

YKSILÖSTÄ KOLLEKTIIVIIN, TÄHTEYDESTÄ KASVOTTOMUUTEEN

Tutkimus populaarimusiikin tekijyydestä

Laura Ahonen (011753993)
Pro Gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Tammikuu 2003

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimusongelma ja sen taustaa.....	1
1.2. Metodologia.....	2
1.3. Lähteistä.....	4
2. HISTORIALLINEN KATSAUS TEKIJYYTEEN.....	6
2.1. Tekijyyttä eri aikakausina.....	6
2.2. Miten tekijyys on muuttunut postmodernismin myötä?.....	8
2.2.1. Postmodernismi.....	8
2.2.2. Poststrukturalismi – Barthes ja Foucault.....	11
2.2.3. Musiikin ja postmodernismin suhteesta.....	15
2.2.4. Postmoderni tekijyys ja teknologian keskeisyys.....	17
2.2.5. Tekijyyden käsitteen hämärtyminen – kasvoton diskomusiikki.....	20
2.3. Elokvateoria ja tekijyys.....	22
3. POPULAARIMUSIIKIN TEKIJYYS.....	26
3.1. Tekijyyttä yksin ja yhdessä.....	26
3.2. Populaarimusiikin auteur.....	29
3.2.1. Auteur-leima laadun takeena?.....	29
3.2.2. Ääni ja persoona.....	31
3.2.3. Tähtikuvia.....	33
3.3. Kollektiivinen tekijyys.....	37
3.3.1. Tekijäkollektiivin rakenne.....	37
3.3.2. Tuottaja.....	38
3.3.2.1. Tuottajan korostunut rooli.....	38
3.3.2.2. Tuottaja ja käsiala.....	41
3.3.2.3. Hittitehdas nimeltä Max Martin.....	42
3.3.3. Teknikko.....	43
3.3.4. Studiomusiikko.....	44
4. TEKIJYYTTÄ LISTOILLA.....	46
4.1. Analysoitava aineisto – tekijyys Suomen virallisella listalla.....	46
4.2. Genrekohtainen tekijyys.....	47
4.2.1. Genren määrittely.....	47
4.2.2. Genre ja autenttisuuden aspekti.....	52

4.3. Tekijätyypit.....	56
4.3.1. Laulaja-lauluntekijät.....	59
4.3.2. Esittäjät.....	65
4.3.3. Yhtyeet.....	69
4.4. Tekijyys ja sukupuoli.....	74
5. POPULAARIMUSIIKIN TEKIJYYDEN ILMENTYMIÄ.....	77
5.1. Kolme tekijää, kolme erilaista tekijyyttä.....	77
5.1.1. Björk – individualisti Islannista.....	78
5.1.2. Kylie Minogue – tanssilattioiden prinsessa.....	80
5.1.3. Garbage – kolme tuottajaa ja Shirley.....	83
5.2. Esimerkkitapausten vertailua.....	84
6. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	88
Lähteet.....	92
Liitteet.....	100

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusongelma ja sen taustaa

Tutkielman aiheena on tekijyys populaarimusiikissa. Kyseessä on aihe, johon aikaisempi populaarimusiikintutkimus on kiinnittänyt suhteellisen vähän huomiota. Perinteisesti populaarimusiikin tutkijat ovat pikemminkin keskittyneet musiikin kulttuuristen ja sosiaalisten kontekstien kuin musiikin sisäisen rakenteen tarkasteluun. Tästä seuraten musiikin kulttuuriset ja ideologiset funktiot ovat saaneet enemmän painoarvoa osakseen tekijyyteen ja originaalisuuteen liittyviin kysymyksiin verrattuna. Musiikkiteknologiasta, fanikulttuureista ja musiikkiartistien imagoista on tehty useita tutkimuksia, samalla kun populaarimusiikin luomisprosessin ja tekijyyden tarkastelu on jäänyt pimentoon. Populaarimusiikin tekijyyden vähäiseen tutkimiseen lienee vaikuttanut myös se, että klassisessa musiikissa tekijyys on selkeästi havaittavissa ja teosten säveltäjät kaikkien tiedossa. Toisaalta populaarimusiikissa tekijyys on usein vähemmän tunnustettua kuin artistin kyky esiintyä tai improvisoida. Esimerkiksi konserttiyleisöllä on taipumus kiinnittää enemmän huomiota artistin lavaesiintymiseen ja tulkintaan kuin siihen, minkälaisen luomisprosessin tuloksena artistin esittämä musiikki on syntynyt.

Populaarimusiikin tekijyyttä pidetään kenties jonkinlaisena itsestäänselvyytenä, johon kaiken populaarimusiikin luomisen tiedetään perustuvan, mutta jonka perusteelliseen analysointiin ei ole ryhdytty. Mielestäni populaarimusiikin tekijyys on tutkimuskohteena kuitenkin hyvin perusteltu, sillä kysymykset tekijyydestä ovat keskeisiä populaarimusiikin tuotantoprosessia ajatellen; tekijyydessä on pohjimmiltaan kyse musiikin, musiikin tekijöiden ja yleisön välisistä suhteista. Populaarimusiikin luominen tapahtuu yleensä monimutkaisen kollektiivisen prosessin

tuloksena. Oman lisänsä tekijyyden problematiikkaan tuo populaarimusiikin luomistapojen moninaisuus. Voitaneen oikeutetusti sanoa, että erilaisia musiikin tekotapoja on yhtä paljon kuin musiikin tekijöitä. Konserttilavalla laulava artisti ei välttämättä ole esittämänsä musiikin säveltäjä, kun taas toinen musiikkiartisti voi vastata musiikkinsa sanoituksesta, säveltämisestä sekä tuottamisesta. Myös eri yhtyeissä vastuu musiikin luomisesta jakautuu eri tavoin. Kenties tekijyys on myös koettu turhan muuttumattomaksi ja monotoniseksi tutkimuskohteeksi, vaikka todellisuudessa tekijyyttä on hyvin monenlaista. Lisäksi populaarimusiikin tekijyydessä on tapahtunut tiettyjä muutoksia siinä missä kaikissa muissakin populaarimusiikin tarkastelukohteissa.

Tutkielman tarkoituksena on konkreettisesti hahmottaa populaarimusiikin tekijyyden kenttää, tekijyyden erilaisia ilmenemismuotoja ja tekijyyden läpikäymiä muutoksia. Pohdinnan kohteina on muun muassa seuraavanlaisia kysymyksiä: miten postmodernismi ja uusi teknologia ovat vaikuttaneet populaarimusiikin tekijyyteen, mitä populaarimusiikin kollektiivisuus pitää sisällään, miten tuottajan rooli on muuttunut tekijyyttä ajatellen ja miten eri populaarimusiikkigenrejen tekijyys eroaa toisistaan.

1.2. Metodologia

Tutkimus etenee tekijyyden yleisen kentän hahmottamisesta populaarimusiikin tekijyyden yksityiskohtaiseen käsittelyyn; alun historiallisen tekijyyden tarkastelusta päädytään lopulta populaarimusiikin tekijyyden kolmen erilaisen esimerkkitapauksen analysointiin.

Johdantoa seuraavassa luvussa tarkastelen tekijyyttä historiallisesta perspektiivistä. Käsittelyssä ovat romantiikan, modernismin ja postmodernismin aikana valloilla olleet käsitykset tekijyydestä. Lisäksi luon katsauksen poststrukturalismiin ja Barthesin ja Foucault'n esittämiin ajatuksiin tekijän kuolemasta. Lähemmän tarkastelun

kohteena on erityisesti postmodernismi. Selvitän, mitä postmodernismilla ja postmodernistisella musiikilla tarkoitetaan sekä mikä osuus postmodernismilla ja sen suosimalla uudella teknologialla on tekijyyden muutoksen kannalta. Luvun lopuksi käsitelen tekijyyttä elokuvateoriassa, jonka käsitteet ovat sovellettavissa myös populaarimusiikin tekijyyteen.

Kolmannen luvun johtava teema on populaarimusiikin tekijyys. Käyn lävitse, minkälaisista tekijyyden muodoista populaarimusiikin tekijyys voi koostua. Keskeisiä käsitteitä ovat laulaja-lauluntekijyys, auteurismi sekä tähteys populaarimusiikissa. Tarkemmassa käsittelyssä on myös kollektiivinen tekijyys, jonka osatekijöinä tuottajat, teknikot ja studiomuusikot toimivat. Suurennuslasin alla on erityisesti tuottajan rooli, joka on noussut populaarimusiikin tekijyydessä yhä keskeisemmäksi.

Neljäs luku on tutkimusaineiston analysointiin keskittyvä luku. Analysoitavaksi aineistoksi olen valinnut 12 kappaletta Radiomafian vuonna 2001 julkaisemia Suomen virallisen listan Top 40 -albumilistoja. Luvun aluksi tarkastelun kohteena ovat genret, genrekohtainen tekijyys sekä genrejen ja autenttisuuden välinen suhde. Genrejen problematiikan jälkeen siirryn aineiston analysointiin jakamalla listoilla esiintyvät tekijät kolmeen tekijätyyppiin: laulaja-lauluntekijöihin, esittäjiin ja yhtyeisiin. Lisäksi pyrin määrittelemään, mitä genreä kukin tekijä edustaa. Pohdin, minkälaisia tekijöitä (artisteja) eri tekijätyyppikategoriat sisältävät ja minkälainen genrejakauma kunkin tekijätyyppiluokan sisällä vallitsee. Luvun päätteeksi käsitelen tekijyyden ja sukupuolen väliseen suhteeseen liittyviä kysymyksiä.

Viidennessä luvussa luon katsauksen kolmeen erilaiseen populaarimusiikin tekijyyden ilmentymään. Olen valinnut analysoimiltani albumilistoilta yhden esimerkkitapauksen kustakin kolmesta tekijätyyppiluokasta: Björk on esimerkki laulaja-lauluntekijästä, Kylie Minogue esittäjästä ja Garbage yhtyeestä.

Konkreettisten tapausten tarkoituksena on selvittää populaarimusiikin tekijyyden moninaisuutta ja eri tekijätyyppeihin kohdistuvia mielikuvia ja arvostuksia. Esimerkkitapausten käsittelyn jälkeen tarkastelen minkälaisia yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia kolmen erilaisen tekijyyden ilmentymän välillä esiintyy. Vertailun päämääränä on selvittää, minkälaisia tunnuspiirteitä ja suuntalinjoja tämän hetken populaarimusiikissa on yleisessä mittakaavassa.

Kuudennessa luvussa esitän johtopäätökset, joihin olen tutkimuksessani päätenyt.

1.3. Lähteistä

Tutkimuksessa käyttämäni lähdeaineisto pitää sisällään ennen kaikkea populaarimusiikkia käsittelevää kirjallisuutta, mutta myös muiden alojen, kuten elokuvateorian ja kirjallisuudentutkimuksen teoksia. Historiallista tekijyyttä käsittelevässä ensimmäisessä luvussa keskeisimpiä lähteitä ovat Roland Barthesin (1915-1980) ja Michel Foucault'n (1926-1984) tekijän kuolemasta kertovat kirjoitukset sekä postmodernismin yleispiirteitä kuvaavat teokset, kuten Dominic Strinatin *An Introduction to Theories of Popular Culture* tai vastaavasti useat Paul Thébergen populaarimusiikin ja musiikkiteknologian suhdetta tarkastelevat kirjoitukset. Elokuvatutkimuksessa esitetyt teoriat tekijyydestä antavat uusia näkökulmia myös populaarimusiikin tekijyyden tarkasteluun. Elokvateorian tekijyydestä ovat kirjoittaneet muun muassa André Bazin sekä muut elokuvatutkijat. Populaarimusiikin tekijyydestä kertovan kolmannen luvun lähteistä suurin osa koostuu populaarimusiikkia yleisesti käsittelevästä, keskimäärin 1990-luvulla julkaistusta kirjallisuudesta. Populaarimusiikin keskeisimpiin tutkijoihin lukeutuvat muun muassa Simon Frith, Andrew Goodwin, Will Straw, David Brackett ja Keith Negus, joista Will Straw ja

David Brackett ovat kirjoituksissaan pohtineet myös tutkielmani pääaihetta, populaarimusiikin tekijyyden problematiikkaa. Neljännessä luvussa käyttämäni lähdeaineisto koostuu Radiomafian julkaiseman Suomen virallisen listan vuoden 2001 Top 40 -albumilistoista. Listoilla esiintyvien artistien analysoinnin kautta on mahdollista selvittää tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyyden kenttää. Esimerkkitapausten tarkasteluun keskittyvässä viidennessä luvussa käytän lähteinä levyarvosteluita sekä artikkeleita, joista suurin osa on ilmestynyt musiikkilehtien internet-sivuilla.

2. HISTORIALLINEN KATSAUS TEKIJYYTEEN

2.1. Tekijyyttä eri aikakausina

Käsitykset tekijyydestä ovat vaihdelleet aikakausittain. Jotta tekijyyden käsitteen muutoksen ymmärtäminen mahdollistuisi, tuon seuraavassa ilmi, miten tekijyys on muuttunut romantiikan ja modernismin kuluessa ja mitkä seikat ovat vaikuttaneet tekijyyden käsitteen muutokseen. Tekijyyden historian ymmärtäminen on oleellista varsinkin niin sanotusta postmodernistisesta tekijyydestä puhuttaessa, sillä vaikka postmodernismi pyrkiikin tekemään eron historiaan, on selvää, että varsinkin modernismi on vaikuttanut postmodernismin kehitykseen suuressa määrin. Postmodernistisen tekijyyden ymmärtäminen on keskeistä puolestaan populaarimusiikin tekijyyttä analysoitaessa, sillä postmodernismin sekä populaarikulttuurin merkityksen kasvu tapahtui samoihin aikoihin, toisin sanoen 1980-luvulla. Mutta ennen siirtymistä postmodernistiseen nykyisyyteen tarkastelen, miten tekijyyden käsite on ajan kuluessa muuttunut.

Kirjoituksessaan ”Muisoinnista ja esittävän taiteilijan roolista länsimaisen musiikin historiassa” (1994) Veijo Murtomäki luo katsauksen esittävän taiteilijan asemaan ja sen muutoksiin eri aikakausina. Murtomäki (1994: 117) toteaa taiteilijan roolin ja aseman muutoksen olevan merkittävä tapahtuma musiikin historiassa. Murtomäen (emt. 118) mukaan esittäjän roolista on tullut musiikkia tärkeämpi asia; ihmisiä kiinnostaa nykyisin enemmän, kuka soittaa kuin mitä konsertissa soitetaan. Lisäksi soittotekniikka on Murtomäen mielestä saavuttanut itseisarvoisen aseman, ja samalla taiteen sisältöjen välittäminen on unohdettu, millä Murtomäki viittaa henkisten,

emotionaalisten, esteettisten, filosofisten, moraalisten ja uskonnollisten arvojen ja kvaliteettien välittämiseen.

1800-luvulla vallinneen romantiikan ajan tekijyyttä leimaa yksilölliseen luovuuteen viittaava taiteilija- ja nerokultti. Konserttikulttuurin vaikutuksesta taiteilijoista tuli palvottuja, profeettoihin verrattavissa olevia julistajia. Vielä tällöin luovan ja esittävän taiteen kytkös oli vahva, sillä esittäjät olivat usein myös esittämänsä musiikin säveltäjiä. Murtomäki (emt. 130) katsoo esittäjän ja säveltäjän roolien eriytyneen pysyvästi 1900-luvulla. Soittajien tavaksi muodostui esittää vanhaa, ei itse sävellettyä musiikkia, jolloin henkinen etäisyys jäljennettävään materiaaliin kasvoi. Näin ollen Murtomäki pitää luovan taiteilijan ja esittäjän roolien eriytymistä negatiivisena kehityksenä, joka on johtanut taiteen ajatukselliseen ja henkiseen tyhjiöön.

Kirjassaan *Kulttuuri Vaihtoi Viihteelle* (1992) Veijo Hietala on niin ikään käsitellyt tekijän muutoksen historiaa. Romantiikan aikana taiteellinen tuottaminen alettiin nähdä taiteilijan henkilökohtaisena ilmaisuna, minkä seurauksena taide kytkeytyi ennen kaikkea luovaan yksilöön, tekijänsä persoonallisuuteen. Tekijän intentioihin alettiin kiinnittää huomiota, mikä johti tekijyyden korostamiseen teosten kustannuksella. 1900-luvulla tekijän arvostus väheni sitä mukaan, kun taideteoksen itsenäisyyttä alettiin painottaa. (Hietala 1992: 10.) Teoksen irrottamiseen tekijästään pyrittiin etenkin kirjallisuuskriitikoiden keskuudessa. Tekijän ei enää nähty edustavan merkitystä, eikä tietoa teoksen syntyhistoriasta enää pidetty oleellisena seikkana. Varsinaisesti 1960-luvulla yleistynyt poststrukturalistinen ajattelu merkitsi taiteessa tekijän kuolinkamppailun alkua, minkä käsittelyyn palaan poststrukturalismiin keskittyvässä luvussa.

2.2. Miten tekijyys on muuttunut postmodernismin myötä?

2.2.1. Postmodernismi

Postmodernistisen tekijyyden ymmärtäminen edellyttää postmodernismin käsitteen tarkastelua laajemmasta näkökulmasta. Mikko Heiniö (1989: 7) pitää postmodernismia hankalan väljänä käsitteenä, jolla viitataan pikemminkin yleiseen kulttuuri-ilmastoon ja taiteilijoiden maailmankuvaan kuin johonkin tiettyyn taiteelliseen tyyliin tai tekniikkaan. Onkin totta, etteivät kirjoittajat useimmiten tee selväksi, mihin he postmodernismilla viittaavat, vaan sen sijaan postmodernismista on tullut jonkinlainen muotitermi, jota kenties viljellään enemmän kuin olisi tarpeellista. Lisäksi postmodernismista puhutaan usein ainoastaan abstraktilla tasolla, jolloin tieto konkreettisista postmodernistisista ilmiöistä jää vähäiseksi. Edellä kuvatusta yleisestä taipumuksesta poiketen Dominic Strinati on kirjassaan *An Introduction to Theories of Popular Culture* (1995) käsitellyt postmodernismia harvinaisen selkeästi ja havainnollisesti. Seuraavassa pyrin Strinatin tekstiin tukeutuen tuomaan esiin joitain seikkoja, joiden katson olevan postmodernismissa keskeisellä sijalla.

Ensinnäkin Strinati (emt. 223-224) korostaa massamedian ja populaarikulttuurin voimaa hallita ja muokata sosiaalisia suhteita. Yhä enenevässä määrin populaarikulttuurin tuotteet ja mediakuvat dominoivat kuvaamme todellisuudesta sekä tapaa, jolla me määrittelemme itsemme ja meitä ympäröivän maailman. Toisaalta postmodernissa tilassa talouden ja populaarikulttuurin erottaminen tulee vaikeammaksi; kuluttaminen kytkeytyy populaarikulttuuriin yhä voimakkaammin, sillä populaarikulttuuri määrittelee, mitä kuluttaminen on. Postmodernismissa myös tyyli ja pinta ovat keskeisiä käsitteitä. Me kulutamme kuvia ja merkkejä itsetarkoituksellisessa mielessä, kiinnittämättä huomiota niiden käyttöön tai arvoon.

Näin ollen postmodernismissä tyylin ja visuaalisuuden voitaisiin sanoa edeltävän sisältöä. Eräs tärkeä postmodernismia luonnehtiva piirre on niin ikään taiteen ja populaarin välisen rajan hämärtyminen. Enää ei ole olemassa kriteerejä, joiden avulla taide ja populaarikulttuuri voitaisiin yksimielisesti erottaa toisistaan. Toisaalta populaarikulttuuri ei edes pyri kunnioittamaan (tai saavuttamaan) taiteen vaatimuksia tai sen luonteenomaisuutta. (Emt. 224-226.) Etenkin pragmatistiset esteetikot, kuten Richard Shusterman ovat ottaneet populaarin oikeuttamisen tehtäväkseen. Shustermanin (1997: 102) pyrkimyksenä on esimerkiksi kiistää argumentit, joiden mukaan populaaritaide on aina ja välttämättä esteettisesti epäonnistunut, alempiarvoista ja puutteellista. Postmodernismin aikakausi on näin ollen toisaalta merkinnyt populaarin laajentumista. Toisaalta korkea- ja matalakulttuurin välinen sekoittuminen on käynyt mahdolliseksi, mistä todisteena ovat muun muassa erilaiset crossover-ilmiot, kuten rockmuusikoiden ja sinfoniaorkestereiden yhteiskonsertit.

Ennen siirtymistä populaarimusiikin ja postmodernismin suhteen käsittelyyn, palaan vielä hetkeksi postmodernismin syntyhistoriaan. David Novitz (2001) on postmodernismiin keskittyvässä kirjoituksessaan tuonut esiin modernistiseen taiteeseen liittyviä ideoita, joiden käsittely on keskeistä myös postmodernistisen taiteen ymmärtämisen kannalta, sillä postmodernismi syntyi juuri vastareaktionä modernismin aatteille. Modernistisen ajan taiteelle oli tyypillistä painottaa taiteen autonomisuutta sekä taiteen luojaan yksilöllisiä saavutuksia. Valistuksen aatteiden vaikuttamana modernismin aikana taideteokset nähtiin erittäin lahjakkaiden yksilöiden uniikkeina objekteina. Taideteoksien katsottiin olevan tavallisen elämän yläpuolella ja pitävän sisällään todellisia arvoja. Samoin valloilla oli idea nerosta. Uskottiin, että osa ihmisistä on luonnostaan lahjakkaita ja kykenevät saamiensa lahjojen voimin luomaan taideteoksia. Näistä edellä kuvatuista modernismin aatteista postmoderni taide pyrkii siis irrottautumaan. (Novitz 2001: 163.)

Myös Mikko Heiniö (1989) on pohtinut modernistisen ja postmodernistisen taiteen välistä suhdetta – erityisesti musiikin kannalta. Heiniön tarkastelun kohteena on erityisesti klassinen musiikki, mutta musiikin modernisuutta ja postmodernisuutta koskevat pohdinnat ovat yleistettävissä koskemaan myös populaarimusiikkia. Sekä modernistisen että postmodernistisen musiikin vastaanotto edellyttää Heiniön (emt. 21) mielestä historiallista tietoisuutta:

Moderni teos voi jäädä käsittämättömäksi, jollei tunneta siihen johtanutta kehitystä, postmoderni teos jää taatusti käsittämättömäksi, ellei tunnisteta niitä tyylejä joihin se viittaa. Näistä syistä pitäisin postmodernismia kiinteämmin modernismiin kuin traditionalismiin liittyvänä.

Näin myös Heiniö pitää modernismin vaikutusta postmodernismin kehityksessä keskeisenä. Postmoderni taide tuntuukin vahvasti kytkeytyvän erilaisten ilmiöiden välisten erojen ja samankaltaisuuksien tunnistamiseen. Ilmiöiden kentän tuntemisen tärkeyden seurauksena muodostuu keskeiseksi se konteksti, jossa ilmiöt esiintyvät. Helena Sederholm (2000: 29) on todennut asiaan liittyvästi seuraavaa: ”Postmodernin taiteen vaikutus syntyy siitä, että vastaanottajat tunnistavat ja tietävät milloin ja missä pelataan”. Kentän tunteminen korostuu esimerkiksi eri genrejen välisissä tyyllilainoissa, joiden kohdalla vastaanottajan otaksutaan olevan hyvin selvillä musiikin eri ilmiöistä; musiikin syvempi ymmärtäminen edellyttää oivaltamista ja ajan seuraamista. Postmodernistisen musiikin vastaanottajan täytyy itse havainnon jäsentämisen kautta muodostaa pastissien ja kollaasien kokoelmasta yhtenäinen teos, mielekäs kokonaisuus.

Heiniö (1989: 22) tarkastelee myös postmodernistisen musiikin autenttisuuden ja tekijyyden problematiikkaa. Postmodernin musiikin reflektiivisyys voi Heiniön mukaan (ems.) tehdä säveltäjän persoonallisen panoksen riittävyden kyseenalaiseksi, millä Heiniö viittaa toisten säveltäjien musiikista omaksuttujen

lainausten liialliseen käyttöön. Postmodernistisen musiikin ja autenttisuuden suhteeseen liittyy keskeisesti muun muassa uusi teknologia ja sen tuomat muutokset, joiden pohtimiseen paneudun jatkossa tarkemmin.

2.2.2. Poststrukturalismi – Barthes, Foucault

Postmodernistisen taiteen tavoin myös kirjallisuudentutkijoiden piireissä alkunsa saanut poststrukturalismi syntyi nimenomaan vastareaktiona romantiikan ja modernismin ajan käsityksille. Poststrukturalismissa taidetta ei enää tarkasteltu muista kulttuuri-ilmiöistä erillisenä sfäärinä; samoin kuin kirjallisuuskritiikki myös poststrukturalismi keskitti taiteilijan aikomusten ja henkilöhistorian sijaan huomionsa teoksen sisäisiin rakenteisiin (Hietala 1992: 11-12). Yksilön käsite korvattiin subjektilla, joka määriteltiin hallitsevan kasvatuksen, ideologian ja kulttuurin tuotteeksi (emt. 15). Ja vaikka poststrukturalistit ovatkin keskittyneet kirjallisuuden tutkimukseen, heidän ajatuksensa ovat olleet vaikutusvaltaisia tekijyyden käsitteen muutoksen kannalta myös muita aloja, kuten elokuvaa ja musiikkia ajatellen.

Paul Thom (1993) on ottanut uudenlaisen tekijyyden analysoimisessa lähtökohdaksi romantiikan ajan tekijäkäsityksen kritisoinnin. Romantiikan ajan käsityksen mukaan itse taiteilijoiden arvo on esteettinen; taiteilija on kaiken esteettisen arvon lähde, kun taas taiteilijan teokset nähdään ainoastaan taiteilijoiden ainutlaatuisten persoonien ilmaisuina. Paul Thom (1993: 22) mielestä edellä mainittu romantiikan käsitys tekijyydestä ei ole riittävä, sillä kyseisen käsityksen mukaan tekijyyteen tai sen laadulliseen tasoon ei vaikuta esimerkiksi taiteilijan (epä)originaalisuus tai vaikkapa toisten tekijöiden teosten lainaaminen. Thom pyrkii näin ollen tuomaan esiin tekijöiden laadullisen eroavuuden todetessaan, että on olemassa erilaista tekijyyttä. Thom mainitsee Roland Barthesin ”The Death of the Author” -esseessään (1990) tekemän

erottelun tekijän ja käsikirjoittajan (Author vs. scriptor) välillä. Barthes pitää tekijää yhteiskuntamme tuotteena, kun taas käsikirjoittajalla Barthes viittaa nykyajan hahmoon, joka syntyy tekstin kanssa samanaikaisesti ja joka ei ole kiinnostunut varsinaisesta ilmaisusta. Tekijä on näin ollen läsnä sekä kirjoittamista edeltävänä että sitä seuraavana aikana, kun taas käsikirjoittajan olemassaolo rajoittuu tekstin syntyhetkeen, minkä seurauksena jokainen käsikirjoittajan tuottama teksti syntyy ikuisesti tässä ja nyt. Barthes jakaa tekstit siis kahteen tyyppiin: tekijällisiin ja tekijättömiin teksteihin¹. Tekijällinen teksti on teksti, jonka tekijyys vaikuttaa meidän tulkintaamme kyseisestä tekstistä; tiedolla tekstin kirjoittajasta on vaikutusta siihen tapaan, jolla me luemme tekstiä ja ymmärrämme sen. Tekijälliseen tekstiin liittyy myös intertekstuaalisuuden idea: me yhdistämme tekstin saman tekijän muihin teksteihin sekä tekijän aikalaisiin, edeltäjiin ja vaikuttajiin. Tekijällinen teksti on näin ollen osa yhteiskunnan ja kulttuurin historiaa. (Bredin; Santoro-Brienza 2000: 122.)

Hietala (1992) tulkitsee Barthesin teesejä seuraavasti. Barthesille on tyypillistä ajatella, että (tekijätön) teksti on aina persoonatonta; siinä häviävät paitsi tekijän ääni myös tekstin alkuperä. Tekstin persoonattomuus on seurausta tekstin intertekstuaalisesta luonteesta; jokainen teksti ainoastaan toistaa loputtomasti aikaisempia tekstejä, kuvia ja ääniä. Samalla intertekstuaalisuus tekee kysymyksen tekstin tuottajasta tarpeettomaksi, ja Barthes pitääkin tekstiä moniulotteisena tilana ja lainausten kudoksena, jossa kieli puhuu sinänsä. (Emt. 16.) Barthesin (1990: 148) mielestä on oleellista painottaa lukijan keskeisyyttä, ei niinkään kirjoittajan, kuten aikaisemmin oli tapana ajatella. Esseensä loppupuolella Barthes (ems.) toteaa seuraavasti: ”Lukija on se tila, johon kaikki kirjoituksen muodostavat sitaatit on kaiverrettu niistä yhdenkään katoamatta; tekstin yhtenäisyys ei sijaitse tekstin lähteessä vaan sen määränpäässä. [- -] Lukijan syntymä tapahtuu Tekijän kuoleman

¹ Vastaa Barthesin edellä mainittua jakoa tekijän ja käsikirjoittajan välillä (Author vs. scriptor).

kustannuksella²”. Barthes tulee kirjoituksessaan näin ollen siihen johtopäätökseen, että tekijän kuolema mahdollisti lukijan syntymän. Nimittäin kun luemme tekstiä tekijättömänä tekstinä, koemme tekstin olevan sisäisesti läsnä, sen sijaan että tuntisimme tekstin olevan tietyn kulttuurin tai historiallisen ajankohdan tuote (Bredin; Santoro-Brienza 2000: 123). Tämän teorian mukaan tekijätön teksti on aina olemassa nykyisyydessä, eikä se ole riippuvainen siitä hetkestä, jolloin se on kirjoitettu. Samalla kun vastuu annetaan lukijalla, hylätään usko yhteen oikeaan merkitykseen tai tulkintaan; jokainen lukija antaa tekstille erilaisia merkityksiä, muun muassa kokemuksistaan ja elämäntilanteestaan riippuen. Barthes siirsi kirjoittajalta vallan lukijalle ja julisti samalla tekijän pelkäksi kirjoituksen sivutuotteeksi.

Samoilla linjoilla Barthesin kanssa on Michel Foucault, joka ”What Is an Author?” -esseessään (1979) analysoi tekijän ja tekstin välistä suhdetta. Foucault’n mielestä tekijyys on ohimenevä, aikaan sidottu instituutio, jonka diskurssin anonymitteetti tulee korvaamaan. Kirjoituksessaan Foucault (emt. 159) analysoi muun muassa tekijän tapaa kontrolloida merkitystä:

Tekijä ei edellä teoksia, tekijä on määrätty toiminnallinen periaate, jonka kautta kulttuurissamme rajoitetaan, suljetaan pois ja valitaan. [- -] Tekijä on näin ollen se ideologinen hahmo, joka on leimallista tavalle, jolla pelkäämme merkityksen yleistymistä.³

Foucault’n (ems.) mukaan tekijä ei näin ollen ole neronkaltainen luoja, vaan kulttuurillemme tyypillinen toiminnallinen periaate tai ideologinen tuote. Foucault käsittelee kirjoituksessaan myös sitä, miten tekijän nimi vaikuttaa tekstin tulkintaan.

² (Engl.) ”The reader is the pace on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. [- -] [T]he birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”.

³ (Engl.) ”The author does not precede the works, he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses. [- -] The author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning”.

Foucault (emt. 147) uskoo tekijän nimen olevan aina läsnä; se antaa tekstin olemiselle luonteen ja mahdollistaa samalla tiettyjen tekstien ryhmittelyn, määrittelyn ja erottelun muista teksteistä. Barthesin tapaan myös Foucault puhuu tekijän tietystä statuksesta, laadullisesta tasosta. Foucault'n mielestä tekijän nimi luonnehtii diskurssin tiettyä olemistapaa; tekijän nimi osoittaa tekstissä olevan kyse jostakin jokapäiväisestä poikkeavasta tai hetkessä kulutettavasta objektista. (Ems.) Näin Foucault'n käsitykseen tekijän tietystä statuksesta kytkeytyy myös usko tekijyyden pitkäikäisyyteen sekä tekijän perinnön kestävyys. Foucault pyrkii esseessään eliminoimaan tekijän läsnäolon varsinkin merkityksen muodostuksen kannalta; Foucault pitää tekijän käsitettä historian rakentamana tuotteena, jonka kyseenalaistamisen, korjaamisen tai jopa koko käsitteen purkamisen mahdollisuus tulisi aina pitää mielessä. (Wicks 2001: 151.) Näin myös Foucault'n mukaan ihmisten pitäisi muuttaa käsityksiään tekijästä. Poststrukturalismi pyrki muutokseen – tehtävä, jossa se myös onnistui.

