

Musiikin tuotannon ja teknologian muuttuvia suhteita

Kolme näkökulmaa tuottajan toimijuuden rakentumiseen

Tuomas Auvinen

Johdanto

Musiikkiteknologia vaikuttaa siihen, miten musiikkia tehdään. Näin on ollut kautta musiikin historian. Tällöin musiikkiteknologia ymmärretään laajasti ja se voi tarkoittaa soitinteknologiaa sekä myös niitä tiloja, joissa musiikkia esitetään tai äänitetään. Kaikki nämä vaikuttavat myös siihen, miltä musiikki kuulostaa. Äänitetuottajan musiikkiteknologian parissa tapahtuvaa toimintaa musiikin tuotannossa ei kuitenkaan välttämättä tunnusteta osaksi musiikin tekijyyttä esimerkiksi levyn kansiteksteissä, vaikka se vaikuttaa vahvasti musiikin äänelliseen lopputulokseen.

Studio-olosuhteissa musiikin tuotannon teknologioita käyttävät yleensä äänittäjät, miksaajat ja masteroijat sekä tuottajat. Tässä artikkelissa kysyn, miten musiikkiteknologia musiikin tuotantoprosessin ja musiikillisen lopputuloksen mahdollistavana rakenteena vaikuttaa tuottajan toimijuuteen suhteessa musiikin tekijyyden määritelmiin sekä miten musiikin tuottaja käyttää musiikkiteknologiaa ja rakentaa sen avulla toimijuuttaan musiikin tuotantoprosessien aikana. Toimijuus viittaa toimintamahdollisuuksiin musiikin tuotantoprosessissa. Tekijyys viittaa puolestaan siihen osaan musiikintekemistä, joka merkitään musiikkiteoksen tekijätietoihin tämänhetkisen tekijänoikeuslain ja tekijyyttä koskevien määritelmien mukaisesti.

Artikkelini pohjautuu väitöstutkimuksessani (Auvinen 2018) keräämäni tutkimusaineistoon. Siksi tämä artikkeli käsittelee väistämättä joitakin samoja tutkimustuloksia. Tässä artikkelissa kuitenkin syvennän aiempia musiikin tuotantokäytäntöjä koskevia analyyseni sekä esitän uusia tulkintoja teknologian ja toimijuuden välisistä suhteista musiikin tuottamisessa. Artikkelissa esitetyt uudet huomiot ja analyysit auttavat ymmärtämään myös laajemmin tekijyyden ja toimijuuden välistä jännitettä musiikin tuotannon kontekstissa. Keskityn erityisesti siihen, miten musiikkiteknologiset käytännöt vaikuttavat studiossa tapahtuvaan tuotantoprosessiin kuuluvaan sosiaaliseen kanssakäymiseen, joka on olennainen osa tätä prosessia.

Äänitetuotannon tutkimusalan konferensseissa tutkijat keskustelevat ajoitain siitä, pitäisikö musiikin tuottamisesta kirjoitettaessa käyttää termiä "ääni-

tetuotanto” vai ”musiikin tuotanto”. Tässä artikkelissa käytän näitä käsitteitä keskenään samassa merkityksessä. Termi ”äänitetuotanto” (*record production*) lienee perinteisempi. Tutkimusalalla ollaan kuitenkin siirtymässä kohti termin ”musiikin tuotanto” käyttöä. Tämä juontuu siitä ajatuksesta, että musiikin kuluksen siirryttyä striimauspohjaiseksi musiikkia ei enää käsitetä äänitteinä, koska perinteinen fyysinen äänite puuttuu. Tässä artikkelissa musiikin tuotanto tarkoittaa sitä taiteellista ja teknistä prosessia, jonka tuloksena musiikin tekijöiden musiikilliset ideat saatetaan tallenteeksi, jota voidaan kuunnella monenlaisilla musiikin kuuntelulaitteilla tai striimauspohjaisissa palveluissa. Rajaan käsittelyni ulkopuolelle musiikin masterointivaiheen sekä sellaiset miksaukseen liittyvät toiminnot, joihin tuottaja ei vaikuta.

Tämä artikkeli sijoittuu osaksi musiikkiteknologian kulttuurista tutkimusta, jossa musiikkiteknologian ja ihmisten toiminnan välistä suhdetta tarkastellaan eri näkökulmista. Lisäksi artikkeli kuuluu musiikin tuottamista käsittelevän tutkimuksen piiriin. Tuottamisen käytäntöjä koskevilla mikrotason analyyseillaan artikkeli tarjoaa uuden näkökulman musiikin tuotantoprosessiin erityisesti vertailemalla hyvin erilaisiin musiikkityyleihin liittyviä tuotantoprosesseja. Tutkimukseni tuo uusia ja päivitettyjä näkökulmia etenkin yllä mainittujen alojen suomalaiseen tutkimukseen, jossa viimeisin aiheeltaan hieman vastaava tutkimus on lähinnä iskelmägenreen keskittynyt Juha Korvenpään (2005) väitöskirja. Artikkelin seuraavassa osassa esittelen tutkimusmetodologiani.

Metodologia ja tutkimusaineisto

Metodologisesti tutkimukseni sijoittuu kulttuurisen musiikintutkimuksen ja etnomusikologian kenttiin. Huolimatta näiden tutkimusperinteiden välisistä eroista nykypäivänä niiden yhteneväisyyksiä korostetaan eroja enemmän erityisesti suomalaisessa kontekstissa. Tätä on perusteltu ajatuksella kaiken musiikin ja sen tutkimuksen kulttuurisidonnaisuudesta (Mantere ja Moisala 2013, 201–203) riippumatta musiikkityylistä, maantieteestä tai tarkasta metodologisesta lähestymistavasta. Etnomusikologia on toki perinteisesti keskittynyt pääasiassa ulkoeurooppalaisiin musiikkeihin, mutta nykyään etnomusikologisin menetelmin tutkitaan myös monenlaisia länsimaisia tai eurooppalaisia musiikkeja mukaan lukien taide- ja populaarimusiikit (ks. Mantere 2006, 43). Oman tutkimukseni etnomusikologinen luonne liittyykin ennen kaikkea valittuihin tutkimusmenetelmiin ja metodologisiin näkökulmiin, joista keskeinen on etnografinen kenttätyö. Oleellista projektini kenttätyötä sisältävässä etnomusikologisessa painotuksessa on tilan antaminen musiikin tuottajien omille näkökulmille heidän käytäntöihinsä. (Moisala ja Seye 2013, 34.)

Olen tehnyt kolme musiikin tuottamista koskevaa tapaustutkimusta. Valitsemalla kohteiksi erilaisten musiikkityylien tuotantoprosesseja keräsin monipuolisen aineiston, jonka avulla on mahdollista kuvata tuottajan roolin ja musiikkiteknologian välisten suhteiden olennaisia piirteitä, mutta myös näiden suhteiden

monipuolista, kulttuurisesti ja teknologisesti muuttuvaa luonnetta. Etnografisen tutkimusotteeni pääpaino oli tuotantoprosessin aikana musiikkistudiossa tehdyissä kenttähavainnoissa ja tuottajien haastatteluissa. Kenttähavainnot kirjoitin ensin käsin muistilehtiöön. Paikalla saattoi tilanteesta riippuen olla tuottajan lisäksi esimerkiksi muusikoita ja äänittäjiä. Havainnoinnin jälkeen kirjoitin muistiinpanoni puhtaaksi tietokoneella mahdollisimman pian. Haastattelut tein osin havainnoinnin lomassa, esimerkiksi kahvitauoilla, ja osin erikseen sovittuina aikoina. Moisala ja Seye (2013, 29) muistuttavat, että tämän tyyppisen kenttätyön avulla tutkija pääsee lähelle musiikin tekijöiden käytäntöjä.

Tutkimusaineistoni koostuu kenttäpäiväkirjaan kirjattujen havaintojen ja tuottajien haastattelujen lisäksi valokuvista, videoista, kenttä-äänitteistä sekä keskeneräisistä, tuotannossa olevista musiikkikappaleista (ks. liite 1). Kuvien, videoiden ja kenttä-äänitteiden rooli analyysissä on ollut avata erilaisia näkökulmia tutkimuskysymyksiin sekä toimia haastatteluissa ja kenttäpäiväkirjoissa esitettyjen näkökulmien vahvistajana, osana niin kutsuttua datatriangulaatiota (ks. esim. Rothbauer 2008). Haastatteluihin viitataan merkintätavalla ”H päivämäärä” ja kenttäpäiväkirjaan merkinnällä ”KP päivämäärä”.

Tutkimusaineistoa käsitellessäni hyödynnän toimijuutta operatiivisena käsitteenä niin analyysissä kuin tulkinnassakin. On kuitenkin huomionarvoista, että analyysin ja tulkinnan erottaminen toisistaan on etnografisessa tutkimuksessa miltei mahdotonta, sillä jo se, mihin kiinnittää huomiota esimerkiksi tuotantostudiossa tuottamisen aikana on tulkintaa siitä, mikä on olennaista ja havaitsemisen arvoista. Samalla kun toimijuuden käsite ohjaa aineiston analyysia, tavoitteenani on myös tehdä uusia huomioita ja tulkintoja toimijuudesta tutkimusaineistojeni pohjalta. Toimijuuden käsite viittaa tässä artikkelissa siihen, mitkä henkilön toimintamahdollisuudet tarkasteltavan prosessin aikana ovat ja miten ne rakentuvat suhteessa prosessin keskeisiin rakenteisiin toiminnan (Taylor 2001, 35) mikrotasolla. Omassa artikkelissani erityisen keskeinen toimintamahdollisuuksia muovaava rakenne on musiikkiteknologia (määrittelen tämän termin seuraavassa osiossa). Näin ollen tutkimusmetodologia, joka ottaa huomioon tutkimuksen osallistujien näkökulman (Moisala & Seye 2013, 43), on tutkimuskysymykseni kannalta käyttökelpoisempi kuin metodologia, joka ohjaa tarkastelemaan vain musiikin tuotannon valmista lopputulosta.

Haastavin osa tutkimustani oli tutkimuksen osallistujien löytäminen. Vain harva tutkimukseen mukaan kutsumistani tuottajista suostui osallistumaan. Monet niistä tuottajista, joita lähestyin, eivät vastanneet pyyntöihini lainkaan (KP 2.10.2016). Jotkut vastasivat kieltävästi vedoten johonkin tiettyyn syyhyn (KP 11.4.2014). Eräs kieltäytynyt kuitenkin suositteli kysymään toista tuottajaa osallistujaksi tutkimukseen, mikä tuottikin tulosta.

Tuottajien vastahakoisuus osallistua tuo mieleen populaarimusiikin luovien prosessien tarkasteluun keskittyneen musiikintutkija Joe Bennettin (2011) havainnon siitä, miten vaikeaa on löytää laulukirjoittajia, jotka suostuvat havainnoitavaksi. Bennettin huomio tuntuu pätevän osin myös musiikin tuotantoprosesseihin, sillä erityisesti populaarimusiikin tuotannossa laulukirjoitukseen ja säveltämiseen liittyvät toimet sekoittuvat tuotantoon (Hiltunen 2016). Lisäksi,

kun kyse on pienestä otannasta osallistujia, kuten omassa projektissani, saattaa olla, että tutkittaviksi suostuvat vain sellaiset tuottajat, jotka mielellään puhuvat työstään, mikä rajaa osallistujat tietyn tyyppisiin ihmisiin. Näin ollen tutkittavat saattavat kertoa asioita, joita uskovat tutkijan haluavan kuulla. Olen joka tapauksessa pyrkinyt havainnoimaan tuottajien työtä heille itselleen tyyppillisissä, niin kutsutusti luonnollisissa tilanteissa, joissa he tekevät musiikkia, joka päätyy julkaistavaksi ja jakeluun. Esimerkiksi haastatteluissa ilmenevän tutkittavien taiteellisuuden sanoa sellaista, mitä he uskovat tutkijan haluavan kuulla, olen pyrkinyt ottamaan huomioon vertaamalla haastatteluja ja tuotantotilanteissa tekemiäni kenttähavainnoja kriittisesti toisiinsa.

Oma positioni tässä tutkimuksessa on ollut pikemminkin tarkkaileva kuin osallistuva. Ennen tutkimuksen aloittamista minulla oli jonkin verran kokemusta musiikin tuottamisesta. Lisäksi olen toiminut muusikkona, äänittäjänä ja sovittajana tuotantoprojekteissa. Näin ollen minulla oli jo tutkimuksen alkaessa käsitys musiikin tuotantoprosessin luonteesta. En kuitenkaan ole työskennellyt päätösmisena musiikin tuottajana eikä minulla siten ole hiljaista tietoa alan viimeisimmistä työskentely- ja toimintatavoista. Työskentelyn kautta syntyvän hiljaisen tiedon puuttumisen vuoksi olen osannut kyseenalaistaa ja ihmetellä päätösmisille musiikin tuottajille itsestään selviä asioita. Seuraavaksi käsitelen lähemmin tutkimukselleni keskeisiä toimijuuden ja tekijyyden käsitteitä.

