

**Laura Ahonen**

# **UUTTA ILMAA POPULAARIMUSIIKIN TEKIJÄSUBJEKTIN RUUMIISEEN**

## **Poststrukturalismin teesit ja tekijyyden rakentuminen elektronisessa tanssimusiikissa**

Musiikki on totuttu jäsentämään rajattuina teoskokonaisuuksina, joita markkinoidaan teosten tekijöiden ja esittäjien kautta. Tekijöiden imagoista on tullut tuotemerkejä, jotka lisäävät musiikkiteosten kiinnostavuutta ja saavat kuulijat ostamaan levyjä ja käymään konserteissa. Tavasta yhdistää musiikkiteos tekijäänsä onkin muodostunut populaarimusiikkia leimaava piirre, joka ei säätele ainoastaan musiikkiteosten markkinoitua, vaan myös musiikin tekemistä ja kuluttamista. Erityisesti teosten vastaanotto-prosessin kannalta on oleellista, että kuulija kykenee antamaan musiikille kasvot ja yhdistämään äänen lähteen ja teoksen toisiinsa. Musiikkiteoksia kuunnellessaan kuulija liittyy musiikille antamansa merkitykset yleensä sen esittäjään – oli esittäjä itse luonut teoksen tai ei. Musiikin helpon lähestyttävyyden takaaajana musiikkiteoksen käsite on keskeinen lisäksi tekijänoikeuslaissa, jossa teokseen suhtaudutaan tekijänsä omaisuutena. Tekijäkeskeisyydestä huolimatta populaarimusiikin kentällä esiintyy myös ilmiöitä, jotka saavat kuulijan ihmettelemään, minkälainen artisti musiikin takana mahtaa piileksiä. Kaikille soitto- ja myyntilistoille nouseville kappaleille ei tunnu löytyvän kasvoja ja albumin kannessakin on kuvattu pelkkää maisemaa. Myös vaivalla löydettyssä valokuvassa artisti on ikuistettu kuin puolivahingossa siten, että kuvan epätarkkuus tekee hahmosta vaikeasti tunnistettavan.

Tarkoitukseni on pohtia, mistä edellä kuvatussa tekijän roolin sulkeistavassa tekijyyden rakentamisstrategiassa on kysymys. Tarkastelun lähtökohtana on ajatus elektroniselle tanssimusiikille<sup>1</sup> tyypillisestä tekijyydestä, joka poikkeaa artistin näkyvyyteen pohjaavaan strategiaan verrattuna. Keskeiseksi kysymykseksi tarkastelussa nousee populaarimusiikin tekijäsubjekti ja ajatukset tekijyyden kentän hajaantumisesta. Tekijäsubjektin hajoamisella viitataan erilaisten tekijyyden konstruktioiden rinnakkaisuuteen, mikä tulee selkeimmin esiin vertaamalla rockin romantiikan diskurssiin pohjaavaa tekijäkäsitystä ja yllä esiteltyä elektronisen tanssimusiikin tapaa tehdä tekijöistä näkymättömiä. Etsittäessä selitystä tekijyyden muotojen pirstoutumiselle

katseet kääntyvät musiikkiteknologisten edistysaskelten suuntaan, joiden vaikutuksesta musiikintekoprosessi on muuttunut monin tavoin. Teknologisten muutosten ohella kirjallisuudentutkimukseen nojaavan poststrukturalismin teesit tekijän kuolemasta valaisevat osuvasti myös populaarimusiikin tekijyydessä tapahtuneita muutoksia – siitäkkin huolimatta, että poststrukturalistit viittasivat teeseillään lähinnä kirjallisiin taideteksteihin. Kirjallisuudentutkimuksen ja populaarikulttuurin erilaisista lähtökohdista seuraten tarkastelussa tulee myös huomioida perinteiden erilaiset tavat määritellä tekijyys alun perin. Siinä missä kirjallinen teksti ymmärretään yleisesti yhden tekijän hengentuotteeksi, on populaarikulttuurin tekijyys jo lähtökohdiltaan epämääräisempi käsite. Populaarimusiikin teoksille voidaan vain harvoin nimetä yksi ainoa tekijä, sillä populaarimusiikin tekoprosessista vastaa usein monihenkoinen kollektiivi. Toinen kysymys on se, miten laajasti musiikintekon kollektiivisuus tuodaan esille mediassa tai miten tekijällisinä tai tekijättöminä kuulijat musiikkia pitävät.

Perinteiden lähtökohtaisista eroista huolimatta tavoitteenani on tarkastella poststrukturalistisen tekijäkäsityksen ja elektronisen tanssimusiikin välisiä yhteyksiä. Vaikka puhe tekijän kuolemasta saattaa kuulostaa kärjistetyltä, kuvastaa kyseinen ajatus myös laajemmin populaarimusiikintutkimuksessa tapahtunutta kehitystä, jonka myötä huomiota on alettu kiinnittää tekijän sijasta musiikin vastaanottajaan. Samalla tavoin poststrukturalismin tapa nähdä teokset pysyvien kokonaisuuksien sijaan muuttuvina ja intertekstuaalisina objekteina muistuttaa digitaalisten musiikkiteknologioiden mahdollistamaa musiikintekoprosessia, jossa valmiit teokset pilkotaan osiin ja alkupe- räisestä kontekstista irrotettua äänimateriaalia on mahdollista kierrättää loputtomasti uudelleen. Puheet tekijän kuolemasta eivät kuitenkaan välttämättä merkitse teosten tekijöiden täydellistä sivuuttamista. Sen sijaan pysyvän teoskäsitteen kyseenalaistaminen voidaan liittää kehitykseen, jonka myötä suhtautumisemme musiikkiteokseen on muuttunut. Muutosten seurauksena musiikkiteoksen käsitteestä on tullut yhä joustavampi ja monimuotoisempi vaihdellen keräilykohteeksi muodostuneesta albumista remix-versioiden intertekstuaaliseen ja häilyvään teoskäsitukseen. Remix-versioiden ohella paneudun suomalaista elektronista tanssimusiikkia edustavan Jori Hulkkosen tekijyyteen. Ennen poststrukturalismin ja elektronisen tanssimusiikin yhteyksien tarkempaa pohdintaa luon katsauksen ajatuksiin, joita vasten teesit tekijän kuolemasta ovat rakentuneet.

## **Itseriittoisuudesta intertekstuaalisuuteen**

Tekijyyden kuolemasta puhuttaessa päällimmäisiksi nousevat kahden poststrukturalistin, Michel Foucault'n (1926–1984) ja Roland Barthesin (1915–1980) kirjoitukset.



Molemmat ajattelijat suhtautuvat kriittisesti romantiikan tekijäkäsitykseen, jossa tekijän teokselle antamien merkitysten uskotaan välittyvän suoraan lukijalle (ks. esim. Krasnow 1995: 183). Sekä Foucault'n että Barthesin ajattelussa kriittiseksi lähtökohdaksi muodostuneet romantiikan teos- ja tekijäkäsitteet ovat vaikuttaneet huomattavasti myös musiikkikäytäntöjen historialliseen kehitykseen. Romantiikan ajoista eurooppalaisessa musiikkikulttuurissa on vallinnut ajattelutapa, jonka mukaan vakavasti otettavan muusikon tulee luoda tai esittää rajattuja teoskokonaisuuksia. Romantiikan aikana yleistyi myös näkemys musiikista puhtaana ja absoluuttisena taiteena, jolla ei nähty olevan yhteyksiä teoksen ulkomusiikillisiin elementteihin tai sosiaaliseen kontekstiin. Kirjassaan *The Imaginary Museum of Musical Works* Lydia Goehr (1992: 121–147) valottaa kehitystä, jonka myötä musiikkiteoksen käsite on vakiinnuttanut asemansa musiikkikulttuurin eri käytännöissä – musiikin tekemisestä ja musiikin esteettisestä teoriasta muusikoiden sosiaaliseen statukseen. Romantiikan ajalta peräisin olevat käsitykset teoksesta ja tekijästä ovat siis vahvasti vaikuttaneet siihen, minkälaisia musiikkikulttuurin käytänteet ovat vielä tänäkin päivänä.

