

HELSINGIN YLIOPISTO

Mahdollisimman aito

Eronteon diskurssit suomalaisten vaihtoehtomuusikoiden
puheessa

Oili Paaskoski
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto
Helsingin yliopisto
toukokuu 2018



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto	
Tekijä – Författare – Author Oili Paaskoski			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Mahdollisimman aito. Eronteon diskurssit suomalaisten vaihtoehtomuusikoiden puheessa			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2018	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 79
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmani käsittelee musiikintekemiseen liittyvien erontekojen ilmenemistä suomalaisten vaihtoehtomuusikoiden puheessa. Selvitän, millaisia erontekoihin ja vastakkainasetteluihin liittyviä diskursseja muusikoiden puheesta löytyy ja millaiset piirteet ovat näille diskursseille tyypillisiä. Diskurssit määrittyvät kielen käytön kautta, ja haastateltavat käyttävät niitä sosiaalisen todellisuutensa muokkaamiseen. Diskurssien avulla muusikot myös erottavat itsensä niistä musiikillisista käytännöistä, joita he eivät koe omikseen.</p> <p>Havainnoin erontekoja diskurssianalyttisellä tutkimusmenetelmällä, joka perustuu kielessä luotuun sosiaaliseen todellisuuteen. Haastattelin tutkimusta varten viittä vaihtoehtomuusikkoa. Tällä tarkoitan muusikoita, joiden musiikin julkaisijana on toiminut pienlevy-yhtiö. Pienlevy-yhtiötoiminta tapahtuu niin kutsuttujen kaupallisten suurlevy-yhtiöiden ulkopuolella, ja sitä pidetään alakulttuurisena äänitetuotannon kenttänä, jossa musiikinteon pääpainon ajatellaan olevan taloudellisten päämäärien sijaan taiteellisissa intresseissä. Muusikoiden yhtenäistä ryhmää hahmotetaan tutkielmassa alakulttuurisen skenen käsitteen kautta, jossa alakulttuurin käsitteen erottautumiseen liittyvät näkökulmat yhdistyvät skenetutkimuksen ajatukseen siitä, kuinka skenessä toteutetaan tiettyjä musiikillisia käytäntöjä erottautumisen prosessein.</p> <p>Haastatteluaineistosta löytyneet viisi diskurssia – itse tekemisen, tiedostavan yhteisöllisyyden, riippumattoman ilmaisunvapauden, monimutkaisen kaupallisuuden ja eettisyyden diskurssit – läpäisevät haastateltavien musiikkiin liittyvän arvomaailman sen eri osa-alueilla. Itse tekemisen diskurssi rakentuu aineistossa osin muusikoiden kokemien taloudellisten haasteiden, osin kaikkeen omaan musiikkiin liittyvän materiaalin kontrolloinnin kautta. Tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssi esittelee haastateltavien puheessa ilmenevän ajatuksen alakulttuurisesta skenestä, jossa kyetään kokemaan mahdollisimman aitoina pidettäviä tunteita musiikin kautta. Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa haastateltavat työskentelevät vapaana itsensä ulkopuolisten auktoriteettien asettamista rajoituksista luoden musiikkia osin järjellisen ajattelun ylittävästi.</p> <p>Monimutkaisen kaupallisuuden diskurssissa keskeistä on haastateltavien tekemän musiikin erottaminen kielteisestä kaupallisuudesta, jossa pyritään taloudelliseen menestykseen taiteellisen lopputuloksen kustannuksella. Haastateltavien puheessa kielteisestä kaupallisuudesta erottaudutaan omalla kaupallisuuden versiolla, jossa tuetaan riippumatonta ilmaisunvapautta. Eettisyyden diskurssi tukee tätä kaupallisuutta pyrkien siihen, että haastateltavien tekemä musiikki on tuotettu artistin taiteilijuutta ja yleisön tiedostavuutta kunnioittaen, ja siihen ovat sidoksissa myös muut arvot, esimerkiksi ympäristön hyvinvointi. Kaikki viisi diskurssia sitoutuvat ajatukseen musiikin aitoudesta, joka liittyy taiteellisuuden ja kaupallisuuden väliseen vastakkainasetteluun ja on tärkeässä roolissa haastateltavien edustamassa, vaihtoehtoisen äänitetuotannon arvoihin nojaavassa musiikillisessa yhteisössä.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Eronteko, vastakkainasettelu, populaarimusiikki, pienlevy-yhtiö, alakulttuuri, skene, alakulttuurinen skene, diskurssianalyysi, muusikko			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1	Johdanto	2
2	Tutkimuksen teoria ja konteksti	6
2.1	Muusikkous ja musiikkiteollisuus	6
2.2	Alakulttuurinen skene	9
2.3	Eronteot ja vastakkainasettelut	12
3	Tutkimus- ja aineistonkeruumetodit	15
3.1	Diskurssianalyysi	15
3.2	Vaihtoehtomuusikoiden haastattelut	21
4	Eronteon diskurssit	26
4.1	Itse tekeminen - "Ei me treenata, me vaan tehään"	27
4.2	Tiedostava yhteisöllisyys - "Bändit on tekosyitä kokoontua yhteen"	32
4.3	Riippumaton ilmaisunvapaus - "Mun musa peilaa mun sielunmaisemaa"	37
4.4	Monimutkainen kaupallisuus - "Mä en oo vieläkään kerenny julkasee biisiä koska oon kämpillä munasillaan"	43
4.5	Eettisyys - "Pitää pysähtyy miettimään tekeeks se tuote täst maailmasta paremman paikan"	52
5	Eronteko ja arvonmuodostus	58
	Lähteet	70
	Liitteet	76

1 Johdanto

Erontekojen keskeisyyttä on vaikea ohittaa musiikista keskusteltaessa. Tapa asettaa erilaisia ilmiöitä vastakkain täyttää jokapäiväisen kulttuurimme, ja näitä vastakkainasetteluja käytetään usein sosiaalisen todellisuuden rakentamiseen, sosiaalisen vallan saavuttamiseen ja oman itseisarvon luomiseen. (Thornton 1996: 163.) Eronteissa ei ole kyse ainoastaan niiden kohteista, vaan niihin kietoutuu aina myös identiteetti, joka Leppäsen (2007: 269) mukaan muotoutuu suhteessa siihen, miten oma identiteetti eroaa muista mahdollisista identiteeteistä. Ihmisellä on luontainen tarve vertailla asioita omien mielipiteidensä pohjalta erityisesti sosiaalisissa tilanteissa, joissa vertailuilla voi olla positiivinen vaikutus oman viiteryhmän identiteettiin (Widdicombe & Wooffitt 1990: 257–258).

Tässä tutkielmassa selvitän, millaisia erontekoihin ja vastakkainasetteluihin liittyviä diskursseja on suomalaisten vaihtoehtomusiikoiden puheessa ja millaisia piirteitä näihin diskursseihin liittyy. Vaihtoehtomusiikolla tarkoitan sellaista musiikkia, jonka musiikin julkaisijana toimii tai on toiminut pienlevy-yhtiö. Päädyin tähän määritelmään siksi, että vaihtoehtoisuuden ajatus ilmentää musiikoiden työhön liittyvää erontekojen kulttuuria sekä pienlevy-yhtiötoimintaa vaihtoehtona kaupalliselle populaarimusiikille tarkemmasta musiikin tyyliin määrittelystä riippumatta.

Pienlevy-yhtiöllä tarkoitan sellaista äänitetuotantoa, joka tapahtuu niin kutsuttujen kaupallisten suurlevy-yhtiöiden ulkopuolella. Pienlevy-yhtiötoimintaa pidetään alakulttuurisena äänitetuotannon kenttänä, joka tarjoaa mahdollisuuksia populaarimusiikin valtavirran ulkopuolisen musiikin kuulemiseen. Lisäksi pienlevy-yhtiöt näyttävät usein artistin valintoja kunnioittavina yrityksinä, jotka ovat keskittyneet kaupallisten yhtiöiden tarjontaa yksilöllisempään makuun ja ylläpitävät taloudellisten päätavoitteiden sijaan vahvasti taiteellisia tarkoituksia. (Kaitajärvi 2012: 120–121, 123.)

Havainnoin eronteon diskurssien ilmenemistä viisi musiikkia kattavasta teemahaastatteluaineistosta diskurssianalyttisen tutkimusmenetelmän avulla. Haastattelut kerättiin haastattelemalla musikoita yksitellen tammi-helmikuussa 2018. Haastattelukysymykset käsittelivät musiikoiden musiikillisia käytäntöjä ja haastateltavien niihin liittämiä arvoja. Haastateltavat edustivat

musiikillisten tuotantojensa puolesta laajasti eri musiikin tyyllilajeja elektronisesta musiikista ja räpistä maailmanmusiikkiin ja progressiiviseen rockiin.

Analyysimenetelmänäni toimii diskurssianalyysi, jossa on Eero Suonisen (2006: 17) mukaan tavoitteena tarkastella kielen käyttöä sosiaalista todellisuutta uudelleen luovana ja muokkaavana menetelmänä. Diskurssien välityksellä haastatellut muusikot määrittävät selonteissaan sitä sosiaalista todellisuutta, jossa he toteuttavat musiikillisia käytäntöjään ja erottavat itsensä niistä käytännöistä, joita he eivät koe omikseen. Diskurssianalyysin käyttö on tutkimuksessa perusteltua, sillä se tarjoaa väylän myös muusikoiden identiteetin tarkasteluun. Widdicomben ja Wooffittin (1990: 260) mukaan identiteetit tehdään eläviksi nimenomaan sellaisissa puhetilanteissa, joissa puhujat analysoivat suhdettaan niin omaan viiteryhmäänsä kuin sen ulkopuolisiin ryhmiin.

Tutkimukseni liikkuu alakulttuurisiin erontekoihin liittyvällä maaperällä, jossa alakulttuurin jäsenten käsitys omasta viiteryhmästään määräytyy Thorntonin (1996: 105) mukaan sen ominaispiirteiden sijaan enemmän sen perusteella, mikä alakulttuurille ei ole ominaista. Alakulttuurin käsite kantaa siitä tehdyn tutkimuksen puitteissa kuitenkin erityisesti yhteiskuntaluokkaan ja nuorisokulttuureihin liittyvää painolastia. Tämän vuoksi olen päätenyt kuvaamaan tutkimieni muusikoiden viiteryhmää alakulttuuri- ja skenetutkimusta yhdistävän alakulttuurisen skenen avulla. Leppäsen mukaan (2007: 276) skene tarkoittaa löyhästi samanlaisia musiikillisia käytäntöjä jakavaa ryhmää. Akateemisissa käyttöyhteyksissä skenen käsite ei ole sitoutunut paikallisuuteen, eikä se pyri alakulttuurin tavoin osoittamaan ryhmän rajoja (Rautiainen-Keskustalo 2013: 325).

Toinen tutkimuksessani vaikuttava keskustelu on jännite kaupallisen ja pinnalliseksi mielletyn musiikin ja aidon ja autenttiseksi mielletyn musiikin välillä. Klassisia esimerkkejä tästä ovat filosofi Theodor Adornon näkemykset aidon taiteen irtautumisesta kaupallisesta massakulttuurista tai uusmarxilaiset näkemykset passiivisille massoille suunnatun viihteen vaarallisuudesta (Tiainen 2005: 81, Frith 1978: 194). Oman osuutensa keskusteluun heittävät romanttissävytteiset käsitykset taiteilijuudesta, joihin liittyy esimerkiksi jäljittelemättömyyttä, riippumattomuutta auktoriteeteista ja omaan ilmaisunvapauteen luottamista (Muggleton 2002: 160, Tiainen 2005: 50–51). Nämä taiteilijäkäsitykset ymmärretään tutkielmassa pääosin Tiaisen (2005) säveltäjädiskurssien avulla esittämien näkemysten kautta.

Tutkimukseni sijoittuu kulttuurisen musiikintutkimuksen kenttään, jonka perustana on Middletonin (2012: 4) mukaan tutkimusalan syntyessä ollut argumentointi musiikintutkimuksen nuotti- ja partituurikeskeisyyttä vastaan. Kulttuurisessa musiikintutkimuksessa musiikki ymmärretään Moisan (2008: 5) mukaan kulttuuriin ja sosiaaliseen toimintaan erottamattomasti kietoutuneena ja niiden kautta suodattavana ilmiönä. Tämä tutkimuskenttä sopii työlleni erityisen hyvin kulttuurisen musiikintutkimuksen merkityksiin nojautuvan näkökulman vuoksi. Sosiaalisuus ja merkitykset yhdistyvät työn muihinkin keskeisiin käsitteisiin: skeneen, alakulttuuriin ja diskurssiin. Musiikki kulkee tässä tutkielmassa ikään kuin sosiaalisen interaktion, muusikoiden muodostaman yhteisön ja kaikkien esiteltyjen diskurssien läpi. Kulttuurisen musiikintutkimuksen kautta tutkittavasta kulttuurista – tässä tapauksessa suomalaisten vaihtoehtomuusikoiden muodostamasta alakulttuurisesta skenestä – on Middletonin (2012: 4, 9–10) mukaan mahdollisuus oppia lisää ja tarkastella kulttuurin väistämätöntä roolia suhteessa musiikkiin.

Työni aihe on useista syistä merkityksellinen sekä musiikintutkimuksen että alakulttuureihin ja sosiaalisiin ryhmiin liittyvien tutkimussuuntausten näkökulmasta. Internetin ja musiikin suoratoistopalveluiden aiheuttamat muutokset ovat luoneet viime vuosikymmeninä sellaista uutta kulutuskulttuuria, jossa kaupallisuudesta poispäin pyrkivät, vahvoja taiteellisia päämääriä omaavat pienet levymerkit ovat joutuneet kehittämään toimintaansa ja ottamaan kantaa useimmiten arvostamaansa kaupallisuuden vastaiseen ajatteluun (Kaitajärvi 2012: 120–121). Aiemmin nuorisolle tyypillistä ryhmien muodostamisen tapaa määrittänyt alakulttuurin käsite on saanut uusia merkityksiä jatkuvasti muuttuvan, teknologisiin ja globaaleihin lähtökohtiin kiinnittyvän sosiaalisen todellisuuden seurauksena. Tämän päivän alakulttuurit ovatkin loputtomien muutosprosessien kohteena: niitä syntyy, katoaa ja yhdistyy, ja ne yhdistävät kasvotusten tapahtuvien kohtaamisten ohella verkossa ihmisiä eri puolilla maailmaa. (Salasuo & Poikolainen 2012: 10–11.) Lisäksi valtavirtaa omissa käytännöissään vastustavien ja siihen liittyviä rakenteita vallan käytön välineinä hyödyntävien ryhmien toiminnan analyysi on välttämätöntä, jotta yksittäisten musiikkikulttuurien ja koko populaarikulttuurin dynamiikan ymmärtäminen olisi mahdollista (Thornton 1996: 8). Nämä tekijät vaikuttavat siihen, että keskustelu eronteosta valtavirralla vaihtoehtoisen musiikintekemisen piirissä on niin kulttuuripoliittisesti kuin taiteentutkimuksellisista näkökulmistakin ajankohtainen.

Oma positioni tutkimusaiheeseen juontaa juurensa alakulttuuristen musiikin ilmiöiden pitkäaikaisesta harrastamisesta. Olen teini-ikäisestä asti ollut kiinnostunut vaihtoehtoisen äänitetuotannon toimintakulttuurista ja sen näkyvistä ja näkymättömistä tavoista vastustaa esimerkiksi kaupallisuutta, massatuotantoa ja valtavirtaa. Olen myös törmännyt sosiaalisiin haasteisiin toimiessani jäsenenä alakulttuureissa, joissa ajoittain tiukat normit ja säännöt (tiettyjen artistien tuotannon tuntemus, tietynlaisen ulkoisen habituksen omaaminen, tietyt harrastukset ja niin edelleen) vaikuttivat tapaani suhtautua valtavirran ja vaihtoehtoisuuden käsitteisiin. Tutkimukseni taustalla on myös aiempi valtavirran ja marginaalin vastakkainasettelua käsittelevä proseminaarityöni (Paaskoski 2017), jossa havainnoin tämän vastakkainasettelun tuottamisen tapoja vaihtoehtomusiikoiden haastatteluissa musiikin kuulokuvan, musiikin julkaisemisen ja oman uran edistämisen keinojen sekä haastateltavien muusikkouteen liittyvän sosiaalisen ympäristön näkökulmista.

Tutkielma etenee teoreettisen taustan ja metodologian esittelystä aineiston analyysin kautta johtopäätöksiin. Toisessa luvussa esittelen populaarimusiikkiin ja -kulttuuriin liittyviä erontekoja aiemman tutkimuksen avulla. Lisäksi selitän työni keskeisen käsitteen, alakulttuurisen skenen, joka yhdistää skenen käsitteeseen alakulttuuritutkimuksen tekemiä, erontekoihin liittyviä havaintoja. Esiin pääsee myös populaarimusiikkia ja muusikkoutta yleisemmin pohtiva kirjallisuus. Kolmannessa, metodologiaa käsittelevässä luvussa puolestaan selostan diskurssianalyysin toimintaperiaatteita, oman analyysini lähtökohtia sekä esittelen haastateltavat ja kerätyn haastatteluaineiston. Neljäs luku on omistettu aineiston analyysille ja siitä löytyville tutkimustuloksille. Kaikki viisi diskurssia esitellään haastatteluaineistoon suhteuttaen omissa alaluvuissaan. Tutkimustulokset nivon yhteen työn johtopäätösluvussa, jossa lisäksi pohdin potentiaalisia jatkotutkimusaiheita ja analysoin tutkielman laajempaa vaikutuspiiriä.

2 Tutkimuksen teoria ja konteksti

Tutkimuksen teoreettinen viitekehys jakautuu kolmeen eri osa-alueeseen, jotka käsittelen omissa alaluvuissaan. Ensimmäinen alaluku 2.1 on omistettu yleisesti populaarimusiikin, muusikkouden ja musiikkiteollisuuden tutkimuksen näkökulmalle suhteessa tämän tutkimuksen teemoihin. Sen keskeistä sisältöä ovat niin tutkimukset muusikkouden sosiologisista puolista, populaarimusiikin historiasta ja toimintamalleista kuin valtavirran ulkopuolella toimiviin, taiteellisten intentioiden johtamiin pieniin levymerkkeihin liittyvät tutkimukset. Nämä näkökulmat nivoutuvat tapaani tarkastella haastatteluaineistoa kuvana muusikoiden sosiaalisesta todellisuudesta diskurssianalyysin läpi suodatettuna.

Toisessa alaluvussa 2.2 esittelen tässä työssä tutkittavaa musiikkikulttuuria kuvaamaan valitsemani alakulttuurisen skenen käsitteen, jossa vaihtoehtoiset äänitetuotannon tavat yhdistävät haastatellut muusikot samaan musiikkikulttuuriseen yhteisöön keskinäisistä genre-eroista huolimatta. Alakulttuurinen skene pitää sisällään alakulttuurin käsitteelle ominaisia piirteitä erontekojen osalta. Se ei kuitenkaan osallistu alakulttuurin käsitteen tutkimushistoriansa myötä jakamaan kulttuuriseen painolastiin, jota kuvaan alakulttuurin tutkimukseen tehtävän kirjallisuuskatsauksen kautta.

Alaluku 2.3 avaa puolestaan alakulttuurisista eronteista tehtyä aiempaa tutkimusta ja esittelee siitä tehtyjä päätelmiä. Keskeisessä roolissa tässä luvussa ovat sosiologi Sarah Thorntonin (1996, 1997) näkemykset ja hänen tutkimuksensa valtavirran ja kaupalliseksi mielletyn massakulttuurin vastustamisesta brittiläisessä tanssimusiikkikulttuurissa. Olennaista on ennen kaikkea alakulttuurisen toiminnan suhde dominoivaksi koettuun valtakulttuuriin.

2.1 Muusikkous ja musiikkiteollisuus

Erilaiset eronteot ja vastakkainasettelut toteutuvat alakulttuurien määrittelyn ja musiikin kuluttajayhteisöjen ohella myös musiikkiteollisuudessa. Koska tutkimukseni haastateltavat julkaisevat aktiivisesti musiikkia ja edistävät uraansa, on musiikkiteollisuuden näkökulma syytä nostaa esiin osana tutkimuksen teoreettista viitekehystä. Musiikkiteollisuus näkyy haastateltavien muusikkoudessa keskeisesti pienlevy-yhtiötoiminnan kautta, ja sen arvot ovat sidoksissa myös haastateltavien näkemyksiin omasta musiikistaan.

Musiikin tekemiseen ovat kytköksissä muusikon motivaatio ja persoonallisuus. Nämä eivät kuitenkaan toteudu ilman tiettyjä musiikillisia käytäntöjä hyväksyvää sosiokulttuurista ympäristöä (Woody 2013: 22.) Voidaankin sanoa, että haastateltavien tekemä musiikki ei ole ainoastaan jokin taiteellisen itseilmaisun lopputuote: sen säveltämisen, tuottamisen, julkaisemisen ja käytön prosesseihin vaikuttavat Frithin (1978: 75) ajatukseen peilaten aina tekijän arvot ja asenteet. Tämä voi tapahtua myös päinvastaiseen suuntaan, kun musiikkiin liittyvät mieltymykset ohjaavat muusikoiden arvoja ja asenteita ylipäätään (Hargreaves et al. 2002: 1). Toyneen (2006: 71) puolestaan nostaa esiin muusikon luovan toimijuuden käsitteen, jonka välityksellä vastustetaan musiikkia tehdessä toisenlaisia prosesseja, esimerkiksi kapitalistisia musiikkituotannon arvoja. Näiden näkemysten valossa on perusteltua siten tutkia, millaiset diskursiiviset taustavoimat musiikin luomiseen vaikuttavat.

Kaikki tutkimukseni kohteena olevat muusikot ovat levyttäneet pienille, monikansallisten ja –mediaisten suurlevy-yhtiöiden ulkopuolella toimiville levymerkeille. Pienlevy-yhtiöiden toimintatapojen muotoutuminen yhdistetään tavallisesti punkin perinteeseen ja sen piirissä vaikuttaneeseen *tee se itse* -ajatteluun. Tällainen DIY (lyhenne sanoista *do it yourself*) –eetos viittaa 1970-luvulla nousseen punk-alakulttuurin edustajien ajatukseen massatuotannon vastustamisesta tuottamalla ja julkaisemalla omaa musiikkia mahdollisimman pitkälle ”itse.” (Kaitajärvi 2012: 123, Kruse 2003: 10.) Myöhemmin itse tekemiseen liittyvä ajattelutapa sai Kaitajärven (2012: 124) mukaan jalansijaa myös punkin ulkopuolisissa alakulttuureissa.

Pienlevy-yhtiöt ovat Kaitajärven (2012: 121–125) mukaan äärimmäisen merkityksellisiä musiikkiteollisuuden monipuolisuudelle, sillä niiden piirissä kehitetään ja luodaan uusia musiikkityylejä sekä tarjotaan musiikin kuluttajille tilaisuuksia nauttia valtavirtaa edustavan median huomion ulkopuolelle jääneestä musiikista. Nykyään pienlevy-yhtiöt ovat keskittäneet markkinointiaan vastaamaan yksilöllisten musiikkikuluttajien maun tarpeisiin ja luomaan tuotteistaan, esimerkiksi levyistä ja kaseteista, eräänlaisen alakulttuurisen identiteetin rakennusvälineitä (emt.: 123). Kaitajärven mukaan vastakkainasettelu taiteellisuuden ja kaupallisuuden välillä onkin tärkeää myös alakulttuurisen populaarimusiikin yleisöille. Ne arvostavat pienlevy-yhtiöiden määrällisesti pieniä äänitepainoksia ja taloudellisen menestyksen ulkopuolisia tavoitteita. (Emt.: 124, 142–143.) Parhaimmillaan pienlevy-yhtiöstä voi

tulla yleisölleen samanlainen fanittamisen ja seuraamisen kohde kuin sen kautta musiikkia julkaisevista artisteistakin (emt.: 132).

Pienlevy-yhtiöiden piirissä vaikuttavien muusikoiden toiminta liitetään ajatukseen rock-kulttuurille tyypillisestä, autenttisesta taiteen tekemisestä, jossa taiteilija voi vapaasti seurata omia intentioitaan ilman kaupallisuuden vaikutusvaltaa (Kaitajärvi 2012: 124, Kruse 2003: 5). Tällaisen työskentelyn tuloksena syntyvää musiikkia pidetään tavallisesti artistin aitojen tunteiden lopputulemana, jossa ei esiinny minkäänlaisia kaupallisesti laskelmoituja tai tuotteistettuja piirteitä. Pienten levy-yhtiöiden toimintaan onkin usein liitetty ajatus riippumattomuudesta, vaikka todellisuudessa täydellistä riippumattomuutta voi olla hyvinkin vaikea tunnistaa esimerkiksi pienten ja suurten levy-yhtiöiden kompleksisten yhteistyötä, omistajuutta ja jakelua koskevien verkostojen vuoksi. (Kaitajärvi 2012: 124–126.)

Äänitetuotannon tutkimuksessa on myös usein Kaitajärven (2012: 146) mukaan kyseenalaistettu se, onko populaarimusiikin tuotannon kaupallisista aspekteista aidosti mahdollista irtautua ja keskittyä pelkästään taiteelliseen puoleen. Yhdysvaltalaisen indie-musiikin tuotantoa tutkinut Holly Kruse (2003: 2) esittää, että pienlevy-yhtiöitä ei todellisuudessa ole mahdollista erottaa kapitalistisessa yhteiskunnassa harjoitetuista musiikin tuottamisen ja jakelun tavoista. Riippumattomuuteen pyrkivä DIY-ajattelu onkin ennen kaikkea myyttinen rakennelma, joka ei ole valtavirran vaikutuksen ulkopuolella (emt.: 11). Kruse perustelee tätä sillä, että pienten levy-yhtiöiden syntyessä niiden tavat tuottaa äänitteitä olivat jo sidoksissa yleisiin populaarimusiikin tuotantorakenteisiin, ja niiden yhteys valtavirtaan pysyy yllä siten, että ne ovat kehittäneet toimintaansa suhteessa valtavirran käytäntöihin (emt.: 29–30).

Kruse myöntää kuitenkin, että valtavirtaan ja kaupallisuuteen suuntautuva vastakkainasettelu on olemassa oleva ilmiö, eikä sitä voi purkaa sillä ajatuksella, että jonkin valtavirran ja sille vaihtoehdoisen tuotantotavan sijaan olisi vain useita erilaisia musiikillisia virtauksia (2003: 33). Krusen mukaan paras esimerkki valtavirran käsitteen monimutkaisuudesta on, että suurlevy-yhtiöt keräävät ja yhdistävät elementtejä pienlevy-yhtiöissä syntyvästä musiikista tuoden jatkuvasti uutta musiikkia siten valtavirran piiriin (Kruse 2003: 33). Pienlevy-yhtiöitä koskeva tutkimus mielestäni osoittaaakin, että kaupallisen valtavirran ja vaihtoehdoisen äänitetuotannon välinen jaottelu ei ole mustavalkoinen, vaan se näyttäytyy

enemmänkin muusikoiden ja musiikin kuluttajien ajattelua ja toimintaa ohjaavana sosiaalisena konstruktiona.

2.2 Alakulttuurinen skene

Käytän haastateltavieni edustamasta musiikkikulttuurista alakulttuurisen skenen käsitettä. Yhdistän skenen määritelmään alakulttuurin käsitteen erontekoihin liittyviä piirteitä ja jälkialakulttuuritutkimukselle tyypillistä ajatusta alakulttuurin jäsenten näkökulman korostamisesta. Alakulttuurinen skene kuvaa tässä tutkimuksessa haastateltavien edustamaa tyyllilajeiltaan ja toimintatavoiltaan monipuolista, mutta kuitenkin jossain määrin yhtenäisiin ajattelutapoihin nojaavaa pienlevy-yhtiöille levyttävien vaihtoehtomuusikoiden toimintakulttuuria. Esittelen ensin alakulttuurin, sitten skenen käsitteen yhdistäen kummatkin lopuksi omaan tutkimusaiheeseeni.

