustan kanssa siihen sessioon. Eli vaik mul ei ois vihko täynnä aihioita

ja niinku biisi-ideoita tai muuta, niin mul on kuitenkin... se on, se on tuolla!” [Osoittaa päätään.] ”Et se on käytettävissä!”

I: ”joo, sävellysprosessin yleisessä mallissa tätä sanotaan mallien sisäistämiseksi...”

E: ”joo.” [Jatkaa myötäilyä.]

I: ”se on niinku se ensimmäinen vaihe aina siin. Sulla on ne tietyt... mallit sisällä, joiden pohjalta sä lähdet sit tekemään.”

E: ”just näin. Et jotenki mä aattelen silleen niinku... [– –] mä en koskaan mee sessioon niin, et mul ois, et mä oisin jo tavallaan suunnitellu, et miten tää biisi niinku menee. Et mitä me tehään tänään, niin et tää menee nyt näin, jos alotetaan uutta kirjottaa.”

3.4

I: ”no sit tota ihan yleisesti ottaen [– –] mikä on niinku teknologian rooli nyt sit täs musiikissa? Et sä sanoit tossa että te aloititte niinku instrumenteista sit siirty siihen Logiciin, mut et sul ei oo koskaan... se Logic tai mikään...?”

E: ”no siis kyl mä sitä osaan pyörittää, et kyl mä sitä niinku sen verran osaan et mä pystyn tekemään itelleni demotrackin, ja niinku kyllähän mä nauhotan niinku laulut ja soittelen kitaraa sillä ja niinku teen niinku sillai jonkinlaista looppia sieltä, niinku yhdistelen ja edailen. Et periaattees, mutku mä oon vähän sillei laiska siinä, niin sitten se auttaa, et mul on niinku vaik [tuottajalta] saattaa olla trackeja, et hei että, täs on tällaset, ja teetkö jotain näihin ja... [– –] kyl mä sit aika paljon niinku pyydän trackeja niinkun tuottajilta, jos semmonen tilanne tulee että haluisin itekseni kirjetella. Mut ehkä se, et yleensä sessiois mis mä oon, ni siel on kyl se tuottaja paikalla, joka sit niinku hoitaa ikään kuin se osaston.”

I: ”niin niin.”

E: ”ja [mies] tekee paljon niinku... trackei, mitä sitten niinku yhdessä tuotetaan ja kirjoteetaan eteenpäin [– –] meil on semmonen ’supply of tracks’ ku me aletaan tekee hommii, et me kuunnellaan sen viimeaikaiset tuotokset ja sit mä oon sillei, katon et mikä rupee soimaan. Eli mikä tuntuu, et mihin mulla tulee heti että, herää joku ajatus tai rupee melodiat soimaan päässä, ni sit me alotetaan siitä. Et tälle syntyy [pop-duo]-biisit, et ne on vahvasti intuitiivisia, jotenki.

[– –]

E: ”et sil on itse asias, teknologialla on iso rooli, sen kautta mä löysin... tyylillisesti sitä, mitä mä oon halunnu tehdä. Tai jotenki, sen kautta mä löysin paljon vapautta siinä että kun... en oo koskaan ollu mikään intohimoinen instrumentalisti [– –] et kylhän se niinku

maailma aukes sitte ku teknologia tuli kehiin ja Logic astui niinkun... biisinkirjoittamisen niinku sillei... tueksi.”

I: ”eli sä koet et se enemminkin mahdollistaa kuin rajoittaa?”

E: ”joo, kyl täl hetkel, mut niin. Mut siis tosiaan, mä nään et mähän oon aika alussa, tavallaan, niinku täs tekemisessä, niin...”

Liite 4: Jussin (H2) haastattelun avainhetkiä litteroituna

Liite 4.1

Ilari: ”sä sanoit että se [biisileiri] on ehkä vähän semmoista liukuhihnafileistä, ainakin silloin jos tulee paineita ulkoapäin?”

Jussi: ”mm-m” [myötäilee].

Ilari: ”mut [– –] jos laitetaan niinkon toisilleen entuudestaan tuntemattomia tai semituntemattomia ihmisiä tekee biisejä yhdessä, niin onks se niinku enemmän sit sellaista valmiiden ideoiden yhteensovittamista, vai kokonaan uuden luomista, vai...?”