Analysoidessaan romantiikan ideologian ja musiikillisen tekijyyden välistä yhteyttä Jason Toynbee (2000: xiii–xv) ottaa poststrukturalistien tavoin tehtäväkseen romantiikan aikaisen tekijäkuvan kriittisen tarkastelun. Toynbee huomauttaa, että klassisen ja populaarimusiikin tekijyyden välisistä eroista huolimatta romantiikan ideologia sanelee laajalti myös ne kriteerit, joiden perusteella populaarimusiikin teoksia ja artisteja arvotetaan. Romantiikan tekijäkuvan vastaisesti Toynbee ymmärtää tekijyyden sosiaalisena ja kollektiivisena prosessina, mikä merkitsee etenkin kuulijan aktiivisen roolin ja tekijää ympäröivän sosiaalisen kontekstin tunnustamista. Sen sijaan, että musiikkiteokset nähtäisiin pysyvinä kokonaisuuksina, joiden merkitykset ovat säveltäjän intentioiden sanelemia, poststrukturalismi suhtautuu musiikkiteoksiin osana merkitysten intertekstuaalista verkostoa, jonka kukin vastaanottaja tulkitsee omalla tavallaan yksilöllisestä subjektiposiitiostaan käsin (ks. esim. Butler 2002: 24). Samalla teoksen vastaanottajan toiminnan ei nähdä riippuvan tekijän teokselle antamista merkityksistä. Vastaanottajan tapaan tulkita teoksia vaikuttaa sitä vastoin kaikki se tieto, joka hänellä on tekijän aikaisemmista teoksista, tekijästä itsestään ja muista teosperinteeseen kuuluvista teoksista. Yhtäaikaaisesti nähdään, ettei teoksella ole yhtä oikeaa merkitystä, vaan jokainen tulkitsija muodostaa teoksesta oman tulkinnan.

Poststrukturalistiset käsitykset teoksen intertekstuaalisesta rakentumisesta ja tekemisen sosiaalisuudesta ovat yhdistettävissä kulttuuriseen musiikintutkimukseen, jossa musiikki mielletään osaksi kulttuuristen merkitysten kenttää. Kulttuurintutkimuksen näkökulmasta myös musiikillinen tekijyys voidaan määrittää – Taru Leppäsen ja Pirkko Moisalan (2003: 71) sanoja lainaten – ”jatkuvaksi merkityksien muodostamisen prosessiksi”. Muiden kulttuurisesti ja sosiaalisesti määräytyneiden ilmiöiden tavoin myös musiikillinen tekijyys rakentuu niistä merkityksistä, joita tekijyydelle

kulloinkin annetaan. Annetut merkitykset puolestaan muuttuvat vallitsevien sosiaalisten, kulttuuristen ja historiallisten olosuhteiden ohjaamina. Merkitysten kulttuurista rakentumista vasten on kiinnostavaa arvioida syitä, jotka ovat johtaneet populaarimusiikin tekijyydessä tapahtuneisiin muutoksiin ja romantiikan tekijäkuvan kritisointiin. Onko digitaalinen musiikkitekniikka muuttanut musiikintekoa niin radikaalisti, että tekijyydelle annettujen merkitysten määrittäminen uudelleen on ollut välttämätöntä? Toisaalta romantiikan diskurssi toimii osoituksena siitä, miten erilaisten kulttuuristen olosuhteiden aikana vakiintuneiden merkitysten vaikutus ei ole lakannut musiikintekotavoissa tapahtuneista muutoksista ja poststrukturalistien esittämästä kritiikistä huolimatta. Annettujen merkitysten muuttuvuudesta päätellen myös tekijyydelle annetut merkitykset ovat riippuvaisia omaksutuista tekijyyden arvottamisen kriteereistä, jotka vaihtelevat paitsi kuulijoittain myös genreittäin.

## Tässä ja nyt – vastaanoton välittömyys

Musiikkikäytäntöjen tekijäkeskeisyydestä seuraten tekijän nimestä on muodostunut keskeinen teosten luokittelun väline. Foucault (1979: 141) kiinnittääkin huomiota tekstin ja tekijän väliseen suhteeseen sekä tapaan, jolla tekstissä viitataan teoksen tekijään. Foucault’lle tekijä on tietynlainen ideologinen tuote ja toiminnallinen periaate, jonka avulla kulttuurissamme tehdään valintoja ja vedetään rajoja eri ilmiöiden välille. Sovellettaessa Foucault’n ajatuksia populaarimusiikkiin voidaan havaita, että kirjallisten teosten tavoin myös musiikkiteokset jäsennetään usein säveltäjänsä tai esittäjänsä nimen perusteella. Tekstien personifiointi puolestaan auttaa lukijaa ja kuulijaa erottamaan tekstit toisten tekijöiden tuotannosta. Samanaikaisesti kun joukko tekstejä on asetettu tietyn nimen alle, tekstien välille syntyy yhteyksiä, joiden avulla tekstit vastavuoroisesti selittävät toisiaan (Foucault 1979: 147). Myös populaarimusiikin teokset saavat tietyn statuksen sen myötä, kun teos yhdistetään tekijäänsä. Tästä seuraten tapa, jolla kuulija suhtautuu tiettyyn musiikkiteokseen, on riippuvainen kunkin teoksen tekijästä. Kuulleessaan saman kappaleen kahden eri artistin esittämänä kuulija muodostaa kaksi toisistaan poikkeavaa tulkintaa, sillä versioiden välisten musiikillisten erojen ohella kuulijan muodostamiin merkityksiin vaikuttaa artistien erilaiset tekijäkuvat. Madonnen tai Bob Dylanin kappaleet eivät saa aikaan erilaisia merkityksiä vain sen vuoksi, että artistien musiikki kuulostaa erilaiselta. Sen sijaan musiikkiteokseen vastaanottoon vaikuttaa myös mielikuva, jonka kuulija yhdistää kunkin artistin nimeen ja tekijäkuvaan. Vakiintuneesta tekijäkuvasta muodostuu kunkin artistin tuotantoa luonnehtiva piirre, joka antaa artistin edustamalle teokselle sen omintakeisen leiman.



Samoilla linjoilla Foucault'n kanssa on Barthes, joka kyseenalaistaa tekijän vallitsevan roolin ainoana merkitysten antajana. Tekijän korostamisen sijaan Barthes (1990: 143) painottaa, että jokainen teksti luodaan vastaanottohetkenä, tässä ja nyt – siitäkin huolimatta, että teosta pyritään selittämään tekijänsä kautta. Foucault'n tapaan Barthes korostaa, että tekijän ääni menettää syntyperänsä sinä hetkenä, jolloin kirjoittaminen alkaa. Samanaikaisesti tekijä astuu omaan kuolemaansa tehden lukijan syntymän mahdolliseksi. Barthes (1979: 142–143, 145–146, 77–81) täsmentää myös, ettei tekstissä ole löydettävissä yhtä ainoaa teologista merkitystä, vaan teksti on moniulotteinen tila, jossa joukko kirjoituksia sekoittuu ja riitelee keskenään. Tekijä ei siis yksin sanele teoksen merkityksiä, vaan teksti herää eloon vastaanottohetkenä, jolloin kukin lukija määrittää tekstin vaihtelevan ilmenemismuodon.

