

Mikko Ollila

SPOTIFY JA MUUSIKON TULONMUODOSTUS

Retorinen analyysi Anssi Kelan blogikirjoituksista musiikin digitaalisesta kuluttamisesta ja sen vaikutuksista muusikon tulonmuodostukselle

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Valtio-oppi / Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma

Pro gradu -tutkielma

Kevät 2017

TIIVISTELMÄ

SPOTIFY JA MUUSIKON TULONMUODOSTUS

Retorinen analyysi Anssi Kelan blogikirjoituksista musiikin digitaalisesta kuluttamisesta ja sen vaikutuksista muusikon tulonmuodostukselle

Tekijä: Ollila, Mikko
Valtio-oppi / Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma
Pro gradu -tutkielma
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Ohjaajat: Jakonen, Mikko & Kumpulainen, Kaisu
Kevät 2017
Sivumäärä: 92

Tässä tutkielmassa tarkastellaan retorisen analyysin keinoin popmuusikko Anssi Kelan puheenvuoroja musiikin digitaalisesta kuluttamisesta, Spotifysta ja taiteilijan tulonmuodostuksesta. Taiteilijoiden asemaa suomalaisilla työmarkkinoilla tarkastellaan erinäisten tutkimusten ja virallisdokumenttien kautta.

Anssi Kela kirjoittaa blogissaan muiden muassa musiikin digitaalisen jakelun ja musiikkipiratismin vaikutuksista elinkeinolle. Muusikkona hän kokee musiikin digitaalisen jakelun suurimmaksi ongelmaksi kuluttajien mieltymyksen kuluttaa musiikkia ilmaiseksi. Kelan suhtautuminen Spotify -suoratoistopalveluun on ristiriitainen. Kelan mielestä Spotifyn muusikoille maksamat korvaukset ovat turhan pieniä. Kuluttajana Kela tunnustaa palvelun arvon musiikin kuuntelemisen ja löytämisen välineenä. Kela on varovaisen optimistinen palvelun tulevaisuuden suhteen ja toivoo, että musiikkipalvelut kehitetään niin hyvin, että kuluttajat haluavat maksaa niiden käytöstä. Argumentoinnin keinoina Kela luo esimerkiksi analogian hyödykkeiden valmistamisen ja musiikin tekemisen välille sekä vetoa rooleihinsa sekä muusikkona että kuluttajana. Kela käyttää myös konkreettisia esimerkkejä, yleistyksiä sekä otaksuvia tapahtumien mahdollisista seurauksista argumentointinsa tukena.

Muusikoiden tulot tulevat monista lähteistä; esimerkiksi tekijänoikeus- ja esiintymispalkkiosta. Yksi muusikoiden tulonmuodostuksen osa voivat olla Spotifyn kautta soitetuista kappaleista maksetut korvaukset. Spotifysta on saatavana maksullinen ja mainosrahoitteinen palvelu. Anssi Kelan tapauksessa Spotify maksaa hänelle kymmenen kertaa suurempaa korvausta maksullisen kuin ilmaisupalvelun kautta kuunnelluista kappaleista. Spotifyn käyttäjistä yksi neljäsosa käyttää sen maksullista versiota. Spotify ottaa saamistaan tuloista 30 prosenttia itse ja jakaa loput 70 prosenttia muille oikeudenomistajille kaikkien palvelussa soitettujen kappaleiden saamien soittomäärien perusteella. Erään tutkimuksen mukaan musiikin latauskaupassa yksi prosentti koko tarjolla olevasta musiikista kerää noin 65 prosenttia tuloista ja suoratoistopalveluissa yhden prosentin osuus tuloista saattaa nousta jopa 80 prosenttiin. Suomen kaltaisella pienellä markkina- ja kielialueella Spotifyn liiketoimintamalli on muusikoiden kannalta ongelmallinen.

Avainsanat: digitalisaatio, kulttuuriteollisuus, luova talous, prekarisaatio, tulonmuodostus

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|--|----|
| 1 JOHDANTO..... | 5 |
| 1.1 Aikaisempi tutkimus..... | 7 |
| 1.2 Tutkimuskysymykset..... | 11 |
| 2 DIGITALISAATIO JA KULTTUURIALA..... | 12 |
| 2.1 Kulttuurin digitalisoituminen..... | 12 |
| 2.1.1 Spotify..... | 16 |
| 2.2 Musiikin digitaalinen ja fyysinen kuluttaminen..... | 20 |
| 2.3 Musiikki digitaalisena hyödykkeenä..... | 22 |
| 2.4 Digitalisoitumisen vaikutukset taiteilijan tulonmuodostukseen..... | 23 |
| 3 TAITEILIJAN ASEMA..... | 25 |
| 3.1 Taiteilijan asema ja prekarisaatio..... | 25 |
| 3.2 Taiteilijakunnan rakenne, asema ja eläke..... | 28 |
| 3.3 Tekijänoikeustulot taiteilijan yrityksen elinkeinotuloksi?..... | 30 |
| 3.4 Muusikot ja musiikkialan suuret globaalit toimijat..... | 32 |
| 3.5 Levymyynti ja radiosoitosta tilitetyt maksut..... | 34 |
| 4 AINEISTO, TEORIA JA METODI..... | 36 |
| 4.1 Aineisto ja konteksti..... | 36 |
| 4.1.1 Luova ala ja kulttuuriteollisuus..... | 38 |
| 4.1.2 Prekarisaatio..... | 40 |
| 4.1.3 Toimijat..... | 41 |
| 4.1.4 Tekijänoikeus..... | 42 |
| 4.2 Teoria ja metodi..... | 44 |
| 5 TAPAUS ANSSI KELA JA DIGITALISAATIO..... | 45 |
| 5.1 Pientä puntarointia..... | 45 |
| 5.2 Lisää puntarointia..... | 52 |
| 5.3 Spotifyn tulevaisuus..... | 55 |
| 5.4 Videoblogi, osa 1: 1730 tuntia..... | 58 |
| 5.5 Levoton tyttö ja Spotify..... | 63 |
| 5.6 Mitä hittibiisillä tienaa?..... | 66 |
| 6 TULOKSET..... | 75 |
| 6.1 Anssi Kelan argumentaation keinot..... | 77 |

| | |
|---|----|
| 6.2 Kelan mielipiteen muutos tarkastelujaksolla..... | 79 |
| 6.3 Lakimuutoksen vaikutukset tarkastelujakson jälkeen..... | 80 |
| LÄHTEET..... | 82 |
| Aineisto..... | 82 |
| Lähteet..... | 82 |

1 JOHDANTO

"Mutta koko levyjen tuottamisen ja markkinoinnin talous perustuu cd-levystä saatavaan tuloon. Suomi on edennyt digitaalisen myynnin kehittymisessä etanan vauhdilla, ei pelkästään USA:ta vaan myös muuta Eurooppaa perässä. Levy-yhtiöt eivät mielellään puhu digimyyntissä liikkuvista rahavirroista. Ne ovat nimittäin naurettavan pieniä. Niillä ei tuoteta eikä markkinoida uutta musiikkia. Ainakaan vielä.

Jos fyysisten tuotteiden myynnit syväsukeltavat, koko musiikin tuottamisen arvoketju on vaarassa romahtaa. Levy-yhtiöt eivät voi maksaa levyjen tekemisestä enää juuri mitään, muusikot, tuottajat ja äänittäjät eivät saa palkkaansa. Ammattilaisuus vähenee, harrastelu ja puuhastelu valtaavat alaa, Tuomari Nurmio kiteytti viikonvaihteen Hesarissa asian ansiokkaasti." (Ruuska 2009b.)

Näin totesi laulaja, lauluntekijä ja Kaiku Entertainment Oy:n toimitusjohtaja Pekka Ruuska musiikkiteollisuuden haasteista blogissaan vuonna 2009. Ruuskan kirjoituksesta käy hyvin ilmi musiikkiteollisuuden viime vuosien aikana kohtaamat haasteet. Musiikkiteollisuus perustui pitkään lp- ja cd-levyillä julkaistujen albumien myyntiin. Edellisen vuosituhannen lopulla alkanut musiikin digitalisaatio on synnyttänyt uusia musiikin jakelukanavia, jotka eivät vielä tähän mennessä ole onnistuneet tuottamaan musiikkiteollisuudelle kovinkaan merkittäviä tuottoja aikaisempaan fyysisiin äänitteisiin perustuvaan kaupankäyntiin verrattuna.

Kiinnostukseni musiikin digitaaliseen jakeluun ja artistin tulonmuodostukseen heräsi vuoden 2013 marraskuussa, kun popmuusikko Anssi Kela julkaisi blogikirjoituksen "Levoton tyttö ja Spotify" (Kela 2013b). Anssi Kelan blogikirjoitus käsittelee muusikoille

maksettuja korvauksia verkkomusiikkipalvelu Spotifyn kautta kuunnelluista kappaleista. Tässä blogikirjoituksessaan Anssi Kela keskittyy Levoton tyttö -kappaleen tuottamiin tuloihin Spotifyssa.

Erityisen mielenkiintoisen Anssi Kelan tapauksesta mielestäni tekee se, että Kela on kyseisen kappaleen tapauksessa sekä kappaleen säveltäjä että sen esittäjä. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että Kela sai kaikki kappaleesta maksetut korvaukset itse. Kelalle maksettiin korvauksia sekä musiikintekijöiden tekijänoikeusjärjestö Teoston että muusikoiden tekijänoikeusjärjestö Gramexin kautta. Teosto maksaa korvauksia musiikin säveltäjille (Tekijänoikeus 2015b) ja Gramex musiikkikappaleiden esittäjälle (Tekijänoikeus 2015a). Yleensä muusikot jakavat nämä tulot usean ihmisen kesken, sillä musiikkiäänitteillä esiintyy yleensä useita muusikkoja ja kappaleilla voi olla useampi kuin yksi säveltäjä.

Blogikirjoituksessaan "Levoton tyttö ja Spotify" Anssi Kela kertoo artistin tulonmuodostuksesta suoratoistopalvelu Spotifyn kautta ja käyttää esimerkkinä maaliskuussa 2013 julkaistulta Anssi Kela -levyltä (Kela 2013a) hitiksi nousseen Levoton tyttö -kappaleen tuottamia tuloja palvelussa. Kirjoituksessaan hän mainitsee muun muassa tienanneensa kyseisen kappaleen yhdestä soittokerrasta keskimäärin 0,002 euroa. Hän kertoo blogikirjoituksessaan myös, että noin miljoonasta kappaleen alkuvuoden 2013 aikana Spotifyn kautta saamasta soittokerrasta Spotify tilitti hänelle yhteensä reilut kaksituhatta euroa rojalteina. (Kela 2013b.) Tämän blogikirjoituksen lukeminen herätti minut pohtimaan ensimmäistä kertaa tarkemmin kysymystä musiikin digitaalisista markkinoista ja artistin tulonmuodostuksesta. Anssi Kelan blogikirjoitus sai aikanaan mediassa varsin paljon huomiota, mikä nosti myös keskustelun suoratoistopalveluiden kautta soitettujen kappaleiden tuloista julkisuuteen.

Tutkielmassani tarkastelen Anssi Kelan puheenvuoroja musiikin digitaalisesta kuluttamisesta, Spotifysta ja taiteilijan tulonmuodostuksesta retorisen analyysin keinoin. Muusikoiden tulonmuodostus koostuu monista pienistä eri lähteistä kuten esimerkiksi tekijänoikeustuloista ja esiintymispalkkiosta (Rensujeff 2014, 150). Taiteilijoiden työmarkkina-asema on myös usein tavanomaisesta poikkeava. Suomen

sosiaaliturvajärjestelmässä perustavanlaatuisin ero tehdään yleensä sen välillä, onko henkilö palkansaaja vai yrittäjä (Rensujeff 2014, 53; Työttömyysturvalaki 2002/1260). Kuitenkin ainoastaan vain vajaa puolet taiteilijoista vastaa näitä palkkatyön ja yrittäjyyden peruskategorioita (Cronberg 2010, 15).

1.1 Aikaisempi tutkimus

Musiikin digitaalista kuluttamista, musiikinkuuntelijoiden kulutustottumuksia ja Spotifyta on käsitelty erinäisissä tutkimuksissa aikaisemmin. Tutkielmani keskittyy yhden muusikon näkemyksiin Spotifysta musiikin kuluttamisen kanavana ja Spotifyn maksamia korvauksia osana muusikon tulonmuodostusta. Anssi Kelan blogikirjoitusten retorisen analyysin ohella tarkastelen tutkimuksessani myös taiteilijan tulonmuodostusta ja asemaa popmusiikin alalla Suomessa.

Digitaalisen musiikin kuluttamista, kuluttajien kulutuskäyttämistä ja suhtautumista internetin musiikkipalveluihin on tutkittu aikaisemmin jonkin verran. Esimerkiksi Veikko Halttusen väitöskirjatutkimus *Consumer Behavior in Digital Era: General Aspects and Findings of Empirical Studies on Digital Music with a Retrospective Discussion* (Halttunen 2016) käsittelee digitaalisen musiikin kuluttajien kulutuskäyttämistä. Digitalisaatio muokkaa ihmisten kulutustottumuksia ja Halttunen pyrkii tutkimuksessaan luomaan kokonaiskuvan digitalisaatiosta rajoittumatta pelkästään musiikin kuluttamiseen. Kuluttajien suhtautumista internetin musiikkipalveluihin pohtii Tiina Taimisen pro gradu -tutkielma *Verkkomusiikkipalvelut piratismiin vähentäjänä* (Taiminen 2010). Taimisen tutkielma tarkastelee käyttäjien ja ei-käyttäjien suhtautumista laillisia musiikin verkkopalveluja kohtaan kahden Helsingin Sanomien internetsivustollaan julkaiseman artikkelin synnyttämän verkkokeskustelun kautta.

Robert Arpon väitöskirjatutkimus *Internetin keskustelukulttuurit* (Arpo 2005) keskittyy tarkastelemaan internetin keskustelutapoja yleisemmin. Arpon väitöskirjatutkimus pyrkii kehittämään mallin internet-keskusteluryhmien kommunikaation tarkastelua varten

analysoimalla kolmen eri keskusteluryhmän viestejä. Digitaalisen musiikin tuotanto ja jakelu herättää myös paljon keskustelua, jota tarkastellaan Jukka Kortelaisen pro gradu -tutkielmassa *Sample-pohjainen hiphop-tuottaminen kuluttamisen ja tuottamisen rajapinnoilla* (Kortelainen 2015). Kortelaisen pro gradu tutkii suomalaisten hiphop-tuottajien käsityksiä sämpläyksestä ja tekijänoikeudesta.

Arto Tuomolan tutkimusraportti *Musiikin digitaalinen jakelu. Keskeiset teknologiat ja liiketoimintamallit* (Tuomola 2002) pyrkii rakentamaan kattavan kuvan mahdollisiin teknologioihin ja liiketoimintamalleihin, joilla musiikkia voidaan lähitulevaisuudessa vastikkeellisesti jaella erityisesti tietoverkkojen välityksellä. Suomen tekijänoikeudellisen yhdistyksen julkaisu *Direct Copyright Revenue Streams in Creative Industries in Finland* (Koskinen-Olsson & Muikku 2014) taas tutkii luovien alojen suoria tekijänoikeudellisista tulovirtoja Suomessa. Tutkimuksessa pyritään luomaan malli, jonka pohjalta voidaan luokitella suorat tekijänoikeudelliset tulovirrat.

Taiteilijan asemaa Suomessa on tutkittu jo pitkään. Kaija Rensujeffin *Taiteilijan asema. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla* (Rensujeff 2003) ja sitä kymmenen vuotta myöhemmin toteutettu jatkotutkimus *Taiteilijan asema 2010* (Rensujeff 2014) tutkivat suomalaisen taiteilijakunnan rakennetta, ammatillista asemaa, työmarkkina-asemaa, tulolähteitä ja tulotasoa. Tutkimukset jatkavat Taiteen keskuustoimikunnassa 1980–1990-luvuilla toteutettua taiteilijan asema -tutkimusprojektia, johon kuuluvat tutkimukset kuvataiteilijoista (Karttunen 1988), kirjailijoista (Heikkinen 1989), valokuvataiteilijoista (Karttunen 1993), säveltaiteilijoista (Irijala 1993), näyttämötaiteilijoista (Karhunen 1993), tanssitaiteilijoista (Karhunen & Smolander 1995), elokuvantekijöistä (Oesch P. 1995) sekä graafisista suunnittelijoista, kuvittajista ja sarjakuvantekijöistä (Heikkinen 1996).

Tarja Cronbergin raportti *Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo* (Cronberg 2010) sekä Markus Nordenstrengin ja Harri Rinteen kirjoittama Eduskunnan tulevaisuusvaliokunnan julkaisu *Luovan talouden tulevaisuus* (Nordenstreng & Rinne 2014) käsittelevät taiteilijan asemaa sekä luovan alan nykyisiä ja tulevia haasteita sekä niiden ratkaisumalleja. Kummassakin julkaisuissa pohditaan luovan alan työntekijöiden toimeentuloedellytyksien

ja yrittäjyyden kehittämistä. Talouden uusia muotoja, työelämän lisääntyntä epävarmuutta sekä prekarisaatiota ovat tutkineet esimerkiksi Laura Haapala teoksessaan *Joustava työ, epävarma elämä* (Haapala 2016) ja Mikko Jakonen artikkelissaan "Talous ja työ prekaarissa yhteiskunnassa" (Jakonen 2015).

Kulttuuriyrittäjyys nähdään tulevaisuuden tapana organisoida työtä luovan talouden alalla ja talouskasvua haetaankin nykyään perinteisen teollisen tavaratuotannon sijaan myös kulttuurista (Pyykkönen 2015, 13; Venäläinen ym. 2015, 27). Miikka Pyykkönen on tutkinut kulttuuriteollisuutta ja kulttuurialan yrittäjyyttä muiden muassa artikkelissaan "Kulttuuripolitiikan uusi vaih(d)e: luovaa taloutta ja yrittäjyyttä" (Pyykkönen 2015). Kansainvälisen tutkimuksen puolella David Throsby on teoksissaan *Economics and Culture* (Throsby 2001) ja *The Economics of Cultural Policy* (Throsby 2010) tutkinut luovaa alaa sekä taloustieteen, kulttuurin ja kulttuuripolitiikan välisiä suhteita. Luovan talouden työntekijän asemaa jälkiteollisen yhteiskunnan kynnyksellä on tutkinut myös Richard Florida teoksissaan *Luovan luokan esiinmarssi* (Florida 2005) sekä *Luovan luokan pako* (Florida 2006).