Jussi: ”niin, no se...”

I: ”...nyt erityisesti tää tracker-tausta ehkä kiinnostaa tässä, et onks sulla paljonkin valmiita pohjia?”

J: ”ois, mut mä en oo jotenkaan... mä tiedän et jotkut trackerit teki tuol kurssillakin sitä, et ku mentiin niihin, just sinne Grind Studiosille, niil oli joku pohja, minkä ne sit heitti ja lähti tekee.”

I: ”joo.”

J: ”mut... mä en ehkä niinku... [tauko] Tommosis tapauksis, jos niinku mennään jonnekin, eikä välttämättä ees tiedetä viel, kenelle aletaan tekee, niin mun mielestä silloin se on jotenkin hölmöö ottaa joku tracki, joka niinku... on tehty joku ihan muu ajatus mielessä, tietyllä tapaa. Et kyl mä niinku tykkään, et jos nyt päätetään tehdä jollekin tietylle artistille, ni sit se trackiki tehdään myös niinku... siinä hetkessä, ku mietitään sitä itse artistia, tietyllä tapaa.”

I: ”niin niin.”

J: ”et jotenki mä nään et se on niinku johdonmukasempaa, tehdä sitä niin. Mut kyl mul on siis ihan älytön määrä käyttämättömiä biisei, mitä vois heittää sillai et, tehään tähän, tai tehään tää, tai tehään tähän, nyt laulut ja sanat ja sillai. Varsinkaan koska en mä ite tee

niit aina, läheskään, et mä teen vaan sen trackin. Ja sit mietin et, ehkä tätä vois käyttää jossain.”

4.2

Ilari: ”no sit vähäsen näist biisileireistä, eli konsepti on sulle tuttu?”

Jussi: ”joo.”

I: ”ni mitäs mieltä sä nyt oot biisileireistä?”

J: ”no siis, se... ainakin niinkon jos puhutaan ihan tällasest ammattibiisileiristä, mitä niinko majoritkin järkkää, et etitään vaiks Cheekille uutta biisiä tai jollekin Anna Abreulle niin... mulla ei ny semmosist varsinaisesti oo kauheesti kokemusta, muut ko se, mikä sillo kurssilla oli [—]. Ja toi... oli se, se oli toisaalt tosi siistii, niinku niiden puitteiden ja niiden puolesta, ja sen niinku porukan suhteen, mut kyl... henkilökohtasest mä en nauttinu siit kokemuksest kyl yhtään...”

I: ”aijaa?”

J: ”...koska me päädyttiin tekee ryhmän kaa Mikael Gabrielille biisii, ja se oli sit taas sellanen... ei niinku henkilökohtasest mua ei napannu se yhtään.”

I: ”just just.”

J: ”ja sillai niinku... se nyt meni ehkä vähäsen [—] ja sit meil oli kaks trackerii siin, ja se toinen oli räppäri nimenomaan, ja se vähän niinku painosti siihen, ni se oli vähän semmost väkisin vääntämistä omalta osalta, et ei niinku... mikään ei sytyttäny varsinaisesti siin. Ja on toi ehkä niinku ajatuksena, [tauko] et sul on joku aika tehä biisi nyt, let's do it, ni se on vähän sellanen liukuhihna-ajatus ehkä, mun mielestä. Ja mä en niinku tiä, voiko sillä tavalla esimerkiks päiväs paris tulla mitään hirveen hyvää tehtyy. Et ehkä siin niinku määrä saattaa korvata laadun, ko otetaan paljon tekijöitä, tehdään paljon biisejä, ni kyl niist joku sit on hyvä, tietyl tapaa.” [naurahtaa]

I: ”joo, kyllä tota... eli siis hetkinen, ooksä osallistunu nyt vaan tähän yhteen biisileiriin, vai onks sul ollu useampiakin?”