Barthesin tapa korostaa teokselle annettujen merkitysten ”tässä ja nyt” -luonnetta ja lukijan aktiivista roolia tuovat mieleen elektronista tanssimusiikkia ja DJ-kulttuuria leimaavan ajatuksen vastaanoton välittömyydestä. Musiikin esittäjien ja tekijöiden sijaan elektronisen tanssimusiikin esityksissä kuulijat ja tanssijat ovat pääosassa. Musiikin vastaanottajille myönnetyn aktiivisen toimijan roolin perusteella voitaneen päätellä, että elektronisessa tanssimusiikissa kuulijan asema mielletään aktiivisemmaksi kuin rockin ideologiassa, jossa musiikin merkitysten uskotaan kumpuavan artistin omakohtaisista kokemuksista. Siinä missä romantiikan diskurssiin pohjaavassa rockin laulaja-lauluntekijä -perinteessä tekijä mielletään merkitysten ainoaksi oikeaksi lähteeksi, elektronisessa tanssimusiikissa myös kuulijoiden ajatellaan aktiivisesti osallistuvan teokselle annettujen merkitysten tuottamiseen.

Musiikin vastaanottoprosessin korostaminen on muuttanut myös käsityksiä musiikintekoprosessin ja tekijäsubjektin luonteesta. Pohtiessaan elektronisen tanssimusiikin ja poststrukturalismin välisiä yhteyksiä Ulf Poschardt (1995: 378–380) analysoi tarkemmin DJ:n tekijyyttä. Vaikka DJ:n edustama tekijyys eittämättä eroaa romantiikan tekijäkuvasta, Poschardt ei kuitenkaan ole valmis myötäilemään Barthesin ajatuksia tekijän kuolemasta. Sen sijaan Poschardt mukaan DJ:n tekijyydessä yhdistyy sekä musiikin säveltäjälle että kuulijalle tyypillisiä piirteitä. Elektronisen tanssimusiikin tekijöille on ominaista myös se, etteivät artistit pyri musiikintekoprosessin mystifiointiin, vaan artistien tavat tehdä musiikkia ovat usein läpinäkyviä.

Musiikkiteknologian käytön peittelyn sijaan teknologian hyödyntämistä pyritään elektronisen musiikin perinteessä pikemminkin tuomaan korostetusti esille. Artistit puhuvat avoimesti myös musiikillista vaikutteistaan ja esikuvistaan, yrittämättä rakentaa itsestään kuvaa itseriittoisina neroluojina. Lisäksi elektronisen tanssimusiikin teokset pohjaavat usein muiden artistien tekemään materiaaliin, mikä niin ikään on ristiriidassa musiikin kautta itseään ilmaisevan romantiikan tekijäkuvan kanssa. Musiikintekotavoissa tapahtuneet muutokset ovatkin johtaneet siihen, että tekijyyteen liittyvät myytit ovat väistyneet luomisen kollektiivisuuden ja sosiaalisuuden painottamisen tieltä.

## Tekijyyden ja tekijättömyyden tasapainottelua

Kirjassaan *Gender and the Musical Canon* Marcia J. Citron (1993: 113–116, 117) pohtii seikkoja, jotka ovat johtaneet tekijäfunktion keskeisyyteen tavassa jäsentää musiikkiteoksia. Pyrkinessään selvittämään tekijäfunktion ja sukupuolen välistä suhdetta Citron käsittelee tekijyyden kysymyksiä Barthesin ajatusten pohjalta. Tekijän eliminointiin tähtäävän näkemyksen mukaan tekijän kulttuuriset merkitykset eivät ole olemassa ennalta, vaan ne syntyvät tekstin vastaanottoilanteessa. Vastaanottohetken korostamisen seurauksena Barthesin ajattelussa tekijää tärkeämpi elementti on lukija, joka luo tekstin merkitykset. Soveltaessaan Barthesin ajatusta taidemusiikin kontekstiin Citron painottaa sosiaalisen yhteisön ja teoksille annettujen merkitysten välistä yhteyttä. Citronin näkemyksessä teoksen tekijän ja vastaanottajan muodostamat merkitykset syntyvät yhteisön jaetuissa rakenteissa, joiden kokoamiseen on osallistunut joukko ihmisiä. Tekijyyden sosiaalisen rakentumisen painottamisen ohella Citron viittaa tekijyydellä teoksessa läsnä olevaan ajattomaan tekijähahmoon. Ajatus tekijän myyttisestä statuksesta karakterisoi etenkin romantiikan tekijäkäsitystä, jossa ajattomuuden auran uskotaan ympäröivän säveltäjää. Citron kääntää myös idean tekijäfunktion hallitsevuudesta pääläelleen kiinnittämällä huomiota teoksiin, joista tekijän kädenjälki uupuu ja joiden kontekstualisointi tästä syystä vaikeutuu.

Citron ei käsittele tekijättömien teosten problematiikkaa esimerkkitapausten avulla, mutta populaarimusiikin näkökulmasta monet elektronisen tanssimusiikin kappaleet toimivat esimerkkeinä musiikkiteoksista, joissa yhteys teoksen ja tekijän välillä on hämärtynyt. Teosten näennäinen tekijättömyys ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö myös näkymättömyyteen perustuvassa tekijäkuvassa tekijällä olisi merkitystä. Tekijäfunktion roolin kieltävä tekijyys toimii muiden tekijäkuvien tavoin suunniteltuna strategiana, jonka pohjalta musiikkiartisteja ja -teoksia markkinoidaan<sup>2</sup>.

Myös Jason Toynbeen (2000: xiii–xv) esittämä kritiikki romantiikan tekijäkuvaa kohtaan kohdistuu erityisesti käsitykseen teoksen autonomiasta ja tekijän itseilmaisullisuudesta. Toynbee ehdottaa, että romantiikan käsitykset luovuudesta ja tekijyydestä tulisi kyseenalaistaa paitsi korkeataiteessa myös niillä populaarimusiikin alueilla, jotka nojaavat romantiikan ideaaleihin. Argumentillaan Toynbee viittaa etenkin jazziin ja rockiin, joissa käsitys myyttisestä tekijänerosta on keskeisellä sijalla. Kyseisiin romantiikan diskurssiin pohjautuviin musiikinlajeihin liitetään ajatus musiikista herkän ja sankarillisen taiteilijan sielun ja psyyken ilmaisuna. Toynbee kuitenkin vastustaa myös täysin vastakkaista ajatusta, jonka mukaan teokset olisivat täysin tekijättömiä. Sen sijaan Toynbee painottaa musiikin tekemisen yhteyttä kulloinkin vallitsevaan sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöön.