Toimijuus ja tekijyys

Tässä artikkelissa on mielekästä aloittaa toimijuuden määrittely sen suhteesta tekijyyden käsitteeseen. Nämä käsitteet sekoittuvat helposti musiikin tekemisen kontekstissa vaikuttaen samalla siihen, miten ymmärrämme ja määrittelemme musiikin. Tekijyyden käsitettä ja sen suhdetta toimijuuteen ovat tarkastelleet ja problematisoineet viimeisten 20 vuoden aikaisessa musiikin- ja taiteentutkimuksessa esimerkiksi Marjaana Virtanen (2005; 2007), Taina Riikonen (2005), Milla Tiainen (2005) sekä Pia Houni (2005). Oma näkökulmani eroaa aiemmasta tutkimuksesta siinä, että käsitelen tekijyyttä musiikin tuotannon kontekstissa, jossa musiikillisen prosessin lopputuloksena on soiva ja monistettavissa oleva äänite. Suuri osa tekijänoikeuskorvauksista muodostuu tämän soivan lopputuloksen radioitoon tai Internetissä tapahtuvan striimauksen kautta. Tekijänoikeuslaki puolestaan mahdollistaa sen, että tekijät saavat musiikin käytöstä rahallisen korvauksen. Siksi aloitan tekijyyden tarkastelun suhteessa musiikilliseen lopputulokseen tekijänoikeuslain näkökulmasta, jonka mukaan:

Tekijänä pidetään, jollei näytetä toisin olevan, sitä, jonka nimi taikka yleisesti tunnettu salanimi tai nimimerkki yleiseen tapaan pannaan teoksen kappaleeseen tai ilmaistaan saatettaessa teos yleisön saataviin. (Tekijänoikeuslaki 1 Luku, 7 §)

Tähän lakiin pohjaten musiikin tekijänoikeuksia Suomessa valvoo tekijänoikeusjärjestö Teosto. Sen asiakkaaksi voi liittyä henkilö, jolla on "vähintään yksi

sävellyks, sanoitus, sovitus tai käännös, jota on esitetty julkisesti tai joka on tallennettu äänitteelle tai av-tallenteelle” (Teosto 2018). Teos, johon henkilön tekijyyttä voi kohdentaa, koostuu siis lain tulkinnan mukaan edellä mainituista elementeistä. Musiikin tuottamisen kontekstissa käsite ”tekijyys” on näin ollen nykymuodoissaan ongelmallisen suppea. Kuten jatkossa osoitan, tuottaja työskentelee usein siten, ettei hän saa nykyisen tekijänoikeuslain perusteella osuutta musiikkiteoksen tekijänoikeuksista (ks. esim. Burgess 2013, 17–18), vaikka hänen panoksensa on musiikin soivan lopputuloksen kannalta keskeinen. Vain, jos hänet erikseen merkitään säveltäjäksi, sanoittajaksi tai sovittajaksi, hän voi saada virallisesti tekijänoikeuskorvauksiin oikeuttavan ”tekijän” statuksen musiikkiteoksessa. Silti erityisesti populaarimusiikin kentässä sointi eli soundi on usein jopa melodian kulkua tai formaalia harmoniaa tärkeämpää, ja musiikin tekijät usein työstävät musiikkia keskeisesti sointien pohjalta (Warner 2003, 18–19; Théberge 1997, 192; Moorefield 2005, 73). Tekijänoikeuslaki ei kuitenkaan nykyisellään tunnusta tuottajan työstämiä soundeja osaksi teosta eikä tuottajan työhön tästä näkökulmasta voi kohdentaa tekijyyttä oikeudellisessa merkityksessä. Käsitteitä musiikin tekijyydestä olisikin syytä tarkastella ja uudelleen arvioida perusteellisesti myös tekijänoikeuslainsäädännön tasolla. Se, miten paljon tuottajaa nostetaan esiin tuotetun musiikin tekijänä, riippuu kuhunkin musiikin tyylilajiin liittyvistä jaetuista arvoista ja toimintatavoista: siis kulttuurista. Tuottajan merkityksen ja sitä muovaavien arvojen ymmärtämiseksi on tärkeää tehdä mikrotason tutkimusta studiotyöskentelyn erilaisista käytännöistä eli tarkastella sitä, *mitä* tuottajat konkreettisesti tekevät, jotta voidaan vertailla tätä siihen, *mitä* tuottajien *oletetaan tai sanotaan tekevän*.

Tässä artikkelissa määrittelen toimijuuden (*agency*) musiikintutkija Timothy D. Taylorin (2001, 35) tavoin. Hänen mukaansa toimijuus tarkoittaa ”yksilön tai yhteisön mahdollisuuksia toimia rakenteen sisällä, jopa muuttaa sitä jossakin määrin” (*ibid.*). Taylorin määritelmän etu musiikin tuotannon kontekstissa on se, että hän käsittelee toimijuutta nimenomaan suhteessa musiikkiteknoologiaan, joka puolestaan on musiikin tuotantoprosessin keskeinen mikrotason rakenne (musiikkiteknologiasta rakenteena ks. artikkelin seuraava osio). Musiikkiteknoologia on myös makrotason rakenne, joka vaikuttaa suurempiin käytäntöjen kokonaisuuksiin, kuten kokonaisuun kulttuureihin tai teollisuudenaloihin (ks. esim. Théberge 1997). Tässä artikkelissa keskityn kuitenkin teknologian kanssa työskentelyn mikrotasoon, joka on aiemmassa musiikkitekniologioiden kulttuurisessa tutkimuksessa jäänyt taka-alalle. On vielä tärkeää tarkentaa, ettei toimijuus omassa tutkimuksessani tarkoita sitä, mitä ihminen *haluaa* tehdä, vaan käsite viittaa *toimintamahdollisuuksiin* (Giddens 1984, 9). Mitä enemmän mahdollisuuksia henkilöllä on asioiden tekemiseen, sitä vahvempi on hänen toimijuutensa.

Toinen Taylorin (2001, 35) määritelmän etu on, että puhuttaessa yhteisön toimintamahdollisuuksista se ottaa huomioon musiikin tuottamisen kollektiivisen luonteen. Määritelmän kolmas vahvuus on siinä, että se käsittää teknologian joustavana rakenteena. Näin ollen määritelmä ei pakota tutkijaa asettumaan teknologioita koskevassa tutkimuksessa esiintyneen determinismi–voluntarismi-

keskustelun kumpaankaan ääripäähän vaan viittaa siihen, miten tällainen joko-tai-asetelma on virheellinen ja hedelmätön lähtökohta teknologiaa koskeville tarkasteluille. Itse olen sillä kannalla, että teknologia ohjaa toimintaamme, mutta ei määrittele sitä (Katz 2010[2004], 3). Laajemmin teknologisen determinismin ongelmaa käsitellään yleensä makrotasolla pohdittaessa esimerkiksi ihmiskunnan kehitystä suhteessa teknologioihin (ks. esim. Marx ja Smith 1994; Harari 2016). Omassa tutkimuksessani tarkastelen kuitenkin musiikillisen toiminnan mikrotasoa, jolta voidaan tapauskohtaisesti löytää yksittäisiä esimerkkejä teknologisesta determinismistä ja sen vaikutuksista inhimilliseen toimintaan sekä voluntarismiin liittyvästä teknologioiden joustavasta ja muuttuvasta käytöstä. Teknologiaan liittyvät tekijät, jotka mahdollistavat ja rajoittavat ihmisten toimintaa, voidaan nähdä pikemminkin rakenteen ominaisuuksina kuin determinismi-voluntarismi -dikotomian ääripäinä. Seuraavaksi määrittelen tarkemmin, mitä tarkoitan musiikkiteknologialla rakenteena.

Musiikkiteknologia rakenteena

Tässä artikkelissa käytän termiä ”musiikkiteknologia” laajassa merkityksessä. Simon Frithin (1996, 226) määritelmä, jossa musiikkiteknologia sisältää kaikki ne keinot, joilla ääntä tuotetaan ja toistetaan, on hyvä lähtökohta. Artikkelissani kuitenkin tarkennan tätä määritelmää, jotta se toimii paremmin suhteessa omaan tutkimusaiheeseen eli studiotuotannon tutkimukseen.

Musiikkiteknologia on rakenne. Tarkemmin ilmaistuna musiikkiteknologia tarkoittaa tässä sitä teknologista ympäristöä ja laitteiden kokoelmaa, joka mahdollistaa ja rajaa äänen tuottamisen, tallentamisen ja muokkaamisen eli musiikin tuotannon prosessia ja jonka lopputuloksena syntyy soiva, äänentoistolaitteella jälkikäteen kuunneltavissa oleva äänite. Näin ollen esimerkiksi akustinen pysytpiano ei tässä kontekstissa ole musiikkiteknologiaa, vaikka jossakin toisessa yhteydessä se sitä saattaa olla.

Musiikkiteknologia rakenteena ei kuitenkaan tarkoita vain kokoelmaa erilaisia sähköisiä laitteita ja digitaalisia ohjelmistoja, vaan se tulee ymmärtää kokonaisuena ”järjestelmänä”, joka organisoii musiikillisia, sosiaalisia ja teknologisia tarkoituksiperiä (Théberge 1997, 193). Greene ja Porcello (2005, 296) näkevät asian samoin ja ymmärtävät musiikin tuotannon teknologiset käytännöt sosiaalisen kanssakäymisen muotona. Sosiaaliset käytännöt suhteessa teknologiaan ovatkin keskeinen osa tutkimustani.

Oleellista on, ettei musiikkiteknologiaa ymmärretä staattiseksi, muuttumattomaksi tai deterministiseksi rakenteeksi. Se vaikuttaa käyttäjänsä samalla kun käyttäjä vaikuttaa siihen (Taylor 2001, 38). Toisin sanoen musiikkiteknologian muutos vaikuttaa musiikin tuottamisen prosessiin samalla kun erilaiset tuottamiseen liittyvät tavoitteet ja toimintatavat muovaavat teknologian käyttötapoja. Tässä Taylor lähestyy Ortnerin (1996) käytäntöteoriaa (*practice theory*), joka sijoittuu strukturalististen ja vuorovaikutteisten teorioiden välimaastoon. Konk-

reettisena esimerkkinä mainittakoon, että musiikin tuottaja voi rakentaa oman studiosa, teknologisen rakenteensa, mutta vain niillä resursseilla, joita hänellä on käytettävissä. Ihmisellä ja teknologialla on kummallakin toimijuutta suhteessa toisiinsa (ks. myös Bates 2012; Latour & Woolgar 1979).

Kuten todettua, keskityn tässä artikkelissa pääosin siihen, miten tuottajan toimijuus rakentuu suhteessa teknologiaan mikro- eli ruohonjuuritasolla. Tästä syystä jätän vähemmälle huomiolle toimijuuden muodostumisen suhteessa muihin rakenteisiin, kuten esimerkiksi musiikkiteollisuuden tai genrejen perinteisiin ja arvoihin, joita voidaan pitää sosiaalisina rakenteina. Seuraavaksi käsitelen lyhyesti musiikin tuotantoprosessin yleisiä keskeisiä piirteitä.

