



LUOVIA VALINTOJA RAJOITETUSSA TILASSA:

popkappaleen tekeminen ryhmätyönä *Biisilinna 2015* -leirillä

On kiva kun on jotain, he antavat kehyksen ja sen voi täyttää maalilla.

Saat kehyksen, tyhjän kankaan ja yleensä myös ne värit joita tarvitaan, ja sitten sinä vain... -

- On selkeä suunta, tai oikeastaan hämärä suunta, mutta suunta kuitenkin.¹ (Sjöholm h2015)

Tutkin artikkelissani popmusiikin tekemisen luovaa prosessia Music Finland -organisaation järjestämällä Biisilinna 2015 -leirillä. Viime vuosina Suomessakin yleistyneet lyhytkestoiset musiikintekoleirit tarjoavat erityiset olosuhteet kaupallisen popmusiikin tekemisen tarkasteluun. Leireillä popmusiikin ammattilaiset tekevät ryhmätyöskentelynä kappaleita eri artisteille esimerkiksi levy-yhtiöiden antamien ohjeistusten mukaan. Suomessa leirejä järjestävät musiikin vienti- ja tiedotusorganisaatio Music Finlandin lisäksi levy-yhtiöt sekä musiikinkustantajat.

Popmusiikkiin ja sen tekemiseen liittyy monia ristiriitoja ja ennakkoluuloja. Niin akateemista kuin journalististakin keskustelua on käyty muun muassa liittyen kaupallisuuden ja luovuuden väliseen suhteeseen (esim. Negus 1995, 1996; Wicke 1990 [1987]: 98–99). Populaarimusiikille muutos ja uuden etsiminen on ominaista, mutta toisaalta luovia valintoja tehdään suhteellisen kapealla alueel-

¹ Kaikki artikkelissa esiintyvät suomennokset ovat kirjoittajan. Sjöholmin (h2015) haastattelu tehtiin osittain englanniksi ja havainnoidun tekoprosessin pääkielenä oli englanti.

la (ks. esim. Bennett 2014: 63–64; Toynbee 2003: 110; Warner 2003: 3–4). Muun muassa kaupallisten radiokanavien soittolistapolitiikka on vaikuttanut siihen, millaiseksi popmusiikin kaanon muodostuu, ja esimerkiksi popkappaleiden pituus ylittää harvoin viittä minuuttia (ks. esim. Warner 2003: 6). Toynbee (2000: 35) puhuu populaarimusiikin yhteydessä pienestä luovuudesta kärjistäen, että popin yhteinen nimittäjä on juuri pieni luova panos (*small creative act*). Myös teknologian ja luovuuden suhdetta tutkinut Timothy Warner (2003: 7–8) toteaa, että epätavallisten tai innovatiivisten kappaleiden luomisen sijaan popmusiikin tekijät suosivat pienten muutosten tekemistä. Popmusiikissa on oltava jotain kuulijalle ennestään tuttua, mutta myös jotain, mikä erottaa sen muista kappaleista.

Musiikintekoleireillä luovaa työskentelyä ohjaavat paitsi popmusiikin generkonventiot ja ajankohtaisuusvaatimukset, myös käytettävissä oleva aika sekä levy-yhtiöiden ohjeistukset ja vinkit siitä, millaisia kappaleita juuri kyseisen leirin tuloksena toivotaan. Tässä artikkelissa tekemäni tapausanalyysin tavoitteena on hahmottaa sitä tilaa, joka luovalle prosessille tämän tyyppisissä leiriolosuhteissa jää. Luovia valintoja tekemässä on yksilön sijaan ryhmä, joten valinnoista käydään tilanteessa jatkuvaa neuvottelua. Leiritilanne on erityislaatuinen ajallisten ja paikallisten reunaehtojensa vuoksi, mutta työskentely leirillä heijastaa yleistyneitä popmusiikin tekemisen tapoja.

Pyrin identifioimaan tekijöitä, jotka suuntaavat ryhmätyönä tehtävän kappaleen työstämiseen liittyviä valintoja, sekä analysoimaan sitä, missä määrin nämä tekijät vaikuttavat lopputulokseen. Tarkastelen, miten erilaiset populaarimusiikkikulttuuriin ja musiikkiteollisuuteen liittyvät tekijät vaikuttavat musiikintekoprosessiin, millaista ryhmän jäsenten välistä neuvottelua näihin tekijöihin liittyen musiikintekoprosessissa käydään, sekä sitä, millaista tasapainottelua tuttuuden tavoittelun ja uuden etsimisen välillä prosessissa ilmenee.

Aineisto ja teoreettiset lähtökohdat

Artikkelin aineistona on yhden popkappaleen tekoprosessin systemaattinen havainnointi ja kolmen prosessissa mukana olleen musiikintekijän haastattelut. Aineisto koostuu tekemistäni äänitallenteista ja niitä täydentävistä muistiinpanoista. Lisäksi käytössäni oli tekoprosessin lopputuloksena syntyneen, vielä julkaisemattoman kappaleen äänitetty versio.

Kollektiivisessäkin luovassa työskentelyssä tapahtuu asioita, joita ei välttämättä verbalisoida, joten havainnointiaineiston tueksi haastattelin kolmea prosessiin osallistunutta musiikintekijää 5–7 kuukautta havainnoinnin jälkeen. Pyyssin haastattelua myös neljänneltä mukana olleelta musiikintekijältä, mutta en saanut häneen yhteyttä. Haastattelujen avulla tarkensin, mitä tekijät tarkoittivat joillakin leirillä käyttämillään termeillä, sekä pyrin saamaan tietoa työskentelyn aikaisista ajatusprosesseista.

Teoretisoin työskentelyyn vaikuttavia tekijöitä yhdysvaltalaispsykologi Mihaly Csikszentmihalyin (1988; 1996; 2013 [1996]) luovuuden systeemimallin avulla, jota myös viestinnän ja median tutkija Phillip McIntyre (2008; 2011) on soveltanut länsimaisen populaarimusiikin tekemistä käsittelevässä tutkimuksessaan. McIntyre (2008; 2011) toteutti Australiassa laajan etnografisen tutkimuksen länsimaisen populaarimusiikin tekemisestä ja osoitti luovuustutkimuksessa pitkään vallalla olleen yksilökeskeisen, neromyyttiä korostavan näkemyksen olevan ongelmallinen populaarimusiikin kontekstissa. Csikszentmihalyin mallissa luovuutta ei nähdä pelkästään psykologisena prosessina, vaan lisäksi sosiaalisena ja kulttuurisena tapahtumana.

Popmusiikin ammattimaista tekemistä ryhmätyönä on tutkittu suhteellisen vähän siihen nähden, miten yleinen työskentelytapa on kaupallisen popmusiikin kentällä. Populaarimusiikin luovuustutkimus on keskittynyt luoviin yksilöihin ja instrumentaalisäveltämiseen, ja sitä on tutkittu erityisesti musiikkikasvatuksen näkökulmasta sekä retrospektiivisesti. Helposti tavoitettavissa olevia tutkimuskohteita ovat olleet harrastelijasäveltäjät tai opiskelijat. (Bennett 2012: 130–140, 146–147, 153; 2014: 31–35.)

Aihetta on lähestynyt McIntyren (2008; 2011) lisäksi viime vuosina musiikin-tutkija ja musiikintekemisen opettaja Joe Bennett (2011; 2012; 2013; 2014), joka osin autoetnografisessa tutkimuksessaan on pyrkinyt selvittämään, miten musiikintekijät työskentelevät yhdessä onnistuneiden (*effective*) kappaleiden aikaansaamiseksi. Bennettin (2012: 140–141, 147–148; 2014: 22) mukaan kollektiivinen musiikintekoprosessi tarjoaa käytännölliset lähtökohdat luovan prosessin tarkasteluun, sillä musiikintekijöiden prosessin aikana käymät keskustelut valottavat työskentelyä eri tavalla kuin yksilötyöskentelyn seuraaminen tai yksittäisten tekijöiden haastattelut. Ammattimaisten musiikintekijöiden tavoittaminen tutkimuskohteiksi on Bennettin (2012: 152) mukaan kuitenkin haasteellista tekijöiden

vastahakoisuuden tai kiireellisyyden vuoksi. Tämä artikkeli tarjoaa tilaisuuden kurkistaa ammattimaiseen työskentelyyn suljettujen seinien sisällä.

Omaa pääsyäni melko suljettuun tilanteeseen on saattanut edesauttaa se seikka, että olen aineistoa kerätessäni ollut Music Finlandin työntekijä. Tutkimuskohteenani ei kuitenkaan ole Music Finlandin toiminta, vaan käytän Music Finlandin musiikintekoleirejä laajemman tutkimukseni aineiston rajaamiseen: tutkin niitä musiikintekijöitä, jotka ovat tulleet valituksi Biisilinna tai A-Pop Castle -leireille. Järjestäjäorganisaatio valitsee osallistujat leireilleen hakijoiden joukosta. Kriteerit valintaan ovat musiikintekijän kansainvälinen menestys, kansainvälinen *co-write*-kokemus, menestys kotimaassa, kielitaito ja sosiaaliset taidot. Lisäksi edellytetään, että kirjoittajalla on kustannussopimus ja/tai manageri tai muu edustaja. (Music Finland 2015b.) Valintaseulan läpäisseet musiikintekijät siis työskentelevät ammattimaisesti ja ovat jo saaneet kappaleitaan julkaistuksi, toimivat kansainvälisellä kentällä, ja työskentelevät *co-write*-metodilla eli kirjoittavat kappaleita yhdessä muiden musiikintekijöiden kanssa.

On huomioitava, että asemallani on todennäköisesti ollut jonkinasteista vaikutusta sekä aineiston keräämisessä että analyysin tekemisessä. Musiikintekijät olivat tietoisia asemastani Music Finlandin työntekijänä, mutta eivät tarkemmas- ta työnkuvastani, joka ei liittynyt musiikintekoleirien järjestämiseen lainkaan. Tällä on saattanut olla vaikutusta sekä tilanteeseen pääsyn että itse musiikintekoprosessin etenemisen kannalta. Tutkimuskohteen liittyminen omaan työnantajani on saattanut vaikuttaa myös tutkimusasetelmaani ja kysymyksenasettelun kriittisyyteen, vaikka olen pyrkinyt lähestymään aihetta neutraalisti. Tutkimusaiheeni olen valinnut jo ennen päätymistäni Music Finlandin työntekijäksi.

Tutkijanpositiooni vaikuttavat lisäksi oma kokemukseni musiikin tekemisestä sekä opiskeluni lauluntekokoulutuksessa. Musiikintekijöiden käyttämät termit olivat minulle tuttuja, tunnistin työskentelyprosessin eri vaiheet, ja pystyin samaistumaan musiikintekon haasteisiin ja onnistumisiin.