Näkemyksensä perusteeksi Toynbee tarkastelee musiikillista tekijyyttä osana viestintäprosessia. Toynbee (2000: 61) puhuu ekspressionistisesta esittämistyylistä viitaten



romantiikan uskomukseen, jonka mukaan musiikkiteokset toimivat tekijänsä intentiontien ilmaisijoina. Monen muun laulaja-lauluntekijän tavoin myös Joni Mitchellin musiikin oletetaan usein sisältävän viittauksia artistin henkilökohtaisiin kokemuksiin (ks. esim. Reynolds & Joy 1995: 254–255). Seuraavassa on katkelma Mitchellin *Dreamland* (2004) kokoelmalevyn kansitekstistä:

Hänen maalauksensa, laulunsa ja elämänsä ovat toistensa kaltaisia. Joni Mitchell ei ole koskaan tyytynyt helppoihin vastauksiin; edelleen hän tutkii suuria kysymyksiä toisin kuin kukaan muu, on kyseessä maalisivellin, kitara, ukulele tai seisominen tässä, juuri nyt, vastavalmistuneiden maalausten reunustamassa huoneessa. Tuolla pöydällä on lopullinen listaus tämän albumin kappaleista, käsin kirjoitettuna, vähäisin viime hetken muutoksina. Sellainen on hänen työnsä mahti ja on hyvin vaikeaa valita muutamia hänen kappaleitaan yhdelle levylle. Hänen laulunsa kuuluvat niin voimakkaasti niille, jotka ne kuulevat. Miten voitaisiin valita yksi ja unohtaa toinen? Ja sitten ymmärrät, se on helppoa, kun ajattelet sitä. Varsinainen mestariteos on Joni Mitchell.<sup>3</sup>  
(Crowe 2004.)

Lainauksesta käy ilmi ajattelutapa, jossa teoksia tulkitaan tekijänsä elämäntarinan kautta. Toynbee (2000: 61, 63) kritisoi kyseistä ekspressionistista tekijäkäsitystä sen perusteella, että se kiistää tekijäsubjektin ja sosiaalisten suhteiden välisen yhteyden. Vaikka ajatus musiikista tekijänsä itseilmaisuna liittyy erityisesti laulaja-lauluntekijyyteen, Toynbee tähdentää tekijyyden olevan aina sosiaalisesti rakentunutta – oli kyse minkälaisesta luomisesta tahansa. Luomistyön kontekstisidonnaisuudesta seuraten Toynbee suosii ekspressionistisen esittämistyylin sijaan ajatusta esittämisen transformatiivisuudesta. Kyseisen esittämistyylin mukaan musiikin lähteenä ei pidetä yksilöä, vaan kollektiivia, historiallista ajankohtaa tai maantieteellistä paikkaa. Lisäksi kuulijan aktiivinen rooli otetaan jälkimmäisessä esittämistavassa korostetusti huomioon. Sen sijaan, että musiikillinen tekijyys ymmärretään lähettäjältä vastaanottajalle eteneväksi lineaariseksi prosessiksi, Toynbeeen näkemyksessä painottuu musiikintekoprosessia ympäröivä sosiaalinen ja kulttuurillinen konteksti. Tekijyyden sosiaalisuuden lisäksi populaarimusiikin kentällä on tapahtunut myös muita muutoksia, jotka ovat vaikuttaneet käsityksiin musiikin tekemisen luonteesta.

## **Elektroninen tanssimusiikki ja tekijän vallan kumous**

Kyseenalaistamalla tekijän intentiontien ja teoksen välisen riippuvuuden Foucault ja Barthes pyrkivät siirtämään huomion tekijästä lukijaan ja teosten rinnakkaisiin tulkeutuksiin. Myös populaarimusiikin kentällä voidaan erottaa ilmiöitä, joissa huomio on siirtynyt tekijän intentiontien tarkastelusta kuulijan aktiiviseen ja yksilölliseen vastaan-

ottoon. Kenties selkeimmin siirtymän voi havaita elektronisessa tanssimusiikissa ja sen tavassa painottaa musiikin aktiivista vastaanottoa tekijän julkisen näkyvyyden kustannuksella. Artistien tekijäkuvan pirstaleisuudesta ja näkymättömyydestä seuraten elektronisen tanssimusiikin genressä tekijäfunktion asema ei yleensä ole yhtä keskeisessä asemassa kuin artistien julkiseen näkyvyyteen varaan rakennetuissa musiikinlajeissa. Useat tekijäkulttia välttelevät ilmiöt ovat yhteydessä genreihin, joiden teossa on hyödynnetty uutta musiikkiteknologiaa. Teknologian käyttö on puolestaan johtanut siihen, että kyseisiin genreihin luokiteltavan musiikin teossa tuottajan, teknikoiden ja DJ:n roolit ovat usein keskeisessä asemassa. Musiikintekotavoissa tapahtuneet muutokset ovat lisäksi vaikuttaneet käsitykseen musiikintekoprosessin luonteesta. Yhä useammin musiikin ymmärretään syntyneen yhteistoiminnan tuloksena sen sijaan, että musiikin lähteenä pidettäisiin poikkeuksellisen lahjakasta yksilöä.

Artistien luovan roolin sivuuttamisesta huolimatta on myös olemassa elektronisen tanssimusiikin genreen luokiteltavia artisteja, joiden tekijyys nojaa romantiikan tekijäkuvalle ominaiseen tapaan artistin julkiseen näkyvyyteen. Monet tunnetut DJ:t ja tuottajat (mm. Paul Oakenfold, Paul Van Dyk ja John Digweed) nauttivat rockin suurten nimien tapaan tähtistatuksesta, joka kasvottomuuden sijaan perustuu tekijän nimen ja persoonan korostamiseen. Rockin ja elektronisen tanssimusiikin tekijöiden muusikkoutta vertaileva Christophe Den Tandt (2004: 154) mainitsee Prodigy-yhtyeen esimerkkinä elektronisen musiikin kokoonpanosta, jonka tuotantoa markkinoidaan artistin kasvottomuuden sijaan näkyvän julkisen imagon turvin. Siinä missä osassa elektronisen musiikin artisteja (mm. Daft Punk ja Chicane) kokoonpanojen miehitys jää julkisen näkymättömyyden ja jäsenten vaihtuvuuden takia arvailujen varaan, muistuttaa Prodigyn tekijyys rockyhtyeiden selkeitä ja pysyviä kokoonpanoja. Toisaalta on olemassa myös rockin genreen luokiteltavia artisteja, kuten skotlantilaisyhtye Belle & Sebastian, jonka anonyymi tekijäkuva tuo mieleen elektroniselle tanssimusiikille tyypilliset tekijärakenteet. Seitsenhenkisestä yhtyeestä on elektronisten artistien tapaan saatavilla niin niukasti kuvamateriaalia, että tuskin kovinkaan moni Belle & Sebastianin musiikin kuuntelijoista tunnistaisi yhtyeen jäseniä, jos he sattuisivat kävelemään kadulla vastaan.

Artistikuvien kasvottomuudesta huolimatta elektronisen tanssimusiikin tekijyyden rakentumisessa on kyse pikemminkin vaihtoehtoisesta tavasta tehdä musiikkia kuin tekijäfunktion totaalisesta kieltämisestä. Myös tekijän käsitettä vastustavat teokset ja musiikkityylit sisältävät idean tekijyydestä – haluamattaan tai ei. Vastaavasti Sanna Rojola (2001: 95–96) huomauttaa tekijäkäsitystä kritisoivien tekijöiden itse asiassa toistavan kulttuurissamme yleistynyttä teos- ja tekijälähtöistä ajattelutapaa, sillä lopulta myös tekijän kuolleeksi julistaneeseen Barthesiin suhtaudutaan tekstiensä tekijänä. Näin myös romantiikan käsityksiä vastustavat musiikkiteokset jatkavat teos- ja tekijälähtöistä perinnettä vakiinnuttamalla vaihtoehtoisia tekijäkäsityksiä



aikaisempien romantiikan aikaan pohjaavien ajatusten rinnalle. Useimmiten teosten näennäinen tekijättömyys perustuu siis ennemminkin tekijäfunktion naamiointiin kuin sen poissaoloon. Etenkin elektronisen tanssimusiikin artistit pysyttelevät julkisuuden ulkopuolella ja esiintyvät valokuvissa erilaisissa naamioissa mystifioidakseen tekijyytensä rakentumista. Myös elektroniseen tanssimusiikkiin luokiteltavilla teoksilla on omat tekijänsä, mutta eri genreille tyypilliset tavat tehdä musiikkia ja rakentaa tekijyyttä eroavat toisistaan.