Luovan talouden yritystoiminnan kehittämisedellytyksiä on viime vuosina pyritty vahvistamaan luovan talouden myönteisten kansallisten ja kansainvälisten kehitysnäkymien vuoksi (Cronberg 2010, 4). Jutta Virolaisen pro gradu -tutkielma *Kulttuuri vientituotteena* (Virolainen 2012) tutkii kulttuuriviennin merkityksiä ja tavoitteita opetus- ja kulttuuriministeriön ohjelmateksteissä 2000-luvun alussa. Osuuskunnat ovat kasvattaneet suosiotaan taitelijoiden keskuudessa luovan alan yritysmuotona viime vuosina (Rensujeff 2014, 59) ja Taija Roihan pro gradu -tutkielma "*Kysymys on siitä, että runoilijat on ottanut tuotantovälineet haltuun*". *Osuustoiminta kirjakustantamisen vertaistuotantona Osuuskunta Poesiassa* (Roiha 2015) pyrkii syventämään ymmärrystä tällaisista Poesian kaltaisista taidealalla toimivista ja voimakkaan sisältökeskeisistä osuuskunnista. Osuuskuntatoimintaa ja sen uutta nousua sekä kytkeytymistä prekarisaatioon ovat tutkineet myös Jukka Peltokoski ja Hanna Moilanen artikkelissaan "Osuuskunnat ja uusi osuuskuntaliike" (Peltokoski & Moilanen 2015).

Juhana Venäläisen väitöskirjatutkimus *Yhteisen talous. Tutkimus jälkiteollisen kapitalismin kulttuurisesta sommittumasta* (Venäläinen 2015) tarkastelee jaetun vaurauden merkityksiä nykykapitalismissa taloudellisen arvon luomisen kannalta ja osallistuu yhteisten taloudellista arvoa koskevaan keskusteluun yhteiskuntateoreettisesta näkökulmasta analysoiden, sosiaalisen, kulttuurisen ja taloudellisen yhteenkietoutumista jälkiteollisessa tuotannossa. Katri Halosen väitöskirjatutkimus *Kulttuurituottajat taiteen ja talouden risteyskohdassa* (Halonen 2011) pyrkii selvittämään miten taiteen ja talouden sekä taitelija- ja kuluttajalähtöisyyden väliset ristiriidat määrittävät kulttuurituottajien työtä, ammattispesifiä osaamista ja kollektiivista ammatti-identiteettiä kulttuurituotannon kentällä.

Matti Hokkasen pro gradu -tutkielma *Musiikin digitaalinen jakelu. Digitaaliset ansainta- ja jakelumallit suomalaisten esittäjien näkökulmasta ja mallien soveltuvuus liikkuviin päätelaitteisiin* (Hokkanen 2007) käsittelee musiikin verkkojakelua tietokoneisiin ja mobiililaitteisiin sekä pyrkii selvittämään millaisia musiikin verkkojakelumalleja esiintyy kirjallisuudessa ja miten ne sopivat liikkuviin päätelaitteisiin. Tuomas Pakkasen pro gradu -tutkielma *Digitaalinen musiikki ja piratismi. Musiikkimarkkinoiden kehittyminen Euroopassa* (Pakkanen 2010) käsittelee 20 eurooppalaisen maan musiikin kokonaismyyntiä. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää onko piratismi vähentänyt musiikin kokonaismyyntiä Euroopassa ja miten musiikin digitaalinen myynti internetin välityksellä on kehittynyt. Rainer Oeschin artikkeli "Tekijänoikeus, kuluttaja ja Lex Karpela" (Oesch R. 2009) pohtii miten kuluttaja otetaan huomioon suomalaisessa lainsäädäntökehityksessä tekijänoikeustuotteiden käyttäjänä erityisesti digitaalisessa ympäristössä liittyen vuoden 2005 suureen tekijänoikeuslainsäädännön uudistukseen.

1.2 Tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni ovat

- 1) Miten Anssi Kela argumentoi kantansa musiikin digitaalista jakelua sekä artistin tulonmuodostusta koskeviin kysymyksiin ja minkälaista retoriikkaa hän kannanotoissaan käyttää?
- 2) Mikä on Anssi Kelan kanta musiikin digitaaliseen jakeluun ja näkykö hänen kannassaan muutoksia tarkastelujaksolla 2009–2015?
- 3) Minkälaisena ilmiönä digitalisaatio näyttäytyy ammattimuusikon näkökulmasta?
- 4) Näkykö työelämän prekarisaatio popmusiikin alalla ja mitkä tekijät vaikuttavat popmuusikon tulonmuodostukseen?

2 DIGITALISAATIO JA KULTTUURIALA

2.1 Kulttuurin digitalisoituminen

Musiikin kuluttamisen ja levittämisen tavat ovat muuttuneet aikojen saatossa jo useasti ja elämme tällä hetkellä jälleen yhden suuren kulutustottumuksia muokkaavaan murroksen keskellä. Viimeisten parin vuosikymmenen aikana musiikin kuluttaminen on siirtynyt fyysisten tallenteiden kuluttamisesta yhä enemmän kohti musiikin digitaalista kulutusta. Musiikkipiratismi on vaivannut levyteollisuutta pitkään, sillä jo 1980-luvulla kasettisoittimet herättivät huolta musiikin kopioimisesta radiosta tai muilta fyysisiltä tallenteilta (Toivainen & Venäläinen 2015, 40). Tietokoneiden, mobiililaitteiden ja internetyhteyksien yleistyminen kotitalouksissa ovat tuoneet mahdollisuudet digitaaliseen kuluttamiseen ja jakamiseen lähes jokaisen saataville. Musiikin kuluttaminen ei enää välttämättä vaadi analogisia laitteita, mikä vielä pari vuosikymmentä sitten oli arkipäivää. Internetin luomien mahdollisuuksien myötä aineettomilla hyödykkeillä voidaan nykyään käydä kauppaa helposti ja nopeasti, mikä potentiaalisesti voi myös kasvattaa kulttuurin kysyntää (Oesch R. 2009, 4).

Vuosituhanneen taitteessa nuori yhdysvaltalainen opiskelija Shawn Fanning avasi Napster-tiedostojenjakopalvelun, jonka välityksellä musiikkikappaleiden paikantaminen internetistä ja lataaminen toiselta tietokoneelta oli hyvin helppoa (Taiminen 2010, 10–11). Napster oli hyvin tärkeä kehitysaskel musiikin digitaalisessa kuluttamisessa, vaikka palvelu oli itsessään laitton ja aiheutti muusikoiden keskuudessa huolta. Napster suljettiin oikeuskiistojen myötä vuonna 2001 (Taiminen 2010, 11). Musiikin kuluttaminen digitaalisesti internetin välityksellä on sittemmin jatkanut kehitystään. Tämän murroksen

alkuvaiheessa monet levy-yhtiöt eivät olleet kovinkaan kiinnostuneita kehittämään uusia jakelukanavia. Levy-yhtiöt lähinnä pyrkivät tukahduttamaan digitaalisen kuluttamisen ja ylläpitämään musiikin fyysistä kuluttamista. (Taiminen 2010, 29.) Kuluttajat omaksuivat uuden teknologian jo varhain ja musiikin kuluttaminen alkoi digitalisoitua nopeasti.

Digitalisaation alkuvuosina on syntynyt kokonainen sukupolvi, joka ei mielellään maksa käyttämistään kulttuurituotteista (Halttunen 2016, 42). Digitaalisen jakelun alkuvuosina oikeudenomistajat pyrkivät myös estämään digitaalisen kuluttamisen kehitystä (Taiminen 2010, 29) ja pitämään fyysistä kuluttamista keinotekoisesti yllä. Mahdollisuudet kulttuurituotteiden edelleen kasvavaan kulutukseen digitaalisilla markkinoilla ovat myös olemassa, sillä: "tietoverkkojen kautta tapahtuva suojattujen aineistojen saattaminen yleisön saataville on tehnyt tekijänoikeuksien hyödyntämisestä eksponentiaalisesti kasvavat markkinat, jossa kaupankäynnin kohteena ovat siis aineettomat hyödykkeet" (Oesch R. 2009, 4).

Musiikin fyysisillä äänitteillä käytävä myynti laski Suomessa euromääräisesti oikeastaan koko 2000-luvun alun (Musiikkituottajat 2016a) ja musiikin digitaalinen kuluttaminen on kasvanut voimakkaasti muutaman viimeisen vuoden aikana (Helsingin Sanomat 11.2.2015). Suomessa musiikin digitaalinen myynti ohitti ensimmäistä kertaa fyysisillä äänitteillä tehtävän myynnin vuonna 2014 noin 51 prosentin markkinaosuudella (HS 11.2.2015a; Musiikkituottajat 2015). Suomalaiset musiikin markkinat tulevat alan kehityksessä kuitenkin hieman muita pohjoismaita jäljessä, joissa musiikin digitaalinen musiikin kuluttaminen on huomattavasti yleisempää (HS 11.2.2015b). Esimerkiksi Ruotsissa digitaalisen musiikin osuus vuonna 2014 oli peräti 83,8 prosenttia musiikin kokonaismarkkinoista (IFPI Sverige, 2015). Taulukossa 1 esitetään digitaalisen musiikin kuluttamisen osuuden voimakas kasvu musiikin kokonaiskulutuksesta kuluvalle vuosikymmenellä Suomessa.

TAULUKKO 1: Fyysisten ja digitaalisten äänitteiden markkinaosuudet Suomessa vuosina 2010–2015 (Musiikkituottajat 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016d)

| Vuosi: | Fyysisen kulutuksen osuus kokonaisymyynnistä: | Digitaalisen kulutuksen osuus kokonaisymyynnistä: |
|---------------|--|--|
| 2010 | 81,77 % | 18,23 % |
| 2011 | 80,21 % | 19,79 % |
| 2012 | 72,63 % | 27,37 % |
| 2013 | 64,07 % | 35,93 % |
| 2014 | 48,93 % | 51,07 % |
| 2015 | 36,86 % | 63,14 % |

Kappalemääräisesti laskettuna cd-levyjä myytiin vuonna 2001 peräti 8,7 miljoonaa kappaletta (Musiikkituottajat 2016a), mutta vuoden 2015 aikana cd-levyjä myytiin enää 1,5 miljoonaa *boxia* (Musiikkituottajat 2016d). Kansainvälisen käytännön mukaan Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajat ÄKT ry siirtyi kappaleiden tilastoinnista *boxien* tilastointiin (Musiikkituottajat 2007). Lp-levyjä myytiin 1990-luvun alkuvuosina vielä yli miljoona kappaletta vuodessa (Musiikkituottajat 2016a), mutta niiden myynti putosi sittemmin voimakkaasti. Musiikin digitaalisen kuluttamisen suosion kasvusta huolimatta lp-levyjen myynti on kuluvaan vuosisadan aikana kasvanut vuonna 2000 myydyistä 8 791 kappaleesta (Musiikkituottajat 2000) vuoden 2015 aikana myytyyn 74 030 *boxiin* (Musiikkituottajat 2016d).

Musiikin digitalisaatiosta puhuttaessa on muistettava, että jo vuonna 1982 julkaistu musiikin tallennusformaatti compact disc eli cd-levy on digitaalinen tallennusmuoto (Taiminen 2010, 4). Nykyisin digitalisaatiosta puhuttaessa tarkoitetaan pääasiassa cd-formaatin tiivistämisestä syntyvistä tuotteista ja palveluista (Taiminen 2010, 4). Näitä palveluita ja tuotteita ovat esimerkiksi musiikin suoratoistopalvelut ja yksittäisten musiikkikappaleiden download -myynti. Digitaalinen musiikin kuuntelu ja kuluttaminen jakautuu näin siis esimerkiksi internetin välityksellä käytettäviin suoratoistopalveluihin ja digitaalisten tiedostojen latauksiin. Musiikin digitaalinen kuluttaminen on kasvanut voimakkaasti 1990-luvulta alkaen muiden muassa mp3 -tiedostomuodon ja niitä toistavien ohjelmien myötä (Taiminen 2010, 5). Digitalisaation alkuvuosina musiikkia jaettiin internetin välityksellä esimerkiksi lähettämällä mp3 -tiedostoja sähköpostin välityksellä.

Vuoden 2014 jälkeen Suomen musiikkimarkkinat ovat kehittyneet varsin nopealla tahdilla. Vuodesta 2000 alkaneen ja yli kymmenen vuoden mittaisen musiikin laskevan myynnin jakson jälkeen musiikkiala näyttää vuonna 2016 olleen ensimmäistä kertaa kasvussa Suomessa (Musiikkituottajat 7.4.2016). Suoratoistopalveluiden sekä digitaalisten latauspalveluiden osuus Suomen musiikkimarkkinoista oli jo peräti 79 prosenttia vuoden 2016 ensimmäisellä puoliskolla (HS 13.7.2016; Musiikkituottajat 2016b).

Samaan aikaan laittomien suoratoistopalveluiden käyttö on lisääntynyt varsinkin puhuttaessa elokuvista ja tv-sarjoista (HS 18.4.2015). Huolimatta pyrkimyksistä ohjata kuluttamista laillisiin palveluihin, musiikkia kulutetaan myös laittomin menetelmin (Halttunen 2016, 43). Musiikkipiratismi on herättänyt levyteollisuudessa huolta jo 1980-luvulta alkaen kasettisoittimien yleistyttyä (Toivainen & Venäläinen 2015, 40). Musiikkipiratismi ja sen vastainen taistelu ovat vuosikymmenten mittaan kehittyneet samaa tahtia teknologian kanssa. Laillisen kulutuksen ohella myös musiikin laitton kuluttaminen on siirtynyt tiedostojen lataamisesta kohti suoratoistopalveluita. Huhtikuussa 2015 Helsingin Sanomat kirjoitti piratismista Suomessa seuraavasti: "Laiton lataaminen verkosta on vähentynyt viime vuosina. Piratismi ei ole kuitenkaan katoamassa. Samalla kun laitton lataaminen on vähentynyt, laitton striimaus on lisääntynyt." (HS 18.4.2015.)

Vaikka musiikkiteollisuuden alan huolena on jo pitkään ollut teollisuuden romuttuminen kuluttajien harrastaman kopioinnin seurauksena, YouTuben kaltaisten palveluiden edustamassa jakamistaloudessa tekijänoikeuden alaisten tuotteiden levittäminen vaikuttaa saaneen joidenkin oikeudenomistajien hiljaisen hyväksynnän. Äänitteitä hankkiessaan kuluttaja ei kuitenkaan yleensä osta tekijänoikeutta vaan pelkän teoskappaleen (Oesch R. 2009, 6). Musiikin levittäminen YouTuben kaltaisissa palveluissa nähdään musiikin ilmaisena markkinointina, jota kuluttajat oma-aloitteisesti tekevät. Oikeudenomistajien huoli tuotteen unohtumisesta on suurempi kuin pelko tuotteen laittomasta levittämisestä, joten yhteistä arvonmuodostusta luova *prosumer* eli kuluttaja-tuottaja toiminta sallitaan. (Toivainen & Venäläinen 2015, 40–41.) Tässä uudessa talouden mallissa kuluttaja ei ole vain passiivinen vastaanottaja vaan palvelun tilaaja ja

yhteistyökumppani. Nykyaikainen kuluttaja ylläpitää kuuntelijoiden yhteisöä, tuottaa uutta sisältöä oma-aloitteisesti ja välittää mieltymyksiä koskevaa informaatiota. Kuluttaja toimii ikään kuin tuotannon reaaliaikaisena kontrolloijana. (Toivainen & Venäläinen 2015, 27.)

Levy-yhtiöt ja muut musiikin oikeudenomistajat pyrkivät nyt korjaamaan alkuvuosien virheitään kehittämällä digitaalisia musiikkipalveluita ja houkuttelemalla uusia kuluttajia niiden käyttäjiksi. Lailliset digitaalisen musiikin jakelun kanavat ovatkin kehittyneet viime aikoina merkittävästi (Taiminen 2010, 20). Muusikoiden pirstaleisen ja moninaisen tulonmuodostuksen yksi osa – äänitteistä saatavat myyntitulot – on ollut viime aikoina suuressa murroksessa. Kuluttajat haluavat tyydyttää tarpeitaan mahdollisimman edullisesti ja usein mielellään myös ilmaiseksi. Samaan aikaan muusikot ja säveltäjät toivovat, että heidän musiikkiaan kulutetaan ja sen käytöstä maksetaan.

Tietotekninen vallankumous on tehostanut tuotantoa kaikilla aloilla; myös musiikkialalla (Jakonen 2015, 107). Musiikin tuotanto ja äänittäminen on digitalisaation myötä tullut edullisemmaksi ja myös digitaalisen aineiston – eli aineettomien hyödykkeiden – välitys, varastointi ja kopiointi onnistuu internetin välityksellä helposti ja edullisesti (Hokkanen 2007, 22). Nykyisessä digitaalisessa ympäristössä kuluttajat paitsi kuluttavat, usein myös jakavat aikaisemmin hankkimaansa sisältöä. Tietotekninen vallankumous on monin paikoin myös mahdollistanut työntekijöille tuotantovälineiden hankkimisen itselleen (Jakonen 2015, 108).

2.1.1 Spotify

Spotify on ruotsalainen mainos- ja jäsenmaksurahoitteinen musiikin suoratoistopalvelu, joka perustettiin vuonna 2006 (The Telegraph 8.12.2015). Spotify tarjoaa käyttäjilleen mahdollisuuden musiikin suoratoistoon mobiililaitteelle tai tietokoneelle ladattavan sovelluksensa kautta. Spotifyn tarjoama musiikin suoratoistopalvelu on tilauspalvelu, jota käyttämällä asiakas saa määrällisesti rajoittamattoman käyttöoikeuden palvelun tarjoamaan musiikkivalikoimaan (Taiminen 2010, 31). Spotifyn tilauspalvelun *streaming*- eli suoratoistotekniikka tarkoittaa koodattua musiikkia, jota tietokoneelle tai muulle laitteelle

ladattu ohjelma purkaa ja toistaa, sitä mukaa kun informaatiota ladataan bittivirtana internet-yhteyden kautta laitteen muistiin tiedon varsinaisesti tallentumatta – muuten kuin hetkellisesti – laitteen muistiin (Taiminen 2010, 32).

Spotify tarjoaa musiikin kuunteluun tarkoitettua tilauspalveluaan *freemium*-liiketoimintamallia käyttäen. *Freemium*-malli tarkoittaa, että yritys antaa kuluttajille jotain käyttöön ilmaiseksi, mutta samalla houkuttelee kuluttajaa käyttämään palvelun maksullisia ominaisuuksia. Malli on mobiililaitteitaikaudella varsin yleinen esimerkiksi mobiilipeleissä. Spotifyn tapauksessa tämä tarkoittaa, että Spotify antaa kuluttajille mahdollisuuden käyttää palvelua ja kuunnella musiikkia palvelun kautta ilmaiseksi (Taiminen 2010, 74). Ilmaispalvelu rahoitetaan mainoksilla, joita palvelussa kuluttaja toisinaan kuulee raitojen vaihtuessa ja myös näkee ohjelman käyttöliittymässä.