Biisilinna-leirit

Suomalaisen musiikin vientiorganisaatio Music Export Finland järjesti ensimmäisen Biisilinnan (Song Castle) vuonna 2007, ja Music Finland on jatkanut leirien järjestämistä Music Export Finlandin ja Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus

Fimicin yhdistyttyä Music Finlandiksi vuonna 2012. Musiikintekoleirejä kutsutaan toimialalla ”biisileireiksi” tai ”co-write-workshopeiksi”.

Music Finland on voittoa tavoittelematon organisaatio, jonka ”tarkoituksena on edistää suomalaisen musiikin ja musiikkialan elinvoimaisuutta ja kansainvälistymistä” (Music Finland 2015a). Musiikintekoleirit ovat yksi Music Finlandin keinoista edistää populaarimusiikin teosvientiiä. Teosviennillä tarkoitetaan suomalaisten musiikintekijöiden tekemiä kappaleita, joita ulkomaiset artistit ovat julkaisseet (ks. lisää Hiltunen & Hottinen 2016: 6). Leireillä tuodaan yhteen suomalaisia ja muita kansallisuuksia edustavia popmusiikintekijöitä ja niiden tavoitteena on auttaa musiikintekijöitä verkostoitumaan ja mahdollisesti tuottaa uusia hittikappaleita. Musiikillista genreä ei ole leirikontekstissa määritelty, mutta havaintojeni ja haastatteluaineiston perusteella leireillä tehtävä musiikki on kategorisoitavissa popmusiikiksi; kaupallisesti tuotetuksi populaarimusiikin alalajiksi, joka voi olla esimerkiksi hiphopia, elektronista tanssimusiikkia tai vaikka popballadeja (vrt. esim. Frith 2007).

Biisilinna-leireillä tehdään kappaleita ensisijaisesti Euroopan ja Pohjois-Amerikan markkinoille. Music Finlandin www-sivujen mukaan Biisilinna on pohjoismaiden tunnetuin co-write-workshop (Music Finland 2015b). Lisäksi Music Finland on järjestänyt A-Pop Castle -leirejä, joilla tähdätään Aasian markkinoille sekä uransa alkuvaiheessa oleville musiikintekijöille suunnattuja Song Hotel -leirejä.

Leireillä työstetään kappaleita levy-yhtiöiden antamien ohjeistusten tai vinkkien pohjalta kolmen tai neljän hengen ryhmässä. Tällaisia vinkkejä kutsutaan ”liideiksi” (*lead*). Niiden antaminen on alan yleinen käytäntö ja levy-yhtiöt jakavat vinkkejä musiikintekijöille ja musiikkikustantajille myös leirien ulkopuolella. Levy-yhtiöt siis välittävät tietoa siitä, ketkä heidän edustamistaan artisteista ovat etsimässä uusia kappaleita julkaistavaksi. Näin musiikintekijät voivat pyrkiä työstämään toiveiden mukaista kappaletta ja tarjota sitä levy-yhtiön kautta artistille. Musiikintekijöiden ja leirin järjestäjien lisäksi leireille osallistuu musiikintekijöiden kustantajia, levy-yhtiöiden edustajia ja laulajia, jotka ovat käytettävissä demonstraatioäänitysten tekemiseen. Paikalla voi olla myös muita musiikkiteollisuuden edustajia. Nykyään leireille pyritään saamaan mukaan enenevässä määrin myös kappaleita etsiviä artisteja.

Suomessa leirit ovat yleistyneet viimeisten kymmenen vuoden aikana ja nykyään myös levy-yhtiöt ja musiikinkustantajat järjestävät omia leirejään. Musiikin tekeminen ryhmätyönä musiikkiteollisuuden tarpeisiin ei ole kuitenkaan uusi ilmiö populaarimusiikkiteollisuudessa. Tunnetuin esimerkki eräänlaisesta ”hittitehtaasta” lienee Tin Pan Alley, jolla oli 1800–1900-lukujen vaihteessa tärkeä rooli yhdysvaltalaisen musiikkiteollisuuden synnyssä (ks. esim. Charosh 2011; Garofalo 1997).

Music Finland jakaa musiikintekijät leirin jokaisena päivänä ryhmiin. Järjestäjät saattavat kysyä erityistoiveita ryhmäjakojen suhteen myös leirillä mukana olevien musiikintekijöiden kustantajilta. Kussakin ryhmässä on yksi tai useampi *tracker*, joka vastaa sessiossa tehtävän demonstraatioäänitteen tuotannosta ja äänittämisestä ja kaksi tai useampi *topliner*, jotka vastaavat melodian ja sanoituksen kirjoittamisesta. Tracker ja topliner ovat toimialalla yleisesti käytettyjä tekijänimityksiä, joiden merkitys on osin vakiintumaton. Termejä tracker ja tuottaja käytetään osin synonyymisesti, vaikka työskentelyrooleissa on eroja (ks. esim. Hiltunen 2014; Hiltunen & Hottinen 2016: 7). Roolit risteävät usein. Trackerilla voi olla tärkeä rooli esimerkiksi sointupohjan luomisessa, ja hän voi osallistua myös sanoituksen ja melodian tekemiseen, ja toisaalta toplinerit voivat ideoida tuotantoa. Tekijäroolien hämärtyminen ja erityisesti kapea ero tuottamisen ja säveltämisen välillä liittyvät kiinteästi teknologian kasvaneeseen rooliin musiikintekoprosessissa (ks. mm. Bennett 2014: 4; Frith & Horne 1987: 172–175; Moorefield 2005; Rojek 2011: 45; Wicke 1990 [1987]: 15–16). Yhteisenä nimityksenä näille tekijätyypeille käytän artikkelissani nimitystä musiikintekijä. Arkikielessä käytetään usein nimitystä ”biisinkirjoittaja”, samassa merkityksessä kuin englanninkielisen sanaa *songwriter*.

Kappaleen ja sen demonstraatioäänitteen on tarkoitus valmistua yhden leiripäivän aikana. Musiikintekijät soittavat ja äänittävät kappaleet itse ja käyttävät leirillä mukana olevia laulajia tai laulavat suuntaa-antavat lauluraidat eli *guide vocalsit* itse. On tyypillistä, että tekijänoikeudet päätetään jo etukäteen jakaa tasan kaikkien tekoprosessiin osallistuneiden kesken riippumatta siitä, millä tavoin ja missä määrin kukin tekijöistä on vaikuttanut lopputulokseen.

Leirin viimeisenä päivänä osallistujat kuuntelevat yhdessä leirillä kirjoitetut kappaleet. Leirin jälkeen musiikintekijöitä edustavat kustantajat tarjoavat leireillä tehtyjä kappaleita artisteille ja levy-yhtiöiden edustajille. Läsnä olevat levy-

yhtiöiden edustajat saattavat kiinnostua kappaleesta jo leirillä. Musiikintekijät ja musiikinkustantajat ovat korostaneet minulle useissa yhteyksissä, että leireillä kuitenkin merkittävämpää on uusien kontaktien ja yhteistyökumppaneiden saaminen kuin hittikappaleen synnyttäminen. Usein yhteistyötä jatketaan leirin jälkeen. Leirit voivat toki olla myös musiikillisesti tuottavia: Biisilinna-leireillä on viime vuosinakin syntynyt kappaleita, jotka ovat päätyneet ulkomaisten artistien levyttämäksi (ks. Hiltunen & Hottinen 2016: 21).

Musiikintekotilanne Biisilinna 2015 -leirillä

Biisilinna 2015 järjestettiin Järvenpään Kallio-Kuninkalassa 3.–7.5.2015. Leirille osallistui 26 musiikintekijää viidestä eri maasta. Lisäksi läsnä oli kaksi Music Finlandin työntekijää, yksi tekninen avustaja, kaksi laulajaa ja kuusitoista kustantajan tai levy-yhtiön edustajaa. Läsnäolopäivänäni leirille oli saapunut sivustakatsojaksi myös tekijänoikeusjärjestö Teoston edustaja.

Seurasin leirillä yhden kappaleen syntyprosessia siitä hetkestä lähtien, kun tekijät asettuivat samaan huoneeseen (n. kello 10.30) ja poistuin, kun virallinen työstämiseen annettu aika päättyi kello 19.15. Äänitteen työstäminen jatkui vielä sen jälkeen. Leirin jälkeen saamani äänitteen perusteella muutoksia oli tapahtunut kappaleen rakenteessa, tuotantoteknisissä seikoissa ja lauluäänityksissä. Harmonia, sanoitus ja melodia olivat pysyneet ennallaan.

Ryhmä, jonka työskentelyä pääsin seuraamaan, valikoitui sattumalta. Leirin järjestäjät olivat ehdottaneet, että musiikintekijöitä ei tiedotettaisi etukäteen osallistumisestani leirille. Leiripäivän aamuna esittäydyin ja kerroin tutkimuksestani samassa tilaisuudessa, jossa tekijät jaettiin ryhmiin ja levy-yhtiöt antoivat päivän ohjeistukset. Kun työskentely alkoi, päätimme järjestäjien kanssa käydä ryhmiä läpi huone kerrallaan, kunnes löytyisi ryhmä, jonka kaikki jäsenet sallisivat työskentelyprosessin havainnoinnin. Tällainen ryhmä löytyi heti ensimmäisestä huoneesta. Ryhmässä työskentelevät musiikintekijät olivat Madeline Juno (topliner, Saksa), Elias Kaskinen (topliner, Suomi), Erik Sjöholm (topliner, Suomi) ja Ilkka Wirtanen (tracker, Suomi). Viitatessani tekoprosessissa käytyihin keskusteluihin, käytän tekijöistä lyhenteitä TR (Wirtanen), T1 (Juno), T2 (Sjöholm) ja T3 (Kaskinen).

Osa musiikintekijöistä tapasi toisensa ensimmäisen kerran vasta leirillä, joten musiikintekotilanne oli sosiaalisesti mielenkiintoinen. Työskentelykielenä oli englanti, joka ei ollut yhdenkään tekijän äidinkieli. Kaskinen ja Sjöholm totesivat jälkepäin, että tilanteen alussa haettiin ryhmädynamiikkaa ja omaa roolia prosessissa (Kaskinen h2015; Sjöholm h2015).

Tekoprosessissa työstiin lähes yhtäaikaaisesti tekstiä, harmoniaa, melodiaa ja tuotantoa. Merkittävästi soivaan lopputulokseen vaikuttavat asiat tapahtuivat melko nopeasti, vaikka muuten samassa työvaiheessa saatettiin pysyä pitkäänkin. Koko kappaleelle lähtökohdaksi otettiin yhteisellä päätöksellä sointukierro. Tekijöiden työskentelyroolien suhteen oli määritelty etukäteen vain se, kuka toimii trackerina ja ketkä toplineina. Kaikki tekijät osallistuivat jossain määrin kaikkiin musiikin tekemisen osa-alueisiin, mutta päivän aikana tietyt roolit korostuivat.