Romantiikan tekijäkuvaan verrattuna elektronista tanssimusiikkia leimaa lisäksi artistien hajanaiset ja liikkuvat identiteetit. Siinä missä rockin genreen luokiteltavan artistin imago rakennetaan usein yhden hallitsevan kertomuksen varaan, pohjaa elektronisen tanssimusiikin artistien tekijyys imagon häilyvyyteen ja rinnakkaisten roolien vaihtuvuuteen. Will Straw (1999: 207) selittää tekijäkuvien hajanaisuutta sillä, ettei tanssimusiikkisyhteisössä juurikaan arvosteta artistin kykyä säilyttää pysyvä identiteetti, vaan artistit vaihtavat tyyliään jatkuvasti. Esimerkkinä Straw mainitsee brittiläisen DJ-tuottaja-artistin Norman Cookin, joka on urallaan vaihtanut taiteilijanimeään useaan otteeseen riippuen siitä, minkä musiikkityylin kentällä hän sattuu milloinkin toimimaan. Cookiin viitataan nimellä Fatboy Slim, silloin kun hänen tekemänsä musiikki luokitellaan kuuluvaksi big beatin genreen ja puolestaan Pizzamaniksi, kun musiikissa on tunnistettavissa house-musiikille tyypillisiä piirteitä. Toinen vastaava, useita rinnakkaisia taiteilijaidentiteettejä omaava populaarimusiikkiartisti on Pharrel Williams, joka yhdessä Chad Hugon kanssa muodostaa tuottajakaksikko The Neptunesin, mutta on myös kolmihenkeisen rap-yhtye N.E.R.D.:in jäsen. Tämän ohella Williams laulaa taustoja ja esiintyy musiikkivideoilla, jotka on tehty The Neptunesin tuottamien kappaleiden pohjalta. Tuottajan roolin lisääntynyttä arvostusta heijastaa niin ikään vuonna 2003 The Neptunesin julkaisema albumi *The Neptunes Presents... Clones*, joka koostuu 18:sta kaksikon tuottamasta ja eri artistien esittämistä hittisinglestä. Albumille koottuja esityksiä yhdistää The Neptunesin tuotantotyyliille ominainen soundi, joka on ainakin osasy selittämään kappaleiden suosiota. Kyseiset Cookin ja Williamsin tapaukset paitsi havainnollistavat artistien monikerroksisia ja epäyhtenäisiä identiteettejä ilmentävät myös tuottajan ja DJ:n merkittävyttä populaarimusiikin nykyisessä tekoprosessissa.

## Jori Hulkkosen tekijäprofiili

Tekijyyden rakentuminen on siis pitkälti yhteydessä siihen genreen, johon musiikki luokitellaan. Genreihin liitettävät koodit ja konventiot asettavat puolestaan odotuksia siitä, minkälainen genreä edustavan artistin tekijäkuvan odotetaan olevan. Havainnol-

listan tekijyyden genrekohtaista rakentumista tarkastelemalla Suomen elektronisen tanssimusiikin pioneereihin lukeutuvan Jori Hulkkosen tekijyyttä. Tarkoituksenani on toisin sanoen hahmottaa esimerkin avulla tekijyyden rakentumista elektronisen tanssimusiikin genressä ja pohtia, miten edellä esitetyt poststrukturalistiset väitteet tekijäsubjektin pirstoutumisesta ilmenevät tässä nimenomaisessa esimerkkitapauksessa.

Jori Hulkkonen (synt. 1973) tutustui elektroniseen tanssimusiikkiin aluksi Ruotsin valtakunnanradion välityksellä. Musiikkityylistä innostuttuaan Hulkkonen hankki itselleen musiikintekoon vaadittavia laitteita omaa kotistudiotaan varten ja alkoi 1980-luvun lopulla itse tehdä house-vaikutteista musiikkia. Vuonna 1993 Hulkkonen perusti yhdessä Ari Ruokamon ja Jukka Hautamäen kanssa levy-yhtiön nimeltä Lumi Records. Hulkkosen mukaan oman levymerkin perustaminen oli perusteltua erityisesti sen vuoksi, ettei Suomessa ollut tuolloin puhtaasti elektroniseen tanssimusiikkiin keskittyvää levymerkkiä. Lumi Recordsin perustamisen jälkeen Hulkkonen lähetti demonauhojaan ulkomaisille levymerkeille. Yksi levymerkeistä oli ranskalainen F-Communications, joka vuonna 1996 julkaisi Hulkkosen debyyttialbumin *Selkäsaari Tracks*. (Klemola 1996.) Muita Hulkkosen musiikkiuran kulmakiviä ovat levytykset *The Spirits Inside Me* (1998), *When No One is Watching, We Are Invisible* (2000), *Different* (2002) ja *Dualizm* (2005).

Oman musiikin teon ohella Hulkkonen on tuottanut ja tehnyt remix-versioita yhtyeille, kuten Rinneradio, Pepe Deluxe ja Giant Robot. Lisäksi Hulkkonen on kansainvälisesti tunnettu DJ, jonka keikoilla korostuu elektroniselle tanssimusiikille tyypillinen tapa suhtautua kuulijoihin aktiivisina merkitysten muodostajina. Esiintyessään Lontoon Notting Hill Arts Clubilla Hulkkonen halusi sävyyttää paikalle tullutta ”ylimielistä snobimassaa” soittamalla Cliftern ja Scorpionsin tuotantoa. Hulkkosen levylaukku sisältää myös enemmän tai vähemmän huumorilla otettavien suomalaisten artistien, kuten Matti Nykäsen ja Trio Erectuksen tuotantoa. Miksaamalla huumorimusiikkia muun musiikin sekaan Hulkkonen haluaa ulkomailla esiintyessään testata, kuinka moni yleisön joukossa oleva suomalainen ymmärtää musiikkiin sisällytetyn vitsin. (Sirén 2004.) Muiden DJ:den tavoin Hulkkonen ei näin ollen pyri esityksissään luomaan mielikuvaa soitettavan materiaalin tunnustuksellisuudesta ja itseilmaisullisuudesta, mikä taas on ominaista romantiikan tekijäkuvulle. Sitä vastoin Hulkkosen esityksissä painottuu tapa, jolla muiden artistien levyttämää materiaalia yhdistetään ja sekoitetaan keskenään. Hulkkonen toteaaakin, että elektronista tanssimusiikkia tekevän artistin tärkein tehtävä on muiden artistien jäljittelemisen sijaan kehittää persoonallinen ja tunnistettava soundi (Dax-DJ 2004). Siinä missä romantiikan tekijäkuvassa korostuu oman materiaalin luomisen keskeisyys, elektronisen tanssimusiikin tekemisen painopiste sijaitsee artistin kyvykkyudessa luoda yksilöllinen äänimaailma välittämättä siitä, kuka käytetyn musiikillisen materiaalin alkuperäinen tekijä on.