J: ”toi on siis mun ainoo tommonen... sit me järkättiin kerran sen musaporukan kaa, tai siis sen kurssiporukan kaa niinku oma biisileiri, et mentiin viikonlopuks Tallinnaan, ja sit siellä alettiin miettiä, mitä tehään ja tällei niin... se oli sit taas niinku... paljon parempi kokemus jotenki. Ehkä se oli se, et ku siin ei ollu semmost mitään auktoriteettii painostamas vaan me tehtiin se täysin niinko omaehtoisesti niin... se oli jotenki rennompaa ja emmätiä, tuntu paremmalt tehä sillo. Sillon me tehtiin Suvi Teräsniskalle, joka oli kans ihan uutta mulle, iskelmä, mutta... se oli sit taas tosi hauskaa, tosi kivaa.”

I: ”just joo. Eli tota, se et jos siin on niinko vähän vapaampi meininki, ni sit sä koet et se tuo niinku jotain uutta siihen?”

J: ”joo, sit se on niinku jännittävää, tietyllä tapaa! Et niinku päätettiin et hei, et tehään, vaiks... voihan niit niinku järkätä ihan artistien tai kavereidenki kaa, ja monet bänditkin tekee niin, et mennään viikonlopuks mökille, tehään jotain. Nii se on sillai hauska ku siin... [– –] se on jotenki vapaampaa, ku se on niinku omaehtoista, sillon se on niinku jännittävää, ku se on vähän semmonen pikku projekti.”

4.3

I: ”Kun musiikkikappaleethan, niinkon ainakin arkikielen tasolla, identifioidaan esittävän artistin biiseiksi, eli jos sä niinkun just... porukassa kuulette biisin radiosta, ja sit joku kysyy et mikä biisi tää on, ni sanotaan et se on Isac Elliotin se ja se, vaikka hän ei ole sitä kirjoittanut. Ni miltäs tää tuntuu, jos sä olet tehny sen biisin?”

J: ”mm, niin” [mieltii hetken.] ”Tota en oo varsinaisesti ikinä ajatellu, sen on ottanu niin itsestäänselvyytenä aina, et ne tekijät on piilossa tai... artistin nimen alla suluisa jossain [– –] toisaalta se on ihan hyvä, jos ajattelee, et kaikki tekijät ei välttämättä niinku... halua sitä omalle kontolleensa, jos ne on jossain biisileirillä tai jossain niinku väsäny sen vähän sillai... no tehään ny tämmönen. [– –] Ehkä sit taas niinku joku Jurek, joka tekee Antti Tuiskuu, ni mä sain ainakin semmosen käsityksen, et se oli sille niinku tosi semmonen... oma juttu myös, sille tekeminen, ni se sit taas saattais olla tosi ylpee siitä, tai siis on, varmasti, tosi ylpee siitä. [– –] ittelläki on sellane tietynlaine haave, et, et tota... ois niinku tuottajana tietyllä tapaa tunnettu. Sillai et mun, et mun työn jälki ikään kuin tiedostettais mun työn jäljeks, ihan sama kuka se artisti on. Ni siinä mielessä se ehkä saattais olla vähän tylsää, jos niin kävis, et se kreditti menis niinku pelkästään jolleki... vaikka näis mun räppiprojektissa, että todennäköisesti kaikki kreditti menee sille räppärille, mut se että... haluuks mä tehdä sille asialle jotain, ni mä en oo ihan varma.”

I: ”Kyl se varmaan [– –] ainakin ton musiikkibisneksen sisällä just tämä nimen hankkiminen tuottajana onnistuu, mut et sua niinku ei, ei oo sillei intressejä hankkia nimeä sitten, ihan... tavan kansan...?”

J: ”Olis, mun mielest ois siistii niinku... olla semmonen, tietyl tapaa semmonen tyyppi, et, et kukaan ei välttämät niinku tunnista sua, mut sun... kaikki tietäis sun työn jäljen. [– –] et siin on jotain semmost, mun mielest niinku mielenkiintosta, semmonen, vähän semmonen... piillotunnistettavuus.”

I: ”aivan.”

J: ”kai se vähän musiikin tekemiseen jollain tasolla kuuluu. Haluaa niinku... haluaa että se saa jotain tunnustusta myös siit, niinku suurella mittakaavalla.”