Palvelusta on olemassa myös maksullinen *premium*-versio, jossa on parempi äänenlaatu kuin ilmaispalvelussa. *Premium*-palvelu maksaa käyttäjälleen 9,99 euroa kuukaudessa ja maksamalla palvelun käytöstä käyttäjä pääsee eroon palvelussa kuultavista ja nähtävistä mainoksista (Spotify 2016). Ilmaispalvelu on kuitenkin Spotifyn käyttäjien keskuudessa edelleen suosittu kuin maksullinen versio. Kokonaisuudessa Spotifylla on noin 75 miljoonaa käyttäjää maailmanlaajuisesti, joista vain noin 20 miljoonaa on maksavia asiakkaita (Spotify 10.6.2015). Käytännössä siis noin kolme neljäsosaa asiakkaista ei maksa käyttämästään palvelusta. Spotify onkin ollut koko olemassaolonsa aikana ollut tappiollinen yritys (HS 8.5.2015; Statista 2016). Tästä huolimatta on se tuottanut musiikkiteollisuudelle jo pian miljardi dollaria (HS 7.10.2013; IFPI 2014, 48). Euroopassa Spotify on International Federation of the Phonographic Industry eli IFPI:n mukaan levy-yhtiölle toiseksi suurin tulonlähde digitaalisen musiikin puolella (The Guardian 11.10.2013; IFPI 2015, 7).

Maaliskuussa 2015 The Kernel niminen verkkolehti julkaisi artikkelin Spotifyn liiketoimintamallista. Lehden mukaan Spotify ottaa saamistaan tuloista 30 prosenttia itse ja jakaa loput 70 prosenttia tuloista levy-yhtiöiden, artistien ja muiden oikeudenomistajien kesken. Nämä 70 prosenttia saaduista tuloista jaetaan kaikkien palvelun

musiikkikappaleiden kesken niiden saamien soittomäärien mukaan. (The Kernel 2015.) Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että maailmanlaajuisesti suosituimpien artistien oikeudenomistajat saavat palvelusta parhaan tuoton.

Suomi on maailman mittakaavassa markkina- ja kielialueena varsin pieni, joten myös useimpien suomalaisten artistien tulot Spotifyn kautta jäävät verrattain pieniksi. Eurooppalaisessa mittakaavassa Suomen musiikkimarkkinoista omalaatuisen tekee kotimaisen musiikin kulutuksen poikkeuksellisen suuri osuus, joka vuonna 2015 oli 46 prosenttia äänitemusiikin kokonaiskulutuksesta (Musiikkituottajat 7.4.2016). Kotimaisten äänitteiden osuus fyysisen tallennemyynnin kokonaismarkkinoista oli vuonna 2015 jopa 66 prosenttia (Musiikkituottajat 7.4.2016). Monet artistit ovat kritisoineet Spotifyn maksamien korvausten tasoa ja toisinaan myös pyrkineet taistelemaan Spotifyta vastaan poistamalla tuotantonsa Spotifysta tai jättämällä sen kokonaan lisäämättä palveluun.

Luovan talouden pitkän hännän edustajien – pienten artistien – kannalta Spotifyn liiketoimintamalli tarkoittaa että, heille ei palvelusta paljon tuottoja kerry. Talking Heads -yhtyeestä tutun laulaja-kitaristi David Byrnen mukaan suuret levy-yhtiöt ottavat artistin tuotoista suurimman osan jakaen artistille tämän tuotoista vain 15–20 prosenttia (The Guardian 11.10.2013). Maailmanlaajuisesti kolme suurinta levy-yhtiötä ovat Universal Music Group, Sony Music Entertainment ja Warner Music Group. Esimerkiksi suomalaisilla äänitemarkkinoilla näiden kolmen suuren levy-yhtiön yhteenlaskettu markkinaosuus oli vuoden 2015 aikana 90,1 prosenttia kokonaismarkkinoista (Musiikkituottajat 2016c). Näiden kolmen suuren levy-yhtiön kerrotaan myös omistavan Spotify -suoratoistopalvelusta noin viidenneksen (Digital Music News 2014).

Byrnen mukaan pienet *independent* -levy-yhtiöt voivat kuitenkin maksaa artistille tämän Spotify -suoratoistopalvelussa tuottamista voitoista jopa puolet (The Guardian 11.10.2013). *Independent* -levy-yhtiöllä tarkoitetaan levy-yhtiötä, joka ei ole suurten levy-yhtiöiden omistama tai niiden rahoituksen alainen. David Byrnen mukaan Spotifyn ja levy-yhtiöiden liiketoimintamalli musiikkiteollisuudessa ei ole kestävä ja hän onkin vetänyt tuotannostaan mahdollisimman suuren osan pois Spotifysta (The Guardian 11.10.2013). Samoista syistä moni muukin artisti on pyrkinyt rajoittamaan tuotantonsa saatavuutta Spotifyn kautta.

On ehdotettu, että Spotify siirtyisi kuluttajan suoraan kulutukseen perustuvaan tilitysmalliin (Nordenstreng & Rinne 2014, 20). Tällöin pienilläkin artisteilla olisi Spotifyn kautta mahdollisuus parempaan tuottoon. Kuluttajan maksama kuukausimaksu maksettaisiin suoraan hänen kuuntelemilleen artisteille hänen kuuntelemiensa kappaleiden soittomäärien mukaan. Tähän malliin siirtyminen olisi verrattain helppoa, sillä Spotifylla kerrotaan olleen koko sen olemassaolon ajan käytössä teknologia, joka mahdollistaisi tällaisen kuuntelukohtaisen tilitysmallin käyttöönottamisen. Ainoana esteenä malliin siirtymiseen on ollut Spotifyn oikeudenomistajien vastustus. (Haavisto 2015.)

Kuluttajan kannalta palvelun valtava musiikkitarjonta, käytön helppous ja mahdollisuus käyttää palvelua joko pientä korvausta vastaan tai täysin ilmaiseksi ovat houkuttelevia asioita. Pienen artistin kannalta on tilanne toinen. Esimerkiksi jos palvelun käyttäjä maksaa palvelun käytöstä kuukausimaksua ja kuuntelee vain yhtä pientä independent -artistia Spotifysta, eivät kuluttajan rahat mene suoraan kyseiselle artistille, sillä kuluttajan maksama kuukausimaksu jaetaan kaikkien palvelun artistien kesken kappaleiden saamien soittomäärien mukaan. Toisin sanoen suurimman osan rahoista ottaa sen hetken suosituimman musiikkikappaleen oikeudenomistajat. Spotifyn artisteille maksamat korvaukset vaihtelevat kuluttajan käyttämän sovellusversion ja artistien omien levytyssopimusten mukaan (Haavisto 2015). Kuluttajan maksama jäsenmaksu päättyy tässä tilanteessa artistille, jota hän ei esimerkkitapauksessa ole edes kuunnellut. Anssi Kelan mukaan Spotify tilittää hänelle *premium* -palvelun kautta kuunnelluista kappaleista kymmenen kertaa suurempaa korvausta kuin ilmaisipalvelun kautta kuunnelluista kappaleista (Haavisto 2015).

Nykyään kuulee myös puheenvuoroja, joissa suoratoistopalvelu Spotifyn nykyisen kaltaiselle musiikin suoratoiston ilmaiselle tilauspalvelulle ennustetaan loppua. Spotifysta osan omistavat levy-yhtiöt neuvottelevat Spotifyn kanssa ilmaisen tilauspalvelun kehittämisestä: "Meidän täytyy nopeuttaa maksavien asiakkaiden määrän kasvua — toisin sanoen meidän täytyy rajoittaa ilmaista palvelua"¹, sanoo erään suuren levy-yhtiön edustaja Rolling Stone -musiikkilehden artikkelissa (Rolling Stone 20.3.2015). Samassa artikkelissa

¹ Tutkijan suomennos. Alkuperäinen sitaatti englanniksi: "We need to accelerate the growth of paying subscribers – that's a slightly more positive way of saying we need to limit free".

muusikoiden asianajajana toimiva Gary Stiffelman ennusti Spotifyn luopuvan *freemium*-mallista kuluvan vuoden 2015 loppuun mennessä. Kun puhutaan palveluiden ja ideoiden muuttamisesta kulutushyödykkeiksi, on kyseessä hyödykemuotoistaminen eli kommodifikaatio (Toivainen & Venäläinen 2015, 43). Spotifyn tapauksessa pyritään maksumuureja rakentamalla tavaramuotoistamaan hankalasti rajattavaa ja helposti kopioitavaa immateriaalista sisältöä. Saadakseen markkina-arvon on yhteinen aidattava, eristettävä, rajattava, määrällistettävä ja hinnallistettava (Toivainen & Venäläinen 2015, 40).

Joulukuussa 2015 Helsingin Sanomat uutisoi Spotifyn suunnittelevan sääntöjensä muuttamista siten, että se tarjoaisi jatkossa osan musiikistaan vain maksullisen palvelun kautta. Tähän asti Spotifyn sääntöjen mukaan kaiken palvelussa olevan musiikin on ollut oltava saatavilla sekä ilmaisessa että maksullisessa palvelussa. Tämä muutos vaikuttaa siltä, että Spotify alkaa myöntyä artistien vaatimuksiin palvelun tilittämien maksujen kasvattamisesta. (HS 8.12.2015.) Spotifyn – ja yleisemminkin ajateltuna musiikin digitaalisen jakelun – on toisinaan sanottu tappavan musiikkiteollisuuden. Musiikkia kuitenkin kulutetaan edelleen ja ainoastaan musiikin kuuntelun välineet ovat muuttuneet.

2.2 Musiikin digitaalinen ja fyysinen kuluttaminen

Tällaiset väitteet uuden teknologian mahdollisesti vanhalle teknologialle luomista uhkakuvista perustuvat niistä aiheutuvaan oletettuun vahingonvaaran. Albert O. Hirschmanin vahingonvaaraväitteen mukaan ehdotetuissa muutoksissa ei välttämättä itsessään ole mitään väärää vaan siinä, että se johtaa tapahtumasarjan alkamiseen, jonka seuraukset ovat vaaralliset tai jollain muulla tavalla epämieluisat (Hirschman 1991, 83). Hirschmanin mukaan vahingonvaaraväitettä käytetään, kun pelätään, että uusi teknologia ottaa vallan aiemmin samankaltaista käyttötarkoitusta ajaneelta keksinnöltä (Hirschman 1991, 121).

Spotifyn ja digitaalisen musiikin on sanottu tappavan musiikin fyysisen kuluttamisen ja musiikkiteollisuuden ylipäättään. Spotify ja digitaalinen kuluttaminen ei kuitenkaan välttämättä tarkoita musiikkiteollisuuden tuhoa, sillä fyysinen ja digitaalinen kuluttaminen saattavat oppia elämään rinnakkain. Fyysisillä äänitteillä on edelleen (Halttunen 2016, 42) ja tulee kenties jatkossakin olemaan oma asiakaskuntansa. Digitaalinen kuluttaminen tulee todennäköisesti kuitenkin valtaamaan valtaosa musiikin markkinoista fyysisen kuluttamisen kustannuksella. Parhaimmassa tapauksessa löydetään musiikin kuluttamisen malli, joka on kuluttajien kannalta mieleinen ja, jossa artistit saavat kohtuullisen korvauksen tekemästään työstä.

Vuonna 2009 laulaja, lauluntekijä ja Kaiku Entertainment Oy:n toimitusjohtaja Pekka Ruuska pohti blogikirjoituksessaan samankaltaisia ajatuksia Spotifyn vaikutuksista musiikkiteollisuudelle:

"Kaikki tajuavat musiikkialan olevan murroksessa, mutta, kuten joku totesi, Skype'n ilmaantuminen ei tappanut mobiilioperaattoreita, vaan korjasi pitkien puhelujen hinnoittelua. Ehkei siis Spotifykaan tapa musiikkia, vaan auttaa löytää löytämään musiikkirahojen puroille uudet uomat." (Ruuska 2009a.)

Suomi on tullut musiikin digitalisoitumisessa hieman muita pohjoismaita jäljessä ja vasta vuonna 2014 digitaalisen musiikin kuluttaminen ohitti 51 prosentin markkinaosuudella fyysisen musiikin kuluttamisen Suomessa (HS 11.2.2015; Musiikkituottajat 2015). Vuonna 2015 cd-levyjä myytiin enää 1,5 miljoonaa *boxia* (Musiikkituottajat 2016d), kun taas vuoden 2001 aikana cd-levyjä myytiin vielä 8,7 miljoonaa kappaletta (Musiikkituottajat 2016a). Muissa pohjoismaissa digitaalisen musiikin kuluttaminen ohitti fyysisen kuluttamisen jo joitain vuosia aiemmin. Fyysistä musiikkia kulutetaan siis edelleen, vaikka digitaalisen musiikin painoarvo onkin viime vuosina huomattavasti kasvanut. Fyysinen musiikin kuluttaminen on jossain määrin kuitenkin säilyttänyt suosiotaan (Halttunen 2016, 42) ja fyysisistä musiikkiformaateista vinyylilevyt ovat jopa kasvattaneet suosiotaan viime

aikoina (HS 5.1.2017). Vinyylilevyjen vuotuiset myyntimäärät ovat olleet voimakkaassa kasvussa viimeisen reilun vuosikymmenen aikana (Musiikkituottajat 2000; 2016d). Monet kaupat ovatkin ottaneet vinyylilevyt takaisin valikoimiinsa.

2.3 Musiikki digitaalisena hyödykkeenä

Markkinataloudessa käydään kauppaa erilaisilla hyödykkeillä, joiden hinnat määräytyvät markkinoilla kysynnän ja tarjonnan lakien mukaan. Hyödyke – oli se muodoltaan mitä tahansa – on tavara tai palvelu, joka voi tyydyttää ihmisen tarpeita (Pohjola 2009, 247). Kaikki ihmisten tarpeet eivät kuitenkaan liity pelkästään elämän ylläpitämiseen vaan toisinaan ihmiset haluavat myös muunlaisia hyödykkeitä kuten esimerkiksi viihdettä.

Yleensä omistajaa vaihtava hyödyke on helposti erotettavissa muista samankaltaisista myytävistä tuotteista. Esimerkiksi yksittäistä äänilevyä ostaessani tämä kyseinen levy vaihtaa omistajaa vaihdossa rahaa vastaan ja levyn aikaisempi omistaja menettää omistaja- ja hallintaoikeuden kyseiseen tallenteeseen. Fyysisillä esineillä käytävillä markkinoilla myytävien tuotteiden kauppa on verrattain helppoa. Fyysisten hyödykkeiden rajallisuus määrää sen saatavuuden, joka kysynnän myötävaikutuksella määrää tuotteen hinnan. Aineettomien hyödykkeiden hinnan määrittely menee hieman hankalaksi, sillä niitä ei aineellisten hyödykkeiden tavoin vaivaa rajallisuus.

Yhteisestä omaisuudesta puhuttaessa commons eli yhteiset on jotain, mitä jokainen ihminen jakaa keskenään yhteisesti (Toivainen & Venäläinen 2015, 24). Commons-keskustelussa yhteisvaranto on resurssiyhteisö kuten puisto tai metsä. Yhteisvauraus taas on yhteisvarantojen luoma kokonaisuus, joka ei ole yksinoikeudellisen hallinnan piirissä. Toisin sanoen kaikki, mikä on yhteistä, mutta ei markkinoilla tai valtion hallinnassa on yhteisvaurautta. Yksityiseen ja julkiseen vertautuva analyttinen käsite yhteinen viittaa sellaiseen yhteistuotannon ja -toiminnan jatkuvuuteen, jossa käytetään hyödyksi yhteisvarantoja ja synnytetään uusia. (Toivainen & Venäläinen 2015, 25–26.) Musiikki ja kaikki muu immateriaalinen luova materiaali voidaan laskea mukaan yhteiseen.

Immateriaalisilla asioilla ei vaikuta varsinaisesti olevan mittaakaan eikä muotoa eli niiden hinnan määrittäminen vaikeutuu. Nämä ominaisuudet saadakse on immateriaalinen hyödyke kommodifikaation keinoin muutettava rajalliseksi keinotekoisesti. Esimerkiksi musiikkia voidaan pyrkiä saattamaan keinotekoisesti rajalliseen muotoon tekijänoikeuksin ja kopiosuojauksin. (Toivainen & Venäläinen 2015, 27.) Levyteollisuus perustui pitkään fyysisillä tallenteilla julkaistujen albumien myynnin ansaintalogiikkaan, jossa fyysistä äänitettä markkinoitiin uniikkina tuotteena, jonka sisältämä musiikki oli moraalisen ja laillisen käyttöoikeuden alainen. Fyysisten tallenteiden kopiointi oli levyteollisuuden huolena jo 1980-luvulla, sillä halvoilla kasettisoittimilla pystyi kopioimaan musiikkia radiosta tai muilta fyysisiltä tallenteilta. (Toivainen & Venäläinen 2015, 40.)

Digitalisaatio on luonut tilanteen, jossa luovan alan tuotteiden – kuten esimerkiksi musiikkitalteen – myynti ei enää vaadi pelkästään fyysisillä äänitteillä tehtävää kauppaa. Digitaalisen tuotteen kopioiminen, varastointi ja siirtäminen paikasta toiseen on edullista verrattuna fyysisen tuotteen kauppaan (Hokkanen 2007, 22). Internetin suoratoistopalveluiden myötä ei myöskään enää tarvita välttämättä edes tilaa tietokoneen kovalevyllä viedän digitaalisen tiedoston ostamista (Taiminen 2010, 32). Digitaalisten markkinoiden syntyminen ja kasvaminen nykyiseen kokoonsa ovat viimeisinä vuosina muuttaneet äänitteillä tehtävää kauppaa huomattavasti. Digitaalisilla musiikin markkinoilla liikkuvan rahan määrä on pudonnut merkittävästi verrattuna fyysisillä äänitteillä käydyn kaupan huippuvuosiin (Halttunen 2016, 12). Kuluttajat eivät myöskään mielellään maksa kuuntelemastaan digitaalisesta musiikista (Halttunen 2016, 42).

2.4 Digitalisoitumisen vaikutukset taiteilijan tulonmuodostukseen

Digitalisaatio on muovannut kulutustottumusten ohella myös muusikoiden tulonmuodostusta. Levymyynnistä saatavat tulot ovat perinteisesti olleet yksi osa artistien pirstaleisesta tulonmuodostuksesta ja levymyynnin hiipuessä tämä osa on kaventunut. Kuitenkin musiikkiteoksen kirjoittaminen ja lopulta saattaminen äänitemuotoon on vaatinut – ja vaatii edelleen – aikaa ja rahaa. Tietoteknisen vallankumouksen myötä myös

tuotantovälineet ovat yhä enemmän työntekijöiden hallussa (Jakonen 2015, 108). Digitalisaatio on tuonut ihmisten saataville työkaluja, joiden avulla esimerkiksi musiikin äänittäminen on tullut helpommaksi ja edullisemmaksi.

Musiikin kulutustottumusten muutosten ohella myös suomalaiset levytyssopimukset ovat muuttuneet viime vuosina radikaalisti. Suuret kansainväliset levy-yhtiöt ovat ostaneet pieniä suomalaisia levy-yhtiöitä ja tuoneet omat ulkomaiset sopimusohjansa käyttöön myös Suomessa (Haavisto 2015). Myös television musiikkiformaattiohjelmat – kuten *Idols* ja *the Voice of Finland* – ovat muokanneet muusikoiden levytyssopimuksia. Musiikkiformaattiohjelmaan osallistuvan on usein allekirjoitettava levytyssopimus voidakseen edes osallistua ohjelmaan. Tällaisissa "ota tai jätä" -tyyppisissä sopimuksissa levy-yhtiö vie usein suuren osuuden artistin tuloista. Nämä uuden tyyppiset sopimukset ovat vaikuttaneet myös muiden – jo valmiiksi alalla toimivien – muusikoiden levytyssopimukseen. Levy-yhtiöt pyrkivät ottamaan yhä suuremman osan artistin tuottamista tuloista. (Haavisto 2015.)