On kuitenkin todettava, että Barthesin ja Foucault'n puheista huolimatta, tekijyydellä näyttää edelleen olevan suuri sija etenkin populaarikulttuurissa. Muun muassa Frith ja Horne (1987: 169) ovat todenneet, että tekijän kuolema korkeakulttuurissa merkitsee tekijän kulttia massakulttuurissa. Tätä näkemystä tukee myös Andrew Goodwinin (1990: 108-109) ajatus tähteyden ja tekijyyden keskeisestä roolista populaarikulttuurissa. Goodwinin (ems.) mukaan populaarikulttuuri jatkaa tekijyyden juhlimista ja kulttuurituotteiden mainostamista rinnakkaisten tähteyden ja tekijyyden diskurssien välityksellä. Mikäli populaarimusiikin tekijyyttä tarkastellaan Barthesin ajatusten kannalta, voidaan populaarimusiikin teksteissä havaita sekä tekijällisille että tekijättömille teksteille ominaisia piirteitä; toisaalta tekijyyden ja tähteyden korostamisen seurauksena kuulijan musiikkiartistia koskeva tieto vaikuttaa kuulijan kuuntelukokemukseen, mutta toisaalta musiikin tulkinta on ennen kaikkea kuulijasta riippuvaista aktiivista toimintaa. Esimerkiksi eri elämäntilanteissa olevat

ihmiset kiinnittävät huomiota musiikkikappaleen eri elementteihin. Vaikka useimmissa tapauksissa musiikkiartistin nimellä näyttää edelleen olevan painoarvoa populaarimusiikin tekijyydestä puhuttaessa, on populaarimusiikin tekijyys kokenut myös muutoksia viimeisten vuosikymmenten aikana. Muutoksia ovat saaneet aikaan etenkin uuden teknologian kehittyminen sekä postmodernismi. Musiikin ja postmodernismin suhteen käsittelyyn siirryn seuraavaksi.

2.2.3. Musiikin ja postmodernismin suhteesta

Populaarimusiikin ja postmodernismin suhteen tarkastelun kohdalla Strinati (1995: 233) nostaa esille erilaisten musiikkityylien ja -genrejen sekoittamisen; tyylien pluralismi ja heterogeisuus ovat postmodernismin eilinehtoja. Tyylien sekoittaminen ilmenee vanhojen kappaleiden remix-versioiden tekemisestä erilaisten musiikkien, soundien tai instrumenttien lainaukseen. Musiikkityylien lainaamisessa yhdistyvät kollaasimaiset muodostelmat, pastissit ja sitaatit, joita pidetään yleisesti postmodernismin tunnuspiirteinä. (Emt. 233-234.) Muun muassa Heiniö (1989: 13) puhuu sitaattien lisäksi musiikin reflektiivisyydestä, jolla Heiniö viittaa säveltäjän tietoiseen tapaan ottaa teokseen mukaan aineksia, jotka edustavat jotakin vierasta tyyli- tai teosidentiteettiä ja kuuluvat tällaisina joko oman tradition etäiseen menneisyyteen tai sitten toiseen musiikilliseen alakulttuuriin.

Tyylien sekoittamisen lisäksi postmodernismi pyrkii myös muunlaisten rajojen ja vastakohtien nujertamiseen. Roy Shuker (1994: 28-29) korostaa postmodernistisen musiikin taipumusta rikkoa rajoja esteettisen ja kaupallisen, taiteen ja markkinoiden, esteettisen ja epäesteettisen sekä autenttisuuden ja epäautenttisen välillä. Näin myös Shuker korostaa postmodernismin taipumusta sekoittaa erilaisia tyyliä keskenään. Puhuessaan erityisesti rockmusiikista Shuker (emt. 29) katsoo

postmodernismin vaikuttaneen musiikkiin kahdella tavalla. Ensinnäkin pastissit, intertekstuaalisuus, ekletismi ja kulttuuristen elementtien yhteensulautuminen ovat Shukerin mielestä populaarimusiikissa esillä entistä enemmän ja lisäksi korkea-matala -tyyppiset erottelut ovat romahtaneet. Shukerin näkemyksessä painottuu postmodernistisen populaarimusiikille ominainen tapa yhdistää erilaisia elementtejä ja tyyliä keskenään totutuista rajoista piittaamatta.

Shukerin mainitsemasta intertekstuaalisuudesta puhuu myös Tony Kirschner. Kirschner (1998: 256) viittaa intertekstuaalisuudella tekstuaalisuuden hajaantumisprosessiin (diffuusioon), joka muuttaa jokaisen tekstin riippuvaiseksi muista (musiikillisista) teksteistä. Tämän prosessin vaikutuksesta jokainen teksti⁴ pitää sisällään elementtejä ja viittauksia aikaisemmista kappaleista ja musiikkityyleistä. Yhtyeen suosio on puolestaan yhteydessä musiikin tilalliseen tavoittavuuteen, toisin sanoen musiikin potentiaaliin vaikuttaa kulttuurisessa mittakaavassa. Edellä mainitun prosessin myötä musiikillinen ääni leviää usean kanavan, kuten radion, videoiden ja live-esitysten, välityksellä. Näiden ajatusten pohjalta Kirschner (ems.) kiteyttää lukemattomien musiikillisten tekstien kierrätyksenomaisen liikkeen seuraavasti:

Intertekstuaalisuuden ymmärtämisessä ei niinkään ole kyse tekijyyden intention paljastamisesta, vaan pikemminkin yrityksestä ymmärtää lukuisten tilassa kiertävien (rock)tekstien vaikutuksia sekä niiden mekanismien selvittämisestä, jotka kontrolloivat levitystä.⁵

⁴ Populaarimusiikin kontekstissa ”tekstillä” tarkoitetaan yleisesti musiikkikappaletta.

⁵ (Engl.) ”Understanding intertextuality does not involve unmasking authorial intent, but rather attempting to make sense of the *effects* of the bewildering number of (rock) texts that circulate across space, and grasping those mechanisms which control circulation”.

2.2.4. Postmoderni tekijyys ja teknologian keskeisyys

Puhuttaessa postmodernistisesta tekijyydestä on teknologian kehityksen rooli hyvin keskeinen. Muun muassa Simon Frith ja Howard Horne (1987: 170) väittävät, että populaarimuusikot saavuttivat taiteilijan statuksen levytysteknologian seurauksena. Ja vasta elektroniikan ja tietokoneiden käytön myötä muusikon tekijyys säveltäjänä ja esiintyjänä on horjunut. Teknologian ei siis katsota varsinaisesti uhkaavan muusikon luovaa statusta, vaan pikemminkin luovaa käytäntöä, musiikin luomisprosessia. Postmodernismin ajan taiteilijalle on tyypillistä siirtyä taiteilijasta tähdeksi, jolloin kaupallisuus korvaa romantiikan auran; postmodernia taidetta ei voida erottaa markkina-arvosta tai asettaa jonkun tietyn ryhmän koettavaksi. (Emt. 165.) Myös edellä mainittu Mikko Heiniö (1989: 21) korostaa postmodernin taiteen edellyttävän modernia musiikkia laajempaa vastaanottoa. Tämä käsitys heijastaa modernismin aikakaudella vallinnutta ajatusta taiteen autonomiasta ja erillisyydestä muuhun elämänalueisiin nähden. Postmodernissa taiteessa painottuu sen sijaan taiteen tulkinnan ja vastaanoton aktiivinen luonne sekä mahdollisten tulkintojen moninaisuus. Populaarimusiikin kohdalla vastaanoton aktiivisuus on ennen kaikkea merkinnyt Theodor Adornon ajattelun kritisointia; idea passiivisesta populaarimusiikin kuuntelijasta on saanut väistyä aktiivisen, ajattelevan ja kriittisen kuluttajan tieltä.

Musiikkiteknologian kehityksen vaikutuksesta tekijän käsityksen mureneminen on voimistunut erilaisten sämpläysten ja remiksausten seurauksena. Derek Scott (2002: 31) kuvaa musiikkiteknologian vaikutuksia tekijyyteen seuraavasti:

Hiphopin, housen, teknon ja underground-dancen tuottajat ja deejit tuhoavat käsitystä tekijyydestä katkoessaan äänitteitä, lisätessään ääniä, sulauttaessaan materiaalia, yhdistellessään ääniraitoja ja uudelleenrakentaessaan ja remiksatessaan.

Scottin toteamus heijastaa samalla tekijän käsitteen muutoksen muita puolia; musiikkiteknologia ja postmodernismi ovat vaikuttaneet suuresti myös ajatuksiin tekijän alkuperäisyydestä, luovuudesta ja omistusoikeuksista. Musiikkiteknologiasta paljon kirjoittanut Paul Théberge (1999: 220) on niin ikään kiinnittänyt huomiota postmodernismin ja sämpläyksen väliseen suhteeseen kutsuessaan sämpläystä postmodernistisen kollaasin muodoksi, joka on toiminut postmodernin teorian vahvistajana ja oikeuttajana. Näin ajatellen voidaan ainakin niitä musiikinlajeja, joissa sämpläystä esiintyy, kutsua postmodernistisiksi ja samalla genreiksi, joissa tekijyyden käsite on hämärtynyt. Tämänkaltaisiksi genreiksi Théberge (emt. 219) mainitsee rapin, hiphopin ja 1980-luvun tanssimusiikin.

Jacques Attali on kirjoituksessaan ”Repeating” (1985) perehtynyt musiikillisen reproduktion vaikutukseen tekijyyden käsitteen kannalta. Attalin mukaan muusikosta on tullut voimaverkoston uusi elementti. Usein muusikko tunnetaan paremmin kuin hänen kirjoittamansa tai esittämänsä musiikki. Esiintyjä on jättänyt tekijän varjoonsa ja usein esiintyjä jopa varastaa tekijän luomuksen. Näin esiintyjän tarkoitus ei enää ole keksiä uusia kommunikoinnin muotoja, vaan toimia jäljennöksen mallina, ja tämän edellä mainitun muotin sisällä juuri jäljennös ja kertaus hahmottuvat. Ajan myötä artistin tehtävä ei enää ole musikaalinen, vaan yhdistävä. Kun speaktaakkeli sulautuu jäljennökseen, tulee tekijästä tai esiintyjästä muotti. Esiintyjät ovat malleja, joiden elämäntyylään ja vaatetustaan kopioidaan, ja näin artistit luovat omalta osaltaan sosiaalisuutta. (Emt. 118-119.)

Jäljennöksestä puhuu myös Frankfurtin koulukunnan jäsen Walter Benjamin kuuluisassa esseessään ”Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella” (1989), [1936]. Benjaminin keskeinen käsite on *aura*, jolla hän viittaa taideteoksen alkuperäiseen ritualistiseen tehtävään ja kulttiluonteeseen. Benjamin uskoo taideteoksen auran kärsivän jäljentämisen seurauksena, sillä Benjaminin mukaan jokaisesta

uusinnoksesta jää uupumaan sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee. (Emt. 142, 144.) Ja samalla reproduktion vaikutuksesta tekijään ei enää yhdistetä luovuuden ja autenttisuuden mytologioita. 1900-luvulla lisääntyneen mekaanisen jäljentämisen seurauksena niin ikään taideteoksen kulttiarvo muuttui näyttelyarvoksi, kuten Hietala (1992: 33) asian ilmaisee. Näin siis postmodernismin, teknologian ja jäljentämisen vaikutuksesta populaarimusiikista (etenkin konepainotteisista musiikkigenreistä) on tullut eräänlainen tilkkutäkki; vaikutteita omaksutaan kaikkialta, lainauksia esiintyy sekä saman genren sisällä että eri genrejen välillä, sitaatteja omaksutaan historiasta sekä nykyajasta, ja väliin pistetään sitten jotain omaa ja uutta. Richard Sennetin (1977: 291) käsitteistöä lainaten voitaisiin postmodernistista musiikkia kutsua ”täydellisten yksityiskohtien kollaasiksi”.

Yksinkertaistettuna vaikuttaa siltä, että postmodernismin vaikutus populaarimusiikin tekijyyteen olisi kahtalainen. Toisaalta postmodernismin ja etenkin musiikkiteknologian kehityksen seurauksena tekijyyden käsite on alkanut murentua. Samalla musiikin vastaanoton merkitystä ja aktiivisuutta on alettu korostaa musiikin luomisprosessin painottamisen kustannuksella. Mutta toisaalta tekijyydellä on edelleen suuri rooli populaarikulttuurissa, mikä tulee esiin varsinkin populaarikulttuurin kaupallista näkökulmaa tarkastelemalla, nimittäin tuotteiden, kuten populaarimusiikin markkinoinnissa; levyjen mainostaminen perustuu yleensä artistin persoonaan ja ulkoiseen olemukseen. Tämä kahtalainen vaikutus on havaittavissa myös populaarimusiikin eri genrejä tarkasteltaessa, sillä joissain genreissä tekijyydellä on keskeisempi rooli kuin toisissa. Seuraavaksi luon katsauksen erääseen populaarimusiikin genreen, jossa yhdistyy monia edellä esiteltyjä postmodernistiselle musiikille tyypillisiä piirteitä, kuten vastaanoton korostaminen sekä teknologian keskeinen sija musiikin luomisprosessissa.

2.2.4. Tekijyyden käsitteen hämärtyminen – kasvoton diskomusiikki

Diskomusiikki on havainnollistava esimerkki musiikkigenrestä, jossa tekijyys eroaa merkittävästi niin sanotusta perinteisestä populaarimusiikin tekijyydestä, kuten laulaja-lauluntekijä -traditiosta. Diskomusiikin tekijyyttä on analysoinut muun muassa Carolyn Krasnow (1995) artikkelissaan ”Technologies of Authorship in Disco”. Krasnow’n (emt. 181) mukaan diskomusiikissa keskeisellä sijalla ovat, vastakohtana esimerkiksi rockmusiikin itsetietoisille tekijöille, klubien yleisö ja tanssijat, jolloin musiikin sosiaalinen funktio painottuu musiikin alkuperän sijaan. Aikanaan diskomusiikki syntyi osittain juuri reaktiona 1960- ja 1970-lukujen vaihteen valtavirta rockmusiikkiin nähden. Rockin arvovalta kasvoi 1960-luvun loppuun mentäessä, kun tähdet eivät enää pitäneet itseään pelkästään viihdyttäjinä, vaan tärkeinä kulttuurihenkilöinä tai vakavina taiteilijoina ja tekijöinä. Krasnow (ems.) toteaa, että edellä mainitun rockmytologian kehityksen myötä rockmusiikin teokset ottivat elitistisen taiteen auraattisen laadun omakseen ja katkaisivat juurensa tanssimusiikkiin, jolloin vastaanotosta tuli eristäytynyttä ja yksilöllistä. Samalla rockmusiikin tekstejä alettiin tulkita tekijöidensä sisäisen elämän ilmaisuina, mikä on siis edelleen tyypillistä varsinkin laulaja-lauluntekijöiden musiikin ollessa kyseessä. Sen sijaan diskomusiikki loi uudet tuotannon ja kulutuksen arvot, jotka siirsivät huomion tekijästä ja tekstistä tanssijaan ja hänen tapansa käyttää tekstiä. (Emt. 182.)

Diskomusiikkia voidaan perustellusti luonnehtia postmodernistiseksi musiikkigenreksi, sillä diskomusiikille on tyypillistä useiden musiikillisten fragmenttien sekoittaminen yhden sävelmän sisällä. Ja kyseinen diskomusiikin kokoaminen paloista tapahtuu nimenomaan musiikkiteknologian avulla, mikä niin ikään yhdistää diskomusiikin postmodernismiin. Diskomusiikin tekijä toisin sanoen yhdistelee erilaisia ääniä muodostaen yllättäviä ja monimutkaisia sekoituksia kiinnittämättä huomiota

genren yhtenäisyyteen tai juurien autenttisuuteen. Samalla beatistä muodostui ainoa diskon genrekohtainen elementti. Diskomusiikki haastoi romantiikan ajan käsitykset tekijän ja alkuperän yhtenäisyydestä painottamalla useiden diskurssien samanaikaista olemassaoloa. Diskomusiikki vaikutti tekijän uudenlaisen tehtävän lisäksi käsitykseen tekijästä ja esittäjästä erottamattomana kokonaisuutena. Live-esitysten sijaan diskomusiikki on olemassa ainoastaan uudelleen tuotettuina ääninä; siinä missä rock pyrkii luomaan auraa massakulttuurin tuotteiden ympärille, suosii diskomusiikki epäautenttista jäljentämistä. Tämän seurauksena tekijät ja esittäjät hukkuivat tuotteeseen, jolloin kysymykset, säveltääkö diskomusiikin esittäjä itse kappaleensa tai soittaako hän itse jotain instrumenttia, menettivät merkityksensä. Huomio siirtyi tuotannosta ja tekijästä musiikin vastaanottoon; diskomusiikissa vastaanotto ei ole passiivista, vaan tanssijoiden ansiosta osa tuotantoa ja esitystä. (Krasnow 1995: 182-183.)

Krasnow (emt. 183) vertaa diskomusiikin tekijyyttä aiemmin vallinneeseen auraattiseen tekijyyteen seuraavasti: ”Auraattisen teoksen korvasi teos, joka ymmärrettiin hetkellisesti – ei tradition kulminoitumispisteeksi, vaan pikemminkin pintojen leikiksi, joka sekin pystyttiin hajottamaan, asettamaan uuteen kontekstiin ja muuttaa toisenlaiseksi tuotantomuodoksi⁶”. Näin ollen diskomusiikki ei pyri valmiiden tekstien muodostamiseen, vaan avainasemassa ovat pikemminkin jatkuvasti uudelleen kirjoitetut, hetkelliset tekstit. Samalla tekstien merkityksen määrää niiden päämäärä ja käyttötapa, jolloin vastaanoton rooli ja tulkintojen moninaisuus yhdessä Barthesin ja Foucault’n ajatusten kanssa nousevat jälleen esiin. Diskomusiikissa ei ole varsinaista tekijää tai esittäjää, vaan erilaisia sävelmiä yhdistelevä deejii, jonka tavoitteena on tehdä tanssiyleisö tyytyväiseksi. (Ems.) Will Straw (1999: 204) on kiinnittänyt huomiota

⁶ (Engl.) ”The auratic work was replaced by one that was understood as momentary – not a culmination of tradition, but a play of surfaces that could themselves be fragmented and recontextualized and turned into another form of production”.

myös levy-yhtiöiden erilaiseen tehtävään diskomusiikin kohdalla; levy-yhtiöt eivät pyri kehittämään pitkään pinnalla pysyviä diskomusiikin artisteja erottuvine identiteetteineen ja onnistuneine urineen. Artistilla ei diskomusiikissa ole merkitystä, vaan esittäjät ovat yleensä kasvottomia ja unohdettuja.

Vaikka diskomusiikin onkin sanottu kuolleen 1970-luvun lopussa (ks. esim. Straw 2001: 169), ovat diskomusiikin tekijyydelle ominaiset seikat mielestäni yleistettävissä koskemaan tämänhetkisen populaarimusiikin uutta teknologiaa hyödyntäviä konemusiikkigenrejä, kuten teknoa, drum'n'bassia ja housea. Näiden postmodernististen genrejen voidaan tulkita jatkavan diskomusiikin painotuksia, kuten reproduktion, vastaanoton sekä uuden teknologian avulla koottujen kollaasien korostamista. Vastaanoton painottamisen seurauksena kyseisten genrejen tekijyyttä leimaa musiikkitekstien tekijättömyys ja tulkinnan tapahtuminen vastaanottohetkellä. Nämä genret näyttävät näin ollen tehneen eron tekijyyden ja tähteyden diskursseihin ja samalla tekstien tekijällisyyteen nähden.

2.3. Elokvateoria ja tekijyys

Tekijyyttä on pohdittu myös elokuvateoreetikoiden keskuudessa. Elokvateorian tekijyyden vertaaminen populaarimusiikin tekijyyteen on mielekäästä, sillä elokuvan ja populaarimusiikin tekijyyttä tuntuu yhdistävän moni asia verrattuna kirjallisuuden sekä maalaustaiteen melko yksiselitteiseen tekijyyden problematiikkaan. Siinä missä kirjan ja maalauksen tekemisen lähtökohtana on yksi tekijä tyhjän arkkinsa kanssa, yhdistää musiikkia ja elokuvaa tekemisen kollektiivinen luonne sekä usein jo olemassa olevan materiaalin hyödyntäminen.

Elokvateoriassa tekijyys kulminoituu niin sanottuun *auteur*-teoriaan ja tekijän politiikkaan (*La politique des auteurs*). Tekijyyden problematiikka nousi esille

erityisesti Ranskassa 1950- ja 1960 -lukujen vaihteessa; Cahiers du cinéma -lehdessä alettiin puhua niin sanotusta auteurismista, jonka kannattajiin kuuluivat muun muassa André Bazin (1918-1958) sekä Francois Truffaut (1932-1984). Heidän mukaansa vahvoilla ohjaajilla, auteureilla, on tunnistettava tyylillinen ja temaattinen persoonallisuus. Auteurin vastakohta on *metteur-en-scène*, näyttämöllepanija, joka pysyy uskollisena vallitseville konventioille. Sen sijaan auteurille näyttämöllepano on osa itseilmaisua. Auteurille tyypillistä on oma tyyli, mielikuvitus, persoonallisuus ja näistä seuraten merkitys. Auteurismi painottaa siis ennemminkin sitä, *miten* (tyyli, tekniikka) sanotaan kuin *mitä* (tarina, teema) sanotaan. (Stam 2000: 83-88; Lapsley 1988: 105-107.) Sama ajatus nousee esiin André Bazinin kirjoituksessa *Mitä elokuva on?* (1973), jossa Bazin pohtii elokuvan tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. Bazin (emt. 168) huomauttaa tekijyyden arvostuksen johtavan aiheen arvon häviämiseen; tekijä on sama asia kuin teos, ja samalla aiheen arvo mitätöityy.

Elokuvateoriassa keskeisiin genren ja tähteyden käsitteisiin verrattuna auteurismi painottaa yksilöllistä luovuutta ja kontrollia. Yleensä auteurilla viitataan elokuvateoriassa nimenomaan ohjaajiin, mutta ainoastaan ohjaajiin, jotka tuovat elokuvaan merkkejä omasta yksilöllisyydestään. Auteur-teorian tavoitteena on näin ollen tehdä laadullinen ero eri ohjaajien välillä (*auteur* vs. *metteur-en-scène*), ja tätä kautta nostaa elokuvan taiteellista arvostusta. (Phillips 1999: 195-196.) Eritasoisten ohjaajien erottelu muistuttaa huomattavasti edellä käsiteltyjen Barthesin ja Foucault'n pyrkimystä erottaa todelliset kirjailijat amatööreistä, tai vastaavasti tekijälliset tekstit tekijättömistä.

Auteur voi tuoda yksilöllisyytään esille muun muassa kerronnallisoin keinoin tai esimerkiksi tiettyjen teemojen käsittelyn tai visuaalisen tyylin kautta. Auteur-statuksen myötä ohjaajan rooli alkaa muistuttaa tähden roolia, jolla on vakuutusarvoa teollisuuden kannalta. Elokuvia myydään ja ostetaan ohjaajan nimen

perusteella, minkä seurauksena ohjaajan nimestä tulee tietynlainen merkki. (Emt. 195-196.) Ja tämä merkki sisältää tietoa ohjaajan arvostuksesta, joka puolestaan pohjaa pitkälti ohjaajan edellisiin töihin; kyse on siis tässäkin tapauksessa intertekstuaalisuudesta (vrt. Barthes). Auteurilla on tietty käsiala, joka tekee hänen teoksistaan tunnistettavia, johon hänen persoonallinen tyyhensä perustuu ja jonka turvin hänen töitään myös myydään. Samalla auteur-kultin seurauksena romantiikan ajalle ominainen tekijän aura palasi elokuvateoriassa pinnalle; ihmiset saattavat pelkästään auteurin nimen perusteella valita elokuvan, jota he haluavat seuraavaksi mennä katsomaan, sillä he ovat muodostaneet kuvan auteurin tyylistä aikaisemmin näkemiensä elokuvien perusteella. Vastaavanlainen valintaperiaate pätee myös joidenkin (populaari)musiikin kuluttajien kohdalla.

Dave Laing on soveltanut auteur ja metteur-en-scène -erottelua populaarimusiikkiin artikkelissaan ”Listen to Me” (1971). Laingin mukaan auteur antaa tekstille tiettyjä painotuksia, jotka muuttavat sen merkityksiä, kun taas metteur-en-scène ainoastaan siirtää tekstin uskollisesti valkokankaalle. Musiikillisessa kontekstissa metteur-en-scène on esittäjä, joka suhtautuu lauluun niin kuin näyttelijä suhtautuu osaansa; laulu on jotain, joka tulisi ilmaista ja esittää niin, että pysyy uskollisena sanoille. Sitä vastoin (rockin) auteurin teoksen luonteen määrää paitsi laulun piirteet myös tekijän oma persoonallinen tyyli, kuten tekijälle tyypilliset laululliset efektit. (Emt. 327.) Laingin ajatusten perusteella voitaisiin esimerkiksi iskelmälaulajien vastaavan kuvaa näyttämöllepanijasta, ja vastaavasti laulaja-lauluntekijä tuntuu täyttävän auteurilta vaadittavat kriteerit.

Patrick Phillips (1999) on pohtinut auteurismin muita mahdollisia ilmentymiä ohjaajan ohella. Phillips (emt. 197, 199-200) toteaa, että esimerkiksi elokuvastudio, elokuvatähti, luovan henkilöstön joukko tai jopa katsoja voivat toimia auteurin roolissa. Myös nämä elokuvateorian ajatukset ovat sovellettavissa

populaarimusiikkiin. Suuret levy-yhtiöt (Sony, BMG, EMI, Warner Music) voisivat edustaa elokuvastudioiden nimien valtaa (vrt. Warner Bros). Mikäli elokuvan yleisimmän auteur-tyypin, toisin sanoen ohjaajan, oletetaan puolestaan vastaavan tiettyä musiikillista tekijätyyppiä, kuten laulaja-lauluntekijää, voidaan elokuvatähden (näyttelijän) olettaa vastaavan populaarimusiikissa esittäjää, joka ei itse vastaa esittämänsä musiikin luovasta panoksesta, mutta jonka nimellä, äänellä ja kuvalla musiikkia markkinoidaan. On mielenkiintoista huomata, että populaarimusiikin kohdalla tähteys ja auteur-status eivät ole toisiaan poissulkevia. Näyttelemisen (tähteyden) ja ohjaaja-auteurismin yhdistelmä elokuvamaailmassa on sen sijaan huomattavasti harvinaisempi ilmiö. Tästä yhdistelmästä Phillips (emt. 200) mainitsee esimerkkinä Kevin Costnerin. Phillipsin esittämä ajatus auteurin viittauksesta suureen ryhmään ihmisiä (esimerkiksi käsikirjoittaja, leikkaaja, näyttelijät ja lavastuksen suunnittelija), on populaarimusiikissa hyvin tyypillinen; kollektiivisuus on yksi populaarimusiikin tekijyyttä leimaavista piirteistä. Katsojan näkeminen auteurina palautuu sen sijaan Barthesin näkemyksiin lukijan keskeisyydestä kirjoittajaan nähden sekä muutenkin postmodernismissä korostetusta vastaanoton aktiivisesta luonteesta ja tulkintojen loputtomista mahdollisuuksista. Nämä elokuvateorian tekijyyden erilaiset ilmentymät antavat osviittaa populaarimusiikin tekijyyden moninaisuudesta, johon paneudun seuraavaksi.

3. POPULAARIMUSIIKIN TEKIJYYS

3.1. Tekijyyttä yksin ja yhdessä

Populaarimusiikin tekijyydellä on monia ilmenemismuotoja. Ensinnäkin tekijyyden rakenne ja muoto voivat eri genreissä olla erilaisia; muun muassa rockin, konemusiikin ja iskelmän tekijyys eroavat toisistaan. Toisaalta myös saman musiikinlajin sisällä voi esiintyä useita eri tapoja tehdä musiikkia. Esimerkiksi rockin tekijät koostuvat sekä useimmista musiikillisista osa-alueista itse vastaavista laulaja-lauluntekijöistä, mutta myös rockyhtyeistä, joissa tekijyys on yleensä jaettu useamman yhtyeen jäsenten kesken. Populaarimusiikin tekijyyden vaihtelevuudesta huolimatta pyrin seuraavassa tuomaan esiin joitain populaarimusiikin tekijyydelle yleisesti tyypillisiä ominaisuuksia.

Will Straw painottaa ”Authority”-esseessään (1999) populaarimusiikin tekijyyden moninaisuutta; yhden ihmisen toiminnan sijaan tekijyys on usein ihmisryhmän taitojen vuorovaikutuksen tulosta. Populaarimusiikissa tekijällä voidaan siis viitata esittäjän lisäksi esimerkiksi säveltäjään, tuottajaan, teknikoihin tai taustamuusikoihin. Tosin käytännössä yleisö pitää esittäjää ja tekijää yleensä samana asiana. Tyypillistä Straw’n mukaan onkin, että populaarimusiikin tekijyys redusoidaan usein lauluntekijän ja laulun väliseksi suhteeksi, sen sijaan että tekijyys nähtäisiin kollektiivisena prosessina. (Emt. 200-201.) Idea populaarimusiikin tekijyyden kollektiivisuudesta käy ilmi myös David Brackettin kirjoituksista. Brackettin (1999: 127) mukaan tekijän rooli populaarimusiikissa on monimutkainen, sillä vain harvoin tekijyydellä viitataan yksiselitteiseen suhteeseen säveltäjän ja musiikillisen tekstin välillä. Useimmiten populaarimusiikin tekijyys on nimittäin jaettu esimerkiksi laulajan, soittajien, lauluntekijän ja sovittajan kesken. Sen sijaan kuulijoilla on tapana samaistaa

pääsolisti laulun emotionaaliseksi lähteeksi, vaikkei kyseinen samaistaminen pädekään kaikissa genreissä tai kaikkien laulujen alkuperää ajatellen. Joissain tapauksissa kuuntelijat saattavat laajentaa käsitystään laulun emotionaalista lähteestä, mikäli esimerkiksi tuottajan tai lauluntekijän persoonallinen tyyli on tarpeeksi voimakas ja tunnistettava. Sen sijaan tanssimusiikin genreissä musiikki on usein instrumentaalista, jolloin tuottaja, deejii tai säveltäjä nousevat mahdollista laulajaa tärkeämmiksi. (Ems.) Straw'n ja Brackettin kirjoitukset kuvastavat populaarimusiikin tekijyyden moninaisuutta korostaen tekijyyden jakautumista usean osatekijän kesken ja toisaalta myös tekijyyden hahmottamisen vaikeutta; kuulijan käsitykset musiikin luovasta tahosta eivät useimmiten vastaa populaarimusiikin tekijyyden monimutkaista palapeliä.

Populaarimusiikin helpoiten hahmotettavissa tekijätyyppi lienee esittämänsä musiikin luomisesta yksin vastaava laulaja-lauluntekijä, jota em. David Brackett on tarkastellut lähemmin kirjassaan *Interpreting Popular Music* (2000). Brackett painottaa, että vain harvoin populaarimusiikin tekstillä on ainoastaan yksi lähde. Se mitä yleisö pitää laulun emotionaalisena kohokohtana (pääsolisti), ei välttämättä ole vastuussa kappaleen tuotannon muista aspekteista (sävellys, soitto, sovitus, tekniikka). Laulaja-lauluntekijän tapauksessa yleisön havaitsema emotionaalisuus ja sen yhdistäminen pääsolistiin käyvät yksi yhteen; pääsolisti on vastuussa sekä säveltämisestä että sen instrumentin soitosta, jonka ympärille säestys pohjautuu. Muun muassa Joni Mitchell ja Bob Dylan ovat hyviä esimerkkejä perinteisen laulaja-lauluntekijyyden edustajista. Tässä kategoriassa musiikkikappaleen lyriikat ovat yleensä luonteeltaan tunnustuksellisia; sanoitus tuntuu paljastavan joitain laulaja-lauluntekijän sisäisiä kokemuksia. Samalla vastaavuus laulaja-lauluntekijän biografian ja hänen laulujensa välillä vaikuttaa kiistattomalta. Toisaalta on kyseenalaista, ilmaiseeko laulaja-lauluntekijän ainoastaan omaelämäkerronnallisia yksityiskohtia, sillä kappale tai levytys voi ylittää säveltäjän tai esittäjän intentiot. Muissa tapauksissa kuin

laulaja-lauluntekijä -perinteessä tekijyyden käsite on sitä vastoin monimutkaisempi. (Brackett 2000: 14-16.) Edellä mainitulla tekijyyden monimutkaisuudella Brackett viitanee juuri tekijyyden jakautumiseen monen osatekijän kesken, jolloin tekijyyden rakenteesta tulee usein fragmentaarinen ja vaikeasti hahmotettava.

Eryteisesti laulaja-lauluntekijä -tekijätyyppiin kytkeytyy kysymys intertekstuaalisuudesta, josta esimerkiksi Barthes on puhunut kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa. Intertekstuaalisuudella viitataan jokaisen tekstin riippuvuuteen sitä edeltäneistä ja ympäröivistä teksteistä. Samalla tavoin musiikkiesitykset rakentuvat usein aiempien esitysten varaan. Mikään musiikillinen teksti ei ole irrallinen tekijän aiemmista teksteistä, kuten levytyksistä, vaan yhdessä ne muodostavat yhtenäisen mielikuvan artistista sekä hänen urastaan ja persoonallisuudestaan. Esiintyjien urien jatkuvuuden on katsottu puolestaan lisäävän musiikkimarkkinoiden ennustettavuutta, ja näin tekijyyden idea kytkeytyy myös musiikin näkemiseen hyödykkeenä. (Straw 1999: 200.) Myös Simon Frith (2001a: 35) on ottanut kantaa artistin nimen painavuuden ja ennustettavuuden kytkökseen. Frith pitää tähtien tekemistä levy-yhtiöiden ydintoimintana levyjen myymisen sijaan, sillä jälkimmäinen toiminta on edeltävästä riippuvaista. Frith on valmis määrittelemään tähdeksi muusikon, jonka aiempaa myyntimenestystä pidetään tulevien myyntimenestysten takeena. (Ems.) Samalla tavoin tekijän aiemmat tuotokset vaikuttavat siihen, miten hänen uusia teoksia tulkitaan, miten niihin suhtaudutaan ja myös mitä niiltä odotetaan. Intertekstuaalisuuteen liittyy niin ikään tekijän nimen painavuus artistin uuden levyn ostamisessa pelkästään nimen perusteella; kuluttaja on luonut artistista tietyn kuvan tekijän aikaisemman tuotannon pohjalta, ja uskollisena artistin nimelle, hän päättää pysyä uskollisena myös artistin uuden tuotannon kuluttamiselle. Toisaalta tietyn artistin uran seuraaminen voi osaltaan myös syventää varsinaista musiikkikokemusta kuulijan ollessa tietoinen kyseisen artistin musiikillisen uran aikaisimmista vaiheista.