Liite 5: Kaapon (H3) haastattelun avainhetkiä litteroituna

5.1

Kaapo: ”se bändijuttu ei oikeen ollu mun juttu, et sit aina niinku... joku siin tuli aina, et nyt tehään tää kertsi, tai siis, mielipiteet oikeestaan vaihteli niin paljon, ja... sit jotenki rupes ärsyyntymään ku ei saa tehdä just semmoista ku sä haluat itte, niin...”

Ilari: ”m-mm.”

Kaapo: ”mä tiedän et jotkut, monet saa, niinku varmaan nää niinku menestyneetkin bändit, ni ne on saanu sen ryhmätyöskentelyn toimimaan niin hyvin että aina päästään yhteisymmärrykseen kaikesta, mut... mul se ei ikinä toiminu, ainakaan näis mis mä oon ollu ni... sit oli parempi et, no tehdään nyt yksin sit vaan. Ei, se, liikaa mielipiteitten vaihteluu joo. En mä tiedä voiks sitä sen paremmin sanoo.”

5.2

Kaapo: ”mut sitten kumminkin, niin kuin taisin mainita, sanoitusten kanssa ni on sit poikkeus, et siin mä usein teen yhteistyöt muitekin kans.”

Ilari: ”mjoo. No siin just sitten, kun sä nyt sitten teet näitä biisejä soolona, tai joku toinen tekee ja sä meet niinku fiittaamaan sinne, niinku sanoit tosta noin, tai just tätä sanoitusten jakoa, ni... millaisten tyyppien kanssa sä teet tätä yhteistyötä? Onks ne jotain tuttuja vai läheksä niinku...”

K: ”ne on yleensä tuttuja joo ollu. Ei kaikki, oon mä joskus laittanu jonnekin muusikoiden nettiin että etsitään hyviä, hyvää sanoittajaa, ja sit on joku tuntematon lähettäny parit versiot, että kelpaisko nää, ja sit mä oon joskus siitäki tehny biisin, et ei ne ihan aina tunnettui oo, mut... mut yleensä niinku täs sanoituspuoleski nyt on pari niinku semmoist läheistä kaverii, ketä... ne on hyvii kirjoittajii ni niitten kans tulee sit tehtyy.”

I: ”eli onks tässä yhteiskirjoittamisessa havaittavissa nyt mitään toistuvia rooleja sulla, et onks tää sanoituspuoli nyt ainakin semmoinen että... sä teet niinku biisin ja sitten joku toinen tekee sanoitukset?”

K: ”joo yleensä mä... yleensä lähtee niin et kyl mä ite kumminkin keksin sen aiheen aina ja sanon, et kirjoitetaan tästä. Ni sen takii mä haluan sitä ulkopuolist jelppii siin kans, kun

sit niil tulee yleensä niinku, saattaa tulla paljo parempii... ne pystyy sanomaan sen asian paljon hienommalla tavalla, mones tapaukses niin.”

I: ”niin niin niin.”

K: ”et nääki pari tyyppiä on niin hyvii tavallaan, lahjakkaita siin runollisessa puolessa, et mä en ehkä ite ois pystyny sanomaan sitä niin hienosti kuin ne niin... mut ei se ikinä oo menny niin että he sataprosenttisesti kirjoittaa tekstiä, mä käytän sitä, vaan sillei et mä sit... joutuu sitä muokkailemaan kumminkin vähän itekki, sovitusten mukaan ja vaihtamaan vähän sanoja. Mut se on se pääsyy joo, et saa niinku paljo hienompai visioitakin muilta. Et ei ehkä oo niin samanlaista tekstii aina, jos kirjoittaa pelkästään yksin.”

I: ”okei. Onks täs nyt esimerkiks täs sun soololevylläs kuinka paljon toisten kirjoittamia tekstejä tai toisten antamia ideoita?”

K: ”on siin varmaan... on siin varmaan fifty-fifty ehkä. Muitten ideoimii tekstejä, joo. Mut kumminkin ne aina lähtee siitä, et mä ite oon keksiny sen aiheen ja sanotaan et, voitasko tästä, voiks tästä rupee jotain hienoa kirjottaa. Et ei se... en mä ihan uskaltanu siihen ihan viel lähtee et toinen keksii kokonaan aiheen, kyl se pitää tavallaan sit lähtee ittestään jos se oma levy on, et se kertoo kumminkin siit omasta jutusta sitten.”