Levytyssopimukset on perinteisesti rakennettu olettamukselle, että levystä julkaistaan fyysinen versio. Levytyssopimukseen on perinteisesti kirjattu vähennyksiä, jotka koituvat muun muassa fyysisen äänitteen valmistamisesta. Vaikka levymyynti ja musiikin kuluttaminen on siirtynyt yhä enemmän digitaaliselle puolelle, näitä vähennyksiä ei ole levytyssopimuksista juurikaan poistettu. (Haavisto 2015.) Digitaalinen musiikin kuluttaminen on noussut Suomessa jo fyysisen kuluttamisen edelle (Musiikkituottajat 2015), mutta siitä huolimatta levytyssopimukseen kirjataan nämä fyysisistä äänitteistä johtuvat vähennykset (Haavisto 2015). Nämä seikat yhdistettynä digitaalisten musiikkimarkkinoiden tuomiin muutoksiin vaikuttavat taiteilijan tulonmuodostukseen.

3 TAITEILIJAN ASEMA

Tutkimuksessani tarkastelen työelämän prekarisaatiota taidealalla ja suomalaisen popmuusikon asemaan digitalisaation ajan Suomessa. Tyypillinen työsuhde Suomessa on vakituinen sekä kokoaikainen ja työtä tehdään tyypillisesti työpaikalla yhdelle työnantajalle (Cronberg 2010, 15). Joskin tyypillisestä poikkeavat työsuhteet, matalapalkkatyö ja alityöllisyys ovat lisääntyneet viime vuosina (Haapala 2016, 41). Kulttuurialalla tyypillisestä poikkeavat työsuhteet ovat monia muita aloja yleisempiä, sillä kulttuurialalla on pikemminkin sääntö kuin poikkeus työskennellä tyypillisestä poikkeavassa työsuhteessa perinteisen palkkatyösuhteen sijaan (Rensujeff 2014, 55).

Cronbergin mukaan (2010, 9) taiteilijoiden sosiaaliturva on koulutus huomioon ottaen yhteiskuntamme heikoimpia. Kulttuurin toimialat muodostavat merkittävän osan Suomen kansantaloutta ja kulttuuri on myös suomalaisten tärkein yksityisen kulutuksen kohde heti elintarvikkeiden jälkeen. Luovat alat ovat olleet talouskriisistä huolimatta jopa nousussa Euroopan unionin alueella. (Haapala 2016, 205.)

3.1 Taiteilijan asema ja prekarisaatio

Ammattiasema eli työmarkkina-asema tarkoittaa taiteilijan työoikeudellista asemaa eli työskenteleekö hän vapaana taiteilijana, *freelancerina*, palkansaajana vai yrittäjänä. Taiteilijan työmarkkina-asema liittyy taiteilijan työoikeudellisen aseman lisäksi sosiaalipoliittiseen ja sosiaaliseen asemaan työmarkkinoilla. (Rensujeff 2014, 53.) Suomessa on sosiaaliturvan suhteen ammattiasemaan, vakuutuksiin ja ansaintaan perustuva järjestelmä, jossa perustavanlaatuisin ero tehdään yleensä sen välillä, onko henkilö palkansaaja vai yrittäjä (Rensujeff 2014, 53; Työttömyysturvalaki 2002/1260). Tämän jaon

ulkopuolelle jäävät työmarkkina-asemaa kuvaavat kategoriat ovat huomattavasti harvinaisempia ja tuottavat kokonaisuudessaan hankaluuksia sosiaaliturva-, työttömyys-, eläke- ja verotuskysymyksissä (Rensujeff 2014, 53).

Työelämän pirstoutuminen ja prekarisaatio näkyy myös taiteilijoiden arjessa. Vuosien 2000 ja 2010 välisenä aikana työsuhteessa toimivien taiteilijoiden lukumäärä on laskenut ja vapaina taiteilijoina toimivien osuus on noussut (Rensujeff 2014, 54). Kaija Rensujeffin *Taiteilijan asema 2010* -tutkimuksessa todetaan myös, että vain alle puolet taiteilijoista sopii työelämässä yleisesti käytettyihin kategorioihin eli palkansaajiin ja yrittäjiin (Rensujeff 2014, 54). Jakosen mukaan (2015, 111) näihin työntekijöihin – jotka työskentelevät yksityisyrittäjän ja palkollisen aseman välimaastossa – voidaan viitata sanalla *entreplooyee*. Tällaisia *entreplooyee* -työntekijöitä ja muita prekariaatin työntekijöitä yhdistää työelämän ja työn ulkopuolisen elämän epävarmuus. Prekaari itsensätyöllistäjä maksaa itse tavallisesti työnantajien maksamat lakisääteiset eläke-, sairaus- ja tapaturmamaksut (Haapala 2016, 145).

Monet kulttuurialoilla työskentelevät ihmiset kokevat, että itsensätyöllistäjäksi ryhtyminen on ainoa keino työllistyä (Haapala 2016, 126). Itsensätyöllistäjä on sateenvarjokäsite yksinyrittäjien, ammatinharjoittajien, *freelancereiden* ja apurahansaajien joukolle (Haapala 2016, 122). Juridisesti ajatellen *freelancerit* ovat yrittäjiä, mutta heidän työsuhteensa rinnastuvat palkansaajiin (Pyykkönen 2015, 136). Taiteilijoita myös kannustetaan yrittäjyyteen talouspoliittisista syistä ja taiteilijat ovat olleet arvonlisäverovelvollisia vuodesta 2003 asti (Lampela 2012, 25). Yrittäjyyskoulutus on myös lisääntynyt taidealojen oppilaitoksissa 1990- ja 2000-luvuilla, mikä on myös nostanut yrittäjyyden osuutta taidealoilla (Rensujeff 2014, 58). Tämän lisäksi taiteilijoita on kehoitettu liittymään ennakonperintärekisteriin (Lampela 2012, 25). Kulttuuri- ja taidealan yrittäjyys on nähty yhä merkittävämpänä tapana tehdä työtä ja luoda työpaikkoja aloille, joilla yrityksiä on toiminut varsin vähän (Rensujeff 2014, 58).

Haapalan (2016, 162) mukaan epävarmoissa työsuhteissa työskentelevä prekariaatti kokee perinteisen palkkatyöyhteiskunnan puitteissa jatkuvaa epävarmuutta oikeuksista, toimeentulosta ja tulevaisuudesta ja on usein myös sosiaaliturvan ulkopuolella tai sen rajamailla. Epävarmoissa työsuhteissa työskentelevä työntekijä tarvitsee useita päällekkäisiä ja lomittaisia tulonlähteitä itsensä ja perheensä elättämiseen. Koska taiteen alalla työvoimasta alle puolet työskentelee perinteisissä palkansaaja tai yrittäjä työsuhteissa, on taiteilijan toimeentulo usein monesta eri lähteestä kiinni:

"Toimeentulo luovien taiteilijoiden osalta edellyttää tilaustöitä, sävellysten/sanoitusten esityksiä, kustannussopimuksia, tekijänoikeustuloja ja apurahoja. Esittävien taiteilijoiden toimeentulo perustuu esiintymispalkkioihin tai palkkaan." (Rensujeff 2014, 150.)

Taiteenala vaikuttaa taiteilijoiden työmarkkina-asemaan keskeisesti. Taiteenalalle vakiintuneisiin työmarkkina-asemiin vaikuttavat erilaiset taiteen tekemisen tavat ja työmarkkinat. Näiden tekijöiden lisäksi myös jako esittäviin ja luoviin taiteilijoihin määrittää taiteilijoiden asemaa työmarkkinoilla niin, että esittävät taiteilijat toimivat usein työsuhteessa ja/tai *freelancereina* ja luovat taiteilijat useammin vapaina taiteilijoina tai *freelancereina*. Käytännössä taiteilijoilla on yhden vuoden aikana useita eri työmarkkina-asemia ja ne ovat usein päällekkäisiä ja/tai vaihtuvia. (Rensujeff 2014, 53.)

Taiteilijoiden keskuudessa suosituimpia yhtiömuotoja ovat toiminimi ja osakeyhtiö. Taiteilijoiden yritykset vaikuttavat useimmiten olevan voittoa tuottamattomia kulttuuritekoja, joita käytetään työntekemisen ja taideteoksien toteuttamisen työkaluina. Yrityksen perustaminen voi olla taiteilijalle ainoa keino taiteellisen työn tekemiseen, jos taiteenalalla ei ole mahdollisuuksia työllistyä palkalliseen työhön tai saada toimeksiantoja. (Rensujeff 2014, 59.) Luoville aloille on Suomessa perustettu viimeisten vuosien aikana runsaasti jäsentensä omistamia yhteisiä osuuskuntia, joiden jäsenet saavat taloudellista hyötyä osuuskunnan tarjoamia palveluita käyttämällä (Cronberg 2010, 16).

3.2 Taiteilijakunnan rakenne, asema ja eläke

Taiteilijoiden toimeentulon kannalta muusikko ja kulttuuritoimittaja Markus Nordenstreng kokee ongelmalliseksi muiden muassa suomalaisen sosiaaliturvajärjestelmän, jossa henkilön oletetaan työskentelevän vakituudessa työsuhhteessa. (Haavisto 2015.) Sama oletus työsuhhteessa olemisesta koskee myös luovan alan työntekijöitä, vaikkakin kuukausipalkan saaminen taiteen ja kulttuurin alalla on lähinnä poikkeuksellista lukuun ottamatta esimerkiksi kaupunginorkesterien soittajia (Nordenstreng & Rinne 2014, 12). Pääasiassa luovan alan työntekijät toimivat joko *freelancereina* tai yrittäjinä. Säveltaiteen alalla 42 prosenttia taiteilijoista on työsuhhteessa, 25 prosenttia vapaina taiteilijoina, 17 prosenttia yrittäjinä ja 43 prosenttia *freelancereina* (Rensujeff 2014, 152). Harva taiteilija Suomessa pystyy elättämään itsensä pelkällä taiteellisella työllä. Vuonna 2010 säveltaiteen alalla ainoastaan 38 prosenttia taiteilijoista elätti itsensä taiteellisella työllä, 46 prosenttia teki taiteelliseen työhön liittyviä töitä kuten opettamista ja 17 prosenttia muita töitä (Rensujeff 2014, 153).

Taiteilijakunnan rakenteen huomioon ottaen on ajatus vakinaisesta työsuhhteesta taiteiden alalla etäinen. Vakinaisessa tai määräaikaisessa työsuhhteessa toimiva taiteilija on palkansaaja, kun taas yrittäjällä tarkoitetaan taiteilijaa, jolla on rekisteröity yritys tai toiminimi, tai joka harjoittaa ammattiaan osuuskunnan jäsenenä. *Freelancer* työskentelee lyhytaikaisissa ja toisinaan päällekkäisissä työsuhhteissa tai toimeksiannoissa. Vapaalla taiteilijalla tarkoitetaan taiteilijaa, jolla ei ole työsuhdetta eikä toimeksiantoja. (Rensujeff 2014, 53–54.) Suomalainen sosiaaliturvajärjestelmä on luovalla alalla työskentelevien ihmisten kannalta ongelmallinen, kun otetaan huomioon taiteilijakunnan rakenne säveltaiteen alalla.

Taiteilijan aseman tekee toisinaan hankalaksi myös se, ettei taiteilija itse voi itse aina päättää määritelläänkö hänet yrittäjäksi vai ei. Vuonna 2010 yrittäjän eläkevakuutus- eli YEL -velvolliseksi katsottiin itsensä työllistävä henkilö, jonka vuositulot ylittivät 6 775,60 euroa (Cronberg 2010, 16; Rensujeff 2014, 58). Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että, jos

taiteilija esimerkiksi myy taidettaan 6 775,60 euron edestä, on henkilö työttömyysturvalain mukaan päätointaan varten velvoitettu ottamaan YEL -vakuutuksen ja luokitellaan siten yrittäjäksi (Cronberg 2010, 16; Työttömyysturvalaki 2002/1260). Tämä hankaloittaa taiteilijan asemaa, sillä siitä koituu taiteilijalle muiden muassa ylimääräisiä kuluja eikä taiteilija välttämättä halua itseään määriteltävän yrittäjäksi (Cronberg 2010, 16). Itsensätyöllistäjä maksaa itse myös työnantajien yleensä maksamat lakisääteiset eläke-, sairaus- ja tapaturmamaksut (Haapala 2016, 145).

Taiteen edistämiskeskus julkaisi joulukuun 2015 alussa uutisen, jonka mukaan hallituksen esitys eduskunnalle laeiksi työttömyysetuuksien rahoituksesta annetun lain ja työttömyysturvalain muuttamisesta (HE 94/201) voi johtaa siihen, että taiteilijat jäävät työttömyysturvan ulkopuolelle (Taike, 2015). Tämä laki työttömyysetuuksien rahoituksesta annetun lain muuttamisesta (L 1653/2015) astui voimaan 1. tammikuuta 2016. Taide- ja kulttuurialan ammattijärjestö TAKU ry:n puheenjohtaja Mari Lankinen pohti lakimuutoksen vaikutuksia järjestön jäsenlehdessä (Taku 2016, 3) seuraavasti: "Merkittävin muutos uudessa laissa on se, että omassa työssä työllistyvien luokka poistettiin kokonaan. Aiemmin omassa työssä työllistyviksi katsotut henkilöt määritellään nyt joko pää- tai sivutoimiseksi yrittäjiksi." On mahdollista, että nykyään yhä useampi taiteilija määritellään yrittäjäksi vasten tahtoaan.

Suomessa eläke kertyy työsuhteessa, mikä tarkoittaa sitä, että taiteilijan pirstoutuneet työurat ja moninaiset tulonlähteet heikentävät työsuhteesta saatavaa eläketurvaa (Cronberg 2010, 35). Työsuhteet jäävät taiteilijoilta usein lyhyiksi eivätkä taiteilijat kovinkaan usein työskentele työsuhteessa. Apurahat eivät ole aikaisemmin oikeuttaneet eläkkeeseen, eivätkä alle neljän kuukauden apurahat oikeuta vieläkään (Cronberg 2010, 35). Nykyisin apurahat oikeuttavat toisinaan eläkkeeseen, sillä vuoden 2009 alusta yli neljän kuukauden mittaisten ja 1 200 euron suuruisten apurahojen saajat tulivat MYEL -eläkelain – eli maatalousyrittäjien eläkelain – piiriin (Cronberg 2010, 35; Haapala 2016, 145). Heidän asioitaan hoitaa Mela eli maatalousyrittäjien eläkelaitos. Jotain parannusta taiteilijan asemaan on kuitenkin siis viime vuosina tapahtunut, sillä osa taiteilijoiden saamista apurahoista kerryttää nykyään eläkettä.

3.3 Tekijänoikeustulot taiteilijan yrityksen elinkeinotuloksi?

On artistin kannalta toisinaan ongelmallista, että he eivät voi ohjata saamiaan tekijänoikeuskorvauksia yritystensä elinkeinotuloiksi (Haavisto 2015). Nykyjärjestelmässä tekijänoikeuskorvaukset ovat taiteilijan ansiotuloa (Teosto 2014). Eräät tahot ovat ottaneetkin kantaa Suomen verotusjärjestelmän muuttamiseksi taiteilijoiden kannalta paremmaksi. Tekijänoikeusjärjestö Teoston internetsivustolla kesäkuussa 2014 julkaistussa uutisessa kerrotaan muutaman suomalaisen musiikkialan toimijan ehdotuksesta musiikintekijöiden verotuksen uudistamisesta:

"Teosto ja sen jäsenjärjestöt – Suomen Säveltäjät ry, Säveltäjät ja Sanoittajat Elvis ry ja Suomen Musiikkikustantajat ry – ovat esittäneet musiikintekijöiden verotuksen uudistamista siten, että tekijä voisi ohjata tekijänoikeusjärjestöltä saamansa henkilökohtaiset korvaukset määräysvallassaan olevan yhtiön elinkeinotuloksi. Tällä hetkellä Teoston maksamat tekijänoikeuskorvaukset ovat tekijän ansiotuloa, eikä tulouttaminen yritykselle ole mahdollista." (Teosto 2014.)

Tekijänoikeuskorvausten ohjaaminen artistin oman yhtiön elinkeinotuloksi helpottaisi artistin henkilökohtaisen elämän suunnittelua, sillä taiteilija voisi jakaa tulojaan pidemmälle aikavälille. Samassa Teoston sivuilla julkaistussa uutisessa todetaan, että Suomessa tekijänoikeuskorvausten verokohtelu: "kuitenkin tällä hetkellä estää yritystoiminnan mielekkään harjoittamisen, ja moni menestyvä tekijä on siirtänyt toimintansa ulkomaille" (Teosto 2014). Osa suomalaisista luovan alan työntekijöistä on siirtynyt – ja tulee luultavasti jatkossakin siirtymään – esimerkiksi ruotsalaisen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrån eli Stim -järjestön listoille (Haavisto 2015; Kauma 2014). Tämä aiheuttaa luovan alan aivovuotoa Suomesta muihin maihin.

Samassa kuussa Kansallisen Kokoomuksen kansanedustajat Lenita Toivakka ja Pia Kauma jättivät lakialoitteen luovien alojen verotuksen uudistamiseksi tavalla, joka Kauman mukaan huomioisi paremmin alan yritystoimintaluonteen (Kauma 2014;

Lakialoite 39/2014 vp). Kauman mukaan (2014): "[t]ekijänoikeusjärjestöjen tilittämien tekijänoikeuskorvausten verokohtelua ei voi nykyisessä muodossaan pitää tasa-arvoisena suhteessa muihin yrittäjiin". Tämä muodostaa Kauman mukaan (2014) kilpailukykyhaitan, jonka myötä Suomi on jäämässä luovien alojen kilpailukyvyssä pahasti muiden jalkoihin. Toivakan ja Kauman lakialoite hylättiin eduskunnan käsittelyssä myöhemmin samana vuonna (Täysistunnon pöytäkirja 118/2014 vp).

Tekijänoikeuskorvausten laskuttaminen yritykselle mahdollistaisi tulojen jakamisen yhtiön osakkaille pidemmällä aikavälillä, jolloin tulojen veroaste olisi pienempi. Taiteilijan tulojen jakautuessa epätasaisesti eri vuosille tekijänoikeuskorvausten laskuttaminen yritykselle toisi mahdollisuuden suunnitella tulevaisuuttaan paremmin ja pitämään tulot tasaisempina virtana. Esimerkiksi Ruotsissa Stim -tekijänoikeusjärjestön asiakkaana artistit voivat tilittää tulonsa yritykselleen, mikä on johtanut luovan alan aivovuotoon Suomesta Ruotsiin (Haavisto 2015). Nykyisessä suomalaisessa järjestelyssä tekijänoikeuskorvaukset tulevat yksittäisinä korvauksia, jolloin veroaste saattaa yksittäisen korvauksen kohdalla olla hyvinkin korkea.