Havainnoidessani työskentelyä pidättäydyin osallistumasta musiikintekoprosessiin millään tavalla. Toki pelkkä läsnäoloni saattoi vaikuttaa tavalla tai toisella soivaan lopputulokseen. Vaikka en tietoisesti ilmaissut mielipiteitäni, on joku musiikintekijöistä saattanut tulkita ilmeeni esimerkiksi hyväksyväksi, kyseenalaistavaksi, innostuneeksi tai huvittuneeksi. Toisaalta joku tekijöistä on saattanut ottaa normaalia passiivisemmän roolin tekoprosessissa arkaillen käytössäni olevaa nauhuria.

Tekijöillä jäi prosessista positiivinen mielikuva, kaikki haastatellut tekijät kuvasivat jälkepäin co-writing-tilannetta hauskaksi. Yhden tekijän mielestä kyseessä oli suhteellisen tyypillinen musiikintekotilanne, toinen taas koki tilanteen epätyypilliseksi, koska tekijöitä oli niin monta, ja koska he eivät tunteneet toisiaan entuudestaan. Prosessissa syntyneitä kappaletta ei ole artikkelin kirjoitushetkellä vielä julkaistu, eikä tekijöiden tiedossa ole artistia, joka olisi kappaleesta alustavasti kiinnostunut.

Luovuuden systeemimalli populaarimusiikin tutkimuksessa

Populaarimusiikin tutkimuksessa ja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa on suhtauduttu kriittisesti luovuustutkimuksessa vallinneisiin yksilökeskeisiin näkemyksiin, joista laajasti psykologian piirissä levinneitä ovat inspiraationaalinen

ja romanttinen näkemys (esim. Toynbee 2003; McIntyre 2011; Wicke 1990 [1987]). Inspirationalisen näkemyksen mukaan luovuus on jotain mystistä ja jopa yli-luonnollista. Romanttinen näkemys pitää luovuutta yksilön synnynnäisenä ominaisuutena, jota ei voi hankkia tai oppia. Luovuustutkija Margaret Bodenin (2004: 14) mukaan nämä yksilön roolia korostavat näkemykset ovat pikemminkin myy-
tejä kuin luovuutta selittäviä teorioita.

Vaikka media ja artistit itse saattavat mielellään pitää yllä neroartisti-myyttiä, populaarimusiikin luovuustutkimuksessa painopiste on siirtynyt yksilökeskeisestä näkemyksestä lähestymistapoihin, jotka ottavat huomioon monimutkaiset yksilön taustalla vaikuttavat tekijät ja prosessit (ks. esim. McIntyre 2011; Toynbee 2003). Taidetta sosiaalisena tuotteena on tarkasteltu erityisesti sosiologiassa (esim. Becker 1982; Wolff 1993 [1981]).

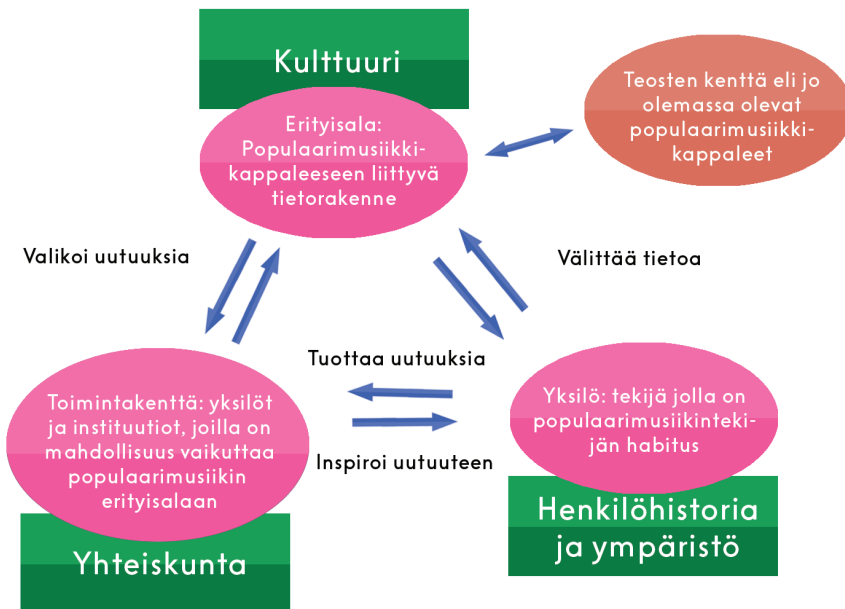
McIntyre (2008; 2011) on soveltanut Csikszentmihalyin (1988; 1999; 2013 [1996]) luovuuden systeemimallia länsimaisen populaarimusiikin tutkimukseen. McIntyre toteutti vuosina 1994–2004 Australiassa laajan etnografisen tutkimuksen länsimaisen populaarimusiikin tekemisestä. McIntyren aineisto koostui osallistuvasta havainnoinnista, haastatteluista, kyselytutkimuksesta sekä täydentävästä materiaalista, kuten musiikintekijöiden omista muistiinpanoista ja kiertueaikatauluista.

Csikszentmihalyin malli perustuu ajatukselle, että luovuus syntyy useiden tekijöiden yhteisvaikutuksesta ja on luonteeltaan pikemmin systeeminen kuin yksilökeskeinen. Csikszentmihalyi tarkastelee yksilön luovaa toimintaa laajassa kulttuuris-yhteiskunnallisessa kokonaisuudessa, jossa luovuuteen vaikuttavat *erityisala* (domain), *toimintakenttä* (field), joka ymmärtää erityisalaan liittyvää tietoa ja *yksilö* (individual), jonka tehtävä on saada erityisalalle aikaan muutoksia. Mallin osa-alueet vaikuttavat toisiinsa, ja luovan prosessin alkupisteenä voi olla mikä tahansa komponentti.

McIntyren (2008; 2011) mukaan luovuus länsimaisen populaarimusiikin kontekstissa syntyy kolmen tekijän yhdistyessä: tiedon erityisala (*domain of knowledge*), sosiaalisen järjestyksen kenttä (*a field of social organisation*), joka käyttää tiedon erityisalaa, sekä yksilö, joka tekee variaatioita erityisalaan. Hänen mukaansa erityisala populaarimusiikin yhteydessä koostuu tietorakenteesta (*body of knowledge*), jota musiikintekijöillä on itse musiikkikappaleesta (*song*). Musiikintekijät hankkivat muodollisen koulutuksen tai muun kokemuksen kautta tie-

toa siitä, millainen yleensä on populaarimusiikkikappaleen sanoitus, melodia, rakenne, rytmiset komponentit, harmoniset komponentit, sovitus sekä esitys- ja tuotantotavat (McIntyre 2008: 47). Ajan myötä tieto muuttuu intuitiiviseksi. Tiedon erityisalalle läheinen käsite on teosten kenttä (*field of works*). Nykyaikaisessa länsimaisessa populaarimusiikissa sillä voidaan tarkoittaa populaarimusiikin erityisalan kappaleita ja äänityksiä. (McIntyre 2008: 42.)

Toimintakenttä (tai toimintakentät) on se sosiaalinen ympäristö, jossa musiikintekijät toimivat. Csikszentmihalyi (1988: 330) määrittelee toimintakenttään kuuluviksi kaikki yksilöt, joilla on mahdollisuus vaikuttaa erityisalaan. Hän käyttää tässä yhteydessä myös käsitettä portinvartija. Toimintakentän edustajilla on valta valita, mitkä teokset otetaan mukaan erityisalaan kuuluviksi. Valta ei jakaudu tasaisesti, vaan toisilla on enemmän valtaa kuin toisilla. McIntyre (2008: 47) luettelee populaarimusiikin toimintakenttään kuuluviksi musiikintekijän kollegat, levytysteollisuuden ja kustannusalan toimijat, elävän musiikin toimijat ja managerit, median sekä yleisön.



Kaavio 1. Csikszentmihalyin (1999: 315) luovuuden systeemimalli sovellettuna populaarimusiikin tutkimukseen McIntyren (2008; 2011) mukaan.

Yksilön rooli on tuottaa variaatioita erityisalaan tai teosten kentälle. Yksilöt ovat toimijoita, jotka tekevät päätöksiä. Toimintakenttä ja erityisalaa koskeva tieto sekä rajoittavat että mahdollistavat päätöksentekoa. (McIntyre 2008: 48–49.) McIntyre (2008: 42) käyttää myös Bourdieun kulttuurisen pääoman käsitettä: tullakseen musiikintekijäksi yksilön on hankittava musiikin tekemisen kulttuuriseen erityisalaan liittyvää kulttuurista pääomaa, joka pitää sisällään musiikkikappaleisiin ja musiikin tekemiseen liittyviä sääntöjä ja konventioita. Pitkän prosessin tuloksena tieto muuttuu pitkälti intuitiiviseksi. Bourdieu (1993) kutsuu tätä habitukseksi, tekijällä on eräänlainen tunne siitä mitä, ja miten pitää tehdä.

Mallin soveltaminen Biisilinna-leiriin

Analysoidessani tekijöitä, jotka vaikuttivat havainnoimassani musiikintekotilanteessa tehtäviin valintoihin, tuon esiin myös joitakin seikkoja, joita McIntyre (2008; 2011) on jättänyt huomiotta. Genren käsite ei sisälly hänen tutkimukseensa, mutta on huomioitava, että erityisala on kiinteästi sidoksissa musiikilliseen genreen tai tyyliin. Rapmusiikin erityisala poikkeaa R'n'B -musiikin erityisalasta esimerkiksi melodian osalta, kun taas vaikkapa kappaleen pituuden osalta erityisalan voidaan katsoa pätevän laajemmin populaarimusiikin kenttään.

McIntyre ei painota erityisesti myöskään erityisalan aikasidonnaisuutta. Koska erityisala on yksilöiden toiminnan johdosta jatkuvassa muutoksessa, on otettava huomioon, että erityisala on aina tiettyyn hetkeen sidottu. Kuten Csikszentmihalyi (1988: 326) ja Keith Negus (1995: 330; 1996: 49) ovat todenneet, luovuuden asteen määrittelyssä on olennaista aikaperspektiivi ja historiallinen konteksti. Uuden etsiminen musiikintekoprosessissa on tulevaisuuteen tähtäävää toimintaa, joka tapahtuu suhteessa menneisyyteen ja nykyhetkeen.