Intertekstuaalisuuden tarkastelussa laajemmassa mielessä tulee esiin ilmiön vaikutus musiikillisiin teksteihin kahdella eri tasolla. Toisaalta genret ja yksittäiset artistit imevät vaikutteita toisista genreistä esimerkiksi tyyllilainojen ja sitaattien muodossa, kuten postmodernistisen musiikin kohdalla oli puhetta. Edellä kuvattua ilmiötä voitaisiin luonnehtia horisontaalisella tasolla toimivaksi musiikkitekstien verkostoksi. Mutta toisaalta yksittäisen artistin uran ollessa kyseessä, voidaan puhua vertikaalisesta, aikaan ja historiaan kytkeytyvästä ilmiöstä, jossa toimijoina ovat saman artistin eri aikoina ilmestyneet musiikilliset tekstit. Jälkimmäisessä intertekstuaalisuuden muodossa painottuu nimen omaan musiikillisen tekstin tekijä ja edellisessä sen sijaan erilaisten musiikillisten tekstien välinen vuorovaikutteinen suhde.

3.2. Populaarimusiikin auteur

3.2.1. Auteur-leima laadun takeena?

Populaarimusiikin kentän tarjonnan ja kulutuksen monipuolisuudesta seuraten myös populaarimusiikin sisällä esiintyy tiettyjä arvottavia hierarkioita, joita muusikot, yleisö sekä kriitikot luovat ja pitävät yllä. Arvotusta tapahtuu sekä musiikinlajien sisällä että niiden välillä, ja eräs keskeinen kriteeri hierarkioiden luomisessa on nimenomaan tekijyys. Määrätynlaista tekijyyttä voidaan tietyssä genressä pitää aidompana ja parempana kuin jotain toisenlaista tekijyyttä. Esimerkiksi rockmusiikissa esitettävän musiikin säveltämistä itse kunnioitetaan enemmän kuin lainakappaleiden esittämistä. Rockmusiikissa vaikuttaa täten olevan vallalla auteurin kaltaisen, itsetietoisen ja persoonallisen tekijyyden arvostaminen.

Simon Frithin (1983: 53) mukaan rockin auteurille on tyypillistä oman musiikkinsa luominen, itsetietoisuus ja musiikillinen nokkeluus. Näiden ominaisuuksien turvin artisti voi tehdä eron itsensä ja kaupallisen koneiston välille, toisin sanoen nousta luovuuden painottamisen kautta kaupallisuuden yläpuolelle. Auteur-statusen saavuttaminen edellyttää tekijältä tiettyjä ominaisuuksia, ja näin auteur-leimalla on taipumus toimia paitsi tekijyyden luonteen osoituksena myös tietyn laadullisen tason takeena. Sama ilmiö, auteurin laadullinen paremmuus, tuli aiemmin esiin myös elokuvateorian auteur-ohjaajien kohdalla. Populaarimusiikista puhuttaessa auteur-statusen saavuttaminen merkitsee samalla kyseisen musiikin näkemistä taiteena erotuettuna populaarikulttuurista, johon perinteisesti liittyvät käsitykset kuluttajien manipuloinnista ja eskapistisesta viihteestä (Shuker 1994: 112). Niin ikään Frithin (1987: 136) auteur-näkemyksessä korostuu uskomus, jonka mukaan populaarimusiikki on sitä arvokkaampaa mitä itsenäisempää se on populaarimusiikkia ohjaavista sosiaalisista voimista. Samalla Frith (ems.) ehdottaa populaarimusiikin arvon olevan riippuvainen populaarimusiikin ulkopuolisista seikoista; arvo on juurtunut auteuriin, yhteisön tai alakulttuurin jäädessä taka-alalle.

Useimmiten auteur-leima yhdistetään populaarimusiikissa laulaja-lauluntekijöihin, jotka toimivat oman musiikkinsa yksinvaltiaina. Roy Shuker (1994: 114) pitää seuraavanlaisia kriteerejä auteurille tyypillisinä: auteur kykenee tekemään uusia aluevaltauksia, hämärtämään musiikinlajien välisiä rajoja, esittämään itse kirjoittamiaan lauluja ja olemaan innovatiivinen. Lisäksi auteur kontrolloi tuotantoprosessin useita osa-alueita ja hänellä on oma käsityksensä musiikistaan ja sen suhteesta kaanoniin. Esimerkkeinä auteureista Shuker mainitsee muun muassa David Bowien, Jimi Hendrixin, Bob Dylanin, Princen ja Michael Jacksonin. (Ems.) Kiintoisaa on huomata, että Shukerin mainitsemat auteurien musiikit edustavat erilaisia genrejä, kuten popmusiikkia, rockia ja folkia. Toisaalta mainitut artistit ovat kaikki suuria

ikoneja, joiden vaikutus populaarimusiikin historiassa on ollut merkittävä. Lisäksi mainittujen auteurien, esimerkiksi Bob Dylanin ja Michael Jacksonin, imagot ovat keskenään erilaisia. Shuker tekeekin eron tähtien ja auteurien välillä; auteur nauttii kunnioitusta ammattitaitoisten esiintymistensä ansiosta, sen sijaan tähti herättää kiinnostusta persoonansa ja henkilökohtaisen elämänsä vuoksi. Shuker toteaa myös, että on olemassa (rockin) esiintyjä, joita voidaan pitää sekä tähtinä ja auteureina. Tällainen esiintyjä kykenee yhdistämään luovuuden ja innovatiivisuuden julkisen näkyvyyden sekä median kiinnostuksen kanssa. Toisaalta auteur-statuksen saavuttaminen on Shukerin mukaan mahdollista myös ilman suurta kaupallista menestystä. (Emt. 110-111.) Populaarimusiikin auteurien tekemä musiikki ja imago ovat usein tyyleitään persoonallisia, mikä voi myös olla syynä musiikin huonolle menestykselle kaupallisessa mielessä; oma persoonallinen tyyli saattaa johtaa musiikin näkemiseen vaihtoehtoisena, valtavirtaan kuulumattomana musiikkina.

3.2.2. Ääni ja persoona

Populaarimusiikin auteurin originaalisuus kytkeytyy usein laulajan ääneen, johon kuulija yhdistää esiintyjän identiteettiin ja autenttisuuteen liittyviä asioita; kuulija tulkitsee laulun olevan laulajan henkilökohtaista ilmaisua. Äänellä ei näin ollen populaarimusiikissa tarkoiteta ainoastaan laulajan laulutekniikkaa, vaan pikemminkin yhteyttä laulajan persoonallisuuden ja laulujen välillä. Antoine Hennion (1983: 199) on ilmaissut asian seuraavasti: ”Populaarimusiikissa äänen omaaminen ei merkitse laulutekniikan tai laulukapasiteettien systemaattista hallintaa. Sen sijaan ääni on osoitus laulajan persoonallisuudesta⁷”. Oleellisinta äänessä on Hennionin (ems.) mukaan

⁷ (Engl.) ”Having a ’voice’ in pop music terms does not mean possessing a vocal technique or systematically mastering one’s vocal capacities. Instead a voice is an indication of one’s personality”.

huomiota herättävä soundi, mikä Hennionin teoriassa koostuu heti tunnistettavissa olevasta äänensävyistä, korostuksista sekä ilmaisutavasta.

Samoilla linjoilla Hennionin kanssa on Roland Barthes artikkelissaan ”The Grain of the Voice” (1985). Barthes (emt. 270) erottaa niin sanotun feno-laulun (*pheno-song*) ja geno-laulun (*geno-song*) toisistaan. Ensimmäisellä Barthes viittaa laulun konventioihin sekä genrekohtaisiin sääntöihin, kun taas jälkimmäinen tarkoittaa Barthesin teoriassa tiettyä tapaa, jolla ääni toimii ja ilmaisee merkityksiä. Toisin kuin klassisen musiikin traditiossa, on populaarimusiikissa geno-laulun osuus, toisin sanoen se miten yksilöllinen ääni kommunikoi, korostunut laulun teknisiin aspekteihin nähden. Ja vaikka eri musiikinlajeissa vallitsee erilaisia käsityksiä oikeanlaiselta kuulostavasta äänestä, on yksilöllisen ja erottuvan äänen vaatimus voimassa myös määrätyn musiikkigenren sisällä (Negus 1992: 90). Niinpä määrätyn genren tekijöitä vertailtaessa on mahdollista muodostaa hierarkioita nimenomaan tekijän äänen persoonallisuuteen vedoten.

Myös Simon Frith on kirjassaan *Performing Rites. On the value of Popular Music* (1996) pohtinut populaarimusiikin laulajien ääntä ja sen omalaatuisuutta. Ensinnäkin Frith (emt. 187) erottaa populaarimusiikissa kaksi merkityksen muodostumistapaa: sanat ja itse musiikin. Sekä sanat että musiikki esiintyvät laulajan äänessä samanaikaisesti, minkä seurauksena äänestä muodostuu hyvin monitasoinen ja jännitteinen ilmiö. Selvittääkseen äänen monimutkaista rakennetta ja merkityksen muodostumista Frith on jakanut äänen neljän otsakkeen alle: ääni musiikillisena instrumenttina, ruumiina, henkilönä ja luonteena. Jaollaan Frith pyrkii tuomaan esiin ääneen kytkeytyviä näkökulmia, jotka heijastuvat myös musiikin vastaanottoon ja tulkinnan eri kerroksiin. Laulajan äänen monitasoisuudesta huolimatta kuulijan tulkinnan taustalla on kuitenkin aina laulajan persoona ja todellinen minä, joka

saa laulajan äänen kuulostamaan tietynlaiselta – ääni kuullaan ikään kuin tietyn filterin lävitse. (Emt. 187, 199.)

Frithin mukaan (1987: 145) äänenkäytön rooli on tullut populaarimusiikissa yhä keskeisemmäksi. Juuri lauluäänen kautta ihmiset luovat kytköksiä määrättyihin äänitteisiin tuntien esityksen tietyllä tavalla omakseen. Sanoitusten artikulaatiota tärkeämpää on äänensävy; kuulija pystyy samaistumaan lauluun, vaikkei ymmärtäisikään laulun sanoja, sillä ensimmäiseksi kuulija reagoi sanojen sijaan laulajan ääneen. Lisäksi Frith (ems.) painottaa äänen merkitystä tähtien persoonallisuuden muodostumisen kannalta. Seuraavassa pyrin selvittämään, mitkä seikat artistin äänen lisäksi ovat keskeisiä populaarimusiikin tähteyttä ajatellen.

3.2.3. Tähtikuvia

Musiikkiartistit voivat siis olla auteureita, tähtiä tai täyttää samanaikaisesti molempien ilmiöiden kriteerit. Siinä missä auteur pyrkii persoonallisen tyylin kehittämiseen, korostuu tähteydessä itse artisti. Samankaltainen ero tulee esiin, kun Frithin luonnehtimaa itsetietoisien auteurin käsitettä verrataan Charles Baudelairen (1821-1867) käyttämään dandyn käsitteeseen. Kirjoituksessaan ”Modernin elämän maalari” [1863] Baudelaire (2001: 46) määrittelee dandyn olennoksi, jolla ei ole muuta oloa kuin kehittää kauneuden ideaa persoonassaan, tyydyttää intohimojaan, aistia ja ajatella. Toisin kuin auteurin tavoitteena on oman persoonallisen tyylin kehittäminen, mainitsee Baudelaire (emt. 46-47) dandyn palavaksi tarpeeksi kehittää itsestään persoonallinen tavanomaisuuden vastustamisen sijaan. Baudelairen minä-kulttia palvova dandyismi sekä itsetietoisuutta ja persoonallisuutta ylistävä auteurismi muistuttavat toisiaan – sillä erotuksella, että dandyismin avainasemassa on tyylin sijaan taiteilija itse. Samalla tavoin tähteydessä korostuu ennen kaikkea artistin persoona ja henkilökohtainen elämä.

Populaarikulttuurin tähdet ilmentävät ympäristössään tapahtuvia muutoksia sekä yleisön vaihtelevia makutottumuksia. Tähteydessä on siis kyse paljon laajemmasta ilmiöstä kuin tietyistä suosituista yksilöistä. Erilaisten tekstien kytkennöistä rakentuvaa tähteyttä on tutkittu elokuvateorian piirissä melko paljon, kun taas populaarimusiikin tutkimuksessa tähtitutkimus on jäänyt vähemmälle huomiolle. Toisaalta elokuvateorioiden tähtitutkimus on yleistettävissä muidenkin alojen tähti-ilmiöihin.

Yksi tähtiteorioiden klassikoista on Richard Dyerin kirjoittama *Stars* (1979), jossa Dyer analysoi tähteyden problematiikkaa. Kirjassaan Dyer (emt. 68) määrittelee tähden sosiaalisesti tyypiksi, joka toimii tietyn tähtikuvan rakentumisen pohjana. Tähtikuvalla Dyer viittaa erilaisten tekstien kytkentöihin, ja tähtikuvan rakennusaineina toimivat tekstit Dyer puolestaan jakaa neljään kategoriaan: mainosmateriaaliin (promootio), julkisuuteen, elokuvaan sekä kritiikkeihin ja muuhun kommentoivaan materiaaliin (emt. 68-72). Luokittelullaan Dyer tuo esiin, kuinka paljon muuta tähteyteen liittyy kuin tähden ensisijainen tuote, kuten elokuva tai populaarimusiikista puhuttaessa artistin esittämä ja levyttämä musiikki. Tähtikuvat syntyvät näin ollen erilaisten mediatekstien vuorovaikutteisessa suhteessa. Populaarimusiikin kohdalla tähtikuvan rakennusaineisiin kuuluu Dyerin teorian valossa mainosmateriaali (lehdissä, tv:ssä, radiossa), julkisuus (haastattelut, live- ja tv-esiintymiset), levyt, musiikkivideot sekä levy- ja keikka-arvostelut.

Andrew Goodwin (1990) on tarkastellut populaarimusiikin tekijyyttä erityisesti musiikkivideoissa esiintyvän tähteyden perspektiivistä. Näkökulmastaan seuraten Goodwin painottaa tähteyden visuaalisia seikkoja; musiikkivideoista käyvät ilmi esimerkiksi artistin imago, pukeutuminen ja liikehdintä. Tähteyden kokonaiskuvan kannalta on kuitenkin oleellista pitää mielessä tähtikuvan monitasoinen rakentuminen, kuten edellä esitetty Dyerin jaottelu osoitti.

Goodwin (emt. 110) puhuu musiikkiteollisuudessa ilmenevistä tähteyden metanarratiiveista, jotka voivat toimia usealla eri tavalla. Goodwin erottaa kaksi vastakkaista tähteyden metanarratiivien ilmenemismuotoa. Ensinnäkin tähti voi omaksua tietyn pysyvän roolin siinä määrin, että hänestä tulee yhtä omaksumansa henkilön kanssa. Tässä kohden Goodwin mainitsee esimerkkinä maanläheisyyttä, isänmaallisuutta ja rehellisyyttä edustavan Bruce Springsteenin. Toisessa ääripäässä ovat tähdet, jotka jatkuvasti omaksuvat uusia persoonia, mistä David Bowien ja Madonnan läpikäymät transformaatiot toimivat osoituksina. Bowie ja Madonna kontrolloivat uransa eri vaiheita paitsi musiikkinsa myös muuttuvan visuaalisen imagonsa välityksellä. Visuaalisuuden korostamisen sijaan eräs strategia on pyrkiä minimaaliseen visuaaliseen läsnäoloon. Esimerkiksi progressiivisessa rockissa ei tavoitella tähteyttä, vaan pikemminkin taiteellisuutta. Joitain yhtyeitä (kuten New Order, Pink Floyd) voidaan jopa markkinoida kuvien poissaolon kautta, mikä osaltaan on merkki tähtitekstien painavuudesta. (Emt. 110-114.) Uusin osoitus populaarimusiikin tähtikuvien moninaisuudesta ja tässä tapauksessa anonyymistä estetiikasta on Blur-yhtyeen johtohahmon Damon Albarnin sivuprojekti Gorillaz, joka esittyy ainoastaan virtuaalisessa maailmassa. Näin ollen yhtyettä promotoivissa musiikkivideoissa ja lehtikuvissa eivät näyttyädy yhtyeen varsinaiset jäsenet, vaan piirretyt animaatiohahmot. Animoidun yhtyeen konserttien järjestämiseen liittyvät ongelmat Gorillaz on ratkaissut massiivisen videotaulun avulla, jossa piirretyt hahmot esiintyvät multimedian muodossa. Yhtyeen varsinaisista jäsenistä on sen sijaan nähtävissä ainoastaan videotaulun alapuolella pystytettyyn himmeään pintaan heijastuvat varjot. Varjoista ei tosin voida päätellä, soittavatko yhtyeen jäsenet konsertin aikana oikeasti vai liikkuvatko he musiikin tahdissa soittoliikkeitä jäljitellen.

Tähtien visuaaliseen hahmoon liittyy keskeisesti myös kysymys autenttisuudesta. Keith Negusin (1992: 69) mukaan populaarimusiikissa on vallalla

oletus, että artistin imagon ja musiikin tulisi jollain tavalla ilmaista artistin luonnetta ja persoonallisuutta. Negusin mielestä musiikkia markkinoivat tahot eivät panosta artistin imagoon romantiikan tekijyyteen yhdistettävien uskomusten vuoksi, vaan tarkoituksena on luoda artistille imago, jota artisti voi kantaa uskottavasti eri tilanteissa. Mikäli artistille kyetään luomaan uskottava imago, alkaa myös yleisö nähdä artistin uskottavana, mikä tulee esiin autenttisuutta korostavissa termeissä, joilla yleisö kuvailee artisteja, kuten ”vilpitön”, ”välitön”, ”spontaani”, ”todellinen”, ”suora” ja ”aito”. (Emt. 69-70.) Sen sijaan rock-musiikin kontekstissa autenttisuus viittaa yleensä rock-artistien pyrkimykseen vastustaa kaupallisuutta. Rock-tähtien kohdalla tämä merkitsee voimaa ajaa kaupallisen systeemin läpi jotain yksilöllistä, mitä voidaan puolestaan pitää auteurille tyypillisenä piirteenä, kuten edellä kävi ilmi. Autenttisuuden kysymyksiä tarkasteluun palaan genrekohtaista tekijyyttä käsittelevässä luvussa.

Simon Frith on kirjoittanut populaarimusiikin tähteydestä kiinnittäen huomiota etenkin tähteyden kaupalliseen luonteeseen. Frithin (1983: 134) mukaan levy-yhtiöt pyrkivät kääntämään tähteyden ja musiikin suhteen ylösalaisin; siinä missä artisteista tulee tähtiä, kun yleisö pitää heidän levyistään, on levy-yhtiöiden tavoitteena saada ihmiset ostamaan artistien levyjä juuri artistien tähti-statuksen vuoksi. Levy-yhtiöiden kannalta tähdet tekevät levyjen markkinoinnista vaivatonta; radiokanavat soittavat tähtien levyjä heti kuin mahdollista, ja lehdet täyttyvät tähtien kuvista (emt. 135). Frith (ems.) painottaa populaarimusiikin tähteydessä esiintyjän ja yleisön välistä suhdetta nimeten live-esityksen populaarimusiikin ainoaksi tapahtumaksi, jossa esiintyjä ja yleisö aidosti reagoivat toisiinsa.

Frithin tavoin myös Andrew Goodwin (1988) korostaa live-esitysten merkitystä tähteyden ja samalla tekijöiden nauttiman kunnioituksen kannalta. Tekijyyden ja autenttisuuden kysymykset kytkeytyvätkin usein juuri artistien musiikilliseen kyvykkyyteen; yleisölle on tärkeää nähdä artistit tekemässä jotain itse. Ja

juuri tämän takia live-esitysten rooli on populaarimusiikissa niin keskeinen. Yleisö ei tule konsertteihin ainoastaan kuuntelemaan musiikkia, vaan myös kokemaan artistin läsnäolon, jota Goodwin (1998: 269) kutsuu myös ”massatuotetun populaarimusiikin ainoaksi saatavilla olevaksi auraksi”. Edellä esitetyin perustein Goodwin luokittelee live-esiintymisten kolme tehtävää seuraavasti. Ensinnäkin yleisö saa esiintymisistä visuaalisista mielihyvää, toisaalta esiintymiset todentavat artistien musiikillisen kompetenssin ja lisäksi esiintymiset mahdollistavat artistin läsnäolon (auran) kulutuksen. (Emt. 268-269.)

Tähteyden ja tekijyyden luonne vaihtelee musiikinlajeittain, ja niinpä myös live-esityksen merkitys on toisissa populaarimusiikin genreissä suurempi kuin toisissa. Esimerkiksi taiteilijakulttia korostavassa rockmusiikissa arvostetaan artistien musiikillista kyvykkyyttä ja tätä kautta myös live-esiintymisiä, mutta toisissa genreissä voivat musiikin ulkopuoliset seikat nousta itse musiikkia keskeisemmälle sijalle. Genrejen erilaisiin arvostuksiin ja autenttisuuden määritelmiin paneudun jatkossa tarkemmin.

3.3. Kollektiivinen tekijyys

3.3.1. Tekijäkollektiivin rakenne

Populaarimusiikin tekijyyden kollektiivisen luonteen havainnollistamiseksi pyrin seuraavassa tuomaan esille, mitä osatekijöitä kollektiivinen tekijyys pitää sisällään. Antoine Hennion (1983: 186) luonnehtii populaarimusiikin tekijyyttä luovaksi kollektiiviksi, ammattilaisten ryhmäksi, joka samanaikaisesti vastaa populaarimusiikin kappaleen tuotannon kaikista aspekteista. Tämä ryhmä jakaa keskenään erilaisia rooleja, joista yksi tekijä aikoinaan vastasi. Ryhmän jäsenet ovat vastuussa taiteellisesta

persoonallisuudesta, musiikillisesta osaamisesta, yleisön ja markkinoiden tuntemisesta, teknisestä tuotannosta sekä musiikillisesta toteutuksesta. Lopullinen tuote, musiikillisten objektien sekä yleisön tarpeiden huomioon ottamisen fuusio, on näin ollen ryhmän jäsenten välisen jatkuvan näkemysten vaihdon tulosta. (Ems.)

Tekijäkollektiivin rakennetta tarkastelemalla ilmenee, mitä kaikkea muuta tämänhetkisen populaarimusiikin luomisprosessiin liittyy kuin itse artisti, jonka suuri yleisö näkee lavalla. Kaikkein itsenäisimmätkin artistit ovat nykyään populaarimusiikin kentän monipuolisuudesta seuraten riippuvaisia ulkopuolisesta avusta, sillä yksin artistin on mahdotonta kontrolloida populaarimusiikin kaikkia osa-alueita, kuten musiikin säveltämistä, sanoittamista, tuottamista, äänittämistä, esittämistä, markkinointia tai vaikkapa musiikkivideoiden ohjaamista ja suunnittelua. Erityisen merkittävä osa kyseisellä taustajoukolla on levytysten työstämisessä. Seuraavaksi käsittelen lähemmin tekijäkollektiivin kolmen rakennuspalikan, toisin sanoen tuottajan, teknikon sekä studiomuusikon osuutta musiikin luomisen vuorovaikutteisessa prosessissa. Tekijäkollektiivin rakenteen selvittäminen paljastaa, ettei musiikin säveltämisessä ole kyse henkilökohtaisesta luomisesta, vaan teknisen ja musiikillisen toiminnan synteeseistä.

3.3.2. Tuottaja

3.3.2.1. Tuottajan korostunut rooli

Tuottajan rooli on studiotekniikan kehityksen myötä noussut populaarimusiikin luomisprosessissa yhä keskeisemmäksi. Yleisesti ottaen tuottajan toimenkuvana on työskennellä levyttävän artistin, teknikon sekä studiomuusikkojen kanssa. Vaikka suurin osa tuottajista pysyy suhteellisen nimettöminä, voi nykyisin tuottajan vaikutus

musiikin luomisprosessissa olla yhtä merkittävä kuin musiikin varsinaisen säveltäjän. Tuottajan statuksen muutokseen on vaikuttanut ennen kaikkea uusi teknologia; ennen 1960-lukua pidettiin live-esityksiä varsinaisina taideteoksina, jolloin tuottaja toimi passiivisena dokumentoijana. Uuden teknologian yleistymisen seurauksena levytysten merkitys kasvoi live-esitysten kustannuksella, ja samalla studiota alettiin pitää yhtenä instrumenttina muiden joukossa. (Des Pres; Landsman 2000: 137.) Näin tuottaja alettiin vähitellen nähdä tallentajan sijaan taiteilijana, joka moniraitateknologiaa ja stereoääntä hyödyntäen käyttää levytystä yhtenä sävellysmuotona sinänsä (Negus 1992: 87-88).

Tuottajien tarkkaa työkuva on vaikea määritellä sen monimuotoisuuden vuoksi. Lisäksi tuottajien työtavat ovat usein hyvin yksilöllisiä. Tuottajien roolia tarkasteltaessa onkin hyvä pitää mielessä, että tuottajan panos luomistyössä vaihtelee huomattavasti riippuen siitä, minkälainen esitys ja musiikki ovat kyseessä (Negus 1992: 88). Määrittelyn vaikeudesta huolimatta on joidenkin tuottajille yhteisten piirteiden nimeäminen mahdollista. Antoine Hennion (1983: 201) pitää tuottajaa välittävänä voimana levyttävän artistin ja markkinoiden välillä. Tuottajan tehtävä on arvioida, mikä vaikutus laululla on suuren yleisön kannalta, ja samalla päätellä, mistä laulusta voisi tulla suosittu. Tuottaja ei niinkään kontrolloi yleisön makutottumuksia, vaan täyttää yleisön toiveita samaistumalla yleisön kanssa. Hennionin näkemyksessä painottuu tuottajan maun subjektiivisuus, mikä puhuu tuottajan vaikutusmahdollisuuksien sekä mahdollisen taiteellisen panoksen puolesta. Hennion toteaa (ems.):

Tuottaja ei ole laskelmoija. Hänen tietonsa populaarimusiikin kentästä ja hänen kokemuksensa yleisöstä ovat korvaamattomia ainoastaan yhdistettynä 'välittömään' herkkyyteen: vain tällöin ne äänettömästi takaavat tuottajan maun aitouden. [-] Hän voi unohtaa sisäistämänsä kriteerit ja antaa tunteilleen

periksi, reagoida havaitsemiinsa puhtaasti fyysisiin tuntemuksiin, jotka ovat tietynlaisten efektien aikaansaamia.⁸

Tuottaja on näin ollen vastuussa sekä artistista että valmiin tuotteen leimasta. Hennionin tavoin myös Simon Frith korostaa tuottajan välittävää roolia. Frith (1983: 111) puhuu tuottajasta koordinaattorina ja organisoijana, joka toimii linkkinä artistien ja kaupallisen tuotteen eli musiikin välillä. Näin ollen tuottaja on vastuussa paitsi musiikillisista myös hallinnollisista päätöksistä pitäen koko levytysprosessin lankoja käsissään.

Frith erottaa kaksi erilaista tuottajan mallia toisistaan. Frithin (emt.113) mukaan joidenkin tuottajien menestys perustuu heidän kykyynsä kääntää artistin musiikki levytetyksi ääneksi ja ymmärtää juuri tietyn muusikon musiikillisia ideoita. Tuottajan täytyy pystyä takaamaan, että lopputulos on lopulta taloudellisesti kannattava. Tähän liittyy myös levyn kappaleiden näkeminen yksittäisinä tuotteina, singleinä. Tuottajaa pidetään kaupallisten äänten asiantuntijana, ja näin ollen tuottaja on vastuussa siitä, että levyä tullaan soittamaan tietyillä radiokanavilla. Frithin toisessa tuottajatyypissä korostuu tuottajan rooli soundin luoja. Tässä tapauksessa artisti toimii tuottajan ideoiden ilmaisijana päinvastaisen asetelman sijaan. (Emt. 113-114.) Frithin jälkimmäiseen tuottajatyyppiin liittyvät kysymykset tuottajan tunnistettavasta soundista ja käsialasta, jotka toimivat tuottajan taiteellisuuden ja omaperäisyyden osoituksina.

⁸ (Engl.) ”The producer is not a calculator. His knowledge of the pop music scene and his experience of the public are of value only when he has integrated them within an ’immediate’ sensitivity: only then do they mutely guarantee the genuineness of his taste. [- -] He can forget the criteria that he has interiorized and allow himself to give in to his feelings, to react to what he perceives as purely physical sensations produced by such and such effects”.

3.3.2.2. Tuottaja ja käsiala

Kun tuottajan näkeminen luovana voimana yleistyi tuottajan taiteilijastatuksen seurauksena, ovat jotkut tuottajat tämän kehityksen myötä onnistuneet luomaan tunnistettavan tavan tuottaa musiikkia, oman käsialansa. Tunnistettavien tuottajien kohdalla puhutaankin tätä nykyä tietyn tuottajan omasta soundista. Paul Théberge luonnehtii soundia yleisesti ottaen tunnistettavaksi piirteeksi, jonka avulla muusikot, levy-yhtiöt, kriitikot ja kuuntelijat luokittelevat tuottamaansa, mainostamaansa ja kuuntelemaansa musiikkia (1997: 193). Thébergen (1995: 275) mukaan yksilöllisestä soundista on tullut populaarimusiikin keskeinen elementti, jonka kehittäminen edellyttää samanlaista luovaa herkkyyttä kuin populaarimusiikin kappaleen melodian tai sanoituksen luominen. Toisaalta Théberge (ems.) painottaa tunnistettavan soundin kaupallista tehtävää; yleisö voi tunnistaa tietyn musiikkikappaleen tuottajan yksilöllisen soundin perusteella.

Thébergen (emt. 192) mielestä Phil Spectoria voidaan pitää ensimmäisenä tuottajana, jolla oli oma ainutkertainen soundi, niin sanottu ”Spector-soundi”. Tunnettu esimerkki on myös The Beatles -yhtyeen tuottajana toiminut George Martin, jonka kädenjälki on kuultavissa kyseisen yhtyeen tuotannossa. Ja juuri tunnistettavuudesta seuraten voidaan tuottajan omaa soundia pitää jonkinlaisena persoonallisuuden ja luovuuden osoituksena. Tuottajan tunnistettava äänellinen leima voi esimerkiksi olla yhteydessä käytettyihin instrumentteihin, studiomuusikoihin tai äänten kerrokselliseen käyttöön. Théberge (1995: 279) rinnastaa tunnistettavan soundin omintakeisen soitto- tai säveltämistyylin kanssa sillä erotuksella, että soundin käsite liittyy kiinteästi mekaanisen jäljentämisen ja elektronisen musiikin aikakauteen. Vaikka tuottajan omaa soundia pidetään yleisesti ottaen positiivisena asiana, voi tunnistettava soundi toisaalta toimia rajoittavana elementtinä itse tuottajan kannalta. Yleensä tunnistettavan soundin

omaava tuottaja luo uransa sen genren puitteissa, johon luokiteltavia albumeja hän aikoinaan tuotti. Nämä albumit alkavat suosion myötä toimia tuottajan käyntikortteina ja tunnistettavan soundin todisteina.

3.2.2.3. Hittitehdas nimeltä Max Martin

Tämän hetken yksi populaarimusiikin vaikutusvaltaisimmista tuottajista lienee ruotsalainen Max Martin, joka on työskennellyt useiden popmaailman suosituimpien artistien kanssa. Vaikka nimenä Max Martin ei kenties ole kovin tunnettu, on hänen säveltämien ja tuottamien maailmanlaajuisten hittien kuulemiselta vaikea välttyä. Martin on tehnyt yhteistyötä muun muassa popdiivojen, kuten Britney Spearsin ja Céline Dionin sekä seuraavien poikabändien kanssa: Backstreet Boys, Westlife ja 'N Sync. Suuresta yhteistyökumppaneiden määrästä huolimatta Martin suhtautuu jokaiseen artistiin yksilöinä. Martin pyrkii säveltäessään ottamaan huomioon, mitä kukin artisti haluaa laulaa. Esimerkiksi työskennellessään Britney Spearsin kanssa Martin tutustuu kyseessä olevan artistin musiikkimakuun ja tyyliin keskusteluiden ja live-esiintymisissä käynnin kautta ja vasta edellä kuvatun prosessin jälkeen Martin aloittaa kappaleiden säveltämisen. (Internet-lähde Chu 2002.)