Alakulttuurin käsitteen voi Thorntonin (1997:1) mukaan laajimmillaan ymmärtää sellaisena ihmisten muodostamana sosiaalisena ryhmänä, jossa osallistujat jakavat joitakin yhteisiä piirteitä ja siten erottautuvat toisten ryhmien jäsenistä. Williams (2011: 8) määrittelee alakulttuurien sisäiset piirteet yhteisiksi, vuorovaikutuksen kautta ilmeneviksi kiinnostuksen kohteiksi. Alakulttuurisissa ryhmissä toiminta näyttäytyy tavallisesti epämuodollisena ja vapaana, jonakin sellaisena, joka on luontevaa sekä alakulttuurin jäsenille yksilöinä että tuttua kollektiivisena havaintona (Thornton 1997: 3–4). Ryhmän keskinäiset arvot kumpuavat Cohenin (1997 [1955]: 51–52) mukaan yhtä aikaa alakulttuuriin osallistuvien yksilöiden henkilökohtaisista tarpeista, ympäröivistä olosuhteista ja jokaisen yksilön omista, alakulttuurisen toiminnan normeja koskevista ennakkokäsityksistä. Alakulttuurien hyödyntämät sosiaaliset toimintatavat, esimerkiksi tyyliä koskevat tai musiikilliset valinnat sekä osallistujien asenteet ovat Muggletonin (2002: 110) mukaan aina jo olemassa olevien vaikutteiden alaisia ja niistä muunnettuja.

Alakulttuuri on sen historiassa liitetty nuorison vapaa-ajan toiminnan tutkimukseen (Salasuo & Poikolainen 2012: 10.) Alakulttuurien tutkimuksen paradigma sellaisena, kuin se tänä päivänä ymmärretään, sai alkunsa 1960–1970-luvulla niin kutsutusta Birminghamin koulukunnasta (CCCS¹). Birminghamilaiseen ajatusmalliin liittyivät sosiaalisen luokan keskeinen rooli alakulttuureissa, poikien

¹ Birminghamin koulukunnasta käytetään tässä työssä lyhennettä CCCS sen edustaman tutkimuslaitoksen nimen mukaan (The Centre for Contemporary Cultural Studies).

vapaa-ajan toimintaan keskittyminen sekä laajat yleistyksset, joista kaikista kyseistä koulukuntaa on myöhemmin runsaasti kritisoitu. (Emt.: 14.) Tunnetuin CCCS:n perinteestä irtisanoutumaan pyrkinyt tutkimussuuntaus on jälkialakulttuuritutkimus², joka pyrkii ymmärtämään alakulttuuristen ryhmien jäsenten näkökulmaa pääasiassa osallistuvan havainnoinnin menetelmin (emt.: 15). Jälkialakulttuuritutkimuksessa tarkastellaan vuosituhannen vaihteen jälkeisiä kulttuurin ilmiöitä, joille tyypillistä on globaalin ja paikallisuuden sekoittuminen ja jotka eivät 2000-luvun kontekstissa istu CCCS:n näkemyksiin alakulttuurisesta toiminnasta (Weinzierl & Muggleton 2003: 3, 5).

Salasuon ja Poikolaisen mukaan (2012: 10, 15) alakulttuurien tutkimuksen keskeinen ongelma on ollut sen kykenemättömyys uudistua ja vapautua käsitteen kantamasta kulttuurisesta painolastista. Alakulttuurin käsitteen sovelluksia ja muokkauksia on tehty lukuisia, eikä tämän päivän ihmisen sosiaalinen todellisuus enää juurikaan asetu sen ahtaisiin rajoihin (emt.: 10). Tämä on Thorntonin (1997: 1) mukaan aiheuttanut sen, että alakulttuuri on osittain menettänyt merkitystään käsitteenä.

Alakulttuurin ymmärtäminen luokka- ja ikäsidonnaiseksi ei sovi käsillä olevan tutkimuksen luokasta ja nuoruudesta pitkälti irtaantuneen yhteisön tarkasteluun. Haastatellut vaihtoehtomusikot eivät puhu itsestään tai omasta viiteryhmästään nuorisokulttuurin tai vaikkapa työväenluokan edustajina, kuten birminghamilaisessa lähestymistavassa tavattiin Salasuon ja Poikolaisen (2012: 21) mukaan alakulttuurin tyypillisistä jäsenistä ajatella. Jälkialakulttuuritutkimuksen välittämä ajatus, jossa alakulttuuria lähdetään tarkastelemaan nimenomaan ryhmän jäsenten näkökulmasta ilman ylhäältä päin esitettyjä näkemyksiä esimerkiksi yhteiskuntaluokasta tai ryhmän jäsenten iästä, onkin hyödyllinen tutkimukseni kannalta.

Taru Leppäsen (2007:276) mukaan skenen käsitettä on alettu hyödyntää tutkimuksessa yhä enemmän alakulttuurin käsitteen saaman kritiikin seurauksena. Skenen käsite liitettiin ennen vuosituhannen vaihdetta vastakulttuurisiin musiikin kuluttajaryhmiin, ja se alkoi toimia eräänlaisena alakulttuurin käsitteen synonyyminä (Rautiainen-Keskustalo 2013: 324). Skenessä on kyse aktiivisesta tiettyjen musiikillisten käytäntöjen toteuttamisesta, jota Strawn (1997 [1991]: 494)

² Englanniksi 'post-subcultural studies'.

mukaan tehdään muutoksen ja erottautumisen prosessein. Nämä prosessit uudistavat skenen jäsenen musiikkikulttuurisia valintoja (emt.: 494). Skene osoittaa ryhmän rajojen liikkuvuuden ja mahdollistaa sisällään hyvinkin erilaisia näkemyksiä sitoutumatta tiettyyn paikkaan, aikaan tai osallistujiin (Leppänen 2007: 276). Laaja-alaisuudesta huolimatta tietyn kulttuurisen koodiston omaksuminen on Rautiainen-Keskustalon (2013: 325–326) mukaan oleellista, jotta skenessä on mahdollista toimia.

Straw (1991: 373) kuvaa skeneä kulttuurisena tilana, jonka sisällä voi esiintyä hyvinkin erilaisia musiikillisia käytäntöjä. Tutkimallani suomalaisen vaihtoehtomusiikin kentällä musiikin tekemisen, julkaisemisen ja markkinoinnin käytännöt voivat vaihdella paljonkin artistien ja bändien välillä, mutta silti muusikot vaikuttavat suurimmalta osin toimivan samojen diskurssien alla, alakulttuurisen pienlevy-yhtiötoiminnan yhdistäminä. Käytäntöjen välisistä eroista huolimatta erilaiset musiikin tekemisen tavat eivät tutkimassani skenessä riitele keskenään, vaan sisäiset erottautumisen prosessit jopa vahvistavat yhteistä vuorovaikutusta.

Skenen käsitteen ongelma on sen vahva paikallisuuden aspekti, mikä Rautiainen-Keskustalon (2013: 325) mukaan liittyy sanan puhekieliseen merkitykseen. Paikallisuuden sijaan on tutkimuksissa kuitenkin korostettu käsitteen löyhyyttä ja paikkoihin sitoutumattomuutta (emt., Straw 1991: 373). Haastattelemani vaihtoehtomusiikot voidaan lukea tämän määritelmän kautta kuuluviksi samaan skeneeseen, vaikka he toimivat eri puolilla Suomea erilaisten musiikin tyylilajien parissa ja levyttävät eri pienlevy-yhtiöille. Pienlevy-yhtiöiden ympärille keskittynyt toiminta yhdistää ihmisiä sen taiteellisten tavoitteiden ja tämänkin tutkimuksen diskursseissa havaittavien alakulttuuristen musiikintekemisen käytäntöjen kautta löyhästi välimatkoista riippumatta.

Rautiainen-Keskustalon (2013: 324–325) mukaan skenen käsite ei alakulttuurin tavoin sisällä valtakulttuurin ja vastakulttuurin välistä suhdetta. Käsitteen käyttö antaakin haastateltavien näkemyksille enemmän tilaa, sillä se ei tuo ensimmäisenä esiin eronteon välttämättömyyttä. Alakulttuurisen skenen käsitettä käytettäessä ei kuitenkaan voida sulkea erontekoja kokonaisvaltaisesti pois tutkittavasta ilmiöstä: käsitettä voidaan kritisoida sen vuoksi, että se olettaa haastateltavien suoraan tekevän puheessaan eroa suhteessa valtakulttuuriin. Vaikka käsite itsessään ei määrittäisi kovin tarkasti, millaisia erontekoja sen piirissä tehdään, ovat erot toisiin skeneihin tai oletettuun valtakulttuuriin nähden sille

tärkeitä. Siten käyttämäni käsite asettaa jo tutkimusaineistolle tietyllä tavalla rajoittavan viitekehyksen, jonka olemassaolo on tiedostettava. Alakulttuurisen skenen käsite kuitenkin muokkautuu tutkimuksessa myös haastateltavien selontekojen ja niistä tekemiäni tulkintojen kautta, jolloin vaihtoehtomuusikoiden kokemukset ja kielen käytön tavat pääsevät esiin ja muodostavat osaltaan alakulttuurisen skenen toiminnan periaatteet.

2.3 Eronteot ja vastakkainasettelut

Alakulttuurisissa ryhmissä jaetaan käyttäytymismalleja, toimintatapoja ja merkityksiä Leppäsen (2007: 276) mukaan siten, että ero muihin ryhmiin tulee samalla näkyväksi. Williamsin (2011: 8) mukaan alakulttuurin käsitteeseen on aina oletettu peilautuvan jokin sille vastakkainen ja siihen suhteessa dominoiva kulttuuri. Thornton taas (1997: 2) kuvaa julkisen ja massan käsitteiden vastakohtaisuutta alakulttuurin käsitteelle. Alakulttuurin näkökulmasta sille ulkopuolinen massakulttuuri on yhtenäistä tietynlaisen taiteen kulutuskulttuuria, jonka jäsenet nähdään usein sellaisina yleisinä, jotka ovat helposti johdateltavissa erilaisten kyseenalaistettavissa olevien päämäärien suuntaan (emt.: 2–3.)

Alakulttuurien jäsenet muodostavat ja merkityksellistävät identiteettejään tekemällä eroa suhteessa kulttuureihin, joista he haluavat poiketa (esim. Leppänen 2007: 269, 276). Näkemyksen taustalla on identiteettiä koskeva teoria, jonka mukaan identiteetit syntyvät hyödyntämällä eroja ja vastakohtia sosiaalisessa ympäristössä (Hall 2002: 12, 54). Yksilön identiteetti rakentuu vallankäytön puitteissa musiikin käytön ja siihen liittyvien tuotteiden kuluttamiseen liittyvien valintojen kautta – siten musiikkia tutkittaessa vallan osuutta on mahdoton ohittaa ja valta tulee näkyväksi eronteissa (Leppänen 2000: 15 ja 2007: 269). Vallankäyttöön identiteetit sitoutuvat niin, että ne kietovat yhteen mitä erilaisimpia monimutkaisia rakenteita ja verkostoja, joista toisilla on enemmän valtaa identiteetin luomisessa kuin toisilla (Hargreaves et al. 2002: 2). Vallankäyttö sisältyykin haastateltavien tekemiin valintoihin siitä, miten he kielessään puhuvat musiikin tekemisen tavoista ja rakentavat siten omaa identiteettiään.

Eronteot ovat tekijälleen väistämättömiä itsemäärittelyn ja luokittelun keinoja, joita motivoi Widdicomben ja Wooffittin (1990: 258) mukaan myös tarve tehdä omista kokemuksista merkityksellisiä. Keskeinen lähtökohta erojen tekemiseen

omassa tutkimusaineistossani on Sarah Thorntonin teos *Club cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (1996). Salasuon ja Poikolaisen (2012: 15) mukaan Thorntonin tutkimus kuuluu jälkialakulttuuritutkimuksen keskeisimpiin.

Thornton tarkastelee tanssimusiikin alakulttuuriin kuuluvien brittinuorten käsityksiä omaan alakulttuuriseen viiteryhmään kuulumisesta, ottaen kantaa myös valtavirran ja tämän ryhmän ylläpitämisen autenttisuuden vastakkainasetteluun (1996: 5). Avainsanana tällaisessa yhteenkuuluvuudessa on sosiaalisuus: tiettyjä ajattelutapoja ja asenteita pidetään yllä yhteisessä sosiaalisessa todellisuudessa (emt.: 2). Oletan, että myös oman tutkimukseni haastateltavat jakavat yhteisen sosiaalisen todellisuuden, jossa heidän puheestaan löytyneitä diskursseja aktiivisesti käytetään ja muokataan uudestaan.

Tanssimusiikkiharrastajat omaavat saman hierarkkisen käsityksen siitä, millaiset ominaisuudet tekevät heidän kulttuuristaan autenttisen ja vakavasti otettavan. Sosiaalisen todellisuuden kautta he tietävät, mitä tuohon kulttuuriin kuuluminen edellyttää – sitä, millaisista ilmiöistä pidetään ja millaisista ei. (Thornton 1996: 3.) Thorntonin mukaan tanssimusiikin kuluttajille keskeistä on oman viiteryhmän suhteuttaminen valtavirtaan, jota pidetään alempiarvoisena sen vastakohdan erottuessa kulttuurisesti arvokkaana. Tämä suhteuttaminen vaikuttaa olennaisesti alakulttuurien jäsenten sosiaalisiin todellisuuksiin, oman itsen tarkasteluun ja niihin erontekoihin, joita he tekevät muihin ryhmiin nähden. (Emt.: 5, 10.) Valtavirran käsite sisältää Thorntonin (1996: 5) mukaan monimutkaisen, toimijoiden välisiin suhteisiin ja sosiaaliseen todellisuuteen liittyvän verkoston. Muusikoiden näkökulman tulkinta on siinä vain yksi osa.

Ajatus valtavirrasta perustuu käsitykseen musiikkiteollisuudesta pahana, musiikin taiteellisuuden tuhoavana toimijana. Oletettu valtavirtainen toimintatapa keskittyy musiikkiin taloudellisena hyödykkeenä, joka passivoi yleisönsä kuluttamaan tiettyjä tuotteita näköalattomasti. (Frith 2007: 93–94.) Valtavirran musiikki mielletään Toynbeen (2002: 149) mukaan usein suurta suosiota nauttivaksi taiteeksi, joka ei haasta kuulijaansa oikeastaan mitenkään. Populaarimusiikin tutkija Simon Frith (2007: 170) kuvaa ilmiötä pop-musiikkia käsittelevässä esseessään: popin keskeisenä ongelmana nähdään se, että kuulijoita ei haasteta esimerkiksi musiikinesteettisin keinoin, vaan pyritään tarjoamaan yleisöille sitä, mitä he jo ennestään haluavat. Lopputuloksena ei ole yksilöllisyyttä,

autenttisuutta tai itse tekemisen käsityöläisyyttä, vaan kliseitä, puhtaan kaupallisia intressejä ja musiikillista mitänsanomattomuutta (emt.: 170, 260).

Thornton pitää tutkimuksensa keskeisenä ongelmana sitä, että valtavirta on toimijoiden silmissä popularisoitu ja ylikorostettu kokonaisuus, joka tuottaa useita erilaisia vastakkainasettelun pareja jopa elitistisessä hengessä (1996: 5). Oletan kuitenkin Krusen tavoin, että alakulttuurit myös tarvitsevat valtavirran käsitettä ja hyötyvät siitä vastustamalla sen pinnallisuutta ja massakulttuurisuutta. Kruse toteaa, että ilman valtavirtaa, jonka olemassaoloon reagoida, tuskin olisi sille vaihtoehtoista äänitetuotantoa sellaisena kuin se tämän päivän musiikkipoliittisissa keskusteluissa ymmärretään (2003: 149).

Keskeinen ero oman tutkimukseni ja Thorntonin huomioiden välillä on se, että oma näkökulmani keskittyy muusikoihin ja on diskurssianalyttinen, kun taas Thornton on keskittynyt tanssimusiikin harrastajiin eli musiikin kuluttajiin etnografisin keinoin. Tanssimusiikin harrastajille keskeistä on musiikin asema harrastuksena ja vapaa-ajan vieton välineenä (Thornton 1996: 2). Omassa tutkimuksessani alakulttuurista näkökulmaa tarkastellaan kuitenkin musiikkia tekevien ihmisten näkökulmasta. Musiikin kuluttaminen, harrastaminen ja ammattilaisuus sekoittuvat haastateltavien puheessa keskenään, sillä alakulttuureihin liittyvä musiikillinen toiminta on varsin usein harrastuspohjaista ja sivutoimista kuten Kaitajärven (2012: 124) mukaan alakulttuuristen pienlevy-yhtiöiden toimintakin.

3 Tutkimus- ja aineistonkeruumetodit

Diskurssianalyysi on metodi, jonka läpi luen keräämäni tutkimusaineistoa. Diskurssin käsitettä ja diskurssianalyysia on Phillipsin ja Jørgensenin (2002: 1) mukaan käytetty monissa tieteellisissä tutkimuksissa laveasti ja ilman menetelmän tarkempaa avaamista. Tällaista diskurssianalyyttistä otetta, jossa metodi on otettu jokseenkin annettuna, on esiintynyt myös musiikkitieteellisissä tutkimuksissa ja opinnäytteissä. Käsitteen laveuden vuoksi pidän tärkeänä kuvata, mihin suuntaan tekemäni analyysit sijoittuvat laajalla diskurssianalyyttisen tutkimuksen kentällä ja miksi se on sopivin metodologinen lähtökohta tutkimukseeni.

Avaan tässä luvussa myös teemahaastattelun merkitystä Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen (2000) tutkimushaastattelua koskevien argumenttien pohjalta, ja oikeutan sen paikan tutkimukseni metodologisessa viitekehysessä. Lisäksi kerron laajemmin haastatteluaineiston keruuprosessista, aineiston luonteesta, haastateltavista ja haastattelutilanteista.

3.1 Diskurssianalyysi

Diskurssianalyysin keskeinen tehtävä on Ero Suonisen (2006: 17) mukaan sosiaalisissa tapahtumaketjuissa syntyvän ja sosiaalista todellisuutta jatkuvasti muokkaavan kielen käytön tutkimus. Diskurssianalyysin avulla voidaan tarkastella, kuinka tutkitut toimijat muokkaavat puheessaan erilaisia asioita ja tapoja ymmärtää niitä. Analyysiprosessin aikana voidaan muodostaa yksityiskohtaisempi käsitys toimijoiden luonteesta ja ajattelutavoista. (Emt.: 18–19.)

Diskurssin käsitteessä, jonka pohjalta analyysia tehdään, on kyse toimijoiden tietyistä todellisuuden jäsentämisen tavoista ja niiden ilmenemisestä kielessä (Phillips & Jørgensen 2002: 1). Diskurssit eivät kuitenkaan ole paikallaan pysyviä, kokonaisia tai valmiita rakenteita, jotka kykenisivät tavoittamaan toisia valmiita rakenteita, vaan ne ovat aina muutokselle alttiita kommunikoidessaan toisten diskurssien kanssa (Anttonen 2017: 27, 52, Phillips & Jørgensen 2002: 6). Diskurssit on aina tuotettu, ja niitä rakennetaan yhteydessä diskursseja ympäröiviin erilaisiin laajempiin viitekehyksiin ja diskurssien mahdollisiin seurauksiin (Wooffitt 2005: 18).

Diskurssianalyysin juuret ovat Jokisen (2006: 39) mukaan sosiaalisessa konstruktionismissa, jossa todellisuudesta saatu kuva ilmenee aina jonkin toimijan

sille antamien merkitysten kautta. Näin ollen kieltä ei voi irrottaa ympäristöstä ja todellisuudesta (Anttonen 2017: 49). Sittemmin diskursiivisten ymmärryksen tapojen määrä eri tieteenalojen näkökulmasta on kuitenkin lisääntynyt ja kehittynyt huomattavasti (Schiffrin et al. 2003: 1). Sosiaalinen konstruktionismi sisältää useita erilaisia teorioita, jotka niistä eniten käytetyn diskurssianalyysin rinnalla pyrkivät selittämään kulttuuria ja yhteiskuntaa. Diskurssin ja diskurssianalyysin käsitteetkin ovat saaneet useita eri merkityksiä tieteenalasta riippuen. (Phillips & Jørgensen 2002: 1.)

Keskeistä diskurssianalyysissa on, että sitä tehdessä ei ole mahdollista paljastaa toimijoiden puheesta mitään perimmäiseen, diskurssien ulkopuoliseen todellisuuteen viittaavaa (Suoninen 2006: 18, Jokinen 2006: 38). Koska tutkittua todellisuutta ei koskaan ole mahdollista tavoittaa muuten kuin diskurssien välityksellä, ovat itse diskurssit olennaisempia analyysin kohteita (Phillips & Jørgensen 2002: 21). Siten tutkimukseni ei suoraan kerro vaihtoehtomuusikkouden piirissä tehtävistä eronteista joinakin haastateltavien kielen käytön ulkopuolisina ilmiöinä, vaan oletukseni on, että muusikot rakentavat niitä aktiivisesti erilaisten diskurssien avulla. Tämän valossa tärkeä on Thorntonin havainto siitä, että alakulttuuriin liittyvät diskurssit toimivat käyttäjiensä tarpeet täyttävinä ideologioina eivätkä kuvaa asioiden todellista olemusta muuten kuin epäsuorasti (1996: 9–10). Voidaan myös huomioida, että diskursseihin liittyviä valintoja tehdään koko tutkitun skenen piirissä kollektiivisesti: kuten Phillips ja Jørgensen (2002: 178) huomauttavat, on yksilön voima diskurssien liikuttamisessa huomattavasti ryhmän voimaa pienempi.

Tutkimuksen tarkoituksena ei siis ole tarkastella muusikoilta kerättyä teemahaastatteluaineistoa sellaisenaan todellisuutta peilaavana, vaan eritellä sen pohjalta kuvauksia diskursseista: näitä kuvauksia voidaan Suonisen (2006: 20) mukaan kutsua myös selonteoiksi. Selonteot paitsi kuvaavat kulttuurisia ilmiöitä, myös pitävät yllä edustamansa kulttuurin toimintaa muun muassa tukemalla tai vastustamalla konventionaalisia rakenteita, vakuuttamalla kuulijoita tai saamalla aikaan konkreettisia seurauksia (emt.: 22). Ne perustuvat selonteon antajan käsitykseen todellisuudesta ja vaikuttavat siihen, millaisia käsityksiä tästä todellisuudesta esitetään jatkossa (emt.: 20).

Selonteoilla on vahva asema vallankäytön välineinä: niillä voi toisaalta myötäillä vallitsevia asiointiloja ja oikeuttaa niitä, mutta myös vastustaa tiettyjä

valtarakenteita (emt.: 24). Haastatteluaineistosta onkin luettavissa, mitä vaihtoehtomuusikoiden puheessa ilmenevät diskurssit mahdollisesti vastustavat. Selonteot ovat sidoksissa käyttäjiensä keskinäisiinkin valtasuhteisiin (emt.: 28). Valta puolestaan kietoutuu diskursseihin sen kautta, että valta on aina sidoksissa tapoihimme puhua ympäröivästä maailmasta. Yksilön valitsema puhumisen tapa suhteutuu aina sille vaihtoehtoisein olemisen ja puhumisen tapoihin, jolloin vallankäyttö peilaa diskursseihin liittyviä erontekoja. (Phillips & Jørgensen 2002: 14.)

Arja Jokinen ja Kirsi Juhila ovat koonneet yhteen diskurssianalyttisen keskustelun eri suuntauksia artikkelissaan ”Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta” (2006). He jakavat diskurssianalyysin mahdollisuudet neljään pariin: tilanteisuuteen ja kulttuuriseen jatkumoon, merkityksiin ja merkitysten rakentamiseen, retorisuuteen ja responsiivisuuteen sekä kriittisyyteen ja analyttisyyteen (Jokinen & Juhila 2006: 55). Tutkimukseni sitoutuu näistä vahvimmin toiseen pariin: merkityksiin ja niiden rakentamiseen. Merkityksiin ja niiden tuottamisen tapoihin sitoutunut tutkimusote painottuu kielenkäytön sisältöihin eli siihen, millaisia merkityksiä tuotetaan ja miten. Merkitykset ja niiden rakentaminen kietoutuvat toisiinsa, kun niitä havainnoidaan tutkimustilanteessa. (Jokinen & Juhila 2006: 66.) Tutkimusotteen keskeinen argumentti on, että merkitykset ovat haastatteluaineiston analyysissä keskeisiä (emt.: 71). Selvitän siis, millaisina tutkimiani erontekoja on haastatteluissa kuvattu ja millaisia keskinäisiä suhteita ja eroja eri asioiden välille pyritään niissä rakentamaan.

Tutkimusotteessani on hieman myös yllämainittua kriittistä diskurssianalyysiä (ks. Jokinen & Juhila 2006: 55). Kriittisen diskurssianalyysin tavoitteena on havainnoida diskurssien ilmenemistä sosiaalisessa kanssakäymisessä ja toimia vallan ja diskurssin välisen suhteen selittäjänä (van Dijk 2003: 353, 363). Tutkimukseni ei haastatteluaineiston luonteen vuoksi keskity vuorovaikutuksen luonteeseen, vaan enemmänkin diskurssien ominaispiirteiden kuvaamiseen. Kriittisestä diskurssianalyysistä on kuitenkin peräisin se, että havainnoin tapoja, joilla diskurssien avulla haetaan hyväksyntää tietyille asioille, varmistetaan niiden asema ja haastetaan olemassa olevia valtasuhteita (ks. van Dijk 2003: 353). Tutkimani alakulttuurinen skene oletettavasti harjoittaa jonkinlaista vallankäyttöä erilaisten sääntöjen ja normien avulla siinä missä muutkin ryhmät (ks. emt.: 355).

Identiteettiin liittyvät kysymykset ovat myös mukana valitsemassani näkökulmassa, sillä haastatellut muusikot luovat itselleen ja omalle ryhmälleen

tiettyjä identiteettejä. Tämä tapahtuu erottautumisen ja vastakohtaisuuden ympärille kietoutuneissa prosesseissa (Hall 2002: 12, 54, Leppänen 2000: 14). Identiteetti sitoutuu aina kieleen, joten kieltä käytetään siihen liittyvien asioiden näkyviksi tekemiseen (Jokinen & Juhila 2006: 75). Identiteetit syntyvät toiminnan ja tekojen kautta kohdistuen diskurssien valintoja muokkaavaan vaikutukseen, jossa ihmisen identiteetin yksilölliset ominaisuudet ovat vallankäytön vaikutusten alaisia (Leppänen 2000: 15).

Musiikintutkimuksen piirissä diskurssianalyysiä on tehty runsaasti ja se on ollut aktiivisesti pinnalla 1990-luvulta saakka Suomessakin tehtyjen musiikkikulttuuristen tutkimusten metodologisessa kentässä (esim. Järviluoma 1992, Brusila 2003, Tiainen 2005, Hytönen-Ng et al. 2015, Anttonen 2017). Tapani tehdä aineistoni pohjalta diskurssianalyysiä on etsiä litteroidusta haastatteluaineistosta laajempia esiin nousevia teemoja ja ryhmitellä haastateltavien puheesta eriteltyjä lainauksia ja niiden piirteitä näiden teemojen eli diskurssien alle. Tällaista tutkimusta ovat musiikintutkimuksen piirissä tehneet esimerkiksi Elina Hytönen-Ng, Terhi Skaniakos ja Kwok Ng (2015) artikkelissaan laulaja James Bluntin musiikissa ja häntä koskevassa mediakirjoittelussa havaittavista, sodan teemaa koskevista diskursseista³. Heidän mukaansa diskursseja ei voi ohittaa puhuttaessa kulttuuristen merkitysten luomisesta, sillä merkitykset muotoutuvat aina jossakin ympäristössä ja johonkin kontekstiin sidottuina (emt.: 145). Analyysini liittyy täten laajempaan kulttuuripoliittiseen keskusteluun ja ihmisten tapaan rakentaa identiteettejä ja suhdetaan taiteen tekemiseen kielen avulla.