Musiikin tuottamisprosessista ja tuottajan roolista

Ytimekkäästi määriteltynä musiikin tuotantoprosessi tarkoittaa sitä toimintojen sarjaa, jonka tuloksena musiikilliset ideat saatetaan tallennettuun äänelliseen muotoon, jossa niitä voidaan kuunnella äänentoistolaitteilla. Musiikin tuotantoprosessi voidaan jakaa karkeasti viiteen toiminnalliseen kategoriaan: säveltämiseen, sovittamiseen, esittämiseen, äänitekniiseen toimintaan (*engineering*) sekä tuottamiseen (Zak 2001, 164). Nämä ovat Albin Zakin mukaan musiikin tuotantoprosessin nimelliset kategoriat, jotka yleensä kirjoitetaan levyn kansiteksteihin. Kategorioiden rajat ovat kuitenkin joustavat, niiden välillä esiintyy päällekkäisyyttä ja ne sulautuvat usein käytännössä yhteen (ibid.). Zagorski-Thomas (2007, 191) ja Moore (2012) esittävät samankaltaisen toimintakategorioiden listan, mutta eivät mainitse tuottamista erillisenä toimintona. Tämä saattaa johtua siitä, että tuottajat voivat tapauksesta riippuen työskennellä minkä tahansa muun yllä mainitun kategorian parissa (Zak 2001, 164). Aiemmasta tutkimuksestani poiketen erottelen tässä artikkelissa musiikkituottajan ja musiikin tuottajan toisistaan. Tämä johtuu lähinnä suomen kieleen liittyvistä erityispiirteistä. Suomessa termillä ”musiikkituottaja” tai ”äänitetuottaja” tarkoitetaan tahoja, joka osallistuu äänitteen tekemiseen taloudellisesti. Musiikkituottajat IFPI Finland ry:n (2011, 2) mukaan äänitteen tuottaja on se taho, jonka aloitteesta äänitettä on alettu tuottamaan ja joka vastaa sen tuotannosta taloudellisesti. Tässä artikkelissa puolestaan tarkoitan musiikin tai äänitteen tuottajalla sitä henkilöä, joka vastaa musiikin esteettisestä sisällöstä. Musiikkituottajat IFPI Finland ry:n (2011, 7) opas kutsuu tällaista henkilöä ”studiotuottajaksi”. Studiotuottaja voi toki olla osaltaan vastuussa myös tuotettavan äänitteen tai musiikin tuotantoprosessin taloudellisista näkökulmista ja puolista (Howlett 2012). Studiotuottaja ei ole kuitenkaan se taho, joka rahoittaa tuotantoprosessin, ellei hän tai esimerkiksi hänen omistamansa yritys samalla ole myös Musiikkituottajat IFPI Finland ry:n tarkoittama musiikkituottaja. Edellä kuvasin musiikin tuotantoprosessin nimelliset osa-alueet. Seuraavaksi luon lyhyen katsauksen aiempaan musiikin tuottajan toimijuutta ja roolia käsittelevään tutkimukseen.

Musiikin tuotantoprosessia aiemmin tarkastelleet tutkijat ovat korostaneet kolmea asiaa. Ensimmäistä aiemman tutkimuksen päälinjaa edustava Albin Zak (2001, 172) on painottanut tuottajan roolin arvoituksellista eli hankalasti hahmotettavaa luonnetta. Toista suuntausta edustava Antoine Hennion (1983) on puolestaan tähdentänyt musiikin tuotannon kollektiivista luonnetta. Musiikkia tuottaa ”luova kollektiivi”, jossa tuottaja on ryhmän johtaja, joka tuo studioon ”yleisön korvan” (Hennion 1983, 161). Musiikin tuotannon kollektiivinen luonne onkin juuri se premissi, jota tässä artikkelissa syvennän ja analysoin teknologian mikrotason käytön näkökulmasta. Kolmatta aiemman tutkimuksen päälinjaa edustava Virgil Moorefield (2005) on alleviivannut tuottajan roolin ja teknologisen muutoksen välistä suhdetta.

Albin Zak (2001, 172) kysyy: ”mitä äänitteen tuottaja tarkalleen ottaen tekee?” Zakin (ibid.) mukaan käsitykset tuottajan roolista vaihtelevat sekä tuottajien kesken että eri tuotantoprojektien ja aikakausien välillä. Nykypäivänä tuottajaksi nimetty henkilö vastaa useimmiten musiikin esteettisistä näkökohdista, joskin hän saattaa vastata myös tuotantoprosessin budjetista ja aikataulusta (ibid.). Vaikka Zak kirjoittaa tuottajasta rockmusiikin kontekstissa, tämä luonnehdinta pätee myös esimerkiksi jazzmusiikin sekä klassisen musiikin kohdalla. (Frith 2012, 221.) Zakin näkemykset ovat hyvä lähtökohta tuottajan roolin ymmärtämiseen. Itse pyrin osaltani valottamaan lisää kysymystä siitä, mitä tuottaja nykypäivänä tekee ja mitä yhteisiä piirteitä tuottajien toimijuudessa saattaa olla riippumatta musiikkityylistä tai -projektista.

Richard James Burgess (2013, 7–25) tarjoaa kiinnostavan esityksen kuudesta erilaisesta tuottajatyypistä jaoteltuna tuottajan luovan panoksen mukaan. Tämä typologia on pikemminkin teoreettinen kuin empiirinen kokoelma kategorioita, sillä sama henkilö voi käytännössä toimia eri rooleissa jopa samaan aikaan. Burgessin kategorisointi on silti hyödyllinen pyrittäessä ymmärtämään tuottajien luovaa toimijuutta. Se korostaa tuottajan työn moninaisuutta ja samalla tuottajan toimenkuvaa koskevan terminologian nopeaakin muuttuvuutta. Burgessin kirja on julkaistu vuonna 2013. Silti hänen luokittelustaan puuttuu niin kutsuttu tracker-tuottajan rooli, joka on nykypäivän musiikkiteollisuudessa keskeinen tuottajan toimijuutta kuvaava termi (Hiltunen 2016; Auvinen 2016; 2017). Tracker-tuottaja on henkilö, joka biiskikirjoitusessiossa luo kappaleen sovituksellisen ”taustan” eli kaikki raidat lukuun ottamatta melodiaa. Hän työskentelee yhdessä melodioita säveltävän ”toplinerin” sekä sanoittajan kanssa (ks. myös Bennett 2011). Tämä tracker-tuottajan kategorian puuttuminen Burgessin teoksesta ei välttämättä tarkoita, että radikaalisti uuden tyyppisiä tuottajan työnkuvia syntyisi jatkuvasti lisää. Uutta termistöä ja luonnehdintoja saattaa syntyä, kun tuottajat työskentelevät uudenaikaisilla teknologisilla työvälineillä, vaikkakin jo sinänsä olemassa olevissa rooleissa.

Tuottajan roolin ja teknologian välistä suhdetta korostava tutkimussuuntaus lähtee siitä, että ennen 1950-lukua tuottajat olivat levy-yhtiöiden virkamiehiä, joiden tehtävä oli järjestää äänitystilaisuudet (Muikku 1988, 34; Moorefield 2005). Ensimmäisinä niin sanottuina taiteellisina tuottajina on yleisesti pidetty Phil Spectorina, joka tunnetaan erityisesti häneen liitetystä ”ääniseinä”-soundista

(Wall of Sound), sekä George Martinia, jota kutsuttiin myös ”viidenneksi Beatleksi” (Moorefield 2005). Moorefield katsoo myös samoihin aikoihin toimineen Brian Wilsonin edustavan taiteellista tuottajatyyppeä (Moorefield 2005, 16). Olennaista näiden tuottajien toimijuudessa on joko tuottajaan liitetty leimallinen ”oma” soundi (Théberge 1997, 192; Schmidt Horning 2013, 138) tai se, että tuottaja osallistuu läheisesti esimerkiksi sovitusten tekemiseen (Moorefield 2005, 27). Esimerkiksi The Beach Boys -yhtyeen Brian Wilson oli lisäksi alun perin yhtyeen jäsen eli alun alkaenkin taiteellisessa roolissa suhteessa tähän yhtyeeseen (Moorefield 2005, 16). Oman soundin etsimisestä on sittemmin tullut monessa tapauksessa tuottajan tärkein päämäärä. Muiden muassa Schmidt Horningin (ibid.) mukaan tämä tuottajan toimenkuvan muutos liittyi teknologian kehitykseen ja sitä kautta laajentuneisiin mahdollisuuksiin käsitellä äänitettyä materiaalia jälkikäteen.

Näiden muutosten pohjalta Moorefield (2005, xiii–xiv) on tulkinnut, että musiikin tuotannon henkinen tai filosofinen tavoite muuttui 1950- ja 60-luvuilla ”todellisuuden illuusiosta” ”illuusion todellisuuteen”. Ennen 1950-lukua musiikin tuotantoprosessin tavoite oli vangita ja toisintaa äänitteelle live-esitys, kun taas muutoksen jälkeen musiikin tuotannosta tuli oma taiteenlajinsa, jossa lopputuloksen ei tarvitse kuulostaa live-esitykseltä. Tästä näkökulmasta jokainen uusi teknologia on vienyt tuotantoprosessin tavoitteen aina vain kauemmas live-esityksen toisintamisesta.

Uudet, erityisesti digitaaliset, teknologiat taas ovat laajentaneet mahdollisten soundien kirjoa suuresti (Théberge 1997), ja äänitteillä käytetään nykyään taajaan sointeja, joita ei voi synnyttää tai toisintaa perinteisillä akustisilla soittimilla. Tällä hetkellä vallitsevassa tilanteessa musiikin tuottamisen painopiste on siirtynyt soundien etsimiseen ja sämpläykseen perinteisen sävellystyön sijaan (ks. esim. Reznor teoksessa Moorefield 2005, 73). Moorefieldin mukaan muutos on äärimmillään johtanut siihen, että tuottaja on ottanut musiikin tekemisen prosessin kaikki keskeiset toiminnot itselleen. Teknologia on edistänyt tätä muutosta keskeisesti. (Moorefield 2005, 111.)

On siis selvää, että teknologian muutokset ovat vaikuttaneet tuottajan rooliin ja toimintamahdollisuuksiin. Moorefieldin tulkinta on kuitenkin deterministinen. On yksinkertaistavaa väittää, että äänitteiden (musiikin) tuotannossa olisi tapahtunut jonkinlainen kokonaisvaltainen henkinen muutos 1950- ja 60-luvuilla. Totta on, että muutoksia tapahtui, mutta ne eivät koskeneet kaikkea musiikin tuotantoa. Ensinnäkin ne rajautuvat pääsääntöisesti populaarimusiikin piiriin, jossa uusien teknologioiden tarjoamat äänen muokkaukseen ja uusien sointien käyttöön liittyvät mahdollisuudet antoivat tilaisuuden luoda uusia, ”epärealistisia” äänimaailmoja. Tilanne ei kuitenkaan ole sama esimerkiksi klassisen musiikin tai jazzmusiikin kentässä, jossa tavoitteena on usein edelleen konserttitilanteen, ”todellisuuden illuusion” simuloiminen äänitteelle. Itse pyrin etnografisen mikrotason studiotutkimuksen avulla tuottamaan yksityiskohtaisempaa tietoa juuri siitä, miten teknologia vaikuttaa toimijuuteen sitoutumatta etukäteen sen enempää deterministiseen kuin täysin voluntaristiseenkaan näkemykseen teknologian ja ihmistoiminnan välisistä suhteista.

Klassisen musiikin tuotannon tutkimuksessa on korostettu kahta erilaista äänitteiden tuotantoon liittyvää diskurssia. Näistä ensimmäinen painottaa sitä, että äänitteen tulisi edustaa konserttitilannetta mahdollisimman tarkasti. Äänilevyn kuuntelijan tulisi kokea istuvansa ”konserttialin parhaalla paikalla” (Symes 2004). Toinen diskurssi taas korostaa äänitteen tuotannon ja konserttien välistä eroa. Tämän ajattelutavan mukaan äänitteen tulisi muodostaa vaihtoehtoinen sointimaailma verrattuna konserttitilanteeseen. (Symes 2004, 86–87). Tätä toista diskurssia edustaa parhaiten Glenn Gouldin idealismi, jossa äänitysteknologiat vapauttavat taiteilijan todellisen esitystilanteen rajoitteista ja tarjoavat mahdollisuuden luoda uutta (Mantere 2006, 87–88; 177). Schmidt Horning (2013, 172) tekee saman huomion todetessaan, että äänitysteknologian kehitys suhteessa klassisen musiikin kulttuuriin on korvannut vanhan tavoitteen uskollisesta konserttitilanteen taltioinnista uudella tavoitteella täydellisestä esityksestä. Riippumatta siitä, mikä on kulloisenkin äänitteen tuotantoprojektin spesifi taiteellinen tavoite, tuottajan rooli klassisessa musiikissa on perinteisesti ymmärretty eräänlaiseksi taiteelliseksi manageriksi, jonka tehtävänä on toimia välittäjänä partituurin, taiteilijoiden sekä äänitysteknologioiden ja tuotannon prosessien välillä (Blake 2012, 195). Tämä kertoo paljon klassisen musiikin ontologisista käsityksistä, joiden mukaan musiikki on pitkälti yhtä kuin partituuri.