McIntyren luettelemien toimintakenttien lisäksi huomioin analyysissäni artistin/artistit, joiden näen muodostavan lisäksi yhden toimintakentän. Kuten edellä mainittiin, toimintakenttään kuuluviksi voidaan laskea kaikki yksilöt, joilla on mahdollisuus vaikuttaa erityisalaan (Csikszentmihalyi 1988: 330). Artistit voivat vaikuttaa popmusiikin erityisalaan esimerkiksi valitsemalla kappaleita levytettäväksi. Biisilinna-leireillä artistien rooli on tärkeä, sillä suuressa osassa musiikintekoprosesseista kappaletta työstetään tarjottavaksi tietylle artistille. McIn-

tyren tutkimista musiikintekijöistä suuri osa oli itse esiintyviä taiteilijoita, mikä selittänee tämän toimintakentän huomiotta jättämisen hänen tutkimuksessaan. Lisäksi nostan esiin leirin järjestäjät, joilla on leiriolosuhteissa valta vaikuttaa erityisalaan. Sen sijaan McIntyren mainitsemista toimintakentän edustajista elävän musiikin toimijoiden tai median en havainnut vaikuttavan suoraan tai epäsuorasti musiikintekoprosessiin leiriolosuhteissa.

Seuraavaan kaavioon (kaavio 2) olen koonnut Csikszentmihalyin ja McIntyren mallien sekä omien havaintojeni pohjalta tekijöitä, jotka vaikuttivat tavalla tai toisella musiikintekoprosessiin Biisilinna-leirillä. Tarkastelen seuraavissa luvuissa sitä, millä tavoin toimintakentät ja erityisala olivat läsnä yhteistyönä tehdyssä musiikintekoprosessissa, ja miten ne vaikuttivat ryhmän päätöksentekoon. Tarkastelen myös, millaisia pyrkimyksiä ryhmällä oli erityisalan muuttamiseen. Teen joitakin huomioita myös yksilöiden toimintaan liittyen, mutta pyrin tarkastelemaan tapahtumaa ennen kaikkea kollektiivisena prosessina. Kaavion keskiössä on yksilön sijaan neljästä yksilöstä koostuva ryhmä.

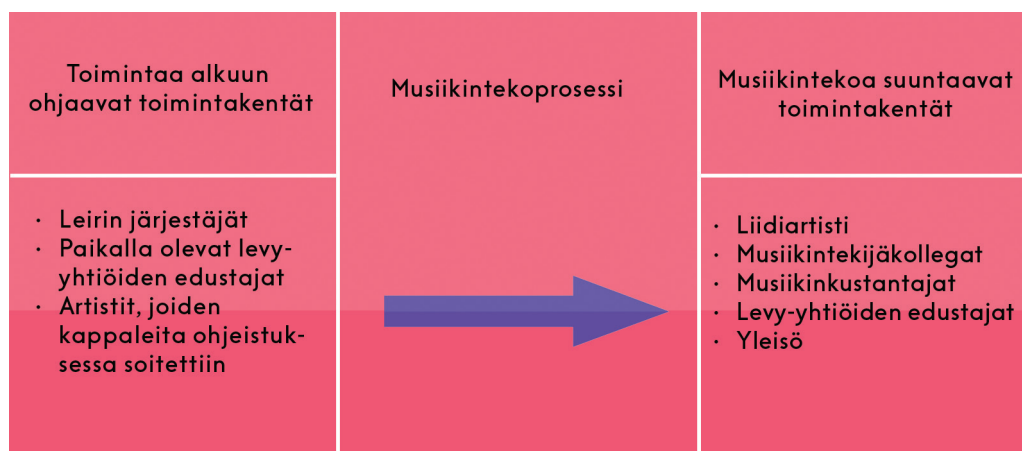


Kaavio 2. Ryhmään vaikuttavat toimintakentät ja erityisala musiikintekoprosessissa Biisilinna 2015 -leirillä.

Biisilinna-leireille mukaan päässeillä musiikintekijöillä on vahva ammattitaito ja kokemusta musiikin tekemisestä useiden vuosien ajalta. Tämä asettaa erityisen haasteen havainnointiaineiston analyysiin: musiikintekijän habituksen saaneet yksilöt tekevät päätöksiä intuitiivisesti, verbalisoimatta ja osin tiedostamattakin, pohjaten päätöksenteon hankkimaansa tietorakenteeseen populaarimusiikin erityisalasta.

Esiasetuksia

Musiikintekoprosessia ohjasivat useat läsnä olevat ja poissaolevat toimintakentät. Havaintojeni perusteella toimintakenttien voi nähdä toimivan leiriolosuhteissa kahdella eri tavalla: kentät sekä ohjaavat toimintaa alkuun että toimivat musiikintekon suuntaajina.



Taulukko 1. Soivaan lopputulokseen vaikuttavat toimintakentät musiikintekoprosessissa.

Artikkelin johdannon lainauksessa musiikintekijä Erik Sjöholm (h2015) kuvaa suhtautumistaan leirillä tyypilliseen musiikintekon alkutilanteeseen, annettuihin ohjeisiin ja rajoituksiin. Hän vertaa tilannetta maalarin tyhjäin kankaaseen, jonka taiteilija täyttää toivotuilla väreillä annettussa ajassa. Musiikintekijä kokee kaikki annetut rajat ja ohjeet positiivisina ja eteenpäin vievinä tekijöinä. Sjöholm

kutsuu deadlinea, aikaraameja ja ohjeita myös esiasetuksiksi, jotka helpottavat työntekoa. Olennainen rooli näiden esiasetusten antamisessa on leirin järjestäjillä, jotka jakavat musiikintekijät päivittäin ryhmiin ja määrittelevät aikavälin, joka kappaleen työstämiseen annetaan. Kappaleen työstämistä saa jatkaa leirin jälkeenkin, mutta leirikonseptille ominaista on, että leirillä yhden kappaleen tekemiseen käytetään yksi päivä.

Musiikintekijät pitivät käytettävissä olevan ajan mielessään koko prosessin ajan. Muutama otteeseen he totesivat jotakin aiemmin tehtyä päätöstä kyseenalaistaessaan, että ajan rajallisuuden vuoksi on pysyttävä tehdyssä versiossa. Muutoksia tehtäisiin vain, mikäli ratkaisuehdotukset syntyisivät prosessin edetessä. Esimerkiksi aivan session alussa keksitty sointukierto on käytössä lähes sellaisenaan kappaleen lopullisessa versiossa, vaikka sitä kyseenalaistettiin prosessin aikana moneen otteeseen. Bennettin (2012: 155) mukaan tällainen ”korjataan se myöhemmin” -toimintamalli on hyvin tyypillinen kollektiiviselle musiikintekoprosessille.

Toimintaa alkuun ohjaavia toimintakenttiä edustivat myös paikalla olevat levy-yhtiöiden työntekijät, jotka antoivat vinkkejä eli liidejä artisteista, joille etsittiin kappaleita. Sanallisten ohjeistusten lisäksi levy-yhtiöiden edustajat soittivat esimerkkikappaleita kyseisten artistien tuotannosta. Kappalevalinnoillaan he saattoivat suoraan vaikuttaa siihen, millaiseen soivaan lopputulokseen musiikintekijät päivän aikana päätyivät.

McIntyre (2011: 47–48) kuvailee populaarimusiikin toimintakenttää aktiivisesti uutta vaativaksi, proaktiiviseksi kentäksi. Kenttä myös hyväksyy uusia ideoita suhteellisen helposti erityisalaan kuuluvaksi. Myös Negus (1995: 330) on havainnut tutkiessaan musiikkiteollisuutta, että levyteollisuuden parissa työskentelevät henkilöt ovat tulevaisuussuuntautuneita: pyrkimyksenä on löytää seuraava suuri ”juttu” (*next big thing*). Leirillä liidejä antaessaan levy-yhtiöiden edustajat eivät muistuttaneet tekijöitä erityisestä proaktiivisuudesta, mutta Wir-tasen (h2015) mukaan leireillä usein kannustetaan olemaan rohkeita. Aiemmin haastattelemani musiikintekijät (Siitonen h2014; Tamminen h2015) ovat kertoneet joitakin vuosia sitten kiertäneestä liidistä, jossa etsittiin R’n’B-artisti Beyoncélle kappaletta, joka muuttaisi kokonaan populaarimusiikin suuntaa.

Toimintakentät musiikinteon suuntaajina

Popmusiikin tekoprosessi musiikintekoleirillä on tulevaisuuteen tähtäävää toimintaa, jossa pyrkimyksenä on saada musiikkikappale jonkun välittämäksi, jonkun esittämäksi ja jonkun kuultavaksi. Eri toimintakenttien edustajilla on valta vaikuttaa siihen, mitkä teokset otetaan osaksi erityisalaa. Jason Toynbeen (2000: 35) mukaan populaarimusiikin tekeminen ei ole intuitiivista ilmaisua, vaan se perustuu suunnitteleamiseen, tutkimiseen ja päätösten lopputulosten arviointiin.

Seuraamaani työskentelyä suuntasivat monet tekijät. Eksplisiittisimmin työtä suuntavana tekijänä oli artisti, jolle kappaletta oltiin tekemässä. Hänen taiteilijaprofiilinsa ohjasi musiikintekoprosessia ja vaikutti musiikinteon lopputulokseen, vaikka hän ei ollut tilanteessa läsnä eikä edes tietoinen siitä, että hänelle ollaan tekemässä kappaletta. Prosessin alussa musiikintekijät keskustelivat siitä, mikä liidi ketäkin kiinnostaisi. Kaikilla tekijöillä oli mielessään artisteista kaksi, yhdysvaltalainen miesartisti Nick Jonas ja australialainen naisartisti Betty Who. Tekijät totesivat, että sama kappale voisi käydä näistä kummallekin artistille, ja noin puoli tuntia työskentelyn aloittamisen jälkeen tekijät päättivät tehdä kappaletta Betty Who:lle. Sen jälkeen tekijät kuuntelivat uudelleen artistin suurinta menestyskappaletta ”Somebody Loves You” (2012). Popmusiikin lyhyen aikajänteen huomioon ottaen on kiinnostavaa, että ainoa artistin kappale, jota tekijät kuuntelivat, oli julkaistu ensimmäisen kerran jo marraskuussa 2012, eli yli kaksi ja puoli vuotta ennen leiriajankohtaa.

Tekoprosessia ohjasivat erityisesti artistin sukupuoli, laulutapa ja suurimman menestyskappaleen tyyli. Artisti mainittiin useasti työskentelyn alkuvaiheessa pohdittaessa lyriikkakonseptia, kappaleen tyyliä ja tempoa sekä melodian ambitusta. Myös sävellaji päätettiin muuttaa naislaulajalle sopivammaksi. Työskentelyprosessin edetessä artistiin palattiin vain muutamaan otteeseen. Lyriikoiden osalta pohdittiin, sopiiko jokin lause artistin suuhun, ja voiko artisti allekirjoittaa laulussa sanottua. Artistin laulutapaan viitattiin demonstraatioäänitystä suunniteltaessa.