Aikoinaan Max Martin haaveili itse rock-tähteydestä toimien heavy-yhtyeen laulajana. Kuitenkin vähitellen Martinin kiinnostus popmusiikkia kohtaan kasvoi, hän jätti kuvitelmat rock-tähteydestä taakseen ja alkoi perehtyä tuottajan työhön ja pop-kappaleiden säveltämiseen. Vuonna 1995 Martin toimi toisena tuottajana Ace of Base -yhtyeen albumilla ja pari vuotta myöhemmin Martinin maine kasvoi, kun hänen säveltämä ja tuottama kappale *Quit Playing Games* ylsi Backstreet Boys -yhtyeen esittämänä Yhdysvaltojen kolmen myydyimmän hitin joukkoon. Britney Spearsin suurmenestyksen myötä Martinista on tullut yksi nykyajan halutuimmista popmusiikin

tuottajista. Time-lehden haastattelussa BMG-levy-yhtiön edustaja Simon Cowell korostaa Martinin ylivoimaisuutta: ”Mikäli Max Martin toimii lauluntekijänäsi, sinulla on paremmat mahdollisuudet kansainväliseen hittiin kuin kenenkään muun lauluntekijän kanssa⁹”. Myös Westlife-yhtyeen manageri Louis Walsh painottaa Martinin ammattitaitoa ja Martinin säveltämien kappaleiden hittipotentialia: ”Max kantaa mukanaan taikapölyä, jota hän ripottelee levyjensä päälle”. ”Hänen laulunsa ovat maailmanlaajuisia pophirviöitä¹⁰”. (Internet-lähde Chu 2002.)

Kun Max Martinia verrataan Simon Frithin edellä esitettyihin kahteen tuottajatyyppiin, näyttäisi Martinissa yhdistyvän piirteitä Frithin molemmista tuottajatyypeistä. Toisaalta Martinin suosio tuottajana perustuu kappaleiden suuriin menestymismahdollisuuksiin ja siihen, että Martin pyrkii huomioimaan kunkin artistin oman tyylin ja musiikilliset toiveet. Toisaalta Max Martin on tunnettu tietynlaisesta tunnistettavasta soundista, joka on kuultavissa hänen tuottamiensa artistien, kuten Britney Spearsin ja Backstreet Boysin esittämän musiikin soundien samankaltaisuudessa. Kenties väite, jonka mukaan kaikki nykyajan popmusiikki kuulostaa samalta, on perusteltu ainakin siinä mielessä, että todellisuudessa sama tekijä on hyvin monen artistin takana.

3.3.3. Teknikko

Levytysteknologia kehittyi yhä monimutkaisemmaksi 1970-luvun kuluessa, jolloin tuottajan riippuvuus tekniikan taidoista kasvoi (Frith 1983: 112). Siinä missä tuottaja toimii tapahtumien ohjaajana, on teknikko vastuussa teknisten laitteiden asetuksista. Tekniikan tehtävänä on tiettyjen asetusten yhdistelmien löytäminen, jotta vaadittujen

⁹ (Engl.) ”If you’ve got Max Martin as your writer, you have a better chance of having a worldwide hit than with anyone else”.

¹⁰ (Engl.) ”Max has this magic dust that he sprinkles over records”. ”His songs are worldwide pop monsters”.

soundien luominen mahdollistuisi ja jotta toivotulta kuulostava musiikkiesitys saataisiin nauhoitettua. (Negus 1992: 84.) Teknisten laitteiden lisäksi teknikon tulee pystyä hallitsemaan prosessin seurauksena syntyvää tuotetta. Nykyään teknikot eivät niinkään ole levy-yhtiöiden työntekijöitä vaan itsenäisiä liikeyrittäjiä, jotka tarjoavat palvelujaan useille levymerkeille, studioille ja artisteille. Jotkut teknikoista ovat saaneet suurtakin tunnustusta osakseen esimerkiksi toimittuaan levyn toisena tuottajana yhdessä artistin kanssa, joka itse haluaa vastata oman musiikkinsa tuottamisesta. Teknikoiden tärkeys tulee niin ikään esiin tuottajien taipumuksessa muodostaa työtiimejä tiettyjen teknikoiden kanssa; menestyneet tuottajat tiedostavat menestyksensä olevan riippuvainen levytysten teknisestä laadusta, mistä seuraten teknikoiden ja tuottajien pitkäkestoinen yhteistyö on yleistä. (Des Pres; Landsman 2000: 144-147.)

3.3.4. Studiomuusikko

Kuuluisat sooloartistit tai yhtyeiden jäsenet eivät ole historian levytetyimpiä muusikoita, vaan studioissa ja kiertueilla soittavat muusikot. Studiomuusikon tehtävänä on täyttää tuottajan ja artistin toiveet omien taiteellisten päämäärien kustannuksella. Tärkeästä panoksesta huolimatta on studiomuusikon rooli pysyä taka-alalla, etenkin nauhoitusten tultua valmiiksi; levyjen kansilehtisillä muusikkojen nimet on painettu varsin huomaamattomasti varsinaisen artistin paistatellessa parrasvaloissa. Studiomuusikoksi pääseminen voi kuitenkin olla kovan työn takana. Ensinnäkin studiomuusikolta edellytetään yleensä musiikillista koulutusta ja nuottien lukutaitoa. Lisäksi hyviä soittajia on tarjolla paljon, ja usein tuottajat turvautuvat tutun muusikon palvelukseen, mikä niin ikään vaikeuttaa uusien kykyjen pääsyä alalle. (Des Pres; Landsman 2000: 125-133.)

Myös uusi teknologia on vaikuttanut studiomuusikoiden työtilanteeseen. Kotistudioiden yleistymisen seurauksena tuottajat eivät tarvitse niin monien studiomuusikoiden palveluja kuin ennen. Lisäksi uusi teknologia on mahdollistanut tietyn instrumentin (yleensä kosketinsoittimen tai kitaran) äänen muuntamisen niin, että ääni saadaan kuulostamaan joltain toiselta instrumentilta. Sämpläyksen yleistyttyä 1980-luvulla soittajat saivat väistyä kollaasimaisten äänitteiden tieltä. Tietokoneiden ja sämpläyksen esiinmarssi verotti etenkin rytmisektioiden työmäärää, kun taas orkesterimuusikoiden kysyntä on ollut kasvussa 1980-luvun puolivälistä lähtien. Uuden teknologian tuomien muutosten myötä osa studiomuusikoista on siirtynyt musiikkiteollisuuden muille aloille, muun muassa tuottajiksi, ja osa on jättänyt musiikkialan kokonaan. (Des Pres; Landsman 2000: 134-136.)

4. TEKIJYYTTÄ LISTOILLA

4.1. Analysoitava aineisto – tekijyys Suomen virallisella listalla

Tutkiakseni populaarimusiikin tekijyyttä konkreettisemmin valitsin analysoitavaksi aineistoksi Suomen virallisen Top 40 -albumilistan, jota yksi Yleisradion radiokanavista, toisin sanoen Radiomafia (nykyinen YleX)¹¹ on koostanut Suomen ääni- ja kuvatalennetuottajat ry:n pyynnöstä vuodesta 1994 lähtien. Tätä nykyä Suomen viralliselle listalle raportoituu noin 80 prosenttia Suomessa myytävistä äänitteistä. Listaliikkeisiin kuuluvat muun muassa monet suuret tavarataloketjut, kuten Anttila, Sokos ja Stockmann. Lista julkistetaan Radiomafian taajuudella joka sunnuntai ja listalle pääsee yhteensä 40 kuluneen viikon parhaiten myydyintä albumia Suomessa. Listalla esiintyvät artistit koostuvat sekä kotimaisista että ulkomaisista tekijöistä. Radiomafian lisäksi listaa julkaisevat monet sanomalehdet, ilmaisjakelulehdet, nuortenlehdet, musiikkilehdet sekä aikakauslehdet (muun muassa Rumba, Soundi, Suosikki, Apu, Seura ja Uutislehti 100).

Tutkimuksessa olen tarkastellut lähemmin vuoden 2001 jokaisen kuukauden ensimmäisenä viikkona julkaistuja listoja, joita kertyi kaiken kaikkiaan 12 kappaletta. Albumilistoilla esiintyneet tekijät ja albumit on lueteltu liitteessä 1. Osa artisteista esiintyi useamman kuukauden albumilistalla, mutta yhteensä eri tekijöitä kertyi 203 kappaletta. Tekijöistä 88 (43 %) on suomalaisia ja 115 (57 %) ulkomaisia. Tekijöiden joukossa on monen vuosikymmenen ajan vaikuttaneita populaarimusiikin klassikoita, kuten Elvis ja The Beatles. Suurin osa listojen tekijöistä koostuu kuitenkin 1990-luvulla pinnalle tulleista artisteista. Esimerkiksi monet listojen yhtyeistä on

¹¹ Yleisradion radiokanavien uudistusten seurauksena monet kanavat nimettiin uudelleen, jolloin entistä Radiomafiaa alettiin kutsua nimellä YleX 13.1.2003 alkaen.

perustettu 1990-luvun loppupuolella. Albumilistoilla esiintyvät tekijät esittelen lyhyesti tekijätyypeittäin liitteessä 2. Albumilistojen analysoinnin kautta luon katsauksen tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyyteen ja sen erilaisiin ilmenemismuotoihin. Ennen erilaisten tekijätyyppien käsittelyä paneudun hetkeksi genrekohtaisen tekijyyden problematiikkaan.

4.2. Genrekohtainen tekijäisyys

4.2.1. Genren määrittely

Tekijätyyppiluokittelun lisäksi olen pyrkinyt määrittelemään kunkin artistin edustaman genren. Yleisesti ottaen genrellä tarkoitetaan tiettyä kategoriaa, jonka piiriin kuuluvat musiikinlajit jakavat keskenään samoja piirteitä. Populaarimusiikista puhuttaessa tietyn genren edustajien yhteisiä tunnistettavia tyylillisiä ominaisuuksia, musiikillisten yhtäläisyyksien lisäksi, voi olla esimerkiksi määrätynlainen pukeutuminen (sekä esiintyjien että yleisön), standardisoitunut kuvitustyyli levyjen kansilehdissä tai tietynlainen lavaesiintyminen. Samoin kuin eri tekijätyyppien kohdalla myös musiikinlajien välillä vallitsee arvottavia hierarkioita. Tämä kriitikoiden, yleisön ja esiintyjien harjoittama toiminta perustuu lähinnä autenttisuuden, vilpittömyyden ja kaupallisuuden käsitteiden ympärillä käydylle argumentoinnille. (Shuker 1994: 145-147.) Analysoidessaan musiikinlajien hierarkisuutta Roy Shuker (emt. 147) mainitsee esimerkkinä tanssipopin, jota yleensä vähätellään sen musiikillisiin ominaisuuksiin vedoten; tanssipopin katsotaan vetoavaan yleisöön tyylinsä ja samaistumispotentialinsa, ei musiikillisen sisältönsä vuoksi. Musiikinlajien ja autenttisuuden suhdetta käsittelem lähemmin seuraavassa luvussa.

Genrellä on tärkeä rooli puhuttaessa musiikin kommunikoivasta luonteesta; sekä säveltäjän että kuulijan oletetaan olevan tietoisia kyseessä olevan genren teknisistä, sosiaalisista ja historiallisista seikoista (Hamm 2000: 299). Tietyt muodolliset ja tekniset säännöt toimivat näin ollen määrätyn genren tunnuspiirteinä. Toisaalta genret helpottavat ihmisiä pyrkimyksessään luokitella ja lokeroida eri musiikinlajeja. Genrejen rajat eivät kuitenkaan ole ehdottomia, vaan musiikinlajien välisiä suhteita voisi pikemminkin luonnehtia muuttuviksi. Etenkin populaarimusiikissa genret ovat jatkuvassa muutoksen tilassa, minkä myötä syntyy uusia yhteensulautumia, samoin kuin joidenkin musiikinlajien rajat voivat laajeta vieraiden elementtien sisällyttämisen seurauksena (emt. 300). Myös Keith Negus (1999: 26) on teoksessaan *Music Genres and Corporate Cultures* kiinnittänyt huomiota musiikinlajien kahtalaiseen tehtävään: toisaalta genrejä voidaan pitää koodeina, sääntöinä ja konventioina, mutta toisaalta dynaamisina ja muuttuvina musiikillisina ominaispiirteinä.

Musiikinlajien muuttuvuudesta puhuttaessa on tärkeää vielä todeta, etteivät kaikki genret ole yhtä alttiita uusille vaikutteille ja vanhan hylkäämiselle. Vaikuttaa siltä, että paljon sitaatteja ja tyyllilainoja suosivat postmodernistiset musiikkigenret reagoivat muutoksiin suopeammin, sillä näille tyyllillisesti pluralistisille musiikinlajeille on tyypillistä sekoittaa useasta eri genrestä omaksuttuja vaikutteita keskenään. Esimerkiksi rap-musiikissa esiintyy paljon musiikinlajin sisäisiä ja muista musiikkigenreistä omaksuttuja tyyllilainoja, kun taas vähemmän dynaaminen rock-musiikki vaalii rockin perinteen sisäisiä musiikillisia elementtejä. Toisaalta tähän vaikuttaa myös musiikinlajien erilainen menneisyys. Muun muassa rock-musiikilla on pidemmät perinteet kuin konepainotteisilla genreillä, jotka usein tietoisella tasolla pyrkivät juuri erottumaan tutusta ja turvallisesta – aivan kuten postmodernismi pyrkii irrottautumaan modernismin aatteista. Ja tämä koskee myös tekijyyttä: luova taiteilija

vaikuttaa edelleen olevan rockin elinehto, kun taas konemusiikki on valmis kyseenalaistamaan tekijyyden merkityksen kokonaan.

Keith Negus (1999) on analysoinut laajemmin myös genrejen ja musiikillisen liiketoiminnan välistä vuorovaikutteista suhdetta. Negus (emt. 47) toteaa musiikinlajin toimivan tapana yhdistää kysymyksen musiikista (miltä se kuulostaa?) kysymykseen musiikin markkinoista (kuka ostaa kyseistä musiikkia?). Genret toimivat näin ollen eräänlaisena apuvälineenä musiikkimarkkinoita ja kohdeyleisöä määriteltäessä ja genrejä voitaisiinkin luonnehtia musiikkiteollisuuden keinoksi luoda järjestystä musiikkimarkkinoille. Näin musiikinlajien vaikutusvalta ylettyy koskemaan myös artisteja. Genret luovat odotuksia siitä, miltä tietyn musiikin tulisi kuulostaa, miltä tiettyä musiikinlajia edustavan artistin tulisi näyttää, miten hänen tulisi käyttäytyä jne. (Emt. 27.) Negus (emt. 28) puhuu ”genrekulttuureista” pyrkiessään painottamaan genren käsitteen sosiologista luonnetta muodollisten painotusten sijaan; musiikinlajit eivät ole ainoastaan yhteydessä muusikoiden, ihailijoiden ja kriitikoiden välisiin esteettisiin debatteihin, vaan kyse on laajemmista sosiaalisista konteksteista. Esimerkiksi country-musiikki liittyy läheisesti valkoisten kulttuuriin ja salsa-musiikki latinalaisuuteen. Musiikinlajien laajasta sosiaalisesta vaikutuksesta seuraten genrekulttuurit muokkaavat musiikillista liiketoimintaa samassa määrin kuin musiikkiteollisuus muokkaa genrejen merkityksiä. (Emt. 28-30.)

Populaarimusiikin genreissä ei ole kyse ainoastaan musiikillisista (tai Negusin painottamista sosiaalisista) ominaisuuksista, vaan eri musiikinlajeihin assosioituu myös tiettyjä visuaalisia tunnuspiirteitä, jotka puolestaan ovat yhteydessä määrättyihin asenteisiin, arvoihin ja uskomuksiin. Samalla visuaaliset kuvat toimivat merkkeinä tietystä soundista. Määrättyyn musiikkigenreen liittyvät visuaaliset käytänteet ovat selvästi havaittavissa muun muassa yleisön pukeutumisessa ja käyttäytymisessä. Usein fanit pyrkivät jäljittelemään ihaillemaansa artistia siinä määrin,

että esimerkiksi heavyrockin ja rapin ihailijan voi helposti erottaa toisistaan jo pukeutumisen perusteella. Samalla tiettyä musiikinlajia edustavan artistin jäljittelevä toimii tiettyä ihmisjoukkoa yhdistävänä tekijänä ja kollektiivisen identiteetin rakentajana. Samaistumisen kautta kuulija alkaa pitää tiettyä genreä omanaan vastakohtana ”toiseen ja erilaiseen”, mikä pätee sekä musiikkiin että tietynlaiseen elämäntapaan ja identiteettiin.

Musiikinlajien ja visuaalisuuden suhde tulee selkeästi esiin myös tavassa, jolla artistit esitetään valokuvissa. Niin sanotut vakavat artistit, kuten rockin edustajat, kuvataan yleensä tarkkaan valituissa ympäristöissä, usein ulkotiloissa, esimerkiksi vuoren rinteellä tai vilkkaalla kadulla. Nämä luonnolliset tai urbaanit taustat herättävät katsojissa mielleyhtymiä, jotka vahvistavat artistin musiikillista identiteettiä. Sitä vastoin tanssimusiikkia ja poppia edustavat artistit kuvataan usein studioympäristössä, joka korostaa artistien vaatetusta, hiustyyliä, meikkiä sekä ulkonäköä. Artistien taustalla ei ole kuvaa, joka voisi herättää mielleyhtymiä ja siirtää katsojan huomion muualle. (Negus 1992: 67.) Näiden genrekohtaisten odotusten ja standardien olemassaolon voi havaita esimerkiksi lehtiä selaamalla; rockmusiikkiin keskittyneen lehden (kuten *Soundin*) kuvitus eroaa vahvasti popmusiikkilehden (kuten *Suosikin*) kuvituksesta. Näin ollen genrekohtaiset käytänteet ovat kiinteästi yhteydessä paitsi määrättyyn musiikkityyliin myös tapaan esittää ja kuvata tietyn genren piiriin lukeutuvia artisteja. Samoja visuaalisia standardeja hyödynnetään yleisesti myös muissa musiikillisissa medioissa, kuten musiikkivideoissa.

Albumilistoilla esiintyvien tekijöiden selkeä jaottelu eri musiikinlajeihin osoittautui edellä kuvattuun genrejen monimuotoiseen taustaan viitaten melko hankalaksi tehtäväksi. Joidenkin musiikinlajien määrittely voi jo itsessään olla monimutkaista – esimerkkinä popmusiikin ja rockin välinen erottelu. Simon Frith (2001b: 95) on luonnehtinut vaikeasti määriteltävissä olevaa popmusiikin genreä

seuraavasti: ”Se on se, mitä jää jäljelle, kun kaikki muut populaarimusiikin muodot on karsittu pois¹²”. Sen sijaan John Street (1986: 5) korostaa popmusiikin ja rockin erottelussa live-esityksen painoarvoa sekä yleisöjen erilaisuutta. Streetin (ems.) mukaan rockin yleisö koostuu yleisesti ottaen miehistä, kun taas popmusiikin fanit ovat usein nuoria naisia. Lisäksi popmusiikin keskeinen sisältö on tallennettu levyille, rockin ytimenä toimivat sen sijaan live-esitykset. Näin ollen osa artisteista voidaan luokitella useampaan musiikinlajiin riippuen siitä, mitä seikkoja milloinkin halutaan painottaa.

Lisäksi luokittelussa tuli monen artistin kohdalla vastaan musiikkiin sulautettujen vaikutteiden laaja kirjo; vain harvoin musiikkiartistit omaksuvat vaikutteita ainoastaan yhdestä tietyistä genrestä tai musiikkiperinteestä. Ja kuten edellä kävi ilmi, ovat populaarimusiikin genrejen väliset rajat varsin joustavia. Tällaisissa hybridimäisissä rajatapauksissa olen määritellyt artistin edustaman (pää)genren hallitsevimman musiikinlajin perusteella. Mikäli artistin esittämä musiikki on esimerkiksi country-vaikutteista poppia, olen merkinnyt artistin popmusiikin sarakkeeseen, mutta maininnut lisäksi suluissa toisen vaikuttavan genren nimen (tässä tapauksessa siis countryn). Tällä logiikalla voidaan esimerkiksi Destiny’s Child -yhtyeen tulkita edustavan r’n’b-vaikutteista popmusiikkia ja Apulannan punk-painotteista rockia. Myös konemusiikkia edustavien artistien kohdalla olen kykyjeni mukaisesti pyrkinyt nimeämään eri alagenrejä (trance, tekno, dance, house ja elektro), mutta selvyuden vuoksi olen lisäksi merkinnyt artistien edustavan konemusiikkia yleensä. Kaiken kaikkiaan listoilla oli seuraavien musiikinlajien piiriin lukeutuvia artisteja: rock, pop, iskelmä, rap, klassinen, heavy, soul ja konemusiikki. Näiden päägenrejen lisäksi olen musiikkityyliä tarkentaakseni maininnut muina genreinä jazzin, punkin, reggaen, countryn ja r’n’b:n.

¹² (Engl.) ”It is what’s left when all the other forms of popular music are stripped away”.

On myös mahdollista, että joidenkin sooloartistien ja yhtyeiden edustama musiikki voidaan luokitella kuuluvaksi useampaan genreen artistin musiikkiuran ajankohdasta riippuen. Näin on varsinkin pidempään vaikuttaneiden artistien kohdalla, joiden tuotannon eri vaiheet voivat olla hyvinkin erilaisia keskenään. Esimerkiksi Depeche Mode on vähitellen muuttunut teineihin vetoavasta popryhmästä rockimpaan suuntaan. Vastaavasti Aerosmithin varhainen tuotanto edusti heavyrockia nykyisen kevyemmän linjan sijaan.

4.2.2. Genre ja autenttisuuden aspekti

Populaarimusiikin genrekohtainen tarkastelu on oleellista myös tekijyyttä tutkittaessa, sillä jokaiselle musiikinlajille on tyypillistä tietynlainen tekijyys. Jokaisen genren sisällä vallitsee lisäksi oma käsityksensä siitä, mitä autenttisella tekijyydellä tarkoitetaan. Musiikinlajien ja autenttisuuden suhdetta on Johan Fornäs pohtinut artikkelissaan ”Listen to Your Voice! Authenticity and Reflexivity in Karaoke, Rock, Rap and Techno Music” (1995). Fornäs (emt. 107) pitää autenttisuutta musiikillisille teoksille ja genreille ominaisena piirteenä, joka on yhteydessä musiikillisiin rakenteisiin ja siihen, miten kyseiset musiikilliset rakenteet esittävät itsensä subjekteihin¹³ (kuulijoihin) nähden. Näin ollen autenttisuudessa on Fornäsin mukaan kyse tekstien ja subjektien välisestä erityisestä suhteesta. Erilaisten merkkien kautta määrätty musiikillinen, verbaalinen ja visuaalinen toteamus on saatu näyttämään rehelliseltä ja aidolta. Tekstin autenttiseksi kokeminen on toisin sanoen seurausta tekstuaalisen muodon ja subjektin välisestä jatkuvuudesta ja yhtenäisyydestä. (Ems.)

Fornäs erottaa kolme autenttisuuden muotoa. (1) Sosiaalisella autenttisuudella Fornäs viittaa autenttisuuteen, jossa korostuu kollektiivisen ryhmän

¹³ Subjektilla tarkoitetaan tässä yhteydessä musiikin vastaanottajaa, kuulijaa.

vuorovaikutteisuus. Kyseinen autenttisuuden muoto perustuu tiettyjen muusikkojen tai kuulijoiden yhteisön hyväksymiin normeihin, kuten rockissa usein tapahtuu. (2) Subjektiivisella autenttisuudella Fornäs tarkoittaa sen sijaan autenttisuuden muotoa, joka keskittyy yksilöllisen esittäjän tai kuulijan suhteeseen omaan mieleensä ja kehoonsa nähden. Kyseinen autenttisuuden muoto on puolestaan tyypillinen tanssimusiikkigenreille. Kahta edellä mainittua autenttisuuden muotoa yhdistää joko autenttisuuden lähteen tai vastaanoton autenttisuuden painottaminen tekstuaalisen autenttisuuden jäädessä huomiotta. Kolmatta autenttisuuden muotoa Fornäs kutsuu (3) kulttuuriseksi tai meta-autenttisuudeksi, sillä kyseisessä muodossa painottuvat varsinaiset symboliset ilmaisut, tekstit. Fornäsin mukaan meta-autenttisuutta esiintyy postmodernistisissä ja itsetietoisissa musiikkigenreissä, jotka leikittelevät tyyliellä ja tiedostavat rockin näennäisen erilaisuuden olevan keinotekoisesti rakennettua. Fornäs painottaa kolmannen autenttisuuden tyyppin tulleen yhä tärkeämmäksi viimeaikaisessa populaarimusiikissa, varsinkin popissa, rapissa ja konemusiikkigenreissä. Kaksi ensimmäistä muotoa eivät ole kadonneet, mutta lisääntyvä reflektiivisyyden vaade on pakottanut vanhempia ja lapsellisempia autenttisuuden muotoja kehittämään meta-autenttisia piirteitä. Samanaikaisesti sosiaalisen ja subjektiivisen autenttisuuden saavuttaminen tulee helpommaksi symbolisen sisällön tiedostamisen johdosta. Teoriallaan Fornäs haluaa pohjimmiltaan sanoa, ettei autenttisuus ole kadonnut musiikista (esimerkiksi romanttisen rock-ideologian vähentymisen seurauksena), vaan se on muuttanut muotoaan lisääntyneen reflektiivisyyden seurauksena. (Emt. 107-108, 110.)

Fornäsin teoria tukee myös aikaisempaa huomiotani musiikinlajien erilaisesta dynaamisuuden asteesta. Siinä missä rockmusiikki vannoo edelleen sosiaalisen autenttisuuden nimeen, ovat postmodernistiset genret (muun muassa rap ja konepainotteinen musiikki) vieneet autenttisuuden muotoa meta-autenttisuuden

suuntaan. Tämän seurauksena raja aidon ja epäaidon välillä on hämärtynyt ja samalla korostuu erilaisten musiikinlajien omalaatuisuus, erilaisten estetiikkojen ristiriitaisuus ja laajemmasta perspektiivistä katsottuna populaarimusiikin kentän fragmentaarisuus.

Toisenlaisen näkökulman autenttisuuteen luo Keir Keightley artikkelissaan ”Reconsidering rock” (2001), jossa Keightley keskittyy lähinnä rockin autenttisuuden käsittelyyn. Keightleyn mukaan rock-kulttuuri pyrkii autenttisuuden kautta vetämään rajan populaarimusiikin valtaviiran ja rockin välille tai joissain tapauksissa rockin eri versioiden (alagenrejen) välille. Keightley (emt. 131) antaa autenttisuudelle seuraavia määreitä:

’Autenttisella’ viitataan niihin musiikkeihin, muusikoihin ja musiikillisiin kokemuksiin, jotka nähdään suorina ja rehellisinä ja jotka eivät ole kaupallisuuden, trendikkyuden, jäljittelyn, inspiraation puutteen tms. turmeluttamia. Terminä ’autenttinen’ on liitetty musiikkiin, joka tarjoaa aitojen tunteiden vilpittömiä ilmaisuja, omaperäistä luovuutta tai erottamatonta yhteisöllisyyden tunnetta.¹⁴

Keightley (emt. 132) painottaa rock-kulttuurin omaksumaa roolia nähden itsensä ylivertaisena massakulttuuriin nähden. Rockmusiikista puhuttaessa autenttisuuden käsite kulminoituu pitkälti artisteihin, jotka itse luovat esittämänsä musiikin. 1960-luvulla syntynyttä laulaja-lauluntekijä -perinnettä alettiinkin pitää autenttisen rockin ideaalina; tekijyyden ja esityksen välinen yhtenäisyys tulkittiin eettisen integriteetin merkiksi. Samoin perustein rock-kulttuuri suosii itsetietoisuutta ja itsenäisyyden tunnetta huokuvia rock-yhtyeitä, joiden riippumattomuus ulkopuolisesta tuesta puolestaan nähdään osoituksena suuremmasta autenttisuudesta. (Emt. 132-134.)

¹⁴ (Engl.) ”’Authentic’ designates those music, musicians, and musical experiences seen to be direct and honest, uncorrupted by commerce, trendiness, derivativeness, a lack of inspiration and so on. ’Authentic’ is a term affixed to music which offers sincere expressions of genuine feeling, original creativity, or an organic sense of community”.

Keightley (emt. 135) liittää autenttisuuden, autonomian ja tekijyyden¹⁵ käsitteet kahteen historialliseen ajanjaksoon: romantiikkaan ja modernismiin. Kumpikin edellä mainituista aikakausista nosti tekijän, taiteilijan tai muusikon autenttisuuden ja yksilöllisyyden etuoikeutetuksi esittäjäksi. Näillä -ismeillä oli autenttisuuden tavoittelussa kuitenkin omat keinonsa ja painotuksensa, jotka Keightleyn mukaan ovat vaikuttaneet rock-kulttuurin autenttisuuden ilmaisuun eri tavoin. Keightley liittää nykyisessä rock-kulttuurissa vaikuttavaan romantiikan autenttisuuteen seuraavanlaisia korostuksia: perinteet, juuret, yhtenäisyyden tunne, populismi, asteittaiset tyyllilliset muutokset, vilpittömyys, live-esitykset, luonnolliset soundit, musiikkiteknologian kätkeminen. Modernistisessa autenttisuudessa puolestaan ilmenee seuraavia seikkoja: kokeilu ja edistys, artistin status, elitismi, radikaalit tai äkkinäiset tyyllilliset muutokset, ironia, sarkasmi, shokeeraavat soundit ja teknologian ylistäminen. Romantiikan autenttisuuden Keightley väittää olevan tyypillistä muun muassa folkille, bluesille, countrylle ja rockille ja modernistisen autenttisuuden muun muassa soulille ja popille.

Näiden kahden autenttisuuden muodon kautta korostuvat sekä rockin ja popin vastakkainasettelu että rock-kulttuurin sisäiset eroavaisuudet; romanttisen autenttisuuden piirteitä suosiva rock voidaan leimata yksinkertaiseksi tai vastaavasti niitä genrejä tai esiintyjä, jotka korostavat modernistista autenttisuuden muotoa voidaan kutsua keinotekoisiksi. Esimerkiksi 1970-luvulla rockin antiteesiksi nimetty punk-rock painotti erityisesti modernistista autenttisuutta erottuakseen perinteisen rockin estetiikasta¹⁶. Autenttisuuden muotojen vastakkaisuuksista huolimatta Keightley (emt. 138) lisäksi huomauttaa monien musiikinlajien ja esiintyjien yhdistävän molempien edellä mainittujen autenttisuuden muotojen piirteitä keskenään.

¹⁵ Termit ”autenttisuus”, ”autonomia” ja ”tekijyys” liittyvät toisiinsa myös ulkoasunsa ja ääntämyksen perusteella, vrt. englanniksi: *authenticity*, *autonomy*, *authority*.

¹⁶ Punk syntyi vastustamaan etenkin ns. taiderockin kehitystä ja yleistymistä.

Keir Keightleyn huomioiden jälkeen on kiinnostavaa pohtia, voiko autenttisuudesta puhua postmodernismin kohdalla. Ainakaan Keightley ei ole valmis yhdistämään edellä mainittuja käsitteitä keskenään, ja kenties rivien välistä voidaan tulkita termien olevan toisensa poissulkevia. Toisaalta Keightleyn suurennuslasin alla on ainoastaan perinteinen rockmusiikki, jota ei yleisesti mielletä postmodernistiseksi genreksi. Luonnollisestihan myös postmodernistisessa musiikissa voidaan erottaa tiettyjä yleisiä tyylipiirteitä ja tunnusmerkkejä, kuten musiikin ja postmodernismin välistä suhdetta käsittelevässä luvussa kävi ilmi – tosin näihin tunnusmerkkeihin lukeutuu myös pyrkimys autenttisuuden ja epäautenttisuuden välisen rajan hämärtämiseen. Verrattaessa postmodernistisen musiikin tyylipiirteitä Keightleyn kahteen autenttisuuden muotoon, voidaan modernistisen autenttisuuden todeta osittain muistuttavan postmodernististen musiikinlajien ominaisuuksia, kun taas romantiikan autenttisuus edustaa kaikkea, mistä postmodernistinen musiikki pyrkii irrottautumaan. Modernistista autenttisuutta ja postmodernistisia genrejä yhdistää lähinnä teknologian ylistäminen ja yllättävät tyylilliset muutokset (yhdistettynä toiston suosimiseen), kun vastaavasti taiteilijan aseman korostaminen tai elitismi, kasvottomuuden ja kollektiivisen vastaanoton alleviivaamisen sijaan, eivät kuulu postmodernististen musiikinlajien ominaispiirteisiin.

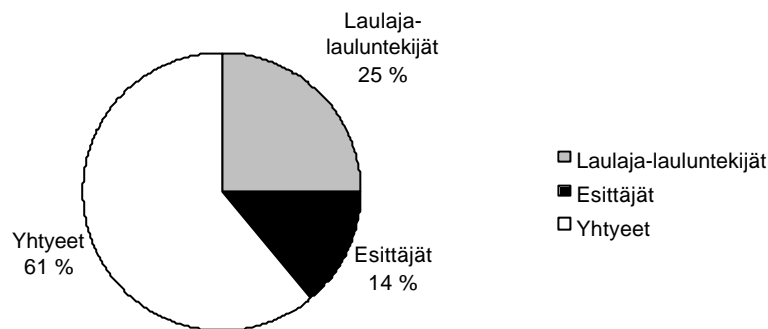
4.3. Tekijätyypit

Seuraavaksi analysoin listoilla esiintyviä tekijöitä. Tarkoitukseni on käsitellä artisteja tekijätyypeittäin ja tuoda samalla esille, mitä genrejä eri tekijätyyppien artistit edustavat. Tätä kautta pyrin havainnollistamaan tekijätyyppien ja musiikinlajien välisiä yhteyksiä sekä pohtimaan, miten tekijyyden rooli ja merkitys vaihtelevat eri genreissä. Samalla

nousevat esiin muun muassa kysymykset autenttisuudesta sekä tekijätyyppien hierarkkisesta luokituksesta.