Tässä kohdin on silti hyvä muistaa, että klassisen musiikin kenttä on tyyllillisesti laaja, eikä edellä kuvattu siten päde *kaikkean* siihen musiikkiin, joka luetaan kuuluvaksi klassisen musiikin kaanoniin tai kulttuuriin. Lisäksi on todettava, että samansuuntaisia musiikin autenttisuuteen liittyviä arvoja sisältyy myös esimerkiksi rockmusiikin tuotantoon (Frith 2012, 207–221), minkä tuloksena rocktuottaja jää huomattavasti popin tai elektronisen tanssimusiikin tuottajaa enemmän taka-alalle. Tutkimukseni kannalta olennaista on se, miten tuotantoon ja teknologisen kehityksen suomiin mahdollisuuksiin on suhtauduttu erilaisissa musiikkiperinteissä. Populaarimusiikissa asennoituminen on ollut avoimempaa; uudet teknologiat ovat kehittäneet koko taidemuotoa. Klassisessa musiikissa taas uudet teknologiat on enemmänkin valjastettu palvelemaan jo olemassa olevia esteettisiä päämääriä.

Kaikenlaiseen tuottajan toimijuuteen liittyen on olennaista muistaa, että se tapa, jolla asiat esitetään ulospäin esimerkiksi musiikin markkinoinnissa, ei välttämättä kerro paljoakaan siitä, mitä tuottaja on tietynlaisessa musiikin tuotantoprosessissa todellisuudessa ja tarkkaan ottaen tehnyt. Äänitettä voidaan markkinoida yksinomaan esiintyvän taiteilijan nimellä, vaikka tuottaja saattaa olla prosessin olennaisin toimija tuotetun musiikin sisällön kannalta. Siirryn nyt käsittelemään tapaustutkimuksiani, jotka syventävät ja laajentavat tuottajan roolista, toimijuudesta sekä teknologiasuhteista esittämiäni yleisiä huomioita.

Mikke Vepsäläinen ja tracker-tuottajuus kotistudiossa

Tutkimukseni ensimmäisessä tapaustutkimuksessa tarkastelin poptuottaja Mikke Vepsäläisen toimijuutta kotistudio-olosuhteissa. Tässä tapaustutkimuksessa korostuivat yhtäältä kotistudion rajoitteet, toisaalta pelkistetyt teknologiavaatimukset sekä laajat tuottamiseen liittyvät toimintamahdollisuudet suhteessa pieneen määrään käytössä olevaa teknologiaa. Tapausanalysissa korostuivat myös musiikin tuotantoteknologiat säveltämisen ja sovittamisen välineinä sekä ohjelmoiminen tuottajan toiminnan keskeisenä kuvaajana.

Ammattirumpalina työskennellyt Vepsäläinen kiinnostui musiikin tuottamisesta bändinsä levyprojektin aikana. Hän kertoo (H30.9.2015):

- - mä tein aika paljon keikkaa ja sit se ei oikein natsannut enää ja sit mä tein samaan aikaan levyä, jossa oli tuottajana [nimetön tuottaja] ja se oli ihan sairaan hauskan näköistä se sen touhu. Sitten mä tavallaan sen levyprosessin aikana vähän niinkun opin ottamaan haltuun sitä, että mitä se oikein tekee.

Vepsäläisen mukaan tuottaja, jonka kanssa hänen yhtyeensä työskenteli, antoi hänelle vinkkejä ja palautetta esimerkiksi demotuotannoista. Tietyllä tavalla Vepsäläinen oppi tuottamista melko perinteisessä mestari–kisälli-asetelmassa.

Tarkastelemassani tapaustutkimuksessa Vepsäläinen tuotti pop-kappaletta yhdessä laulajan kanssa. Kaksikko työskenteli tavalla, jota aiemmassa tutkimuksessa on kutsuttu top-line -malliksi (Bennett 2011). Myös Riikka Hiltunen (2016), artikkelissaan Music Finlandin järjestämistä biisileireistä, on käsitellyt tätä mallia, joskin hieman eri termein:

Kussakin ryhmässä on yksi tai useampi *tracker*, joka vastaa sessiossa tehtävän demonstraatioäänitteen tuotannosta ja äänittämisestä ja kaksi tai useampi *topliner*, jotka vastaavat melodian ja sanoituksen kirjoittamisesta. Tracker ja topliner ovat toimialalla yleisesti käytettyjä tekijänimityksiä, joiden merkitys on osin vakiintumaton. Termejä tracker ja tuottaja käytetään osin synonyymisesti, vaikka työskentelyrooleissa on eroja.

Vepsäläinen määrittelee itsensä nimenomaan tracker-tuottajaksi osaamatta kuitenkaan määritellä roolia sen tarkemmin (H30.9.2015). Tämä kertoo osaltaan termien vakiintumattomuudesta musiikkiteollisuudessa. Selvää on kuitenkin se, että tracker-tuottaja osallistuu uuden musiikkiteoksen luomiseen tekemällä taustoja, joiden päälle toplinerit luovat melodioita (Seabrook 2015; Bennett 2011). Tämä taas ei kuulu perinteisen tuottajan toimenkuvaan. Tracker-tuottajan roolin ja topline-mallin muodostuminen liittyy nähtävästi teknologian digitalisoitumiseen, sillä sitä ei löydy ajalta ennen musiikin tuotannon lähes täydellistä digitalisoitumista. Vähintäänkin tracker-tuottajan rooli liittyy tilanteisiin, joissa studiotuotantoa ja sävellystyötä ei voi erottaa toisistaan.

Näin oli myös seuraamani tapaustutkimuksen kohdalla. Vepsäläisen ja hänen yhteistyölaulajansa työssä sävellys, äänitys ja editointi sekoittuivat tiiviisti toisiinsa (KP 1.10.2015). Vepsäläinen esimerkiksi äänitti lauluja ja käytti niitä myöhemmin raakamateriaalina sovituksissa tai jopa melodioissa. Esimerkiksi ta-

paustutkimuksen aikana tuotetun singlen (Paul 2016) kohdassa 1:07 alkavassa post-choruksessa voidaan kuulla, miten äänitettyä ja editoitua laulua on käytetty rytmisenä sovituksellisenä elementtinä. Tällaisen työskentelytavan nykyisen arkipäiväisyyden voidaan tulkita olevan digitaalisten musiikin tuotantovälineiden mahdollistamaa. Nykyinen musiikin tuotannon työskentely-ympäristön standardi, niin sanottu digital audio workstation (DAW), jossa kaikki äänitetty materiaali käsitellään digitaalisena, on mahdollistanut sen, että äänitettyä materiaalia voidaan editoida ja muokata periaatteessa rajattomasti. Lisäksi rajattomat undo- ja redo-toiminnot mahdollistavat erilaisten ratkaisujen vaivattoman kokeilemisen. Äänitettyä materiaalia voidaan äänenkäsittelyohjelmissa, kuten esimerkiksi Logic Pro- tai ProTools-ohjelmassa, siirtää ajassa, kääntää, leikata pieniksi paloiksi tai monistaa yhdellä klikkauksella. Mikäli idea ei kuulostakaan hyvältä tai se ei sovi tavoiteltuun kokonaisuuteen, voidaan jälleen yhdellä klikkauksella palata aiempaan tilanteeseen. Magneettinauhan editointi siinä määrin kuin Vepsäläinen sitä editoi luodessaan taustoja, olisi käytännössä mahdotonta tai ainakin erittäin epäkäytännöllistä ja aikaa vievää. Tältä pohjalta voidaan ajatella, että Vepsäläisen vahva luova toimijuus syntyy vuorovaikutuksessa DAW-teknologian kanssa.

Vepsäläinen päätyi kotistudio työskentelyyn alun perin taloudellisista syistä. Ei olisi järkevää maksaa vuokraa erillisestä studiosta, kun samaan esteettiseen lopputulokseen voi päästä kotistudiossa työskentelyn avulla. Työskentely kotistudiossa ei Vepsäläisen tapauksessa kuitenkaan pidemmän päälle ollut ideaaliratkaisu. Hän kertoo (H30.9.2015):

Työn tehokkuus kärsii, kun on kotona koko ajan ja on kaikkia muita juttuja, joita pitäisi hoitaa. Sitten se, että ei ole sitä fiilistä siitä, että ”mä lähdän duuniin”, mikä on tosi, se on pidemmän päälle aika haitallista, johtuen ihan siis yksityisistäkin syistä. Siitä, että samalla tavalla mä en myöskään koe sitten, että mä menen kotiin, koska mulla on duunit siellä samassa. Sitten yleiset häiriöt, että jos täällä on muita ihmisiä, niin se, että ei oikein...kuitenkin tämä vaatii aika semmoista hiljaista tilaa.

Tästä näkökulmasta Vepsäläisen kohdalla kotistudion sosiaaliset ja psykologiset puolet näyttävät kielteisinä tuottajan työskentelyn kannalta. Työskentely vaatii tietynlaisen mielentilan, jota ei ole helppo saavuttaa kotioloissa. Toisaalta kotona olisi mukava viettää aikaa myös pohtimatta työhön liittyviä asioita. Näin ollen kotiin liittyvät arvot ja kulttuuriset odotukset, kuten lepo ja vapaa-aika, voidaan tässä tilanteessa nähdä tuottajan toimijuutta rajoittavina tekijöinä. Lisäksi Vepsäläinen nostaa esiin äänen laatuun liittyviä näkökohtia (H30.9.2015):

Ja sitten tämä vaatisi semmoista tilaa, mikä olisi edes niinkun jokseenkin akustoitu tai mikä olis vähän symmetrinen tai missä olis mitään semmosia elementtejä, mitä niinkun studiohuonetöskentely vaatii.

Tässä kotistudion ominaisuudet voidaan nähdä toimijuutta rajoittavana tekijänä teknisistä syistä. Ensinnäkin Vepsäläisen voi olla vaikea tehdä riittävän korkealaatuisia tilaa vaativia instrumenttiäänityksiä, mikä pakottaa hänet py-

syttelemään esteettisesti pääosin elektronisen musiikin parissa, jossa suurin osa äänen käsittelystä tapahtuu tietokoneen digitaalisessa tilassa. Toisekseen se saattaa rajoittaa häntä laajentamasta toimintaansa miksauskeen tai masterointiin, sillä nämä vaiheet vaativat akustoidun tilan, jotta lopputuloksesta tulee oikealla tavalla laadukasta. Gibson (2005) on pohtinut kotistudioiden yleistymisen vaikutusta ammattimaisten studioiden kilpailukykyyn. Hänen mukaansa (ibid., 5) kotistudioiden nousu näkyy esimerkiksi siinä, miten monien vanhojen ammattistudioiden, kuten Abbey Roadin, arvo alkaa jo olla historiallista ja kulttuuriperinnöllistä. Itse musiikin tuotannon sijaan nämä paikat ovat muuttumassa turistikohteiksi. Huolimatta kotistudioiden ammattimaistumisesta Gibson (ibid.) toteaa, että monet ”korkealuokkaiset jälkikäsitteily- ja masterointistudiot tulevat säilymään”. Tämä taas viittaa siihen, että puhtaana, ammattitasoisen äänenlaadun kysyntä tulee säilymään. Harmitellessaan kotistudiosensa akustiikan rajoituksia Vepsäläinen paljastaa arvostavansa korkeatasoista äänenlaatua. Hänen tuottamansa musiikin tulisi kuulostaa siltä, että sitä ei ole tehty kotistudiossa.

Toisaalta Vepsäläinen tuo esiin sen, miten pienellä määrällä teknologiaa hän kykenee tuottamaan musiikkia. Hän kertoo, että tarvitsee musiikin tuottamiseen periaatteessa vain ”tietokoneen junassa ja kuulokkeet korville” (H30.9.2015). Musiikin tuottajan toimijuuden vähimmäisvaatimukset voi siis täyttää hyvin pienelläkin panostuksella teknologiaan. Tämä näkökohta linkittyy esimerkiksi Warnerin (2003, 20) näkemykseen kotistudiosta jokaisen popmusiikon vähimmäisvaatimuksena. Vepsäläisen haastattelussa tuli tämän tutkimuksen tapauksista vahvimmin esiin myös ohjelmoinnin tai ”koodaamisen” merkitys musiikin tuotannossa, vaikka todellisuudessa hän ei kirjoita koodia. Tämä aspekti nousi esille nimenomaan Vepsäläisen tracker-tuottajuutta koskevilla ajatuksilla. ”Koodaaminen” tai ohjelmointi musiikin tuotannon kontekstissa on nähtävästi siirtynyt sellaisenaan ajalta, jolloin tietokoneella tehty musiikki piti oikeasti ohjelmoida. Tämä on esimerkki siitä, miten käsitykset ja diskurssit musiikin tuottajan toimijuudesta muodostuvat suhteessa muuttuvaan teknologiaan. Vepsäläistä käsittelevä tapaustutkimukseni osoittaa joka tapauksessa sen, miten musiikin tuotannon digitalisaatio ei ainakaan vielä ole täyttänyt kaikkia niitä odotuksia, joita siihen on ladattu. Vepsäläinen muutti studiosensa kotioloista ”oikeaan” studioon hieman tutkimukseni päättymisen jälkeen.