Hulkkosen näkemys elektronisen tanssimusiikin luomisprosessista myötäilee ajatusta tekijyyden sosiaalisesta rakentumisesta. Omaperäisten ideoiden ja korkealaatuisen tuotannon ohella artistin tulee Hulkkosen mukaan omaksua vaikutteita ja seurata trendejä (Dax-DJ 2004). Omiksi musiikillisiksi vaikutteikseen Hulkkonen mainitsee yhtyeet kuten Depeche Mode, The Pet Shop Boys, The Cure ja Kraftwerk. Hulkkonen ei myöskään epäröi kertoa, millä tavoin tiettyjen kappaleiden ideat ovat saaneet vaikutteita muiden artistien tunnetuiksi tekemistä ratkaisuista. Kuvaillessaan *Different*-albuminsa tekoprosessia, Hulkkonen mainitsee The Smiths-yhtyeen *That Joke Isn't Funny Anymore* -kappaleen lopetuksen ja Pet Shop Boys -yhtyeen *West End Girls* -kappaleen trumpetin käytön (Aine G. 2005). Sen sijaan, että vaikutteiden omaksumisen tulkittaisiin kertovan oman luovuuden puutteesta, musiikillisten viittausten käyttöön suhtaudutaan pikemminkin kunnianosoituksena lainattua artistia kohtaan. Voidaankin nähdä, että tekijyyden itseriittoisuuden ja uuden materiaalin luomisen sijaan elektronisessa tanssimusiikissa painottuu omaperäisen soundin osuus artistin luovuuden ja yksilöllisyyden mittarina.

Elektroniselle tanssimusiikille ominainen tekijäsubjektin pirstoutuminen on nähtävissä myös Hulkkosen julkisuuskuvassa, jossa samanaikaisesti yhdistyy ajatus imagon pysyvyydestä ja sen häilyvyydestä. Ensinnäkin lehtikirjoituksissa alleviivataan usein Hulkkosen olevan lähtöisin Kemistä. Eksoottisesta maantieteellisestä taustasta näyttääkin muodostuneen yksi Hulkkosen tekijäidentiteetin päätarinoista. Itseoppinut elektronisen musiikin taitaja kehittää yksilöllistä soundiaan omassa yksinäisyydessään, kunnes kansainvälinen levytyssopimus avaa tiet maailmalle. Toisaalta Hulkkosen imagoa leimaa myös hajanaisuus. Imagon epäyhtenäisyys selittyy pitkälti sillä, että Hulkkosen tekijyys on jakautunut monentyylisen musiikillisen toiminnan, kuten oman musiikin tekemisen, DJ-keikkojen ja toisten artistien levyjen tuottamisen kesken. Tämän lisäksi Hulkkonen toimittaa omaa radio-ohjelmaansa (YleX) ja toimii myös kolumnistina, mikä tekijäkuvan monipuolistamisen lisäksi tuo artistin yhä lähemmäksi yleisöä. Tekijyyden pirstaleisuudesta kertoo myös Hulkkosen ratkaisu julkaista musiikkia eri salanimillä. Hulkkonen perustelee pseudonyymien käyttöä tapauksissa, joissa levytyksen soundi ei kuulosta ”Jori Hulkkonen -soundilta” tai levytys julkaistaan F-Communications-levymerkin ulkopuolella. Esimerkiksi *Sunglasses at Night* -levyn (2001/2002) Hulkkonen julkaisi salanimellä Zyntherius (Aine G. 2005). Artisti Jori Hulkkosen imago kulminoituu näin ollen tunnistettavaan ”Jori-soundiin”, kun taas DJ-keikoilla Hulkkonen yhdistää elementtejä eri taiteilijaimagoistaan, joita hän on kehittänyt salanimiensä turvin. Pääsoundin ympärille rakennetusta julkisuuskuvastaan ja tunnistettavasta tyylistään huolimatta Hulkkosen tekijyys eroaa romantiikan myyttisestä tekijäkäsityksestä, jossa itseään musiikin kautta ilmaisevan tekijän imago rakennetaan mahdollisimman pysyväksi ja yhtenäiseksi. Sen sijaan Hulkkosen ja useimpien muiden elektronista tanssimusiikkia tekevien artistien tekijyydessä ky-

seenalaistuu oman materiaalin esittämisen itseisarvona pidetty asema, tunnustetaan musiikin vastaanottotilanteen aktiivinen luonne, huomioidaan musiikillisten vaikutteiden ja muun sosiaalisen ympäristön osuus musiikin luomisprosessissa sekä sallitaan artistin imagon hajanaisuus.

## Remix-versiot – uuden ja vanhan risteymiä

Monet elektronisen tanssimusiikin tekijyydelle tyypilliset ominaisuudet ovat yhteydessä digitaalisen musiikkiteknologian käyttöön osana musiikintekoprosessia, minkä myötä myös musiikkiteoksen käsite on joutunut uudelleenmäärittelyn kohteeksi. Kuten Hulkkosen tekijäprofiilin tarkastelusta ilmenee, useat elektronisen tanssimusiikin artistit kierrättävät toisten artistien julkaisemaa äänimateriaalia oman musiikin teon ja DJ-keikkojensa lisäksi myös remix-versioiden muodossa. Fulford-Jonesin (2004) antaman määritelmän mukaan remix-versio on levytys, joka on luotu yhdistämällä osia jo olemassa olevista ääniraidoista yhdessä uuden materiaalin kanssa. Samalla remix-versiot ovat esimerkkejä musiikkiteoksista, joita ei ole tehty esitettäväksi uudelleen, vaan soitettaviksi tanssiklubeilla. Vastaavasti Mark Grimshaw (1998: 131) määrittää remix-versiot äänitapahtumien realistisiksi tallenteiksi, jotka ovat olemassa vain remixauksen aikana ja joita on mahdoton luoda uudelleen. Remix-versioiden analysoinnin kautta on mahdollista pohtia, miten musiikkiteoksen käsite on muuttunut digitaalisen musiikkiteknologian myötä. Näyttäisi siltä, että remix-versiot kuvastavat erityisen osuvasti poststruktuurismin tapaa suhtautua musiikkiteoksiin muuttuvina ja intertekstuaalisina merkitysten joukkoina, jotka syntyvät kollaasimaisten musiikki-fragmenttien pohjalta. Remix-versioiden luonteesta seuraten nauhoitusten keskeisimmäksi elementiksi nousee kappaleen instrumentaatio, soundi ja äänenväri, jotka artisti yhdistää alkuperäisversion melodian, rytmin ja harmonian kanssa.

Remix-versioista puhuttaessa usein esitetty kysymys liittyy motiiveihin tehdä uusia versioita tunnettujen kappaleiden pohjalta. Tehdäänkö uusia versioita ainoastaan kaupallisen voiton toivossa vai voivatko remix-versiot itsessään olla innovatiivisia musiikkiteoksia? Näyttäisi siltä, että remix-versiota pidetään yleisesti onnistuneena, mikäli uuden version tehnyt artisti kykenee samanaikaisesti kunnioittamaan alkuperäisversion tehnyttä artistia ja todistamaan omat luovat kykynsä. Onnistuneen remix-version tehneen artistin tekijyydessä yhdistyy näin ollen romantiikan aikainen tekijäkuva elektroniselle tanssimusiikille tyypillisen tekijäkäsityksen kanssa. Se että remix-versioihin saatetaan edes teoriassa suhtautua artistin luovuuden osoituksina, on mahdollistunut musiikin teossa hyödynnettävien tekniikoiden moninaistumisen myötä. Alussa remix-versioiden tarkoituksena oli yksinomaan tehdä kappaleista



tanssittavimpia, mutta nykyisin remix-versioista käydyn keskustelun päähuomio on kiinnittynyt kuuluisiin tuottajiin ja DJ:hin, joiden nimi toimii osoituksena tunnetusta ja hyväksytystä soundista (ks. esim. Fulford-Jones 2004; Lynskey 2004). Remix-versioiden hämärtyneestä tekijäkäsityksestä seuraten myös tekijänoikeudelliset kysymykset nousevat pinnalle. Tuleeko alkuperäisversion tehnyttä artistia pitää kappaleen tekijänä siinäkin tapauksessa, jos alkuperäis- ja remix-versioita yhdistää radikaalin uudelleenmuokkauksen jälkeen ainoastaan kappaleen nimi?