Diskurssianalyysi istuu menetelmänä sujuvasti tutkimukseeni, sillä Jokisen (2006: 39) mukaan diskurssien synnyttämät merkitykset luodaan usein erontekojen avulla. Tällöin jotkut tavat tehdä asioista käsitteellisiä ovat sosiaalisessa todellisuudessa vahvempia kuin toiset (Jokinen 2006: 40, Juhila & Suoninen 2006: 247). Voidaankin sanoa, että diskurssit sisältävät aina valtaa, joka on rakentunut kielellisten ja ei-kielellisten sosiaalisten käytäntöjen puitteissa (Schiffrin et al.: 1). Myös diskurssien keskinäinen vuorovaikutus perustuu jatkuvaan taisteluun valta-aseman saavuttamisessa, jossa hallitsevalla diskurssilla on mahdollisuus muokata kieltä itsensä mukaiseksi (Phillips & Jørgensen 2002: 6–7). Diskurssianalyysi

³ Vastaava jaottelu ja erittely löytyy myös Leppäsen (2000) Sibelius-viulukilpailun osallistujien rakentumista mediateksteissä käsittelevästä väitöskirjasta, vaikka hän ei löytämistään ilmiöistä diskurssin käsitettä käytäkään.

palautuukin tutkimuksen lähtöpisteeseen, jossa vastakkainasettelun ilmenemistä ja erontekoja on tarkoitus tehdä näkyvämmiksi muusikkouden kontekstissa. Suonisen (2006: 27) mukaan diskursiivisten selontekojen voimalla voidaan tukea myös niille vastakkaisia näkemyksiä hyvin konventionaalistenkin aiheiden avulla, mikä ylläpitää vastakkainasettelua: esimerkiksi valtavirtaa voidaan vastustaa kaupallisuuteen tai tuotteistamiseen viitaten.

Diskurssianalyysi sitoutuu monitahoisesti myös työssä käytettävään skenen käsitteeseen yhdistämällä kieltä ryhmien muodostamisen tapoihin. Strawn (1991: 373) mukaan skenen tavat luoda ja purkaa yhteisiä merkityksiä tulevat esiin ennen kaikkea siinä, kuinka kommunikaatiossa luodaan skenen musiikillisten rajojen paikkoja ja rakennetaan oman ryhmän identiteettiä. Skene on näin sidoksissa tiettyihin merkityksellistämisen tapoihin ja niiden ristiriitoja pakenevaan vallankäyttöön (Straw 1991: 374). Siten diskurssianalyysin avulla voidaan selvittää, miten vaihtoehtomuusikoiden puhe osallistuu skenen vallitsevien toimintatapojen ylläpitoon. Näin skene hahmottuu samat diskurssit jakavien toimijoiden kenttänä.

Valitsemaani analyysimenetelmään tulee toki suhtautua kriittisesti. Voidaan kysyä, miksi haluaisin etsiä työssäni diskursseja, joiden puitteissa luodut merkitykset eivät ole samanlaisessa asemassa kuin paikkansa pitävät faktat. Diskurssianalyysin keskeinen ajatus on kuitenkin nähdä totuus sosiaalisen todellisuuden tuotteena (Juhila & Suoninen 2006: 234). Haastatteluvien tapa luoda omaa todellisuuttaan on myös yhdenlaista todellisuutta tuottavaa ”faktaa”, jota pyrin työssäni tutkimaan. Myöskään kieleen keskittyvää näkökulmaa ei ole syytä vähätellä, sillä diskurssianalyysin ajatus kielen käytön toiminnallisuudesta luo tutkimastani aiheesta konkreettisia tekoja. (Ks. emt.: 238.)

Toinen Juhilan ja Suonisen (2006: 236–237) havainnollistama, diskurssianalyysiin suuntautuvan kritiikin tyypillinen argumentti on menetelmän kielteinen suhde haastatteluaineistoihin. Haastatteluaineistojen tarkastelun sijaan diskurssianalyysissä on esitetty selkeämmäksi analyysin kohteeksi tutkittavien keskinäistä vuorovaikutustilannetta, jossa tutkija havainnoi toimijoiden kielellistä kommunikaatiota siihen itse osallistumatta (Juhila & Suoninen 2006: 236–237). Tällaisia mahdollisimman arkipäiväisinä pidettyjä tilanteita suositaan diskurssianalyysissä usein siksi, että ne paljastavat osuvimmin, millaisia vuorovaikutuksellisia sääntöjä ja diskursiivisia merkityksiä kyseisen tilanteen takana on (Juhila & Suoninen 2006: 237). Haastattelutilanteen havainnoinnissa syntyvät

merkitykset nähdään virheellisesti erillään niiden oikeista käyttöyhteyksistä, joissa Jokisen ja Juhilan (2006: 56) mukaan merkitykset sitoutuvat paitsi vuorovaikutukseen, myös laajempaan kielenkäytön tapaan. Juhila ja Suoninen (2006: 237) eivät kuitenkaan väitä, että haastatteluaineistot olisivat diskurssianalyttisessä tutkimuksessa täysin poissuljettuja, sillä haastattelutilanteen tuttuus länsimaisessa kulttuurissa tekee niistä yhtä lailla tyypillisiä vuorovaikutustilanteita. Haastatteluaineistojen käyttöön suuntautuvalla kritiikillä lienee juurensa myös Wooffittin (2005: 171–172) näkemyksessä, jonka mukaan haastattelutilanne kielellisesti rakentuvana sosiaalisena interaktiona on jäänyt diskurssianalyysin paradigmassa vähemmälle huomiolle.

Lisäksi haastatteleamalla voidaan hyvinkin yksityiskohtaisesti tarkastella, millaisia tulkintoja haastattelun teemojen alle voidaan sijoittaa (emt.: 237). Haastatteluaineistoihin kohdistuvan diskurssianalyysin kritiikki on kuitenkin aiheellista ottaa huomioon tässäkin tutkimuksessa ja pyrkiä tutkimusotteeseen, jossa haastateltavan ja tutkijan välinen keskustelu ei pyri antamaan informaatiota joistakin keskustelun ulkopuolisista kielenkäytön tavoista (ks. Juhila & Suoninen 2006: 237).

Van Dijk (2003: 352) mukaan myös tutkijuutta tuotetaan sosiaalisen todellisuuden piirissä, ja siksi minun tulee tiedostaa oman positioni haasteet. Minun on tutkijana ymmärrettävä Jokisen (2006: 45) näkemysten mukaisesti, että olen haastateltavieni ohella myös itse sosiaalisen todellisuuden ja siihen liittyvien merkitysten tuottaja, jonka tekemiä tulkintoja tutkimustulokset osaltaan ovat. Täten minun tulee tiedostaa mahdolliset tutkimukseeni liittyvät seuraukset ja tarkastella omia kielen käytön tapojani riittävän etäältä (ks. Juhila & Suoninen 2006: 251). Wooffitin (2005: 183) mukaan diskurssianalyttisessä tutkimuksessa ei ole myöskään selkeää säännöstöä sille, millaiset kielelliset ilmaisu- ja merkitykset varsinaista kokonaista diskurssia, joten tässä tutkimuksessa määritellyt diskurssit ovat pitkälle omia tulkintojani.

Diskurssianalyysin välityksellä saadut tutkimustulokset voivat vaikuttaa sosiaalisiin käytäntöihin – itse asiassa ne vaikuttavat ympäristöönsä väistämättä aineiston sosiaalisia käytäntöjä ilmentävän luonteen vuoksi (ks. Juhila & Suoninen 2006: 244). Muusikoiden näkökulma on populaarimusiikin ja –kulttuurin erontekojä ruotivassa keskustelussa vain yksi osa, mutta siitä saatujen diskurssien voima on huomattava. Grimshaw (2003: 755) mukaan diskurssissa ilmenevät

vastakkainasettelut ovatkin useilla eri tieteenaloilla vahvasti kytköksissä tutkitun kulttuurin uudelleen tuottamiseen.

3.2 Vaihtoehtomuusikoiden haastattelut

Tutkielman aineisto koostuu viiden muusikon tammi-helmikuussa 2018 Helsingissä, Salossa ja Tampereella nauhoitetusta ja myöhemmin litteroidusta haastattelusta. Kaikkia haastateltavia yhdistää se, että he ovat julkaisseet musiikkia jonkin suomalaisen pienlevy-yhtiön kautta. Osa on julkaissut tämän lisäksi omakustanteita tai tehnyt julkaisuistaan kansainvälisiä painoksia ulkomaisilla levymerkeillä.

Tarkemmaksi haastattelumetodiksi valikoitui puolistrukturoitu teemahaastattelu, jossa Hirsjärven ja Hurmeen (2000: 47–48) mukaan keskustellaan haastateltavan kanssa tiettyjen teemojen ympärillä ilman tiukkaa kysymysrakennetta, jolloin on mahdollista keskittyä haastateltavien kokemuksiin ilman haastattelijan käsitysten liiallista vaikutusta. Teemahaastattelu sopii hyvin diskurssianalyysiin, sillä se mahdollistaa haastateltavien tekemien tulkintojen ja niihin liittyvien merkitysten syntymisen vuorovaikutustilanteessa ja on aina kieleen pohjautuvaa viestintää. Hirsjärven ja Hurmeen (2000: 35) mukaan haastateltava ”ihminen on nähtävä tutkimustilanteessa merkityksiä aktiivisesti luovana subjektina, joka voi itse tuoda esiin häntä koskevia asioita.” Haastattelussa syntyy myös uusia merkityksiä yhteistyössä haastattelijan ja haastateltavan välillä, sillä saatuihin vastauksiin vaikuttaa aina haastattelijan kysymisen tapa (emt.: 48–49). Haastatteluja tekevällä tutkijalla on vastuu haastateltavien kokemusten ja näkemysten ilmentämisessä, ja se, kuinka tutkija tehtävänsä suorittaa, on riippuvainen hänen todellisuutta koskevista käsityksistään (emt.: 41). Kun aineisto analysoidaan diskurssianalyysin avulla, on tutkijan kiinnitettävä erityisen runsaasti huomiota omaan kielenkäyttöön ja siihen sosiaalisen todellisuuden rooliin, jonka hän haastattelun yhteydessä ottaa.

Kaikissa haastatteluissa käytettiin teemahaastattelun metodin mukaista teemarunkoa⁴. Valitsin teemarunkoon kolme osa-aluetta, joiden alta esitin tarkempia kysymyksiä. Nuo osa-alueet olivat 1) musiikin estetiikkaan ja kuulokuvaan liittyvät seikat, 2) musiikin julkaisemisen tavat ja oman uran edistämisen käytännöt, kuten kirjoitus-, äänitys- ja julkaisuprosessit, julkaisujen ja keikkojen markkinointi, levy-yhtiön osallistuminen musiikin julkaisemiseen ja suhteet keikkamyyntiin,

⁴ Teemarunko löytyy tämän tutkielman liiteosasta (s. 76).

yrittäjyyteen ja musiikkivideoiden tekemiseen sekä 3) haastateltavan musiikkiin liittyvä sosiaalinen yhteisö, joka koostuu lähinnä haastateltavaa ympäröivistä muusikoista omasta ja muista bändeistä, pienlevy-yhtiöistä ja keikkajärjestäjistä sekä keikkojen yleisöstä ja julkaisujen ostajista. Lisäksi esitin jonkin verran yleisiä kysymyksiä esimerkiksi haastateltavan musiikillisesta koulutuksesta ja taustasta, musiikintekemisen taloudellisista olosuhteista sekä hänen musiikin kaupallisuuteen liittyvistä mielipiteistään. Liitin laajojen yläotsikoiden lisäksi teemarunkoon konkreettisia kysymyksiä erilaisista muusikkouteen liittyvistä asioista, jotta diskurssien havainnointi haastatteluista olisi helpompaa. Esitin myös tarvittaessa lisäkysymyksiä, mikäli haastateltava sanoi jotakin tutkimustyöni kannalta kiinnostavaa, jota oli tarpeen avata enemmän.

Etsin haastateltavat verkostojeni kautta, mutta valitsin henkilöitä, joiden kanssa en ollut ennen haastattelua keskustellut musiikin tekemisestä. Näin minun oli mahdollista saada heidän musiikillisista käytännöistään itselleni uutta tietoa ilman aiempia mielikuvia tai ennakkokäsityksiä. Haastateltavat eivät myöskään olleet minulle ennestään tuttuja henkilöitä lukuun ottamatta sitä, että olin kuunnellut heidän tekemäänsä musiikkia ja käynyt heidän keikoillaan. Otin haastateltaviin yhteyttä sähköpostitse tai Facebookissa, ja sovin heidän kanssaan puolesta tunnista vajaan tunnin kestävistä haastattelusta. Nauhoitin haastattelut joko puhelimen sanelimelle tai nauhurin muistikortille. Jokaisen haastattelun jälkeen litteroin keskustelun tietokoneelta ja luin litterointeja diskurssien tunnistamiseksi. Lopuksi tein diskurssianalyysin ryhmittelemällä haastateltavien selontekoja nimeämieni diskurssien alle.

Haastattelut toteutettiin hyvin erilaisissa paikoissa haastateltavan kodista keikkapaikan takahuoneeseen. Kaikki haastattelut eivät sijoittuneet haastateltavien asuinpaikkakunnille, sillä osa tehtiin esimerkiksi keikkareissujen yhteydessä. En pitänyt tärkeänä rajata haastateltavien valintaa pelkästään helsinkiläisiin muusikoihin sen kannalta, etteivätkö he voisi muodostaa yhtä skeneä myös pääkaupunkiseudun ulkopuolella asuvien muusikoiden kanssa. Voidaan sanoa, että kaikkien haastateltavien kiinnostus samaan pienimuotoiseen äänitetuotantoon ja musiikin julkaisemisen tapoihin muodostaa skenen riippumatta siitä, tuntevatko he toisiaan. Rautiainen-Keskustalon (2013: 326) mukaan tämä ei ole skenen toiminnalle välttämätön edellytys, sillä skenen jäsenten mielenkiinto tiettyä musiikin genreä kohtaan riittää siteeksi skenen jäsenten välillä.

Haastateltavien nimet tai muut tekijät, joista heidät voisi tunnistaa, eivät ole olennaisia tutkimani ilmiön kannalta, joten he eivät esiinny työssä oikeilla nimillään. Lisäksi halusin suojella heidän yksityisyyttään koskien henkilökohtaisia, ideologisia mielipiteitä ja näkemyksiä omasta taiteellisesta työstä. Haastateltavien kanssa tehtiin ennen haastattelun aloittamista kirjalliset sopimukset aineiston anonymisoinnista⁵ sekä sen luovutuksesta Musiikkiarkistoon⁶. Haastatteluaineiston litteroituja versioita säilytetään Musiikkiarkiston kokoelmissa Tietoarkiston *Aineistohallinnan käsikirjan*⁷ ohjeiden mukaan anonymisoidusti. Haastateltavat esitellään tässä pseudonyymein, jotta heidät voidaan yhdistää analyysiluvussa käsiteltyihin lainauksiin ja kommentteihin.

1. Miro soittaa useammassa yhtyeessä ja tekee äänisuunnitteluprojekteja. Hän on opiskellut sekä musiikkia että äänisuunnittelua. Miro on julkaissut levyjä yhtyeidensä kanssa pienten levymerkkien kautta ja ollut keikkakokoonpanon lisäksi mukana säveltämässä ja tuottamassa kappaleita levyille. Hän on työskennellyt musiikin parissa pitkään, ja hänen tällä hetkellä eniten aikaa vievä bändiprojektinsa on ollut kasassa pian kymmenen vuotta.
2. Tiina työskenteli aiemmin muussa ammatissa, mutta lopetti hiljattain työt voidakseen keskittyä täysipäiväisesti musiikin tekemiseen. Hän tekee musiikkia sooloartistina säveltäen omat kappaleensa, vaikuttaa muutamassa yhtyeessä ja tekee erilaisia äänisuunnitteluprojekteja. Tiina on julkaissut levyjä yli kymmenen vuoden ajan pienten levymerkkien kautta Suomessa ja kansainvälisesti, joskin uransa alussa hän teki myös omakustanteita.
3. Sonja tekee musiikkia sooloartistina. Hänellä on muun alan koulutus ja työpaikka, joiden ohella aika kuluu tiiviisti musiikin parissa. Sonja on julkaissut levyjä pienen levymerkin kautta ja omakustanteena noin kolmen vuoden ajan. Sonjan kappaleet syntyvät ryhmätyönä ystävien kanssa.

⁵ Haastattelusopimus löytyy tutkielman liiteosasta (s. 78).

⁶ www.musiikkiarkisto.fi, aiemmilta nimiltään Suomen Jazz & Pop Arkisto, Musiikkiarkisto JAPA.

⁷ <http://www.fsd.uta.fi/aineistohallinta/fi/>

4. Antti soittaa ammatikseen lukuisissa eri yhtyeissä. Muusikkouden ohella hän on yrittäjänä omassa pienlevy-yhtiössään, jonka kautta hän julkaisee ja tuottaa oman musiikin lisäksi myös muita levyjä. Hän on julkaissut musiikkia yhtyeidensä kanssa Suomessa ja kansainvälisesti, ja työskentelyä musiikin parissa on jatkunut jo 1990-luvun alusta saakka.
5. Ella säveltää ja soittaa työkseen kappaleitaan yhdessä omaa musiikkiaan esittävän bändin kanssa. Sen lisäksi hän harjoittaa aktiivisesti erilaisia kuvataiteen lajeja osana omaa artistiuttaan. Ella on julkaissut levyjä noin neljän vuoden ajan pienlevy-yhtiön kautta ja soittanut ennen omaan musiikkiinsa keskittymistä useammassa muissa bändeissä.

Miro ja Antti edustavat aineistossa enemmän useissa eri bändeissä erilaisin instrumentein vaikuttavia muusikoita, ja vaikka he yhtä lailla säveltävät, sovittavat ja tuottavat omia kappaleita, edustavat Tiina, Sonja ja Ella haastateltavista enemmän niin sanottuja artisteja, joiden työskentely musiikin parissa keskittyy joko pääasiallisesti tai yksinomaan heidän omien kappaleidensa työstämiseen ja esittämiseen. Tiina ja Sonja keikkailevat pääasiassa esittäen omaa musiikkiaan yksin, ja Ella puolestaan soittaa suurimman osan keikoistaan omaa taiteilijanimeään kantavan bändin kanssa. Myös haastateltavien musiikillisen uran kesto vaihtelee aineistossa: Sonja on julkaissut vasta pari levyä muutaman vuoden sisällä, kun taas Antilla on sekä omien projektiansa että levy-yhtiönsä yhteistuloksena takanaan jo parikymmentä vuotta ja useita satoja julkaisuja musiikin parissa.

Haastatteluhetkellä kaikki haastateltavat - päivätyön ohella musiikkia harrastavaa Sonjaa lukuun ottamatta - tekivät musiikkia päätyönään. Miro oli haastateltavista ainut, joka oli suorittanut konservatoriossa muusikon ammattitutkinnon; Ella puolestaan oli yrittänyt tehdä muusikko-opintoja kansanopistossa, mutta ne olivat jääneet kesken. Useampi haastateltava oli kuitenkin ennen aikuisikää opiskellut musiikkia esimerkiksi musiikkiopistossa. Musiikin ammattiopintojen vähäisyydestä huolimatta haastateltavilla oli kaikilla taustallaan jollain tavalla taiteeseen ja kulttuuriin liittyviä toisen tai kolmannen koulutusasteen opintoja. Musiikin tekemisen ohella haastateltavien työnkuvat olivat moninaiset: Miro ja Tiina tekivät töitä äänisuunnittelijoina, Ella myi tekemäänsä kuvataidetta ja Antti pyöritti omaa pienlevy-yhtiötä.

Haastateltavat edustavat laajalti erilaisia vaihtoehtomusiikille tyypillisiä musiikin tyylilajeja progressiivisesta rockista ja räpistä aina elektroniseen musiikkiin ja kansan- ja maailmanmusiikinomaiseen ilmaisuun. En pidä tyylilajeja diskurssianalyttisen lähestymistavan tai haastateltavien anonymiteetin säilyttämisen kannalta oleellisina. Kuten aineiston analyysiluvusta on mahdollista lukea, ovat haastateltavien toiminta- ja ajattelutavat sekä kokemukset musiikin tekemisestä melko lähellä toisiaan musiikin genrestä riippumatta. En myöskään koe tarpeelliseksi lokeroida haastateltavien tekemää musiikkia erilaisiin genreihin siksi, että useampi haastateltava mainitsi hyödyntävänsä eri musiikin tyylilajeista saatuja vaikutteita omissa kappaleissaan.

4 Eronteon diskurssit

Tässä luvussa käyn läpi haastatteluaineistosta löytyneet diskurssit ominaispiirteineen. Täsmennän jokaista diskurssia siihen liittyvillä, haastatteluaineistosta poimituilla lainauksilla, jotka havainnollistavat eri diskurssien ilmenemistä haastateltujen muusikoiden puheessa.

Diskurssien rooli näyttäytyy tärkeänä myös vallankäytön näkökulmasta: kuinka muusikot käyttävät diskursseja oikeuttaakseen oman toimintansa? Mihin heidän diskursiiviset vallankäytön tapansa suhteutuvat? Vallankäyttö on sisäänrakennettu erontekojen kautta kaikkiin viiteen diskurssiin, sillä haastateltavat pitivät niitä omaan kokemukseensa liitettynä ”totuutena”, ja lisäksi vahvistivat puheessaan tiettyjä valtasuhteita, jotka vaikuttivat koko tutkitun skenen musiikillisiin käytäntöihin (ks. Tiainen 2005: 35, 40). Vallankäyttö näkyy diskursseissa tehtyinä rajanvetoina esimerkiksi aitouden ja kaupallisuuden, taiteellisten ja taloudellisten intressien sekä tiedostavan yksilöllisyyden ja massakulttuurin välillä. Samoin identiteetit, joita diskursseilla rakennetaan, perustuvat valtasuhteille: Leppäsen (2000: 15) mukaan vallankäyttö vaikuttaa musiikkiin liitettäviin ominaisuuksiin, jollaisten kautta haastateltavatkin määrittävät omien taiteilijaidentiteettiensä rajoja.

Aineistosta tehdyt tulkinnat ovat syntyneet osin haastattelutilanteissa jo itse haastatteluun vaikuttaen ja osin sen jälkeen aineistoa tarkastellessa. Ne ovat suodattuneet sekä haastateltavien näkemyksistä että omista hypoteeseistani, joita haastatteluista löytyvistä havainnoista tein. Analyysia lukiessa tulee muistaa, että pienille äänitetuottajille levyttävien muusikoiden viiteryhmä on varsin laaja, eikä aineisto sikäli edusta sen kokonaisvaltaisia mielipiteitä. Myös pienten äänitetuottajien toimintatavat voivat vaihdella suuresti, sillä joillakin pienlevy-yhtiöillä voi olla kytköksiä ja yhteistyöpyrkimyksiä suurlevy-yhtiöiden toimintarakenteisiin (Kruse 2003: 41, Kaitajärvi 2012: 126). Kaikki pienlevy-yhtiöt eivät siis ole sellaisia yhden tai maksimissaan kahden työntekijän yrityksiä, jollaisten kautta tämän tutkimuksen haastateltavat julkaisevat omaa musiikkiaan (ks. Kruse 2003: 41, Kaitajärvi 2012: 126).

Lisäksi on mahdollista, että haastateltavien edustamaa alakulttuurista skeneä ei nähdä kaikista näkökulmista jollekin valtakulttuurille vaihtoehtoisena, vaan myös sille koetaan olevan vaihtoehtoja mahdollisesti vieläkin näkymättömämmän

suomalaisen äänitetuotannon piirissä. Kuten Muggleton (2002: 127) huomauttaa, eivät alakulttuurin arvot välttämättä ilmennä aina jäsentensä näkemysten yhtenäisyyttä, vaan ne voivat kätkeä sisälleen myös toisiinsa suhteessa erilaisia asenteita. Siten minkään ryhmän näkemys ei voi koskaan olla täysin yhtenevä.

Haastateltavien puheesta erotellut viisi diskurssia – itse tekeminen, tiedostava yhteisöllisyys, riippumaton ilmaisunvapaus, monimutkainen kaupallisuus ja eettisyys - ilmentävät eri puolia heidän musiikintekemistään koskevissa selonteoissa. Kaikki viisi diskurssia sitoutuvat aitouden yläkäsitteeseen. Aitous on haastateltaville jotakin abstraktia, mutta silti konkreettista, ja se tulee esiin päämääränä jokaisessa diskurssissa. Aitous näyttäytyy jokaista haastateltavien musiikillista tekoa määrittävänä keskeisenä arvona.

Aitoutteen pyrkiminen toistuu muuallakin kuin tämän tutkimusaineiston piirissä. Milla Tiaisen tutkimus suomalaisten säveltäjien Einojuhani Rautavaaran ja Paavo Heinisen säveltäjäjyyttä koskevista teksteistä määrittää taiteellisen työn tyypillisiksi piirteiksi vapauden, totuuden, aitouden ja itsemääräytyvyyden (2005: 13). Samat piirteet ovat myös läsnä vaihtoehtomusiikin taiteilijuudesta puhuttaessa. Sekä taidemusiikin säveltäjän että vaihtoehtomusiikon on oltava mahdollisimman aito, jotta hän voi tehdä puhtaimmin itseään ilmentävää musiikkia, jossa päämääränä on tuoda omat tunteet ja intentiot soivaan muotoon (ks. emt.: 50, 80). Aitous pätee myös yleisöön: vaikka haastateltavien julkaiseman musiikin vastaanottava ja siitä kiinnostunut yleisö on pieni, on se haastateltavien mukaan sitäkin aidompi, sillä se kannattaa todella muusikon itsensä sekä pienen äänitetuotannon edustamia arvoja vapaudesta eettisyyteen.

4.1 Itse tekeminen - ”Ei me treenata, me vaan tehään”

Itse tekemisen diskurssi oli tutkituista diskursseista se, josta haastateltavat eniten puhuivat juurikin diskurssin nimen mukaisilla sanoilla. Se yhdistää taloudellisten olosuhteiden saneleman pakon tehdä taiteellisen työn kaikki vaiheet itse muusikon tarpeeseen kontrolloida oman työnsä lopputulosta ilman ulkopuolisten mielipiteitä.

Itse tekeminen määrittää haastateltavien kaikkea musiikillista toimintaa – se on yhtä aikaa toisten skenen jäsenten kanssa tapahtuvaa yhteistyötä, niin sanottua itsenäistä yhdessä tekemistä, ja toisaalta halua olla itse vastuussa kaikista omaan musiikkiin liittyvistä työvaiheista ja lopputuloksesta ilman levy-yhtiön,

yleisön tai jonkun ulkopuolisen musiikkituottajan mielipiteitä. Itse tekemisen diskurssissa haastatellut muusikot irrottavat itsensä musiikinteoreettisesta osaamisesta ja koulutuksesta, joka voi olla heidän näkökulmastaan uhka aidon, henkilökohtaisen luovuuden osuudelle musiikissa. Itse tekemisen diskurssissa uuden luomisen ja skenen jo olemassa olevien musiikillisten käytäntöjen kietoutuminen yhteen näkyi, kun omaa musiikkia tehdessä ja julkaistessa hyödynnettiin yhtä aikaa skenen kulttuurista koodistoa ja historiallisiin taiteilijakäsityksiin sitoutuvaa ajatusta omia tunteita ilmentävästä luomisen tapahtumasta.

Syitä haastateltavien harjoittamaan itse tekemiseen oli useita. Tiina ja Sonja puhuivat kiinnostuksestaan punk-kulttuuriin, jonka DIY-asette ja toimintakulttuuri olivat voimakkaasti vaikuttaneet heidän musiikilliseen ajatteluunsa (Tiina 2018, 2:06⁸, Sonja 2018, 9:08). 1970-luvulla punkin kanssa samoihin aikoihin kehittyneessä DIY-toiminnassa korostettiin vahvasti epäammattimaisuutta, harrastuksenomaisuutta ja tiettyä, kaupallisia intressejä vastustavaa musiikin tuotantofilosofiaa (Kruse 2003: 10, 35).