Vepsäläisen tapauksessa tuottajan toimijuus kohdistui sekä teokseen että sen esitykseen. Tracker-tuottajamallissa tuottaja ja artisti jakavat teoksen tekijänoikeusprosentit puoliksi (H30.9.2015). Vepsäläisen toiminta, kuten palautteen antaminen laulajalle, vaikutti kuitenkin tuotannon soivaan lopputulokseen myös tavoilla, jotka eivät mahtuneet nykyisiin tekijyyden määritelmiin eli näkyneet teoksen tekijätiedoissa. Näin ollen tuottajan rooli oli kokonaisuuden kannalta laajempi ja merkittävämpi kuin mitä kappaleen tekijätiedot antavat ymmärtää.

Toisessa tapaustutkimuksessani tarkastelin klassisen äänitetuottajan Seppo Siiralan toimijuuden rakentumista. Tutkimukseni aikana Siirala työskenteli yhdessä Tapiola Sinfoniettan kanssa äänittäen virolaisen säveltäjän Erkki-Sven Tüürin kahdeksatta sinfoniaa. Tavoitteena oli tuottaa mainitun nykymusiikkiteoksen ensilevytyks. Kyseisestä teoksesta oli aiemmin olemassa vain live-taltiointi sen ensiesityksestä. Tapaustutkimuksessa korostui ensinnäkin teknologinen konservatismi, jolla tarkoitan sen välttämistä, että äänitys- ja äänenkäsittelyteknologian käyttö kuuluisi soivassa lopputuloksessa. Tämän aspektin ohella tapaustutkimuksessa korostuivat musiikkiteknologia sosiaalisen kanssakäymisen mahdollistajana ja tuottajan valta tähän teknologiaan suhteessa äänittäjään ja musikoihin sekä digitaaliteknologian suomat mahdollisuudet niin kutsutun täydellisen esityksen tavoittelussa ja rakentamisessa.

Siirala ryhtyi klassisen musiikin tuottajaksi osin taloudellisista ja osin äänitteiden tuottamiseen liittyvistä sisällöllisistä syistä. Hän sai alun perin tilaisuuden tuustua musiikin tuottamiseen toimiessaan ammattikitaristina (H2 26.11.2015):

Ja olin aika paljon tehny itse levytyksiä tai ollu mukana erilaisissa levytyksissä ja tota myöskin radionauhotuksia et mulla oli semmosta kokemusta niinku sieltä mikrofonin toiselta puolelta ja tota. Ja mä tykkäsin siitä.

Siirala kertoo kiinnostuneensa levyjen tuottamisessa nimenomaan äänitysteknologian suomista mahdollisuuksista (H26.11.2015).

Se jollakin tavalla myöskin sopi mun luonteelle että tota voi rauhassa harkitusti ja ajan kanssa tehdä sitä musiikkia ja tehdä monta ottoa et... Vähitellen mä opin toimimaan siinä ympäristössä ja myöskin opin sen, että useimmitenhan ei ollu mitään tuottajaa läsnä et mä jouduin itse tekemään ratkaisut ja mun mielest oli hirveen työlästä et pitää mennä kuuntelemaan paljon niitä ottoja jotta niitä pystyy arvioimaan ja tota ja sit se editoiminen sehän...se on kans aika kaoottista välillä varsinki yleisradion kanssa.

Tässä sitaatissa Siirala viittaa siihen, miten sai kokemusta tuottamisesta ikään kuin vahingossa. Kun ulkopuolista tuottajaa ei ollut, hän päätyi tuottamaan omia äänityksiään. Tämä voi sinänsä olla merkittävää tuottajaksi ryhtymisen kannalta; mitä ei ole kokeillut, siitä ei myöskään voi muodostaa mielipidettä. Toisaalta Siirala viittaa suoraan teknologian avaamiin mahdollisuuksiin musiikin tuotannossa. Hän mainitsee mahdollisuuden tehdä musiikkia ”rauhassa harkitusti ja ajan kanssa” ja äänittää monta ottoa. Tämä kertoo osaltaan Siiralan arvoista suhteessa musiikkiin. Hän pitää sinänsä arvokkaana sitä, että voi rauhassa rakentaa hyvältä kuulostavan esityksen ilman live-esityksen riskejä epäonnistumisesta. Tämä muistuttaa muun muassa Glenn Gouldin ajatuksia täydellisen esityksen luomisesta (Mantere 2006, 95–96). Alkaessaan tuottajaksi Siirala oli jo valmiiksi viehätynyt siihen, miten äänitysteknologia rakentaa toimijuutta eli (musiikin tekemisen) toimintamahdollisuuksia esimerkiksi verrattuna live-konsertteihin. Yksi Siiralan motivaatioista tuottajaksi ryhtymisessä oli nimenomaan

kiinnostus äänitysteknologian suomia mahdollisuuksia kohtaan, ei niinkään itse äänitysteknologiaa kohtaan, toisin kuin esimerkiksi kolmannen tapaustutkimukseni tuottaja Jonas Olssonilla (ks. artikkelin seuraava osio).

Tämän tapaustutkimuksen äänitysprosessi tapahtui Tapiola Sinfoniettan konserttitalissa Tapiola-salissa, jossa ei ollut valmista äänityskalustoa tai tarkkaamo (KP 11.3.2016). Äänittäjä Enno Mäemets, jonka kanssa Siirala työskenteli, rakensi tarkkaamon soitinvarastoon. Äänitysten aikana tuottajan toimijuus suhteessa teknologiaan näkyi parhaiten sosiaalisessa kanssakäymisessä. Ensinnäkin tuottajan olennaisin yhteys musiikkiteknologiaan tapahtui äänittäjän välityksellä. Siirala kertoo (H26.11.2015):

Ja sit tietysti mun täytyy huolehtia myöskin siitä että mulla on äänittäjä koska mähän en itse toimi äänittäjänä et mä tarvitsen aina ammattitaitoisen äänittäjän työparikseni. Ja täytyyhän mun briiffata häntäkin tästä projektista. Et hänen ei välttämättä tietenkään tarvi samalla tavalla tutustuu siihen ohjelmistoon ku minä, mutta täytyyhän hänen kuitenkin olla jyvällä siitä et minkälaiseen äänikuvaan siinä pyritään ja tota mitkä on niinku ne pointit siinä ohjelmistossa että mitä siellä.

Tästä Siiralan kuvauksesta voidaan johtaa ajatus siitä, että klassisen musiikin äänityksissä musiikkitekнологia henkilöityy äänittäjässä. Tuottajan tehtävä taas on toimia välittäjänä musiikkitekнологian (äänittäjän), partituurin ja taiteilijoiden välillä (Blake 2012, 195). Toisin kuin tämän tutkimuksen muissa tapaustutkimuksissa, tuottaja ei toiminut itse äänittäjänä. Teoksen äänityksissä teknologia olikin tuottajan toimijuuden kannalta tärkeää erityisesti *sosiaalisessa* mielessä. Tuottajan tärkein teknologia äänitysten aikana oli pieni punainen nappula, jonka ainoa tehtävä oli mahdollistaa tai katkaista kommunikaatio äänitystilana toimineen konserttitalin ja soitinvarastoon rakennetun tarkkaamon välillä (KP 12.3.2016). Äänitysten aikana tuottaja yksin hallinnoi kaikkea kommunikaatiota taiteilijoiden (muusikot ja kapellimestari) sekä tuotantoryhmän (äänittäjä, tuottaja, säveltäjä) välillä. Tuottajan sosiaalinen toimijuus oli siis tarkoituksella vahvaa ja erottelevaa: jokainen keskittyi tiukasti omiin osa-alueisiinsa. Tämä liittyi osittain äänitysten keskeiseen toimintaan, eli palautteen antamiseen muusikoille. Siiralan mukaan klassisessa musiikissa juuri ammattimuusikon tausta on tuottajalle olennainen, jotta hän pystyy antamaan hyödyllistä palautetta muusikoille (H26.11.2015):

Et pitää olla se tuntuma siihen, muuten ei oikeen pysty niinku antamaan valistunutta palautetta taiteilijoille. Koska se on se oleellinen asia työn...tuottajan työssä. Siinä levytystilanteessa sun pitää pystyä antaa palautetta uskottavaa palautetta taiteilijoille, että syntyy luottamus ja et sul on ihan oikeesti niinkun semmonen mielipide jonka varassa ne voi tehdä omia ratkasujaan.

Kuten Vepsäläisen tapauksessa, palautteen antaminen oli äänitysten keskeinen toiminto myös Siiralan ja Tapiola Sinfoniettan välisessä yhteistyössä. Tuottajan vahvan sosiaalisen toimijuuden tärkeys tulikin esiin siinä, miten hän valikoi tarkasti sen, mikä osa tarkkaamossa käydyistä keskusteluista välitetään muusikoille ja missä muodossa (KP 12.3.2016). Tuotantoryhmän jäsenet saattoivat toisinaan kommentoida muusikoiden heikkoja suorituksia melko suorasanaisesti. Näissä

tilanteissa tuottaja kuitenkin esti kommunikaation tarkkaamon ja äänitystilanteiden välillä. Tämän jälkeen hän antoi palautteen muusikoille lievemmissä ja rakentavammassa muodossa (KP 12.3.2016). Tässä korostuu jälleen se, miten keskeisiä sosiaalinen kanssakäyminen ja siihen liittyvät sosiaaliset säännöt ovat musiikin tuotannossa. Siiralan kohdalla oikein suunniteltu ja rakennettu teknologinen ympäristö toimi hyvän ja rakentavan kommunikoinnin mahdollistajana. Tuottajan vahva, teknologian avulla rakennettu toimijuus oli näin ollen avainasemassa äänitysten onnistumisessa. Tilanteessa voidaan havaita myös muusikoiden tarkoituksellista etäännyttämistä varsinaisesta teknologiasta. Tämän voidaan ajatella johtuvan siitä, että muusikoiden haluttiin antaa rauhassa keskittyä omaan rooliinsa eli tässä tapauksessa (erityisesti rytmisesti) varsin vaativan kappaleen laadukkaaseen soittamiseen. Äänitysteknologian läsnäolo äänitystilanteessa ei saisi periaatteessa vaikuttaa muusikoiden työskentelyyn lainkaan. Äänitysten kapellimestari Olari Eltsin mukaan konsertin ja äänitysten ei soittamisen näkökulmasta ”teoreettisesti pitäisi erota ollenkaan” (H10.3.2016). Tämän voidaan nähdä johtuvan myös klassiseen orkesterimusiikkiin liittyvistä konventioista, joiden mukaan äänitysteknologian ei tulisi kuulua musiikin soivassa lopputuloksessa. Toisaalta klassisten muusikoiden etäännyttäminen äänitys- ja äänenkäsittelyteknologiasta lähtee jo koulutuksesta. Verrattuna populaarimusiikin koulutukseen klassisten instrumenttien koulutusohjelmiin ei sisällytetä äänitysteknologian opintoja. Myös Siirala tunnistaa tämän seikan (H26.11.2015):

Useimmille taiteilijoille se on yks hailee. Jos nyt sanotaan rumasti, niin ei ne muusikot...ei ne välttämättä oikeen osaa ajatella sitä niin pitkälle sitä prosessia. Heillä se soitto on tietenkin niin paljon tärkeämpää siis se taiteellinen toteutus. Ja jotenki sitten he pitää itsestään selvänä, että lopputulos on sitten hyvä.

Tilanne klassisessa musiikissa on siis päinvastainen kuin esimerkiksi populaarimusiikissa, jossa ”kotistudio on ennakko vaatimus jokaiselle aloittelevalle popmuusikolle” (Warner 2003, 20).

Tämän tapaustutkimuksen kolmas tärkeä tuottajan teknologiseen toimijuuteen liittyvä näkökohta nousi esiin editointivaiheessa. Editointi, ainakin itselleni, tarkoittaa jonkin jo olemassa olevan kokonaisuuden muuntelemista. Siirala kommentoi editointia (H26.11.2015):

Itse siinä levytystilanteessa voin tietysti toki vaikuttaa monella tavalla ja sitte ennen kaikkea siinä jälkityössä elikkä editoinnissa, koska tuottajahan valitsee sitte ne otot, mitä käytetään.