Remix-versioihin kohdistuva epäluulo tulee esiin myös olemassa olevan materiaalin pohjalta muokattujen versioiden levyarvosteluissa. Seuraavassa käytän esimerkitapauksena brittiläistä Depeche Mode -yhtyettä, joka julkaisi vuoden 2004 lokakuussa aiemmin julkaistujen kappaleidensa remix-versioista koostuvan *Remixes 81–04* -kokoelman. Kolmen cd:n mittaisen kokoelman tekoon on osallistunut joukko elektronisen tanssimusiikin tunnettuja artisteja ja tuottajia, kuten Underworld, Timo Maas, Flood, Goldfrapp ja Air. Internetissä julkaistuissa levyarvioissa monet kirjoittajat kyseenalaistavat remix-versioiden teon tarpeellisuuden (ks. esim. Peacock 2004; Edwards 2004). Arvioissa pohditaan, onko albumi suunnattu ainoastaan yhtyeen pitkäaikaisille ihailijoille, jotka ovat valmiit ostamaan mitä tahansa yhtyeeseen liittyvää materiaalia, vai kiinnostavatko remix-versiot myös kuulijoita, jotka eivät ole kuulleet kappaleiden alkuperäisversioita. Pääpiirteisesti kriitikot eivät suhtaudu albumiin ainoastaan Depeche Moden levytyksenä, vaan yhteisvoimin työstettynä yrityksenä saattaa kuuluisat kappaleet laajemman yleisön tietoisuuteen. Tekijyyden kannalta remix-versioihin liittyy myös kysymys siitä, kumman – alkuperäisversion vai remixin tehneen artistin – luova panos on uuden version synnyn kannalta merkittävämpi. Monissa arvioissa kriitikot ovat päätyneet ratkaisuun, jossa taiteellinen kunnia myönnetään sekä Depeche Modelle että remix-versiosta vastanneelle tuottajalle. Eräs kirjoittaja määrittää uuden version tekevän artistin tehtäväksi tunnistaa alkuperäisversion perusolemus ja ohjata poimittu ydin uuteen suuntaan kadottamatta sitä kipinää, joka alun perin teki kappaleesta vetoavan (Rascal 2004). Sen sijaan remix-versiot, jotka eivät onnistu säilyttämään alkuperäisversion perusideaa, saattavat laimentua alkuperäisversioiden ilmeettömiksi varjoiksi (Rascal 2004). *Remixes 81–04* -kokoelman levyarvioista ilmenee myös näkemys, jonka mukaan remix-versioita on mahdollista tehdä kahdella tavalla. Osa uusia versioita tekevästä tuottajista saa minkä kappaleen tahansa kuultamaan omaksi tunnusmerkiksi vakiintuneelta soundiltaan, kun taas osa artisteista päätyy versioissaan yllättäviin ratkaisuihin (Roullier 2004). Esimerkiksi *Walking In my Shoes* -kappaleen muokkauksesta vastanneen William Orbitin version kuvataan sisältävän kaikki tyypillisen Orbit-remixin tuntomerkit, minkä seurauksena tutun soundin tunnistanut kuulija osaa vaivatta kertoa, kenen tuottajan leima on kuultavissa kyseisessä versiossa (ks. esim. Foley 2004).

Pohjatessaan pitkälti jo olemassa olevaan äänimateriaaliin remix-versiot muistuttavat musiikkiteoksia, kuten cover-versioita ja sample-pohjaista musiikkia, joissa uuden version intertekstuaalinen suhde toisen artistin tekemään musiikkiin on avainasemassa. Vastaavasti remix-versiot yhdessä digitaalisten musiikkiteknologioiden kanssa ovat edelleen monimutkaistaneet musiikillisen tekijyyden problematiikkaa. Viimeaikaisten suuntausten myötä populaarimusiikin tekoprosessi on muuttunut yhä kirjavammaksi siten, ettei eri artistien tekijällistä panosta enää kyetä erottamaan selkeästi toisistaan. Musiikintekotavoissa tapahtuneet muutokset ovat lisäksi johtaneet siihen, etteivät tekijyyden vakiintuneet määritelmät sovellu koskemaan koko populaarimusiikin pirstaleista kenttää. Etenkin elektronisen tanssimusiikkiartistien uudenlaiset tavat tehdä musiikkia ovat pakottaneet näkemään musiikillisen tekijyyden uusin silmin – sosiaalisena, kollektiivisena ja vuorovaikutteisena prosessina.

## Muutoksia ja moninaisuutta

Poststrukturalismin teesit tekijän kuolemasta yhdessä musiikkiteknologisten muutosten kanssa ovat monin tavoin vaikuttaneet siihen, miten musiikillista tekijyyttä ja musiikkiteoksia rakennetaan ja tulkitaan. Musiikkiteoksia pidetään yhä useammin sosiaalisesti rakentuneina objekteina, joiden merkitykset eivät ole yksin tekijänsä sanelemia. Myös musiikin vastaanotto ymmärretään nykyään usein intertekstuaaliseksi ja aktiiviseksi prosessiksi, jonka aikana kuulija antaa teokselle omia merkityksiä. Lisäksi musiikillisen tekijän roolit ovat tulleet yhä monimuotoisimmiksi. Erityisesti elektronisen tanssimusiikin genressä on syntynyt uudenlaisia tekijyyden muotoja, mistä tuottajan ja DJ:n roolit toimivat esimerkkeinä. Myöskään teoksia tai artistien imagoja ei enää automaattisesti mielletä yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi, vaan musiikin tekemisen muodot ovat pirstoutuneet ja hajaantuneet. Nykyään artistien on mahdollista omaksua useita rinnakkaisia rooleja ja taiteilijaidentiteettejä. Elektronisen tanssimusiikin artistien tekijyyden hajanaisuutta kuvaa lisäksi se, että oman musiikin tekemisen ja DJ-keikkojen ohella monet artistit myös tuottavat toisten artistien kappaleita ja tekevät niistä remix-versioita. Vaihtoehtoiset tekijyyden muodot puolestaan heijastavat yleistyntyyttä ajattelutapaa, jonka mukaan romantiikan tekijäkäsitys ei ole ainoa mahdollinen tapa jäsentää ja rakentaa musiikillista tekijyyttä.