DIY-toimintamallit korostivat itse tekemistä ja mahdollisuutta päästä sen avulla irti kapitalistisesta massatuotannosta. Sittemmin tällainen ajattelu levisi myös punk-musiikin ulkopuolelle. (Kaitajärvi 2012: 123–124.) DIY-kulttuuria ei voida kuitenkaan pitää täysin itsenäisenä ja epäkaupallisena, sillä sen toimintatavat suhteutuivat valtavirtaan sen vastustamisen kautta (Kruse 2003: 11). DIY-eetoksen ja itse tekemisen diskurssin voidaan ajatella suhteutuvan myös musiikilliseen kokeellisuuteen, jota tutkinut Tanja Tiekso (2013: 75) mainitsee kokeellisen taiteentekemisen tapana eräänlaisen julkisen toiminnan ulkopuolisen ”puuhastelun”, jolla pyritään rikkomaan vallitsevia musiikintekemisen konventioita.

Levy-yhtiötä pyörittävä Antti toi selonteoissaan vahvasti esiin sen, että hänen oli yrityksensä heikon taloudellisen tilanteen vuoksi yksinkertaisesti pakko tehdä itse kaikki musiikin julkaisemiseen liittyvät asiat ja ”pakkailta levyjä teippirulla kädessä” (Antti 2018, 5:35). Antin näkemyksissä levy-yhtiötoiminnasta nousi vahvasti esiin Krusen (2003: 34) kuvaus pienlevy-yhtiöille tärkeistä intresseistä, joissa taiteellisuus oli suuria taloudellisia tuloja keskeisempää, ja joissa jopa saatettiin menettää paljon rahaa ja uhrata taloudellinen menestys laadukkaan musiikin vuoksi. Sonjalle ja Ellalle puolestaan oli erityisen merkityksellistä

⁸ Viittaustapa: haastateltavan pseudonyymi, vuosiluku, sekä lainauksen aika nauhoitteella minuutteina ja sekunteina.

kontrolloida kaikkea omaan musiikintekemiseensä liittyvää ja päättää jokaisesta askelmerkistä uuden levyn julkaisemisessa itse. Ella kertoi tehneensä tämän erityisen selväksi tehdessään levytyssopimusta musiikkiaan julkaisevan pienlevy-yhtiön kanssa, Sonja taas arvosti jokaisen työvaiheen vaikutusta musiikilliseen kokonaisuuteen. (Sonja 2018, Ella 2018.)

[M]ulle on tosi tärkeää se – et – kaikki valta on minulla – ja kaikki kontrolli on minulla. – meidän [Ellan ja levy-yhtiön] virallinen ensimmäinen tapaaminen alkoi sillä et mä sanoin [levy-yhtiön yrittäjälle] että minulle ei vittuilla. – Sit se oli vähän aikaa hiljaa ja sit se sano että asia kunnossa. Sen jälkeen kaikki on ollu aivan päivänselvää! (Ella 2018, 2:54)

[J]os mä osaisin tehdä – niin mä haluaisin tehdä [kaiken musiikin säveltämisestä julkaisemiseen] itse, mä oon vähän semmonen kontrollihenkilö, että – mä tykkään hallita – mitä se kokonaisuus on – ku tää on mun harrastus nii sit mä harrastan sitä kaikkea. (Sonja 2018, 10:58)

Itse tekemisen ja osaamisen kontrasti näkyi haastatteluaineistossa kiinnostavasti. Miron mukaan musiikin tekeminen osaavien ”tekijätyyppien” kanssa saa aikaan lähes automaattisesti hyvän ja julkaisukelpoisen tuloksen (Miro 2018, 10:32). Tiinan musiikillisessa arvomaailmassa itse tekeminen liittyi siihen, että ei välttämättä tarvinnut ”osata” soittaa, vaan heittäytymisellä ja uteliaisuudella on varsinaista instrumentin käsittelytaitoa enemmän merkitystä. Tiina esimerkiksi suhtautui soiton harjoitteluun jokseenkin huvittuneesti. (Tiina 2018.)

No ei me [minä ja kanssani soittavat muusikot] kauheest treenata – me vaan tehään. – saatetaan hotellihuonees edellisenä iltana [ennen keikkaa] – sopia mitä soitetaan. Mul on aika – vahva luottamus kuuntelutaitoon. (Tiina 2018, 17:45, 18:34, 18:41)

Tiinan mielestä luovuus ei siis synny soittamisen ”osaamisesta”, vaan inspiraatiosta ja luovuuteen suuntautuvasta ennakkoluulottomasta avoimuudesta (Tiina 2018). Paitsi että haastateltavat rikkovat itse tekemisen diskurssissa musiikintekemisen ”rajoja” kokeilemalla ja opettelemalla erilaisia musiikin tekemisen vaiheita itse, he myös pakenevat osaamisen ja konventioiden tuomaa vastuuta eräänlaisilla vastuuttomuuteen liittyvillä, jossain määrin jopa väheksyvillä selonteoilla. Tämä voidaan liittää Tiekson (2013: 75) esittämään ajatukseen kokeellisesta musiikintekemisestä ”puuhasteluna.”

Kun Tiina mainitsee arvostavansa enemmän yhteistä kuuntelutaitoa kuin vaikkapa runsaalla harjoittelulla saavutettua instrumentin hallintakykyä, hän toisaalta pakenee sitä vastuuta, mitä muusikon määritelmään yleisesti kulttuurissa

voitaisiin liittää. Hän ”vain tekee” eikä juurikaan koe harjoittelevansa soittamista. (Esim. Tiina 2018, 17:45.) Tässä näkyy myös yhteys aitouden pyrkimykseen: itse tekemällä, ilman ulkopuolisten auktoriteettien asettamia rajoja tai ympäröivän kulttuurin asettamia määritelmiä omalle työskentelylle on mahdollista päästä aitoutta sisältävään musiikilliseen lopputulokseen.

Itse tekemiseen kuuluvat tehtävät voitiin kuitenkin muusikoiden selonteoissa arvottaa useilla eri tavoilla. Ellan mielestä levy-yhtiö saa mielihyvin ottaa vastuun asioista, joihin käytetty aika ja resurssit olisivat poissa hänen taiteellisesta työstään: esimerkki tästä oli hänen musiikkinsa laittaminen internetin Spotify-suoratoistopalveluun ihmisten kuultavaksi. Koska Spotify ei oikeastaan kiinnostanut Ellaa, hän ei kokenut tarvetta olla mukana musiikkinsa julkaisemisen vaiheessa, jossa kappaleet laitetaan palveluun, vaan levy-yhtiö sai tehdä sen. Näin Ella arvotti musiikkinsa laittamisen Spotifyyn oman itse tekemisensä ulkopuolelle. (Ella 2018, 3:13.)

Taloudellisen tilanteen aiheuttama pakko itse tekemiseen oli vahvasti läsnä sitä käsittelevän diskurssin yhtenä osa-alueena. Vaihtoehtoisen äänitetuotannon piirissä rahaa liikkuu erittäin vähän, ja tavallisesti muusikot eivät saa julkaisujen tekemisestä lähes lainkaan tuloja. Haastateltavien mukaan musiikin parissa suurin osa tuloista tulee keikkailusta tai apurahoista, eivätkä niistäkään saadut palkkiot aina ole elannon kannalta riittäviä. Pienet levy-yhtiöt ovat Krusen (2003: 37) mukaan tavallisesti yhden ihmisen yrityksiä, joilla ei ole varaa palkata ketään vastaamaan erikseen julkaisujen markkinoinnista. Tällainen tilanne pakottaa haastateltavien selonteoissa heidät hoitamaan lähes jokaisen musiikin julkaisemiseen liittyvän työvaiheen itse.

Tiina haikaili sellaisen tahon perään, joka voisi maksaa hänen levyntekokustannuksensa. Hän kertoi maksavansa itse levyjensä painokulut, eikä hänellä siksi ollut taloudellisesti muuta mahdollisuutta kuin tehdä myös kaikki prosessiin liittyvä itse (Tiina 2018, 15:25, 15:51). Antti harmitteli levy-yhtiötoiminnassa julkaisujen kanssa tasapainottelua ja sitä, että hän joutui jättämään joitakin levyjä julkaisematta voidakseen taloudellisin edellytyksin julkaista jonkun toisen julkaisun. Toisaalta hänen mielestään itse tekeminen ja heikko taloudellinen tilanne tarjosi mahdollisuuden tehdä musiikkia välittämättä muiden mielipiteistä. (Antti 2018, 27:06.) Tästä selonteosta on luettavissa heikkoja väreitä taiteilijuuteen

liitetystä, tässä taloudellisesti heikon menestyksen aiheuttaman kärsimyksen kautta syntyneestä laadukkaasta taiteesta.

[S]e mikä on – aina määritelly sitä [omaa musiikintekemistä] on se et on tullu ain – tehneeks mitä huvittaa et ku ei – oo mitään voitettavaa, ei hävittävää. (Antti 2018, 5:12)

Toinen ongelma itse tekemisen kulttuurissa on Ellan mukaan se, että hänen pitäisi muusikkona pystyä kaikenlaisiin työtehtäviin, eikä hänellä siten ole mahdollisuutta keskittyä pelkästään sävellystyöhön tai soittamiseen. Taiteellisuuden ulkopuolelle sijoittamisensa käytännön asioissa taitamattomana itseään pitävä Ella koki ärsyntyvänsä siitä, että hän joutui itse olemaan vastuussa esimerkiksi omien musiikkiprojektinsa talousasioista. (Ella 2018, 35:54, 36:40.)

[M]un ongelma on just se – keskittymiskyvyn puute – jos mä muistan siinä hetkessä ne apurahat [joita minun pitäisi lähiaikoina hakea] nii mä oon seuraavana päivänä unohtanu ne et – se niinku meni jo. – On se taiteilijahaahu joka menee niitten impulssien perässä ihan – hallitsemattomasti, ja sit on se – jonka pitäis jaksaa – laskuttaa keikat. – Niin sit mä just ehkä haluisin enemmän antaa tilaa sille taiteilijalle. – jos se [taiteilija] -- keulii [omassa mielessäni] nii mun on ihan hirveen vaikee keskittyä mihinkään käytännön asioihin. (Ella 2018, 36:23, 36:44, 37:13)

Itse tekemisen diskurssin selontekoja värittävät siis halu kontrolloida kaikkea omaan musiikkiin liittyvää, ”osaamisen”, harjoittelun ja musiikillisen koulutuksen osittainen väheksyminen luovassa työssä, sekä punk-musiikille ominaiseen DIY-ajattelutapaan liittyvän itseoppimisen ja auktoriteettivastaisuuden mukainen asenne. Kolikon kääntöpuolena itse tekemisessä olivat haastateltavien mielestä omasta luovasta työstä ajallisesti pois olevat pakotetut työtehtävät sekä vaihtoehtoisen äänitetuotannon heikko taloudellinen tilanne, joka käytännössä pakotti useat haastateltavat itse tekemiseen ilman muutakaan vaihtoehtoa.

Itse tekeminen värittää myös osaltaan vaihtoehtomusiikoiden pyrkimystä mahdollisimman aitoon musiikintekemisen prosessiin. Ei lienekään ehkä sattumaa, että tässä tutkimuksessa esiintyvään aitouteen yhteydessä olevan autenttisuuden käsitteen etymologia juontaa juurensa kreikan kieleen ja tarkoittaa ”itse tehtyä”, mahdollisimman alkuperäistä tuotetta (Anttonen 2017: 23). Autenttisuus liikkuukin määrittävänä tekijänä taiteen ja kaupallisuuden välisissä rajanvedoissa, ja siihen pyrkiminen voidaan nähdä jopa taloudelliselta menestyshakuisuudelta suojautumisena (emt.: 28). Haastatteluaineistossa musiikin aitous tai autenttisuus näyttäytyy itse tekemisen kautta jonakin sellaisena, jonka

määrittelyyn haastatellut muusikot aktiivisesti osallistuvat, eikä se jää ainoastaan musiikkiteollisuuden kentän tai pienlevy-yhtiöiden määrittämäksi (ks. emt.: 32). Itse tekemisen diskurssi pyrkii kohti aitouden päämäärää, joka yhdistää kaikkia tutkimukseni diskursseja.

Toisaalta itse tekemistä koskevilla selonteoilla ei välttämättä aina tarkoitettu, että haastateltavalla olisi yksin vastuu musiikistaan, vaan tiettyjä työvaiheita arvotettiin itse tekemiseksi enemmän kuin toisia – säveltäminen, sanoittaminen ja soittaminen olivat itse tekemistä joillekin, kun taas vaikkapa levynkansien suunnittelu, musiikin lataaminen Spotifyyn tai äänitettyjen kappaleiden miksaaminen ja masterointi olivat joidenkin haastateltavien itse tekemisen käytäntöjen ulkopuolella. Tämä seikka vaihteli haastateltavasta riippuen. Tiina kertoi miksaavansa omat kappaleensa osittain itse, kun taas Ella halusi ulkoistaa levyjensä miksaamisen sen hänen mielestään paremmin osaavalle tekijälle. Ella taas kuvataiteesta kiinnostuneena ja toisen ammatin opinnoistaan saadun osaamisensa avulla halusi suunnitella ja toteuttaa omien levyjensä kannet nimenomaan itse, ja Tiina kertoi antavansa niistä mieluummin vastuun levy-yhtiölleen. (Tiina 2018, 12:52, 13:20, Ella 2018, 15:32, 15:53, 33:41.)

4.2 Tiedostava yhteisöllisyys – ”Bändit on tekosyitä kokoontua yhteen”

Tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssi esittelee kanssamuusikoista yleisöön ulottuvan alakulttuurisen skenen, joka jakaa yhtenäisen ajattelutavan. Yhteisön jäsenet tekevät haastateltavien selontoissa musiikillisia kulutusvalintoja ainutlaatuisiksi luokiteltavan mielenkiinnon johdattelemana. Haastateltavat toivat esille yhteiset ajattelutavat ja arvot jakavan, musiikin tiedostavan yhteisön, jossa jotkut tekivät heidän kanssaan musiikkia ja toiset kuluttivat sitä levyjen ostajina ja keikkojen yleisönä. Nämä roolit menivät yhteisössä myös osittain päällekkäin. Osa käytti tästä yhteisöstä skene-sanaa, osa jotakin muuta, esimerkiksi alakulttuurin käsitettä. Osa ei halunnut sen suuremmin rajata mitään erityistä ryhmää, vaan suhtautui jopa negatiivisesti yhteisöä sen enempää rajaaviin skenen tai alakulttuurin nimityksiin. Jotkut taas saattoivat sisällyttää yhteisöön useamman eri musiikin tyyllilajin fanien muodostamia, yksittäisiä alayhteisöjä, kuten punk-skene tai avantgardistinen skene.

Monet haastateltavista korostivat, että tähän yhteisöön kuulumista ei esimerkiksi keikkayleisöä havainnoidessa ole mahdollista päätellä iästä, sukupuolesta, pukeutumistyylistä tai muusta ulkoisesta ominaisuudesta, vaan kyseessä on enemmänkin tapa ajatella tietyistä asioista tietyllä tavalla. Samanlaisen ajatuksen on esittänyt myös Williams (2011: 8) korostaessaan alakulttuurin muotoutumisessa jäsenten yhteisten kiinnostuksen kohteiden merkitystä muita ominaisuuksia, kuten ulkonäköä, enemmän. Näkemys yleisöistä samoihin arvoihin sitoutuvina ulkonäöllisten tekijöiden sijaan muuttaa kiinnostavasti esimerkiksi Mäkelän (2007: 220) esittämää käsitystä ennen kaikkea vaatteisiin ja materiaan liittyviin tyyliin sitoutuneista alakulttuureista. Ulkonäköön sitoutumattomuus voidaan lukea kuuluvaksi myös Strawn (1991: 373) näkemykseen skenestä useita tyylejä ja näkemyksiä sisältävänä kulttuurisena tilana, jonka sisällä tapahtuu erottautumista musiikillisissa käytännöissä.

Oleennaista oli, että kaikki tiedostavaan yhteisöön kuuluvat ajattelivat musiikista samalla tavalla ja halusivat tukea haastateltavien työtä ja pienlevy-yhtiöitä. Tälle yhteisölle omaa musiikkia ei tarvinnut korostetusti ”tuputtaa” tai sen merkitystä alleviivata, sillä yhteisö piti sitä arvossa enemmänkin juuri sen takia, ettei musiikki ole kuultavissa helposti missä tahansa (esim. Tiina 2018, 6:58, Miro 2018, 12:32). Musiikkiin suuntautuvan aidon mielenkiinnon vuoksi yhteisössä ollaan valmiita etsimään sitä kuunneltavaksi sen sijaan, että haluttaisiin sen soivan jatkuvasti esimerkiksi radiossa tai julkisilla paikoilla. Tällainen ”etsiminen” saattaa aiheuttaa yhteisön ulkopuolisissa ajatuksen tiedostavan kuluttajajoukon sisäänpäin kääntyneisyydestä, jossa vain harvat ja valitut tietävät ja tuntevat tiettyjä musiikillisia ilmiöitä. Musiikin aitous ilmenee sen kätkeytyssä luonteessa, jonka puitteissa musiikkia myös arvostetaan enemmän yleisön taholta.

[N]o sitte puhutaan [musiikista jota minä teen yhdessä kokoonpanossa], niin se on varmaan aika semmosta pienen piirin – sitä pitää vähän niinku etsiä et se ei oo niin kaupallista – et se tulis kenenkään – eteen sillai etsimättä. – Että jos ei joku sitä vahingossa kuule nii – on – joutunu etsimään sen tai niinku – uimaan aika syvissä vesissä. (Miro 2018, 12:32)

Ellan mielestä niitä ihmisiä, jotka hänen musiikkiaan kuuntelivat, yhdisti selkeästi tietty tiedostavan ajattelun taso. Ellan musiikkia kuuntelevat ihmiset olivat hänen mukaansa avoimia kaikenlaisille tunteille aidoimmillaan sen sijaan, että he korostaisivat ylimielisen itsevarmalla otteella omaa persoonaansa ottamatta

huomioon muita ihmisiä ja näiden tunteita. (Ella 2018, 19:10.) Aitous tulee jälleen esiin tässä kohtaa, kun sekä muusikko että hänen musiikkiaan kuunteleva tiedostava yhteisö pyrkivät mahdollisimman aitoon yhteyteen musiikin kanssa.

[K]uunnellakseen [minun musiikkiani] pitää olla aika sinut [sen kanssa] – et – mä oon tosi avoin – ja mä oon tosi paljas. Kaikki ihmiset ei missään nimes halua altistuu semmoselle. – [minun musiikkini] kuuntelu edellyttää sitä et – sun pitää osata myös kuunnella ittees jonku verran. – [se] ei oo ollenkaan semmosten musaa – jotka buustaa jotain omaa – vaikka tukee egoo. – [se] on – semmosten ihmisten musiikkia jotka – sietää – oikeita tunteita.” (Ella 2018, 19:28)

Haastateltavien tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssia koskevissa selonteoissa on jatkuvasti läsnä ystävyys ja keskinäinen joukkoon kuulumisen tunne. Kaikki haastateltavat pitivät muusikoita ja levy-yhtiöiden edustajia, joiden kanssa he työskentelivät, pääsääntöisesti myös omat arvonsa jakavina ystävinään. Kaitajärven (2012: 132) mukaan pienlevy-yhtiöissä tapahtuvassa musiikin tekemisessä onkin keskeistä, että kaikki osallistujat jakavat yhteiset musiikin tekemisen ja tuotannon arvot.

Sonja kertoi aloittaneensa oman musiikkinsa tekemisen osin ystäviltaan saamansa avun ja kannustuksen ansiosta. Tämä näkyi edelleen niin hänen kappaleissaan kuin niiden syntyprosesseissakin. (Sonja 2018, 20:57.) Samoin Tiina kuvasi, miten samanlaisesta musiikista pitävä kaveriporukka oli auttanut häntä löytämään ”oman soundinsa” (Tiina 2018, 3:14). Vaikka Antti työskentelikin ammatikseen muusikkona, hän piti omaa musiikintekemistään edelleen harrastuksenomaisena puuhailuna, jossa koettu ystävyys hämärsi työn ja vapaa-ajan välisiä rajoja poistaen siitä ikävän, työhön liitetyn pakonomaisuuden (Antti 2018, 7:09).

[T]ää on ollu aina harrastus, tää on ollu myös mun ystäväni harrastus – must tuntuu edelleenki et täs ei oo ketään mukana niinku ammatillises mielessä – sillon – voi tehdä mitä huvittaa ja se on hauskaa. – tavallaan bändit on tekosyitä kokoontua yhteen. -- Se on vähän niinku – joku tyttöporukka lähtee johonki – risteilylle – tai – pojat menee kattoo lätkeä. (Antti 2018, 7:09, 13:35)

Muiden muusikoiden kanssa työskentelyn edellytyksenä oli monille haastateltaville jo edellä mainittu joukkoon kuulumisen tunne ja keskinäinen luontevuus. Miro vertasi omien bändiensä kanssa koettuja mukavia, yhteisiä hetkiä ikäviksi mieltämiinsä, opiskeluaikana konservatoriossa kokemiinsa bänditunteihin, joissa kaikki osallistujat yrittivät ”korottaa itseään” ja esittivät ”rentoa meininkiä vaikka se

ei oikeasti sitä ollut” (Miro 2018, 23:49). Tiina puolestaan kommentoi, että hän ei mielellään soittanut sellaisten muusikoiden kanssa, joille nuottien käyttö soittotilanteessa olisi ollut ehdottoman välttämätöntä, sillä hän piti enemmän sellaisista muusikoista, joilla oli rohkeutta heittäytyä ja improvisoida yhdessä ilman musiikinteoreettisia sääntöjä⁹ (Tiina 2018, 19:49). Ella ja Sonja ilmaisivat kumpikin mielipiteensä siitä, että ylimielisyys tai ”diivailu” ei ollut millään tavoin hyväksyttävää musiikintekotilanteessa (Sonja 2018, 27:53, Ella 2018, 29:50).

[N]ää [ystäväni joiden kanssa teen musiikkia] on kaikki myös semmosia jotka ei yhtään -- diivaille millään tavalla – ne suhtautuu aika – silleen tosissaan mutta – vähän vitsikkäästi siihen asiaan. (Sonja 2018, 27:53)

[M]ä oon tosi herkkä aistimaan – jos mä koen vähänki semmosta ylimielisyyttä tai ylenkatsomista. – En oo mikään ammattimuusikko – ja sit jos mä oisin vaikka semmosen tyyppin kaa joka pitää itseään jotenki ihan huomattavasti parempana niinku vaan siks että sil on joku – status – nii mä meen kyl lukkoon. – mua ei huvita olla auki semmosille ihmisille jotka ei – hyväksy mua. – Semmosesta ihmisestä mä en – pidä muutenkaan nii en mä semmosten kaa pysty kyllä soittaankaan. (Ella 2018, 29:50)

Ihmiset, jotka haastateltavien kuvaamassa tiedostavassa yhteisössä ovat mukana, ovat siis avoimia omille ja toisten tunteille, eivätkä ota musiikin tekemistä liian vakavasti. Vakavuuteen haastateltavien selonteoissa liitettiin vaikeudet irtautua nuoteista ja heittäytyä soiton iloon, ylimielisyys ja kilpailu muita muusikoita vastaan sekä pienten äänitetuottajien tukemisen vastaiset elämänarvot. Antti kuitenkin myönsi, että harvemmin kenen tahansa edes samoin ajattelevan on mahdollista päästä mukaan hänen projekteihinsa, joissa ystävyys oli toisinaan jopa keskeisempää kuin samanlaiset arvot (Antti 2018, 34:56).

[T]äytyy sanoa et – kyl tää semmonen eräänlainen hyväveli-järjestö on – et – esimerkiks – vois sanoo et en mä oikein suostu soittaa – kenenkään muun rumpalin kans – ku tän [lähes kaikissa bändeissäni soittavan rumpalin] kaa. (Antti 2018, 34:56)

Parhaimmillaan haastateltavat kykenivät mielestään luomaan hienoa, omat käsityksensä ylittävää musiikkia työskennellessään muiden tiedostavien ystäviensä kanssa. Ella ja Antti kuvailivat tätä jopa yliluonnolliseksi kokemukseksi, jossa bändissä soittaessa saadaan parempi tulos kuin mitä kukaan bändin jäsenistä voisi saavuttaa yksin tai edes niin, että kaikkien soittajien taidot olisi ”laskettu yhteen.”

⁹ Tiina kuitenkin kommentoi myös, että tietyissä tilanteissa nuotit ovat välttämättömiä, jotta soittaminen onnistuu. Hän joutui esimerkiksi kirjoittamaan usein sovituksia teatteriin osana äänisuunnittelijan työtään. (Tiina 2018, 19:59).

Tällaisessa tilanteessa heidän yhdessä ystäviensä kanssa kokemansa hetket, yhteinen tekeminen ja sen lopputuloksena syntyvät kappaleet ylittivät heidän oman käsityskykynsä. (Antti 2018, 8:10, Ella 2018, 12:03, 28:10.) Seuraavissa lainauksissa nostaa erityisen vahvasti päätään myös romanttinen taiteilijadiskurssi, jossa luovuus Toynbeen (2012: 162–163) mukaan pakenee mahdollisimman pitkälle kontrollia ja järjenkäyttöä, ja sitä kautta kumpuaa syvältä tekijänsä psyykkisistä tuntemuksista.

[S]emmonen – melkein maaginen ja mystinen taso, jota mä tuskin tuun koskaan – ymmärtämään on, et kun ihmiset soittaa yhdessä niin kuinka siit syntyy jotain. – ku siit syntyy enemmän ku niitten summa. – meil on – pieni bändi [kolme jäsentä], nii sit siinäkin pystytään – jo -- tekee niin paljo enemmän – ku varsinaisesti yks kaks plus kolme [sic]. – se tuntuu vähän – salatieteeltä – joku vähän niinku pyhä juttu – jota mun kuuluu tehdä ja harjottaa. (Ella 2018, 12:03)

[M]ä arvostan kollektiivista taidetta enemmän ku yksilöllistä taidetta – must tuntuu et kollektiivissa pystyy rakentamaan korkeempii tietosuusii ja sillon syntyy jotakin – universaalimpaa. (Antti 2018, 8:10)

Ella kuitenkin teki selväksi myös sen, että bänditreenit eivät olleet aina pelkästään uuden luomisen yliluonnollisia hetkiä, vaan myös toisinaan työntekoa sanan varsinaisessa merkityksessä. Ella kertoi, että hänen bändinsä treeneissä soitettiin usein ”tajunnanvirtaa” jossa ”matkustetaan jonnekin kauas”, mutta yhtä usein heidän täytyi myös treenata ”työkuntoa”, eli opetella ja sovittaa kappaleita uuden levyn äänityksiä tai tulevia keikkoja varten. ”Työkunnon” harjoittelu ei ollut Ellalle yhtä mieluisaa kuin ”tajunnanvirran” soittaminen, mutta bändin muut jäsenet pitivät hänen mukaansa erityisen tärkeänä, että kappaleet oli harjoiteltu kunnolla. (Ella 2018, 28:10.)

Tiivistetysti tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssi näyttäytyi haastateltavien selonteoissa käsityksenä eräänlaisesta perheestä, johon tuntui hyvältä kuulua, ja jonka kanssa voitiin sekä ennakkoluulottomasti matkustaa rationaalisen ajattelun tuolle puolen ja luoda yhdessä musiikkia ilman omien tunteiden peittämistä tai itseen ja omaan musiikilliseen taitotasoon keskittyvää, ylimielistä asennetta. Ystävyys muiden muusikoiden kanssa oli omissa musiikintekemisen prosesseissa erityisen tärkeää, ja joskus se saattoi jopa olla hallitsevaa ja sisäänpäin kääntynyttä Antin kuvaileman ”hyväveli-järjestön” muodossa (Antti 2018, 34:56).