Tämä näkökohta on tärkeä tuottajan taiteellisen teknologisen toimijuuden kannalta, sillä se koskee niitä esteettisiä päätöksiä, joita tuottaja tekee teknologioiden käytön kautta. Siirala editoi yksin (KP 12.5.2016) ja kokosi lopullisen esityksen 88 äänitetystä otosta. Kokonaisesityksen editointi näin suuresta määrästä erillisiä ottoja vaatii digitaalista editointiohjelmaa ollakseen mielekästä erityisesti silloin, kun puhutaan joidenkin millisekuntien mittaisista editoinneista, esimerkiksi yksittäisten äänten ottamisesta mukaan lopputulokseen jostakin tietystä otosta. Tässä voidaan nähdä digitaalitekniikoiden kehityksen merkit-

tävä vaikutus klassisen musiikin tuotantoon. Suurempi määrä ottoja vahvistaa tuottajan toimijuutta lopputuloksen kannalta, sillä tuottajalla on tällöin enemmän mahdollisuuksia editoida ostoista mieleisensä esitys.

Tällaisessa tilanteessa teknologian käyttöön liittyy myös erityisiä eettisiä kysymyksiä. Voidaan pohtia, onko kyse enää *editoinnista* kokonaisuuden muuttamisen merkityksessä, jos esitys rakennetaan kymmenistä ostoista tai jopa yksittäisistä, joitakin millisekunteja kestävästä tallennetuista äänistä (KP 12.5.2016; 13.5.2016). Merkityksellistä on myös tietynlainen teknologinen konservatismi. Esitys voidaan rakentaa vaikka yksittäisistä äänistä, kunhan jokainen ääni on oikeasti jonkun muusikon soittama eikä sitä ole paranneltu keinotekoisesti esimerkiksi virittämällä sitä digitaalisen ohjelmiston avulla. Äänitettyä materiaalia suoraan manipuloivat keinot ovat kiellettyjä. Siirala kertoo (H30.5.2016):

- - sitten kun me ruvetaan koskemaan niin kun säveltasoon ja tuommoiseen keinotekoisesti, niin sitten liikutaan jo harmaalla alueella. Että tuota...että okei...kyllä mä...täytyy tunnustaa, että oon...joskus on tehty tämmöistä syntiä, mutta tuota...ne on ollut sitten semmoisia tapauksia, että se on ollut niin...se on ollut sitten niin kun ainoa mahdollisuus pelastaa se tilanne, että sitten toinen vaihtoehto olisi ollut jättää julkaisematta.

Tämä näkökulma liittyy klassisen musiikin arvoihin ja kulttuuriin. Käsitys autenttisuudesta on erilainen verrattuna populaarimusiikkiin. Populaarimusiikin, erityisesti EDM-pohjaisen popmusiikin, diskursseissa esimerkiksi lauluäänen virettä korjaavien digitaalisten teknologioiden käyttö on pikemminkin muodostunut standardiksi, eikä sitä enää paheksuta esimerkiksi musiikkijournalismissa. Tulee todennäköisesti kestävämmän vielä kauan ennen kuin samanlainen lähestymistapa on mahdollinen klassisen musiikin tuotannossa.

Tässä tapaustutkimuksessa tuottaja Siiralan toimijuus kohdistui ensisijaisesti teoksen esitykseen. Tuotannon soivassa lopputuloksessa kuuluu olennaisilta osin Siiralan toimijuus ensinnäkin muusikoille annetun palautteen kautta ja toiseksi editoimalla rakennetussa soivassa esityksessä. Tekijyyttä juridisessa mielessä Siirala ei kuitenkaan saa suhteessa äänitettyyn teokseen.

Jonas Olsson ja rocktuotanto

Kolmas tapaustutkimukseni kartoitti rocktuottaja Jonas Olssonin toimijuuden muodostumista studiossa, jota voisi kutsua perinteiseksi äänitysstudioksi. Perinteisellä äänitysstudiolla tarkoitan tässä sellaista tilakokonaisuutta, jossa on erillinen kiinteä tarkkaamo sekä erilaisia äänityshuoneita ja joka on suunniteltu nimenomaan musiikin äänityskäyttöön. Tapaustutkimuksessani kyseinen tuottaja työskenteli rockyhtye Blind Channelin kanssa työstäen kahta kappaletta. Tässä tapausanalyysissä musiikkiteknologian ja tuottajan toimijuuden välisessä dynamiikassa korostui kolme asiaa. Ensinnäkin koko Olssonin ura alkoi kiinnostuksesta musiikkiteknologiaa kohtaan. Toiseksi korostui tämän kiinnostuk-

sen väheneminen ja teknologian välineellistyminen uran edetessä. Kolmanneksi korostui digitaalisen musiikkiteknologian käytön merkitys tuottajan sosiaalisen toimijuuden rakentumisessa. Jonas Olsson kiinnostui äänittämisestä 15–16-vuotiaana, mikä oli hänelle ensiaskel tuottajan uralle. Hän (H24.1.2017) kertoo tuottajauransa alkuvaiheista seuraavasti:

Jossain tutulla treenikämpällä oli joku nauhoituslaite. Ne oli siihen aikaan kovalevytallentimia, niin mä rupesin niillä sitten tietysti äänittämään treenejä ja tehtiin demoja koko ajan ja mua niin kun kiinnosti se äänittämisen niin kun maailma ja sitten siihen aikaan Internet oli just tullut, niin mä olin aina koulun kirjastossa ja printtailin kauheat kasat kaikkia alan kirjallisuutta, mitä pysty netistä lukemaan ja kävin keskustelufoorumeilta kaikkea niin kun ihan kaikkea mitä vaan löytyi ja niitä sitten luin

Tämä Olssonin selostus on merkittävä musiikkiteknologian näkökulmasta. Juuri hänen kiinnostuksensa äänittämisen teknologista prosessia kohtaan toimi kimmokkeena tuottajan uran aloittamiseen. Myöhemmin Olsson alkoi opiskella musiikkitiedettä yliopistossa, mutta opinnot jäivät studiotyöskentelyn jalkoihin. Hän kertoo (H24.1.2017):

Luin sitä [musiikkitiedettä] kaksi vuotta, en kauheasti menestynyt siinä, jäi vähän niin kun opinnot sillai sivuun, kun mä tein samaan aikaan sitten semmoisella tutulla studiolla työharjoitteluita ja demobändejä ja muuta. Sitten mä hain tuonne Turun konsalle. Kävin siellä semmoisen musiikkiteknologian niin kun opintokokonaisuuden tai se oli toisen asteen ammatillinen koulutus. Kävin sen loppuun, valmistuin sieltä vuonna 2005 ja samaan aikaan sitten tai heti seuraavana päivänä kun mä olin valmistunut niin mä perustin firman ja siitä lähtien mä oon tehnyt täysipäiväisesti oikeastaan just näitä äänityksiä ja tuotantoja.

Olsson kertoo, että studiot kiehtovat häntä edelleen. Erityisesti musiikin tuotantoprosessi, jonka tuloksena syntyy valmista musiikkia, tuntuu kiehtovalta:

- - kun valmistellaan ja saadaan nauhalle jotain ja sen on tavallaan mulle se musiikki on aina niin kun puhtaimmassa muodossa äänite, kun joillekin se on puhtaimmassa muodossa se live ja sit äänite on tavallaan sen dokumentaatio. Mulle se ei ole niin, vaan se on niin kun se levy on se tavallaan se kantamuoto ja sit mua kiinnosti niin kun...no aikaisemmin kiinnosti enemmän tietysti tekniikka ja se nyt on vähän hiipunut.

Äänite puhtaimpana musiikin muotona on kiinnostava näkökohta autenttisuuskäsitteiden näkökulmasta. Näin on erityisesti siksi, että tutkimassani tapauksessa tuottaja tuotti rockmusiikkia, jonka piirissä juuri live-esitystä pidetään tyypillisesti puhtaimpana musiikin muotona, johon äänitetä verrataan (Frith 2012, 208). Kyseinen tuottaja kuitenkin tuottaa myös muuta kuin rockmusiikkia, eikä hän ole siinä mielessä vain rocktuottaja. Lisäksi Olsson mainitsee, että hän lähestyy musiikkia eri tavoin riippuen tuotantoprojektista. Olssonin mukaan pop ei ole niinkään musiikkigenre kuin erityinen, jopa filosofinen lähestymistapa musiikkiin (H27.11.2016):

Ja se, tavallaan hyvän popin tekeminen, sen yksi lähtökohta on se, että ei ole mitään ennako-odotuksia, että lähdetään ihan puhtaalta pöydältä, että "tänään voi syn-

tyä reggaebiisi, tänään voi syntyä pianobiisi, tänään voi syntyä niin kun classic rock -biisi” ja me voidaan lainailla tavallaan rohkeasti kaikista tyyleistä.

Olssonin mukaan yksi hyvän pop-esityksen tunnuspiirre on cross-over -potentiaali:

- - eli se tavallaan sekoittaa kahta tai tekee jotain musiikkityyliä sellaisella tavalla, mitä ei ole aikaisemmin tehty, vaikka, että otetaan reggae-kuulokuva, mutta soiteaankin Chuck Berry -tyyppinen riffi tai muuta. Että siitä syntyy tavallaan se semmoinen kahden musiikkityylin leikkaus.

Tämä näkökulma entisestään vahvistaa ajatusta musiikkiteknologiasta vain väli-teenä, jonka avulla toteutetaan ideoita. Tiettyihin teknologioihin fiksoituminen nimittäin saattaisi tuottaa samanlaista soundia riippumatta projektista. Varsinkin kuukausimaksupohjaiset Spotifyn kaltaiset suoratoistoteknologiat ovat nykyajan tuotantokulttuurissa erityisen tärkeässä asemassa ideoiden etsimisen kannalta. Ne tarjoavat huomattavasti laajemman ja käytöltään suoraviivaisemman kokonelman musiikillisia referenssejä kuin kenenkään fyysinen levykokoelma tai edes Internetin musiikkikaupat, joista musiikki ostetaan yksi äänite kerrallaan. Näin ollen uudet, alun perin musiikin kulutukseen tarkoitetut teknologiat tarjoavat tuottajille aiempaa laajemmat mahdollisuudet Olssonin suosimaan tuotantoliikkeen lähtökohtaan. Se, että lähes mikä tahansa äänellinen idea on toteutettavissa digitaaliteknologian avulla, ei varsinaisesti ole uusi ajatus (ks. esim. Théberge 1997). Suoratoistopalvelut saattavat kuitenkin tarjota laajemmat mahdollisuudet ideoiden löytämiseen ylipäätään, mikä puolestaan saattaa laajentaa musiikin tekijän toimintamahdollisuuksia verrattuna tilanteeseen, jossa digitaalisten syntetisaattorien avulla kaikki on mahdollista, kunhan vain tietäisi, mitä tekisi.

Olssonin esiin tuoma teknologiaan kohdistuvan kiinnostuksen hiipuminen on joka tapauksessa kiinnostava näkökohta. Olsson antaa ymmärtää, että tuotantoprosessin muut osa-alueet ovat ajan kuluessa nousseet hänelle teknologiaa tärkeämmiksi (H24.1.2017):

Sit mua kiinnostaa niin kun toi kaikki filosofinen puoli ja myöhemmin alkanut kiinnostaa nää niin kun semmoiset ryhmädynamiikka-asiat ja psykologinen puoli niin kun kaikki tällaiset mitä tuossa tavallaan voi tehdä ihmisten kanssa tiimeissä niin mitä silloin tapahtuu ja sitten jos tuo luomisen tai luomisprosessi kiinnostaa...kaikki tää tavallaan sitten tulee niin kun yhteen tuossa studiotyöskentelyssä.