Tekijyyden rakentamista on myös mahdollista tarkastella osana ihmisten välistä viestintäprosessia, jonka pohjalta musiikkiteoksia luodaan. Populaarimusiikin tekijyyden kollektiivisuudesta seuraten teosten luomiseen osallistuu yleensä joukko tekijöitä, kuten tuottajia, teknikoita ja DJ:tä, jotka niin ikään antavat teokselle merkityksiä. Etenkin elektronisen tanssimusiikin genressä kuulijan aktiiviseen rooliin kiinnitetään



enemmän huomiota. Myös musiikkiteosten sosiaalista ja kollektiivista rakentumista painotetaan yhä enemmän. Musiikkiteknologisen kehityksen seurauksena lisäksi tietyt musiikkifilosofiset käsitteet, kuten luovuus ja originaalisuus ovat päätyneet suurennuslasin alle. Elektronista tanssimusiikkia tekevien artistien tekijyys ei vastaa perinteisessä mielessä esittäjän tai säveltäjän työtä. Myöskään DJ:n päämääränä ei niinkään ole luoda uusia musiikkiteoksia, vaan tuottaa levyjä yhdistelemällä katkeamattomaa musiikkivirtaa tanssiyleisölle. Samalla tavoin populaarimusiikin kollektiivisen luonteen ja luovuuden vastuualueiden jakautumisen myötä romantiikan taiteilija- ja teoskäsitykset ovat tulleet haastetuiksi. Nähtäväksi jää, minkälaisia uusia tekijyyden rakennelmia populaarimusiikin kentälle ilmestyy, kun musiikkitekнологia kehittyy entisestään ja uudet musiikkityylit etsivät muotoaan. Populaarimusiikin eri ilmiöiden tarkastelu tässä ja nyt antaa joka tapauksessa viitteitä siitä, että populaarimusiikin hajanainen kenttä tulee muuttumaan yhä monimuotoisemmaksi ja sallivammaksi myös tekijyyden osalta.

## Viitteet

- 1 Elektronisella tanssimusiikilla viitataan 1980- ja 90-lukujen vaihteessa populaarimusiikin kentällä asemansa vakiinnuttaneeseen musiikkityyliin, jossa lauluääntä ja perinteisten instrumenttien ääniä muokataan elektronisesti. Alun perin elektronista tanssimusiikkia tehtiin soitettavaksi yökerhoissa, mutta musiikkiteknologian halpenemisen ja elektronista teknologiaa hyödyntävien artistien (mm. Moby, Björk) menestymisen myötä kyseinen musiikkityyli on vallannut yhä enemmän alaa populaarimusiikin kentällä. Elektronisen tanssimusiikin (ala)genrejä ovat mm. trance, house, tekno ja elektro.
- 2 Tässä suhteessa taustamusiikkia, ns. muzakia, voidaan pitää poikkeuksena, sillä yleensä taustamusiikki mielletään tekijättömäksi (ks. esim. Frith 1996: 236). Vastaavasti ei-diegeettinen, tarinan ulkopuolelta tuleva elokuvamusiikki koetaan usein persoonattomana.
- 3 ”Like her painting, like her songs, like her life. Joni Mitchell has never settled for the easy answers; it’s the big questions that she’s still exploring, like no one else, whether it’s with a paintbrush, a guitar, a ukulele, or standing here, right now, in a room lined with fresh canvases. Over there on the table is a yellow legal table with the final listing of the songs on this album, written out in longhand, with a few last-minute changes. Such is the power of her work, and such is the difficulty of selecting some of her songs for a single record. Her songs belong so powerfully to those who hear them. How could you choose one and leave another behind? And then you realize, it’s easy if you think about it. The masterpiece is Joni Mitchell.” Käännös tekijän.

## Lähteet

### Tutkimuskirjallisuus

- Barthes, Roland (1979) "From Work to Text". *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. Ed. Josué V. Harari. London: Methuen, ss. 73–81.
- Barthes, Roland (1990) "The Death of The Author". *Image – Music – Text*. Kääntänyt Stephen Heath. London: Fontana Press, ss. 142–148.
- Butler, Christopher (2002) *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Citron, Marcia J. (1993) *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Den Tandt, Christophe (2004) "From Craft to Corporate Interfacing: Rock Musicianship in the Age of Music Television and Computer-Programmed Music". *Popular Music and Society*, Vol. 27, No.2, ss. 139–160.
- Foucault, Michel (1979) "What Is an Author?". *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. Toim. Josué V. Harari. London: Methuen, ss. 141–160.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fulford-Jones, Will (2004) "Remix". *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com/> (luettu 3.1.2005).
- Goehr, Lydia (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Grimshaw, Mark (1998) "Remix! Where's the Original?". *Music on Show: Issues of Performance*. Toim. Tarja Hautamäki & Helmi Järviuoma. University of Tampere: Tampere University Printing Service, ss. 129–131.
- Krasnow, Carolyn (1995) "Technologies of Authorship in Disco". *Popular Music Style and Identity*. Toim. Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan & Paul Friedlander. Montreal: Dufferin Press, ss. 181–183.
- Leppänen, Taru ja Moisala, Pirkko (2003) "Kulttuurin musiikintutkimus". *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura, ss. 71–86.
- Poschardt, Ulf (1995) *DJ-Culture*. Kääntänyt Shaun Whiteside. Hamburg: Rogner & Beinhart GmbH & Co. Verlags KG.
- Reynolds, Simon & Joy Press (1995) *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rojola, Sanna (2001) "Musiikin ja tutkimuksen tekijät". *Musiikki* 1/2001, ss. 92–96.
- Straw, Will (1999) "Authorship". *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden, Oxford: Blackwell Publishers Inc, ss. 199–208.
- Toynbee, Jason (2000) *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold Publishers.

### Muut lähteet:

- Aine G. (2005) "Jori Hulkkonen Interview", [http://www.deephousenetwork.com/interviews.php?i\\_id=25](http://www.deephousenetwork.com/interviews.php?i_id=25) (luettu 3.2.2005).
- Crowe, Cameron (2004) "Standing in Joni Mitchell's painting room...". *Joni Mitchell. Dreamland*. Warner Strategic Marketing, a Warner Music Group Company.
- Dax-DJ (2004) "Jori Hulkkonen", <http://www.family-house.net/jori.html> (luettu 3.2.2005).
- Edwards, Mark (2004). "Depeche Mode – Remixes 81–04", <http://www.stylusmagazine.com/review.php?ID=2498> (luettu 31.1.2005).
- Foley, Jack (2004) "Depeche Mode – Remixes 81–04", [http://www.indielondon.co.uk/music/cd\\_depeche\\_mode\\_remixes81\\_04.html](http://www.indielondon.co.uk/music/cd_depeche_mode_remixes81_04.html) (luettu 31.1.2005).
- Klemola, Esa (1996). "Jori Hulkkonen: Perämeristä housebiittä". *Rumba* 23/96, [http://www.phinnweb.org/scrapbook/hulkkonen\\_rumba.html](http://www.phinnweb.org/scrapbook/hulkkonen_rumba.html) (luettu 2.2.2005).
- Lynskey, Dorian (2004) "Change the record", <http://www.guardian.co.uk/arts/fridayreview/story/0,12102,1327023,00.html> (luettu 31.1.2005).
- Peacock, Tim (2004) "Depeche Mode – Remixes 81–04", <http://www.whisperinandhollerin.com/reviews/review.asp?id=1799> (luettu 31.1.2005).
- Rascal, Dizze (2004) "Depeche Mode – Remixes 81...04", <http://www.barcodezine.com/revdepechemoderemixes810406102004.htm> (luettu 31.1.2005).
- Roullier, Ian (2004) "Depeche Mode – Remixes 81–04 (Mute)", <http://www.musicomh.com/albums2/depeche-mode.htm> (luettu 31.1.2005).
- Sirén, Juha (2004) "Miehemme maailmalla. Koneisto tulee, tervetuloa dj Hulkkonen". *City-lehti* 15/2004, <http://www.city.fi/artikkelit/artikkeli.php?seskey=&id=1253&area=pop> (luettu 2.2.2005).