Olen jakanut listoilla esiintyvät artistit kolmeen tekijätyyppiin: laulaja-lauluntekijöihin, esittäjiin sekä yhtyeisiin. Tekijöiden 203 kappaleen kokonaismäärästä laulaja-lauluntekijöitä oli listoilla yhteensä 51 (25 %), esittäjiä 29 (14 %) ja yhtyeitä 123 kappaletta (61 %). (Ks. kuva 1.)

Kuva 1. Albumilistoilla esiintyvien tekijöiden prosentuaalinen osuus tekijätyypeittäin



Sekä laulaja-lauluntekijät että esittäjät ovat sooloartisteja, mutta heidän rooli tekijyyden ja luomisprosessin kannalta eroaa toisistaan. Laulaja-lauluntekijöihin olen luokitellut sooloartistit, jotka vastaavat pääosin itse esittämänsä musiikin säveltämisestä ja sanoittamisesta. Esittäjän olen määritellyt tekijäksi, joka ei itse osallistu musiikin tekemiseen, vaan jonka toiminta rajoittuu musiikin esittämiseen ja tulkitsemiseen. Kolmanteen tekijätyyppiin, yhtyeisiin kuuluvat puolestaan musiikkikokoonpanot, jotka koostuvat vähintään kahdesta henkilöstä.

Tekijöiden joukossa esiintyy myös artisteja, jotka ovat aloittaneet uransa yhtyeen jäsenenä, mutta ovat yhtyeessä toimimisen jälkeen siirtyneet soolouralle ja nimenomaan laulaja-lauluntekijöiksi. Tällaisia artisteja ovat muun muassa Anssi Kela,

Jore Marjaranta, Ismo Alanko, Björk, Tori Amos ja Eric Clapton. Nämä tekijät olen määritellyt laulaja-lauluntekijöiksi uran tämänhetkisestä tilanteesta seuraten. Esittäjä-kategoriaan kuuluvien tekijöiden luokittelua monimutkaistaa puolestaan artistit, jotka jossain uransa vaiheessa ovat esimerkiksi toimineet levynsä toisena tuottajana tai osallistuneet yksittäisten kappaleiden luomisprosessiin osana tekijäkollektiivia. Tämä pätee muun muassa Kylie Minogueen, jonka olen luokitellut esittäjäksi sillä perusteella, että suurimman osan urastaan Minogue on toiminut esittäjän roolissa joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta.

Lisäksi albumilistoilla esiintyi joitakin artisteja, jotka eivät ole luokiteltavissa kolmeen edellä mainittuun tekijätyyppikategoriaan ja jotka olen näin ollen rajannut tutkielman ulkopuolelle¹⁷. (Huomiotta jättämieni artistien/ albumien perään olen merkinnyt tähden(*) liitteessä 1.) Näitä ovat ensinnäkin ”eri esittäjiä” - otsakkeella nimikoidut kokoelma-albumit sekä ns. huumorilevyt, jotka sisältävät enemmän puhetta kuin varsinaista musiikkia. Tekijätyyppikategorioiden ulkopuolelle jäävät niin ikään yhteensä neljän kuoron albumit. Lisäksi albumilistoilla esiintyi neljän eri elokuvan taustalla soivasta musiikista koottua soundtrackia, joille on koottu useiden artistien musiikkiesityksiä ja joiden funktio on pikemminkin toimia elokuvien sivutuotteina kuin itsenäisinä albumeina. Myös soundtrackit olen rajannut tutkielman ulkopuolelle.

¹⁷ Tekijätyyppikategorioiden ulkopuolelle jää yhteensä 20 albumia:

Eri esittäjiä -levyt, 3 kpl: Eri esittäjiä – *Bumtsibum*, Eri esittäjiä – *Laulava Sydän – The Beatles*, Eri esittäjiä – *Henki kulkee – Virsiä ja hengellisiä lauluja*

Smurffit -levyt, 2 kpl: Smurffit – *Hip hop hitit! Vol.7*, Smurffit – *Hip Hop Hitit! Vol.*

Huumorilevyt, 3 kpl: Pulkkinen – *Pulkkinen*, Jope Ruonanasuu – *Lomakiertue*, Tony Viikinki Halme – *Mestarit salilla*

Kuorojen levyt 5 kpl: Gregorian – *Masters of Chant*, Gregorian – *Masters Of Chant – Chapter II*, Seminaarimäen Mieslaulajat – *Hakkaan sun oveen*, Ylioppilaskunnan Laulajat – *Yl Sinitaivaan*, Canto Finlandia – *Canto Finlandia*

Luokittelemattomat klassiset levyt, 2kpl: Lahden kaupunginorkesteri – *Suomalainen virsi 8*, Pekka & Jaakko Kuusisto – *Bach Violin Concertos*

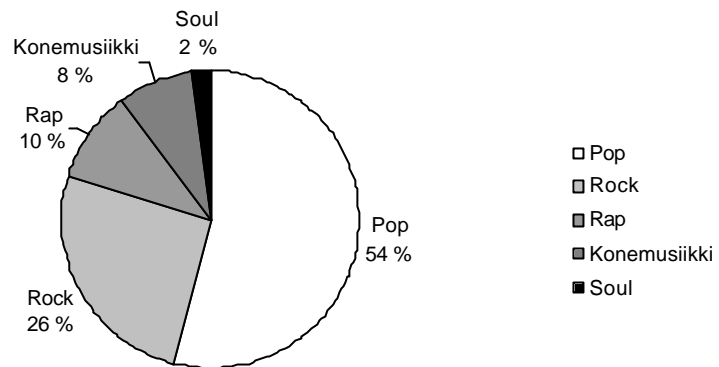
Elokuvien soundtrack -levyt, 4 kpl: Soundtrack – *Coyote Ugly*, Soundtrack – *Save The Last Dance*, Soundtrack – *Tomb Raider*, Soundtrack – *Bridget Jones Diary*, Soundtrack – *Moulin Rouge*

4.3.1. Laulaja-lauluntekijät

Vielä 1950-luvulla vain harvat levyttävät artistit esittivät omaa materiaaliaan. Tällöin lauluntekijät eivät yleensä olleet esiintyjä tai päinvastoin. 1960-luvun puoliväli toi mukanaan itsetietoiset musiikkiyhtyeet, jotka sävelsivät, lauloivat ja soittivat omilla levyillään. The Beatlesin suosion myötä esitetyn materiaalin säveltäminen yleistyi myös sooloartistien keskuudessa, ja näin laulaja-lauluntekijä -perinne sai alkunsa. (Des Pres; Landsman 2000: 96-97.) Ensimmäisten laulaja-lauluntekijöiden joukkoon kuului 1960-luvulla uransa aloittanut Bob Dylan (s.1941), joka protestilaulujen esittämisen kautta lisäsi populaarimusiikin, etenkin rockin uskottavuutta vakavasti otettavana musiikinlajina. Samalla Bob Dylanista muodostui laulaja-lauluntekijän arkkityyppi, joka useiden vuosien ajan saneli, minkälainen laulaja-lauluntekijän tulisi olla. Viime vuosina kuva laulaja-lauluntekijästä on monipuolistunut, mutta edelleen monet pitävät Dylanin edustamaa tekijyyttä sekä hänen edustamiaan auteurismia ylistäviä arvoja, kuten itsetietoisuutta, sensitiivisyyttä ja vilpittömyyttä todellisen laulaja-lauluntekijän tunnusmerkkeinä.

Albumilistoilla laulaja-lauluntekijöitä esiintyy yhteensä 51 kappaletta, joista suurin osa edustaa joko popmusiikkia (27 kpl/ 53 %) tai rockia (13 kpl/ 25%). Lisäksi mukana on rapin (5 kpl/ 10 %), konemusiikin (4 kpl/ 8 %) ja soulin (2 kpl/ 4 %) edustajia. (Ks. kuva 2.)

Kuva 2. Laulaja-lauluntekijöiden prosentuaalinen osuus genreittäin



Olen jakanut laulaja-lauluntekijät kuuteen edellä mainittuun genreen seuraavan taulukon mukaisesti:

Taulukko 1. Laulaja-lauluntekijät genreittäin

<u>Pop</u> (27 kpl)	<u>Rock</u> (13 kpl)	<u>Rap</u> (5 kpl)	<u>Konemusiikki</u> (4 kpl)	<u>Soul</u> (2 kpl)
Aki Sirkesalo (/soul)	Billy Idol	Avain	Darude	Erykah Badu
Anastacia	Björk	Eminem	K-System (/dance)	Sade
Anssi Kela	Bruce Dickinson	Paleface	Moby	
Craig David (/r'n'b)	Eric Clapton	Petri Nygård	Sonique (/dance)	
Dido	Ismo Alanko	Shaggy (/reggae)		
Emmi	John Frusciante			
Enya	Jonna Tervomaa			
J. Karjalainen	Kauko Röyhkä			
Janet Jackson	Lenny Kravitz			
Jennifer Lopez (/r'n'b)	Maija Vilkkumaa			
Jore Marjaranta	Mark Knopfler			
Kaija Koo	Ozzy Osbourne (/heavy)			
Lara Fabian	Tori Amos			
Maarit				
Macy Gray (/r'n'b)				
Madonna				
Manu Chao (/latin)				
Mari Rantasila (/iskelmä)				
Michael Jackson				
Niko Ahvonen (/soul)				
Rauli Badding Somerjoki (/iskelmä)				
Ricky Martin (/latin)				
Ressu Redford				
Robbie Williams				
Sting				
Tommi Läntinen				
Vonda Shepard				

Laulaja-lauluntekijöitä esiintyy genreissä, jotka eroavat monessa suhteessa toisistaan. Yhteistä laulaja-lauluntekijöille on osallistuminen esittämänsä musiikin luomisprosessiin. Näin ollen heillä on samanaikaisesti kaksi rautaa tulella: musiikin luominen ja musiikin esittäminen. Toinen kysymys on, missä määrin artistit ovat

musiikin luomisessa mukana tai vastaavasti missä määrin artistit ovat riippuvaisia muista musiikin tekijöistä. Osa laulaja-lauluntekijöistä osallistuu ainoastaan lyriikoiden kirjoitukseen (Jonna Tervomaa, Mari Rantasila), toiset sekä säveltävät musiikin että kirjoittavat tekstejä (Dido, Maija Vilkkumaa, Ismo Alanko, Erykah Badu, Paleface, J. Karjalainen, Eric Clapton ja Sting), kun taas jotkut ääritapaukset myös tuottavat levynsä (Tori Amos, Björk) tai pyrkivät itse hallitsemaan kaikki levyllä tallennetut instrumentit (Lenny Kravitz). Konemusiikin luomisprosessista puhuttaessa nousee artistin haastajaksi sävellystyössä hyödynnetty uusi teknologia. Aiheellista lienee kysyä, toimiiko luovana lähteenä ennemminkin koneet kuin itse artistit. Esimerkiksi Andrew Goodwin (1988: 267) on pohtinut luovuuden merkitystä konepainotteisissa genreissä ja tullut johtopäätökseen, että joissain tapauksissa luovuus ja originaalisuus merkitsevät sitä, *ettei* artisti *varastanut* materiaaliansa joltain toiselta levyltä.

Tekijöiden erilainen panos musiikin luomisessa tekee kysymyksen tekijöiden laadullisesta luokittelusta jälleen ajankohtaiseksi. Mikäli elokuvateoriasta tuttua jaottelua auteurien ja näyttämöllepanijoiden välillä verrataan käsittelyssä oleviin populaarimusiikin tekijätyyppeihin, voidaan laulaja-lauluntekijöiden todeta muistuttavan auteureita ja esittäjiä puolestaan näyttämöllepanijoita. Mutta kuten edellä esitetyistä pohdinnoista kävi ilmi, voidaan myös laulaja-lauluntekijöiden kesken havaita tiettyjä laadullisia eroavaisuuksia; jotkut heistä ovat persoonallisempia, vaikutusvaltaisempia ja itsetietoisempia kuin toiset. Tässä kohden olisi osuvaa palauttaa mieleen Roy Shukerin (1994) tekemä ero tähtien ja auteurien välillä. Shukerin mukaan auteurin nauttima kunnioitus perustuu ammattitaitoihin esiintymisiin, kun taas tähti herättää kiinnostusta musiikin ulkopuolisten seikkojen, kuten persoonansa ja henkilökohtaisen elämänsä vuoksi. Tähteyden ja auteurismin liitolla Shuker puolestaan viittaa luovuuden ja innovatiivisuuden yhdistämiseen julkisen näkyvyyden ja median kiinnostuksen kanssa.

Kun listoilla esiintyneitä laulaja-lauluntekijöitä tarkastelee Shukerin teorian valossa, voidaan joidenkin tekijöiden todeta täyttävän auteureiden kriteerit selkeämmin kuin toisten. Tekijöiden persoonallista tyyliä ajatellen nousee listoilta esiin muun muassa Ismo Alanko, Tori Amos, Björk, Kauko Röyhkä, Lenny Kravitz ja Billy Idol. Kaikki nämä tekijät edustavat rockmusiikin genreä. Toisaalta listoilla on laulaja-lauluntekijöitä, joilla on auteureiden tunnuspiirteitä vähemmän tai lievemässä muodossa. Nämä artistit, kuten Aki Sirkesalo, Niko Ahvonen, Craig David ja Robbie Williams, luokitellaan pääosin popmusiikin genreen. Anastacia ja Jennifer Lopez eivät esimerkiksi edusta perinteistä elämänsä musiikille omistavaa laulaja-lauluntekijätyyppiä, vaan heille musiikkiura on yksi ura muitten joukossa; Anastacia toimii myös tuottajana ja tanssijana, Lopez puolestaan on tunnettu näyttelijänä, tanssijana, vaatesuunnittelijana ja oman nimikkohajuvetensä mallina. Lisäksi listoilla esiintyy muutama artisti, joiden voidaan katsoa olevan sekä tähtiä että auteureita. Tähteyden ja auteurismin tunnuspiirteet, julkinen näkyvyys sekä innovatiivisuus, yhdistyvät esimerkiksi popikoneiksi tai supertähdiksi kutsutuissa Madonnassa ja Michael Jacksonissa, joiden vaikutus on ollut merkittävä koko populaarimusiikin historian mittakaavassa. Vaikka Madonna ja Michael Jackson ovat tunnettuja musiikistaan, on yleisö hyvin tietoinen myös kummankin artistin yksityiselämästä. Joissain tapauksissa kuulijat voivat jopa enemmän tietää artistin elämän eri vaiheista kuin hänen musiikistaan. Sen sijaan konemusiikin soloartistit suosivat usein anonyymia estetiikkaa, mistä kielivät jo artistien itselleen valitsemat nimet, kuten Darude ja K-System. Nimien perusteella kuulija ei pysty edes päättelemään, onko kyseessä soloartisti vai kenties useammasta jäsenestä koostuva yhtye. Näin ollen tekijyyden käsite vaikuttaa konemusiikissa hämärtyneen voimakkaammin verrattuna esimerkiksi rap-musiikkiin, jonka artistit varmistavat kuulijan tietoisuuden musiikin tekijästä muun muassa esiintymällä itse musiikkivideoidensa pääosassa.

Tämänhetkisille populaarimusiikkiartisteille on lisäksi tyypillistä tehdä yhteistyötä muiden artistien kanssa ja olla samanaikaisesti mukana useassa musiikkiprojektissa. Esimerkiksi ennen kaikkea soolotuotannostaan tunnettu amerikkalainen rap-artisti Eminem vaikuttaa myös rap-yhtyeessä nimeltä D-12 ja on tehnyt yhteistyötä muun muassa brittiläisen laulaja-lauluntekijän Didon kanssa. Kumpikin yhteistyön osapuoli saa julkisuutta kappaleen suosion myötä ja kumpikin artisti voi sisällyttää kappaleen omille soololevyilleen. Havainnollistava esimerkki tekijyyden moninaistumisesta on niin ikään kitarasankari Carlos Santana, jonka kahdella viimeisimmällä soololevyllä (*Supernatural* 2000, *Shaman* 2002) esiintyy lukuisia vierailevia artisteja, joiden avustuksella Santanan ura on saanut uutta nostetta alleen. Edellä kuvattu yhteistyöhalukkuus kuvastaa populaarimusiikin tekijyyden kollektiivista luonnetta sekä populaarikulttuurin tuotteiden verkostoitumista myös yleisemmällä tasolla.

Eri musiikinlajien laulaja-lauluntekijöitä koskevat näin ollen erilaiset säännöt ja käytänteet. Erityisen selkeästi genrejen rajoitteet tulevat esiin rockin ja popmusiikin tekijöiden erottelussa. Popmusiikin tekijät eivät yleensä pyri tekemään uusia esteettisiä aluevaltauksia, vaan pidättäytyvät tutussa ja turvallisessa ja toimivat samalla yleisön ehdoilla. Siinä missä jäljentäminen ja levytykset ovat popmusiikissa keskeisellä sijalla, pidetään rockin tekijöitä usein luovina ja autenttisina, mikä on seurausta ennen kaikkea live-esitysten korostamisesta. Ja vaikka musiikin luomiseen osallistuvat popin laulaja-lauluntekijät pitäisivät itseään taiteilijoina, voivat rock-muusikot ja yleisö olla asiasta toista mieltä. John Street (1986: 5, 127) on analysoinut eri genreihin lukeutuviin artisteihin kohdistuvia odotuksia muun muassa kanta-aottavuuden ja itseilmaisun näkökulmasta:

Popmusiikin konventiot eivät ota huomioon niitä, jotka pitävät itseään 'taiteilijoina' [- -] Popmuusikoilta ei odoteta eikä pyydetä poliittisia lausuntoja; rock- ja folk-musiikin esiintyjät eivät ole niin rajoittuneita. [- -] Rockissa vallitsee itseilmaisun oppi, joka luo läheisen suhteen henkilökohtaisen ja esityksen välille. Popissa ja muissa musiikillisissa muodoissa, kuten soulissa, tällä kytköksellä ei ole niin suurta merkitystä.¹⁸

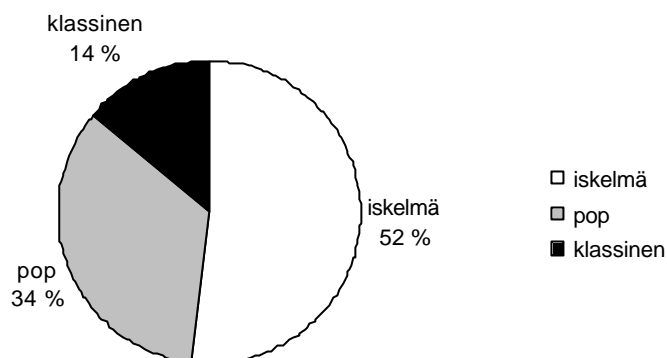
Vertailtaessa albumilistojen laulaja-lauluntekijöitä on syytä lisäksi huomioida, etteivät kaikkein persoonallisimmat ja voimakkaimmin auteurin kriteerit täyttävät artistit aina saavuta suuren yleisön suosiota eikä heitä tämän vuoksi myöskään esiinny albumilistoilla. Listoilta yltyminen on kuitenkin aina osoitus jonkinasteisesta kaupallisesta menestyksestä, mitä auteur-statuksen saavuttaminen ei edellytä.

4.3.2. Esittäjät

Esittäjiä on albumilistoilla yhteensä 29 kappaletta. Laulaja-lauluntekijöiden viiden genren sijaan esittäjät ovat luokiteltavissa kolmeen musiikinlajiin. Suurin osa kyseisen tekijätyypin tekijöistä edustaa iskelmämusiikkia (15 kpl/ 52%), populaarimusiikin edustajia on yhteensä 10 (34 %). Lisäksi listoilla on mukana neljä klassisen musiikin genreen luettavaa artistia (14 %). (Ks. kuva 3.)

¹⁸ (Engl.) "The conventions of pop music do not make much allowance for those who think of themselves as 'artists'. [- -] Pop musicians are neither expected nor asked to make political statements; rock and folk performers are not so constrained. [- -] In rock, there is the ethos of self-expression which draws an intimate tie between the personal and the performance. In pop, and in other musical forms like soul, this connection does not weigh so heavily".

Kuva 3. Esittäjien prosentuaalinen osuus genreittäin.



Seuraavassa taulukossa olen maininnut esittäjät genreittäin:

Taulukko 2. Esittäjät genreittäin

<u>Iskelmä</u> (15 kpl)	<u>Pop</u> (10 kpl)	<u>Klassinen</u> (4 kpl)
Anna Eriksson	Britney Spears	Alessandro Safina (/pop)
Antti Huovila	Elvis Presley (/rock'n'roll)	Helmut Lotti
Bablo	Eros Ramazotti	Pentti Hietanen
Irwin Goodman	Faith Hill (/country)	Sarah Brightman (/pop)
Jari Sillanpää	Kylie Minogue (/dance)	
Kirsi Ranto	Laura Pausini	
Laila Kinnunen	LeAnn Rimes (/country)	
Laura Voutilainen	Samuli Edelmann	
Marita Taavitsainen	Titiyo	
Paula Koivuniemi	Whitney Houston	
Reijo Taipale		
Sakari Kuosmanen		
Tapani Kansa		
Tarja Lunnas		
Vesa-Matti Loiri		

Verratessaan esittäjiä elokuvateorian näyttämöllepanijoihin Dave Laing korostaa esittäjän ilmaisussa pyrkimystä pysyä sanoille uskollisina. Esittäjä ei näin ollen itse luo merkityksiä, vaan esittäjän tehtävä on ilmaisukeinojen sanelemisrajoissa antaa ääni jonkun toisen säveltämälle musiikille. Tässä mielessä esittäjällä on laulaja-

lauluntekijöihin verrattuna pienemmät mahdollisuudet käyttää luovuutta ja mielikuvitusta hyväkseen ja sisällyttää musiikkiin merkkejä omasta yksilöllisyydestä. Toisaalta voidaan ajatella, että esityksensä ajaksi esittäjä anastaa tekijyyden äänen, joka todellisuudessa kuuluu teoksen varsinaisella tekijälle. Eiväthän teokset periaatteessa ole olemassa ilman esittäjiään. Esittäjät voivat näin ollen hämärtää säveltäjän roolia musiikin (ainoana) tekijänä – ainakin yleisön mielissä. Carolyn Abbate (1993: 235) on kuvannut esittäjän ja tekijyyden suhdetta seuraavasti:

Yhdenkään säveltäjän ääni ei laula sitä, minkä kuulemme. Pikemminkin musiikilla näyttää olevan muita lähteitä; se rohkaisee kuulijoita voimakkaasti jakamaan soivan kudoksen useampaan alkuperäiseen puhujaan, joiden ruumiit ovat olemassa kuullun takana.¹⁹

Vaikka Abbate käsittelee tekstissään lähinnä oopperan tekijyyteen liittyviä kysymyksiä, voidaan myös populaarimusiikin esittäjät nähdä säveltäjän ohella toisina tekijöinä, jolloin tekijyys rajoittuu musiikin luomisen sijaan musiikin esittämiseen. Esittäjän roolin rajoituksista huolimatta esittäjä useissa tapauksissa jättää musiikin varsinaisen tekijän varjoonsa; musiikin kuulijat tuntevat esittäjän, mutteivät välttämättä ole tietoisia, kuka esittäjän esittämän musiikin on säveltänyt.

Albumilistoilla esiintyvät iskelmämusiikin esittäjät ovat suomeksi laulavia artisteja, joiden ohjelmisto koostuu sekä vanhoista iskelmäklassikoista että uudesta materiaalista. Moni iskelmälaulaja on tullut tutuksi myös tangon tulkitsijana; esimerkiksi Kirsi Ranto, Marita Taavitsainen ja Jari Sillanpää ovat kaikki nousseet yleisön tietoisuuteen Tangomarkkinoiden voittajina. Iskelmämusiikille tyypillisten lainakappaleiden esittämisen kautta muodostuu keskeiseksi ajattelu ”mitä parempi

¹⁹ (Engl.) ”No single composer’s voice sings what we hear. Rather, the music seemingly has other sources; it strongly encourages listeners to split the sonorous fabric into multiple originating speaker, whose bodies exist behind what is heard”.

tulkinta, sitä parempi laulaja”. Siinä missä iskelmälaulajat voivat keskenään esittää samoja kappaleita, on popmusiikin esittäjien takana usein luova kollektiivi, joka säveltää musiikkia mittatilaustyönä tietylle artistille. Yleensä popmusiikin esittäjille musiikkia tekevä tekijäjoukko koostuu useammasta lauluntekijästä, joiden kanssa esittäjä on päättänyt tehdä yhteistyötä. Myös klassisessa musiikissa esitetään usein lainakappaleita, tai korrektemmin ilmaistuna suurten säveltäjien mestariteoksia. Klassisten lainakappaleiden lisäksi useat artistit ovat laajentaneet ohjelmistoaan hämärtäen klassisen ja populaarimusiikin välistä raja-aitaa. Esimerkiksi oopperalaulaja Sarah Brightman on crossover-hengessä sisällyttänyt ohjelmistoonsa myös uudempaa popmusiikkivaikutteista materiaalia. Klassisen musiikin ohella myös muissa genreissä on nähtävissä taipumus sekoittaa useita musiikkityylejä keskenään. Esimerkiksi country-artisteina tunnetuiksi tulleiden Faith Hillin ja LeAnn Rimesin musiikki muistuttaa yhä enemmän valtavirtapoppia, johon on sisällytetty joitakin country-musiikille ominaisia elementtejä.

Esittäjä-tekijätyypin genreissä painoarvo ei niinkään ole musiikillisessa kyvykkyydessä tai muissa autoreille tyypillisissä kriteereissä, kuten innovatiivisuudessa tai musiikillisessa nokkeluudessa. Sen sijaan esittäjien tehtävänä on vedota yleisöön niin, että yleisö voi tuntea laulun omakseen. Esittäjän tulee siis sisällyttää oma persoona ja tunnelataus lauluun ja tätä kautta vedota kuulijan tunteisiin. Simon Frith (2001b: 96) on todennut popmusiikissa vallitsevasta kaupallisuuden ja tunteisiin vetoavuuden jännitteestä seuraavaa: ”Me voimme väheksyä ja todella väheksymmekin popmusiikkia yleisesti mitänsanomattomana kaupallisena hölynpölynä, samanaikaisesti kun se liikuttaa meitä²⁰”. Esittäjän tunteisiin vetoavuus liittyy puolestaan artistin ääneen, jonka merkitystä muun muassa Antoine Hennion ja Simon Frith ovat korostaneet. Tunnistettavan äänensävyyn lisäksi esittäjälle on etua

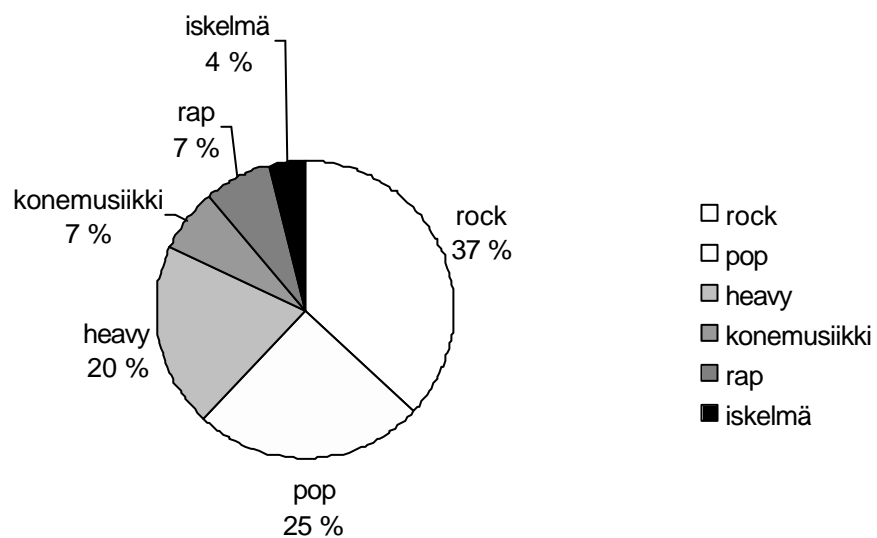
²⁰ (Engl.) ”We can and do despise pop music in general as bland commercial pap while being moved by it”.

usean erilaisen laulutyylin hallitsemisesta, mihin esimerkiksi Elviksen suosio jo aikoinaan osittain perustui. Persoonan ja tunteisiin vetoavuuden turvin esittäjän on mahdollista luoda mielikuva omasta ainutkertaisuudestaan. Samalla edellä mainitut ominaisuudet toimivat esittäjän esittämien kappaleiden ja koko uran punaisena lankana ja muodostavat artistin esittämistä kappaleista yhtenäisen kokonaisuuden, vaikka todellisuudessa musiikista voi olla vastuussa kymmenet eri tekijät.

4.3.3. Yhtyeet

Albumilistojen analysointi paljastaa yhtyeiden olevan tämänhetkisen populaarimusiikin tekijätyypeistä yleisin. Yhteensä listoilla on yhtyeitä 123 kappaletta, jotka pitävät sisällään kaiken kaikkiaan viiteen eri populaarimusiikin genreen luokiteltavaa kokoonpanoa. Yhtyeistä 45 kappaletta (37 %) edustaa rockia ja 31 (25 %) popmusiikkia. Heavy-musiikkia edustaa 25 (20 %) yhtyettä, konemusiikkia 9 (7 %), rappia 8 (7 %) ja iskelmää 5 (4 %) yhtyettä. (Ks. kuva 4.)

Kuva 4. Yhtyeiden prosentuaalinen osuus genreittäin



Seuraavassa taulukko yhtyeistä ja niiden edustamista genreistä.

Taulukko 3. Yhtyeet genreittäin

<u>Rock</u> (45 kpl)	<u>Pop</u> (31 kpl)	<u>Heavy</u> (25 kpl)	<u>Konemusiikki</u> (9 kpl)	<u>Rap</u> (8 kpl)	<u>Iskelmä</u> (5 kpl)
22- pistepirkko	A Camp (/country)	Amorphis	Air	Ceebrolistics	Agents & Jorma Kääriäinen
Aerosmith	Aika	Anathema	ATC (/dance)	D-12	Charlies
Alien Ant Farm (/punk)	Backstreet Boys	Cradle of Filth	Basement Jaxx (/dance)	Fintelligens	Matti ja Teppo
Apulanta (/punk)	Bo Kaspers Orkester (/jazz)	Dimmu Borgir	Caater (/trance)	Flegmaatikot	Taikakuu
Backyard Babies	Destiny's Child (/r'n'b)	Entwine	Daft Punk (/elektro)	Kapasiteetti- Yksikkö	Yölintu
Bob Marley & The Wailers (/reggae)	Egotrippi	Finntroll	Faithless (/house)	Kwan	
Bon Jovi	Gorillaz	HIM	Fragma (/trance)	Tulenkantajat	
Brian Setzer '68 Comeback Special	Jamiroquai (/funk/dance)	In Flames	Safri Duo (/dance)	Outkast	
CCR	Kaija Kärkinen & Ile Kallio	Lullacry	Scooter (/tekno)		
Coldplay	Killer	Machine Head			
Crazy Town	Liekki	Megadeth			
Depeche Mode	Leevi And The Leavings	Moonspell			
Eagles	Manhattan Transfer	Nightwish			
Eppu Normaali	Neljä Ruusua	Papa Roach			
Fun Lovin' Criminals	New Order	Paradise Lost			
Garbage	Nylon Beat	Rage Against The Machine			
George Thorogood & The Destroyers	R.E.M.	Rammstein			

<u>Rock</u> (45 kpl)	<u>Pop</u> (31 kpl)	<u>Heavy</u> (25 kpl)	<u>Konemusiikki</u> (9 kpl)	<u>Rap</u> (8 kpl)	<u>Iskelmä</u> (5 kpl)
Hanoi Rocks	Roxette	Slayer			
Kent	Sir Elwoodin Hiljaiset Värit	Slipknot			
Klamydia (/punk)	Soul Captain Band (/reggae/rap)	Sonata Arctica			
Limb Bizkit	Suurlähettilä ät	Staind			
Linkin Park	Texas	Stratovariu s			
Manic Street Preachers	Tiktak	System Of A Down			
MLTR	The Beatles	The 69 Eyes			
Nick Cave and The Bad Seeds	The Bee Gees	To/Die/For			
Offspring (/punk)	The Corrs				
Pauli Hanhiniemen Perunateatteri	The Crash				
Pink Floyd	The Rasmus				
Popeda	Ultra Bra				
Radiohead	Vaya con Dios				
Santana	Ville Leinonen & Valumo				
Suburban Tribe					
Tehosekoitin					
The Cult					
The Flaming Sideburns					
The Smashing Pumpkins					
The Strokes					
Tool					
Travis					
Tyrävyö					
U2					
Weezer					
YUP					
Yö					
Zen Café					

Vaikka periaatteessa heavy on yksi rockin lajeista, olen luokitellut heavy-musiikin edustajat omaan sarakkeeseen yhtyeiden suuren lukumäärän vuoksi.