Jokainen vuosi ei taiteilijan kannalta ole kuitenkaan yhtä tuottoisa kuin edellinen, joten tulojen jakaminen eri vuosille helpottaisi taiteilijan henkilökohtaisen elämän suunnittelua. Taiteilijat saavat toimeentulonsa useista eri lähteistä ja taiteellista työtä tehdään toisinaan myös ilman, että siitä saadaan tuloja (Rensujeff 2014, 95). Suomen verojärjestelmä nykymuodossaan on johtanut siihen, että taiteilijat perustavatkin yrityksiä lähinnä laskutuksen hoitamiseen, eivätkä niinkään luovan yrittämisen yrityksiä (Cronberg 2010, 12). Taiteilijoiden yrityksiä käytetäänkin työntekemisen ja taideteoksien toteuttamisen työkaluina (Rensujeff 2014, 59).

Taiteilijoiden keskuudessa suosituimmat yhtiömuodot ovat toiminimi ja osakeyhtiö, joskin osuuskunnat ovat kasvattaneet myös suosiotaan viime vuosina (Rensujeff 2014, 59). Rensujeffin mukaan (2014, 60) osuuskuntien on taiteilijoiden keskuudessa oletettu madaltavan kynnystä ryhtyä yrittäjäksi. Eräs tällainen luovan alan toimijoiden osuuskunta on vuonna 1996 perustettu Lilith. Osuuskunta Lilithin mukaan (Lilith) sen jäsenenä oleva

taiteilija ei ole yrittäjä vaan palkansaaja. Luovan alan osuuskuntien tarkoituksena on yleensä: "jäsentensä talouden tukeminen, ei yrityksen voitto" (Cronberg 2010, 16). Jäsentensä omistamana yhteisyrityksenä osuuskunnan on tarkoitus toimia pääasiassa jäsentensä talouden tukijana ja juuri tämän vuoksi osuuskuntatoiminnan arvellaan sopivan taiteilijoiden yhteiseksi yritysmuodoksi (Rensujeff 2014, 60). Rensujeffin mukaan (2014, 60) osuuskunnan ei välttämättä tarvitse kasvaa eikä se edellytä yrittäjämäistä elämäntapaa, vaan se voisi tuottaa osakkaalleen esimerkiksi hänen tarvitsemiaan taloushallinnon palveluita.

3.4 Muusikot ja musiikkialan suuret globaalit toimijat

Markus Nordenstrengin ja Harri Rinteen mukaan (2014, 18) isot globaalit verkkotoimijat voivat sanella huonoja kaupallisia ehtoja yksipuolisesti merkittävillekin luovan talouden yrityksille ja erityisesti pientuottajien asema neuvotteluissa on ollut toisinaan todella huono. "Digitaalimaailmassa suurimmat tulot eivät yleensä kerry sisällön tekijöille ja tuottajille, vaan Googlen ja Applen kaltaisille ylikansallisille yrityksille, jotka hallitsevat jakeluteitä tai -tekniikkaa kuluttajalle" (Nordenstreng & Rinne 2014, 17). Nordenstrengin mukaan luovan alan parasiitti on se taho, joka kerää suurimmat tulot taiteilijoiden työstä (Haavisto 2015). Nordenstrengin mukaan aikaisemmin musiikkialan parasiitteina toimivat julkaisijatahot kuten esimerkiksi levy-yhtiöt tai kirjankustantajat, sillä nämä keräsivät taiteilijoiden tuottamista voitoista suurimmat tuotot (Haavisto 2015). Kulttuurinjakelun digitalisoituessa ovat myös musiikkialan parasiitit vaihtuneet.

Suurten globaalien verkkotoimijoiden voidessa sanella yksipuolisesti heikkoja kaupallisia ehtoja sisällöntuottajan ainoana keinona vastustaa näitä ehtoja on vetää teoksensa pois verkkopalvelusta. Tässä ratkaisussa huonona puolena on kuitenkin se, että se tyrehdyttää sisällöntuottajan kyseisestä verkkopalvelusta saamat tulovirrat. (Nordenstreng & Rinne 2014, 18.) Tästä huolimatta monet artistit ovat poistaneet tuotantonsa suoratoistopalvelu Spotifysta taistelussa sen heikkoja kaupallisia ehtoja vastaan. Näitä suoratoistopalveluista musiikkiaan poistaneita artisteja ovat olleet esimerkiksi Taylor Swift, Metallica, AC/DC ja

the Beatles. Monet artistit ovat tosin pitkään taisteltuaan antaneet luvan musiikkinsa suoratoistopalveluiden kautta kuunneltaviksi tai palauttaneet musiikkinsa palvelun kautta kuunneltavaksi. Viimeisimpänä suurena artistina the Beatles -yhtyeen musiikki tuli Spotifyn kautta kuunneltaviksi jouluaattona 2015 (HS 22.12.2015). The Beatlesin ohella suurista artisteista muiden muassa Led Zeppelin, AC/DC ja Metallica ovat kaikki tällä hetkellä palvelun kautta kuunneltavissa, mutta Taylor Swift ei ole vielä kukaan antanut musiikkiaan palvelun kautta kuunneltavaksi.

Spotify maksaa musiikin oikeudenomistajille korvauksia kaikkien palvelussa olevien kappaleiden saamiin soittomääriin perustuvan pro-rata -tilitysmallin mukaan. Pro-rata -mallissa palvelun saamat mainos- ja tilaustulot jaetaan kaikkien palvelun kautta soitettujen kappaleiden soittomäärien mukaan (Nordenstreng & Rinne 2014, 20). Markus Nordenstreng esittää, että Spotify siirtyisi liiketoimintamallissaan käyttökohtaiseen tilitysmalliin (Haavisto 2015). Kuuntelukohtaisessa tilityksessä yksittäisen käyttäjän maksama jäsenmaksu jaettaisiin kyseisen käyttäjän itse kuuntelemien kappaleiden mukaan näiden kappaleiden oikeudenomistajille suoraan.

Markus Nordenstrengin mukaan Spotifylla on koko sen olemassaolon ajan ollut käytössä teknologia, joka mahdollistaisi tällaisen kuuntelukohtaisen tilitysmallin käyttöönottamisen, mutta suuret oikeudenomistajat ovat vastustaneet mallin käyttöönottamista (Haavisto 2015). Kuuntelukohtaiseen tilitysmalliin siirtyminen piristäisi yksittäisen, pienen artistin tulonmuodostusta ja varsinkin Suomen kaltaista pientä markkina- ja kielialuetta (Nordenstreng & Rinne 2014, 14). Markkina-alueen pienen koon ohella Suomessa musiikin kulutuksesta kotimaisen musiikin osuus on muihin EU -maihin verrattuna poikkeuksellisen suuri; noin 70 prosenttia musiikin fyysisistä markkinoista (Koskinen-Olsson & Muikku 2014, 20).

3.5 Levymyynti ja radiosoitosta tilitetyt maksut

Levymyyntistä saaduilla tuloilla ei artisti ole päässyt Markus Nordenstrengin mukaan (Haavisto 2015) päässyt rikastumaan myöskään aikaisemmin, sillä suurin osa artistin tuloista on tullut kappaleiden tekijänoikeuspalkkioista ja konserttipalkkioista. Tämä kertoo artistin tulonmuodostuksen olevan pirstaleista ja koostuvan useista pienistä lähteistä. Levymyyntin vähentymisen ja musiikin suoratoistopalveluiden suosion kasvun myötä konserttipalkkioiden ja radiosoitokorvausten merkitys artistin tulonmuodostuksessa on kasvanut. Popmuusikko Anssi Kela toteaa Teoston maksamien korvausten ja radiosoitosta saatujen tulojen olleen hänen pääasiallinen tulonlähteensä myös hänen edellisen suuren menestyskappaleensa aikaan 2000-luvun alussa (Haavisto 2015).

Sama asia käy ilmi myös Anssi Kelan Teoston sivuilla julkaisemasta blogikirjoituksesta "Mitä hittibiisillä tienaa?", jossa hän kertoo tulonmuodostuksensa suurimman lähteen vuonna 2013 olleen radiosoitosta maksetut korvaukset 78,29 prosentin osuudella hänen musiikista saamistaan kokonaistuloista. (Kela 2014.) Anssi Kela kertoo saaneensa yhdestä Spotifyn kautta soitetusta kappaleesta keskimäärin noin 0,0035 euroa soittokertaa kohden (Kela 2014), kun taas iTunes -palvelun kautta ostetusta yhdestä ladatusta kappaleesta hän sai keskimäärin 0,456 euroa (Haavisto 2015). Kela mainitsee latausten ja suoratoistopalvelujen olevan vain pieniä virtoja artistin kokonaistulonmuodostuksessa. Suurimmaksi tulonlähteekseen hän mainitsee kuitenkin edelleen radiosoiitoista saadut tulot. (Haavisto 2015.) Tekijänoikeuspalkkiot ja radiosoitosta saadut tulot ovat siis tässä esimerkkitapauksessa olleet popmuusikon kannalta tärkeimpiä tulonlähteitä.

Artistin tulonmuodostukseen Spotify musiikkipalvelun kautta vaikuttaa Spotifyn liiketoimintamallin mukaan myös artistin levytyssopimuksen yksityiskohdat (Haavisto 2015). Anssi Kela mainitsee Anssi Kela -levyn ja Levoton tyttö -kappaleen kohdalla hänen oman levytyssopimuksensa olleen varsin hyvä (Haavisto 2015). Anssi Kela on omien sanojensa mukaan joihinkin muihin suomalaisiin muusikoihin paremmassa asemassa levytyssopimuksensa suhteen. Levytyssopimuksessaan olevien hyvien digitaaliseen

myyntiin ja suoratoistoon liittyvien yksityiskohtien lisäksi Kela sävelsi, sanoitti, sovitti ja esitti levynsä Anssi Kela kappaleet pääasiassa itse, minkä myötä hän saa kappaleiden soitosta lähes kaikki tulot jakamattomana itselleen (Kela 2013a). Esimerkiksi Levoton tyttö kappaleen osalta Kela sai sekä Gramexin että Teoston maksamat korvaukset itse. Teosto maksaa korvauksia äänitemusiikin kirjoittajille sekä tuottajille ja Gramex musiikkikappaleiden esittäjälle (Tekijänoikeus 2015a; 2015b). Ainoastaan yhdellä levyn yhdellä raidalla soittaa vieraileva muusikko, mutta muuten levyn kappaleet ovat täysin Kelan itsensä soittamia.

Vaikka artisti saa yhden osan tuloistaan konserttipalkkioista, menee näistä tuloista myös paljon kuluja. Anssi Kela mainitsee muusikon konserttipalkkiosta menevistä muiden muassa ohjelmatoimiston palkkion, laite- ja ajoneuvovuokrat sekä teknikkohenkilöstön palkat. Nämä kulut ovat arvonlisäverollista kulua, mutta konserttipalkkio ei ole. (Nordenstreng & Rinne 2014, 14; Haavisto 2015.) Konsertointiin liittyvät kulut – kuten ajoneuvovuokrat ja henkilöstön palkat – ovat arvonlisäverottomia konserttipalkkion ollessa 24 prosentin arvonlisäverokannan alainen. Suomalaiset musiikkituottajat kokevat myös äänilevyjen 24 prosentin arvonlisäverokannan liian suureksi. (Nordenstreng & Rinne 2014, 14.)

4 AINEISTO, TEORIA JA METODI

Tutkimuksessani tarkastelen popmuusikko Anssi Kelan puheenvuoroja musiikin digitaalisesta kuluttamisesta, Spotifysta ja taiteilijan tulonmuodostuksesta retorisen analyysin keinoin. Tyypillinen työsuhde Suomessa on vakituinen sekä kokoaikainen ja työtä tehdään tyypillisesti työpaikalla yhdelle työnantajalle (Cronberg 2010, 15). Kulttuurialalla tyypillisestä poikkeavat työsuhteet ovat monia muita aloja yleisempiä, sillä kulttuurialalla on pikemminkin sääntö kuin poikkeus työskennellä tyypillisestä poikkeavassa työsuhteessa perinteisen palkkatyösuhteen sijaan (Rensujeff 2014, 55).

Cronbergin mukaan (2010, 9) taiteilijoiden sosiaaliturva on koulutus huomioon ottaen yhteiskuntamme heikoimpia. Kulttuuri on myös suomalaisten toiseksi tärkein yksityisen kulutuksen kohde heti elintarvikkeiden jälkeen. Luovat alat ovat jopa olleet talouskriisistä huolimatta nousussa Euroopan unionin alueella. (Haapala 2016, 205.)

4.1 Aineisto ja konteksti

Tutkimuksessani lähdän tarkastelemaan Anssi Kelan puheenvuoroja musiikin digitaalisen kuluttamiseen ja artistin tulonmuodostukseen liittyen. Tarkastelen Anssi Kelan puheenvuoroja digitaalisesta musiikin kuluttamisesta, Spotifysta ja muusikon tulonmuodostuksesta aikajänteellä 2009–2015. Aineistonani käytän Anssi Kelan omalla ja Teoston internetsivustolla sekä videopalvelu YouTubessa julkaistuja blogipäivityksiä "Pientä puntarointia" (Kela 2009b), "Lisää puntarointia" (Kela 2009b), "Spotifyn tulevaisuus" (Kela 2011), "Levoton tyttö ja Spotify" (Kela 2013b), "Vastauksia" (Kela 2013c), "Videoblogi, osa 1: 1730 tuntia" (Kela 2013d) ja "Mitä hittibiisillä tienaa?" (Kela 2014). Olen nimennyt luvun Tapaus Anssi Kela ja digitalisaatio alaluvut näiden blogikirjoitusten mukaan. Pohdin muusikon suhtautumista Spotify -suoratoistopalveluun ja

musiikin digitaaliseen jakeluun kirjoitusten kautta. Kelan kirjoitusten pohjalta tarkastelen Spotifyta myös yhtenä purona taiteilijan tulonmuodostuksen virrassa. Tarkastelen työelämän prekarisaatiota, taiteilijan työmarkkina-asemaa ja tulonmuodostusta suomalaisessa kontekstissa lukemalla artikkeleita, virallisdokumentteja ja tutkimuksia aiheesta (Cronberg 2010; Haapala 2016; Jakonen 2015; Nordenstreng & Rinne 2014; Pyykkönen 2015; Rensujeff 2014; Toivainen & Venäläinen 2015).

Lähden tutkimuksessani liikkeelle perusajatuksista, että ilman yksilöllistä panostusta ei ole mahdollista luoda luovuutta ilmentäviä tuotteita kuten musiikkia, elokuvia, kirjallisuutta, tietokokoelmia, kuvataidetta tai ohjelmistoja (Oesch R. 2008, 4). Tämän takia voidaan nähdä, että: "juuri teosten tekijät ja esittäjät eli alkuperäiset oikeudenhaltijat ovat epäilemättä tärkein etuhoryhmittymä digitaalisen talouden arvoketjun alkupäässä" (Oesch R. 2008, 4). Kuluttajat kuitenkin luovat taiteen taloudellisen arvon, sillä tekijänoikeushyödykkeiden arvo markkinoilla syntyy yleisön kiinnostuksesta (Oesch R. 2008, 4). Käsittelen musiikkia tutkielmassani pelkästään kansantaloudellisena tuotteena ja jätän huomioimatta taiteen arvon subjektiivisena kokemuksena.

Vaikka monet taiteilijat eivät luokaan taidettaan taloudellisten voittojen tavoittelun ajamina – vaan henkilökohtaisesta tarpeesta ilmaista itseään ja luoda uutta – voitaneen todeta, että työllistyminen taiteen alalle olisi taiteilijan kannalta mieleistä. Moni taiteilija haluaisi tehdä elantonsa taiteestaan eikä tehdä taidettaan muiden töiden lomassa, sillä muut työt vievät vaadittavia resursseja oman taiteen luomiselta. Työllistyminen luovalle alalle on Suomessa kuitenkin monilta osin hyvin hankalaa ja usein taiteilijat joutuvat ryhtymään yrittäjiksi enemmän tai vähemmän pakotettuina (Cronberg 2010, 16). Tämän lisäksi myös luovalla alalla työskentelyyn liittyy monia työelämän haasteita.

Suomalainen työn tekemiseen liittyvä lainsäädäntö perustuu hyvin pitkälti ajatukseen palkkatyöstä ja vakinaisesta työsuhteesta, mikä taiteilijoiden kohdalla on harvoin arkipäivää (Cronberg 2010, 15). Taiteilijoiden tulonmuodostus koostuu usein monista lähteistä ja muusikoiden kohdalla esimerkiksi suoratoistopalvelu Spotifyn kautta soitetuista kappaleista maksetut korvaukset voivat olla yksi näistä lähteistä. Markus Nordenstrengin mukaan suoratoistopalvelu Spotifyn toimintamalli on tehty pääasiassa Spotifyn ja sen

omistavien tahojen eikä niinkään artistien ehdoilla (Haavisto 2015). Musiikkitalenteita suoratoistopalveluiden kautta kuuntelevat ihmiset eivät Suomessa mielellään maksa kuluttamastaan musiikista (HS 11.2.2015). Kuluttajat pyrkivät kuluttamaan kulttuuria mahdollisimman helposti, edullisesti ja usein myös ilmaiseksi, mikä vaikuttaa musiikkialalla liikkuvan rahan määrään. Tämän lisäksi ihmiset haluavat kuluttaa tuotteita tarpeidensa tyydyttämiseksi ja: "hyväksyttävää tai ei, suurin osa ihmisistä haluaa yhä lisää hyödykkeitä" (Pohjola 2009, 15).

4.1.1 Luova ala ja kulttuuriteollisuus

Cronbergin mukaan (2010, 9) luovan talous määritellään markkinatalouden käsittein ja liittäen niihin sana luovuus, jolloin syntyvät käsitteet luova talous, luovat alat ja luova yrittäjäyys ja luova teollisuus, joista käytetään myös nimitystä kulttuuriteollisuus. Luova talous pitää sisällään monenlaisia aloja arkkitehtuurista kirjallisuuteen (Throsby 2012, 6). Symbolisiin hyödykkeisiin keskittyvää toimintaa – jonka arvo perustuu ensisijaisesti sen kulttuurisiin arvoihin – kutsutaan kulttuuriteollisuudeksi (Cronberg 2010, 10). Kulttuuriteollisuus tuotannonalana perustuu kulttuuristen hyödykkeiden ja palveluiden tuottamiseen

- 1) joiden valmistamiseen tarvitaan luovuutta
- 2) joihin liittyy symbolisia merkityksiä tai viestejä kulttuurisen sisältönsä kautta
- 3) ja joihin vähintään potentiaalisesti sisältyy intellektuaalisen ominaisuuden elementtejä (Pyykkönen 2015, 123).

Puhe kulttuuriteollisuudesta on yleistynyt samaan aikaan luovan talouden puhetavan kanssa. Luovaan talouteen lasketaan kaikki ne alat, joilla luovuus on tunnistettava ja merkittävä panos. (Pyykkönen 2015, 123.)