Myös haastateltavien musiikkia kuunteleva ja heidän keikoillaan käyvä yleisö kuului tähän yhteisöön, ja vaikka he eivät haastateltavien kanssa soittaneetkaan, he haastateltavien selonteoissa ajattelivat ja toimivat omissa

musiikinkulutuksen valinnoissaan yhtenäisesti tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssin mukaisesti. Yleisön jäsenet olivat haastateltavien selonteissa valmiita etsimään omia arvojaan tukevaa musiikkia sen sijaan, että he kuluttaisivat pelkästään vaikkapa radiosta kuulemaansa tai joka paikassa soivaa, haastateltavien kappaleita suositumpaa musiikkia. Tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssi esittää haastateltavien edustamaan skeneen kuuluvia valtavirralla vastakkaisina. Sen lisäksi se Krusen (2003: 6) tavoin esittää valtavirtaan kuuluvat alakulttuurisen skenen ulkopuolisina musiikin kuluttajina, jotka eivät ole riittävän tiedostavia.

Tiedostava yhteisöllisyys näyttäytyy yhtenä esimerkkinä haastateltavien käyttämien diskurssien vallankäytöstä, kun tietyt yhteisöä parhaiten palvelevat tavat kuten uuden musiikin ”kätkeminen” vaikuttavat alakulttuurisen skenen toimintaan. Diskurssi vaikuttaa myös voimakkaasti skenen jäsenten identiteettien rakentumiseen, joka Leppäsen (2007: 272) mukaan tapahtuu erontekojen yhteydessä monien identiteettikategorioiden risteytyessä. Tiedostavan yhteisöllisyyden piirissä sekä jokainen alakulttuuriseen skeneen kuuluva yksilö että koko ryhmä luovat ja uudelleenmuokkaavat aktiivisesti omia identiteettejään.

4.3 Riippumaton ilmaisunvapaus - ”Mun musa peilaa mun sielunmaisemaa”

Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssi esittelee haastateltavien taiteilijuutta monitahoisesti. Se ilmentää alakulttuurisen skenen versiota taiteilijasta, joka toteuttaa ja kokee musiikin oman tunne-elämänsä sanelemana, ilman koulutuksellisten konventioiden oletettua hallitsevaa vaikutusta. Se pyrkii tuomaan esiin itsensä ilmaisemisen, luovan kapasiteetin hyödyntämisen ja sosiaalisten sekä kulttuuristen rajoitusten ohittamisen musiikin tekemisessä.

Tämä taiteilijakuva näkyy haastateltavien selonteissa jo sanavalinnoissa: useammassa haastattelussa mainittiin tarve tehdä sellaista musiikkia, joka ”tuntuu hyvältä” eikä yritä miellyttää ketään muuta kuin tekijäänsä (esim. Miro 2018, 2:29, Sonja 2018, 4:00). Tiaisen (2005: 54) esittämä romantiikan ajan ajatus taiteilijasta omat sääntönsä ja työskentelytapansa määrittävänä, valmiiksi rajattuja tekemisen tapoja välttävänä ihmisenä on myös vaihtoehtomuusikoiden ajatusmaailmassa keskeinen. ”Hyvältä tuntuva” musiikin tekeminen ulottui musiikintekotilanteista haastateltavien työhuoneiden ja treenikämppien ulkopuolelle,

parhaimmillaan koko elämään ja omaan ajatteluun, jolloin musiikintekoon oikeuttavia syitä hyödynnettiin myös muissa elämän valinnoissa. ”Hyvältä tuntuminen” on vapaata kaikista rajoituksista ja edellytyksistä sen suhteen, millaista musiikin pitäisi olla. (Miro 2018, 2:29, Sonja 2018, 4:00.)

[Minun musiikkini ja tapani tehdä sitä] [E]nemmän on semmonen niinku lifestyle-tyyppinen et ei siinä – yritetä – tehä semmosta niinku myyvää. – [yhdessä bändissä, jossa olen mukana] pyritään tekee – sitä mikä tuntuu meidän mielestä mahdollisimman hyvältä. (Miro 2018, 2:29)

[M]un – värssyjen väsääminen on sit – sillee et jos [kappaleen yksittäinen säe] ei oo sen mittanen ku pitäs olla nii se ei haittaa mua jos se tuntuu hyvältä. (Sonja 2018, 4:00)

Tilannetta, jossa luodaan musiikkia riippumatta muiden mielipiteistä tai joidenkin auktoriteettien vaikutuksesta, pidetään myös vapaana jo aiemmissa diskursseissa esillä olleesta ”osaamisesta”, jonka voi saavuttaa esimerkiksi hallitsemalla liian hyvin musiikin teoriaa kykenemättä vapautumaan sen säännöistä tai tarpeesta harjoitella kurinalaisesti jotakin mahdollisimman täydellistä musiikillista lopputulosta. Tämä liittyy myös siihen, kuinka haastateltavat selonteoissaan erottavat itsensä heitä ympäröivän kulttuurin luomasta muusikon määritelmästä, jossa heidän mukaansa pitäisi esimerkiksi osata runsaasti musiikin teoriaa tai jonkinlaista täydellistä instrumentin hallintaa.

Tästä näkökulmasta se, että tehdään asioita ”hyvältä tunteisen” kautta, voi ilmentää myös eräänlaista vastuuttomuutta ja rajojen rikkomista. Anttia esimerkiksi harmitti se, että nyky-yhteiskunnassa taiteellisen työn lopputuloksen pitäisi jatkuvasti ”olla parhaimmillaan”, sillä hän piti enemmän ”epäpuhtaudesta” ja ”siitä, että ihmiset eivät ole täydellisimmillään” (Antti 2018, 14:49). Tiina puolestaan ajatteli koko muusikonuransa ajan ”treenanneensa julkisesti”, sillä hän oli äänittänyt rohkeasti kappaleitaan levyille ja mennyt esittämään niitä yleisön eteen välittämättä juurikaan omasta musiikillisesta taitotasostaan (Tiina 2018, 3:55). Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa itse tekemisen diskurssin mukainen ”puuhastelu”, rakentelu ja kokeilu yhdistyvätkin rationaalisen ajattelun ylittävään luomiseen, jossa syntyy jotakin aidosti tekijänsä tunteita peilaavaa.

Erilaisten auktoriteettien vastustaminen omassa musiikissa on riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa keskeistä. Nämä auktoriteetit voivat olla ihmisiä tai instituutioita, jotka yrittävät puuttua muusikon oman ilmaisun

määrittelyyn. Riippumattomassa ilmaisunvapaudessa taiteilijan työn lopputulos on kuunneltava esimerkki siitä, että sen tekijä ei välitä näiden auktoriteettien käsityksistä eikä anna kenenkään muun kuin itsensä määrittää hyvän musiikin olemusta. Kuten Tiainen (2005: 54) kirjoittaa taidemusiikin säveltäjyyden diskursseista, ”taiteilijan teosten tulisi aina karttaa valmiita mittapuita.”

[Minun musiikintekemisessäni] [O]n ehkä joku semmonen – anarkistinen – tai – itsepäinen taka-ajatus – että kukaan muu, tai mikään taho ei saisi määrittää sitä, et mikä on – hyväksytyy musiikkii ja mikä on se tapa miten musiikkii täytyy tehdä. – nään että – on – semmosii auktoriteetteja aina siis ihan pienissä skeneissä ja sit sinne – isoihin valtarakenteisiin asti. Jotain semmosii – kaanoneita joita pönkitetään. – Ehkä mä – osaltani taas pönkitän jotain juttua tietämättäni. (Tiina 2018, 26:43, 27:37, 29:56)

Tiina siis tiedostaa, että vaikka hän omalla musiikintekemisellään vastustaa ilmaisunvapautta rajaavia auktoriteetteja, voi hän myös itse näyttäytyä jollekulle musiikintekijälle sellaisena (Tiina 2018, 29:56). Alakulttuurisen skenen ja dominoivan valtakulttuurin välisen, populaarimusiikin piirissä esiintyvän vastakkainasettelun sijaan Tiina kuitenkin korostaa määrittävien auktoriteettien olemassaoloa myös ”ihan pienissä skeneissä” (Tiina 2018, 26:43). Siten valtavirta näyttäytyy hänelle huomattavasti mutkikkaampana suhdekokonaisuutena kuin vain jonakin aitouden ja kaupallisuuden välisenä köydenvetona: myös alakulttuurisen skenen sisällä voi siis olla omia, rajoittavia ”valtavirtoja.”

Tiinan näkemys tukee esimerkiksi Toynbeen (2002: 149) esittämää näkemystä yhden valtavirran olemassaolon vaikeasta todistettavuudesta. Samoin Leppäsen (2007: 270) mukaan populaarimusiikin kentän sisällä on huomattavasti monimuotoisemmin sisäisiä erontekoja: pelkkä valtavirta ja alakulttuurisuus eivät siis kiistele keskenään mustavalkoisella tavalla. Skenetutkimuksen näkökulmasta Tiinan kommentti taas peilaa Rautiainen-Keskustalon (2013: 325) skenen rajojen häilyvyyttä korostavaa näkökulmaa, jossa skenessä pirstaloituu erilaisia valtasuhteita ja verkostoja, joita ei voi yksinomaan lokeroita tiettyjen rajojen sisälle.

Auktoriteettivastaisuuden voi liittää lisäksi yllättävyyteen: siihen, että musiikki kuulostaakin erilaiselta kuin miltä auktoriteettien määräysvallan alaisuudessa olevan musiikin voisi olettaa kuulostavan. Haastateltavista Sonja kuvaili omaa musiikkiaan nimenomaan yllättävän kuuloiseksi ja omia tunteitaan ilmentäväksi (Sonja 2018, 5:20), mikä voidaan tulkita auktoriteettivastaisuuden viitekehäyksessä samalla tavalla kuin Tiinan ajatus ”kaanoneiden” vastustamisesta

(Tiina 2018, 27:37). Auktoriteettien vastustamiseen liitetään siis myös kokeellisuus ja yllättävyys, joiden puitteissa syntyvä musiikki ei Tiekson (2013: 76) mukaan mahdu valmiisiin tyyliin konventioihin. Vaikka ei ajattelisi erityisemmin vastustavansa auktoriteetteja, on omasta ilmaisunvapaudesta kiinnipitäminen tulkittavissa suhteessa niihin tehtävänä erottautumisena. Kyse on Toynbeen (2006: 71) luovasta toimijuudesta, jossa omalla ilmaisunvapaudella itsessään otetaan kantaa ilman varsinaista musiikin valtarakenteiden vastustamista.

Auktoriteetteja oli mahdollista vastustaa taiteellisen työn lopputuloksen lisäksi esittämällä omia mielipiteitä ja tekemällä muitakin konkreettisesti näkyviä kannanottoja omaa ilmaisunvapautta rajoittavia tekijöitä vastaan. Haastateltavista useampia kymmeniä vuosia musiikkia julkaissut Antti puhui tästä erityisen paljon. Hän koki, että hänellä oli musiikintekijänä tarve kuvaannollisesti ”kieltäytyä lottovoitosta” ja olla ”myymättä periaatteitaan” sekä ”tavoittelematta Provinssirockin¹⁰ päälavaa” – toisin sanoen hän kieltäytyi asettumasta mihinkään oletetun valta-asemassa olevan populaarimusiikkikulttuurin luomaan muottiin tai vastaamasta kenenkään tai minkään tahon odotuksiin muusikkona. Anttia samalla sekä innosti että ahdisti se, että hän halusi harjoittaa omaa ilmaisunvapauttaan erilaisin arvoin kuin mitä hänen mukaansa kaupallinen, valta-asemassa oleva populaarikulttuuri jatkuvasti vaatii. (Antti 2018, 5:57.)

[S]e [syy siihen, että olen innostunut vaihtoehtoisesta musiikintekemisestä] on varmaan semmonen – illuusio riippumattomuudesta – tavallaan – kasvaa sellasest maailmast ulos, autoritäärisest maailmast jos muut sanelee – et – miten kuulus toimii ja mitä [sic] ei. (Antti 2018, 7:32)

”Illuusiolla riippumattomuudesta” Antti oletettavasti viittaa paitsi riippumattomuuden käsitteen diskursiivisuuteen, myös siihen, että musiikintekijä harvoin, jos koskaan, on kuitenkaan täydellisen riippumaton kaikista itsensä ulkopuolisista tekijöistä ja vaikutteista, vaan esimerkiksi erilaiset elämäntapahtumat tai oma musiikinlajien tuntemus vaikuttavat väistämättä aina syntyviin sävellyksiin (Antti 2018, 7:32). Antti myös kertoi pyrkivänsä keikoilla esiintyessään siihen, että voisi live-esiintymisillä tuoda omia musiikillisia näkemyksiään esiin ja saavuttaa niillä kuulijoiden tietoisuuden (Antti 2018, 25:25). Riippumattoman

¹⁰ Provinssirock on yksi vanhimmista ja tunnetuimmista suomalaisista rock-festivaaleista, ja Antin mukaan monet muusikot pitävät siellä esiintymistä hyvin hienona ja tavoiteltavana asiana (Antti 2018, 5:57).

ilmaisunvapauden diskurssissa rajattomia taiteen itse luomisen mahdollisuuksia on siis kannattavaa myös levittää yleisöjen keskuuteen.

Ilmaisunvapaus johdattaa kokijansa tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssissa kuvatuin tavoin lähes ajattelun ylittäviin kokemuksiin, jotka voivat vaikuttaa muusikkoon eheyttävästi tai parantavasti. Ella kertoi, kuinka oman musiikin säveltäminen on auttanut häntä voimaan henkisesti paremmin ja kuinka se tämän seurauksena ilmentää hänen omia ajatuksiaan aidoimmillaan (Ella 2018, 6:04). Tässä selonteossa ajatus aitouden syntymisestä riippumattoman ilmaisunvapauden kautta nostaa päätään.

[M]un musa peilaa – mun sielunmaisemaa – tunne-elämää ja – kaikkia – mun mielen koukeroita. – sen musiikin – funktio alun alkaen on ollu auttaa mua pysyy jotenki järjissäni. (Ella 2018, 6:04)

Sekä Ella että Antti kuvailivat musiikillisen ilmaisun valtavan suurta voimaa, jota heidän on erityisen vaikea mitenkään rationaalisessa mielessä hallita musiikin syntyprosessissa. He kumpikin kertoivat pystyvänsä ylittämään itsensä luomisen hetkellä, Antti bändin kanssa improvisoidessaan ja Ella uuden kappaaleen sävellyksellistä tai sanoituksellista aihetta keksiessään. Kumpikaan ei pidä selonteissaan bändin muiden jäsenten osallistumista kappaaleiden sovittamiseen omaa ilmaisunvapauttaan rajoittavana: esimerkiksi Ella kommentoi, että hänen bändinsä jäsenet tuovat kappaletta sovittaessaan ”kerroksia” hänen biisi-ideaansa, joka perustuu Ellan ”sisäiseen maailmaan.” (Ella 2018, 7:48, 9:13, 12:03, Antti 2018, 36:04.)

Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssin tausta on osin liitettävissä Tiaisen (2005: 50) mukaan 1700–1800-luvuilla esiintyneeseen käsitykseen vapaasti, ulkopuolisista vaikuttajista riippumattomasti ja aidosti omia tuntojaan seuraten luovaa työtä tekevistä taiteilijasta.¹¹ Kun taiteilijat siirtyivät pois hovien ja kirkkojen työkentältä, he alkoivat puhua itsestään riippumattomina ammatinharjoittajina, joiden työhön liittyi rationaalisen ajattelun ylittävää työskentelyä (emt.: 50–51). Vieläkin pidemmälle tämän diskurssin voisi jäljittää

¹¹ On syytä huomioida, että nerouteen ja yksilöllisyyteen keskittyvät käsitykset taiteilijuudesta eivät ole pelkästään romantiikan aikaan liittyviä käsityksiä, vaan ne juontavat juurensa esimerkiksi Aristoteleen esittämiin argumentteihin ihmisen poikkeuksellisuudesta, pohjautuen sen kautta muun muassa varhaisen kristinuskon, antiikin Rooman ja keskiajan luovuutta ja lahjakkuutta koskevaan ajatteluun. Nämä käsitykset eivät myöskään vaikuta ainoastaan taiteen piirissä, vaan niillä on jalansijansa myös esimerkiksi luonnontieteiden ja politiikan osa-alueilla. (Battersby 1989: 2-3, 8.)

1500–1600 -lukujen humanistiseen ihmiskäsitykseen, jossa ihmisen oma henkisyys ja todellisuuskäsitys ohjailevat aitoutta ja luovuutta (emt.: 51).¹²

Näiden käsitysten tavoin Ella ja Antti kokevat säveltävänsä uusia kappaleita ja improvisoivansa bändiensä kanssa antaen mielikuvituksensa lentää, ymmärtämättä itse täysin uuden musiikin luomiseen johtavaa tapahtumasarjaa. Tätä kuvaa muun muassa se, että heidän on haastattelun yhteydessä vaikea kuvailla sanallisesti, mitä luomistilanteessa oikeastaan tapahtuu (Antti 2018, 36:56, Ella 2018, 7:48).

[K]yl musiikis on joku – mystiikka – et on asioita joita ei voi verbalisoida, ja sit ne syntyy sen jonku – äänen tai jonkun – kautta. – ku – joku alkaa – toimimaan, et ne palaset – loksahda. – se semmonen improvisaatio joka synnyttää jonku – ihan uuden kaltaisen kielen – jota itseään ei – ymmärrä, koska se on yliaistillista – nii se tuottaa jotenki sellasii elämyksen tunteuksia. – Se on se musiikintekemisen onni ja autuus. (Antti 2018, 36:56)

[Y]leensä se [hetki, jolloin keksin kappaleen aiheen] on niin voimallinen – et – mä havahdun siitä mitä mä oon ikinä tekemäs. – se tavallaan vie mun huomion – herättää mut siitä et mä oon tässä ja mä kuulen tän. – sit mun on melkein pakko keskeyttää [kaikki muut asiat joita olen tekemässä] – ja ottaa kitara ja alkaa – vahvistaa sitä pään sisällä kuulunutta juttua. – Eli – tosi – intuitiivinen – ja – varmaan aika omintakeinenkin metodi. (Ella 2018, 8:16)

Ella piti omaa biisinkirjoittamisen tapaansa vastakkaisena suhteessa sellaisiin muusikoihin, ”jotka tekevät musiikkia tietoisesti pöydän ääressä” ja ”säveltävät toimistopäiviä kahdeksasta neljään” (Ella 2018, 8:54). Hän piti omaa ilmaisuvoimaansa niin valtavana ja yllättävänä, että syntyvä biisi-idea usein ylittää hänen oman tietoisuutensa (Ella 2018, 8:16). Auktoriteettien lisäksi Ella pitikin myös omaa tietoisuuttaan haasteena musiikintekoprosessissa, ja hän kertoi työskentelevänsä aktiivisesti sen eteen, ettei musiikintekijänä rajoittaisi itse omia ideoitaan (Ella 2018, 41:29). Tiekso (2013: 279) kuvaa onnistunutta kokeellisuutta maailmalle ja sen ennalta määräämättömyydelle avautumisena, jossa musiikillisilla taidoilla ei ole merkitystä. Tällainen avautuminen voidaan nähdä myös mahdollisimman lähelle musiikillisen aitouden päämäärää pyrkivänä tapahtumana. Vastakkaisena maailmaa kohti avautumiselle Ella näkee Tiekson (2013: 1) tavoin kategorioiden, lukumäärien ja normien välttämisen.

¹² Koskisen (2006: 10, 25) mukaan taiteilijoihin liittyvät käsitykset ovat muuttuneet yllättävän vähän aikojen saatossa, ja ne ovat saaneet jopa universaalini yleiskäsitteen aseman. Siten näitä käsityksiä ei voida jäljittää syy-seuraussuhteessa pelkästään romantiikkaan, vaikka Tiainen (2005: 50) tässä yhteydessä nimenomaan siihen viittaakin.

[M]un suurin – tavote liittyy siihen että – ikään kuin et mä oisin – portti niille ajatuksille ja tunteille ja ne tulee vaan mun kautta. – mitä vähemmän mä sitä sensuroin tai et siel on mitään egon asettamia filttäreitä – [niin] tulee puhdas energia ja tunne. – [joku] toinen vois [sanoo] sillee et mulle tärkeintä on – saada [paljon] – Spotify-soittokertoja. (Ella 2018, 41:29)

Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa haastateltavien musiikki siis syntyy heidän omaa sisäistä maailmaansa ilmentäen ja musiikkia määrittelevistä tahoista riippumattomasti. Musiikki peilaa heidän tunteitaan ja tuntuu heistä itsestään hyvältä. Pyrkimys valtarakenteista riippumattomuuteen musiikissa heijastuu elämäntyylin ominaisuudessa myös muuhun elämään ja ajatteluun. Kukaan muu kuin tekijä itse ei saa riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa määrittää musiikin kuulokuvaa, tekotapaa tai kokonaisuutta.

Parhaassa tilanteessa ilmaisunvapaus on riippumaton myös muusikon tai bändin jäsenten omasta tietoisuudesta, ja uudet ideat syntyvät rationaalisen ajattelun ylittävinä, mahdollisimman lähelle aitouden päämäärää pyrkivinä prosesseina. Samalla ne ovat olemassa olevia rakenteita purkavia ja mahdollisimman ”puhtaita” ei-toivotuista vaikutteista tai ylemmistä auktoriteeteista. Koko riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssi voidaan suhteuttaa laajempaan historialliseen keskusteluun taiteilijuudesta, jossa vapaus ja itsensä määrittely, kontrolloimattomuus, oman taiteentekemisen sääntöjen luominen sekä syvältä kumpuavien tunteiden esittäminen määrittävät omaa työskentelyä myös alakulttuurisen skenen piirissä (ks. Tiainen 2005: 13, 54, Toynbee 2012: 162–163).

4.4 Monimutkainen kaupallisuus - ”Mä en oo vielääkään kerenny julkasee biisiä koska oon kämpillä munasillaan”

Neljäs, monimutkaisen kaupallisuuden diskurssi, rakentaa vaihtoehtomuusikoiden omaa versiota musiikin markkinoinnista ja myymisestä tiedostavalle yleisölle, ja vastustaa samalla vallankäytön keinoin muusikoiden arvoille vastakkaisten toimintatapojen täyttämää kaupallista populaarimusiikin kenttää, josta tässä käytetään nimitystä kielteinen kaupallisuus. Nimensä mukaisesti monimutkaisen kaupallisuuden diskurssi näkyy haastateltavien monitahoisena tapana ymmärtää kaupallisuuden osuutta tai sen poissaoloa omissa musiikillisissa käytännöissään. Kaupallisuudella tarkoitan sellaisia seikkoja, jotka liittyvät haastateltavien tekemän musiikin, eli julkaisujen ja keikkojen myyntiin ja markkinointiin.

Kaikki haastateltavat kertoivat tekevänsä itse jonkinlaista markkinointia. Sonjan, Tiinan ja Ellan selonteoissa keikkoja ja julkaisuja mainostettiin itse omilla sosiaalisen median artistisivuilla, Miron kertoman mukaan yksi sen bändin jäsenistä, jossa hän oli mukana, oli vastuussa markkinoinnista ja bändin tuotteiden myyntiä edistävien ideoiden kehittelystä aina t-paitojen ja julisteiden suunnittelusta bändin Facebook-sivun päivityksiin (Miro 2018, 15:36, Tiina 2018, 10:07, Sonja 2018, 16:15, Ella 2018, 22:08). Tämä markkinointivastaava sai sitten keikkapalkkioista kanssasoittajiaan hieman suuremman osuuden korvauksena tästä työstä (Miro 2018, 15:36, 16:01).

Antti puolestaan oli pitkän muusikonuransa aikana huomattavan kyllästynyt markkinointiin, ja hän kertoi luottavansa enemmän levy-yhtiönsä nettikaupan toimintaan sekä ulkomaisiin, yksinkertaista sähköpostipromootiota tekeviin palveluihin (Antti 2018, 31:32). Markkinointia oli haastateltavien kertoman mukaan harvemmin suunniteltu millään sen enempää strategisella tavalla, ainoastaan toisinaan Miro kertoi levy-yhtiönsä palkanneen tiedottajan noin kuukauden ajaksi mainostamaan tulevaa julkaisua useampien haastattelujen ja keikkojen toivossa, joista saaduilla tuloilla tiedottajasta aiheutuvat kulut sitten oli mahdollista kattaa (Miro 2018, 14:31).

Vaikka jonkinlaista markkinointia tehtiin, oli myös myynnin ja markkinoinnin välttäminen ja jopa julkaisuista tai keikoista mainitsematta jättäminen hyvin yleistä joidenkin haastateltavien selonteoissa. Aina tämä ei ollut riippuvaista haastateltavankaan mielipiteestä: esimerkiksi Tiina kertoi muutaman kerran toivoneensa, josko hän voisi julkaista singlen ennen uuden albumin ilmestymistä, mutta hänen musiikkiaan julkaiseva pienlevy-yhtiö ei ollut ollut kiinnostunut tällaisesta mahdollisuudesta (Tiina 2018, 13:41). Musiikin markkinoimatta jättäminen liittyy myös pyrkimykseen sen autenttisuudesta, jota käytetään Anttosen (2017: 28) mukaan usein taiteen ja kaupallisuuden välisen vastakkainasettelun lähtökohtana. Markkinoimattomuus on siis sidoksissa aitouteen autenttisuuden kautta: musiikkia ei tarvitse markkinoida, koska sen aitous riittää kantamaan sen tiedostavan yhteisön piiriin.

Sonja korosti haastattelussa, että hän oli mainostanut omaa musiikkiaan ainoastaan Facebookin artistisivulla ja sielläkin hyvin vähän. Sonja kertoi, että hän ei myöskään ollut käytännössä koskaan myynyt keikkoja tai tarjonnut itseään esiintymään minnekään. Lopputuloksena oli hänen mukaansa melko suuri

puskaradion kautta saavutettu suosio, jossa markkinoinnillinen hiljaisuus loi mielenkiintoa Sonjan musiikin ympärille. (Sonja 2018, 16:23, 16:43.) Tämä vertautuu tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssin yhteydessä esitettyyn ajatukseen siitä, että pienten äänitetuottajien musiikista kiinnostunut yleisö on valmis kuluttamaan ja etsimään uutta musiikkia, vaikka sitä ei olisikaan kaikkialla avoimen helposti kuultavissa.

Äkkiseltään voisi ajatella, että markkinoimattomuus kaihtaa kaupallisuutta, koska markkinoinnin keinoja tietoisesti vältetään. Tulee kuitenkin muistaa, että markkinoimattomuuskin on kaupallisuutta tietyllä tapaa: Krusen (2003: 30) mukaan epäkaupallisimmatkin markkinoinnin muodot ovat suhteessa joihinkin äärimmäisen kaupallisina pidettyihin kulutuksen tapoihin, ja ne on siten mahdollista liittää kaupallisuuteen yhtenä markkinoinnin muotona.

Se on ollu tosi jännä ku mä en oo – kertaakaan mainostanu missään muualla [kuin Facebookin artistisivulla], enkä mä oo myyny keikkoja – et aina on kysytty [keikalle]. – mä laitoin [internetiin] vapaasti kuunneltaviksi ja – ladattaviksi [ensimmäisen levyni kappaleet] – ja sit laitoin – Facebook-sivun – nii se on menny puskaradiolla siitä. – mä vähän mietin – että onko se aiheuttanu kysyntää, että on välttänyt myymästä. (Sonja 2018, 16:23, 16:43, 17:45)

Sonjan selonteossa tiedostavan yhteisön tai alakulttuurisen skenen ”puskaradiolla” oli ollut suuri merkitys sen kannalta, että hän oli saavuttanut runsaasti kuulijoita ilman suurta markkinointia ja saanut levyjään myytyä painosmäärien mukaisesti (Sonja 2018, 16:43).