Enemmistö yhtyeistä säveltää itse esittämänsä musiikin. Musiikin luominen on erityisen keskeinen auteur-elementtejä painottavissa genreissä, kuten rockissa, jossa laulaja-lauluntekijä -perinteen suosimat piirteet ovat yleistyneet koskemaan myös rock-yhtyeitä; itsetietoisuutta ja ulkopuolisesta tuesta riippumattomuutta pidetään autenttisuuden ja uskottavuuden tunnuspiirteinä. Oman musiikin säveltämiseen liittyy niin ikään idea laulujen kantaottavuudesta ja poliittisuudesta. Sama pätee esittämänsä musiikin luoneisiin rap-artisteihin, jotka käsittelevät kappaleissaan muun muassa yhteiskunnan eri ilmiöitä tai rotukysymyksiä. Myös konemusiikin edustajat ovat itse esittämänsä musiikin takana, ainakin uuden version miksaajina, vaikka sävellys olisikin alun perin toisen tekijän säveltämä. Konemusiikissa itse kappaleen alkuperää tai vastaavasti melodiaa tai sanoitusta tärkeämmäksi seikaksi nouseekin usein tekijän oma soundi. Vaikka yleisesti ottaen muiden säveltämien kappaleiden esittäminen on popmusiikin soloartistien keskuudessa ja iskelmämusiikissa melko tyypillistä, säveltää kuitenkin valtaosa pop-yhtyeistä itse esittämänsä musiikin. Ainoita poikkeuksia ovat oikeastaan niin sanotut tyttö- ja poikabändit, joissa varsinaisena tekijänä toimii yhtyeen ulkopuolinen säveltäjä-tuottaja. Esimerkiksi Backstreet Boys -yhtyeen materiaalista on pääasiassa vastuussa säveltäjä-tuottaja Max Martin ja vastaavasti Risto Asikainen tuottaa ja säveltää Nylon Beat -yhtyeen esittämän musiikin. Näissä tapauksissa yhtyeiden jäsenten tehtäväksi jää kappaleiden esittäminen sekä poseeraaminen valokuvissa ja musiikkivideoissa, jolloin esittäjät muodostavat yhtyeen visuaalisen imagon, samalla kun varsinainen musiikillinen tekijä pysyttelee yhtyeen julkisen toiminnan ulkopuolella.

Eri yhtyeissä vallitsee erilainen tasapaino yhtyeen jäsenten välillä. Joidenkin yhtyeiden kohdalla on selkeä johtohahmo helposti nimettävissä ja joissain

tapauksissa johtohahmo selviää jo yhtyeen nimestä: Nick Cave and The Bad Seeds, Bon Jovi, Bob Marley & The Wailers, Pauli Hanhiniemen Perunateatteri, Ville Leinonen & Valumo sekä Agents & Jorma Kääriäinen. Kuten näistäkin nimistä käy ilmi, toimii yhtyeen keulahahmona yleensä laulaja, joka usein on myös yhtyeen lauluntekijä. Joissain tapauksissa laulajan esilletulo voi perustua lauluntekijä-roolin sijaan tai sen ohella muun muassa lavakarismaan ja näyttävyyteen. Texas ja Sharleen Spiteri, Garbage ja Shirley Manson, A Camp ja Nina Persson, Zen Café ja Samuli Putro, HIM ja Ville Valo, Nightwish ja Tarja Turunen, Aerosmith ja Steve Taylor sekä Jamiroquai ja Jay Kay ovat tämänkaltaisista karismaattisista johtohahmoista hyviä esimerkkejä. Kaksi henkeä sisältävissä duoissa, esimerkiksi Roxette, Kaija Kärkinen & Ile Kallio, Matti ja Teppo, on kummankin jäsenen rooli yleensä yhtä vahva. Sama pätee poika- ja tyttöbändeihin, joissa yhtyeen kaikki jäsenet toimivat mahdollisina ihailun kohteina (esim. Backstreet Boys ja Tiktak). Yhtäläisten roolien lisäksi on poika- ja tyttöbändeille tyypillistä leikitellä jäsenten erilaisilla imagoilla, millä pyritään korostamaan jäsenten yksilöllisyyttä sekä voimistamaan ihailijoiden samaistumisen tunnetta omaa suosikkijäsentä kohtaan.

Joidenkin yhtyeiden kohdalla voi johtohahmon rooli kaikessa dominoivuudessaan muistuttaa laulaja-lauluntekijän roolia. Esimerkiksi edesmenneen The Smashing Pumpkins -yhtyeen Billy Corgan vastasi yksin yhtyeen musiikista sekä musiikin tuottamisesta. Tässä tapauksessa voidaan Corganin ajatella toimineen auteurin roolissa yhtyeensä sisällä. Vastaavanlainen tilanne on esimerkiksi suomalaisissa HIM- ja Zen Café -yhtyeissä, joissa Ville Valon ja Samuli Putron laulaja-lauluntekijä -roolit ovat avainasemassa. The Beatles -yhtyeessä voidaan sen sijaan ajatella toimineen kaksi samanvahvuista laulaja-lauluntekijää (Paul McCartney ja John Lennon), jotka yhdessä sävelsivät yhtyeen musiikin. Joissain yhtyeissä musiikin tekemisen kollektiivisuus voi puolestaan rajoittua kappaleiden sovittamiseen yhdessä, kuten ruotsalaisessa Kent-

yhteessä. Kentin lauluntekijä Joakim Berg vastaa yksin musiikin säveltämisestä ja lyriikoista, mutta kappaleiden muokkaus raakileista valmiiksi versioiksi tapahtuu yhteisvoimin yhtyeen viiden jäsenen kesken.

4.4. Tekijyys ja sukupuoli

Tekijöiden jaottelu kolmeen edellä käsitelyyn tekijätyyppiin mahdollistaa genrelähtöisen analyysin lisäksi eri tekijätyyppien sukupuolikohtaisen tarkastelun. Kaiken kaikkiaan huomattava enemmistö albumilistojen tekijöistä on miehiä, mutta joissain tietyissä genreissä osa tekijöistä on naispuolisia. Viime vuosikymmeninä on gender-teorioiden invaasion myötä alettu kiinnittää huomiota musiikin ja sukupuolen väliseen suhteeseen. Gender-näkökulmasta populaarimusiikkia on tutkinut muun muassa Sara Cohen artikkelissaan ”Popular music, gender and sexuality” (2001). Cohenin lähtökohtana on musiikin sekä miehisyyteen tai naiseuteen liittyvien diskurssien välinen kytkös; tietyt musikaaliset soundit, rakenteet ja äänirekisterit yhdistyvät määrättyissä sosiaalisissa ja kulttuurisissa konteksteissa tuttuihin miehisyyden ja naiseuden kuviin ja stereotyypeihin (emt. 231). Vallalla on yleinen näkemys rockmusiikista miehisenä kulttuurina, johon sisältyvät aktiviteetit ja tyyli symboloivat miehen seksuaalisuutta, dominanssia ja arvovaltaa. Naisten ja rockin suhteesta puhuessaan Cohen (emt. 232) painottaa sen sijaan naisten marginaalista, dekoratiivista ja vähemmän luovaa roolia rock-kulttuurissa. Cohenin mukaan naisten näkymätön rooli on puolestaan seurausta siitä, että perinteisesti luovuus, kontrolli ja musiikin luominen on tiukasti kytketty miehiin. Cohen (2001: 232) luonnehtii naismuusikkouteen kohdistuvia ennakkoluuloja seuraavasti: ”Naisten tekijyys ja luovuus on kielletty, naisia on arvosteltu pikemminkin ulkonäön kuin muusikkouden perusteella ja heidän musiikkinsa on virheellisesti oletettu olevan luontaisesti erilaista miesten säveltämään

musiikkiin verrattuna²¹”. Vaikka Cohenin kuvaama asenteellisuus on toivon mukaan vähentymään päin, ovat musiikkigenret edelleen riippuvaisia sukupuolijattelusta – toiset enemmän kuin toiset. Näin ollen genreissä vallitsee tiettyjä käytänteitä myös sukupuolta ja käyttäytymistä koskien, esimerkkinä heavyn loputon miehisyyden symboliikka. Samalla edellä mainittujen musiikinlajien kirjoittamattomat säännöt toimivat osoituksena genrejen rajoittavasta funktiosta.

Analysoimieni albumilistojen laulaja-lauluntekijöistä reilusti yli puolet (31 kpl/ 61%) on miehiä, naisten osuuden jäädessä 39 prosenttiin (20 kpl). Miehet näyttävät hallitsevan erityisesti rockin, rapin ja konemusiikin kenttää: edellä mainittujen musiikinlajien 22 tekijästä yhteensä viisi (23 %) on naispuolisia (Björk, Jonna Tervomaa, Maija Vilkkumaa, Tori Amos ja Sonique). Sen sijaan popmusiikin tekijöiden sukupuolijakauma on tasaisempi: 27 tekijän kokonaisuudesta miehiä on 14 (52 %) ja naisia 13 kappaletta (48 %). Lisäksi molemmat soulin edustajat ovat naispuolisia (Erykah Badu ja Sade). Esittäjien kohdalla sukupuolella näyttää olevan vähemmän merkitystä, sillä esittäjien sukupuolijakauma menee prosentuaalisesti lähes tasan: nais(es)ittäjiä on 15 (52 %) ja miehiä 14 kappaletta (48 %). Popmusiikin genressä suurin osa esittäjistä on naisia: yhteensä 10 tekijän joukossa on naisia 7 kappaletta (70 %) ja miehiä 3 (30 %). Iskelmämusiikissa sukupuolijakauma on melko tasainen: 15 tekijästä miehiä on yhteensä 8 kappaletta (53 %) ja naisia 7 (47 %). Sen sijaan klassisen musiikin neljästä tekijästä kolme on miespuolisia (75 %) yhtä naistekijää vastaan (25 %).

Yhtyeitä tarkasteltaessa on miestekijöiden hallitsevuus silmiinpistävää. Naisjäseniä on mukana 22 yhtyeessä, kun yhtyeitä yhteensä on 123 kappaletta. Naisjäseniä sisältävien yhtyeiden osuus on näin ollen noin 18 prosenttia, tosin useissa tapauksissa laulaja on yhtyeen ainoa naispuolinen jäsen muiden jäsenten ollessa miehiä.

²¹ (Engl.) ”Women’s authorship and creativity have been denied, they have been judged on their appearance rather than their musicianship, and their music has been wrongly assumed to be naturally different from that composed by men”.

Rockin ja iskelmän yhtyeet koostuvat ainoastaan miehistä The Smashing Pumpkins -yhtyeen naisbasistia (D'Arcy) ja Garbage yhtyeen vokalistia (Shirley Manson) lukuun ottamatta. Samoin konemusiikissa, rapissa ja heavy-musiikissa naistekijät ovat yksittäisiä poikkeuksia. Edellä mainittujen musiikinlajien 42 yhtyeestä naisia esiintyy yhteensä kuudessa kokoonpanossa (14%), jotka ovat ATC, Fragma, Entwine Kwan, Lullacry ja Nightwish. Näissä yhtyeissä naisten tekijyys keskittyy laulamiseen. Popmusiikin genre on yhtyeiden osalta ainoa, joissa useampia naistekijöitä on mukana. Pop-yhtyeiden 31 kappaleen joukosta naisjäseniä esiintyy 14 yhtyeessä (45 %). Tällaisia yhtyeitä ovat Aika, Destiny's Child, Manhattan Transfer, Roxette, Nylon Beat, A Camp, New Order, The Corrs, Tiktak, Killer, Vaya Con Dios, duo Kaija Kärkinen ja Ile Kallio, Texas sekä Ultra Bra.

Kaiken kaikkiaan albumilistojen analyysi osoittaa sukupuolen olevan pikemminkin riippuvainen genrestä kuin tekijätyypistä. Rockmusiikki ja erityisesti heavy ovat edelleen hyvin miesvaltaisia musiikinlajeja. Myös rapissa ja konemusiikissa on naistekijöiden osuus minimaalinen. Sen sijaan iskelmässä ja popmusiikissa naistekijyys on melko yleistä. Sukupuolen ja genren välisen kytköksen jäljet johtavat puolestaan jälleen kysymykseen autenttisuudesta; rock ja heavy pitävät tiukasti kiinni luovan tekijän myytistä, mikä taas asenteiden tasolla estää naisia saamasta jalansijaa kyseisissä musiikinlajeissa. Iskelmän ja popmusiikin sallivuutta naisia kohtaan selittänee sen sijaan kyseisten genrejen tekijyyden luonne; esittäjistä puhuttaessa Cohenin mainitsemat miehiin yhdistettävät seikat, kuten luovuus, kontrolli ja musiikin luominen ovat usein toissijaisia asioita artistin ulkonäköön tai kaupalliseen potentiaaliin nähden. Genrekohtaiset käytänteet näyttävät siis edelleen elävän ja voivan hyvin myös sukupuolen ja tekijyyden suhdetta tarkasteltaessa.

5. POPULAARIMUSIIKIN TEKIJYYDEN ILMENTYMIÄ

5.1. Kolme tekijää, kolme erilaista tekijyyttä

Olen valinnut lähemmän tarkastelun kohteeksi yhteensä kolme artistia albumilistojen 203 tekijän kokonaisuudesta. Kukin kolmesta tekijästä edustaa eri tekijätyyppiä: ensimmäinen on laulaja-lauluntekijä, toinen esittäjä ja kolmas yhtye. Näiden esimerkkitapausten kautta pyrin luomaan konkreettisen kuvan populaarimusiikin erilaisista tekijyyden muodoista. Tarkastelen muun muassa seuraavanlaisia musiikin tekijyyteen liittyviä kysymyksiä: minkälainen osuus artistilla on musiikin luomisessa, kuinka riippumaton tai riippuvainen tekijä on ulkopuolisesta avusta, kuka säveltää artistin esittämät kappaleet, kuka toimii musiikin sanoittajana ja kuka vastaa musiikin tuottamisesta. Tarkoituksena on myös pohtia, minkälaiset painotukset korostuvat eri tekijätyyppien kohdalla sekä minkälaisia konventioita ja uskomuksia eri tekijätyyppeihin on tapana yhdistää.

Esimerkkitapauksina ovat seuraavat tekijät: Björk, Kylie Minogue sekä Garbage-yhtye. Björkin olen edellä esitetyissä taulukoissa määritellyt laulaja-lauluntekijäksi, jonka esittämä musiikki on luokiteltavissa rockin²² genreen. Kylie Minogue on sen sijaan dance-vaikutteista popmusiikkia edustava esittäjä ja Garbage neljästä jäsenestä koostuva rock-yhtye. Jokaista tekijää tarkastellessani esittelen aluksi kyseisen tekijän taustaa ja biografiaa. Lisäksi kiinnitän huomiota, minkälaiset tekijyyteen liittyvät seikat saavat painoarvoa tekijää käsittelevissä levyarvosteluissa ja artikkeleissa. Tekijöiden yksityiskohtainen käsittely mahdollistaa populaarimusiikin

²² Björkin musiikissa yhdistyy piirteitä useasta eri musiikkigenrestä, minkä seurauksena musiikin yksiselitteinen luokittelu on kiistanalainen tehtävä. Useimmiten Björkin musiikki luokitellaan rockin genreen, tai pop-rockiin. Björkin omaleimaista musiikkia voidaan myös nimittää alternative-rockiksi. Björkin nuoruusvuosien toiminta punk-yhtyeissä tukee niin ikään Björkin musiikin kutsumista rockiksi – oli määrittelevä etuliite mikä tahansa.

erilaisten tekijätyyppien vertailun sekä eri tekijätyypeille ominaisten piirteiden havaitsemisen. Samalla levyarvosteluista käy ilmi, miten musiikkilehdistö luo ja vahvistaa tekijyyttä koskevia mielikuvia.

5.1.1. Björk – individualisti Islannista

Islannin Reykjavikista kotoisin oleva Björk Guðmundsdóttir syntyi 21. päivä marraskuuta vuonna 1965. Tätä nykyä Björkiä pidetään Islannin tunnetuimpana musiikintekijänä, jonka omaperäinen musiikki on levinnyt ympäri maailmaa. Mutta matka kuuluisuuteen on ollut pitkä. Viiden vuoden ikäisenä Björk aloitti musiikkikoulussa piano- ja huiluopinnot, joita hän jatkoi seuraavan kymmenen vuoden ajan. Björkiä ympäröi musiikki myös kodissaan, kommuunissa, jossa musiikkia soitettiin vuorokauden ympäri. 11-vuotiaana Björk teki äitinsä ja ystäviensä avustamana ensimmäisen albuminsa, minkä seurauksena Björkistä tuli kuuluisuus kotimaassaan jo nuorella iällä. Björk esitti ensimmäisellä levyllään tulkintoja kuuluisista popmusiikkikappaleista, muun muassa version The Beatles -yhtyeen klassikosta *Fool on the Hill*. 1970-luvun punk-vallankumous vaikutti Björkin musiikkimakuun suuresti ja niinpä 13-vuotiaasta lähtien Björk perusti useita punk-yhtyeitä: Exodus (1979), Tappi Takarrass (1981) sekä KUKL, joka julkaisi kaksi albumia (*The Eye* 1984, *Holidays in Europe* 1986). Vuonna 1986 KUKL-yhtyeen jäsenet perustivat Björkin johdolla uuden yhtyeen nimeltä The Sugarcubes, joka saavutti suuren suosion myös Islannin rajojen ulkopuolella. Yhtyeen suosio perustui pitkälti Björkin persoonaan, visuaaliseen ulkoasuun ja tunnistettavaan laulutyyliin. The Sugarcubes hajosi neljän julkaistun albumin jälkeen vuonna 1992, jolloin Björkin oli aika ryhtyä sooloartistiksi. (Internet-lähde Erlewine 2002a.)

Yhtyeen hajottua Björk muutti Reykjavikista Lontooseen, joka kaupunkina ruokki Björkin kiinnostusta Iso-Britannian tanssi- ja klubikulttuuria kohtaan. Björk alkoi tehdä yhteistyötä tunnetun tuottajan Nellee Hooperin kanssa, minkä tuloksena vuonna 1993 syntyi Björkin ensimmäisen soololevy *Debut. Human Behavior* -singlen siivittämänä Björkin soolodebyyttistä tuli suurmenestys, jota ovat seuranneet Björkin myöhemmät sooloalbumit *Post* (1995), *Postin* pohjalta tehdyistä remix-versioista koostuva *Telegram* (1996), *Homogenic* (1997), *Vespertine* (2001) sekä Björkin musiikkiuran eri vaiheita kuvaavat, aiempien albumien virstanpylväistä koostuvat kokoelmalevyt *Greatest Hits* (2002) ja *Family Tree* (2002). Edellä mainittujen levyjen lisäksi Björkiltä ilmestyi vuonna 2000 albumi nimeltä *Selmasongs*, joka pitää sisällään Björkin säveltämän musiikin Lars von Trierin elokuvaan *Dancer in the Dark*. Menestyksen myötä Björk on saanut osakseen kiitosta, arvostusta, useita palkintoja sekä sijan vakavasti otettavana muusikkona.

Björkin eklektisessä musiikissa on kuultavissa monenlaisia vaikutteita. Musiikin luomispaikkana toimivan Lontoon tyyllinen ja taiteellinen maailma yhdistyy nuoruuden klassisen musiikin opintoihin sekä teini-iän punk-innostukseen. Myös islantilainen runous, laulut ja tarusto tuovat oman lisänsä Björkin musiikkiin. Arvioidessaan Björkin viimeisintä sooloalbumia Helsingin Sanomien Nyt-liitteessä Tero Valkonen (internet-lähde 2001) erottaa Björkin musiikissa kolme toistaan tukevaa elementtiä. Ensinnäkin Björkin levyllä on havaittavissa klassisia elementtejä, kuten jousiorkesteri, harppu ja kuoro. Toiseksi Björk hyödyntää ahkerasti koneiden avulla luotuja omaperäisiä komppeja ja soundeja. Klassisten ja koneellisten elementtien lisäksi Björkin musiikkia leimaa pintaan nostettu laulu, joka Valkosen mukaan luo musiikkiin ainutkertaisen läsnäolon tunteen. (Emt.) Äänimaailman ohella Björk on tunnettu myös yksilöllisestä visuaalisesta maailmastaan, joka on selvimmin nähtävissä Björkin musiikkivideoissa.

Analysoitaessa Björkin musiikkia tekijyyden kannalta, voidaan Björkin todeta edustavan laulaja-lauluntekijä -tekijätyyppiä: Björk sekä säveltää että sanoittaa itse esittämänsä musiikin. Ja vaikka Björkin levyillä on mukana myös muita tekijöitä, kuten studiomuusikoita, tuottajia ja teknikoita, on Björk aina itse vastuussa musiikillisesta lopputuloksesta. Uransa edetessä Björk on itse asiassa yhä enemmän ottanut musiikkia kontrolloivia lankoja omiin käsiinsä, sillä vuoden 1997 *Homogenic*-albumista lähtien Björk on toiminut levyillään myös tuottajan roolissa. Björkin kontrolli omasta musiikistaan toimii osoituksena tekijyyden auteur-luonteesta, mitä vahvistaa myös Björkin musiikin omaleimaisuus, uusien trendien luominen sekä erilaisten elementtien ja vaikutteiden sekoittaminen keskenään. Useissa Björkin tuotantoa käsittelevissä levyarvosteluissa korostuu nimenomaan Björkin ainutlaatuisuus. Esimerkiksi Katy Widder (internet-lähde 2002) on arvostelussaan todennut Björkin uhkaavan stereotyyppioita sekä luovan uusia trendejä niiden seuraamisen sijaan. Widder toteaa myös Björkin jäljittelemisen olevan mahdotonta, mikä niin ikään vahvistaa mielikuvaa Björkin yksilöllisyydestä. Samoilla linjoilla on aiemmin mainittu Tero Valkonen (internet-lähde 2001) todetessaan Björkistä seuraavaa: ”Popissa on aina ollut liikaa perässäkulkijoita ja liian vähän uusien teiden avaajia. Siksi Björkin kaltaiset persoonat herättävät niin suurta riemua”. Levyarvosteluiden perusteella Björkin tekijyyttä leimaa lisäksi musiikin luomisen ei-kaupalliset motiivit; Björkin taiteellisten visioiden katsotaan olevan hänen musiikissaan etusijalla levyjen myyntipyrkimykseen nähden. Mielikuvaa Björkistä laulaja-lauluntekijänä vahvistaa sen sijaan usein tunnustuksellisia pidetyt sanoitukset, joita pyritään peilaamaan tekijän henkilökohtaisen elämän tapahtumiin.

5.1.2. Kylie Minogue – tanssilattioiden prinsessa

Kylie Minogue syntyi Australian Melbournissa toukokuun 28. päivänä vuonna 1965. Minogue on Madonnan ohella ainoa artisti, joka on yltänyt listojen ensimmäiselle sijalle kolmena viimeisenä vuosikymmenenä. Vaikka nykyään suuri yleisö tuntee Minoguen ensisijaisesti laulajana, ponnahti hän pinnalle näyttelijänä. 11-vuotias Minogue aloitti näyttelijän uransa Australian television draamasarjassa nimeltä Skyways, jota seurasivat useat roolit muissa tv-sarjoissa. 17-vuotiaana Minogue sai roolin suositusta Neighbours-saippuasarjasta, mikä merkitsi tietä kuuluisuuteen. Paikallinen levy-yhtiö nimeltä Mushroom kiinnostui suositusta tv-tähdestä nähtyään Minoguen esiintyvän hyväntekeväisyystapahtumassa. Ensimmäisen singlen (*Loco-Motion* 1987) menestyksen myötä artisti siirtyi tekemään yhteistyötä Lontoossa toimivan kolmikon Stock-Aitken-Watermanin (SAW) kanssa. Kyseinen trio toimi Minoguen levyillä säveltäjänä, sanoittajana ja tuottajana sekä kontrolloi artistin imagoa musiikkivideoissa. Pitäen kiinni suuresta määräysvallasta kolmikko teki Minoguesta kansainvälisen tähden, jonka levyt ylsivät myyntilistojen kärkisijoille ympäri maailmaa. Stock-Aitken-Watermanin ohjauksessa Minogue levytti yhteensä neljä albumia: *Kylie* (1988), *Enjoy Yourself* (1989), *Rhythm of Love* (1990) sekä *Let's Go to It* (1991). Yhteistyö kolmikon kanssa päättyi vuonna 1994, kun Minogue päätti siirtyä toisen levy-yhtiön suojiin. Lontoolainen tanssimusiikkiin keskittyvä Deconstruction Records julkaisi artistin kaksi seuraavaa albumia: *Kylie Minogue* (1994) sekä *Impossible Princess* (1998). Albumit menestyivät kuitenkin odotettua heikommin ja niinpä vuonna 1999 Minogue allekirjoitti sopimuksen Parlophone Records -nimisen levy-yhtiön kanssa. Viimeisimpien *Light Years* (2000) ja *Fever* (2001) albumien sekä 1970-luvun diskosoundien hyödyntämisen ansiosta Minogue nousi jälleen myyntilistojen kärkeen. (Internet-lähde Nimmervoll 2002.)

Kun Kylie Minoguen musiikkia pohditaan tekijyyden näkökulmasta, on kyseinen artisti melko selvästi luokiteltavissa esittäjien kategoriaan: Minoguen rooli on esittää ja tulkita musiikkia, jonka joku muu on säveltänyt ja tuottanut. Esimerkiksi Minoguen viimeisen albumin (*Fever* 2001) kappaleiden tekijöinä toimi kollektiivi, joka koostui yhteensä 15 eri lauluntekijästä. Muutamilla levyillä, kuten *Let's Go to It* ja *Impossible Princess* Minogue on laajentanut esittäjän rooliaan toimien myös sanoittajana. Uransa alkuaikojakin lukuun ottamatta Minogue on lisäksi itse vastannut visuaalisesta imagostaan muuttuen naapurintytöstä usaliaampaan suuntaan. Mielikuvitukselliset videot ja imagon muuttuvuus Madonnan ja David Bowien tapaan voivat osaltaan selittää artistin uran pitkäkestoisuutta.

Minoguen tekijyyden esittäjäluonnetta vahvistaa artistin tuotantoa käsittelevät levyarvostelut, jotka usein painottavat varsinaisen musiikin sijaan ei-musiikillisia elementtejä, kuten Minoguen ulkonäköä, tanssitaitea tai levyjen kaupallista menestystä. Esimerkiksi Jason Thompson (internet-lähde 2002) toteaa *Fever*-levyn arviossaan artistista seuraavasti: ”Vaatimaton naapurintyttö/ tuhma akka, joka pystyisi vaivatta viettelemään sekä miehet että naiset intohimoisella laulullaan, raikkailta kasvoillaan ja hyväkuntoisella, ikääntymistä uhmaavalla vartalollaan²³”. Q-lehdessä ilmestyneessä levyarvostelussa Robert Yates (internet-lähde 2000) puolestaan nostaa avainasemaan Minoguen kyvyn valita yhteistyökumppaninsa huolella sen sijaan, että Yates olisi kiitellyt itse artistin musiikillista panosta. Lisäksi musiikkikriitikot pitävät Minoguen esittämän musiikin sisällöttömyyttä itsestäänselvytenä. Näin Ilkka Mattila (internet-lähde 2001) kuvaa artistin musiikin sosiaalista funktiota ja musiikillista viestiä Helsingin Sanomien Nyt-liitteessä julkaistussa arviossa: ”Kylie Minogue on luotu tälle planeetalle laulamaan tyhjänpäiväistä ja huoletonta musiikkia, jonka tahtiin ihmiset vatkaavat lanteitaan ihan tavallisissa tanssipaikoissa ja jota he hyräilevät tavallisten

²³ Engl. ”A demure girl next door/naughty vixen who could easily seduce both men and women with her sultry pipes and fresh face and fit body that seemed to be age defying”.

askareidensa lomassa”. Mattila on tosin valmis nostamaan Minoguen musiikin keskivertopopin yläpuolelle, mistä kielii arvion otsikko ”Parempaa hömppää kuin aikoihin”. Levyarvostelut ilmentävät näin ollen voimakkaasti kriitikoiden asennetta tanssipainotteista popmusiikkia kohtaan, jonka suosion katsotaan yleisesti perustuvan varsinaisen musiikin ulkopuolisiin elementteihin. Edes artistin lauluääni tai kappaleiden tulkinnat eivät saa kiitosta osakseen. Ja silti Kylie Minogue on yksi viime vuosikymmenten menestyneimmistä musiikkiartisteista, todellinen kansainvälinen popikoni.

5.1.3. Garbage – kolme tuottajaa ja Shirley

Garbage on vuonna 1994 perustettu yhtye, jossa on yhteensä neljä jäsentä: vokalisti Shirley Manson, kitaristit Steve Marker ja Duke Erikson sekä rumpali Butch Vig. Garbagen juuret juontavat Yhdysvaltojen Wisconsiniin, jossa Marker, Erikson ja Vig soittivat ennen Garbagen perustamista useassa eri yhtyeessä. Ensimmäinen näistä yhtyeistä oli Spooner, jossa Vig soitti rumpuja ja Erikson toimi laulajana ja kitaristina. Kolmen albumin jälkeen Spoonerista muotoutui Firetown, joka kuitenkin laimean suosion myötä hajosi 1980-luvun loppupuolella. Spoonerin aikoihin vuonna 1984 Vig ja Marker perustivat yhteisvoimin studion (Smart), josta tuli suosittu levytyspaikka paikallisten yhtyeiden keskuudessa. Vig, Erikson ja Marker toimivat kaikki Smart-studion tiloissa tuottajina, jotka tekivät loputtomasti kokeiluja eri äänten ja instrumenttien kanssa. Jatkossa etenkin Butch Vig kasvatti mainettaan tuottajana tehden yhteistyötä muun muassa Depeche Moden, Nine Inch Nails- ja the Smashing Pumpkins-yhtyeiden kanssa. Erityisesti Nirvanan *Nevermind*-albumin tuottamisen jälkeen Vigin status tuottajana kasvoi tähteyteen asti. Vuonna 1993 Vigin, Markerin ja Eriksonin vapaamuotoinen jammailusessio johti uuden yhtyeen syntymiseen. Garbagen lopullinen

kokoonpano muotoutui, kun Vig näki Shirley Mansonin tähdittämän Angelfish-yhtyeen videon MTV:llä. Manson liittyi kolmen tuottajan joukkoon ja näin Garbagen tarina alkoi vuonna 1994. Skotlannin Edinburghista kotoisin oleva Manson oli ennen Angelfish-yhtyettä toiminut kosketinsoittajana ja laulajana yhtyeessä nimeltä Goodbye Mr. MacKenzie, johon Manson liittyi jo teini-ikäisenä. (Internet-lähde Erlewine 2002b.)

Garbagelta on tähän mennessä ilmestynyt kolme albumia: *Garbage* (1995), *Version 2.0.* (1998) sekä *Beautifulgarbage* (2001). Yhtyeen musiikkia leimaavat vahvat melodiat sekä uuden teknologian runsas hyödyntäminen. Tuottajakolmikko Vig, Marker ja Erikson säveltää musiikin tietokoneiden ja äänenkäsittelyohjelmien avulla. Äänen sämpläyksen, prosessoinnin ja miksauksen tuloksena jotkin Garbagen kappaleet rakentuvat yli sadasta ääniraidasta. Rumba-lehdessä ilmestyneessä artikkelissa Ilkka Mattila (internet-lähde 1998) toteaa Garbagen tehneen urauurtavaa työtä osoittaessaan, että elektronisen musiikin perustyökaluja voi hyödyntää myös rockmusiikissa. Kappaleiden huolella rakennetuista äänimaailmoista huolimatta ovat Garbagen musiikin avainasemassa varsinaiset melodiat ja Shirley Mansonin lauluääni. Manson osallistuu musiikin luomisprosessiin myös vastaamalla kappaleiden sanoituksista.

Tekijyyden näkökulmasta Garbagen musiikin syntytapaa voidaan kutsua kollektiiviseksi prosessiksi, jossa yhtyeen kaikilla neljällä jäsenellä on oma tehtävänsä. Tuottajakolmikko säveltää ja tuottaa musiikin, jonka tulkitsijana ja sanoittajana laulaja Manson toimii. Vaikka musiikin tekijyys on jakautunut Garbagen jäsenten kesken tasaisesti, on Shirley Manson ehdottomasti yhtyeen visuaalinen johtohahmo. Manson toimii Garbagen tavaramerkkinä, jonka kasvot koristavat musiikkilehtiä ja jonka karismaan Garbagen esiintymiset ja musiikkivideot pitkälti perustuvat.

5.2. Esimerkkitapausten vertailua

Edellä esiteltyjen kolmen tekijän, Björkin, Kylie Minoguen ja Garbage'n musiikin tekotapa ja tekijyydessä korostuvat seikat ovat keskenään erilaisia. Laulaja-lauluntekijä Björkin kohdalla painottuu tekijän omaperäisyys ja riippumattomuus ulkopuolisesta avusta. Björkin musiikkia peilataan tekijän persoonan kautta: musiikkia pidetään tekijänsä näköisenä ja tekstien tulkitaan kertovan tekijän henkilökohtaisesta elämästä ja omista kokemuksista. Björkin uskotaan luoneen oman maailmansa, jonka puitteissa Björk toteuttaa taiteellisia visioitaan. Esittäjä-kategoriaan luokitellun Kylie Minoguen tekijyydessä kiinnitetään sen sijaan usein huomiota musiikin ulkopuolisiin seikkoihin, kuten artistin ulkoiseen olemukseen tai musiikin tehtävään tanssikappaleena. Varsinaisen musiikin syntyprosessin jäämiseen taka-alalle vaikuttanee myös se, ettei kovinkaan moni kuulija tai kriitikko yksinkertaisesti tiedä, minkälainen lauluntekijöiden kavalkadi Minoguen esittämän musiikin tekoprosessissa on ollut mukana. Siinä missä Björkia voidaan luonnehtia rockin auteuriksi, yhdistyy Kylie Minoguessa monet pop-tähteyden tunnusmerkit. Sen sijaan Garbage-yhtyeen tekijyyttä tarkasteltaessa huomio kiinnittyy tekijyyden tasaiseen jakautumiseen yhtyeen neljän jäsenen kesken. Vig, Marker ja Erikson vastaavat musiikin säveltämisestä ja tuottamisesta, ja vokalisti Shirley Manson vastaa kappaleiden sanoituksista. Garbagea käsittelevissä artikkeleissa ja levyarvosteluissa välitetään lukijalle realistinen kuva kunkin jäsenen omasta vastuualueesta sekä painotetaan musiikin syntyvän neljän hengen muodostamassa vuorovaikutteisessa kollektiivissa.