Wirtanen (h2015) totesi haastattelussa, että kappale jäi ehkä kuitenkin hieman osoitteettomaksi: ”Musta tuntuu, että jos mä nyt tekisin jotain toisin, niin ehkä yrittäisin tarkemmin johonkin, jollekin tietylle artistille räätälöidä sitä, et siitä

tuli ehkä vähän liian semmosta yleiskivaa musaa.” Hän puhui samassa yhteydessä siitä, että kappale olisi voinut olla rohkeampi: ”Kyllä mun mielestä siinä tekstissä on ihan rohkeita juttuja mutta, mutta ehkä musiikillisesti voi olla, että se jäi sitten vähän kesyksi.”

Wirtasen kommentin valossa voi tulkita, että tarkka kohde voi olla musiikintekoprosessissa pikemminkin luovuutta ruokkiva kuin rajoittava tekijä. Kenties osoitteettomuus aiheutti tietynlaista varovaisuutta musiikin tekemisen prosessissa – kun halutaan, että kappale voisi sopia mahdollisimman monen artistin esittämäksi, kappaleesta tulee suhteellisen neutraali ja suuria riskejä vältellään. Toisaalta Csikszentmihalyin (1990: 196) mukaan vastaanottajan, kuten vaikkapa kuvataiteilijan tapauksessa galleristin tai kriitikon, ajatteleminen luovan prosessin aikana voi aiheuttaa lukkotilanteen (*painter's block*).

Kysyttäessä liidin merkityksestä musiikintekoprosessissa Sjöholm (h2015) totesi, että leiriolosuhteissa liidin merkitys on usein vähäinen. Tiukassa aikaraamisessa ei ole mahdollista uppoutua yksityiskohtaisesti siihen, millainen kukin artisti on. Havainnoituani sekä liidien antamista että musiikintekijöiden työskentelyä, vaikuttaa siltä, että liidien tehtävä on ennen kaikkea helpottaa yhteisen suunnan löytymistä ryhmätyöskentelyn alkaessa.

Musiikintekijäkollegat ja musiikkiteollisuuden edustajat vaikuttivat prosessiin kahdella tasolla: musiikin tekemisen suuntaajina olivat sekä läsnä olevat henkilöt että henkilöt, joiden kuultavaksi kappale mahdollisesti päätyy leirin jälkeen. Levy-yhtiöillä ja musiikinkustantajilla on leiriolosuhteissa portinvartijan rooli ja valta siihen, päätyykö kappale mahdollisesti osaksi erityisalaa. He välittävät mielestään kiinnostavat kappaleet eteenpäin artistien kuultavaksi.

Kuten edellä todettiin, monille tekijöille leirin tärkein anti on uusien kontaktien saaminen, joten vaikutuksen tekeminen leirillä läsnä oleviin henkilöihin korostui. Muutama tunti työskentelyn aloittamisen jälkeen joku tekijöistä kysyi, onko leirillä kustantajia kyseisenä päivänä läsnä. Wirtanen (h2015) totesi haastattelussa, että leirillä kaikilla oli varmasti mielessä viimeisen illan kuuntelutapahtuma, jossa kuunnellaan kaikki kappaleet peräkkäin: ”Totta kai sitä haluaa siellä aina erottua edukseen ja jotenkin tehdä juttuja, mitä toiset ei välttämättä tee ihan samalla tavalla.”

Ainoa yleisön edustaja, joka musiikintekoprosessissa oli fyysisesti läsnä, olin minä, vaikkakin tutkijan roolissa. Tanssintutkija Hanna Väätäinen (2002: 14) on

kirjoittanut pyörätuolitanssin havainnoimisen yhteydessä siitä, miten työskentelyä ulkopuolelta havainnoiva tutkija voi olla tutkittavalle myös käyttökelpoinen. Tanssijat hakevat katsetta tanssiessaan, ja tutkijan katse voi paikata opettajan katsetta, joka ei riitä koko ajan kaikille tanssijoille. On mahdollista, että musiikintekijät hakivat prosessissa vahvistusta tai kyseenalaistusta ehdotuksilleen kollegojen lisäksi ulkopuoliselta havainnoijalta eli yleisöä edustavalta tutkijalta.

Oletan, että tekijät pitivät koko ajan mielessä myös laajemman, poissa olevan yleisön eli musiikinkuluttajat. Prosessin aikana ei kuitenkaan käyty keskustelua siitä, mistä kuulijat mahdollisesti pitäisivät. Muistiinpanojeni mukaan yleisöön viitattiin suoraan vain kerran, kasvottomana joukkona: "On vaara, että siitä tulee vain, tiedättekö, sellainen 'oldies goldies' -juttu, josta kukaan ei oikeastaan piittaa." Tällä kommentillaan tracker viittasi tapaan, jolla suuntaa-antava lauluraita tulisi laulaa. Kappaleeseen oli kyseisessä tekovaiheessa lähdetty hakemaan vaikutteita menneiltä vuosikymmeniltä, ja tulkitsin, että trackerin mielestä lauluraita tulisi esittää vähemmän tyylinmukaisesti, jotta yhdistelmä olisi omaperäisempi.

Bennett (2011) tuo esiin, että kollektiivisessa työskentelyssä myös musiikintekijäkollegoilla on rooli yleisön edustajina, ja juuri se saattaa olla yksi syy siihen, miksi co-writing-metodilla on tehty niin paljon menestyskappaleita. Paitsi yhteistyökirjoittajina, musiikintekijäkollegat pyrkivät arvioimaan toistensa ideoita yleisön näkökulmasta. Jos idea on kahden musiikintekijän hyväksymä, on sillä kenties kaksinkertaiset mahdollisuudet menestyä. Luovuustutkija Vlad Glăveanu (2014: 36) toteaa, että jo yksin työskentelevä luovan työn tekijä toimii oman työnsä ensimmäisenä yleisönä: tekijä yrittää katsoa aikaansaannostaan yleisön silmin ennen sen esittelemistä muille.

"That's not pop, it's jazz!" eli erityisala musiikintekoprosessissa

Luovassa työskentelyssä on kyse jatkuvasta valintojen tekemisestä. Musiikintekijät perustavat päätöksenteon hankkimaansa erityisalaan liittyvään, osin intuitiiviseen tietoon. Musiikintekijän habituksen hankkineilla tekijöillä on tieto, tunne siitä, mitä pitää tehdä ja erityisalaan liittyvä tietorakenne siitä, millainen on popkappale. (McIntyre 2008; 2011.)

Joe Bennett (2012: 142–143; 2014: 51–52) on tarkastellut Yhdysvaltain ja Britannian single- ja albumilistoja vuosilta 1954–2010 ja listannut popkappaleeseen liittyviä ominaisuuksia, joissa on tapahtunut hyvin vähän muutoksia viimeisten 50 vuoden aikana. Tällaisia ”luonnollisen valinnan” myötä määrittäneitä tekijöitä ovat alle 20 sekunnin kestoinen intro, toistuva kertosäe, jossa kuullaan yleensä kappaleen melodian korkein sävel, alle kahden oktaavin ambitus, 4, 8 tai 16 tahdin mittaisten fraasien käyttö, säkeistö/kertosäkeistö tai AABA-muoto, 4/4-tahtilaji, diatonisen tai modaalisen asteikon käyttö ja 2–4 minuutin kokonaiskesto. Tekstille tyypillisiä piirteitä puolestaan ovat romanttinen lyriikka-aihe, ensimmäisen persoonan ja riimien käyttö, 1–3 henkilön esiintyminen tai kollektiivinen ”me” sekä kappaleen nimen käyttäminen lyriikoissa. Bennettin mukaan on toki tehty useita kappaleita, jotka jäävät näiden normien ulkopuolelle, mutta on epätodennäköistä, että ne ”selviävät luonnollisessa ympäristössään” ja nousevat hiteiksi. Näistä Bennettin luettelemista ominaisuuksista leirin lopputuloksena syntyneessä kappaleessa toteutuivat jossain määrin kaikki. Kappaleen melodisesti korkein kohta kuultiin kuitenkin choruksen sijaan versen jälkimmäisessä osassa ja post-choruksessa.

Kaikki neljä prosessiin osallistunutta musiikintekijää asuvat ja työskentelevät Euroopassa, joten heillä on oletettavasti saman sisältöistä popmusiikin erityisalaan liittyvää tietoa. Onkin erityisen kiinnostavaa tarkastella, millaisia tietorakenteeseen liittyviä erimielisyyksiä ja väärinkäsityksiä prosessissa ilmeni.

Havainnoinnin perusteella yhden tekijän käsitys eri osien intensiteetistä poikkesi muiden tekijöiden käsityksistä. Noin puolitoista tuntia aloittamisen jälkeen käytiin seuraavanlainen huumorin sävyttämä keskustelu liittyen osaan, jonka melodiaa ja tekstiä oltiin parhaillaan työstämässä:

T1: Tämähän on verse, eikö vaan?

TR: Tämä dance-juttu?

T3: Ai olisi mitä?

TR: Verse! Ei... Mä...

T3: Mä ajattelin chorusta...

T1: Okei, hyvä, aattelin vaan... Joo...

TR: Vitsailenko sä?

T1: Ei, mä vaan...

TR: Pilailit? Verse? Mikä sitten voisi olla chorus? Pitäisikö sinne laittaa jotain rähdyksiä...? [naurua]

T2: Haluaisin kuulla sen...

TR: ...miten isoksi tää voisi mennä?

T2: Joo, haluaisin kuulla sen choruksen!

T1: Mä vaan pilailen...

T2: No, voitaisko me kokeilla silleen?

TR: Sulla on kiero huumorintaju... [naurua]

Kaikkien muiden tekijöiden mielestä kyseessä oli siis selkeästi kertosaakeistö, kun yksi tekijöistä (Juno) oli ajatellut heidän työstävän säkeistöä. Vastaavanlainen keskustelu käytiin jälleen puolen tunnin päästä. Jälleen Juno koki, että työn alla oli säkeistö:

T1: Tää on verse, sanoisin, eikö?

TR: Tai bridge tai..?

T1: Ei mä kyllä selkeästi näkisin tuon versenä.

TR: Tuo korkea sävel? Mä aattelin että se on choruksen toinen osa.

T1: Oikeesti?

T3: Joo, kyllä, joo joo. Musta se on post-chorus.

T1: Oikeesti? Mikä verse on sitten?

TR, T2 & T3 yhteen ääneen: Ei vielä verseä.

TR: Se... Musta se kuulostaa tosi isolta! Ei se voisi olla versessä... Sä vitsaillet taas, tiedän...