Kuten Antti asian ilmaisi, ”kaikki kiinnostava on aina kätkeytä” (Antti 2018, 20:13). Kätkemisellä voidaan tarkoittaa tässä sitä, että haastateltaville mieleinen musiikki oli tärkeää saada tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssin mukaan valikoituneelle yleisölle kuunneltavaksi. Tämä yleisö jaksoi etsiä ja kiinnostua sellaisesta musiikista, jota ei ollut mahdollista kuulla joka paikassa. Thorntonin tutkiman tanssimusiikkialakulttuurin jäsenet puolestaan ”kuiskivat kaduilla” tulevista julkaisuista ja tapahtumista: tämä ei ollut silti ainoastaan alakulttuurin sisäistä, vaan saattoi kulkeutua myös eri viestintävälineisiin ja aiheuttaa siellä intoilua tietyistä musiikillisista ilmiöistä (1996: 138). Siten ”kätkeytä” ja ”puskaradion kautta leviävä” tieto alakulttuurisen skenen musiikillisista ilmiöistä oli hyvinkin tehokasta markkinointia, jonka voimaa ei ole tämänkään tutkimuksen puitteissa syytä aliarvioida.

Hiukan vastakkaisena kätkemiselle ja markkinoinnin välttämiseksi toimi Miron näkemys markkinoinnin tärkeydestä. Hänelle oli merkityksellistä, että musiikkia julkaisevalla levy-yhtiöllä oli mahdollisuus oikeasti tiedottaa julkaisuista, jotta kuulijat olisivat perillä siitä mitä tapahtuu. Sijoitus kuukaudeksi palkattuun tiedottajaan tuki Miron mukaan keikkojen saamista ja julkaisun myyntiä. Samoin musiikkivideot olivat Miron mielestä olennaisia: jos joku kiinnostunut menisi internetiin kuuntelemaan uuden julkaistun kappaleen, olisi tärkeää, että haussa tulisi ensimmäisenä kappaleen musiikkivideo ”eikä mikään kännykällä kuvattu keikkavideo jostain vuoden takaa.” (Miro 2018, 11:10, 20:55.)

Pelkästään musiikilla itsensä elättävän Miron näkemys tarjoaa käytännönläheisen perspektiivin markkinointiin: sitä on tehtävä, jotta on edes jokin mahdollisuus menestyä eli päästä soittamaan keikkoja ja saada jotain tuloa niistä (Miro 2018, 11:10). Kuten myöhemmin ilmenee, markkinointia oli kuitenkin tärkeää tehdä haastateltaville merkityksellisten arvojen mukaisesti. Miron näkemysten valossa onkin keskeistä ymmärtää, kuinka myös pienlevy-yhtiöihin keskittyvä toiminta on kietoutunut sellaisiin kulttuurisiin ja taloudellisiin toimintatapoihin, jotka voidaan mieltää valtavirtaisiksi (ks. Kruse 2003: 157). Kapitalistisen markkinatalouden vallitessa sen toimintatavoista on mahdotonta irrottautua täysin, jotta omalla musiikilla voisi paitsi elättää itsensä, myös löytää sille uutta kuulijakuntaa.

Itse tekemisen diskurssi osallistui myös siihen, millaisia selontekoja haastateltavat tekivät käyttämistään markkinoinnin tavoista ja niiden ongelmista. Koska vaihtoehtoisen äänitetuotannon taloudellinen tilanne aiheutti sen, että markkinoinnista piti usein vastata itse muiden töiden ohella, ei haastateltavien mukaan siitä suoriutumiseen aina ollut aikaa, osaamista tai voimavaroja. Antti ei ollut kiinnostunut markkinoinnista eikä motivoitunut tekemään sitä julkaisujen suhteen, ja hän kertoi, ettei hänellä ollut varaa palkata levy-yhtiönsä siitä vastaavaa työntekijää (Antti 2018, 19:50). Miro, joka kertoi hyödyntävänsä yhden bändinsä kanssa toisinaan mahdollisuutta palkata tiedottaja kuukaudeksi levynjulkaisun kynnyksellä, ei osannut etukäteen ennustaa, olisiko tiedottajan palkkaaminen hänen muihin musiikkiprojekteihinsa ollut taloudellisesti kannattavaa (Miro 2018, 29:08). Ella kertoi, ettei hänen musiikkiaan julkaisevalla levy-yhtiöllä ollut useinkaan varaa auttaa häntä toteuttamaan ideoitaan esimerkiksi levynjulkaisukeikkojen järjestämiseen liittyen (Ella 2018, 4:50).

Myös muusikon henkiset ja fyysiset voimavarat sekä markkinointia tärkeämpiin asioihin, kuten taiteelliseen luomistyöhön, keskittyminen vaikuttivat musiikin mainostamiseen. Ella, joka kertoi olevansa itse vastuussa omasta sosiaalisen median markkinoinnistaan ja internet-sivuistaan, ei selonteissaan tehnyt markkinointia minkään johdonmukaisen suunnitelman avulla, sillä hän halusi priorisoida oman jaksamisensa sen onnistumisen edelle. Hyvä esimerkki tästä oli hänen uusi singlensä, joka piti julkaista haastattelun tekopäivänä Ellan artistisivulla Facebookissa. (Ella 2018, 22:08.)

Mä teen sitä [sosiaalisen median markkinointia] – siihen tahtiin kun mä jaksan et – ei todellakaan oo semmost markkinointi – strategiaa. – nyt – mä en oo – jaksanu viel – mun pitäs julkasta – se -- biisi, mä en oo vielääkään kerenny julkasee sitä koska – mä oon niinku kämpillä munasillaan. – mä teen sen sit ku mä teen. (Ella 2018, 22:08)

Ilmaisulla ”olla kämpillä munasillaan” Ella viittasi haastattelun tekopäivän tapahtumiin, joiden osana hän oli viettänyt monta tuntia kotona leväten rennoissa vaatteissa, jotta hän jaksaisi soittaa illalla uuden kappaleen julkaisukeikan (Ella 2018, 22:50).

Kaupallisuuden rooli näyttäytyi haastateltavien selonteissa kahdella tavalla. Toisaalta suhtauduttiin kielteisesti sellaiseen populaarimusiikkiin, joka oli saavuttanut suurta kaupallista menestystä, ja katsottiin sen olevan tehty vailla riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssille keskeisiä laskelmoivan tietoisuuden ylittämisen ja auktoriteettien vastustamisen piirteitä. Kaupallisuutta koskevan diskurssin toisen puolen muodostaa kuitenkin haastateltavien selonteissaan luoma oma versio alakulttuurisen skenen piirissä toimivasta kaupallisuudesta. Tässä myynnin, markkinoinnin ja menestyksen versiossa pyrittiin erityisesti ilmaisunvapauden näkökulmasta laadukkaisiin ja aitouden määrittämiin lopputuotteisiin, kuten äänitteisiin, tiedostavien musiikin kuulijoiden huomioonottamiseen ja itse tekemiseen markkinoinnin näkökulmasta. Tätä kaupallisuuden puolta esitellään seuraavassa alaluvussa eettisyyden diskurssina.

Kielteinen kaupallisuus vastasi kaikista diskursseista selkeimmin siihen Thorntonin (1996: 105) argumenttiin, jonka mukaan alakulttuurin piirteet rakentuvat näkyvimmin siinä, millaiset piirteet määritellään siihen kuulumattomiksi. Se, että haastateltavien puheesta löytyi kielteinen kaupallisuus, oli yksi keino määritellä heille hyväksyttävää markkinoinnillista toimintaa. Tiinalle musiikilla menestyminen

taloudellisesti ei ollut mieluisaa, ja hän sanoi menestyksen merkitsevän hänelle enemmän uusien mahdollisuuksien ja kiinnostavien musiikkiprojektien syntymistä (Tiina 2018, 25:41). Kielteisessä kaupallisuudessa ”tuputtaminen” ja oman musiikin puskeminen tarkoituksellisesti esille olivat keskeisiä. Tiina ei halunnut oman taiteellisen ilmaisunvapautensa nojalla sitoutua tällaiseen toimintaan. (Tiina 2018, 6:23.)

[M]ä en osaa – mitenkään sanoo et kenelle se [minun musiikkini] on tehty, mutta mä oon enemmän sitä mieltä et siit saa tykätä se kuka tykkää ja kenenkään ei oo pakko tykätä – että en mä nyt niinku oo tuputtamas tätä yhtään kenellekään. (Tiina 2018, 6:45)

On tärkeää huomata, että haastateltavien kielteistä kaupallisuutta koskevissa selonteissa riippumaton ilmaisunvapaus ja aitous on poljettu taloudellisten menestyspyrkimysten jalkoihin. Musiikki, jolle on käynyt näin, ei ole aitojen tunteiden läpi suodattunutta, ei yllättävää eikä mielenkiintoista. Sen piirissä ei ole välttämättä lainkaan keskinäisiä eroja artistien tai kappaleiden välillä, mutta tästä huolimatta sen keskuudessa toimivat artistit ja muusikot ovat taloudellisesti hyvin menestyneitä. Haastateltavien mittapuulla hyvää musiikkia tekevät muusikot eivät ole menestyneet taloudellisesti yhtä hyvin.

[T]osi paljo on – hyviä bändejä, tosi paljon hyviä muusikkoja [sic] joista ei kukaan tiä mitään. – jos vaikka jotain Spotifyn – Suomen uusimmat biisit - listaa kuuntelee nii en mie ees erota niitä biisejä toisistaan, miusta ne on kaikki – vähän niinku samalla algoritmilla [tehtyjä], kaikki kuulostaa ihan samalta ja ne soundit on ihan samat. – Mut sitten niillä on seittemänsataa tuhatta soittokertaa¹³. (Miro 2018, 32:26)

Antti kertoi yrittäneensä yhden bändiprojektinsa kanssa menestyä kielteisen kaupallisuuden värittämän musiikin tavoin, jotta he olisivat voineet yhdessä ”tuhota pahimman vihollisensa” ja ottaa esiintymisellään merkittävästi kantaa Antin näkemiin, populaarimusiikin nykytilaa koskeviin ongelmiin. He eivät kuitenkaan olleet onnistuneet yrityksessään, sillä Antin mukaan vain yksi suomalainen radiokanava oli muutaman kerran soittanut heidän musiikkiaan ja tämän jälkeen koko yhtyeen olemassaolo oli käytännöllisesti katsoen median näkökulmasta unohtunut. (Antti 2018, 3:19.)

[M]eidän – alkuperänen tavote oli se et – me oltas – otettu selvää pahimmasta vihollisestamme elikkä populaarimusiikista. – meil oli tarkotuksen se et ku

¹³ Spotify-soittokertojen suuri määrä ei itsessään tuo artistille tai bändille suuria tuloja, mutta vaikuttaa muuhun levy- ja keikkamyyntiin eli välillisesti myös taloudelliseen menestykseen.

tietää vihollisestaan kaiken, nii löytää – sielt – sit sen – napin jolla – voidaan ikään ku sammuttaa se populaarikulttuuri ja – hiljentää se. Mut sitte – meiät hiljennettiin kuoliaaks – ja huomattiinki et – meil ei tavallaan se populariteetti – riittäny – siihen et me oltas – voitu tehdä se. (Antti 2018, 3:19)

Antin selonteissa kielteiseen kaupallisuuteen liittyivät myös pyrkimykset siloteltuun ja ”täydelliseen” lopputulokseen musiikissa: hän kommentoi, ettei pitänyt amerikkalaisen r’n’b -artisti Beyoncé Knowlesin kaltaisten, taloudellisesti suurta menestystä saavuttaneiden artistien lauluääniä taiteellisesti inspiroivina, vaan arvotti korkeammalle persoonallisesta lauluäänestään tunnetun suomalaisen muusikko Mauri Antero Nummisen soundin. Antin selonteossa Nummisen lauluäänellä oli häneen inspiroiva vaikutus ja se toimi hänelle esimerkkinä siitä, kuinka musiikin ei pitäisi yrittää olla ”liikaa oma erinomainen itsensä.” (Antti 2018, 44:19.)

Populaarimusiikin valtavirtaan tuhoamisaikeissa ponnistavan bändinsä ohella Antti kertoikin suunnitelleensa, että hän joskus julkaisisi levy-yhtiönsä kautta pelkkiä äänitysten basso- ja rumpuraitoja, jolloin hänen mukaansa kokemus musiikin inspiroivuudesta siirtyisi kuulijan täydennettäväksi sen sijaan, että lopputulos olisi valmiiksi täydellisyyteen pyrkivällä asenteella tuotettu (Antti 2018, 43:24).

Paitsi että kielteisen kaupallisuuden puitteissa luotettiin kuulokuvan silotteluun ja riippumattomaan ilmaisunvapauden puutteeseen, pidettiin näkyvästi onnistuneeseen taloudelliseen myyntiin pyrkimistä haastateltavien näkökulmasta vaarallisena omalle muusikkoudelle. Antti ja Ella pohtivat molemmat tätä eri näkökulmista: Antti koki tiettyyn brändiin lukkiutumisen kielteisen kaupallisuuden piirissä haastavaksi, Ella puolestaan piti hyviä ja tehokkaita myyntitaitoja, jollaiset hän aiemmista muun alan opinnoistaan omasi, hiukan noloina tehdessään musiikkia vaihtoehtoisen äänitetuotannon piirissä, missä ihmiset julkaisivat musiikkia ja markkinoivat sitä ilman kielteiselle kaupallisuudelle ominaista myyntikeskeistä näkökulmaa tai erityistä ammatillista otetta myyntiin ja markkinointiin (Antti 2018, 45:46, 46:29, Ella 2018, 33:58).

[S]ehän se ongelma on taiteen tekemises et – se brändi muuttuu vahvemmakeksi ku sä itse taiteilijana ja sit sä seuraat vaan sitä omaa brändiäs ja sä et enää pysty vaikuttamaan siihen millään tavalla. – monet ihmiset – kohtaa – loppunsa siin brändissä, ku ne brändäytyy kerran – nii ne ei pysty enää muuttaa sitä maailmaa mihinkään suuntaan. – Varmaan mulleki on käyny niin mut ku sen tekee riittävän marginaalissa nii ei kukaan huomaa. (Antti 2018, 45:46, 46:29)

[V]ähän nolottaa – koska mä oon niinku taiteilijaksi aika poikkeuksellisen hyvä myymään – nii sitte joskus mul on vähän semmonen olokin – et ku – ei sais olla näin hyvä. – Enemmänkin se on niin että taiteilijat ei osaa yhtään

myydä itteään, sit – mä oon opiskellu sitä sen verran et mä – tiedän täsmälleen, miten se tehdään. (Ella 2018, 33:58)

Kuten myöhemmin voidaan lukea, Ella rakentaa selonteissaan muiden haastateltavien ohella omaa versiotaan vaihtoehtomusiikin kaupallisuudesta. Vaikka hän identifioituukin siihen vahvasti, hän tästä huolimatta pitää hyviä myyntitaitoja jollain tasolla nolona osaamisalueena ympäristössä, jossa monen artistin tai bändin musiikin markkinointi on väritynyt suunnitelmattomuudella ja myyntitaitojen edustaman taloudellisen menestyshakuisuuden välttelyllä. (Ella 2018, 33:58.) Antti myöntää, että hänelle on voinut tapahtua sama ”brändäytyminen” kuin kielteisen kaupallisuuden piirissä oleville artisteille ja bändeille, mutta se on ollut vaihtoehtoisen musiikintekemisen puitteissa vähemmän haitaksi hänen ilmaisulleen, sillä yleisö ei ole kiinnittänyt Antin ”brändäytymiseen” samassa määrin huomiota. (Antti 2018, 46:46.)

Kielteinen kaupallisuus oli suurimmalle osalle haastateltavista sellainen rakenne, jota ei oikeastaan mietitty sen enempää omaa musiikkia tehdessä. Antti kuitenkin koki kielteisen kaupallisuuden konkreettisenä uhkana levy-yhtiönsä toiminnan kannalta, sillä riittävän monet ihmiset eivät olleet kiinnostuneet hänen julkaisemastaan musiikista. Antin mielestä tähän oli syynä kielteisen kaupallisuuden tarkoituksellinen dominoiva vaikutus musiikkiteollisuudessa. (Antti 2018, 1:19.)

[S]iihenhän tää yhteiskunta käytännöllisesti katsoen tähtää, et sen takii tietyt asiat marginalisoituu ja sit tuntuu ainaki et valtamedia – puhumattakaan kaupallisest mediasta, nii ne – hiljentää asiat kuoliaaks, -- ne nonsaleeraa tavallaan marginaalis tapahtuvaa kulttuuria ja – ylenkatsoo ainoastaan sitten – populaarikulttuurin alimpia mahdollisia yhteisiä nimittäjiä. (Antti 2018, 2:11)

Antin mukaan kielteisellä kaupallisuudella oli ollut vahingollinen vaikutus hänen muusikkouteensa, sillä hän oli toisinaan kokenut työnsä musiikin parissa merkityksettömäksi ja hyödyttömäksi levy-yhtiönsä julkaisuihin suuntautuvan vähäisen kiinnostuksen vuoksi. Vaikka hän kertoi pitäneensä tulevia julkaisujaan mahdollisimman kiinnostavina oman laajan vaihtoehtomusiikin tuntemuksensa ansiosta, eivät levyt ilmestyessään juurikaan menneet kaupaksi. Jotkut hänen asiakkaistaan tukivat Antin kertoman mukaan pienlevy-yhtiötoimintaa tilaamalla lähes kaikki levy-yhtiön julkaisut, mutta tällaisten asiakkaiden osuus oli jatkuvasti vähentynyt¹⁴. (Antti 2018, 1:19, 28:47.) Myös promootiomateriaalit ottivat huonosti

¹⁴ Kaitajärven (2012: 129) mukaan yleisesti fyysisten äänitteiden myynti on mennyt 2000-luvulla tasaisesti alaspäin, ja tämä on pienille äänitetuottajille varsin yleinen ongelma. Esimerkiksi

tulta alleen: Antti kertoi jakavansa julkaisemiensa levyjen materiaalit amerikkalaisen palvelun kautta toimittajille, ja tavallisesti vain pari kirjoitti niistä jotakin, sillä Antilla ei ollut suoraa kontaktia median edustajiin eikä siten mahdollisuuksia ”lobata” levyarvioita useampiin lehtiin (Antti 2018, 31:55).

Näiden esimerkkien kautta päästään ajatukseen siitä, kuinka kaupallisuuden prosessit toteutuvat haastateltavien omaa musiikintekemistä koskevissa selonteoissa samalla tavalla kuin kielteisen kaupallisuuden piirissä. Monimutkaisen kaupallisuuden diskurssi osoittaa, että pienlevy-yhtiöiden äänitetuotanto ja vaihtoehtomuusikkous eivät suinkaan ole sellaista maaperää, joka toimisi vapaana brändeistä, myynnistä, markkinoinnista, mainostamisesta tai kaupallisuuden käsitteestä. Sen sijaan haastateltavat rakentavat omaa versiotaan kaupallisuudesta, joka tukee vaihtoehtoisen äänitetuotannon arvoja ja asettuu kielteisistä kaupallisuutta vastaan monin erilaisin tavoin. Tässä versiossa luotetaan tiedostavaan yleisöön sekä arvostetaan musiikintekoprosessin ja sen lopputuotteiden, eli julkaisujen eettisyyttä.

Monimutkaisen kaupallisuuden diskurssi paljastaa kaupallisuuden äärimmäisen ristiriitaisen roolin vaihtoehtomuusikoiden toimintatavoissa. Toisaalta kaupallisuus on asia, jota ei kannateta pienten äänitetuottajien piirissä, toisaalta siitä rakennetaan aktiivisesti omaa versiota, jossa musiikkia myydään kohdistetusti tietoisille kuluttajille. Kielteinen kaupallisuus, josta haastateltavat erottavat oman musiikkinsa, on läsnä musiikissa, joka on tehty ottamatta huomioon muusikon riippumatonta ilmaisunvapautta. Ilmaisunvapauden sijaan heidän puheensa tuottamassa kielteisessä kaupallisuudessa arvostetaan siloteltua täydellisyyttä, ulkopuolisen määrittelyn merkitystä musiikissa, tahdottoman populaarimusiikin yleisön tarpeiden olettamista ja niihin vastaamista, suurta taloudellista menestystä sekä median välityksellä kaikkialle ulottuvaa, jopa aggressiivista musiikin markkinointia.

Haastateltavat eivät halua sitoutua kielteiseen kaupallisuuteen, vaan sanovat pyrkivänsä omassa kaupallisuudessaan ja musiikkinsa markkinoinnissa ennen kaikkea riippumattoman ilmaisunvapauden ja tiedostavuuden tukemiseen. Kiinnostavan ristiriidan haastateltavien ilmaisunvapauden ja markkinoinnillisuuden välissä tasapainoiluun tuo Laingin (2012: 298) esittämä ajatus musiikin

markkinavoimien epäautonomisuudesta: haastateltavien kaupallisuuden vastustaminen ja oman kaupallisuuden rakentaminen näyttävät hyvin mutkikkaina ja osoittavat osaltaan sen, miten musiikkiteollisuuden piirissä markkinoinnin rakenteet muuttuvat jatkuvasti sekoittuen taloudellisiin intresseihin, musiikkinesteettisiin pyrkimyksiin, kuluttajien näkökulmaan sekä eri toimijoiden keskinäisiin suhteisiin.

Haastateltavat kertoivat tekevänsä musiikkia yleisöille kiinnostavaksi tietynlaisella markkinoinnilla, jossa markkinointia tehtiin hyvin vähän tai ei lainkaan. Näin voitiin varmistua siitä, että musiikin löytänyt yleisö oli todella kiinnostunut haastateltavien musiikista, sillä yleisö oli vaivautunut etsimään musiikkia ilman kaikkialle tunkevaa markkinoinnillista ”tuputusta.” Haastateltavat eivät olisi halunneet musiikilleen markkinoinnin manipuloimaa ”massayleisöä”, vaan heille oli tärkeää, että yleisön jäsenet arvostivat heidän laillaan riippumatonta ilmaisunvapautta ja itse tekemistä. Vähäisellä markkinoinnilla tällaiset tiedostavat kuulijat oli mahdollista löytää.

4.5 Eettisyys - ”Pitää pysähtyä miettimään tekeeks se tuote täst maailmasta paremman paikan”

Eettisyyden diskurssi ilmentää niitä tapoja, joilla haastatellut muusikot yrittivät tehdä ympäröivästä maailmasta paremman paikan ja levittää tätä tavoitetta myös kuulijoilleen. Eettisyyden diskurssi kertoo vaihtoehtoisen musiikintekemisen ja taiteelliset intentiot omaavan pienlevy-yhtiötoiminnan vastuusta huolehtia siitä, että dominoivan valtavirran alle jäänyttä musiikkia sävelletään ja julkaistaan, jotta sen kuunteleminen olisi mahdollista. Eettisyyden diskurssiin kuuluivat levy-yhtiöiden osoittama kunnioitus artistia kohtaan, fyysisten äänitteiden julkaiseminen ja niiden arvostaminen, ympäristön hyvinvointia tukevien valintojen tekeminen musiikin tuotannossa, persoonallisten tukivaihtoehtojen tarjoaminen omille yleisöille ja ylipäätään pyrkimys siihen, että julkaistu musiikki voisi muuttaa maailmaa paremmaksi ja osallistua taidetta koskevaan yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Kaikilla eettisyyden diskurssiin liittyvillä piirteillä oli yhdessä sama tavoite: että tiedostava yhteisö kuluttaisi haastateltavien musiikkia, ja että tämän yhteisön jäsenet tukisivat myös laajemmin elämässään vaihtoehtoisen äänitetuotannon arvoja. Todennäköisesti eettisyyden taustalla vaikuttivat muuhunkin

kuin pelkästään musiikkiin ja muuhun taiteeseen liittyvät arvot. Esimerkiksi huomion kiinnittäminen ympäristön hyvinvointiin musiikin tuotannossa joiltain osin voi olla sidoksissa kuluttajan muihinkin valintoihin, kuten ruoan, vaatteiden tai muiden päivittäisten kulutustavaroiden hankintaperusteisiin.

Artistin riippumattoman ilmaisunvapauden kunnioittaminen levy-yhtiön taholta tuki haastateltavien mukaan musiikin eettisyyttä mahdollistaen tekijänsä aitouden ilmenemisen musiikissa. Myös Kruse (2003: 67) mainitsee, että pienlevy-yhtiöiden vähäinen puuttuminen artistin tai bändin tekemisiin oli hänen haastattelemiensa muusikoiden suurin syy siihen, ettei suurille kaupallisille levy-yhtiöille edes haluttu hakeutua. Samoin Miro kertoi, että he bändinsä kanssa tavallisesti kysyvät heidän musiikkiaan julkaisevaa levy-yhtiötä pyörittävältä yrittäjältä mielipiteitä vaikkapa uuden levyn kappalejärjestyksestä. Se, että levy-yhtiön omistaja ei Miron selonteossa itse ylhäältä käsin sanele levyn kappaleiden järjestystä vaan osallistuu rakentavasti ja ystävällisesti sitä koskevaan keskusteluun, kun sitä häneltä pyydetään, tukee bändin jäsenten ilmaisunvapautta. Miron mukaan hän bändeineen on valinnut pienlevy-yhtiön julkaisijakseen osittain siksi, että pienessä levy-yhtiössä kunnioitetaan artistia eikä yritetä saada aikaan sellaista lopputulosta, joka ei olisi bändille mieleinen. (Miro 2018, 20:07.) Kaitajärven (2012: 143) mukaan artistin kunnioittaminen on pienlevy-yhtiöille tyypillinen toimintamalli, johon pyritään taloudellisistakin paineista huolimatta.

Omaa levy-yhtiötä pyörittävä Antti näki, että hänellä oli suuri vastuu siitä, että levy-yhtiön kautta julkaistu musiikki olisi eettistä. Tätä periaatetta hän kertoi toteuttavansa esimerkiksi julkaisemalla toisinaan levyjä, jotka eivät välttämättä edustaneet hänelle henkilökohtaisesti kaikkein mieluisinta musiikin estetiikkaa, mutta jotka tuli saada kuuluviin vaihtoehdoisen musiikintekemisen ilmiönä. Antin selonteissa eettisyyttä ei määritelty sen mukaan, mitä musiikkia kuluttavat yleisöt halusivat kuunnella, vaan sen mittarina oli julkaisu, joka tarjoaisi kuulijoilleen mahdollisuuden oppia lisää vaihtoehdoisen äänitetuotannon piirissä kytevästä musiikillisesta rikkaudesta. (Antti 2018, 16:10, 17:14.) Frith (2007: 170) kuvaa kaupallisin intressein tehtyä pop-musiikkia juurikin Antin näkemyksille vastakkaisena ilmiönä, jossa musiikin kuluttajat saavat sitä mitä he jo ennestään haluavat eivätkä musiikin estetiikka tai sen teknologiset elementit haasta heidän kuuntelukokemustaan.

[S]e yhteiskuntavastuu on se et ihmisen pitää pysähtyy miettimään sitä et tekeeks se tuote täst – maailmast paremman paikan vai ei – ja siihen pitäs pystyy – vastaamaan. – ja jos mä mietin – vaik tota – musiikin marginalisoitumist mikä johtuu osittain siitä et – sitä musiikkii ja – maailman musiikillista rikkautta on oikeestaan mahdotonta kuulla kaupalliselta puolelta. – mä – nään sen – et ne ihmiset jotka tekee niit päätöksii nii ei ne voi tehdä niit ratkasui sen mukaan et ihmiset halua tätä – vaa siel pitää olla koko ajan takana se – päätöksenteon vastuu. (Antti 2018, 17:14)

Vastuun kantamisessa ei Antin näkökulmasta ollut siis kyse ainoastaan muusikoiden tai pienlevy-yhtiön oman edun tavoittelusta, vaan myös alakulttuurisen skenen musiikkikulttuurin pelastamisesta kielteisen kaupallisuuden edustaman musiikin vallan alta (Antti 2018, 17:14). Tämä vastuu liittyy Kaitajärven (2012: 123) ajatukseen pienlevy-yhtiöistä ”musiikkiteollisuuden omanatuntona” paitsi artistin kunnioittamisen, myös eettisyyden tiedostamisen kautta. Muusikolla ja levy-yhtiöllä on eettisyyden diskurssissa vastuu julkaista tekijän oman ilmaisunvapauden luomaa musiikkia, joka on sekä tehty artistia kunnioittaen että suunnattu ilmaisunvapauden tiedostaville ja sitä arvostaville kuulijoille.