Tekijyyden erilaisiin ilmenemismuotoihin vaikuttaa ennen kaikkea kolmeen eri tekijätyyppiin kohdistuvat säännöt ja odotukset. Tekijyyttä koskevien käytänteiden ja mielikuvien keskeisyys tulee konkreettisesti esiin, mikäli tietyn tekijätyyppikategorian artisti pyrkii pääsemään irti tietynlaisesta tekijyyden leimasta.

Näin on käynyt muun muassa Kylie Minoguelle. Vaikka kyseinen artisti onkin uransa aikana laajentanut esittäjän vastuutaan osallistumalla myös kappaleiden sanoittamiseen, ei yleisö tai musiikkikriitikot edelleenkään pidä Minogueta vakavasti otettavana, Björkin kaltaisena laulaja-lauluntekijänä. Tekijyyden leima näyttää näin ollen olevan artistissa hyvin tiukasti kiinni uran alkutaipaleelta lähtien ja juuri tekijyyden leima omalta osaltaan sanelee, mitä kultakin artistilta odotetaan ja sallitaan. Tässä vaiheessa nousee esiin genrekohtaisten konventioiden keskeisyys Björkin, Kylie Minoguen ja Garbagen erilaista tekijyyttä analysoitaessa; Björkin ja Garbagen odotetaan itse vastaavan esittämänsä musiikin säveltämisestä myös sillä perusteella, että molemmat artistit edustavat rockmusiikin genreä. Siinä missä rockin genressä oman musiikin säveltämistä pidetään ensisijaisena, ei popmusiikin luomistavalle ole saneltu niin tiukkoja sääntöjä. Popmusiikin tekijöitä esiintyy sekä laulaja-lauluntekijöissä että esittäjissä, kun taas rockmusiikin tekijät kuuluvat poikkeuksetta jompaankumpaan kategoriaan, jonka tekijät vastaavat itse oman musiikkinsa luomisesta, toisin sanoen laulaja-lauluntekijöihin tai yhteisiin.

Vaikka Björk, Kylie Minogue ja Garbage eroavat tekijöinä monella tapaa toisistaan, voidaan kyseisten artistien tekijyydessä havaita myös tiettyjä yhtäläisyyksiä. Ensinnäkin kaikkien kolmen artistin tekijyys on jollakin tapaa kollektiivista. Tekijöistä itsenäisin ja monipuolisin Björk on hänkin riippuvainen muista tekijöistä, kuten studiomuusikoista, tuottajista ja teknikoista. Minoguen kohdalla kollektiivisuus ilmenee vastaavasti artistin tavassa tehdä yhteistyötä useiden eri lauluntekijöiden ja tuottajien kanssa. Neljästä jäsenestä koostuva Garbage vaikuttaa yhtyeenä olevan itseriittoinen, mutta myös Garbagen jäsenten kesken jaettu tekijyys on kollektiivista. Populaarimusiikin tekemisestä näyttää muodostuneen hyvin monitasoinen ja erilaisten taitojen hallitsemista edellyttävä prosessi, minkä seurauksena myös tekijyyden kollektiivinen luonne on yleistynyt. Yksittäisillä tekijöillä ei enää ole resursseja pitää

kaikkia lankoja käsissään. Kollektiivisuuden lisäksi kolmen esimerkitapauksen tekijyyttä yhdistää tuottajan korostunut rooli sekä uuden teknologian hyödyntäminen, jotka kulkevat oikeastaan käsikädessä: musiikki, jossa on hyödynnetty uutta teknologiaa, edellyttää pitkälle jalostettua äänen prosessointia, toisin sanoen tuottajaa. Björkin, Kylie Minoguen ja Garbagen tekijyyttä yhdistävät seikat – kollektiivisuus, tuottajan korostunut rooli sekä uusi teknologia – leimaavat tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyyttä myös yleisellä tasolla.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Populaarimusiikin tekijyyden kenttä on hyvin monitasoinen verkosto, jossa voidaan erottaa useita rinnakkaisia kehityslinjoja ja ilmiöitä. Tutkielmassa olen tarkastellut populaarimusiikin tekijyyttä monesta eri näkökulmasta ja täten pyrkinyt havainnollistamaan tekijyyden verkoston erilaisia lonkeroita ja niiden välisiä suhteita. Populaarimusiikin tekijyys on kokenut tiettyjä muutoksia etenkin viimeisimpien vuosikymmenten aikana uuden teknologian kehityksen ja postmodernismin myötä, mutta toisaalta tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyydessä on havaittavissa piirteitä aina romantiikan ajoilta asti. Tekijyyden fragmentaarisuudesta huolimatta kuvailen seuraavassa populaarimusiikin tekijyyden merkittävimpiä suuntalinjoja.

Tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyyden leimaavin piirre on tekijyyden kollektiivisuus. Populaarimusiikin luomisprosessi edellyttää sekä musiikillisten että teknisten toimintojen monipuolista hallintaa. Musiikin tekemisen monialaisuudesta seuraten yhden ihmisen on mahdotonta hallita luomisprosessin kaikkia osa-alueita ja niinpä populaarimusiikin tekeminen tapahtuu yleensä monen tekijän yhteisvoimin. Tekijäkollektiivi koostuu useasta tietyistä alueesta vastaavasta tekijästä, kuten säveltäjästä, sanoittajasta, tuottajasta, teknikosta ja studiomuusikoista. Tekijöistä yksi vastaa musiikillisesta osaamisesta, toisella on näkemys musiikin markkinoinnista ja yleisön tuntemisesta ja kolmas vastaa levytystekniikan hallitsemisesta. Tekijyyden kollektiivisuuden myötä tekijyyden eri osa-alueiden yhtäaikaista kontrollointia ja musiikillinen autonomisuus ovat tämänhetkisessä populaarimusiikissa huomattavasti harvinaisempaa kollektiiviseen tekijyyteen verrattuna. Nykyään kaikkein itsenäisimpienkin artistien tukena toimii jonkinlainen tekijäkollektiivi, vaikka toiset artistit tukeutuvat ulkopuoliseen apuun enemmän kuin toiset. Tekijyyden kollektiivisuus tulee esiin myös tarkastelemalla populaarimusiikin

kolmen tekijätyypin yleisyyttä: analysoimieni albumilistojen 203 tekijästä yhteensä 61 prosenttia edustaa yhtyeitä, laulaja-laulutekijöiden osuuden jäädessä 25 prosenttiin ja esittäjien vastaavasti 14 prosenttiin.

Toinen tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyyttä leimaava seikka on tekijättömän ja tekijällisen populaarimusiikin välinen vuorottelu. Kyseinen ilmiö kytkeytyy ennen kaikkea tekijyyden genrekohtaisuuteen, määrätynlaisen tekijyyden näkemiseen toista autenttisempaan. 1960-luvulla pinnalle nousseiden poststrukturalististen ajattelijoiden käsitykset tekijyyden kuolemasta ovat jättäneet jälkensä myös populaarimusiikkiin, mutta yksinomaan ns. postmodernistisiin musiikkigenreihin, kuten konepainotteiseen musiikkiin ja rappiin. Näille genreille on tyypillistä esittäjien kasvottomuus, uuden teknologian hyödyntäminen sekä tulkintojen moninaisuus. Poststrukturalismin hengessä postmodernistisessä musiikissa painottuu vastaanoton aktiivinen luonne; tekijä ei istuta teokseen valmiita merkityksiä, vaan merkitykset syntyvät musiikin vastaanottohetkenä. Postmodernistiset genret pyrkivät näin ollen irrottautumaan romantiikan ja modernismin estetiikoista ja autenttisuuden muodoista viljelemällä tyylien pluralismia, hämärtäen vallinneita rajoja sekä sitaatteja ja pastisseja suosimalla. Sen sijaan erityisesti rockissa vallitsee edelleen romantiikan ajan näkemys yhdestä autenttisesta luovasta voimasta, joka kulminoituu auteurin käsitteeseen. Populaarimusiikin auteurilla viitataan itsetietoiseen, innovatiiviseen ja itse esittämästään musiikista vastuussa olevaan musiikintekijään. Auteurismiin liittyvät puolestaan käsitykset myyttisyydestä, teosten tunnustuksellisuudesta ja intertekstuaalisuudesta. Tekijyyden ja tähteyden diskurssien arvostuksen seurauksena esimerkiksi rockin laulaja-lauluntekijöistä muodostuu usein kulttimaisia autoreita, palvottuja idoleita. Samalla tavoin rockin tai popin artistien tekijyys nostetaan esiin tuotteiden markkinoinnissa ja artistien julkisuuskuvassa. Musiikillisten tai musiikin

ulkopuolisten seikkojen painottamisesta riippuen artistit voidaan nähdä auteureina, tähtinä tai näiden yhdistelminä.

Kolmas tämänhetkisen populaarimusiikin tekijyyden keskeinen kehityslinja on taiteellisen tekijyyden siirtyminen uusille alueille. Uuden teknologian myötä myös studiossa työskentelevien tuottajien luovaa panosta on alettu arvostaa uudella tavalla. Samassa mielessä kuin tietty visuaalinen tyyli voi toimia elokuvaohjaajan tai persoonallinen lauluääni laulajan tunnusmerkkinä, voidaan tunnistettavaa soundia pitää tuottajan omana käsialana, yksilöllisen luovuuden osoituksena. Tunnistettavan äänimaailman luoneista tuottajista on tullut populaarimusiikin tekijyyden keskeisimpiä rakennuspalikoita, jopa tähtistatuksesta nauttivia taiteilijoita. Vastaavanlainen taiteellisen tekijyyden laajentuminen on havaittavissa paitsi nimekkäiden musiikkivideoiden ohjaajien kohdalla myös DJ-kulttuurissa.

Tämänhetkisen populaarimusiikin tekijät ovat jaettavissa kolmeen tekijätyyppikategoriaan: laulaja-lauluntekijöihin, esittäjiin ja yhteisiin, kuten Suomen virallisen listan Top 40 -albumilistojen tarkastelu osoitti. Tekijyys saa kunkin artistin kohdalla oman yksilöllisen ilmiönsä, mutta erityisen keskeinen seikka tekijyyden muodostumisen kannalta on tekijätyyppien ja genrejen välinen suhde. Tekijätyyppien ja genrekohthaisten käytänteiden vuorovaikutteisuus on eräänlainen kirjoittamaton sääntö, joka sanelee minkälaista tekijyyttä eri genreissä ilmenee. Esimerkiksi esittäjä-tekijätyyppin artistit edustavat joko popmusiikin, iskelmän tai klassisen musiikin genrejä, mutteivät koskaan rockia tai konemusiikkia. Sitä vastoin rockin ja konemusiikin edustajat ovat luokiteltavissa yksinomaan joko laulaja-lauluntekijöihin tai yhteisiin. Vastaavasti iskelmämusiikin artistit lukeutuvat joko yhteisiin tai esittäjä-tekijätyyppiin ja heavy-musiikin artistit yhteisiin. Näin ollen populaarimusiikin genret vaikuttavat omalta osaltaan, minkälaista tekijyyttä määrätyn musiikinlajin tekijältä odotetaan muun

muassa musiikillisen autonomian suhteen. Esimerkiksi rockin laulaja-lauluntekijät ja yhtyeet tavoittelevat mahdollisimman suurta riippumattomuutta ulkopuolisesta avusta, kun taas iskelmämusiikin artistien musiikillinen toiminta rajoittuu kappaleiden esittämiseen, säveltämisen ja sanoittamisen jäädessä vastualueen ulkopuolelle.

Se minkälaista tekijyyttä artisti edustaa, vaikuttaa tekijän sijoittumiseen populaarimusiikin kentässä; tekijyys määrää, mitä artistilta odotetaan ja miten kriitikot ja yleisö häneen suhtautuvat. Artisti voi itse omilla päätöksillään ja suhteellaan musiikin luomisprosessiin vaikuttaa, minkälaiseksi tekijyys juuri hänen kohdalla muodostuu. Lisäksi artistin esittämä musiikinlaji sanelee genrekohtaisten konventioiden kautta, minkälaista tekijyyttä tietyn genren sisällä pidetään tavoiteltavana. Toisaalta erilaiset tekijyyden muodot niin ikään selkeyttävät musiikkimarkkinoita ja helpottavat musiikin lokerointia. Populaarimusiikin tekijyys asettaa artistin musiikilliselle toiminnalle kehukset. Näiden kehysten puitteissa populaarimusiikin tekijä itse vastaa kehysten sisällöstä – luovuuteen, teknologiaan ja yhä useammin myös tekijäkollektiivin apuun tukeutuen.

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn 1993. "Opera; or, the Envoicing of Women". Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. (Toim.) Ruth S. Solie. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S.225-258.
- Attali, Jacques 1985. "Repeating". Teoksessa *Noise. The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press. S.87-132.
- Attali, Jacques 2000. "On Musical Reproduction (Exchange-Object and Use-Object)". Teoksessa *Music, Culture, and Society. A Reader*. (Toim.) Derek B. Scott. Oxford: Oxford University Press. S.211–217.
- Barthes, Roland 1985. "The Grain of the Voice". Teoksessa *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käännös ranskasta: Richard Howard. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. S.267-277.
- Barthes, Roland 1990 (1977). "The Death of the Author". Teoksessa *Image – Music – Text*. London: Fontana Paperbacks. S.142–148.
- Baudelaire, Charles 2001 (1863). "Modernin elämän maalari". Teoksessa *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. (Suom.) Kimmo Pasanen. Helsinki: Desura. S.24-62.
- Bazin, André 1973. *Mitä elokuva on?* (Toim.) Peter von Bagh ja Sakari Toiviainen. Porvoo, Helsinki: WSOY.

- Benjamin, Walter 1989 (1966). ”Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella”. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita, kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. (Toim.) Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino. S.139-173.
- Brackett, David 1999. ”Music”. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. (Toim.) Bruce Horner ja Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell Publishers Inc. S.124-140.
- Brackett, David 2000. *Interpreting Popular Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bredin, Hugh & Santoro-Brienza, Liberato 2000. *Philosophies of Art and Beauty. Introducing Aesthetics*. Edinburgh: University Press.
- Cohen, Sara 2001. ”Popular music, gender and sexuality”. Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (Toim.) Simon Frith, Will Straw ja John Street. Cambridge: Cambridge University Press. S.226-242.
- Des Pres, Josquin & Landsman, Mark 2000. *Creative careers in music*. New York: Allworth Press.
- Dyer, Richard 1979. *Stars*. London: British Film Institute.
- Fornäs, Johan 1995. ”Listen to Your Voice! Authenticity and Reflexivity in Karaoke, Rock, Rap and Techno Music”. Teoksessa *Popular Music - Style and Identity*. (Toim.) Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan ja Paul Friedlander. Montreal: Dufferin Press. S.99-110.
- Foucault, Michel 1979. ”What Is an Author?”. Teoksessa *Textual strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. (Toim.) Josué V. Harari. London: Methuen. S.141-160.

- Frith, Simon 1983. *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock*. London: Constable.
- Frith, Simon 1987. "Towards an aesthetic of popular music". Teoksessa *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. (Toim.) Richard Leppert ja Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press. S.133-149.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon 2001a. "The popular music industry". Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (Toim.) Simon Frith, Will Straw ja John Street. Cambridge: Cambridge University Press. S.26-52.
- Frith, Simon 2001b. "Pop Music". Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (Toim.) Simon Frith, Will Straw ja John Street. Cambridge: Cambridge University Press. S.93-108.
- Frith, Simon & Horne, Howard 1987. *Art into Pop*. London, New York: Methuen & Co.
- Goodwin, Andrew 1988. "Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction". Teoksessa *On record: Rock, pop and the written word*. (Toim.) Simon Frith, Andrew Goodwin. New York: Pantheon. S.258-273.
- Goodwin, Andrew 1990. *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hamm, Charles 2000. "Genre, Performance, and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin". Teoksessa *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. (Toim.) Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press. S.297-306.

- Heiniö, Mikko 1989. *Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Hennion, Antoine 1983. "The Production of Success. An Antimusicology of the Pop Song". Teoksessa *On record: Rock, pop and the written word*. (Toim.) Simon Frith, Andrew Goodwin. New York: Pantheon. S.185-206.
- Hietala, Veijo 1992. *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? – Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Keightley, Keir 2001. "Reconsidering rock". Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (Toim.) Simon Frith, Will Straw ja John Street. Cambridge: Cambridge University Press. S.109-142.
- Kirschner, Tony 1998. "Studying Rock: Towards a Materialist Ethnography". Teoksessa *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. (Toim.) Thomas Swiss, John Sloop, Andrew Herman. Malden, Oxford: Blackwell Publishers. S.247-268.
- Krasnow, Carolyn 1995. "Technologies of Authorship in Disco". Teoksessa *Popular Music - Style and Identity*. (Toim.) Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan ja Paul Friedlander. Montreal: Dufferin Press. S.181-183.
- Laing, Dave 1971. "Listen to Me". Teoksessa *On record: Rock, pop and the written word*. (Toim.) Simon Frith, Andrew Goodwin. New York: Pantheon. S.326-340.
- Lapsley, Robert & Westlake, Michael 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Murtomäki, Veijo 1994, "Muisoinnista ja esittävän taiteilijan roolista länsimaisen musiikin historiassa." Teoksessa *Esiintyjä – Taiteentulkki ja tekijä*. (Toim.) Riitta Tähtiö. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY. S.117-132.

- Negus, Keith 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold.
- Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London, New York: Routledge.
- Novitz, David 2001. "Postmodernism. Barthes and Derrida". Teoksessa *The Routledge Companion to Aesthetics*. (Toim.) Berys Grant, Dominic McIvor Lopes. London, New York: Routledge. S.155-165.
- Phillips, Patrick 1999. "Genre, Star and Auteur". Teoksessa *An Introduction to Film Studies. Second Edition*. (Toim.) Jill Nelmes. London and New York: Routledge. S.161-207.
- Scott, Derek 2002 (1998). "Postmodernismi ja musiikki". *Synkooppi* Op.66, 1/2002. (Suom.) Susanna Välimäki. S.23-32.
- Sederholm, Helena 2000. *Tämäkö taidetta?*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Sennett, Richard 1977. *The Fall of Public Man*. Cambridge: University Press.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge.
- Shusterman, Richard 1997. *Taide, elämä ja estetiikka*. Tampere: Gaudeamus.
- Stam, Robert 2000. *Film Theory. An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- Straw, Will 1999. "Authority". Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. (Toim.) Bruce Horner ja Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell Publishers Inc. S.199-208.

- Straw, Will 2001. "Dance Music". Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (Toim.) Simon Frith, Will Straw ja John Street. Cambridge: Cambridge University Press. S.158-175
- Street, John 1986. *Rebel rock: the politics of popular music*. New York: Basil Blackwell Inc.
- Strinati, Dominic 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- Théberge, Paul 1995. "What's That Sound? Listening To Popular Music, Revisited". Teoksessa *Popular Music - Style and Identity*. (Toim.) Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan ja Paul Friedlander. Montreal: Dufferin Press. S.275-284.
- Théberge, Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/ Consuming Tehcnology*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
- Théberge, Paul 1999. "Technology". Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. (Toim.) Bruce Horner ja Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell Publishers Inc. S.209-238.
- Thom, Paul 1993. *For an Audience. Philosophy of the Performing Arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- Wicks, Robert 2001. "Foucault". Teoksessa *The Routledge Companion to Aesthetics*. (Toim.) Berys Grant, Dominic McIvor Lopes. London, New York: Routledge. S.143-154.

Internet-lähteet

- Chu, Jeff 2002. ”Top of the Pops”. *Time Europe*. [www-dokumentti].
<<http://www.time.com/time/europe/ta/printout/0,9869,102126,00.html>>.
(Luettu 17.6.2002).
- Erlewine, Stephen Thomas 2002a. ”Artist Profile: Björk”. [www-dokumentti].
<<http://www.livedaily.citysearch.com/artist/1291.html>>. (Luettu
18.10.2002).
- Erlewine, Stephen Thomas 2002b. ”Spotlight on the Artist. Garbage”. [www-
dokumentti].<<http://music.barnesandnoble.com/search/artistbio.asp?userid=3FAGI0DR9Z&ctr=203899>>. (Luettu 18.10.2002).
- Mattila, Ilkka 1998. ”Neljänkympin villitys” *Rumba* 8/98. [www-dokumentti].
<<http://www.rumba.fi>>. (Luettu 28.10.2002).
- Mattila, Ilkka 2001. ”Minogue, Kylie: Fever. Parempaa hömppää kuin aikoihin”.
Helsingin Sanomien Nyt-liite. [www-dokumentti]. <<http://www.nyt.fi/Juttusivu.asp?path=85232;325099>>. (Luettu 28.10.2002).
- Nimmervoll, Ed 2002. ”Spotlight on The Artist. Kylie Minogue”. [www-dokumentti].
<http://music.barnesandnoble.com/search/artistbio.asp?userid=2WNL6YXP>
U4&ctr=68890>. (Luettu 28.10.2002).
- Thompson, Jason 2002. ”Kylie Minogue. Fever”. *PopMatters Music Review*. [www-
dokumentti]. [http://www.popmatters.com/music/reviews/m/minoguekylie-
fever.html](http://www.popmatters.com/music/reviews/m/minoguekylie-fever.html)>. (Luettu 18.10.2002).
- Valkonen, Tero 2001. ”Björk: Vespertine. Dramaturgian taju on huikea”. *Helsingin
Sanomien Nyt-liite*. [www-dokumentti].
<<http://www.nyt.fi/Juttusivu.asp?path=85232;252013>>. (Luettu
28.10.2002).

Widder, Katy 2002. "Björk. Vespertine". *PopMatters Music Review*. [www-dokumentti]. <<http://www.popmatters.com/music/reviews/b/bjork-vespertine.html>>. (Luettu 18.10.2002).

Yates, Robert 2000. "Kylie Minogue. Impossible Princess". *Q-Magazine*. [www-dokumentti].<http://www.q4music.com/nav?page=q4music.review.redirect&fixture_review=131025&resource=131025&fixture_artist=146224>. (Luettu 18.10.2002).

LIITE 1. Vuoden 2001 jokaisen kuukauden ensimmäisenä viikkona julkaistuilla Radiomafian Suomen virallisilla Top 40 -albumilistoilla esiintyvät tekijät ja albumit

Tutkimuksen ulkopuolelle rajaamieni kokoelmalevyjen, soundtrackien yms. perään olen merkinnyt tähden (*).

Lista 7.1.2001

1. Lenny Kravitz – *Greatest Hits*
2. The Beatles – *I*
3. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
4. Eminem – *The Marshall Mathers LP*
5. Darude – *Before The Storm*
6. Mark Knopfler – *Sailing To Philadelphia*
7. Smurffit – *Hip hop hitit! Vol.7 **
8. Neljä Ruusua – *Popmuseo*
9. Offspring – *Conspiracy Of One*
10. Madonna – *Music*
11. Kaija Koo – *Tuuleen pöörretyt vuodet 1980-2000*
12. Backstreet Boys – *Black & Blue*
13. ATC – *Planet Pop*
14. Ultra Bra – *Vesireittejä*
15. Irwin Goodman – *Rentun Ruusut*
16. Ricky Martin – *Sound Loaded*
17. Soundtrack – *Coyote Ugly **
18. Santana – *Supernatural*
19. Helmut Lotti – *Goes Classic*
20. Sade – *Lovers Rock*
21. Robbie Williams – *Sing When You're Winning*
22. Gregorian – *Masters of Chant **
23. Tiktak – *Frendit/Friends*
24. Fintelligens – *Renesanssi*
25. Kent – *B-Sidor 95-00*
26. Laila Kinnunen – *Kaikki kauneimmat*
27. U2 – *All That You Can't Leave Behind*
28. Sonique – *Hear My Cry*
29. Laura Pausini – *Tra te e il mare*
30. Eros Ramazzotti – *Stilelibero*
31. Craig David – *Born To Do It*
32. Jari Sillanpää – *Kuninkaan kyöneleet*
33. Enya – *Day Without Rain*
34. Tommi Läntinen – *Parhaat 1994-2000*
35. Rage Against The Machine – *Renegades*
36. Tapani Kansa – *Valaistu ikkuna*
37. Suurlähtetiläät – *Valgrid*
38. Britney Spears – *Oops!...I Did It Again*
39. Whitney Houston – *Greatest Hits*
40. Rauli Badding Somerjoki – *Täss on Rauli, moi!*

Lista 4.2.2001

1. Samuli Edelmann – *Kaikki tahtoo*
2. Dido – *No Angel*
3. Irwin Goodman – *Rentun Ruusut*
4. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
5. The Beatles – *I*
6. Jennifer Lopez – *J.Lo*
7. Lenny Kravitz – *Greatest Hits*

8. Outkast – *Stankonia*
9. Soundtrack – *Coyote Ugly* *
10. Darude – *Before The Storm*
11. Papa Roach – *Infest*
12. Eminem – *The Marshall Mathers LP*
13. Mark Knopfler – *Sailing To Philadelphia*
14. Santana – *Supernatural*
15. Robbie Williams – *Sing When You're Winning*
16. ATC – *Planet Pop*
17. Laura Pausini – *Tra te e il mare*
18. Offspring – *Conspiracy Of One*
19. Ricky Martin – *Sound Loaded*
20. Helmut Lotti – *Goes Classic*
21. Rauli Badding Somerjoki – *Tässä on Rauli, moi!*
22. Egotrippi – *Moulaa!*
23. Entwine – *Gone*
24. Madonna – *Music*
25. Moby – *Play*
26. Craig David – *Born To Do It*
27. Texas – *Greatest Hits*
28. Kaija Koo - *Tuuleen piirretyt vuodet 1980-2000*
29. Neljä Ruusua – *Popmuseo*
30. Ultra Bra – *Vesireittejä*
31. Britney Spears – *Oops!...I Did It Again*
32. Pate Mustajärvi – *Ukkometso*
33. Sade – *Lovers Rock*
34. The 69 Eyes – *Blessed Be*
35. U2 – *All That You Can't Leave Behind*
36. Suurlähettiläät – *Valgrid*
37. Eros Ramazzotti – *Stilelibero*
38. Andrea Bocelli – *Verdi*
39. Tommi Läntinen – *Parhaat 1994-2000*
40. Tarja Lunnas – *Kaikki Parhaat*

Lista 4.3.2001

1. Zen Café – *Helvetisti järkeä*
2. Samuli Edelmann – *Kaikki tahtoo*
3. Dido – *No Angel*
4. Amorphis – *Am Universum*
5. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
6. Klamydia – *Klamytipit*
7. Vesa-Matti Loiri – *Eino Leino 4*
8. Laura Pausini – *Tra te e il mare*
9. Papa Roach – *Infest*
10. Aki Sirkesalo – *Enkeleitä onko heitä*
11. Irwin Goodman – *Rentun ruusut*
12. Robbie Williams – *Sing When You're Winning*
13. Darude – *Before The Storm*
14. The Beatles – *I*
15. Flegmaatit – *Läheltä ja kaukaa*
16. Destiny's Child – *The Writings On The Wall*
17. Outkast – *Stankonia*
18. Paradise Lost – *Believe in Nothing*
19. Soundtrack – *Coyote Ugly* *
20. Tyrävyö – *Tyrävyö*
21. Kauko Röyhkä – *Miss Farkku-Suomi*
22. Hanoi Rocks – *Hanoi Rocks (4CD)*
23. Linkin Park – *Hybrid Theory*
24. Eros Ramazzotti – *Stilelibero*
25. Charlies – *Vain vähän aikaa*

26. Bablo – *Taivas sinivalkoinen*
27. Lenny Kravitz – *Greatest Hits*
28. Fragma – *Toca*
29. Backstreet Boys – *Black & Blue*
30. Eminem – *The Marshall Mathers LP*
31. ATC – *Planet Pop*
32. Finntroll – *Jaktens tid*
33. Ceebrolistics – *0.EP*
34. Eri esittäjiä – *Bumtsibum* *
35. Helmut Lotti – *Goes Classic II*
36. Texas – *Greatest Hits*
37. Sade – *Lovers Rock*
38. Jennifer Lopez – *J.Lo*
39. Fun Lovin' Criminals – *Loco*
40. John Frusciante – *To Record Only Water For The Days*

Lista 2.4.2001

1. Agents – *Agents is...HERE!*
2. Dido – *No Angel*
3. The Rasmus – *Into*
4. J. Karjalainen Electric Sauna – *Marjaniemessä*
5. Seminaarimäen Mieslaulajat – *Hakkaan sun ovej* *
6. Zen Café – *Helvetisti järkeä*
7. Manic Street Preachers – *Know Your Enemy*
8. Nightwish – *From Wishes To Eternity*
9. Anssi Kela – *Nummela*
10. Samuli Edelmann – *Kaikki tahtoo*
11. Linkin Park – *Hybrid Theory*
12. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
13. Eric Clapton – *Reptile*
14. Caater – *King Size*
15. Billy Idol – *Greatest Hits*
16. Vesa-Matti Loiri – *Eino Leino 4*
17. Laila Kinnunen – *Muistojen Kyyneleet*
18. Daft Punk – *Discovery*
19. Faith Hill – *Breathe*
20. Papa Roach – *Infest*
21. Aki Sirkesalo – *Enkeleitä onko heitä*
22. Eri esittäjiä – *Laulava Sydän – The Beatles* *
23. The Beatles – *I*
24. Robbie Williams – *Sing When You're Winning*
25. Kapasiteettiyksikkö – *Päivästoiseen*
26. Darude – *Before The Storm*
27. Soundtrack – *Coyote Ugly* *
28. Destiny's Child – *Writings On The Wall*
29. Irwin Goodman – *Rentun Ruusut*
30. Klamydia – *Klamytipit*
31. Laura Pausini – *Tra te e il mare*
32. Dimmu Borgir – *Puritanical Euphoric Misanthropy*
33. Bablo – *Taivas Sinivalkoinen*
34. Helmut Lotti – *Goes Classic II*
35. Coldplay – *Parachutes*
36. Aerosmith – *Just Push Play*
37. Outkast – *Stankonia*
38. Amorphis – *Am Universum*
39. MLTR – *Blue Night*
40. Fragma – *Toca*

Lista 6.5.2001

1. Maija Vilkkumaa – *Meikit, ketjut ja vyöt*
2. Crazy Town – *The Gift Of Game*
3. The Rasmus – *Into*
4. Leann Rimes – *I Need You*
5. Anssi Kela – *Nummela*
6. Leevi and the Leavings – *Torstai... 40 seuraavaa hittiä*
7. Billi Idol – *Greatest Hits*
8. Destiny's Child – *Survivor*
9. Dido – *No Angel*
10. CCR – *Platinum*
11. Pentti Hietanen – *Kyynelten kiertorata*
12. Linkin Park – *Hybrid Theory*
13. Roxette – *Room Service*
14. Janet Jackson – *All For You*
15. Kwan – *Dynasty*
16. Eagles – *Hell Freezes Over*
17. Samuli Edelmann – *Kaikki tahtoo*
18. Caater – *King Size*
19. Rammstein – *Mutter*
20. Paleface – *The Pale Ontologist*
21. YUP – *Lauluja metsästä*
22. Zen Café – *Helvetisti järkeä*
23. J. Karjalainen Electric Sauna – *Marjaniemessä*
24. Agents – *Agents is...HERE!*
25. Backyard Babies – *Making Enemies Is Good*
26. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
27. Bablo – *Taivas sinivalkoinen*
28. Popeda – *Just!*
29. Niko Ahvonen – *Tuhannen tanssin tasavalta*
30. Kirsi Ranto – *Kesyton*
31. Helmut Lotti – *Goes Classic II*
32. Reijo Taipale – *Elämän virta*
33. Kari Tapio – *Konserttilavalla*
34. Nick Cave and the Bad Seeds – *No More Shall We Part*
35. Leevi & The Leavings – *Keskiviikko – 40 ensimmäistä hittiä*
36. Vonda Shepard – *Ally McBeal For Once In My Life*
37. Seminaarimäen mieslaulajat – *Hakkaan sun ovee **
38. Nightwish – *From Wishes To Eternity*
39. Tulenkantajat – *Tulenkantajat*
40. Darude – *Before The Storm*

Lista 3.6.2001

1. Apulanta – *Heinola 10*
2. Anssi Kela – *Nummela*
3. The Rasmus – *Into*
4. Bon Jovi – *One Wild Night*
5. Maija Vilkkumaa – *Meikit, ketjut ja vyöt*
6. R.E.M – *Reveal*
7. Linkin Park – *Hybrid Theory*
8. Depeche Mode – *Exciter*
9. Stratovarius – *Intermission*
10. LeAnn Rimes – *I Need You*
11. Eagles – *The Very Best*
12. Matti ja Teppo – *Ensimmäinen*
13. Emmi – *Solitary Motions*
14. Destiny's Child – *Survivor*
15. Kwan – *Dynasty*
16. Crazy Town – *The Gift Of Game*