Esimerkiksi Martin (2014, 232) käsittelee sitä, miten ammattituottajat monesti eivät ole kiinnostuneita teknologiasta itsestään. Musiikkitekнологia on tuottajille lähinnä väline, jolla voi toteuttaa musiikillisia ideoita. Lisäksi Martin (ibid.) toteaa, että ammattilaistuottajat ovat nuorempia harrastelijatuottajia vähemmän kiinnostuneita teknologiasta itsestään ja toisaalta kiinnostuneempia tuotantoprosessin sosiaalisista näkökohdista. Olssonin kertomus omasta kehityksestään ja kiinnostuksen kohteidensa muutoksista on käytännössä identtinen Martinin havaintojen kanssa. Ensisijaisesti musiikkiteknologiasta kohdistuva innostus tuottajan uran alussa voitaisiin helposti sivuttaa kokemattomuutena ja kykenemättömytenä tunnistaa sitä, mikä musiikin tuotannossa on pohjimmiltaan

tärkeää. Itse näen sen kuitenkin toimijuuden näkökulmasta erittäin tärkeänä vaiheena. Voidakseen saavuttaa vahvan toimijuuden, eli laajat toimintamahdollisuudet tuottajana, tuottajan tulee tutustua tuotantoprosessin keskeiseen rakenteeseen, eli musiikkitekнологiaan, ja osata hyödyntää sitä. Taito käyttää musiikkitekнологiaa musiikillisten ideoiden hahmottamiseksi ja toteuttamiseksi on toisin sanoen keskeinen osa musiikin tuottajan toimijuutta. Innostus musiikkitekнологiaa itseään kohtaan luo motivaatiota opetella käyttämään sitä. Korkea motivaatio taas on ainakin kasvatustieteellisen tutkimuksen mukaan olennainen avain uuden oppimiseen (ks. esim. Ericsson & Pool 2016). Kun sitten tuottajalla on uransa myöhemmässä vaiheessa riittävän hyvät tiedot ja taidot tuotannon keskeiseen rakenteeseen liittyen, hän voi keskittää mielenkiintonsa esimerkiksi tuotantoprosessin sosiaaliseen puoleen. Olsson jatkaa suhteestaan musiikkitekнологiaan (H24.1.2017):

No...mulle niin kun ne...se studiotekniikka on kuitenkin työkalu jonkun asian saavuttamiseksi ja siinä...siinä on aina semmoinen tietynlainen kulttuuri vähän niin kun joku tämmöinen mihin sitä vois verrata...ehkä joku niin kun prätäkajengi tai tämmöinen niin kun, että on ne tietyt tavallaan kalleimmat työkalut tai niin kun huipputyökalut, mistä luetaan, että mitä jenkit käyttää ja sitten on...sitten on tulee koko ajan kaikkia uusia asioista markkinoille ja...että siinä on semmoinen tietynlainen kulttuuri ja semmoinen niin kun kultti niin kun noitten laitteiden ympärillä

Olsson tuo tässä esiin Martininkin (2014, 232) esittämän ajatuksen siitä, miten tuottajille teknologia on vain väline saavuttaa taiteellisia päämääriä. Olsson nostaa kuitenkin esille myös musiikkitekнологiaan liittyvän ”kultin”, jossa erilaiset laitteet vuorollaan saavuttavat erityisen aseman ja suosion musiikin tuotannon ammattilaisten keskuudessa. Thébergen (1997) näkökulma tuottajiin ja musiikin tekijöihin kuluttajina yhdistyy tähän ajatukseen. Jatkuva uuden musiikkitekнологian tulva luo eräänlaisen varustelukilpailun. Kimmokkeena tälle kilpailulle toimivat erilaiset verkkofoorumit, joilla uusimmasta musiikkiteknologiasta keskustellaan. Foorumit toimivat myös oppimisalustoina, joilta tuottajat voivat ammentaa uutta musiikkiteknologista osaamista (ks. Salavuo 2006). Siinä missä musiikin suoratoistopalvelut ovat lisänneet mahdollisuuksia uusien musiikillisten ideoiden löytämiseen, Internetin keskustelufoorumit ovat puolestaan laajentaneet merkittävästi musiikkiteknologisen tietotaidon kartuttamisen keinoja (H24.1.2017). Tilanteen kääntöpuoli saattaa kuitenkin olla se, etteivät musiikin tuottajat tai tuottajiksi pyrkivät tiedä, ketä pitäisi uskoa. Julkaistut musiikkitekнологiaa käsittelevät kirjat ja oppaat ovat kuitenkin yleensä tunnustetun asiantuntijan laatimia ja ne ovat ennen julkaisuaan läpäisseet jonkinlaisen arviointiseulan. Nettifoorumeilla taas usein kuka tahansa voi kirjoittaa mitä tahansa.

Ehkä merkittävin Olssonin toimijuuden rakentumiseen liittyvä havaintoni kenttätöön aikana koski sitä, miten Olsson käytti teknologian suomia mahdollisuuksia motiivointitarkoituksessa. Tuotantoprosessin aikana havaitsin, että hän jatkuvasti editoi äänitettyä materiaalia valmiiksi äänitysten välissä. Jos esimerkiksi basisti äänitti omat osuutensa, Olsson lähetti muut muusikot tauolle tarkkaamosta ja editoi äänitetyn raidan valmiiksi ennen rytmikitaran ääni-

tyksiä. (KP 29.11.2016.) Olsson perusteli tätä työskentelytapaansa seuraavasti (H24.1.2017):

Se on tosi epäinspiroivaa se, että äänitetään johonki semmoiseen tötteröön tai tuubiin niin kun mustaan aukkoon jotain ottoja, ja sitten monesti se artistin perseptio siitä, että miten se on soittanut on tosi erilainen, kuin mitä se oikeasti...mikä on tavallaan totuus. Että jos artistilla on paska fiilis soittaa, niin se ei tarkoita sitä, että se otto olis ollut paska. Mutta jos sille jää se paska fiilis, että "vittu mä vedin paskasti tän" sitten mä oon sillain, että "joo joo tää on hyvä, mennään eteenpäin".

Olssonin tässä esittämän näkökulman mukaan teot puhuvat sanoja enemmän. Tuottajan keuhut eivät välttämättä kannusta muusikkoa parempiin suorituksiin, jos muusikko ei pääse itse todistamaan valmiin kuuloista lopputulosta. Olsson mainitsee myös, miten muusikoiden "huonot fiilikset" yhtenä päivänä saattavat ulottua seuraavaankin päivään ja luoda näin ikävän kierteen vaikuttaen kielteisesti musiikilliseen lopputulokseen kokonaisuutena (ibid.). Hän jatkaa edelleen (H24.1.2017):

kun taas jos meillä syntyy valmista äänimaisemaa tuonne koko ajan ja ne soi hyvin ja tavallaan että "hei tää soundaa hyvältä, tästä tulee hyvä ja tää rokkaa ja tää kuulostaa nyt jo näin hyvältä" niin sitten se nostattaa koko ajan sitä meininkiä ja sitten se inspiroi parempiin suorituksiin.

Lisäksi Olsson korostaa muusikoita "tunneihmisinä" (ibid.), mikä voi kuulostaa stereotypisoivalta, mutta perustuu kuitenkin hänen omiin kokemuksiinsa tuottajana. Edellä kuvatun kaltainen teknologinen käytäntö voidaan nähdä yhtenä digitaalisten musiikkitekologioiden suomista mahdollisuuksista vaikuttaa tuotantoprosessiin laajemmin kuin vain soundien tekemisen tasolla. Kelanauha-aikana ennen digitalisaatiota editointi oli verrattain hidasta. Jatkuva editointi olisi tällöin hidastanut tuotantoprosessia kokonaisuudessaan merkittävästi. Digitaalinen editointi kuitenkin mahdollistaa tämän tyyppisen työskentelyn, joka tarjoaa esimerkin musiikkitekologian kehityksen suomien mahdollisuuksien vaikutuksesta tuotantoprosessin sosiaaliseen ulottuvuuteen. Tuottajan on helpompi pitää muusikoiden motivaatiota korkealla tuotantoprosessin aikana, mikä taas helpottaa koko prosessia. Tuottaja hyödyntää digitaalisen teknologian avaamia mahdollisuuksia vahvistaakseen sosiaalista toimijuuttaan ja vuorovaikutustaan muusikoiden kanssa. Kun muusikoiden motivaatio on korkea, he työskentelevät ja saavuttavat tuottajan toivomat lopputulokset todennäköisemmin kuin epä-motivoituneet ja innottomat muusikot. Tämä taas vahvistaa koko luovan kollektiivin toimijuutta eli toimintamahdollisuuksia: nimenomaan mahdollisuuksia saavuttaa toivotut musiikillis-taiteelliset tavoitteet. Tavoitteet saavutetaan myös nopeammin, mikä tuo taloudellisia säästöjä, kun lasketaan työtunteja ja -palkkioita.

Tapaustutkimukseni perusteella Olssonin toimijuus tuottajana korostui erityisesti taiteilijoiden motivoinnissa teknologian suomin keinoin. Näin ollen Olssonin panoksen voidaan ajatella vaikuttaneen olennaisesti tuotannon soivaan lopputulokseen, vaikka häntä ei nimetäkään äänitetyn musiikin tekijäksi.

Tässä artikkelissa olen tarjonnut kolme näkökulmaa musiikin tuottajan toimijuuden rakentumiseen suhteessa musiikin tuotannon mahdollistavaan teknologiaan ja erilaisiin musiikkiteknologisiin käytäntöihin. Musiikkitekнологia laajasti ymmärrettynä on yksi musiikin tuotantoprosessin keskeisistä rakenteista, jonka kautta tuottajan toimijuus muodostuu niin makro- kuin ruohonjuuritasolla. Lisäksi tarkastelin, miten tuottajan musiikillinen toimijuus eroaa musiikin tekijyydestä nykyisissä tuotannon käytännöissä ja tekijyyden määritelmässä. Tämä on uusi näkökulma musiikin tuotannon tutkimuksessa. Tapaustutkimusteni ohella jaoin aiempaa tutkimusta käsittelevässä artikkelin osassa äänitetutkimuksen perinteen kolmeen tutkimukselliseen päähaaraan. Tätä tutkimusalaa ei ole aiemmin analysoitu ja jäsennetty tällä tavalla, joten näkökulmani tarjoaa uuden tavan ymmärtää kyseistä tutkimuskenttää.

Tutkimukseni kolmessa eri tapausanalyysissä painottuivat erilaiset musiikin tuottajan toimijuuden piirteet. Kaikissa osatutkimuksissa korostui teknologian tai teknologisen ympäristön tärkeys tuottamiseen liittyvien sosiaalisten prosessien kannalta. Ensimmäisessä analyysissä nousivat esiin sosiaaliset ja psykologiset tuottajan työskentelyä määrittävät seikat, jotka liittyivät kotistudio-olosuhteisiin. Toisessa tapaus tutkimuksessa puolestaan painottui teknologian tärkeys sosiaalisen kanssakäymisen moderoinnissa musiikin äänittämisen aikana. Kolmannessa analyysissäni korostui teknologisten käytäntöjen merkitys muusikoiden motivaation lisääjänä sekä heidän ja tuottajan välisen vuorovaikutuksen muovaajana. Tarkasteltaessa musiikin tuottajan toimijuutta äänitteen tuotantoprosessissa mikrotasolla voidaan näin ollen huomata teknologian keskeinen ja moniulotteinen rooli tuottajan toimijuuden rakentumisessa juuri sosiaalisten prosessien näkökulmasta. Tämä nostaa esiin kaksi erityistä näkökohtaa. Yhtäältä tämä havainto korostaa musiikin tuotantoprosessin kollektiivista ja sosiaalista luonnetta. Toisaalta se korostaa musiikkiteknologian välinearvoa tuotannon käytännöissä. Teknologialla ei ole musiikin tuottamisen prosesseissa itseisarvoa. Se on merkityksellistä tai arvokasta vain siinä määrin kuin sen käyttö edistää asetettuja tavoitteita. Asetettujen tavoitteiden kannalta taas sosiaaliset prosessit, kuten tuottajan tavat antaa palautetta muusikoille, ovat usein keskeisimpiä.

Tapaustutkimukseni osoittavat myös, että musiikin tuotantoprosessissa valitsee ristiriita tai jännite toimijuuden ja tekijyyden käsitteiden välillä. Tuottajalla on paljon toimijuutta, joka vaikuttaa tuotannon soivaan lopputulokseen. Tekijyyttä taas ei tuottajalle anneta, ellei hänen toimijuutensa kohdistu tekijyyden nykyisten määritelmien mukaisiin osa-alueisiin eli sävellykseen, soitukseen tai sanoitukseen. Tämä toimijuuden ja tekijyyden jännitettä koskeva havainto tuo uuden näkökulman musiikin tuotannon tutkimukseen. Käsitellessäni tekijyyden problematiikkaa suomalaisen lainsäädännön näkökulmasta olen tarjonnut tutkimusalalle uusia analyttisiä huomioita ja tulkintoja nimenomaan toimijuudesta musiikin tuotannossa.