Osana tällaista arvostamista näyttäytyy haastateltavien selonteoissa fyysisten äänitteiden julkaiseminen ja myynti. Kaikki haastateltavat olivat julkaisseet musiikkiaan fyysinen äänite edellä, ja vinyylilevy, jonka Kaitajärvi (2012: 140) näkee alakulttuurisessa äänitetuotannossa identiteetin rakennusaineena, oli tärkeä erityisesti Tiinan, Sonjan ja Ellan mielestä (Tiina 2018, 8:49, Sonja 2018, 14:12, Ella 2018, 16:53). Myös cd:t ja kasetit mainittiin haastatteluaineistossa mieluisina julkaisuformaatteina. Ella piti vinyylin julkaisemista tärkeänä siksi, että se haastoi kuulijaa olemaan läsnä eri tavalla ja tuki siten myös kuuntelukokemuksen eettisyyttä (Ella 2018, 16:53).

Voidaan ajatella, että haastateltavien eettisyysdiskurssissa 2010-luvulla fyysisen äänitetuotannon laskusuhdanteessa vinyyli, kasetti ja cd-levy edustavat ratkaisua Adornon esittämään populaarikulttuurin ongelmaan, jossa ollaan huolissaan kaupallisen viihteen tulosta markkinoille ja siitä, että ihmiset sen pauloihin joutuessaan katkaisevat yhteyden aitoon, yksilölliseen ja omiin yksityisiin tunteisiin vetoavaan musiikin kuuntelukokemukseen (ks. Tiainen 2005: 83). Tämä tekee painetusta materiasta paradoksaalisesti eettistä, sillä sen kautta musiikin tekijän ja kuulijan välillä on mahdollisimman vähän kaupallisuuden intressejä. Näin fyysisen äänitteen kuuntelu johtaa myös aitoon kuuntelukokemuksen ja sitä kautta aitouden päämäärään eettisyyden diskurssin kautta. Haastateltavien selonteoissa aitous

voidaan tulkita fyysisten äänitteiden eettisyyden osalta tärkeimmäksi arvoksi, joka ajaa kiinnostavasti esimerkiksi ympäristön hyvinvointiin liittyvän eettisyyden ohi. Muovista ja muista vastaavista materiaaleista valmistetut levyt ja kasetit voisivat fyysisinä esineinä olla haitaksi ympäristölle, mutta niiden aitouteen liitettävät merkitykset korostavat niiden arvoa verrattuna musiikin digitaaliseen kuunteluun.

Kuten Tiaisen (2005: 83) tarkastelemissa taidemusiikin säveltäjädiskursseissa, myös vaihtoehtomusiikoiden kohdalla ”ulkoiset” välikädet eivät saisi vaikuttaa kuuntelukokemukseen ja musiikin etenemiseen taiteilijalta kuulijalle. Tällaisia välikäsiä oli mahdollista löytää esimerkiksi suoratoistopalvelujen soittolistoja ja kuuntelusuosituksia keräävistä algoritmeista. Frithin (1978: 201) mukaan levyjen julkaiseminen kuitenkin todellisuudessa on monimutkainen prosessi, jossa useat ihmiset ja teknologiset laitteet vaikuttavat lopputulokseen alakulttuurisen skenenkin piirissä. Siten musiikin päätyminen taiteilijan käsistä suoraan kuulijalle ei ole yhtä yksinkertaista kuin millaisena sen voisi fyysisistä äänitteistä puhuttaessa ymmärtää.

[E]simerkiks se puolen vaihto [vinyyliä kuunnellessa] tarkoittaa sitä et no niin, nyt on väliaika, ja nyt jos sä haluat niin sä käännät sen puolen, ja sit sä oot [läsnä] – ihan eri tavalla ku et sul on joku playlisti joka tuuttaa musaa ja sä tavallaan unohdat kuuntelevas. – vinyyli pakottaa aktiivisuuteen. (Ella 2018, 17:19)

Kaikki levynsä kasetteina ja vinyyleinä julkaissut Sonja piti vinyyliä parhaana julkaisumuotona sen visuaalisen kokonaisuuden vuoksi, sillä hän piti siitä, miltä vinyylit ”näyttävät esineinä” (Sonja 2018, 14:12). Visuaalinen kansitaide ja houkuttelevuus on Kaitajärven (2012: 140) mukaan yksi puoli vinyylistä osana omistajansa identiteetin muodostumista. Voidaankin ajatella, että vinyyli rakentaa tiedostavan kuulijan identiteettiä sekä visuaalisuuden että keskittyneeseen kuunteluun haastamisen välityksellä. Kumpikin arvo voidaan liittää vaihtoehtoisen äänitetuotannon eettisyysdiskurssiin.

Vinyylit herättivät joissakin haastateltavissa myös kritiikkiä lähinnä kalliin painohinnan ja voimakkaan viimeaikaisen kulutusbuumin vuoksi (esim. Antti 2018, 26:19), mutta kaiken kaikkiaan voidaan sanoa, että fyysiset äänitteet olivat kaikille haastateltaville tärkeitä julkaisumuotoja. Kaikki mainitsivat julkaisseensa musiikkia myös digitaalisessa muodossa internetissä erilaisilla sivustoilla tai musiikin suoratoistopalveluissa, mutta digijulkaisut nähtiin enemmänkin fyysisen julkaisun sivutuotteena kuin varsinaisina julkaisuina.

Ympäristön hyvinvointiin liittyvät arvot olivat kuitenkin eettisyyden diskurssissa keskeisiä muulla tavoin kuin fyysisten äänitteiden osalta. Ellalle aiheutti päänvaivaa merchandise-tuotteiden¹⁵ myynti, sillä hän ei halunnut tuottaa maailmaan ylimääräistä jätettä, vaikka esimerkiksi hänen bändinsä nimellä varustetuilla paidoilla tai tupakansytyttimillä olisi pystynyt tekemään taloudellista tuottoa vastapainona sille, että Ellan musiikkia oli runsaasti kuunneltavissa ilmaiseksi internetissä ja suoratoistopalveluissa (Ella 2018, 38:14). Ympäristön hyvinvointiin liittyvien arvojensa seurauksena Ella kertoi päätyneensä painamaan jonkin verran bändinsä nimellä varustettuja, kierrätettyjä t-paitoja, ja lisäksi hän oli ostanut ystävältään bändinsä rintanappeja, jotka tämä oli painanut kierrätetyille kankaille. Näissä projekteissa Ellalle oli ollut kierrätysmateriaalien lisäksi tärkeää ystävänsä työllistäminen. (Ella 2018, 38:41, 39:32.)

Sittemmin Ella oli selonteissaan kehittänyt myös muita tapoja, joiden avulla yleisön oli mahdollista tukea hänen musiikillista työtään. Hän kertoi hiljattain saaneensa kipinän luonnonmateriaaleista valmistettujen korujen tekemiseen ja taulujen maalaamiseen, ja oli onnistunut myös myymään useita teoksiaan. Ellan mukaan hänen musiikkinsa kuuntelijat olivat ottaneet nopeasti kuvataiteen omakseen, ja ymmärtäneet sen arvon Ellan työn tukemisessa. Käsitöiden tavoite ei ollut varsinaisesti lisätuloissa, vaan ne peilasivat Ellan selonteissa hänen senhetkisiä kiinnostuksen kohteitaan ollen luonnonmateriaalien käytön ansiosta todella ekologisia merchandise-tuotteita. Näin Ellan oli mahdollista tuoda esiin itselleen tärkeitä arvoja myös musiikin ulkopuolella. (Ella 2018, 40:50.)

Haastateltavien selonteissaan luoma diskurssi heidän omasta, myönteisestä kaupallisuuden versiostaan tukeutui siis pääasiassa musiikin eettisyyteen yhdessä tiedostavuuden ja riippumattoman ilmaisunvapauden kanssa. Eettisyyden avulla skenen jäsenten oli mahdollista paitsi tukea itselleen tärkeitä arvoja, myös muokata omaa identiteettiään: DeNoran (2006: 145) näkemysten mukaisesti musiikkiin liittyvä materia fyysisistä äänitteistä merchandise-tuotteisiin ja tietyillä keikoilla käymiseen tarjosi lähtökohtia sekä haastateltavien että heidän yleisöjensä identiteettityölle. Eettisyyden diskurssi näkyi milloin levy-yhtiön reilussa, riippumatonta ilmaisunvapautta tukevassa toiminnassa artistia kohtaan, milloin velvollisuudessa puuttua maailman tilaan julkaisemalla monimuotoista

¹⁵ Merchandisella tarkoitetaan artistin tai bändin nimellä myytäviä julkaisun ulkopuolisia tuotteita, esimerkiksi t-paitoja, kangaskasseja tai muita oheistuotteita.

musiikkikulttuuria ilmentävää musiikkia. Tiedostava yleisö huomioitiin muun muassa fyysisiä, visuaalisesti kiinnostavia ja aitouden kautta kuunteluun keskittymiseen haastavia äänitteitä julkaisemalla ja joiltain osin ympäristön hyvinvointia tukevien valintojen tekemisellä.

5 Eronteko ja arvonmuodostus

Viiden pienlevy-yhtiöille levyttävän muusikon haastatteluista koostuva tutkimusaineisto kuvaa vaihtoehtomusiikkiin ja sen tekemiseen keskittyvälle alakulttuuriselle skenelle ominaisia erontekoja, jotka tuovat esille skenen suhteen ympäröivään todellisuuteen niin musiikin kuin siihen liittyvien muiden arvojen kautta. Kuten Rautiainen-Keskustalo kirjoittaa, erottautumisen tapoja on monia. Tässä tutkimuksessa valitsin tarkastella erontekoja kielenkäytön rakentumista havainnoivan diskurssianalyysin keinoin vaihtoehtomuusikoiden haastattelupuheessa.

Haastattelupuheesta identifioimani viisi diskurssia esittelevät erontekoja sellaisista populaarimusiikillisista käytännöistä, joita haastateltavat eivät kokeneet omakseen. Niitä olivat muun muassa suurlevy-yhtiöiden mittavat taloudelliset pyrkimykset, ”tuputtaminen” ja laajamittainen markkinointi, oman ilmaisunvapauden uhraaminen itsen ulkopuolisten auktoriteettien mielipiteiden edessä sekä eettisten, muusikkoa ja hänen yleisöään kunnioittavien arvojen hylkääminen. Toimintatavan, johon haastateltavat eivät halunneet sitoutua ja jonka he käyttämillään diskursseilla rajasivat pois, voi tulkita muodostavan jatkumon esimerkiksi historiallisille taiteilijakäsityksille, massakulttuurin kritiikille ja alakulttuurisille valtakulttuurista erottautumiseen pyrkiville näkemyksille. Itse tekemisen, tiedostavan yhteisöllisyyden, riippumattoman ilmaisunvapauden, monimutkaisen kaupallisuuden ja eettisyyden diskurssit näkyivät aineistossa eri musiikintekemisen osa-alueilla levy-yhtiötoiminnasta yleisön huomioimiseen, ja jokainen niistä voidaan pelkistää ajatukseen alakulttuurisen skenen rakentumisesta erontekojen avulla.

Vaikka kaikki haastateltavat eivät musiikkia tehdessään aktiivisesti ajatelleet erottautuvansa toisenlaisista musiikin tekemisen tavoista, on heidän jokainen musiikilliseen toimintaan liittyvä valintansa heidän omien arvojensa läpäisemä jo itsessään. Oli kyseessä sitten muusikon omaan työhön liittyvien käytännön asioiden järjesteleminen tai itselle tärkeä, spontaani luovan ilmaisun osoitus soittamisen tai sävellystyön muodossa, ei Simon Frithin mielestä muusikkouteen liittyviä arvoja ole mahdollista pitää omasta työstä irrallisina. Haastatellut muusikot pitivät selonteoissaan jonkinlaisen kaupallisen musiikin valtarakenteen vastustamista yhtenä omaan taiteelliseen työhönsä vaikuttavana

tekijänä. Tämä tapahtui musiikin tekemisen tavoista puhumisen kautta: puheessaan muusikot vahvistivat tietynlaista käsitystä kaupallisuudesta ja jostakin sille vastakkaisesta.

DIY-kulttuuriin ja punk-musiikin asenteeseen viittaava itse tekemisen diskurssi rakentui haastatteluaineistossa osittain muusikoiden kokeman taloudellisen pakon alaisena ja osittain tarpeena kontrolloida kaikkea omaan taiteeseen liittyvää materiaalia ja tämän materiaalin luomisprosesseja. Lisäksi DIY-ajattelulle on Krusen mukaan tyypillistä epäammattimaisuuden arvostaminen ja omaa musiikintekemistä rajaavien auktoriteettien kaihtaminen. Kaitajärven mukaan pienlevy-yhtiöiden taloudellinen tilanne on usein huono ja levyjen julkaisemiseen on käytössä vähän pääomaa. Haastateltavien selonteosta olikin havaittavissa, että he joutuivat musiikin osalta vastaamaan lähes kaikesta itse. Moni haastateltava halusi myös pitää omaan taiteeseensa liittyvän vallan täysin itsellään, jotta pystyi ilmaisemaan musiikillaan omaa sisäistä maailmaansa ja seisomaan tekemiensä asioiden takana. Itse tekeminen nähtiin osin erontekona musiikkikoulutuksen kautta saadulle osaamiselle, jonka koettiin kahlitsevan taiteellista ilmaisua ja suhteita kanssamuusikoihin. Tämä näkyi haastateltavien selonteissa esimerkiksi tietynlaisten soiton harjoittelutapojen väheksymisenä. Lisäksi itse tekemiseksi määrittyivät muusikoiden puheessa tietyt asiat: lähes kaikki pitivät tärkeänä kappaleiden säveltämistä ja sanoittamista täysin itse tai oman bändin kanssa, mutta muut prosessin osat, kuten levynkansien tekeminen tai kappaleiden miksaaminen, olivat ulkoistettavissa tilanteesta ja haastateltavan mielenkiinnon kohteista riippuen.

Tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssi käsittelee alakulttuurisen skenen sisällä toimivaa yhteisöä ja sen piirteitä. Se kattaa haastateltavien tekemän musiikin yleisön, kanssamuusikot ja pienlevy-yhtiöiden edustajat. Yhteisö koettiin tarpeelliseksi, jotta haastateltavien työ tulisi mahdolliseksi ja sille olisi vastaanottajia. Tiedostava yhteisö oli haastateltavien selonteissa pienen äänitetuotannon arvoja kannattava joukko ihmisiä, joille omaa musiikkia ei tarvinnut ”tuputtaa”, vaan jo pelkästään musiikin aitous sai yhteisön jäsenet etsimään kuunneltavaa ja löytämään haastateltavien musiikin. Yhteisön jäsenet kykenivät musiikin kautta kokemaan aitoja tunteita ja käymään keskustelua omien kokemustensa kanssa musiikin välityksellä. Vaikka yhteisöön kuulumista ei välttämättä useinkaan voinut päätellä ihmisen iästä tai ulkonäöstä, on siinä oleminen tunnistettavissa joukkoon kuulumisen tunteen ja omaan musiikilliseen osaamisen vähäisen korostamisen ansiosta.

Tiedostavan yhteisöllisyyden diskurssi näkyi haastatteluaineistossa myös tiiviinä ystävyysuhteina, joita haastateltavat pitivät yllä sekä kanssamuusikoihinsa että levy-yhtiöiden toimijoihin. Musiikki syntyy yhteistyössä samat arvot jakavien ystävien kanssa, eikä sen tekemisessä parhaimmillaan ole läsnä oman egon esille tuomista, ylimielisyyttä tai kilpailua omista taidoista. Haastateltavat kertoivat kokevansa yhdessä ystävien kanssa soittaessaan rationaalisen järjen ylittäviä luomisen hetkiä, joissa esimerkiksi bändin jäsenet pystyivät luomaan yhdessä parhaan lopputuloksen. Musiikkiin liittyvä mystiikka, villeimpienkin ideoiden toteuttaminen ja lähes yliluonnolliset kokemukset yhteisen musiikintekemisen parissa siivittivät alakulttuurisen skenen sisäisen yhteisön merkitystä muusikoiden työlle ja sen palkitsevuudelle.

Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssi kuvasi muusikon työskentelyä vapaana, vailla ulkopuolisia auktoriteetteja. Ulkopuolinen auktoriteetti oli mahdollista löytää bändin ulkopuolisen musiikkituottajan, musiikin olemuksesta päättävän instituution, päättäntävaltaa hamuavan levy-yhtiön, kaupallisten radiokanavien tai sponsoreiden ja markkinointikanavien muodossa. Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa millään näistä ei ollut merkitystä. Haastateltavat kokivat sen puitteissa vain omiin tunteisiinsa ja omaan ajatteluunsa perustuvaa, jälleen jopa järjen käsityskyvyn ylittävää luomisvoimaa tehden sen välityksellä uutta musiikkia.

Ilmaisunvapaus heijastuu valtarakenteiden kyseenalaistamisena omien arvojen kautta myös musiikin tekemisen ulkopuolisiin elämän osa-alueisiin. Se heijastelee Muggletonin kuvaamaa romantiikan ajan ilmaisunvapautta koskevaa käsitystä, jossa taiteilija nauttii ilmaisunvapaudestaan ja sen tuloksista. Taiteilijalla ei ole musiikin tekemisellä saavutettavan taloudellisen menestyksen tarvetta, vaan hänen menestyksensä riippuu siitä, pystyykö hän luomaan omaa sisäistä maailmaa ja omia tunteita ilmentävää musiikkia aidoimmillaan. Tämä vertautuu punk-kulttuuria tutkineen Muggletonin ajatukseen vapaita valintoja rajoittavista sosiaalisista ja kulttuurisista esteistä. Samoin riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssin voi suhteuttaa Thorntonin ajatukseen ”alokulttuurisesta fantasiasta”, joka pyrkii pakenemaan kaikenlaisia alakulttuurin toimintaa rajoittavia tekijöitä.

Monimutkaisen kaupallisuuden diskurssi rakentaa kahtalaista kuvaa haastateltavien tekemän musiikin myynnistä, markkinoinnista ja mainostamisesta. Haastateltavat pyrkivät selonteoissaan erottautumaan niin kutsutusta kielteisestä

kaupallisuudesta, jonka vastakohtana he rakensivat omaa versiotaan musiikkiinsa liittyvistä kaupallisuuden toimintatavoista. Kielteisen kaupallisuuden piirissä pyrittiin diskurssin mukaan taloudelliseen menestykseen hinnalla millä hyvänsä, mikä haastateltavien mielestä tarkoitti kehnoa taiteellista lopputulosta. Kielteisen kaupallisuuden edustamaan musiikkiin liitettiin liika täydellisyys ja silottelu, jolloin siinä ei ollut mitään huomiota herättävää säröä, sekä kappaleiden suuri suosio ja taloudellinen menestys.

Alakulttuurisen skenen versio kaupallisuudesta sisälsi tiedostavalle yhteisölle suunnattua markkinointia. Usein tämä tarkoitti haastateltavien selonteoissa sitä, että julkaisuja tai keikkoja markkinoitiin hyvin vähän tai ei lainkaan. Tällöin yleisön ajateltiin kiinnostuvan musiikista ja haluavan ottaa siitä enemmän selvää. Tällaisten markkinoinnin tapojen kautta haastateltavat löysivät itselleen tärkeää yleisöä: tiedostavia musiikin kuluttajia, joita oli ehkä määrällisesti pienempi joukko mutta jotka kykenivät arvostamaan haastateltavien luomaa, auktoriteeteista riippumatonta taidetta. Parhaimmillaan musiikin vähäinen markkinointi johti haastateltavien mukaan suureenkin suosioon.

Eettisyyden diskurssi loi merkityspohjaa ja syytä haastateltavien tavoille toteuttaa omaa ilmaisunvapauttaan. Haastateltaville oli merkityksellistä, että heidän luomansa musiikki pystyi ”tekemään maailmasta paremman paikan” siten, että se oli tuotettu artistia kunnioittavin tavoin taiteilijan omaa esteettistä ilmaisua arvostavassa pienessä levy-yhtiössä ilman suuria taloudellisia tavoitteita. Eettisyys heijastui myös muihin sellaisiin arvoihin, joita oli mahdollista yhdistää tiedostaviin musiikinkuluttajiin muidenkin kulutustavaroiden näkökulmasta. Esimerkiksi ympäristön hyvinvointi musiikin oheistuotteiden valmistuksessa ja visuaalisuutta sekä läsnä olevaa kuuntelukokemusta ilmentävien fyysisten äänitteiden painaminen kertoivat tarinaa tiedostavalle yleisölle suunnatusta eettisestä tuotteesta. Fyysisten äänitteiden eettisyys nojasi ympäristöön liittyvien arvojen sijaan aitouteen, jolloin fyysisellä esineellä oli välillinen merkitys eettisen kuuntelukokemuksen luomisessa.

Kaikki viisi diskurssia sitoutuvat sosiaalisesti konstruoituneeseen alakulttuuriseen skeneeseen, jossa ajattelutapojen ydin on yhtenäinen ja jossa arvostetaan liiasta kaupallisesta epäpuhtaudesta vapaata, riippumattoman ilmaisunvapauden piirissä luotua, taiteilijan aidolla pieteetillä itse tekemää ja eettisiä arvoja tukevaa musiikillista kulttuuria ja sen tuotteita. Alakulttuurisen skenen päämääränä on autenttisuutta koskevalle keskustelulle sukua olevan aitouden

yläkäsitteen saavuttaminen, johon pyrittiin kaikkia viittä diskurssia käyttämällä. Haastatteluaineiston näkökulmasta aitous on jotakin, joka saavutetaan luottamalla omaan ilmaisuun, olemalla riippumaton niistä auktoriteeteista, jotka voisivat taiteilijan puolesta määritellä hänen taiteensa olemuksen, tekemällä omaa taidetta itse ja tuomalla sitä aitoa taidetta arvostavalle ja aitoja tunteita sisäistäväälle yleisölle.

Jokaisen diskurssin kohdalla haastateltavat nostivat selonteissaan esiin aitouden merkityksen omissa musiikillisissa käytännöissään. Aitous oli keskeinen ominaisuus heidän toimintatavoissaan, mutta sen osallisuus ja merkitys jokaisessa diskurssissa esti sen muodostumisen omaksi diskurssikseen. Aitouden arvo ja sitä kohti pyrkiminen olivat myös perimmäinen syy jokaisen diskurssin olemassaoloon.

Aitous on yhdistettävissä populaarimusiikkiin liittyvään autenttisuuden käsitteeseen. Autenttisuuden käsite on sidoksissa taiteellisuuden ja kaupallisuuden vastakkainasetteluun, ja sen arvostaminen on populaarimusiikissa ja siten myös pienlevy-yhtiötoiminnassa hyvin tärkeää. Lisäksi se Thorntonin mukaan liitetään usein riippumattomaan ilmaisunvapauteen, jossa pyritään siihen, ettei kukaan ulkopuolinen henkilö tai instituutio voisi määritellä, millaista musiikkia artisti tai bändi tekee. Autenttisuus ei kuitenkaan ole välttämättä pelkästään jotakin sellaista, mitä artisti tai bändi omistaa itse: Krusen mukaan sitä määrittävät myös skenen sisällä jaetut käytännöt ja sen jäsenten yhteinen tieto. Autenttisuuden kahtalainen rooli näkyikin myös haastatteluaineistossa, kun haastateltavat yhtäältä pitivät kiinni omasta riippumattomasta ilmaisunvapaudestaan ja toisaalta hyödyntivät omassa ilmaisussaan ja musiikillisissa käytännöissään skenen kulttuurista koodistoa.

Anttonen liittää autenttisuuteen myös historiallisia ulottuvuuksia: esimerkiksi 1800-luvun ajatus nerokultista ja taiteesta parhaimmillaan muita teoksia jäljittelemättömänä ja tekijänsä tarkoituserien alkuperäisyyttä korostavana käsitteenä on edelleen tänä päivänä arvostettavaa. Autenttisuus on myös jotakin sellaista, mitä ei voi saavuttaa esimerkiksi mittavilla musiikin teorian tai instrumentin käsittelyn opinnoilla: Tiainen ottaa esille suomalaisten taidemusiikin säveltäjien kohdalla nerouden sisäsyntyisyyden, jonka osuuteen taiteilijan luomistyössä ei voi koulutuksella vaikuttaa. Näin myös haastateltavat tekevät: pakenemalla selonteissaan musiikkikoulutuksen tuomaa vastuuta mahdollisimman pitkälle itse tekemiseen, harjoittelemattomuuteen, kaupallisen markkinoinnin välttämiseen ja rationaalisen ajattelun ylittäviin luomisen hetkiin he luovat käsitystä sekä omasta että koko edustamansa alakulttuurisen skenen koskemattomuudesta - aitoudesta.

Neroutta koskevasta ajattelusta hakeudutaan kuitenkin irti siinä mielessä, että haastateltavat eivät erityisemmin korosta itseään muita alakulttuurisen skenen edustajia parempina muusikkoina, päinvastoin. Frith kirjoittaa 1960-luvun rock-kulttuurista rakenteena, jossa artistien ja bändien toiminta inspiroi aktiivisen yleisön jäseniä ottamaan myös oman paikkansa musiikin tekijöinä. Tiedostavaa yhteisöllisyyttä koskevissa selonteissaan haastateltavat häivyttävät osaltaan rajoja itsensä ja yleisön välillä, jolloin parhaassa tapauksessa yleisökin innostuu kehittämään omaa aitouttaan ja osallistumaan alakulttuurisen skenen musiikillisiin käytäntöihin. Siten nerous saa uuden muodon 2010-luvun pienlevy-yhtiötoimintaan osallistuvien muusikoiden puheessa.

Autenttisuuden periaatteita seuraava aitouden päämäärä näyttelee tärkeää roolia alakulttuurisessa skenessä. Thorntonin tutkimassa tanssimusiikkialakulttuurissa vallitsivat omat luokittelun tavat sille, millainen toiminta ja millaiset kulttuurin tuotteet osallistujien näkökulmasta olivat aitoja ja siten ”vakavasti otettavia.” Thorntonin haastateltavat rakensivat myös kuvaa alakulttuurinsa aitoudesta tehokkaasti käyttämällä valtavirran käsitettä ja luomalla sen avulla kuvaa siitä, mikä ei ollut heidän näkökulmastaan aitoa. Aitous musiikissa ja alakulttuurin toiminnassa oli jotakin, mikä tuntui tanssimusiikin harrastajista hyvältä ja oikealta ja joka näyttäytyi vastakohtaisena taloudellisille intresseille musiikin tekemisessä. Tämä näkemys voidaan liittää riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssin kohdalla esitettyihin näkemyksiin sellaisen musiikin tekemisestä, joka tekijänsä näkökulmasta tuntuu ”mahdollisimman hyvältä.”

Aitoudesta alakulttuurisen skenen yhteydessä puhuttaessa siihen liittyvät piirteet tulee kuitenkin yhtä lailla kyseenalaistaa. Haastateltavien selonteissa esiintyvä aitous on helppo ymmärtää vain alakulttuuriselle skenelle tyypillisenä piirteenä, jota ei löydy ”pahan” kaupallisen populaarimusiikin piiristä. Tutkijan näkökulmasta koen, että aitoudella on varmasti jonkinlaista merkitystä kaikille muusikoille musiikin tyyli- ja lajista ja musiikkiteollisuuden toimintatavoista riippumatta, oli kyseessä sitten suur- tai pienlevy-yhtiölle levyttävä muusikko. Aitous ei nähdäkseni todellisuudessa myöskään synny pelkästään muusikon omasta ilmaisusta, vaan se on aina sekoitus muusikon, muiden ihmisten ja musiikkiteollisuuden instituutioiden toimintaa sekä julkaistavaan musiikkiin mistä tahansa muualta kantautuneita vaikutteita. Tässä tutkimuksessa aitous merkitseekin

haastateltavien diskursseihin sitoutuvaa tavoitetta, eikä jotain heidän kielenkäyttönsä ulkopuolella olevaa, vain alakulttuuriselle skenelle tyypillistä rakennetta.