Toynbeen (2003: 108) mukaan ”vääränlainen” habitus voi joskus tuottaa erittäin luovia ratkaisuja. Ryhmätyöhön liittyvät tutkimukset ovat osoittaneet myös, että mitä monimuotoisempia ryhmät ovat, sitä luovempia ratkaisuja ryhmä voi tuottaa (ks. Sawyer 2012: 233). Juno edusti ryhmässä monella tapaa toiseutta – hän oli ryhmän ainoa nainen, ei-suomalainen ja artistina merkittäväntä kansainvälistä uraa saavuttanut tekijä. Väärinkäsitys saattoi liittyä myös tekemisen tapoihin. Kenties Juno on tottunut työskentelemään siten, että säkeistöä työstetään ennen kertosaakeistöä. Yksi toplineista ehdotti, että he voisivat lähteä kokeilemaan osan käyttämistä säkeistönä, mutta ehdotusta ei otettu huomioon.

Kun kaikille oli selvillä, mikä osa on mikäkin, kappaleen rakenne vaikutti muotoutuvan kuin itsestään. On toki huomioitava, että kappaleen muodon työstäminen oli pitkälti yksin trackerin käsissä, sillä hän teki sekvensserillä nauhoitukset ja laittoi osat järjestykseen. Rakenteeseen liittyviä erimielisyyksiä ei prosessissa kuitenkaan ilmennyt, ja esimerkiksi laulufraasit vaikuttivat muodostuvan lähes automaattisesti tietyn pituisiksi. Lopputuloksena syntynyt kappale oli muodoltaan ja pituudeltaan melko tyyppillinen popkappale (pituus 3 minuuttia 33 sekuntia).

Osa	Intro	Verse 1	Bridge	Chorus + jälki-chorus	Välisoitto	
Tahdit	4	8	8	8 + 8	4	
Verse 2	1/2 bridge	Chorus+ jälki-chorus	C	Chorus' (välisoitto)	Chorus + jälki-chorus	Outro
8	4	8 + 8	8	8	8 + 8	8

Taulukko 2. Musiikkikappaleen rakenne

Sanoitukseen, melodian rytmitykseen, sovitus- sekä esitys- ja tuotantotapoihin liittyviä asioita verbalisoitiin melko paljon, mutta niihin liittyviä erimielisyyksiä ilmeni vain vähän. Joinakin hetkinä tuotiin eksplisiittisesti esiin, että kappaleen on oltava nimenomaan popmusiikkia. Kaskisen tapaillessa kitarallaan muunnosointuja soinnut hylättiin nopeasti:

TR: Äh, toi on liian sävellettyä, tiedättekö...

T3: Onko se liian hyvää?

TR: Joo, liian sokerista, liian "show-off", opin tän soinnun eilen... Ei se ole poppia, se on jazzia! Mutta toisaalta, Pharrell Williamsin "Happyssa" on jazzsoinnut. Ja se on sitten mielestäni ihan eri juttu.

Muunnosointujen ei katsottu kuuluvan popmusiikkiin. Poikkeuksena mainittiin yhdysvaltalaisartisti Pharrell Williamsin ”Happy” (2013), joka on yksi kaikkien aikojen myydyimmistä single-julkaisuista. Musiikintekijä ei perustellut, mikä kappaleesta tekee poikkeuksen, mutta tulkitseen sen liittyvän siihen, missä määrien tekijät uskovat heillä itsellään olevan mahdollisuuksia muuttaa populaarimusiikin erityisalaa. Tschmuck (2006: 202) toteaa, että konventioiden rikkominen on taiteilijalle riskialtista, sillä siihen sisältyy väärinymmärryksen ja epäonnistumisen mahdollisuus. Toisaalta vain sääntöjä rikkomalla on mahdollista luoda uusia suuntauksia ja saada myöhemmin tunnustusta uuden luoja.

Erityisalan aikasidonnaisuus ja uuden etsiminen

McIntyren (2011: 48) mukaan länsimaisen populaarimusiikin erityisala muuttuu nopeasti pinnallisen sisällön tasolla, mutta muodolliset rakenteet säilyvät pidempään (ks. myös Bennett: 2014: 47; Kurkela 2003: 220–221; Warner 2003: 11). Jokainen erityisalaan hyväksytty teos muuttaa erityisalaa, mutta toisilla teoksilla on suurempi vaikutus kuin toisilla. Useat luovan teoksen määritelmät liittyvät juuri siihen, missä määrin teos tuo jotain uutta suhteessa olemassa oleviin teoksiin (esim. Boden 2004; Tschmuck 2006: 203; Toynbee 2003: 106). Uutuuden määrittelyssä olennaista on vastaanotto ja historiallinen konteksti. Tuotteen luovuus ei riipu tuotteen ominaisuuksista, vaan sen vaikutuksesta vastaanottajiin ja suhteesta jo olemassa oleviin teoksiin (Csikszentmihalyi 1988: 326–327; 1999: 314; 2013 [1996]: 29–30).

Bennett (2014: 48, 79) erottaa uutuudessa ja erityislaatuisuudessa (*original*) kaksi tasoa: matalamman kynnyksen ylittävät ne teokset, jotka ovat tekijänoikeudellisesti määriteltävissä eri kappaleiksi kuin aiemmin julkaistut kappaleet. Korkeamman kynnyksen ylittävät teokset, jotka vaikuttavat muihin musiikintekijöihin ja sitä kautta populaarimusiikin erityisalaan.

Tarkastelen tässä kappaleessa sitä, millä tavoin uuden ja ennen kuulemattoman etsiminen ilmeni havainnoimassani musiikintekoprosessissa sekä sitä, millä tavoin erityisalan aikasidonnaisuutta tuotiin esiin. Erityisesti tracker piti koko musiikintekoprosessin ajan huolta siitä, että kappale kuulostaisi ajankohtaiselta (*modern*):

”Onko toi liian ‘old school’? Pitäisi olla modernia poppia.”

”Koetetaan saada siihen joku pieni moderni ‘twist’, mutta muuten, joo...”

”Jos se menee perus e-molliin, se tuntuu vähän kolme vuotta vanhalta, se on niin kuin 2012.”

Trackerin huomiot liittyivät ensisijaisesti sointukiertoon, eksplisiittisimpänä esi-merkkinä väite, että mikäli sointukierron tietyssä kohdassa käytetään e-mollia, se kuulostaa vuodelta 2012. Ilmaisuu huvitti tekijää jälkeensä, mutta hän totesi sen liittyvän sointukierron jännitteisyyteen ja kuulijan odotuksiin:

Kun sointukierto lähtee, niin sit ihminen niinkun aistii, et ai tää on ihanan kuulosta, ja mä ehkä nyt tiedän mihin se menee. Ja sit jos se menee sinne, minne se tietää sen menevän... Niin se on tavallaan hyvä, mut tavallaan huono. Siis silleen, että - - jos päädytään siihen, että se tavallaan menee sen kultasen kirjan mukaan minne sen pitääkin mennä, palata sinne ykkösasteelle esimerkiksi tässä tapauksessa, niin sit me ollaan mun mielestä, okei se on jees, mut siinä ei synny mitään semmosta jännitettä ikään kuin. - - Niin jotenkin mulla oli semmonen instant fiilis siinä, et sen pitää jäädä se jännite siihen, et se ei meekään - - niin viittasin ehkä sillä 2012 siihen että, et 2012 vielä oli tavallaan uutta lähtee esimerkiksi sointukiertoa rakentamaan jostain muusta kun ykkösasteelta, - - et silloin se ois voinut mennä vielä läpi. (Wirtanen h2015.)

Muut tekijät kiinnittivät ajankohtaisuuteen ja tuoreuteen huomiota erityisesti liittyen kappaleen tekstiin. Joitakin teksti-ideoita hylättiin liian käytettyinä. Hyvällä tavalla modernina pidettiin epäkonventionaalista sanapainotusta. Tekijöiden pohtiessa, voiko *perfectly*-sanassa painottaa keskimmäistä tavua, joku heistä totesi: ”Joo, se on modernia, mielestäni Katy Perry tekee sitä koko ajan”, viitaten yhdysvaltalaiseen menestysartistiin.

Keskustelua herätti myös *dance*-sanana käyttäminen nopeatempoisen discohenkisen kappaleen kertosäkeistössä. Erityisesti Sjöholm totesi moneen otteeseen, että tekijöiden tulisi pyrkiä etsimään tuoreempaa ilmaisua kertosäkeistöön. *Dance*-sanana käyttämistä perusteltiin kuitenkin tarkoituksellisella ”retrohenkisyydellä”. Kappaleen tekoprosessissa lähdettiin melko varhaisessa vaiheessa hakemaan vaikutteita menneiltä vuosikymmeniltä, mikä myös todettiin ääneen useaan ot-

teeseen prosessin aikana. Tekijät suunnittelivat, että kertosaikeistö olisi retrohenkinen ja säikeistö puolestaan modernia poppia. Noin tunnin päästä työskentelyn aloittamisesta yksi tekijöistä totesi, että kappale kuulostaa jo discoklassikolta.

Sana klassikko tulee englanninkielen sanasta *classic*, joka voidaan kääntää suoraan myös ajattomaksi. Yksi ristiriidoista populaarimusiikin tekemisessä onkin yhtäaikainen ajankohtaisuuden ja ajattomuuden tavoittelu. Wirtanen (h2015) totesi, että tekoprosessissa pyrittiin ajattomuuteen: "[s]anoisin että pyrittiin tekemään ajatonta, siis semmosta niinku viitteitä 70–80-luvun souliin ja syntikkapoppiin. Mutta kuitenkin semmonen mun mielestä on aina ollu silleen muodissa ja epämuodissa et, sillä on semmonen oma vankka kuuntelijakunta."

Jälkeenpäin Kaskinen (h2015) totesi lopputuloksesta:

Jos kuuntelee Spotify-maailman top sataa, niin eihän se nyt mitään niinku Drakee, Justin Bieberii oo, sillee, mut ei se ollu myöskään se, mitä lähettiin hakemaan. Ää. Ja se niinku tietys mieles flirttaili jo sillee myös vähän niinku tommoseen perinteiseen ruotsalaiseen poppiin mun mielestäni. Ää, ni siinei tavallaan lähtökohtana ollu myöskään miettii sitä mikä on vuoden 2016 soundi. (Kaskinen h2015)

Tekijä asettaa kanadalaisartisti Draken ja yhdysvaltalaisen teinipoppari Justin Bieberin edustamaan tämän päivän soundia. Ruotsalaista poppia ei tekoprosessissa mainittu varsinaisena referenssinä, mutta päivän aikana mainittiin kolme ruotsalaisartistia: Mando Diao, Veronica Maggio ja The Cardigans.