Musiikin tuotannossa suuri osa toiminnoista, jotka eivät liity musiikin tekijyyteen tekijänoikeuslain näkökulmasta, ovat tästä huolimatta merkittäviä soivan lopputuloksen kannalta. Tekijyys nostetaan laissa tärkeämmäksi siitä huolimatta, että tekijyys ja sen nykymääritelmien ulkopuolelle jäävät toimintamuodot ovat musiikillisen lopputuloksen kannalta yhtä tärkeitä. Voidaan sanoa, että tekijyys sisältää aina toimijuutta, mutta toimijuus ei välttämättä sisällä tekijyyttä, mikäli toiminta ei tule näkyviin sävellyksen, sanoituksen tai sovituksen ta-solla. Lain nykyinen määritelmä siitä, mikä on musiikin soivan lopputuloksen kannalta olennaista, ei riitä tutkimuksen episteemiseksi lähtökohdaksi, koska suuri osa siitä toiminnasta, joka vaikuttaa soivaan lopputulokseen ja sen välit-tämiin merkityksiin, ei kuulu vallitsevan tekijänoikeuslain piiriin. Tämän vuoksi nimenomaan tuottajien toimijuuden tutkiminen etnografisin menetelmin on tärkeää, sillä tekijyyden tarkastelu valmista soivaa lopputulosta analysoimalla ei anna riittävää kuvaa tuottajan musiikillisen toiminnan tavoista, merkityksestä ja moni-ilmeisestä suhteesta teknologiaan.

Liitteet

Liite 1. Tutkimusaineistot

Tutkimushaastatteluja 23 kappaletta

Valokuvia 78 kappaletta

Videoita 27 kappaletta

Kenttä-äänitteitä 3 kappaletta

Keskeneräisiä tuotantoversioita tuotettavista kappaleista 7 kappaletta

Lähteet

Tutkimusaineisto

Julkaistut äänitteet

Paul, Ida. 2016. *Kunhan muut ei tiedä*. Warner Music Finland. Julkaistu digitaalisena Spotifyssa.

Kenttäpäiväkirjat

Kenttäpäiväkirja 11.4.2014. Kirjoittajan koti. Kamppi, Helsinki.

Kenttäpäiväkirja 2.10.2016. Kirjoittajan koti. Vuosaari, Helsinki.

Kenttäpäiväkirja 1.10.2015. Kamppi, Helsinki, 7th Floor Studio.

Kenttäpäiväkirja 11.3.2016. Tapiola-sali. Espoo.

Kenttäpäiväkirja 12.3.2016. Tapiola-sali. Espoo.

Kenttäpäiväkirja 12.5.2016. Edit Room -studio. Myllypuro, Helsinki.

Kenttäpäiväkirja 13.5.2016. Edit Room -studio. Myllypuro, Helsinki.

Kenttäpäiväkirja 29.11.2016. InkFish -studio. Vallila, Helsinki.

Haastattelut

- H10.3.2015. Haastattelu Mikke Vepsäläisen kanssa. Äänitetty Helsingissä 7th Floor studiolla. Kesto 1:10:15. Haastattelija Tuomas Auvinen. Mp3-tiedosto kirjoittajan hallussa.
- H30.9.2015. Haastattelu Mikke Vepsäläisen kanssa. Äänitetty 7th Floor Studiolla. Kesto 0:36:15. Haastattelija Tuomas Auvinen.
- H24.1.2017. Haastattelu Jonas Olssonin kanssa. Äänitetty InkFish- studiolla Helsingin Alppilassa. Kesto 1:39:30. Haastattelija N.N. Mp3-tiedosto kirjoittajan hallussa.
- H27.11.2016. Haastattelu Jonas Olssonin kanssa. Äänitetty InkFish- studiolla Helsingin Alppilassa. Kesto 0:13:38. Haastattelija Tuomas Auvinen. Mp3-tiedosto kirjoittajan hallussa.
- H26.11.2015. Haastattelu Seppo Siiralan kanssa. Äänitetty Naxos/Ondinen tiloissa Helsingin Malmilla. Kesto 1:34:09. Haastattelija Tuomas Auvinen. Mp3-tiedosto kirjoittajan hallussa.
- H10.3.2016. Haastattelu Olari Eltsin kanssa. Äänitetty Original Sokos Hotel Tapiolan ravintolatilassa. Kesto 0:17:53. Haastattelija Tuomas Auvinen. Mp3-tiedosto kirjoittajan hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

- Auvinen, Tuomas. 2016. "A New Breed of Home Studio Producer: Agency and Cultural Space in Contemporary Home Studio Music Production". *Etnomusikologian vuosikirja*, 28/2016. Tarkistettu 3.3.2019. <http://etnomusikologia.journal.fi/article/view/60227>.
- Auvinen, Tuomas. 2017. "A New Breed of Home Studio Producer?: Agency and the Idea 'Tracker' in Contemporary Home Studio Music Production." *Journal on the Art of Record Production*, 11/2017. Tarkistettu 6.3.2019. <http://arpjournal.com/a-new-breed-of-home-studio-producer-agency-and-the-idea-tracker-in-contemporary-home-studio-music-production/>.
- Auvinen, Tuomas. 2018. *The Music Producer as Creative Agent: Studio Production, Technology and Cultural Space in the Work of three Finnish Producers*. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: University of Turku.
- Bal, Mieke. 2009. "Working with Concepts". *European Journal of English Studies*, 13 (1): 13–23.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: Toronto University Press.
- Bates, Eliot. 2012. "What Studios Do". *Journal on the Art of Record Production*, 7/2012. Tarkistettu: 27.9.2019. <http://arpjournal.com/what-studios-do/>.
- Bennett, Joe. 2011. "Collaborative Songwriting – The Ontology of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice". *Journal on the Art of Record Production*, 5/2011. Tarkistettu 2.5.2019. <http://arpjournal.com/collaborative-songwriting---the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/>.
- Blake, Andrew. 2012. "Simulating the Ideal Performance: Suvi Raj Grubb and Classical Music Production". Teoksessa *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, toim. Simon Frith ja Simon Zagorski-Thomas, 195–206. Farnham: Ashgate.
- Burgess, Richard James. 2013. *The Art of Music Production. The Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.
- Ericsson, Anders ja Robert Pool. 2016. *Peak. Secrets from the New Science of Expertise*. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt.

- Frith, Simon. 2012. "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". Teoksessa *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, toim. Simon Frith ja Simon Zagorski-Thomas, 207–221. Farnham: Ashgate.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gibson, Chris. 2005. "Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City". *Built Environment*. 31 (3): 192–207.
- Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.
- Greene, Paul D. ja Thomas Porcello, toim. 2005. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Harari, Yuval Noah. 2016. *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*. London: Harvill Secker.
- Heinonen, Yrjö. 2013. "Konserttikiertueen etnografinen tutkimus. Iskelmätähti Arja Korisevan 15-vuotistaiteilijajuhlakiertueen etnografinen tapausanalyysi". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 79–96. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Hennion, Antoine. 1983. "The Production of success: An Antimusicology of the Pop Song". *Popular Music*, 3/1983: 159–193.
- Hiltunen, Riikka. 2016. "Luovia valintoja rajoitetussa tilassa. Popkappaleen tekeminen ryhmätyönä *Biisilinna 2015* -leirillä". *Etnomusikologian vuosikirja*. Vol. 28/2016. Suomen Etnomusikologinen Seura. Tarkistettu 31.10.2017. <https://etnomusikologia.journal.fi/article/view/60231>.
- Houni, Pia. 2005. "Elämäkertatutkija etsii tekijää". Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, 187–210. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Howlett, Mike. 2012. "The Record Producer as Nexus". *Journal on the Art of Record Production*. Tarkistettu 29.4. 2019. <http://arpjournal.com/the-record-producer-as-nexus/>.
- Katz, Mark. 2010[2004]. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Korvenpää, Juha. 2005. *Paavot kehiin: Musiikkitekniikka suomalaisessa iskelmätuotannossa 1960–1980-luvuilla*. Tampere: Tampere University Press.
- Latour, Bruno ja Steve Woolgar. 1979. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Mantere, Markus. 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Mantere, Markus ja Pirkko Moisala. 2013. "Länsimaisen taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 201–218. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Martin, Adam. 2014. *The Role and Working Practice of Music Producers: An Interpretative Phenomenological Analysis*. University of Hull. PhD dissertation.
- Marx, Leo ja Merritt Roe Smith. 1994. "Introduction". Teoksessa *Technology Drive History?: The Dilemma of Technological Determinism*, toim. Merritt Roe Smith ja Leo Marx, ix–xv. Cambridge, MA: MIT Press.
- Moisala, Pirkko ja Elina Seye. 2013. "Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätyö". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Moore, Allan. 2012. "Beyond a Musicology of Production". Teoksessa *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, toim. Simon Frith ja Simon Zagorski-Thomas, 113–127. London: Ashgate.
- Moorefield, Virgil. 2005. *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: MIT Press.
- Muikko, Jari. 1988. *Vinyylin viemää. Äänilevyn tuottamisen karu todellisuus*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.

- Musiikkituottajat, IFPI Finland ry. 2011. *Äänitteen tuottajan opas*. Musiikkituottajat IFPI Finland ry. Tarkistettu 29.4.2019. <https://ifpi.fi/info/julkaisut-ja-lausunnot/kaytan-non-opas-aanitetuottajille>.
- Ortner, Sherry B. 1996. *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press.
- Rice, Timothy. 2008. "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experiences in Ethnomusicology". Teoksessa *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition*, toim. Gregory Barz ja Timothy J. Cooley, 42–61. New York: Oxford University Press.
- Riikonen, Taina. 2005. "Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi". Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, 29–53. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Rothbauer, Paulette. 2008. "Triangulation". Teoksessa *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, toim. Lisa Given, 892–894. London: Sage Publications.
- Salavuo, Miikka. 2006. "Open and informal online communities as forums of collaborative musical activities and learning". *British Journal of Music Education* 23 (3): 253–271.
- Schmidt Horning, Susan 2013. *Chasing Sound. Technology, Culture & the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Seabrook, John. 2015. *The Song Machine: Inside the Hit Factory*. New York: Norton.
- Symes, Colin. 2004. *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Taylor, Timothy D. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York: Routledge.
- Teosto. 2018. *Miten liityn asiakkaaksi*. Tarkistettu 29.4.2019. <https://www.teosto.fi/teki-jat/liity-asiakkaaksi/miten-liityn-asiakkaaksi>.
- Théberge, Paul. 1997. *Any Sound you can Imagine: Making Music / Consuming Technology*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
- Tiainen, Milla. 2005. "Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli: reittejä laulajien tekijyyteen taide-musiikkikulttuurissa". Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, 151–186. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical works in the making: verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: Turun yliopisto.
- Virtanen, Marjaana. 2005. "Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Einojuhani Rautavaaran pianokonsertoissa". Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, 87–120. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Warner, Timothy. 2003. *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Burlington: Ashgate.
- Zagorski-Thomas, S. 2007. "The Musicology or Record Production". *Twentieth Century Music*, 4/2: 189-207. Tarkistettu 4.4.2019. <https://doi.org/10.1017/S1478572208000509>
- Zak, A. 2001. *The Poetics of Rock. Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley and Los Angeles CA: University of California Press.

Changing Relations of Music Production and Technology – Three Perspectives on the Formation of the Producer’s Agency

This article explores the ways in which the producer’s agency is formed through technological practices with respect to authorship. Through three distinct ethnographic case studies on music production projects in pop music, in classical and in rock, the article seeks to answer the questions: how does music technology as the central enabling and limiting structure of music production influence the producer’s agency with respect to their authorship, and how does the producer use music technology in order to construct their agency during the music production process. Perspectives on technological practices and social interactions are of central importance here.

Agency here refers to the individual or collective ability to move within a structure (Taylor 2001). The goal of this article is to take a micro level perspective on how agency is formed in the studio environment, which is the central setting of music production. By investigating the producer’s activities in the studio, one of the goals of this article is to discuss the ways in which producers influence the sonic result of music production through technological and social interactions without gaining authorship with respect to the musical work.

This article contributes to the scholarly discussions of the producer’s role and the relationship between music technology and agency in music production. It falls into the confines of the academic fields of cultural study of music production and cultural study of music technology. The underlying argument in the article is that our current copyright law provides a shallow understanding of what is important in the sonic result of music production. Through their technological activities in the studio, producers always have agency even if they don’t have authorship.

FT Tuomas Auvinen (tuomas.a.auvinen@utu.fi) väitteli filosofian tohtoriksi kulttuurisen musiikintutkimuksen alalta Turun yliopistosta vuonna 2019. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat erityisesti musiikin tuottamiseen ja tuottajan rooliin liittyvät kysymykset. Auvinen toimii tällä hetkellä Turun yliopistossa tuntiopettajana. Lisäksi hän on toiminut Suomen Etnomusikologisen Seuran sihteerinä ja hallituksen jäsenenä. Auvinen aloittelee postdoc-tutkimusprojektiaan, joka käsittelee musiikin ja tekoälyn suhdetta etnografisesta näkökulmasta.