17. Titiyo – *Come Along*
18. Tool – *Lateralus*
19. Leevi and The Leavings – *Torstai 40 seuraavaa hittiä*
20. Billy Idol – *Greatest Hits*
21. Air – *10 000 Hz Legend*
22. Dido – *No Angel*
23. Zen Café – *Helvetisti järkeä*
24. CCR – *Platinum*
25. Rammstein – *Mutter*
26. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
27. Mari Rantasila – *Meidän matka*
28. Liekki – *Magio*
29. Weezer – *Weezer*
30. Janet Jackson – *All For You*
31. Megadeth – *The World Needs A Hero*
32. Reijo Taipale – *Elämän virta*
33. Brian Setzer '68 Comeback Special – *Ignition!*
34. Pentti Hietanen – *Kyynelten kiertorata*
35. Caater – *King Size*
36. Petri Nygård – *Petri presidentixi*
37. Bob Marley & The Wailers – *One Love – The Very Best Of*
38. Marita Taavitsainen – *Riittää kun rakastaa*
39. Roxette – *Room Service*
40. Eagles – *Hell Freezer Over*

Lista 1.7.2001

1. Anssi Kela – *Nummela*
2. The Rasmus – *Into*
3. Apulanta – *Heinola 10*
4. Linkin Park – *Hybrid Theory*
5. Radiohead – *Amnesiac*
6. Tehosekoitin – *Rakkauden gangsterit*
7. Pulkkinen – *Pulkkinen **
8. Stratovarius – *Intermission*
9. Scooter – *We Bring The Noise*
10. Faithless – *Outrospective*
11. Maija Vilkuumaa – *Meikit, ketjut ja vyöt*
12. Eagles – *The Very Best*
13. Soundtrack – *Save The Last Dance **
14. Kwan – *Dynasty*
15. Travis – *The Invisible Band*
16. Gerge Thorogood & The Destroyers – *Anthology*
17. Cradle of Filth – *Bitter Suites To Succubi*
18. Bon Jovi – *One Wild Night – Live 1985-2001*
19. Destiny's Child – *Survivor*
20. Zen Café – *Helvetisti Järkeä*
21. The Cult – *Beyond Good And Evil*
22. Flaming Sideburns – *Hallelujah Rock'N'Rollah*
23. Crazy Town – *The Gift Of Game*
24. Tool – *Lateralus*
25. Anastacia – *Not That Kind*
26. Safri Duo – *Episode II*
27. Limp Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
28. To/Die/For – *Epilogue*
29. Depeche Mode – *Exiter*
30. LeAnn Rimse – *I Need You*
31. Matti ja Teppo – *Ensimmäinen*
32. Emmi – *Solitary Motions*
33. Jope Ruonanasuu – *Lomakiertue **
34. Titiyo – *Come Along*

35. Sarah Brighman – *The Very Best Of*
36. Bob Marley & The Wailers – *One Love – The Very Best Of*
37. R.E.M. – *Reveal*
38. Basement Jaxx – *Rooty*
39. Lullacry – *Be My Good*
40. Dido – *No Angel*

Lista 5.8.2001

1. Anssi Kela – *Nummela*
2. D-12 – *Devil's Night*
3. The Rasmus – *Into*
4. Sakari Kuosmanen – *Onnen lyhteitä – 32 kulkijan laulua*
5. Linkin Park – *Hybrid Theory*
6. Shaggy – *Hotshot*
7. Apulanta – *Heinola 10*
8. Sonata Arctica – *Silence*
9. Maija Vilkkumaa – *Meikit, ketjut ja vyöt*
10. Erykah Badu – *Mama's Gun*
11. Manu Chao – *Proxima estacion esperanza*
12. Bob Marley & The Wailers – *On Love – The Very Best Of*
13. Gorillaz – *Gorillaz*
14. Zen Café – *Helvetisti järkeä*
15. Eppu Normaali – *Repullinen hittejä*
16. Kwan – *Dynasty*
17. Jope Ruonansuu – *Lomakiertue **
18. Travis – *The Invisible Band*
19. Tehosekoitin – *Rakkauden gangsterit*
20. Eros Ramazzotti – *Stilelibero*
21. Stratovarius – *Intermission*
22. Scooter – *We Bring The Noise*
23. Neljä Ruusua – *Popmuseo*
24. Destiny's Child – *Survivor*
25. Anastacia – *Not That Kind*
26. Erykah Badu – *Baduizm*
27. Manhattan Transfer – *Anthology*
28. Sarah Brightman – *The Very Best Of 1990-2000*
29. Emmi – *Solitary Motions*
30. The 69 Eyes – *Blessed Be*
31. In Flames – *Tokyo Showdown – Live In Japan 2000*
32. Lara Fabian – *Lara Fabian*
33. Tony Viikinki Halme – *Mestarit salilla **
34. Eagles – *The Very Best*
35. Soundtrack – *Save The Last Dance **
36. Ylioppilaskunnan Laulajat – *Yl Sinitaivaan **
37. Soundtrack – *Tomb Raider **
38. Pulkkinen – *Pulkkinen **
39. Limb Bizkit – *Chocolate Starfish & The Hot Dog Flavored Water*
40. Nightwish – *Oceanborn*

Lista 2.9.2001

1. HIM – *Deep Shadows & Brilliant Highlights*
2. Anssi Kela – *Nummela*
3. Slipknot – *Iowa*
4. Yölintu – *Sitä saa mitä tilaa*
5. Björk – *Vespertine*
6. The Rasmus – *Into*
7. Safri Duo – *Episode II*
8. System Of A Down – *Toxicity*
9. Kwan – *Dynasty*

10. Gorillaz – *Gorillaz*
11. New Order – *Get Ready*
12. Eppu Normaali – *Repullinen hittejä*
13. Paula Koivuniemi – *Kaikki parhaat*
14. Sakarai Kuosmanen – *Onnen lyhteitä – 32 kulkijan laulua*
15. Apulanta – *Heinola 10*
16. Linkin Park – *Hybrid Theory*
17. Maija Vilkkumaa – *Meikit, ketjut ja vyöt*
18. D-12 – *Devil's Night*
19. Soundtrack – *Bridget Jones Diary* *
20. Neljä Ruusua – *Popmuseo*
21. Moonspell – *Darkness And Hope*
22. A Camp – *A Camp*
23. Tony Viikinki Halme – *Mestarit salilla* *
24. Strokes – *Is This It*
25. Emmi – *Solitary Motions*
26. Erykah Badu – *Mama's Gun*
27. Manu Chao – *Proxima estacion esperanza*
28. J. Karjalainen – *Suurimmat hitit*
29. Ville Leinonen & Valumo – *Kimaltavia unelmia*
30. Travis – *The Invisible Band*
31. Zen Café – *Helvetisti järkeä*
32. Agents – *Agents is...HERE!*
33. Staind – *Break The Cycle*
34. Popeda – *Hittejä, kersantti Karoliina*
35. Sonata Arctica – *Silence*
36. Jope Ruonansuu – *Lomakiertue* *
37. Destiny's Child – *Survivor*
38. Shaggy – *Hotshot*
39. The 69 Eyes – *Blessed Be*
40. Tehosekoitin – *Rakkauden gangsterit*

Lista 7.10.2001

1. Yö – *Lengenda – Yön 36 suurinta hittiä*
2. 22-Pistepirkko – *Rally Of Love*
3. Anssi Kela – *Nummela*
4. Garbage – *Beautiful Garbage*
5. Lara Fabian – *Lara Fabian*
6. YUP – *Hajota ja hallitse*
7. The Crash – *Wildlife*
8. Suburban Tribe – *SubUrban Tribe*
9. HIM – *Deep Shadows & Brilliant Highlights*
10. Yölintu – *Sitä saa mitä tilaa*
11. Creed – *Human Clay*
12. Linkin Park – *Hybrid Theory*
13. Leevi And The Leavings – *Torstai...40 seuraavaa hittiä*
14. The Rasmus – *Into*
15. Kwan – *Dynasty*
16. Bo Kaspers Orkester – *Kaos*
17. Avain – *Punainen tiili*
18. Bruce Dickinson – *The Best Of*
19. Leevi And The Leavings – *Keskiviikko – 40 ensimmäistä hittiä*
20. Macy Gray – *The Id*
21. K-System – *Supadupasounds*
22. Aika – *Hear Me Now*
23. Soundtrack – *Bridget Jones Diary* *
24. Antti Huovila – *Sata kitaraa*
25. Machine Head – *Supercharger*
26. Pauli Hanhiniemen Perunateatteri – *Appelle-moi Bob*
27. Jamiroquai – *A Funk Odyssey*

28. Kylie – *Fever*
29. Maarit – *Metsän tyttö*
30. Paula Koivuniemi – *Kaikki parhaat*
31. Maija Vilkkumaa – *Meikit, ketjut ja vyöt*
32. Ressu Redford – *Soolo*
33. Slayer – *God Hates Us All*
34. Anathema – *A Fine Day To Exit*
35. Gorillaz – *Gorillaz*
36. Apulanta – *Heinola 10*
37. Tori Amos – *Strange Little Girls*
38. Safri Duo – *Episode II*
39. Taikakuu – *Elämä edessä*
40. Jore Marjaranta – *Aika palaa*

Lista 4.11.2001

1. Ultra Bra – *Sinä päivänä kun synnyin*
2. Yö – *Legenda – Yön 36 suurinta hittiä*
3. Anna Eriksson – *Kun katsoit minuun*
4. Agents & Jorma Kääriäinen – *Agents is ROCK! vol. 1*
5. Anssi Kela – *Nummela*
6. Linkin Park – *Hybrid Theory*
7. Michael Jackson – *Invincible*
8. Laura Pausini – *The Best Of*
9. Jari Sillanpää – *Hän kertoo sen sävelin*
10. Soundtrack – *Moulin Rouge **
11. Ismo Alanko – *Hitit 1989-2001*
12. Canto Finlandia – *Canto Finlandia **
13. Killer – *Sickeningly Pretty & Unpleasantly Vain*
14. Jonna Tervomaa – *Viivalla*
15. Andrea Bocelli – *Cieli di Toscana*
16. Gregorian – *Masters Of Chant **
17. Sir Elwoodin hiljaiset värit – *Pohjoisesta tuulee taas*
18. Lenny Kravitz – *Lenny*
19. Helmut Lotti – *Goes Classic II*
20. Ozzy Osbourne – *Down To Earth*
21. Janne Tulkki – *Tulinen sydän*
22. Suburban Tribe – *SubUrban Tribe*
23. Kylie – *Fever*
24. Soul Captain Band – *Jokaiselle tulta*
25. Kaija Kärkinen & Ile Kallio – *En voi unohtaa – Parhaat vuosilta 1991-2001*
26. 22-Pistepirkko – *Rally Of Love*
27. Lara Fabian – *Lara Fabian*
28. The Corrs – *The Best Of*
29. HIM – *Deep Shadows & Brilliant Highlights*
30. The Rasmus – *Into*
31. Alessandro Safina – *Insieme a te*
32. The Crash – *Wildlife*
33. Faith Hill – *There You'll Be*
34. Avain – *Punainen tiili*
35. Laura – *Puolet sun auringosta*
36. Yölintu – *Sitä saa mitä tilaa*
37. Bo Kaspers Orkester – *Kaos*
38. Pekka & Jaakko Kuusisto – *Bach Violin Concertos **
39. Vesa-Matti Loiri – *Parhaat – Vesku Suomesta*
40. Kwan – *Dynasty*

Lista 2.12.2001

1. Anssi Kela – *Nummela*
2. Tiktak – *Jotain muuta*

3. Nylon Beat – *Extreme*
4. Yö – *Legenda – Yön 36 suurinta hittiä*
5. Rasmus – *Hellofacollection*
6. Apulanta – *Sytä ja seurauksia – 30 parasta*
7. Anna Eriksson – *Kun katsoit minuun*
8. Canto Finlandia – *Canto Finlandia **
9. Gregorian – *Masters Of Chant – Chapter II **
10. Ultra Bra – *Sinä päivänä kun synnyin*
11. Linkin Park – *Hybrid Theory*
12. Helmut Lotti – *Goes Classic III*
13. Madonna – *GHV2 – Greatest Hits Volume 2*
14. Neljä Ruusua – *Valuva taivas*
15. Fintelligens – *Tän tahtiin*
16. Anastacia – *Freak Of Nature*
17. Jari Sillanpää – *Hän kertoo sen sävelin*
18. Laura Pausini – *The Best Of*
19. Pink Floyd – *Echoes – The Best Of Pink Floyd*
20. Janne Tulkki – *Tulinen sydän*
21. Eri esittäjiä – *Henki kulkee – Virsiä ja hengellisiä lauluja **
22. Ismo Alanko – *Hitit 1989-2001*
23. Alessandro Safina – *Insieme a te*
24. Lahden kaupunginorkesteri – *Suomalainen virsi **
25. Smurffit – *Hip Hop Hitit! Vol.8 **
26. Elvis Presley – *50 Greatest Love Songs*
27. Andrea Bocelli – *Cieli di Toscana*
28. Agents & Jorma Kääriäinen – *Agents is...Rock! vol. 1*
29. The Smashing Pumpkins – *Greatest Hits*
30. Soundtrack – *Moulin Rouge **
31. Britney Spers – *Britney*
32. Alien Ant Farm – *Anthology*
33. Sting – *...all this time*
34. The Bee Gees – *Their Greatest Hits*
35. Yölintu – *Sitä saa mitä tilaa*
36. Aika – *Hear Me Now*
37. Matti ja Teppo – *Kaikki hitit 1969-2001*
38. Rammstein – *Mutter*
39. Vaya Con Dios – *The Very Best Of*
40. Vesa-Matti Loiri – *Parhaat - Vesku Suomesta*

LIITE 2. Albumilistoilla esiintyvien tekijöiden esittely tekijätyypeittäin

Laulaja-lauluntekijät:

1. Aki Sirkesalo
- suomalainen soul/pop-artisti
2. Anastacia
- amerikkalainen pop/r'n'b -laulaja-tanssija (s.1973)
3. Anssi Kela
- suomalainen laulaja-lauluntekijä, Pekka ja Susi -yhtyeen ex-jäsen
4. Avain
- suomalainen rap-artisti
5. Billy Idol
- brittiläinen rock-laulaja, vuonna 1981 hajonneen Generation X -yhtyeen johtohahmo (s.1955)
6. Björk
- islantilaisissyntyinen, nykyisin Lontoossa vaikuttava laulaja-lauluntekijä, hajonneen Sugarcubes -yhtyeen vokalisti (s.1963)
7. Bruce Dickinson
- amerikkalainen heavy-artisti, Iron Maiden -yhtyeen ex-vokalisti (s.1958)
8. Craig David
- brittiläinen nuoren polven r'n'b/pop-artisti (s.1981)
9. Darude
- suomalaisen Ville Virtasen konemusiikki-akti
10. Dido
- brittiläinen nuoren polven laulaja-lauluntekijä (s.1971)
11. Eminem
- amerikkalainen rap-artisti (s.1972)
12. Emmi
- suomalainen nuoren polven laulaja-lauluntekijä
13. Enya
- irlantilainen laulaja-lauluntekijä (s.1961)
14. Eric Clapton
- englantilainen rock-kitaristi/laulaja-lauluntekijä, Cream-yhtyeen ex-jäsen (s.1945)
15. Erykah Badu
- amerikkalainen soul-laulaja/lauluntekijä (s.1971)
16. Ismo Alanko
- suomalainen rock-laulaja/lauluntekijä, Sielunveljet-yhtyeen ex-jäsen
17. J. Karjalainen
- suomalainen laulumies, vaikutti aikanaan J. Karjalainen ja mustat lasit -yhtyeessä
18. Janet Jackson
- amerikkalainen laulaja-tanssija/pop-ikoni, Michael Jacksonin pikkusisko (s.1961)
19. Jennifer Lopez
- amerikkalainen näyttelijä-tanssija/laulaja-lauluntekijä (s.1970)
20. John Frusciante
- amerikkalaisen Red Hot Chili Peppers -rockyhtyeen kitaristina tutuksi tullut lauluntekijä (s.1970)
21. Jonna Tervomaa
- suomalainen nuoren polven rock-laulaja/lauluntekijä
22. Jore Marjaranta
- suomalainen pop-laulaja/lauluntekijä, Guitar Slingers- ja Leningrad Cowboys -yhtyeiden ex-jäsen
23. Kaija Koo
- suosittu suomalainen naislaulaja
24. K-System
- suomalainen konemusiikkiartisti/ dj/ tuottaja Kimmo Kauppinen, projekti alkoi v.1999
25. Kauko Röyhkä
- suomalainen rock-laulaja/lauluntekijä
26. Lara Fabian
- Belgiasta kotoisin oleva pop-laulaja/lauluntekijä (s.1970)
27. Lenny Kravitz
- amerikkalainen rock-laulaja/lauluntekijä, multi-instrumentalisti (s.1964)

28. Maarit
- suomalainen naislaulaja/lauluntekijä
29. Macy Gray
- amerikkalainen pop/r'n'b -laulaja/lauluntekijä (s.1970)
30. Madonna
- amerikkalainen pop-ikoni (s.1958)
31. Maija Vilkkumaa
- suomalainen nuoren polven laulaja -lauluntekijä
32. Manu Chao
- espanjalainen latinpop-laulaja/lauluntekijä, Mano Negra -yhtyeen ex-vokalisti (s.1961)
33. Mari Rantasila
- suomalainen laulaja -näyttelijä
34. Mark Knopfler
- skotlantilainen laulaja -lauluntekijän, Dire Straits -yhtyeen ex-kitaristi/vokalisti (s.1949)
35. Michael Jackson
- popin kuningas Amerikasta (s.1958)
36. Moby
- amerikkalainen konemusiikkiartisti (s.1965)
37. Niko Ahvonen
- suomalainen soul/pop-laulaja/lauluntekijä
38. Ozzy Osbourne
- englantilainen heavy-legenda, Black Sabbath -yhtyeen johtohahmo (s.1948)
39. Paleface
- suomalainen rap-artisti
40. Petri Nygård
- suomalainen rap-artisti
41. Rauli Badding Somerjoki
- suomalainen lauluntekijä (1947-1987)
42. Ricky Martin
- puertoricolainen latinopop-artisti (s.1971)
43. Ressu Redford
- suomalainen laulaja, Bogart Co. ja Sound Of RELS -yhtyeiden ex-vokalisti, sooloura alkoi v.1990
44. Robbie Williams
- brittiläinen lauluntekijä, poptähti, Take That -poikabändin ex-jäsen (s.1974)
45. Sade
- nigerialaissyntyinen soul-laulaja/lauluntekijä (s.1959)
46. Shaggy
- jamaikalaisyyntyinen reggae-laulaja/lauluntekijä (s.1968)
47. Sonique
- brittiläinen dj-lauluntekijä-laulaja (s.1968)
48. Sting
- amerikkalainen laulaja-lauluntekijä, The Police -yhtyeen ex-jäsen (s.1959)
49. Tommi Läntinen
- suomalainen pop-laulaja/lauluntekijä
50. Tori Amos
- amerikkalainen pianisti/laulaja-lauluntekijä (s.1963)
51. Vonda Shepard
- amerikkalainen lauluntekijä, tuli tunnetuksi Ally McBeal -tv-sarjasta

Esittäjät:

1. Alessandro Safina
- italialainen klassisen koulutuksen saanut ooppera/pop/iskelmä -laulaja (s.1968)
2. Anna Eriksson
- suomalainen nuoren polven iskelmälaulaja
3. Antti Huovila
- suomalainen iskelmälaulaja
4. Bablo
- suomalainen iskelmälaulaja

5. Britney Spears
- amerikkalainen pop-artisti/ teini-idoli (s.1981)
6. Elvis Presley
- rock'n'rollin kuningas Amerikasta (1935-1977)
7. Eros Ramazzotti
- italialainen popartisti (s.1963)
8. Faith Hill
- amerikkalainen pop/country -artisti (s.1967)
9. Helmut Lotti
- belgialainen tenori, joka laulaa klassista musiikkia ja Elvistä (s.1969)
10. Irwin Goodman
- suomalainen iskelmälaulaja (1943-1991)
11. Jari Sillanpää
- ruotsalaissyntyinen iskelmälaulaja, vuoden 1995 tangokuningas (s.1965)
12. Kirsi Ranto
- suomalainen nuoren polven iskelmälaulaja, vuoden 1998 tangokuningatar
13. Kylie Minogue
- australialainen näyttelijästä laulajaksi ryhtynyt tanssimusiikki-artisti (s.1965)
14. Laila Kinnunen
- suomalainen iskelmälaulaja (1939-2000)
15. Laura Pausini
- italialainen poplaulaja (s.1974)
16. Laura Voutilainen
- suomalainen nuoren polven iskelmälaulaja, edusti Suomen Euroviisuissa v. 2002
17. LeAnn Rimes
- nuori amerikkalainen pop/country -artisti (s.1982)
18. Marita Taavitsainen
- suomalainen iskelmälaulaja, tangokuningatar vuodelta 1995
19. Paula Koivuniemi
- suomalainen pitkän linjan iskelmälaulaja
20. Pentti Hietanen
- suomalainen laulaja, jonka ohjelmistoon kuuluu klassista musiikkia, iskelmää ja rockia
21. Reijo Taipale
- suomalainen pitkän linjan iskelmälaulaja
22. Sakari Kuosmanen
- suomalainen iskelmälaulaja
23. Samuli Edelmann
- suomalainen laulaja -näyttelijä
24. Sarah Brightman
- englantilainen oopperalaulaja, jonka musiikki sisältää pop-vaikutteita (s.1961)
25. Tapani Kansa
- suomalainen pitkän linjan iskelmälaulaja
26. Tarja Lunnas
- suomalainen iskelmälaulaja
27. Titiyo
- ruotsalainen pop-artisti, jonka taustavoimana toimii mm. Kent-yhtyeen jäseniä
28. Vesa-Matti Loiri
- suomalainen laulaja -näyttelijä
29. Whitney Houston
- amerikkalainen pop/r'n'b'-laulaja (s.1963)

Yhtyeet:

1. 22-Pistepirkko
- suomalainen 3-jäseninen rock/art-garage -yhtye, aloitti aikoinaan Matti Mätä & SS -nimisenä yhtyeenä v.1978
2. A Camp
- ruotsalainen pop-yhtye, Cardigans -yhtyeen vokalisti Nina Perssonin sivuprojekti
3. Aerosmith
- amerikkalainen 5-jäseninen rock-yhtye, perustettu v.1970

4. Agents & Jorma Kääriäinen
- suomalainen iskelmämusiikin yhtye
5. Amorphis
- suomalainen 6-henkinen heavy-yhtye, perustettu 90-luvun alussa
6. Aika
- suomalainen 4-henkinen pop-yhtye, esiintyi aikaisemmin nimellä Aikakone
7. Air
- ranskalainen konemusiikkiduo, perustettu v.1998
8. Alien Ant Farm
- amerikkalainen 4-henkinen punkrock-yhtye, perustettu v.1996
9. Anathema
- englantilainen 5-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1990
10. Apulanta
- suomalainen 3-henkinen punkrock-yhtye, keulahahmona Toni Wirtanen, perustettu v.1991
11. ATC
- Saksassa 90-luvun lopulla perustettu 4-henkinen dance/pop-ryhmä
12. Backstreet Boys
- amerikkalainen 4-henkinen poikabändi, perustettu v.1993
13. Backyard Babies
- ruotsalainen 4-henkinen punkrock-yhtye, perustettu v.1987
14. Basement Jaxx
- brittiläinen konemusiikkiduo, perustettu v.1994
15. Bob Marley & The Wailers
- jamaikalaisnyntyisen reggae-legendan (1944-1981) tähdittämä yhtye, perustettiin v.1963
16. Bo Kaspers Orkester
- ruotsalainen 4-jäseninen pop/jazz -yhtye, perustettu v.1991
17. Bon Jovi
- amerikkalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1984
18. Brian Setzer '68 Comeback Special
- amerikkalainen 3-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1992
19. Caater
- eestiläinen konemusiikkiduo, perustettu v.1996
20. CCR
- amerikkalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1967, hajosi v.1972
21. Ceebrolistics
- suomalainen 3-jäseninen rap-yhtye, perustettu v.1994
22. Charlies
- suomalainen iskelmämusiikin yhtye, perustettu v.1967
23. Coldplay
- brittiläinen 4-jäseninen rock-yhtye, perustettu v.1996
24. Cradle Of Filth
- brittiläinen 5-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1991
25. Crazy Town
- amerikkalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1992
26. D-12
- amerikkalainen 6-henkinen rap-yhtye, rap-artisti Eminemin sivuprojekti
27. Daft Punk
- ranskalainen konemusiikkiduo, perustettu v.1995
28. Dimmu Borgir
- norjalainen 5-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1993
29. Depeche Mode
- englantilainen 3-jäseninen pop/rock-yhtye, perustettu v.1980
30. Destiny's Child
- amerikkalainen r'n'b/pop -yhtye, koostuu kolmesta naislaulajasta, perustettu v.1990
31. Eagles
- amerikkalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettiin v.1971, hajosi v.1982
32. Egotrippi
- suomalainen 5-jäseninen pop-yhtye, perustettu 1980-luvun lopulla
33. Entwine
- suomalainen 5-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1995
34. Eppu Normaali
- 5-jäseninen suomirock-yhtye, perustettu v.1975

35. Faithless
- brittiläinen 4-henkinen konemusiikki/dance-yhtye, perustettu v.1995
36. Finntroll
- suomalainen 5-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1997
37. Fintelligens
- suomalainen 2-henkinen rap-yhtye, perustettu v.1997
38. Flegmaatitkot
- suomalainen 3-henkinen rap-yhtye, perustettu v.1998
39. Fragma
- saksalainen 5-jäseninen konemusiikkiryhtye, perustettu v.1999
40. Fun Lovin' Criminals
- amerikkalainen 3-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1993
41. Garbage
- amerikkalais-skottilainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v. 1994
42. George Thorogood & The Destroyers
- amerikkalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1973, johtohahmona kitaristi George Thorogood (s.1950)
43. Gorillaz
- brittiläinen 4-jäseninen animaatioyhtye, keulakuvana Blur-yhtyeen solisti Damon Albarn
44. Hanoi Rocks
- suomalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1980
45. HIM
- suomalainen 5-jäseninen love metal -yhtye, johtohahmona Ville Valo, perustettu v.1995
46. In Flames
- ruotsalainen 5-jäseninen heavy-yhtye, perustettu 1993
47. Jamiroquai
- brittiläinen 5-jäseninen pop/funk-yhtye, keulahahmo na laulaja Jay Kay, perustettu v.1993
48. Kaija Kärkinen & Ile Kallio
- suomalainen popduo/aviopari, Kaija laulaa, Ile soittaa kitaraa (ex-Hurricanes-kitaristi)
49. Kapasiteettiyksikkö
- suomalainen 3-henkinen rap-yhtye, perustettu v.1998
50. Kent
- ruotsalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1990
51. Killer
- suomalainen 4-henkinen pop-yhtye, perustettu v.1999
52. Klamydia
- suomalainen 4-jäseninen punkrock-yhtye, perustettu v.1988
53. Kwan
- suomalainen 8-jäseninen rap-yhtye, perustettu 1990-luvun lopulla
54. Leevi & The Leavings
- suomalainen 4-henkinen popmusiikki-yhtye, perustettu 1970-luvun lopulla
55. Liekki
- suomalainen 3-jäseninen pop-yhtye, perustettu 1990-luvun lopulla
56. Limp Bizkit
- amerikkalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1994
57. Linkin Park
- amerikkalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1996
58. Lullacry
- suomalainen 5-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1998
59. Machine Head
- amerikkalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1993
60. Manhattan Transfer
- amerikkalainen 4-henkinen pop/laulu-yhtye, perustettu v.1969
61. Manic Street Preachers
- brittiläinen 3-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1991
62. Matti ja Teppo
- suomalaiset iskelmämusiikkia esittävät veljekset
63. Megadeth
- amerikkalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1983
64. MLTR (Michael Learns To Rock)
- tanskalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1988

65. Moonspell
- portugalilainen 4-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1989
66. Neljä Ruusua
- suomalainen 4-henkinen pop-yhtye, perustettu v.1985
67. New Order
- brittiläinen 4-henkinen pop-yhtye, perustettu v.1980
68. Nick Cave & The Bad Seeds
- australialainen 4-henkinen rock-yhtye, johtohahmona vokalisti Nick Cave (s.1957), perustettu v.1984
69. Nightwish
- suomalainen 5-jäseninen heavy-yhtye, keulahahmona klassisen koulutuksen saanut laulajatar Tarja Turunen, perustettu v.1995
70. Nylon Beat
- suomalainen tyttöduo, joka nousi tietoisuuteen MTV3:n Kiitorata-ohjelman kautta v.1995
71. Offspring
- amerikkalainen 4-henkinen punkrock-yhtye, perustettu v.1984
72. Outkast
- amerikkalainen rap-duo, perustettu v.1994
73. Papa Roach
- amerikkalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1993
74. Paradise Lost
- englantilainen 5-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1988
75. Pauli Hanhiniemen Perunateatteri
- suomalainen 4-henkinen suomirock-yhtye, johtohahmona Kolmas Nainen -yhtyeen ex-vokalisti, laulaja-lauluntekijä Pauli Hanhiniemi, perustettu v.1994
76. Pink Floyd
- englantilainen 3-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1966
77. Popeda
- 5-jäseninen suomirock-yhtye, keulahahmona laulaja Pate Mustajärvi, perustettu v.1977
78. Radiohead
- brittiläinen 5-jäseninen rock-yhtye, perustettu v.1987
79. Rage Against The Machine
- amerikkalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1991
80. Rammstein
- saksalainen 6-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1994
81. R.E.M.
- amerikkalainen 3-jäseninen pop/rock-yhtye, perustettu v.1980
82. Roxette
- ruotsalainen pop-duo, perustettu v.1985
83. Safri Duo
- tanskalainen tanssimusiikkiduo, perustettu v.1988
84. Santana
- amerikkalainen 4-henkinen rock-yhtye, johtohahmona kitaristi Carlos Santana, perustettu v.1966
85. Scooter
- saksalainen 3-henkinen konemusiikkiryhmä, perustettu v.1994
86. Sir Elwoodin Hiljaiset Värit
- suomalainen 6-jäseninen pop-yhtye, perustettu v.1988
87. Slayer
- amerikkalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1982
88. Slipknot
- amerikkalainen 9-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1996
89. Sonata Arctica
- suomalainen 5-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1995
90. Soul Captain Band
- suomalainen 9-henkinen pop/reggae-yhtye, perustettu v.1998
91. Staind
- amerikkalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1995
92. Stratovarius
- suomalainen 5-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1984
93. Suburban Tribe
- suomalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu 1990-luvun alussa

94. Suurlähettiläät
- suomalainen 8-jäseninen pop-yhtye, perustettu v.1991
95. System Of A Down
- amerikkalainen 4-jäseninen heavy-yhtye, perustettu v.1993
96. Taikakuu
- suomalainen nuoren polven iskelmämusiikki-yhtye
97. Tehosekoitin
- suomalainen 4-jäseninen rock-yhtye, perustettu 1990-luvun alussa
98. Texas
- skotlantilainen 4-jäseninen pop-yhtye, johtohahmona Sharleen Spiteri, perustettu v.1986
99. The 69 Eyes
- suomalainen 4-henkinen heavy-yhtye, perustettu 1990-luvun alussa
100. The Beatles
- brittiläinen pop-yhtye, legenda, 4 henkeä: McCartney/Lennon/Starr/Harrison, perustettu v.1960
101. The Bee Gees
- brittiläissyntyisen veljeskolmikon pop-yhtye, perustettu v.1958
102. The Corrs
- irlantilainen pop-yhtye, koostuu neljästä sisaruksesta, perustettu 1990-luvun alussa
103. The Crash
- suomalainen 3-jäseninen pop-yhtye, perustettu v.1997
104. The Cult
- englantilainen 3-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1981
105. The Flaming Sideburns
- suomalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1995
106. The Rasmus
- suomalainen 4-henkinen pop/rock-yhtye, perustettu v.1994
107. The Smashing Pumpkins
- 3/(4)-jäseninen, amerikkalainen rock-yhtye, perustettu v.1990, hajosi v.2000
108. The Strokes
- amerikkalainen 5-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1999
109. Tiktak
- suomalainen 6-henkinen tyttöbändi, perustettu v.1999
110. To/Die/For
- suomalainen 5-henkinen heavy-yhtye, perustettu v.1997
111. Tool
- amerikkalainen 4-jäseninen rock-yhtye, perustettu v.1990
112. Travis
- skotlantilainen 4-jäseninen rock-yhtye, perustettu v.1997
113. Tulenkantajat
- suomalainen 6-henkinen rap-yhtye, perustettu v.1998
114. Tyrävyö
- suomalainen 4-henkinen punkrock-yhtye, perustettu v.1996
115. U2
- irlantilainen 4-jäseninen rock-yhtye, johtohahmona vokalisti Bono, perustettu v.1978
116. Ultra Bra
- suomalainen 12-henkinen pop-yhtye, perustettiin v.1994, hajosi v.2001
117. Vaya con Dios
- 1980- ja 90 -luvuilla levyttänyt latinopop-bändi
118. Ville Leinonen & Valumo
- suomalainen 4-jäseninen pop-yhtye, keulahahmona laulaja-lauluntekijä Ville Leinonen, perustettu v.1998
119. Weezer
- amerikkalainen 4-henkinen rock-yhtye, perustettu v.1992
120. YUP
- suomalainen 5-jäseninen rock-yhtye, johtohahmona lauluntekijä Jarkko Martikainen, perustettu v.1988
121. Yö
- suomalainen 5-henkinen suomirock-yhtye, perustettu v.1981
122. Yölintu
- suomalainen 5-jäseninen iskelmäyhtye, perustettu v.1997
123. Zen Café
- suomalainen 3-jäseninen rock-yhtye, lauluntekijänä Samuli Putro, perustettu v.1992