Haastatteluissa musiikintekijät korostivat sitä, että tavoitteena musiikintekoprosessissa on aina luoda jotain uutta ja jokainen kappale on omalla tavallaan uusi ja erilainen (Kaskinen h2015; Sjöholm h2015; Wirtanen h2015). Levy-yhtiön ohjeistuksessa oli todettu musiikintekijöiden valitseman artistin edustavan suureen yleisöön uppoavaa keskivertopoppia, minkä voi olettaa vaikuttaneen musiikintekijöiden asenteisiin sen suhteen, miten radikaalisti juuri tämän kappaleen tulisi tuoda jotain uutta popmusiikin kentälle. Myös uuden etsimisessä trackerilla oli ryhmässä näkyvin rooli. Hän muistutti moneen otteeseen, että johonkin uuteen ja erilaiseen tulisi pyrkiä:

"Lyriikat on hyvät, mutta, miten tehdään tästä tosi omaperäinen..."

"Meidän täytyy, tiedättekö, yllättää kuulija."

”Toi on liian ‘perus’ mun mielestä.”

”...tiedättehän, kukaan ei omista sointukiertoja. Mutta ehkä meidän kuitenkin pitäisi alkaa etsiä jotain omaperäisempää?”

Wirtanen (h2015) totesi haastattelussa pyrkivänsä usein uuden etsimiseen, mutta kyseisessä tekoprosessissa uuden etsintä ei ollut tietoista.

No aina sitä ainaki tuottajana yrittää miettiä, et mikä ois niinku, mikä ois ens vuonna kova juttu, ja niinku next big thing, että tota. Mut emmä muista olik siinä jotenkin, mun mielestä se, kun päätettiin lähteä semmoseen niinku soulah-tavaan fiilistelymusaan niin jotenkin sit sitä anto mennä vaan ja mikä tuntu hyvältä ja emmä, et ei se ollu mitenkään niinku tietosia ratkasuja. (Wirtanen h2015)

Wirtanen (h2015) mukaan hänen populaarimusiikin historiantuntemuksensa on myös eräänlainen taakka juuri uuden luomisen suhteen. Hän kertoi kuuntelevansa paljon sekä vanhaa että uutta musiikkia ja olevansa hyvin tietoinen esimerkiksi paljon käytetyistä sointukierroista ja melodioista. Tästä johtuen niistä irrottautuminen on ollut välillä hankalaa.

Edellä mainittu esimerkki jazzahvampien sointujen käyttämisestä kertoo myös jotain tekijöiden asenteesta proaktiivisen työskentelyn mahdollisuuksien suhteen. Kenties tekijät kokevat, että heidän ei ole mahdollista tehdä jotain yhtä radikaalia, vaikka yksi maailman tunnetuimista artisteista, Pharrell Williams, on rohjennut käyttää popkappaleessa muunnosointuja. Aiemmin haastattelemi musiikintekijät (Siitonen h2014; Tamminen h2015) ovat todenneet, että Suomesta on hyvin vaikeaa, jollei mahdotonta, lähteä muuttamaan populaarimusiikin suuntaa.

Olemassa olevat kappaleet tavoiteltavina ja välteltävinä referensseinä

Teosten kenttä eli olemassa olevat kappaleet vaikuttivat tekoprosessiin kahdella tasolla. Toisaalta olemassa olevia kappaleita tuli esiin tavoiteltavina referensseinä, esimerkkeinä siitä, millaiseen lopputulokseen voitaisiin pyrkiä kappaleen jonkin osa-alueen suhteen. Toisaalta prosessissa välteltiin sitä, että kappale kuulostaisi

liikaa joltain jo olemassa olevalta kappaleelta. Myös Bennett (2014: 77, 128) on todennut, että popmusiikintekijöiden on luovassa työskentelyssään tehtävä jatkuvaa arviointia työnsä taiteellisten arvojen lisäksi siitä, missä suhteessa musiikilliset ideat ovat jo olemassa oleviin teoksiin.

Tekoprosessissa viitattiin kaikkiaan seitsemääntoista (17) eri artistiin tai kappaleeseen. Valtaosa viittauksista tapahtui prosessin ensimmäisen kolmanneksen aikana. Kappaleisiin ja artisteihin viitattiin esimerkiksi haettaessa tiettyä tuotannollista tyyliä tai yleistunnelmaa. Työn alla olevaa kappaletta välillä myös asetettiin teosten kentälle toteamalla sen tuovan mieleen jonkin tietyn artistin tai kappaleen.

Tekoprosessin alkuvaiheessa pohdittiin, muistuttaako kappale liikaakin erästä suurta hittiä. Kappaleen sointukierto ja tempo muistuttivat kappaletta, mutta tekijät totesivat pohdinnan lopputuloksena, että yhdenmukaisuus ei ollut liian häiritsevää. Tekijöiden mukaan senkaltaisia tilanteita tulee lähes jokaisessa musiikintekotapahtumassa. Wirtanen (h2015) totesi, että co-write-tilanteet ovat siinäkin mielessä toimivia, että kun tekijöitä on useita, joku heistä huomaa varmasti, mikäli kappale muistuttaa liikaa jotain jo olemassa olevaa kappaletta (ks. myös Bennett 2014: 80). Tietynlainen tuttuus voidaan nähdä myös positiivisena asiana. Kaskisen (h2015) mukaan on hyvä, jos kappale herättää kuulijassa muistikuvan tai tuttuuden tunteen.

Teosten kenttä vaikutti siis olevan enemmän työskentelyä inspiroivassa kuin rajoittavassa roolissa musiikintekoprosessissa. Luova työ ei etenisi lainkaan, jos jokaiseen tutun kuuloiseen sointuun tai sanaan pysähdyttäisiin. Uutta voidaan luoda myös yhdistelemällä tuttuja asioita uudella tavalla (ks. esim. Boden 2004: 3). Bennett (2014: 110–114) ja Toynbee (2003: 107–108) käyttävät Arthur Koestlerin (1964) käsitettä bisosiaatio (*bisociation*), jota he pitävät luovuudessa olennaisena. Bisosiaatiolla tarkoitetaan sellaisten asioiden yhdistämistä, joita aiemmin ei ole yhdistetty. Mitä kapeammaksi luovien valintojen alue käy tietyllä alalla, sitä suurempi merkitys on asioiden yhdistämisellä uudella tavalla. Populaarimusiikkikulttuurissa yhdistelemistä tapahtuu runsaasti myös uusien musiikkigenrejen synnyttämisessä. Musiikkigenrejä tutkineen Chris Kempin (2004: 20) mukaan uusien hybridigenrejen luominen on pitänyt musiikkiteollisuuden jatkuvassa liikkeessä.

Havainnoimani musiikintekoprosessin lopputulosta musiikintekijät pitivät ainutlaatuisena juuri erityisen yhdistelmän ansiosta. Kappaleessa on vaikutteita menneiden vuosikymmenien soulista ja syntetisaattoripopista yhdistettynä erikoiseen sanoitusaiheeseen ja vahvasti efektoituun lauluriffiin.

Yhteenveto

Taiteen, luovuuden ja kaupallisuuden välisiä ristiriitoja on käsitelty runsaasti populaarimusiikintutkimuksessa. Muiden muassa Keith Negus (1995) on kritisoinut kaupallisuuden ja luovuuden välistä tiukkaa vastakkainasettelua ja pyrkinyt osoittamaan vähemmän negatiivisesti värittyneitä kytköksiä luovuuden ja kaupallisuuden välillä. Negusin (1995: 330; 1996: 49) mukaan suurin osa levytetystä musiikista on jossain määrin kaupallista, ja luovuuden ja kaupallisuuden välisen suhteen määrittelyssä tulisi ottaa huomioon populaarimusiikkiteollisuuden aikajänne. Musiikin tekemisen ja julkaisemisen välillä voi kulua aikaa useasta kuukaudesta jopa vuosiin. Luovuutta arvioidaan suhteessa jatkuvasti muuttuvaan populaarimusiikin kenttään, ja jokin luovana ja epäkaupallisena pidetty saattaa ajan mittaan kaupalliseksi. Negus (1996: 48) ehdottaa, että luovuuden ja kaupallisuuden suhdetta tulisi tarkastella erilaisissa yhteyksissä oletamatta niiden välisen dynamiikan olevan aina samanlainen. Bennett (2014: 22) puolestaan kääntää stereotypioita pääläelleen: mikäli luovana pidetään teosta, joka pystyy muuttamaan populaarimusiikin erityisalaa, luovimpia teoksia ovat nimenomaan suurimmat hittikappaleet.

Tässä artikkelissa olen tarkastellut musiikintekoprosessia tilanteessa, jossa kappaleita tehdään avoimen kaupalliselle popmusiikin kentälle. Tavoitteena ei ole ollut arvioida prosessin ja sen lopputuloksen luovuuden astetta, vaan hahmottaa niitä olosuhteita ja sitä tilaa, joka musiikintekijöiden luovuudella on musiikintekoleirillä sekä identifioimaan tekijöitä, jotka vaikuttavat päätöksentekoon ryhmätyönä tehtävässä musiikintekoprosessissa. Artikkelissa tehty analyysi on tuonut näkyviksi useita musiikkikulttuuriin ja populaarimusiikkiteollisuuden kytkeytyneitä tekijöitä, jotka vaikuttavat musiikintekijöiden luovaan työskentelyyn myös leiriolosuhteissa.

Musiikinteko tapahtui suljetussa huoneessa, tiettyjen seinien sisällä ja tietyissä aikaraameissa. Seinien sisäpuolelle työntyi kuitenkin vahvasti popmusiikin historia, nykyhetki ja tulevaisuus, musiikintekijöiden oletukset musiikintekijäkollegoiden ja muiden musiikkiteollisuuden edustajien odotuksista ja eräänlaisena näkymättömänä tekijänä australialainen artisti, joka ei edes tiennyt musiikintekoprosessin olevan käynnissä.

Luovuuden systeemimalli tarjosi toimivan viitekehyksen prosessiin vaikuttavien tekijöiden analysoimiseen. Biisilinna-työskentelyssä luovuuteen vaikuttaviksi tekijöiksi osoittautuivat myös musiikillinen genre, musiikintekoajankohta sekä toimintakenttien edustajina artistit ja leirijärjestäjät, joten koin tarpeelliseksi lisätä ne malliin.

Erityisalan ja siihen liittyvän tietorakenteen merkitys musiikintekoprosessissa näytti olevan huomattava. Musiikintekijöiden ei tarvinnut käydä keskustelua siitä, tehdäänkö kappaleesta kolmen minuutin vai viidentoista minuutin pituinen, tai tehtäisiinkö melodiasta atonaalinen, sillä kaikilla tekijöillä oli selkeä yhteinen käsitys popkappaleen erityisalasta kappaleiden pituuden ja melodisten konventioiden suhteen. Keskustelua käytiin tilanteissa, joissa tyyllillisestä standardista oltiin jollain tavalla poikkeamassa. Toisaalta poikkeamia myös tietoisesti haettiin, jotta kappale erottuisi jo olemassa olevista kappaleista. Erityisalaa sidottiin aikaan etsimällä ajankohtaisia ja tuoreita lähestymistapoja. Erityisesti kappaleen lyriikan ja harmonian tuli kuulostaa vuodelta 2015, joka oli kappaleen teko- ja toivottava julkaisuajankohta.