Opetus- ja kulttuuriministeriö määrittelee kulttuuriteollisuuden seuraavasti:

"Kulttuuriteollisuudessa yhdistyvät taiteellinen luovuus ja taloudellinen tuotanto. [- -] Kulttuuritoimiala on hyvin työvoimavaltainen ja sen yhdistyessä teknologiaan voi syntyä uusia luovan toiminnan työpaikkoja mm. tuotantoon ja levitykseen. Uudet kaupalliset tuotteet laajentavat kulttuurin markkinoita ja taloudellista merkitystä. [- -] Kulttuurin osuus Suomen bruttokansantuotteesta on ollut noin 3,8 prosenttia. Alalla toimii kuutisen prosenttia Suomen liikeyrityksistä ja niiden liikevaihto on ollut noin neljä prosenttia kaikkien suomalaisten yritysten liikevaihdosta." (OKM a.)

Kulttuuriala on usein epävarman toimeentulon aluetta ja vain harva taiteilija Suomessa toimii vakinaisessa palkkatyösuhteessa. Rensujeffin mukaan (2014, 54) tutkimusvuonna 2010 taiteilijoista 25 prosenttia toimi työsuhteessa, 36 prosenttia vapaana taiteilijana, 21 prosenttia yrittäjänä, 29 prosenttia *freelancerina* ja 8 prosenttia ei toiminut taiteilija-ammattissa.

"Ainoastaan vajaa puolet taiteilijoista vastaa työlainsäädännön palkkatyön ja yrittäjyyden peruskategorioita. Yli puolet on näiden kategorioiden ulkopuolella ja toimii joko vapaana taiteilijana tai *freelancerina*. [- -] Lyhyet ja satunnaiset työsuhteet, vaihtelevat tulot, sivutoimet sekä työsuhteiden päällekkäisyydet ovat ominaisia taiteilijoiden työlle. Parhaimmassa työmarkkina-asemassa ovat taiteilijat, joilla on jatkuva työsuhde." (Cronberg 2010, 15.)

Kulttuuriyrittäjyys nähdään tulevaisuuden tapana organisoida työtä luovan talouden alalla (Pyykkönen 2015, 131). Talouskasvua haetaan nykyään perinteisen teollisen tavaratuotannon sijaan myös immateriaalisen tuotannon alalta kuten kulttuurista (Venäläinen ym. 2015, 27). Pyykkösen mukaan (2015, 131) kulttuurialan luontaisen toimintamallin – kulttuuriyrittäjyyden – tehokas istuttaminen Suomeen julkisen vallan ohjauksessa on osin paradoksaalista. Pyykkösen mukaan (2015, 135) yrittäjyyden eetoksen levittämiseen kulttuurin aloilla liittyvät läheisesti yksilön kannalta työelämän

prekarisoituminen ja *freelancer*-työsuhteiden lisääntyminen sekä jatkuva esillä ja julkisuudessa olemisen vaatimus. "Prekarisoituminen on aina ollut apurahapainotteisilla tai lyhytaikaisiin sopimuksiin perustuvilla taideoilla yksi työelämän olomuoto, mutta viime vuosina siitä on tullut sen normaalitila" (Pyykkönen 2015, 135).

Kulttuurin toimialat muodostavat merkittävän osan Suomen kansantaloutta ja kulttuuri on myös suomalaisten toiseksi tärkein yksityisen kulutuksen kohde heti elintarvikkeiden jälkeen (Haapala 2016, 205). Kulttuuriala tuottaa myös kerrannaisvaikutuksia muille aloille. Yhden taiteilijan kirjoittamaa kappaletta musiikkitapahtumaan esittämään saatetaan tarvita vain pieni yhtyeellinen muusikoita, mutta tämän kyseinen musiikkitapahtuma tuo tuloja myös alueen muille yrittäjille esimerkiksi majoitus-, kuljetus- ja ravintolapalveluissa (Haapala 2016, 205–206).

4.1.2 Prekarisaatio

Luovalla alalla taiteilijoiden ammattiryhmällä on varsin tyypillisestä poikkeava työelämä ja tulonmuodostus. Taiteilijan tulonmuodostus koostuu usein useista lähteistä ja työsuhteet ovat pääsääntöisesti tyypillisestä poikkeavia. Prekariaatti on epävarmuuden aikakaudella elävien järjestäytymättömien, heterogeenisen ja kurittoman työväenluokan nimitys (Jakonen 2015, 95). Toisin sanoen prekarisaatio tarkoittaa tyypillisestä poikkeavien työsuhteiden yleistymistä (Haapala 2016, 8). Prekaari työntekijä tarvitsee useita päällekkäisiä ja lomittaisia tulonlähteitä itsensä ja perheensä elättämiseen. Prekaarin työntekijän elämää ja toimeentulon hankintaa leimaa jatkuva muutos ja huono ennakoitavuus eli epävarmuus. Näihin prekaareihin eli epävarmoihin työsuhteisiin lasketaan määräaikainen ja osa-aikainen työsuhde, vuokratyösuhde sekä itsensäyöllistäjille ominainen toimeksiantosuhte (Haapala 2016, 8–9).

Politiikantutkija Mikko Jakosen mukaan (2015, 97) työelämän prekarisaatioon johtaneen kehityksen taustalla voidaan nähdä ainakin viisi yleistä ja toisiinsa kytkeytyntä tekijää: uusklassinen taloustiede, uusliberaali talouspolitiikka, tietotekninen vallankumous, ammattiyhdistysliikkeen ja vasemmistopuolueiden kriisi sekä hyvinvointivaltion

muutoksia jouduttanut "kolmannen tien" sosiaalidemokratia. Työelämän prekarisaatioon ovat vaikuttaneet myös muutkin seikat kuin pelkästään poliittiset, sosiaaliset ja taloudelliset muutokset kuten esimerkiksi työtapojen ja -välineiden muutos.

4.1.3 Toimijat

Internetin etutahoryhmittymät voidaan jakaa kolmeen eri ryhmään: sisällöntuottajiin, välittäjiin ja vastaanottajiin (Oesch R. 2008, 6). Sisällöntuottaja – eli muusikko – luo markkinoille tuotteen eli musiikkikappaleen. Musiikkikappaleen luomiseen voi osallistua useita henkilöitä esimerkiksi säveltäjän, sanoittajan, sovittajan, soittajan, äänittäjän tai muun vastaavan toimijan ominaisuudessa. Tutkielmani esimerkkitapauksessa sisällöntuottajana toimii Anssi Kela, joka kirjoittaa blogikirjoituksissaan itsestään usein sekä muusikon että musiikin kuuntelijan roolissa. Hän käyttää blogikirjoituksessaan esimerkkinä musiikkikappaletaan Levoton tyttö, jonka tapauksessa vastaa miksausta ja masterointia lukuun ottamatta sisällöntuottajan kaikista rooleista aina kappaleen säveltäjästä sen esittäjään (Kela 2013a). Kelan tilanne on poikkeuksellinen, sillä yleensä äänitteillä esiintyy useita soittajia ja kappaleen säveltäjät eivät välttämättä ole sen esittäjiä.

Välittäjät – eli tilanteesta riippuen esimerkiksi joko levy-yhtiöt, levykauppiat tai internetin palveluntarjoajat kuten esimerkiksi Spotify – tuovat valmiin tuotteen kuluttajien saataville. Välittäjät haluavat saada tuottoa artisteille ja kuluttajille tarjoamistaan palveluista. Perinteisesti artistit ovat tarvinneet levy-yhtiön palveluksia musiikkitalenteidensa kustannustoimintaan, äänitteiden valmistamiseen ja tuotantoon sekä valmiiden musiikkitalenteiden jakeluun ja markkinointiin. Digitaalisilla markkinoilla levy-yhtiön panos ei välttämättä ole artistille enää yhtä merkittävää. Vastaanottajilla – eli musiikin kuuntelijoilla – on kiinnostusta muusikoiden tuotantoa kohtaan ja he käyttävät erilaisia teknologioita näiden tuotteiden kuluttamiseen. Kuluttaja luo kiinnostuksellaan artistin musiikille sen taloudellisen arvon.

4.1.4 Tekijänoikeus

Opetus- ja kulttuuriministeriön määritelmän mukaan tekijänoikeus syntyy heti teoksen luomishetkellä, mikä tarkoittaa että tekijänoikeuden saamiseen ei vaadita erillistä ilmoitusta, rekisteröintiä tai minkään muunlaisen vaatimuksen täyttämistä. Tekijänoikeuden tarkoitus on suojata kirjallista tai muuta taiteellista teosta. Tekijänoikeus suojaa sananmukaisesti tekijän oikeuksia omaan teokseensa. Tekijänoikeus on voimassa teoksen tekijän eliniän lisäksi 70 vuotta hänen kuolinvuotensa päättymisestä. Tekijänoikeuden loukkaaminen on Suomessa rangaistava teko, josta voidaan tuomita joko sakkoihin tai vankeuteen. (OKM b.)

Suomen tekijänoikeuslainsäädännön keskeisestä sisällöstä sovittiin vuonna 1961, mistä lähtien nykyinen tekijänoikeuslaki – 8.7.1961/404 – on ollut voimassa. Tekijänoikeuslakia on muokattu useasti aikojen saatossa ja viimeisin muutos tekijänoikeuslakiin on tehty 1.6.2015 (Tekijänoikeuslaki 1961/404). Tekijänoikeuslainsäädäntö on rakennettu suojamaan teoksen tekijää ja historiallisessa kehityksessä tekijänoikeuslainsäädäntöön ovatkin: "eniten vaikuttaneet tekijä- ja kustantajatahot. Jälkimmäiset ovat yleensä toisen käden tahoja eli siirronsaajia verrattuna tekijöihin ja näitä paremmassa taloudellisessa asemassa." (Oesch R. 2008, 16.)

Nykyinen tekijänoikeuslainsäädäntö: "on rakennettu sen peruskäsityksen pohjalle, että oikeudenhaltijalla on ennen muita etuoikeus eli yksinoikeus päättää teoksen hyväksikäytöstä" (Oesch R. 2008, 4). Oikeudenhaltijat toisin sanoen haluavat turvata saavuttamansa oikeudet. Muusikot ovat popmusiikin alalla perinteisesti tienanneet osan tuloistaan levymyynnillä ja levymyynnin hiipumisen takia menettäneet osan perinteisestä tulo muodostuksestaan. Levymyynnistä saatavat tulot ovat kuitenkin olleet – ja ovat edelleen – vain pieni osa artistin pirstaleisesta tulo muodostuksesta. Levymyynnin osuus pienenä purona artistin tulo muodostuksen virrassa on kuitenkin viime aikoina vähentänyt merkitystään. Markkinoiden muuttumisen lisäksi suomalaisten artistien tulo muodostusta ovat muuttaneet myös musiikkialan globaalit muutokset.

Päivittäisessä puheessa musiikkialan tekijänoikeusjärjestöistä Gramexin ja Teoston tehtävät sekoittuvat usein keskenään. Tekijänoikeusjärjestö Gramex:

"valvoo ja edistää äänitteillä esiintyvien taiteilijoiden ja äänitteiden tuottajien tekijänoikeuslaissa säädettyjä oikeuksia, kerää heille korvauksia ja edistää alan toimintaedellytyksiä. Gramex kerää korvauksia myöntämällä käyttöluovia äänitemusiikin esittämiseen ja tallentamiseen sekä musiikkivideoiden esittämiseen." (Tekijänoikeus 2015a.)

Gramex on siis lyhyesti sanoen äänitteillä esiintyvän muusikon asioita ajava järjestö. Tekijänoikeusjärjestö Teosto taas: "kerää ja tilittää musiikin tekijöille ja kustantajille korvaukset heidän musiikkinsa julkisesta esittämisestä, käytöstä internetissä sekä tallentamisesta ääni- ja kuvatallenteille" (Tekijänoikeus 2015b). Toisin sanoen Teosto siis maksaa korvauksia äänitemusiikin kirjoittajille ja tuottajille. NCB eli Nordisk Copyright Bureau taas on pohjoismaisten tekijänoikeusjärjestöjen omistama yhteispohjoismainen tekijänoikeusjärjestö, johon kuuluvat tanskalainen KODA, islantilainen STEF, ruotsalainen STIM, suomalainen Teosto ja norjalainen TONO (NCB 2016).

Tekijänoikeuslakia on pyritty moneen otteeseen muuttamaan kuluttajaystävällisempään suuntaan, sillä kuluttajien kiinnostus tekijänoikeusasioita kohtaan on ollut viime aikoina kasvussa. Tammikuussa 2013 aloitettiin kannatusilmoitusten kerääminen kansalaisaloitteeseen – Järkeä tekijänoikeuslakiin – jonka tarkoituksena oli kuvauksensa mukaan korjata: "voimassa olevan lainsäädännön ylilyönnit verkkovalvonnan ja vahingonkorvausten osalta" (Järkeä tekijänoikeuslakiin 2013). Kansalaisaloite keräsi siltä vaadittavan 50 000 allekirjoituksen rajapyykin ja se lähetettiin eduskuntaan 26.11.2013. Kansalaisaloitteen käsittelyn jälkeen eduskunta kuitenkin hylkäsi kansalaisaloitteeseen sisältyvät lakiehdotukset marraskuussa 2014 (Eduskunnan kirjelmä 33/2014 vp).

Suomessa toimii myös kulttuurin ja tiedon avoimuuden lisäämistä ajava poliittinen puolue nimeltään Piraattipuolue. Piraattipuolueen tavoitteina ovat muiden muassa: teosten yksityisen kopioinnin laillistaminen ja yksityishenkilöihin kohdistuvan piraattijahdin

lopettaminen, teosten epäkaupallisen muokkaamisen ja uudelleenkäytön vapauttaminen ja teosten kaupallisen suoja-ajan lyhentäminen enintään 10 vuoteen teoksen julkaisusta (Piraattipuolue 2014).

4.2 Teoria ja metodi

Tutkimukseni teoriana käytän työelämän prekarisaatiota koskevia yhteiskunnallisia teorioita, jotka pohjaan Mikko Jakosen artikkeliin *Talous ja työ prekaarissa yhteiskunnassa* (Jakonen 2015) ja Laura Haapalan teokseen *Joustava työ, epävarma elämä* (Haapala 2016). Pohdin tutkimuksessani työelämän prekarisaation vaikutuksia taiteilijan tulonmuodostukseen ja työmarkkina-asemaan. Pohtiessani taiteilijan työmarkkina-asemaa ja tulonmuodostusta Suomessa käytän apunani Kaija Rensujeffin tutkimusta *Taiteilijan asema 2010: Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus* (Rensujeff 2014), Tarja Cronbergin raporttia *Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo* (Cronberg 2010) sekä Eduskunnan tulevaisuusvaliokunnan julkaisua *Luovan talouden tulevaisuus* (Nordenstreng & Rinne 2014).

Anssi Kelan blogikirjoituksia digitaalisesta musiikin kuluttamisesta ja taiteilijan tulonmuodostuksesta analysoidessani käytän metodinani retorista analyysiä. Tutkielmassani käyttämäni argumentaation ja retoriikan teoriat pohjautuvat Roderick P. Hartin *Modern Rhetorical Criticism* (Hart 1996), Albert O. Hirschmanin *The Rhetoric of Reaction: Perversity, Futility, Jeopardy* (Hirschman 1991) ja Chaïm Perelmanin *Retoriikan valtakunta* (Perelman 1996) kirjoissa esitettyihin teorioihin.

5 TAPAUS ANSSI KELA JA DIGITALISAATIO

5.1 Pientä puntarointia

Anssi Kela aloittaa kirjoittamisen musiikkiteollisuuden tilasta, tulevaisuudesta ja digitaalisesta musiikin kuluttamisesta huhtikuussa 2009. Blogikirjoituksessaan "Pientä puntarointia" Kela kertoo kertomuksenkaltaisesti omien musiikin kulutustottumuksiensa viimeaikaisista muutoksista. Hän luo kirjoituksessaan kuvan itsestään musiikin kuluttajana, jonka kiinnostus etsiä ja löytää uutta musiikkia oli päässyt vähenemään lähes olemattomiin vuonna 2004. (Kela 2009b) Tämä on lähtöasetelma, josta Kela lähtee rakentamaan kertomusta itsestään digitaalisen musiikin parissa.

Vaikka Kela puhuu tässä blogikirjoituksessaan itsestään pääosin kuluttajan roolissa, on Kela argumentaation näkökulmasta kuitenkin myös muusikko; tekojensa tekijä sekä pysyvä olento, jonka nojalla ja suhteen jäsenämme kaiken ja pidämme hänen ilmentyminään (Perelman 1996, 104). Blogikirjoituksissaan Kela viittaa itseensä kuluttajuuden ohella myös ammattimuusikon roolissa (Kela 2009b). Blogikirjoituksessaan "Pientä puntarointia" Kela kertoo musiikillisen maailmansa muuttuneen täysin hänen hankkiessaan ensimmäisen iPod -musiikkisoittimensa. Tästä hankinnasta alkoi Kelan matka digitaalisen musiikin kuluttamisen parissa. Tarinassaan Kela lähtee liikkeelle iTunes -verkkokaupan, iPod -musiikkisoittimen ja mp3 -tiedostojen maailmasta liikkeelle siirtyen myöhemmin Spotify -suoratoistopalvelun asiakkaaksi.

Kelan argumentointi perustuu hyvin pitkälti esimerkkitapausten kuvaamiseen. Perelmanin mukaan (1996, 120) esimerkin avulla argumentoitaessa oletetaan tiettyjä säännönmukaisuuksia, joiden konkretisointeina esimerkit toimivat. Esimerkin avulla

argumentoitaessa tavoitteena on erityistapauksesta lähtien selvittää sääntöä tai rakennetta, johon se perustuu. Kela konkretisoi digitalisaation musiikkialalle synnyttämät muutokset kertoen sen vaikuttaneen myös häneen omiin kulutustottumuksiinsa ja saaneen hänen innostumaan uuden musiikin löytämisestä ensimmäistä kertaa pitkään aikaan (Kela 2009b). Kela kertoo innostuneensa viimeksi uuden musiikin löytämisestä samalla tavalla hänen äänittäessään musiikkia vinyylilevyiltä kaseteille (Kela 2009b). Hän hakee esimerkkien avulla argumentoidessaan samaistettavuutta ja yleistettävyyttä. Musiikin kuluttajana hän ei ole ainut, jonka kulutustottumuksiin teknologian muuttuminen on vaikuttanut. Esimerkin avulla esitetty yleistettävä tapaus ei ole vain ainutkertainen ja erottamattomasti siihen yhteyteen sidottu, jossa kuvattu tapahtuma on toteutunut (Perelman 1996, 120).