Aitous sitoutui hiukan eri tavoin jokaiseen viidestä diskurssista. Itse tekemisen diskurssissa mahdollisuus tehdä musiikillisesti sitä, mikä milloinkin itseä huvitti, johti mahdollisuuteen hyödyntää omaa musiikillista kiinnostusta rajattomasti muiden mielipiteistä välittämättä. Ilman ulkopuolisten auktoriteettien asettamia rajoja omalle aitoudelle päästiin mahdollisimman laadukkaaseen taiteelliseen lopputulokseen. Tiedostavuuden diskurssissa skenen jäsenet puolestaan arvostivat aitoutta, jolloin esimerkiksi haastateltavien tekemän musiikin yleisö otti mielellään vastaan mahdollisimman pitkälle aitouteen pyrkivän musiikin, joka oli kiinnostavaa sen kätkeyn luonteen vuoksi ja jonka löytämiseen tarvittiin alakulttuurisen skenen tuntemusta. Riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssissa parhaiten ilmaisunvapautta edusti sellainen musiikki, jossa tekijät olivat mahdollisimman aitoja omassa ilmaisussaan. Myös monimutkaisen kaupallisuuden ja eettisyyden diskurssit kantoivat mukanaan aitouden tavoitetta: haastateltavien selonteoissaan rakentama oma versio eettisestä kaupallisuudesta, johon sisältyivät muun muassa kuuntelukokemuksen eettisyys, artistin työn kunnioittaminen ja ympäristön hyvinvointi, toi musiikkia kuulijoille aidoimmillaan ilman pyrkimystä taloudelliseen menestykseen tai liian helppoon, vähän läsnäoloa vaativaan musiikinkuunteluun.

Haastateltavat vaihtoehtomuusikot jakavat keskenään yhteisen sosiaalisen todellisuuden ja saman kulttuurisen koodiston, jossa tutkimukseni puitteissa löytyneitä diskursseja käytetään kielen avulla ja jossa ne myös muokkautuvat. Tämä sosiaalinen todellisuus ja vuorovaikutuksen kenttä voidaan ymmärtää alakulttuurisen skenen käsitteen kautta. Haastateltavien voidaan ajatella kuuluvan samaan alakulttuuriseen skeneeseen paitsi diskursiivisten erontekojen osalta, myös siinä mielessä, että he kaikki julkaisevat tai ovat joskus julkaisseet musiikkia pienlevy-yhtiöillä. Alakulttuurinen skene on hyvin laaja-alainen ja vaihteleva verkosto, jonka musiikillisia käytäntöjä toteutetaan Rautiainen-Keskustalon ajatuksen mukaisesti yhtä aikaa paikallisesti ja globaalisti. Esimerkiksi riippumattoman ilmaisunvapauden pitäminen tärkeänä omassa musiikintekemisessä kuvastaa yhteistä keskustelua vaihtoehtomuusikoiden piirissä musiikinlajista, soittimesta tai musiikkikoulutuksellisesta taustasta riippumatta. Eronteko sellaiseen musiikkiin, jossa ei haastateltavien selontekojen mukaan tuettu riippumattoman ilmaisunvapauden diskurssille ominaisia piirteitä, vahvistaa omalta osaltaan skenen

yhtenäisyyttä. Tutkimani suomalaisten vaihtoehtomuusikoiden alakulttuurinen skene harjoittaakin normien ja diskurssien avulla vallankäyttöä, johon eronteot ovat kytköksissä.

Alakulttuurisen skenen käsitteen käyttö musiikintutkimuksellisessa mielessä tässä työssä on vastakkainen sille, miten käsitettä käyttävät haastateltavat sen pääasiassa mielsivät: osa esimerkiksi puhui tiettyihin Suomen paikkakuntiin sitoutuneista skeneistä, osa piti skenejä tiettyihin musiikin tyylilajeihin liittyvinä. Osa halusi irtaantua kokonaan skenen käsitteestä sellaisena kuin he sen ymmärsivät: erilaisiin porukoihin jakaantumisenä ja muusikoiden ”kuppikuntaisuutena” – melko lähellä Rautiainen-Keskustalon ajatusta puhekielessä ymmärretystä skenestä paikallisena yhteisönä, jonka jäsenillä on keskenään samanlainen musiikkimaku. Siksi on syytä vielä korostaa, että alakulttuurinen skene ei tässä työssä tarkoita samaa asiaa, kuin millaisena haastateltavat sen ovat mahdollisesti itse ymmärtäneet. Haastateltavien keskuudessa oli paljon hajontaa heidän tekemänsä musiikin tyylilajissa, musiikin asemassa harrastuksena tai ammattina, pienlevy-yhtiön kanssa tehtävässä yhteistyössä ja niin edelleen. Silti oli havaittavissa, että he kuuluivat samaan yhteisen vuorovaikutuksen kenttään, jossa diskurssit yhdistivät heidän sosiaalista todellisuuttaan - alakulttuuriseen skeneeseen.

Haastateltujen muusikoiden edustamaa alakulttuurista skeneä ja sen diskursseja ei musiikkiteollisuuden tulevissa murrosvaiheissa ole syytä aliarvioida. Ihmisten kulutustietoisuuden kasvun kautta on noussut ja tulee nähdäkseni tulevaisuudessa nousemaan esiin populaarikulttuurin kuluttajaryhmiä, jotka vaativat hankkimiltaan musiikillisilta tuotteilta eettisyyttä ja kunnioitusta artistia tai bändiä kohtaan. Alakulttuurin käsitteen luokkaan sitoutuneesta painotuksesta on tultu pitkä matka tämän päivän musiikinkuluttajan todellisuuteen, jossa musiikilliset ilmiöt ovat Rautiainen-Keskustalon sanoin ”yhtä aikaa paikallisia, kansallisia, alueellisia ja globaaleja” (2013: 323). Moisan (2008: 8) mukaan kulttuurinen musiikintutkimus on puolestaan osoittanut musiikin voiman ja merkityksen aikana, jolloin musiikin tekemisen, ymmärtämisen, kuluttamisen sekä musiikillisten vaikutteiden hankkimisen tavat ovat pirstaloituneet erilaisiin kulttuurisiin käyttöyhteyksiin.

Tutkimuksen teoreettisen perustan kohdalla esitelty alakulttuurin käsite näyttää myös muuttuneen haastateltavien selontekojen kontekstissa. Alakulttuuritutkimuksen alkuperäiset lähtökohdat nuorisokulttuurin, yhteiskuntaluokan tai ulkonäköön liittyvien valintojen värittämistä ryhmittymistä

eivät ole kovinkaan vahvasti pelkistettävissä haastatteluaineistoon, jossa skenen jäsenet ja haastateltavien julkaiseman musiikin kuluttajat tunnistaa enemmänkin aitoja tunteita ja kokemuksia arvostavasta ajattelutavasta kuin iästä, varallisuudesta tai ulkonäöstä. Siten tämän päivän käsitys alakulttuurisesta skenestä moniulotteisena, mutta silti tiettyjen diskurssien kannattelemana musiikkikulttuurina kuvaa tutkittua ilmiötä ja nostaa sen myös tasavertaiseen rooliin 2010-luvun musiikkiteollisuuden tilaa koskevassa keskustelussa.

Weinzierl ja Muggleton muistuttavat jälkialakulttuuritutkimusta käsittelevässä artikkelissaan lukijaa siitä, että tämän päivän alakulttuurit sisältävät paljon monimutkaisempia verkostoja kuin ainoastaan jo jollakin asteella kliseiseksi muuttuneen dominoivan valtakulttuurin ja itsensä välisen vastakkainasettelun. Haastatteluaineisto ei myöskään esittänyt alakulttuurisen skenen arvostamia toimintatapoja mustavalkoisesti eroteltavissa olevana toimimisen tapana, jossa jotain toista tekemisen tapaa vastustetaan. Toiselle järjestelmällinen oman musiikin markkinointi oli tärkeää siinä missä toiselle ei, toinen määritteli itse tekemiseen kuuluvat työtehtävät eri tavalla kuin joku toinen. Haastateltavien selonteissa onkin olennaista huomioda kollektiivisen kokemuksen ja yhteisesti jaettujen diskurssien lisäksi heidän omat muuttuvat arvonsa ja asenteensa, jotka keskinäisillä eroillaan vievät alakulttuurisen skenen musiikillisia prosesseja eteenpäin. Haastateltavien omaan viiteryhmään kuulumisen kokemukset voivat olla keskenään hyvinkin erilaisia, ja aineistosta voidaan myös havaita, kuinka erilaiset aspektit alakulttuurisessa skenessä muokkaavat yksilöiden asenteita eri puolilta.

Toynbeen kuvaama muusikon luova toimijuus, jossa sitoutuminen tiettyyn luovaan musiikintekemisen prosessiin vastustaa joitakin toisenlaisia prosesseja, näkyy myös tämän tutkimuksen diskursseissa. Haastatellut muusikot eivät pääasiallisesti kokeneet vastustavansa suoraan valtavirtaa, dominoivaa massakulttuuria tai mitään muutakaan valtarakennetta: silti heidän tekemänsä valinnat musiikintekemisessä sekä puheesta tunnistetut diskurssit saattoivat usein ottaa kantaa näihin kysymyksiin jo itsessään sisältyen heidän omaan taiteelliseen työhönsä. Jonkin verran oli tunnistettavissa myös Hargreavesin ym. (2002) kuvaamaa suhdetta niihin ympäröivän kulttuurin muodostamiin muusikkouden määrittelytapoihin, joihin omaa muusikkoutta suhteutetaan. Tätä oli luettavissa esimerkiksi omaan musiikintekemiseen liittyvistä vastuuttomuuden ajatuksista ja niistä kokemuksista, joiden mukaan normeja noudattavaan käsitykseen muusikosta ei

pystytty sopeutumaan esimerkiksi musiikin teoriaan tai instrumentin hallintaan liittyvien asioiden osalta.

Voidaan kysyä, onko vaihtoehtomuusikoiden diskursseja käsittelevällä tutkimuksella laajempaa merkitystä musiikkiteollisuuden piirissä. Löytyneiden diskurssien perusteella väitän, että näin on. Taloudellisten olosuhteiden muutosten ja fyysisten äänitteiden myynnin laskun vuoksi pienten levy-yhtiöiden tulevaisuus on vaakalaudalla, ja nousussa olevat tiedostavan kuluttamisen trendit voivat olla niiden tilanteeseen yksi mahdollinen ratkaisu. Sekä muusikoiden että levy-yhtiöyrittäjien on vaihtoehtoisen musiikintekemisen piirissä tarpeen suunnitella pidemmän tähtäimen toimintaansa markkinoinnin ja taiteellisen kehittämisen kautta, ja siihen havainnot tällä hetkellä muusikoiden piirissä esillä olevista diskursseista voivat olla suureksi avuksi.

Myös suurlevy-yhtiöiden julkaiseman musiikin näkökulmasta on hyödyllistä käydä dialogia ja pohtia kestäviä yhteistyökuvioita pienten äänitetuottajien kanssa, jotta kaikki voivat toimia Suomen musiikkikentällä sovussa erilaisia yleisöjä ja heidän tarpeitaan palvelleen. Tutkimukseni viitoittaa mahdollista jatkoa tällekin vuoropuhelulle osoittamalla, että vaihtoehtoisen äänitetuotannon piirissä ei yritetä työskennellä ilman kaupallisuutta tai pelkästään aktiivisesti tiettyjä valtarakenteita vastustamalla, vaan toiminnasta on rakentunut oma, sen yleisöä ja siinä vaikuttavia taiteilijoita aktiivisesti palveleva kenttä, jossa muusikoilla on mahdollisuus tehdä itsensä näköistä taidetta ja tuoda sitä siitä kiinnostuneiden kuulijoiden nähtäväksi ja kuultavaksi. Lisäksi tutkimuksen muusikkokeskeinen lähtökohta nostaa esille vaihtoehtoisen äänitetuotannon piiriin sijoittuvan muusikkoammattillisen ryhmän, jossa harrastus ja ammattilaisuus sekoittuvat keskenään ja jossa musiikkikoulutuksellinen osaaminen hälvenee itse tekemisen diskurssin rinnalla. Tämän ryhmän oikeuksia on tärkeää valvoa ja kehittää, jotta Suomessa olisi mahdollista julkaista pienten äänitetuottajien musiikkia jatkossakin.

Kysymys erontekojen merkityksestä läpäisee tutkimuksessa esitetyt näkemykset. Amerikkalaisia pienlevy-yhtiöitä koskevassa tutkimuksessaan Kruse toteaa, että alakulttuurista äänitetuotantoa ei voi erottaa kapitalistisista kaupallisuuden toimintatavoista, sillä kaikki pienlevy-yhtiöissä tehdyt valinnat perustuvat kapitalistisen musiikkituotannon rajoittaviin pyrkimyksiin, joita halutaan vaihtoehtoisessa tuotannossa paeta. Tämä saa hänet toteamaan, että ilman massakulttuuria, valtavirtaa, kaupallisuutta ja epäautenttisuutta ei olisi myöskään

vaihtoehtoista äänitetuotantoa eikä siis myöskään tässä tutkimuksessa tarkasteltua alakulttuurista skeneä. Voidaan ajatella, että kyseessä on eräänlainen diskurssien avulla käytävä ideologinen taistelu, jossa alakulttuurisen skenen paikka määritellään ja neuvotellaan jatkuvasti uudestaan musiikillisten käytäntöjen kautta. Kun ottaa lisäksi huomioon aitouteen liittyvän pitkän ajanjakson kattaneen keskustelun antiikin Kreikan filosofiasta romantiikan säveltäjäkuvien kautta 2010-luvun vaihtoehtomuusikoihin, on kiinnostavaa pohtia, onko koko erontekojen periaate jonkinlainen muuttumaton mekanismi, jossa molemmat osapuolet tarvitsevat toisiaan ja jota ei kaikesta kritiikistä huolimatta olisi sittenkään syytä purkaa. Varmaa on kuitenkin se, että ideologinen kädenvääntö aiheesta tulee jatkumaan sekä musiikin tekijöiden että kuluttajien tasolla, ja siksi aiheesta tulisi tehdä lisää tutkimusta sekä Suomessa että kansainvälisesti.

Tämän tutkimuksen lähtökohtia ja tuloksia tulee arvioida myös kriittisesti. Tutkimani alakulttuurisen skenen rajojen häilyvyys ja sen laajuus jo Suomessa toimivien vaihtoehtomuusikoiden keskuudessa aiheuttaa sen, että pelkästään viiden muusikon näkemykset eivät riitä kattamaan tutkittavaa ilmiötä kokonaisuudessaan. Pienlevy-yhtiöiden toimintakulttuurissa on mitä todennäköisimmin erilaisia valtarakenteita ja hierarkioita, joiden puitteissa jotkin alakulttuurisen skenen toimijat kokevat itsensä altavastaaajina työni haastateltaviin nähden. Kaikki tämän tutkimuksen haastateltavat ovat edustamansa alakulttuurisen skenen piirissä tunnettuja muusikoita, jotka osallistuvat aktiivisesti eronteon diskurssien määrittelyyn, ja voi olla, että jotkut toiset muusikot kokevat, ettei heillä ole yhtäläistä mahdollisuutta osallistua näiden diskurssien muokkaamiseen. Koska tutkimuksessa käsitellään yksilöiden näkemyksiä omiin musiikillisiin käytäntöihin liittyen, on tiedostettava, että kaikki alakulttuurisessa skenessä vaikuttavat toimijat eivät suinkaan ilmaise itseään samanlaisin asentein ja puhetavoin, ja jonkin toisen tutkijan, toisten haastateltavien ja toisten käsitteiden myötä tutkimuksen tulokset olisivat varmasti olleet hyvin erilaiset.

Mahdollisten jatkotutkimusaiheiden suuntaviivoja voisi löytää tämän tutkielman puitteissa paljonkin. Vaihtoehtomuusikkouden diskurssien etsiminen erilaisista mediateksteistä menneisyydessä tai nykypäivänä voisi tuoda esiin sitä, kuinka tästä aiheesta on aiemmin puhuttu, kuinka keskustelu on tähän päivään nähden muuttunut ja kuinka populaarimusiikin piirissä tapahtuvia erontekoja muokataan tämän päivän musiikkijournalismissa. Ilmaisunvapauden, itse tekemisen

ja kaupallisuuden havainnointi suurten, tämän tutkimuksen piirissä kielteistä kaupallisuutta edustavien levy-yhtiöiden piirissä toimivien muusikoiden keskuudessa taas toisi vertailukohtaa tämän tutkimuksen aineistoon ja lisäisi entisestään erilaisten muusikoiden ja levy-yhtiöiden välistä vuoropuhelua suomalaisen populaarimusiikin kentällä. Musiikkianalyttisin menetelmin olisi kiinnostavaa tutkia, kuinka haastateltavien ilmentämät diskurssit olisivat mahdollisesti löydettävissä heidän tekemistään kappaleista – tässä yhteydessä voisi etsiä esimerkiksi itse tekemisen kuulokuvaa kappaleiden äänityksistä ja miksauksista tai riippumattoman ilmaisunvapauden ilmentymiä kappaleiden instrumentaatiosta, rakenteista tai sanoituksista.

Lähteet

Haastatteluaineisto

Miro, 18.1.2018, aineisto Musiikkiarkiston hallussa.

Tiina, 19.1.2018, aineisto Musiikkiarkiston hallussa.

Sonja, 22.1.2018, aineisto Musiikkiarkiston hallussa.

Antti, 3.2.2018, aineisto Musiikkiarkiston hallussa.

Ella, 9.2.2018, aineisto Musiikkiarkiston hallussa.

Internet-lähteet

Aineistonhallinnan käsikirja, Suomen tietoarkisto.

<http://www.fsd.uta.fi/aineistonhallinta/fi/> (tarkistettu 2.5.2018).

Musiikkiarkiston internet-sivut. www.musiikkiarkisto.fi (tarkistettu 2.5.2018).

Kirjallisuus

Anttonen, Salli (2017): *A feel for the real. Discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies*. Joensuu: University of Eastern Finland.

Battersby, Christine (1989): *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.

Brusila, Johannes (2003): "Local music not from here." *The discourse of world music examined through three Zimbabwean case studies, the Bhundu Boys, Virginia Mukwasha and Sunduza*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Frith, Simon (1978): *The sociology of rock*. London: Constable.

Frith, Simon (2007): *Taking popular music seriously. Selected essays*. Cornwall: Ashgate.

Hall, Stuart (2002): *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme (2001): *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun*

teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Järviluoma, Helmi (1992): *Etnomusikologi ja kentän paikallinen tuottaminen – esimerkkinä kansanmusiikin uusi tuleminen*. Lisensiaatintyö. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kruse, Holly (2003): *Site and sound: understanding independent music scenes*. New York: P. Lang.

Leppänen, Taru (2000): *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Muggleton, David (2002): *Inside subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.

Paaskoski, Oili (2017): ”Ollaan nyt otettu nää soittimet ja alettu jotenkin soittaa.” Valtavirran ja marginaalin vastakkainasettelu suomalaisten marginaalimuusikoiden kokemuksissa. Kandidaatintutkielma, musiikkitiede, Helsingin yliopisto.

Phillips, Louise & Marianne Jørgensen (2002): *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage.

Thornton, Sarah (1996): *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Hanover & London: Wesleyan University Press.

Tiainen, Milla (2005): *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Tiekso, Tanja (2013): *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Williams, J. Patrick (2011): *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*. Cambridge: Polity Press.

Woody, Robert Henley (2013): *Social Psychology of Musicianship*. Florida: Meredith Music Publications.

Wooffitt, Robin (2005): *Conversation Analysis and Discourse Analysis. A Comparative and Critical Introduction*. London: Sage.

Artikkelit tieteellisissä kausijulkaisuissa ja kokoelmateoksissa

Cohen, Albert K. (1997 [1955]): A general theory of subcultures. *The subcultures reader*. Toim. Sarah Thornton & Ken Gelder. London: Routledge, 44-54.

DeNora, Tia (2006): Music and self-identity. *The Popular Music Studies Reader*. Toim. Andy Bennett, Barry Shank & Jason Toynbee. New York: Routledge, 141-147.

Grimshaw, Allen (2003): Discourse and Sociology: sociology and discourse. *The Handbook of Discourse Analysis*. Toim. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen & Heidi E. Hamilton. Cornwall: Blackwell Publishing, 750-771.

Hargreaves, David J., Dorothy Miell & Raymond A. R. Macdonald (2002): What are musical identities, and why are they important? *Musical identities*. Toim. Raymond Macdonald, David Hargreaves & Dorothy Miell. New York: Oxford University Press, 1-20.

Hytönen-Ng, Elina, Terhi Skaniakos & Kwok Ng (2015): "I Was a Soldier in Kosovo": Discourses of war in James Blunt's early musical career. *Etnomusikologian vuosikirja 2015*, 27, 142-166.

Jokinen, Arja (2006): Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 37-53.

Jokinen, Arja & Kirsi Juhila (2006): Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta.

Diskurssianalyysi liikkeessä. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 54-97.

Juhila, Kirsi & Eero Suoninen (2006): Kymmenen kysymystä diskurssianalyysistä. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 233-252.

Kaitajärvi, Juho (2012): Kuraattorina äänitealalla. Suomalaisten mikrolevy-yhtiöiden rooli Internetin aikakaudella: esimerkkinä Fonal Records. *Etnomusikologian vuosikirja 2012*, 24, 120-159.

Koskinen, Taava (2006): Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9-56.

Laing, Dave (2012): Music and the Market. The Economics of Music in the Modern World. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge, 288-298.

Leppänen, Taru (2007): Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 268-287.

Middleton, Richard (2012): Introduction. Music studies and the idea of culture. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge, 1-14.

Moisala, Pirkko (2008): Kulttuurinen musiikintutkimus Suomessa – esihistoriasta nykypäivään. *Kulttuurintutkimus*, 25(2), 5-11.

Mäkelä, Janne (2007): Erityissuhteita: populaarimusiikin fanit ja fanius. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 214-241.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja (2013): Paikalliset ja globaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 321-336.

Salasuo, Mikko & Janne Poikolainen (2012): Johdanto – monimuotoinen katukulttuuri. *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Toim. Mikko Salasuo, Janne Poikolainen & Pauli Komonen. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 9-30.

Schiffrin, Deborah, Deborah Tannen & Heidi E. Hamilton (2003): Introduction. *The Handbook of Discourse Analysis*. Toim. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen & Heidi E. Hamilton. Cornwall: Blackwell Publishing, 1-10.

Straw, Will (1991): Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5(3), 368-388.

Straw, Will (1997 [1991]): Communities and scenes in popular music. *The subcultures reader*. Toim. Sarah Thornton & Ken Gelder. London: Routledge, 494-505.

Suoninen, Eero (2006): Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 17-36.

Thornton, Sarah (1997): General introduction. *The subcultures reader*. Toim. Ken Gelder & Sarah Thornton. London: Routledge, 1-7.

Toynbee, Jason (2002): Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. *Popular music studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold Publishers, 149-163.

Toynbee, Jason (2006): Making up and showing off. What musicians do. *The Popular Music Studies Reader*. Toim. Andy Bennett, Barry Shank & Jason Toynbee. New York: Routledge, 71-77.

Toynbee, Jason (2012): Music, Culture and Creativity. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge, 161-171.

Van Dijk, Teun A. (2003): Critical Discourse Analysis. *The Handbook of Discourse Analysis*. Toim. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen & Heidi E. Hamilton. Cornwall: Blackwell Publishing, 352-371.

Weinzierl, Rupert & David Muggleton (2003): What is 'Post-Subcultural Studies' Anyway? *The post-subcultures reader*. Toim. David Muggleton & Rupert Weinzierl. Oxford: Berg, 3-26.

Widdicombe, Sue & Rob Wooffitt (1990): 'Being' versus 'doing' punk: on achieving authenticity as a member. *Journal of Language and Social Psychology* 9(4), 257-276.

Liitteet

Haastattelun teemarunko kerätyissä haastatteluissa:

Musiikin estetiikka:

-Miten kuvailisit esittämäsi/tekemäsi musiikkia? – nimeäminen/kategorisointi? – muita samankaltaisen musiikin tekijöitä? Tai kappaleita – mikä yhdistää?

-miten teet musiikkiasi? Miten pitkälle ajattelet tekeväsi itse kappaleitasi?

-Kuinka olet mielestäsi päätenyt tekemään juuri sellaista musiikkia?

-Mitkä asiat musiikin tekemisessä sinua innostavat/motivoivat?

Julkaisemisen tavat:

-Miten julkaiset musiikkiasi? Tai tuot sen muiden kuultavaksi? Ketkä ovat yleisöäsi? Kenelle teet musiikkia?

-Millaisissa formaateissa julkaisusi ovat? (cd/kasetti/lp)

-Miten markkinoit/markkinoidaan omia keikkojasi/julkaisujasi?

-Millainen keikkamyöntikäytäntö sinulla on? Miten hoidat keikat? (myynti itse / keikkamyntisopimus)

-Miten uuden levyn tekeminen tapahtuu? Millainen prosessi se on? (kiinnostaa esim.: tuottajan rooli, levy-yhtiön rooli, ”itse” tekeminen; mitä kaikkea täytyy tehdä)

-Julkaistaanko uusien levyjen ilmestyessä singlejä tai musiikkivideoita? Millaista niiden tekeminen on?

-Millaisia asioita musiikin julkaisemisessa tai oman musiikin markkinoinnissa et haluaisi missään tapauksessa tehdä / mikä tuntuisi väärältä?

Sosiaalinen ympäristö:

-Millaisia kanssamuusikoita ympärilläsi on? Millaisten ihmisten kanssa tykkäät tehdä yhteistyötä?

-Millaista yhteistyötä sinulla on muiden muusikoiden kanssa? (tarvittaessa lisäkysymyksiä esim. millaisia bänditreeneit ovat, miten uusien kappaleiden kanssa työskennellään, kun ne esitellään bändille, millaisia erilaisia projekteja haastateltavalla on)

-Millaista yleisöä keikoillasi käy? Millaisia faneja sinulla/bändilläsi on?

-Millaisten muusikoiden kanssa tuntuisi haastavalta työskennellä?

Muuta:

-Millainen koulutustausta sinulla on musiikin osalta?

-Vaikuttaako musiikin tekeminen taloudelliseen tilanteeseesi jollain tavalla? Haluaisitko tilanteesi jotenkin muuttuvan?

-Mitä ajattelet musiikin kaupallisuudesta? Millaisena se sinulle näyttäytyy?

-Onko kaupallisuudella sinulle mitään merkitystä oman taiteellisen työn kannalta?

-Mikä on sinulla musiikin tekemisessä kaikista tärkeintä? Mihin haluat sillä pyrkiä?

Haastattelusopimus aineiston käytöstä pro gradu –tutkielmassa

Haastattelusopimus

Pro gradu –tutkielma

Oili Paaskoski 2017

Tutkijan yhteystiedot:

Oili Paaskoski

Hauhontie 6-8 I 55

00550 Helsinki

puh. 050 492 2495

oili.paaskoski@helsinki.fi

___ Annan Paaskoskelle luvan käyttää haastattelustani saatua aineistoa tutkimustarkoituksiin.

___ Minulta lainattuja sanoja saa siteerata suoraan nimeni kanssa.

___ Minulta lainattuja sanoja ei saa siteerata suoraan nimeni kanssa.

Haastattelusta saatua aineistoa ei käytetä kaupallisiin tarkoituksiin.

__ Annan Paaskoskelle luvan sijoittaa haastatteluni valittuun arkistoon.
Haastatteluaineiston paperinen litteraatio luovutetaan anonymisoituna
Musiikkiarkistoon (www.musiikkiarkisto.fi).

paikka ja aika

haastateltava

Oili Paaskoski