Tasapainottelu uuden etsimisen ja tuttuuden tavoittelun välillä oli näkyvää koko musiikintekoprosessin ajan. Koska kappaleeseen haettiin tietoisesti vaikutteita menneiltä vuosikymmeniltä, tuttuutta haettiin esimerkiksi tuotannollisesti. Olemassa oleviin kappaleisiin viitattiin positiivisina referensseinä, mutta toisaalta haettiin sitä hienoista rajaa, milloin jokin on liian käytettyä tai tuttua. Popmusiikin rajoja koetettiin varovasti venytellä, mutta tietyt rajanylitykset koettiin liian radikaaleiksi. Rohkeinta ja riskialtteinta uuden etsintä oli lyriikan suhteen sekä asioiden yhdistelemisessä uudella tavalla. Uuden etsimisen merkitys korostui kuitenkin huomattavasti enemmän tekijöiden haastatteluiden kuin työprosessin havainnoinnin perusteella. Joe Bennett (2012: 152) on todennut haastatteluaineistonsa perusteella, että pyrkimykset rajojen rikkomiseen ovat tyypillisempiä harastelijamusikintekijöille kuin popmusiikin tekemisen ammattilaisille.

Erilaisten toimintakenttien edustajat vaikuttivat musiikintekoprosessiin ohjaamalla työskentelyä alkuun ja eräänlaisina musiikinteon suuntaajina tai kohteina. Leirin järjestäjien antamat rajoitukset ja liidi toimivat pikemminkin luovuutta ruokkivina kuin rajoittavina tekijöinä. Myös olemassa olevista kappaleista ammennettiin inspiraatiota vaipumatta epätoivoon sen seikan edessä, että ”kaikki biisithän on jo moneen kertaan tehty” (Wirtanen h2015).

Kukaan musiikintekijöistä ei puhunut varsinaisesti kompromissien tekemisestä musiikinteon suhteen, mutta haastatteluissa tuotiin esiin sitä, että tilanteessa oli monia muitakin tärkeitä tekijöitä kuin itse kappaleen synnyttäminen. Musiikintekoleirit ovat tärkeitä tilaisuuksia kontaktien luomiseen ja kaikille oli tärkeää, että musiikintekotilanne oli mukava ja sujuva.

Työskenteleminen ryhmänä toisaalta laajensi, toisaalta kavensi mahdollisten valintojen kirjoa. Ideoita syntyi neljästä päästä, mutta toisaalta myös ideoiden mahdollisia torjuntia oli neljä. Bennett (2014: 229) on todennut, että mitä paremmin musiikintekijät tuntevat musiikintekemiseen liittyviä rajoituksia ja osaavat tunnistaa originaaliuden asteita, sitä tehokkaampi musiikintekoprosessi on. Kunkin tekijän henkilöhistorian kautta saavuttama tietorakenne auttaa tehokkaasti pois sulkemaan ideoita, niin että lopulta jäljelle jää lopputuloksena syntyvä kappale. Merkittävä osa hittikappaleista on nykyään tehty ryhmätyönä, ja vaikuttaa siltä, että ryhmätyöskentelyn ansiosta saavutetut edut ylittävät ryhmätyöskentelyyn liittyvät taloudelliset riskit. Musiikintekijöiden on taloudellisestikin kannattavaa työskennellä ryhmässä siitä huolimatta, että julkaistun kappaleen tekijänoikeustuloja on jakamassa useampi tekijä.

Musiikintekoprosessissa ei ollut nähtävissä ristiriitoja luovan työskentelyn ja kaupallisten tavoitteiden suhteen. Yleisön odotuksia ei eksplisiittisesti puitu kertaakaan prosessin aikana. Haastattelussa Wirtanen (h2015) totesi, että hän on aina rakastanut listapoppia, ja se on hänen mielestään maailman parasta musiikkia. Havainnointi- ja haastatteluaineisto tukee Joe Bennettin (2012: 165–166) havaintoja siitä, että populaarimusiikkikappale ja sen tekeminen noudattavat melko tiukkoja rajoituksia – mutta kokeneet co-writing-metodilla työskentelevät tekijät ovat sinut asian kanssa. He ymmärtävät ja hallitsevat musiikin tekemiseen liittyviä ristiriitoja ja jännitteitä, ja osaavat jopa kääntää niitä edukseen. Biisilinnassa syntyneen kappaleen osalta pallo on nyt toimintakentän edustajilla: on erityisesti musiikinkustantajien, levy-yhtiöiden edustajien ja artistien sekä viime kädessä kuluttajien käsissä, päätyykö kappale jossain vaiheessa osaksi populaarimusiikin erityisalaa.

Lähdeluettelo

Tutkimusaineisto

Havainnointi Song Castle -musiikintekoleirillä Järvenpään Kallio-Kuninkalassa 5.5.2015.

Muistiinpanot ja äänitallenteet tutkijan hallussa.

Julkaisematon äänite Song Castle 2015 -leirillä syntyneestä kappaleesta. Tutkijan hallussa.

Kaskinen, Elias (h2015) Helsinki 11.11.2015. Haastattelija Riikka Hiltunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Music Finland (2015a) "Music Finland FAQ". <http://musicfinland.fi/fi/info/> (luettu 11.12.2015).

Music Finland (2015b) "Biisilinna 2015". <http://musicfinland.fi/fi/palvelut/tuet-ja-tapahtumat/vienti-ja-edistamishankkeet/biisilinna-2015> (luettu 11.12.2015).

Siitonen, Pasi (h2014) Helsinki 1.10.2014. Haastattelija Riikka Hiltunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Sjöholm, Erik (h2015) Vaasa 22.12.2015. Haastattelija Riikka Hiltunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Tamminen, Mikko (h2015) Haastattelu Skypen kautta 14.1.2015. Haastattelija Riikka Hiltunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Wirtanen, Ilkka (h2015) Helsinki 19.10.2015. Haastattelija Riikka Hiltunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

Becker, Howard S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bennett, Joe (2011) "Collaborative Songwriting – The Ontology of Negotiated Creativity in Popular Music Studio Practice". *Journal on the Art of Record Production*. Issue 05. Conference papers. Saatavilla: arpjournal.com.

Bennett, Joe (2012) "Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams". *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Toim. Dave Collins. Farnham: Ashgate. 139–169.

- Bennett, Joe (2013) "You Won't See Me' – In Search Of An Epistemology Of Collaborative Songwriting". *Journal on the Art of Record Production*. Issue 08. Conference papers. Saatavilla: arpjournal.com.
- Bennett, Joe (2014) *Constraint, Creativity, Copyright and Collaboration in Popular Songwriting Teams*. Guildford: University of Surrey.
- Boden, Margaret (2004 [1990]) *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. 2. painos. Lontoo: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Charosh, Paul (2011) "Before and After the Ball: Approaching Tin Pan Alley". *Music, American Made. Essays in Honor of John Graziano*. Toim. John Koegel. Sterling Heights: Harmonie Park Press, 311–328.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1988) "Society, culture, and person: a systems view of creativity". *The nature of creativity. Contemporary psychological perspectives*. Toim. Robert J. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press, 325–339.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990) "The Domain of Creativity". *Theories of Creativity*. Toim. Mark A Runco & Robert S. Albert. Newbury Park: Sage Publications, 190–212.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1999) "Implications of a systems perspective for the study of creativity". *Handbook of creativity*. Toim. Sternberg, R. Cambridge: Cambridge University Press. S. 313–335.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2013 [1996]) *Creativity. The Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987) *Art Into Pop*. Lontoo: Methuen.
- Frith, Simon (2007 [2001]) "Pop Music". *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays* (2007). Aldershot: Ashgate.
- Glăveneau, Vlad Petre (2014) *Distributed Creativity. Thinking Outside the Box of the Creative Individual*. Cham: Springer.
- Garofalo, Reebee (1997) *Rockin' Out. Popular Music in the USA*. Needham Heights: Allyn & Bacon.
- Hiltunen, Riikka & Hottinen, Merja (2016) "Suomalaisten musiikintekijöiden popkappaleet maailmalla. Selvitys teosviennin käytännöistä, nykytilasta ja menestystarinoista". Music Finland. Tunnuslukuja ja tutkimuksia 11. Verkkojulkaisu. http://musicfinland.fi/fi/media/dokumentit/Popkappaleet_Maailmalla.pdf.
- Hiltunen, Riikka (2014) "Biisnikkarin studio on usein läppäri". *Muusikko* 5/2014.

- Kemp, Chris (2004) *Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koestler, Arthur (1964) *The Act of Creation*. Lontoo: Picador.
- Kurkela, Vesa (2003) "Uudet kompit, vanhat laulut. Muutoksen enteet 1960-luvun pop-iskelmässä". *Arktinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Matti Peltonen, Vesa Kurkela ja Visa Heinonen. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy, 218–243.
- McIntyre, Phillip (2008) "Creativity and Cultural Production: A Study of Contemporary Western Popular Music Songwriting". *Creativity Research Journal* 20(1), 40–52.
- McIntyre, Phillip (2011) "Rethinking the creative process: The systems model of creativity applied to popular songwriting". *Journal of Music, Technology and Education* Vol 4 n. 1, 77–90.
- Moorefield, Virgil (2005) *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*. Cambridge: The MIT Press.
- Negus, Keith (1995) "Where the mystical meets the market: creativity and commerce in the production of popular music". *The Sociological Review* 43(2): 316–41.
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Rojek, Chris (2011). *Pop Music, Pop Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Sawyer, R. Keith (2012) *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*. 2. painos. New York: Oxford University Press.
- Tschmuck, Peter (2006) *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht: Springer.
- Toynbee, Jason (2000) *Making popular music. Musicians, creativity and institutions*. Lontoo: Arnold Publishers.
- Toynbee, Jason (2003) "Music, culture, and Creativity". *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York & Lontoo: Routledge, 102–112.
- Väätäinen, Hanna (2002) "Lähentävän katseen jäljillä: Tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia". *Naistutkimus* 2/2002, 4–16.
- Warner, Timothy (2003) *Pop Music – Technology and Creativity. Trevor Horn and the Digital Revolution*. Farnham: Ashgate.
- Wicke, Peter (1990 [1987]). *Rock Music. Culture, aesthetics and sociology*. Engl. Rachel Fogg. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolff, Janet (1993 [1981]). *The Social Production of Art*. 2. painos. Hong Kong: Macmillan.