Omalle internetsivustolleen kirjoittamansa blogin voidaan ajatella olevan suunnattu pääasiassa Kelan musiikin kuuntelijoille ja muille sivustolla mahdollisesti vierailijoille. Kelan argumentit voidaan myös katsoa olevan suunnattu universaaliyleisölle eli kaikille niille, joilla on edellytykset ymmärtää häntä ja kyky seurata hänen argumentaatiotaan (Perelman 1996, 24). Tämän laajan kuulijakunnan yleisyyden vuoksi Kela pyrkii argumentaatiossaan käyttämään yleispäteviä tosiseikkoja, totuuksia ja arvoja, jotka jokaisen kohtuullisen valistuneen henkilön oletetaan ilman muuta hyväksyvän, vaikka itse esitetyt väitteet eivät tietenkään voikaan saada kaikkien universaaliyleisön jäsenten eksplisiittistä kannatusta (Perelman 1996, 24). Kela esimerkiksi toteaa, että kulutetusta musiikista tulisi maksaa sen tekijöille (Kela 2009b). Musiikin digitaaliseen kuluttamiseen siirtymisen Kela kertoo mullistaneen hänen tapansa kuunnella musiikkia ja toteaa, että fyysinen levymyynti tulee tulevaisuudessa todennäköisesti vähenemään (Kela 2009b). Digitalisaation suurimmaksi ongelmaksi hän kokee kuluttajien haluttomuuden maksaa kuluttamastaan musiikista sekä sen vaikutuksen omalle ammattikunnalleen (Kela 2009b).

Perelmanin mukaan (1996, 28) argumentaatiossa ei pyritä todistamaan johtopäätöksiä, vaan siirtämään premisseille osoitettu hyväksyntä koskemaan myös johtopäätöksiä. Tästä syystä puhujan on osoitettava esityksensä sen kuulijakunnan mukaan. Kela vertaa kirjoituksissaan musiikkiaan taloudelliseen tuotteeseen, jonka myynnistä tuottaja saa rahaa (Kela 2009b). Kela käyttää taloustieteellistä keskustelua argumentaationsa premissinä,

jonka kautta hän toivoo saavansa argumenteilleen yleisön hyväksynnän. Puhujan lähtökohdiksi valitsemien yleisöä yhdistävien tekijöiden joukossa on syytä erottaa yhtäältä todellisuutta kuten tosiseikat, totuudet ja otaksumat sekä toisaalta suotavuutta koskevat kuten arvot hierarkiat ja päättelysäännöt (Perelman 1996, 30).

Blogikirjoituksessaan "Pientä puntarointia" Kela kirjoittaa itsestään pääasiassa kahdessa eri roolissa, jotka ovat muusikko ja musiikin kuluttaja. Roderick P. Hartin mukaan keskusteluissa ihmisen retorinen rooli on erilaisten ideologisten vaikutteiden ja institutionaalisten kytkösten tuote. Hänen mukaansa ihmisen retoriseen rooliin vaikuttavat hänen ideologiset vaikutteensa kuten esimerkiksi henkilön koulutus, seura ja elämän ajankohta historiassa. Institutionaalisiin kytköksiin voidaan Hartin mukaan laskea muiden muassa henkilön erilaiset asemat yhteisössä. (Hart 1997, 212.)

Anssi Kelan institutionaalisisista kytköksistä tässä yhteydessä ilmeisin lienee muusikko. Keskustelussa suoratoistopalveluista ja muusikon tulomuodostuksesta Kelan roolina on muusikko, joka saa elantonsa säveltämällä ja esittämällä omaa musiikkiaan. Anssi Kelalla on suuren osan urastaan ollut jonkin levy-yhtiön listoilla. Kelan kulloinenkin levy-yhtiö on ymmärrettävissä myös yhdeksi hänen silloisista institutionaalisisista kytköksistään. Institutionaalisisilla kytköksillä voidaan nähdä olevan vaikutuksia Kelan sanomisiin ja mielipiteisiin. Voisin myös lähteä pohtimaan Kelan muita institutionaalisisia kytköksiä kuten kuka hänen konserttinsa myy ja kuka on hänen managerinsa, mutta näillä en koe olevan merkitystä tutkielmaani ajatellen, vaikka näilläkin institutionaalisisilla kytköksillä voidaan katsoa olevan vaikutusta Kelan mielipiteisiin ja hänen asemaansa retorisisessa keskustelussa.

Popmuusikko Kelan tuloihin vaikuttavat esimerkiksi kulloinenkin tekijänoikeussäädäntö, verotusjärjestelmä sekä hänen levytyssopimuksensa. Musiikkiteollisuuden kokemat muutokset vaikuttavat vahvasti ammattimuusikon tulomuodostukseen. Tämä asema muusikkona luo Kelan väittämiin oman näkökulmansa. Hän on muusikkona artistin tulomuodostusta ja musiikin digitaalista jakelua koskevassa keskustelussa eräänlainen asiantuntija, joka kokee musiikkiteollisuuden muutokset vahvasti omassa

henkilökohtaisessa elämässään. Kela kirjoittaa blogissaan usein myös musiikin kuluttajan roolissa. Hän kertoo blogikirjoituksissaan käyttävänsä myös itse Spotifyta ja iTunesia musiikin kuuntelun apuvälineinä (Kela 2009b).

Ensimmäisessä roolissaan – muusikkona – Kela kritisoi Spotifyn liiketoimintamallia ja Spotifyn maksamia korvauksia artistin kannalta. Toisessa roolissaan Kela käsittelee Spotifyta musiikin kuluttajan ominaisuudessa. Omaan kuluttajuuteensa vedotessaan Kela luo analogian itsensä ja kuluttajan välille, minkä avulla hän pyrkii samankaltaistamaan itsensä yleisön kanssa (Perelman 1996, 129). Kela vetoaa Spotifyta kohtaan osoittamassa kritiikissä omaan asiantuntijuuteensa ja auktoriteettiinsa muusikkona (Perelman 1996, 107). Näitä kahta eri roolia käyttämällä Kela pyrkii toisin sanoen samankaltaistamaan itsensä myös kuluttajan kanssa, minkä hän toivoo luovan vastakaikua ja luotettavuutta kuulijassa.

Kuluttajan roolissa kirjoittaessaan Kela etäännyttää itsensä muusikon ominaisuudesta ja samaistaa itsensä musiikin kuluttajan asemaan. Kuluttajana Kelan suhtautuminen Spotify-suoratoistopalveluun on positiivinen ja blogikirjoituksen kommenttiosiossa Kela mainitsee käytön tuottaneen hänelle vain riemua (Kela 2009b). Kelan kaksi vastakkaista roolia keskustelussa Spotifysta ja taiteilijan tulonmuodostuksesta synnyttävät keskustelussa toisinaan myös ristiriidan. Kela on keskustelussa samanaikaisesti toimijana sen molemmilla puolilla. Näistä vastakkaisista rooleista käsin Kela kertoo narratiivisen ja omakohtaisiin kokemuksiin perustuvan kertomuksen matkastaan digitaalisen musiikin kuluttamisen maailmassa.

Kela aloittaa tarinansa tilanteesta, jossa hän ei enää kuuntele musiikkia tai ei ainakaan aktiivisesti etsi uusia musiikillisiä tuttavuuksia:

"Viisi vuotta sitten oman elämäni ääniraita oli hyvin vaitonainen. En kuunnellut käytännössä lainkaan musiikkia, satunnainen radiolle altistuminen lähinnä risoi eikä levyjäkään tullut pahemmin osteltua. Motivaatio uuden musiikin etsimiseen oli tasan nolla." (Kela 2009b.)

Tässä kohtaa Anssi Kela tekee retorisen valinnan ja samaistaa itsensä musiikin kuluttajaan (Perelman 1996, 129). Kelan kahta roolia – kuluttajaa ja muusikkoa – ei missään vaiheessa voida kuitenkaan täysin erottaa toisistaan, sillä kaikelle argumentaatiolle on ominaista henkilön ja tekojen välinen vuorovaikutus (Perelman 1996, 109). Anssi Kelan kertomus lähtee liikkeelle tilanteesta, jossa musiikki on hänelle musiikin kuuntelijan ominaisuudessa lähinnä rasite eikä riemu. Kela kertoo hänen musiikin kuluttamisensa saaneen kuitenkin uutta elinvoimaa hänen siirtyessään digitaalisen musiikin kuluttamiseen: "Kaikki muuttui kirjaimellisesti yhdessä yössä ostettuani neljä vuotta sitten ensimmäisen iPodini. Äkkiä musiikin kuuntelusta tulikin taas hauskaa." (Kela 2009b.) Kelan into etsiä, löytää ja kuluttaa uutta musiikkia on jälleen löytynyt.

Musiikin digitaaliseen kuluttamiseen siirtyminen aloittaa tapahtumasarjan uudessa toimintaympäristössä:

"Pian huomasin kelkkani musiikin kuluttajana kääntyneen lähes täydellisesti. Aikaisemmin olin jyrkästi sitä mieltä, että levyt pitää ehdottomasti omistaa fyysisessä olomuodossa: ei ole mitään järkeä soittaa niitä joltain tietokoneelta – albumit tulee kuunnella stereoista, mielellään niin, että kädessä on kannet, joita samalla tutkitaan. Nyt kuitenkin huomasin kuuntelevani musiikkia mieluiten ollessani liikkeellä, jolloin on täysin yhdentekevää onko siihen olemassa kansipahveja vai onko ääni peräisin netistä. Kuinka monta kertaa niitä kansia edes katsoo?" (Kela 2009b.)

Kelan mielipide digitaaliseen musiikin kuluttamiseen ja jakeluun on myös muuttunut huomattavasti. Aikaisempi – kenties hivenen nihkeä – suhtautuminen digitaaliseen musiikin kuluttamiseen on vaihtunut innostukseen uudesta tavasta kuunnella ja löytää uutta musiikkia. Digitaalisen musiikin kuluttamisen hyödyt ylittävät nyt ensimmäistä kertaa aikaisemmin etusijalla olleen fyysisen musiikin kuluttamisen hyödyt.

Innostuksesta uuteen musiikin kuluttamisen tapaan huolimatta Kela huomaa digitaalisen musiikin jakelun muodoissa ensimmäisiä ongelmia jo keväällä 2009. Digitaalisen musiikin jakelun kanavien käytettävyyden helppous ja nopeus ovat luoneet ongelman, jota on ollut hankala ratkaista. Kela kiteyttää musiikin digitaalisen jakelun ongelman blogikirjoituksessaan seuraavasti:

"Ongelmanahan on tietysti se, että vielä tällä hetkellä suurin osa netistä musiikkia lataavista ihmisistä ei maksa siitä yhtään mitään. Mikäli tämä suuntaus jatkuu, niin ennenpitkää tässä maassa ei ole enää mahdollista tehdä musiikkia ammatikseen – sitä aletaan julkaista talkootyönä ja harrastelijoiden voimin." (Kela 2009b.)

Kela vetoaa vahingonvaaraväitettä käyttäen laittoman lataamisen luomiin uhkakuviiin (Hirschman 1991, 83). Kela pelkää miten kuluttajien haluttomuus maksaa kuluttamastaan musiikista (Halttunen 2016, 42) vaikuttaa muusikkojen tulonmuodostukseen. Kela huomaa oman asemansa musiikin kuluttajana ja säveltaiteilijana olevan ristiriidassa keskenään. Kela huomaa Spotifyn kätevyuden kuluttajalle samalla kuitenkin tiedostaen sen vaikutukset hänen omaan asemaansa ammattimuusikkona.

"Jo muutaman vuoden ajan on puhuttu musiikkiteollisuuden kriisistä, siitä miten koko ala on vedenjakajalla. Levymyynnit ovat olleet syöksykierteessä, musiikin nettilataaminen on yllättänyt levy-yhtiöt housut kintuissa. Ne ovat reagoineet uusiin tuuliin täydessä lastissa uivan tankkerin ketteryydellä: internet nähtiin aivan liian pitkään koko alaa riivaavana vihollisena eikä tunnustettu sen tarjoavan myös uusia mahdollisuuksia. Nyt niissä kintuissa olevissa housussa on jo kuraakin: ollaan tilanteessa, jossa musiikkia kulutetaan enemmän kuin koskaan ennen, mutta silti se tuottaa tekijöilleen yhä vähemmän ja vähemmän." (Kela 2009b.)

Suuret levy-yhtiöt ja musiikin oikeudenomistajat näkivät musiikin digitaalisen jakelun pitkän aikaa riesana. Kuluttajat olivat digitalisaation alkuvuosina innokkaampia ottamaan uusia teknologioita käyttöön levy-yhtiöiden ja muiden oikeudenomistajien lähinnä

yrittäessä hillitä alan kehitystä (Taiminen 2010, 29). Kuluttajat siirtyivät hankkimaan musiikkinsa digitaalisesti ja usein myös ilmaiseksi (Halttunen 2016, 42). Tämä kehitys on johtanut nykyiseen artistien ja muiden oikeudenomistajien kannalta hankalään tilanteeseen. Kela huomioi tilanteen seuraavasti:

"Olen hieman skeptinen sen suhteen, että yleiseen mielipiteeseen saataisiin aikaiseksi niin jyrkkä asennemuutos, että kaikki netinkäyttäjät siirtyisivät lataamaan biisinsä laillisista verkkokaupoista. Jos on tottunut saamaan jotain ilmaiseksi, vaikkakin vilungilla, niin onhan siitä ikävä alkaa maksaa." (Kela 2009b.)

Tässä kohtaa argumentaatiotaan Kela käyttää hyödykseen tuloksettomuusväitettä. Albert O. Hirschmanin tuloksettomuusväitteen mukaan vallitseva tila on erittäin kestävä ja vaikea muuttaa (Hirschman 1991, 44). Tuloksettomuusväitteeseen vedoten Anssi Kela ilmaisee epäuskonsa sen suhteen, että kuluttajat siirtyisivät maksamaan kuluttamastaan digitaalisesta musiikista. Kela kokee kuluttajien haluttomuuden maksaa kuluttamastaan musiikista uhkaksi omalle elinkeinolle (Kela 2009b) ja toivoo, että kuluttajat maksaisivat kuluttamastaan musiikista, sillä kuluttajien haluttomuus maksaa kuluttamastaan musiikista vaikuttaa hänen tulonmuodostukseensa.

Keväällä 2009 Spotify -suoratoistopalvelu tarjosi palveluaan ainoastaan kotitietokoneille ladattavana ohjelmana, mutta Kela näki ohjelman tulevaisuuden uhkaavaa kehityskulkua jo hieman ennalta:

"Levykaupan kuolinkellot alkavat kumhdella sinä päivänä, kun Spotify (tai vastaava palvelu) siirtyy vaiheeseen, jossa se voi tarjota musiikkikirjastonsa käyttäjälleen missä tahansa, milloin tahansa. Nythän se toimii vain tietokoneellani, en voi esimerkiksi ladata sieltä kappaleita iPodille. Mutta kun lähitulevaisuudessa vaikkapa kadulla kävellessä on mahdollista olla taskussa kannettavalla laitteella

yhteydessä verkossa olevaan valtavaan musiikkiarkistoon, niin ainakin minun on vaikeaa keksiä syytä miksi haluaisin enää tuolloin maksaa pari kymppiä fyysisestä levystä. Saadakseni kotelon ja kannet?" (Kela 2009b.)

Kela pohtii musiikin kuuntelijoiden kulutustottumusten muutosta ja argumentoi esimerkin avulla. Hän Spotifyn mahdollisia vaikutuksia musiikin kuluttamiselle, jos palvelu tulee saataville myös mobiililaitteille (Kela 2009b). Itseensä ja omiin kulutustottumuksiinsa vedoten Kela hakee esimerkilleen yleistettävyyttä (Perelman 1996, 120). Kela ei näe enää syitä hankkia fyysisiä levyjä, jos Spotify tulee saataville myös mobiililaitteille (Kela 2009b).

5.2 Lisää puntarointia

Anssi Kela palasi käsittelemään aihetta – kahdeksan kuukautta myöhemmin – joulukuussa 2009 kirjoituksessaan "Lisää puntarointia". Kelan tyyli kirjoittaa kertomuksensa digitaalisen musiikin parissa tarinan muotoon ja esimerkkejä käyttäen jatkuu (Perelman 1996, 120). Kela viittaa aikaisemmassa kirjoituksessaan "Pientä puntarointia" käyttämäänsä rinnastukseen levykaupan kuolinkelloista, jotka alkavat soida sinä päivänä, kun Spotifyn alkaa tarjota musiikkikirjastonsa käyttäjälleen myös kodin ulkopuolella (Kela 2009b). Kelan huhtikuinen ennustus Spotifyn mobiililaitteille ladattavasta sovelluksesta on käynyt toteen vain muutamaa kuukautta myöhemmin:

"Tulevaisuus on nyt – vain kahdeksan kuukautta myöhemmin tästä visiosta on tullut totta. [- -] Latasin pari viikkoa sitten Spotifyn iPhoneeni. Lähtiessäni kaupungille asioimaan työnsin kuulokkeet korviini ja avasin Spotifyn. Musiikin alkaessa soida oli oikein pakko pysähtyä sisäistämään asia: nyt minulla oli kädessäni miljoonien kappaleiden arkisto, oli mahdollista liikkua ja samalla kuunnella *lähes mitä tahansa*."² (Kela 2009a.)

2 Korostus alkuperäislähteen mukainen.

Joulukuuhun 2009 mennessä Spotify oli alkanut tarjoamaan palveluaan myös mobiililaitteissa. Kela ottaa uuden tilanteen musiikin kuluttajan roolissa innostuneena vastaan (Kela 2009a). Kuluttajan ominaisuudessa Kela kokee palvelun hyväksi, sillä mobiililaitteiden kautta saatavilla suuri musiikkiarkisto mahdollistaa musiikin kuuntelemisen ja uusien musiikillisten tuttavuuksien löytämisen myös kodin ulkopuolella (Kela 2009a). Kela käyttää argumentaatioissaan jälleen erilaisia retorisia rooleja kuluttajasta musiikintekijään (Hart 1997, 212). Musiikin kuluttajana Kela kokee palvelun positiivisena, mutta musiikintekijänä hänen suhtautumisensa palveluun on ristiriitainen (Kela 2009a).

Uuden teknologian käyttöönotto aiheuttaa Kelan näiden kahden roolin välillä ristiriitaisen tilanteen ja Kela pohtii Spotifyn yleistymisen seuraamuksia:

"Kokemus oli hyvin ristiriitainen. Musiikinkuluttajana olin ekstaasissa. Musiikintekijänä puolestaan tajusin kaiken muuttuneen: jos ihmisillä on tällainen palvelu hyppysissään, niin fyysisten levyjen ostaminen tulee käytännössä loppumaan. Spotifyn käyttäjänä tunsin naputelleeni juuri viimeisen naulan omaan kirstuuni." (Kela 2009a.)

Perelmanin mukaan (1996, 32) puhujat nojaavat tosiseikkojen lisäksi myös otaksumiin, eli väitteisiin, jotka eivät ole varmoja, mutta tarjoavat silti riittävän perustan sille, mitä tilanteessa normaalisti tapahtuisi. Kela vetoaa Spotifyn yleistymisen levyteollisuudelle mahdollisesti aiheuttamaan vahingonvaaraan ja otaksuu levymyynnin vähenevän voimakkaasti tulevaisuudessa. Kelan mukaan (2009a): "Spotifyn kaltaisen palvelun muuttuminen mobiiliksi on kuolinisku äänitemyynnille". Albert O. Hirschmanin vahingonvaaraväitteen mukaan muutosehdotuksessa ei sinänsä ole mitään väärää vaan siinä, että se johtaa tapahtumasarjan alkamiseen, jonka seuraukset ovat vaaralliset tai jollain muulla tavalla epämieluisat (Hirschman 1991, 83). Kela pelkää digitaalisen musiikin kuluttamisen lisääntymisen vaikutuksia omalle elinkeinolle (Kela 2009a).

Tilanne on Kelan kirjoituksissa ensimmäinen, jossa tämä kahden roolin välinen ristiriita tulee näin vahvasti esille. Kuluttajana Kela kokee Spotifyn luoman mahdollisuuden kuluttaa musiikkia edullisesti ja kätevästi positiivisena (Kela 2009a). Spotifyn kaltainen palvelu tyydyttää nämä kuluttajan tarpeet ja mahdollistaa myös aivan uudenlaisen musiikin kuluttamisen. Musiikista elantonsa saavana taiteilijana Kela huomaa Spotifyn käytön yleistymisen luomat uhkakuvat hänen omalle elinkeinolleen (Kela 2009a). Tekijänoikeushyödykkeiden arvo markkinoilla syntyy yleisön kiinnostuksesta (Oesch R. 2008, 4) ja, jos kuluttajat siirtyvät käyttämään musiikin suoratoistopalveluita ilmaiseksi ja jättävät ostamatta fyysiset äänilevyt, vaikuttaa se Kelan kaltaisen popmuusikon tulonmuodostukseen (Kela 2009b). Kelan mukaan Spotifyn tai sen kaltaisen palvelun muuttuminen mobiiliksi on kuolinisku äänitemyynnille (Kela 2009a). Kela kritisoi suoratoistopalvelun maksamia korvaussummia vetoamalla argumentaatioissaan auktoriteettiinsa muusikkona (Kela 2009a; Perelman 1996, 107).

Kelan ristiriitainen suhtautuminen Spotify -palveluun saa perustelunsa samassa kirjoituksessa: "Edellisessä kirjoituksessani vaalin vielä heiveröistä optimismia: oletin Spotifyn maksullisen premium-version tuottavan jotain myös meidän tekijöiden tileille" (Kela 2009a). Spotifyn käyttöönottamisen synnyttämä innostus on saanut ensimmäisen kolauksen. Kelan sisäinen ristiriita kahden roolin kuluttajana ja muusikkona välillä alkaa vahvistua. Kela mainitsee saaneensa selville, että Spotify ei maksa kovinkaan suuria summia artisteille, mikä musiikintekijänä on muuttanut hänen suhtautumistaan palveluun (Kela 2009a).

Kirjoituksessaan hän mainitsee kuulleensa Spotifyn maksavan artistille kappaleen yhdestä soittokerrasta 0,0003 euroa: "Asia, jota minä musiikintekijänä ihmettelen on tämä: miten on mahdollista että minun puolestani on voitu tehdä näin vitun paska diili?" (Kela 2009a.) Eräänlaisten koodisanojen käyttö voi olla vahvaa retoriikkaa ja käyttämällä voimasanoja Kela painottaa järkytystään (Hart 1997, 161). Sanavalinnat osoittavat Kelan järkyttyneen kannan Spotifyn muusikoille maksamien korvausten suuruutta kohtaan: "Musiikkia kulutetaan enemmän kuin koskaan, mutta sen tekijät elävät pian siltojen alla. Miten helvetissä tämä juttu onkin osattu ryssiä näin totaalisesti?!?" (Kela 2009a.) Kela vetoaa

argumentaatioissaan jälleen peräkkäisyysiteisiin ja käyttää voimasanoja korostaakseen tunnetilaansa (Perelman 1996, 93. Roderick P. Hartin mukaan eräänlaisten koodisanojen käyttö voi olla vahvaa retoriikkaa ja Kelan tapauksessa kyse on voimasanojen käytöstä (Hart 1997, 161) Tulevissa kirjoituksissaan Kela lähtee tarkemmin analysoimaan omia tekijänoikeustulojaan Spotify -suoratoistopalvelusta sekä tulonmuodostustaan myös yleisemmin.

5.3 Spotifyn tulevaisuus

Kahta vuotta myöhemmin huhtikuussa 2011 Kela kiteyttää kirjoituksessaan "Spotifyn tulevaisuus" kokemuksensa molemmissa rooleissaan Spotifysta. Kuluttajan rooliin itsensä samaistaessaan (Perelman 1996, 129) palvelu on Kelan mielestä hyvä:

"Palvelunahan Spotify on sieltä pätevimmästä päästä – maksan harvasta asiasta niin mielelläni kympin kuussa kuin Spotifysta. Olen löytänyt sen kautta hienoa musiikkia ja tutustunut lukemattomiin uusiin artisteihin, Spotify on ehdottomasti ollut minulle (käyttäjänä) joka sentin väärä." (Kela 2011.)

Kelan kokemus Spotifysta palveluna kuluttajan kannalta on ainoastaan positiivinen. Kela kokee palvelussa tarjolla olevan musiikkikirjaston ja palvelun käytön kätevyyden hyvinä asioina (Kela 2011). Kuluttajan ominaisuudessa Kelan helppo löytää ja kuunnella musiikkia palvelun kautta, mutta ammattimuusikkona hän kokee Spotifyn artisteille maksamien korvausten suuruuden turhan pieneksi (Kela 2011). Kelan edellisessä blogikirjoituksessaan esittämä tuohtumus on hiukan laimentunut:

"Artistina tunteeni Spotifyn suhteen ovat edelleen ristiriitaiset. Olen tunnetusti aikaisemminkin höyrynyt näillä taajuuksilla Spotifyn tekijöille maksamien summien naurettavuudesta. Tilanne ei vielä ole niiden suhteen hyvä." (Kela 2011.)

Kela vetoaa muusikon toiveeseen saada korvaus tekemästään ja myymästään musiikista. Argumentoidessaan hän luo analogian (Perelman 1996, 129) musiikin ja muiden taloudellisten hyödykkeiden välille:

"Aineettomillakin asioilla voi nimittäin olla arvoa. Spotifyn sisältämät miljoonat kappaleet ovat nautittavissa musiikintekijöiden uurastuksen ja levy-yhtiöiden taloudellisen panostuksen tuloksena. Yksikään Spotifyssa oleva levy ei ole ilmestynyt sinne ilmaiseksi. Jokaisesta levystä ja jokaisesta kappaleesta joku on joutunut maksamaan jotain – toisista on pulitettu enemmän, toisista vähemmän. Osa on syntynyt helposti, toisia taas on väännetty monia vuosia." (Kela 2011.)

Kelan mukaan aineeton hyödyke on hyödyke siinä samassa kuin fyysinenkin hyödyke ja myydystä tuotteesta tulisi saada korvaus (Kela 2011). Hänen valintansa on puhua musiikistaan taloudellisena hyödykkeenä (Perelman 1996, 41). Kela viittaa kirjoituksessaan ajatukseen musiikista taloudellisena hyödykkeenä, jonka luominen vaatii tekijältään resursseja: "Jos musiikki ei ole ilmaista tekijöilleen, niin miksi sen pitäisi olla sitä kuulijoille? Eivätkö tekijät ansaitsisi työnsä edes hiukan kunnioitusta?" (Kela 2011.)

Hartin mukaan koodisanojen käyttö voi olla vahvaa retoriikkaa (Hart 1997, 161). Anssi Kela lähestyy aihetta suurelta osin talouden näkökulmasta ja taloudellisin termein, mikä on retorinen valinta. Kela luo jälleen analogian ja rinnastaa itsensä yrittäjään, joka saa elantonsa valmistamalla hyödykkeitä kuluttajan saataville (Perelman 1996, 129). Näin Kela etäännyttää itsensä taiteilijan ominaisuudesta ja puhuu musiikistaan usein lähinnä tuotteena. Kela esittää usein erilaisia numeroita ja tilastoja väitteidensä tueksi luodakseen mielikuvan musiikista tuotteena (Kela 2014). Kela osoittaa numeroin ja tilastoin paljonko hän keskimäärin tienasi tietyssä aikana erään kappaleellaan soittokertaa kohti sekä Spotifyn että radion kautta.

Kela pyrkii keskustelussa tekemään itsestään neutraalin toimijan sanavalinnoillaan puhumalla musiikistaan hyödykkeenä eikä luovan ilmaisun välineenä, vaikka usein vetoaakin itseensä muusikkona, joka saa elantonsa musiikista (Hart 1997, 162). Kela toteaa suoratoistopalvelun maksamien korvausten olevan vain pieni osa taiteilijan tulonmuodostuksesta viitaten taiteilijan moninaisiin tulonlähteisiin (Rensujeff 2014, 150) ja kirjoittaa: "En toki lähdekään siitä, että tekijät pystyisivät elättämään itsensä pelkillä spotify-tilityksillä; se on vain yksi puro muiden joukossa" (Kela 2011). Kelan mukaan artistin kannalta on kuitenkin häiritsevää epävarmuus siitä, millä tavoin Spotifyn tuottamat tulot jaetaan artisteille:

"Minua kuitenkin häiritsee se, etten löydä mistään tietoa siitä miten tulot jaetaan. Kun Premium-käyttäjä maksaa jokakuukautisen kymppinsä, niin paljonko siitä menee Spotifylle itselleen, paljonko levy-yhtiöille ja mitä saavat tekijät? Tuon jaon pitäisi olla reilu. Niin kauan kuin lukuja pimitetään, on syytä epäillä meidän tekijöiden saavan kakusta vain murusia." (Kela 2011.)

Rensujeffin mukaan (2014, 95) taiteilijat saavat toimeentulonsa useista eri lähteistä ja taiteellista työtä tehdään usein myös ilman, että siitä saadaan tuloja. Kelan tapauksessa hänen tulonsa tulevat esimerkiksi tekijänoikeustuloista, teosmyyntituloista ja rojalteista (Kela 2014). Kela myös toteaa, ettei odota Spotifyn kautta soitetuista kappaleista maksettujen korvausten kattavan koko hänen toimeentuloaan (Kela 2011). Kelaa kuitenkin häiritsee Spotifyn maksamien korvausten suuruus ja epätietoisuus mallista, jonka mukaan Spotify korvauksia maksaa (Kela 2009a; 2011). Eräässä myöhemmässä blogikirjoituksessaan Kela mainitsee, ettei musiikintekijän jokainen kappale voi olla menestys, mutta painottaa, että heikommin menestyneet kappaleet vaativat muusikolta saman panoksen kuin menestyskappaleetkin (Kela 2014). Haapalan mukaan (2016, 9) prekaarille työlle on ominaista useat päällekkäiset ja lomittaiset tulonlähteet sekä toimeentulon jatkuva muutos ja heikko ennakoitavuus.

Muusikoiden tulonmuodostuksen ennakoitavuutta heikentää myös, etteivät taiteellinen työ ja taiteellisesta työstä saadut tulot eivät välttämättä osu samalle kalenterivuodelle (Rensujeff 2014, 95). Rensujeffin mukaan (2014, 95) taitelijan on myös mahdollista saada tuloja taiteellisesta työstä tietyn vuoden aikana, vaikka ei olisi tehnyt taiteellista työtä lainkaan juuri sen vuoden aikana. Taiteilijan tulonmuodostus on myös epävarmaa, sillä tekijänoikeushyödykkeiden arvo markkinoilla syntyy yleisön kiinnostuksesta (Oesch R. 2008, 4). Taiteilijan on mahdollista tehdä taiteellista työtä tietämättä saako hän tekemästään työstä tuloja saman vuoden aikana (Rensujeff 2014, 95).

Digitalisaatio on tehostanut työtä kaikilla aloilla ja tuotantovälineet ovat yhä enemmän työntekijöiden hallussa (Jakonen 2015, 107–108). Tietotekniikan kehityksen myötä myös Kela on saanut hankittua itselleen musiikin äänitykseen ja tuotantoon tarvittavat tuotannontekijät (Kela 2013d). Pyykkösen mukaan (2015, 135) työelämä taidealoilla on ollut aina prekaaria, mutta työelämän epävarmuus on viime vuosina lisääntynyt myös taidealoilla. Jakosen mukaan (2015, 109) tietotekniikka on lisännyt myös talouden nopeutta, minkä vuoksi tuotteella voi olla huomattavasti kysyntää yhtenä vuonna, mutta seuraavana vuonna ei juuri lainkaan. Markus Nordenstrengin ja Harri Rinteen mukaan (2014, 18) perinteisesti musiikkibisneksessä yksi kymmenestä julkaisusta tuottaa voittoa, yksi menee omilleen ja loput tuottavat tappiota. Digitaalisessa kaupassa ilmiö on voimakkaampi, sillä musiikin latauskaupassa yksi prosentti koko tarjolla olevasta musiikista kerää noin 65 prosenttia tuloista ja suoratoistopalveluissa yhden prosentin osuus tuloista saattaa nousta jopa 80 prosenttiin (Muikku 2014; Nordenstreng & Rinne 2014, 18).

5.4 Videoblogi, osa 1: 1730 tuntia

Helmikuussa 2013 Anssi Kela julkaisi videopalvelu YouTubessa videon "Videoblogi, osa 1: 1730 tuntia". Videollaan muusikko Kela kertoo viimeisimmän musiikkialbuminsa – Anssi Kelan – teosta, siihen liittyvistä erilaisista kuluista ja levyntekoon käytetystä ajasta. (Kela 2013d.) Videolla Kela puhuu itsestään oikeastaan pelkästään ammattimuusikon roolissa taiteilijan auktoriteettiin vedoten (Perelman 1996, 107). Kela kertoo

videoblogissaan musiikin tekemiseen käyttämistään resursseista kuten ajasta ja rahasta (Kela 2013d). Näin ollen sanavalinnoissaan Kela päättää puhua musiikista pääasiassa taloudellisena hyödykkeenä.

Perelmanin mukaan (1996, 41) puhuja poimii argumentaationsa lähtökohdat aina yleisön jo hyväksymien väitteiden joukosta, mikä merkitsee välttämättä valintaa (Perelman 1996, 41). Kelan tapauksessa kyse on valinnasta puhua itsestään musiikin kuluttajana ja musiikin kuluttajan lähtökohdista. Puhe musiikista taloudellisena tuotteena häivyttää musiikista sen arvon subjektiivisen kokemuksena ja rinnastaa musiikin muihin taloudellisiin tuotteisiin. Kela samankaltaistaa musiikin muihin taloudellisiin tuotteisiin synnyttäen näin analogian näiden kahden asian välille (Perelman 1996, 129).

Videoblogissaan Kela vetoaa itseensä usein musiikista elantonsa saavana muusikkona ja puhuu musiikistaan lähinnä taloudellisena hyödykkeenä eikä niinkään luovan ilmaisun välineenä (Kela 2013d). Puhumalla musiikista taloudellisena tuotteena hän rinnastaa itsensä muiden alojen yrittäjiin, jotka saavat elantonsa myymällä valmistamiaan hyödykkeitä (Perelman 1996, 129). Kela toivoo analogian taloustieteen ja musiikin tekemisen välillä herättävän vastakaikua kuulijassa ja hyväksymään väitteen, että musiikin tekeminenkin on työtä ja valmiin tuotteen myymisestä tekijän kuuluu saada korvaus (Kela 2013d).

Chaim Perelmanin mukaan (1996, 8) analyttiset päätelmät ovat todistusluontoisia ja yleispäteviä, mutta dialektisten päätelmien premissit ovat yleisesti hyväksytyjä mielipiteitä (Perelman 1996, 8). Kela käyttää argumentoinnissaan hyväksi yleisesti hyväksytyjä mielipiteitä, joiden mukaan hyödykkeen valmistajalle kuuluu maksaa myydystä tuotteesta (Kela 2013d). Tämän vuoksi Anssi Kelan argumentointia Spotifyn maksamiin korvauksiin liittyen voidaan pitää dialektisina. Perelmanin mukaan (1996, 11) dialektiset päätelmät koostuvat perusteluista eli argumenteista, joilla tähdätään tietyn kiistanalaisen väitteen hyväksymiseen tai hylkäämiseen. Argumentoinnillaan Kela pyrkii vaikuttamaan kuulijoiden halukkuuteen maksaa kuluttamastaan musiikista (Kela 2013d). Perelmanin mukaan (1996, 34) yleispäteviä arvoja voidaan pitää suostuttelukeinoina.

Videollaan Kela kertoo, että uusi musiikki ei synny ilmaiseksi vaan sen tekeminen vaatii häneltä taloudellisia panostuksia, joten hän toivoo, että ihmiset maksaisivat kuluttamastaan musiikista (Kela 2013d). Näin Kela argumentoi musiikin tekemisen ja hyödykkeiden välille luomansa analogian avulla (Perelman 1996, 129)

Kela ottaa tällä videolla huomioon muusikon elämästä suurelta yleisöltä usein huomaamatta jäävän puolen. Musiikin tekeminen vaati sen tekijältä aikaa ja rahaa (Kela 2013d). Muusikon elämä ei ole pelkkää valmiiden kappaleiden esittämistä. Kappaleet täytyy ensin säveltää, sanoittaa ja sovittaa, jonka jälkeen ne on äänitettävä, miksattava, masteroitava ja niin edelleen. Vuonna 2013 julkaistun Anssi Kela -levyn tapauksessa Kela on omien kappaleidensa säveltäjä ja myös niiden pääasiallinen esittäjä. Tällä albumille Anssi Kela hän soittaa itse kaikkia soittimia lukuun ottamatta saksofonia kappaleessa Levyhyilly pelastaa. Ainoa vieraileva muusikko levyllä onkin saksofonisti Heikki Halme. (Kela 2013a.)

Anssi Kelan videoblogin päivitys julkaistiin noin kuukausi ennen varsinaisen Anssi Kela nimisen levyn julkaisua. Videoblogin julkaisun aikaan ensimmäinen singlekappale – Levoton tyttö – oli julkaistu noin kuukautta aikaisemmin ja levyn masterversio oli vasta lähetetty levytehtaalle. Videollaan Kela kertoo levyntekoprosessista aina kappaleiden säveltämisestä levyn valmistumiseen saakka ottaen huomioon eri työvaiheisiin käyttämänsä ajan ja muut resurssit. (Kela 2013d.) Esimerkin avulla argumentoiden (Perelman 1996, 120) Kela arvioi käyttäneensä levyntekoon yhteensä 173 noin kymmentuntista työpäivää eli yhteensä 1730 tuntia lähtien aina musiikin säveltämisestä aina levyn valmistumiseen (Kela 2013d). Arvionsa levyn tekemiseen käytetyn ajan osiksi jakaessaan Kela käyttää argumentaationsa tukena kehittelyä eli amplifikaatiota (Perelman 1996, 46). Videolla Kelan kertomus perustuu kansantaloustieteen perusajatukseen, jonka mukaan hyödykkeiden valmistaminen vaatii tuotannontekijöitä: luonnonvaroja, työvoimaa ja pääomaa (Pohjola 2009, 15).

Videolla Anssi Kela kertoo muusikon työstä ja musiikin tekemisestä. Kela konkretisoi esimerkkitarinan avulla tarinaansa (Perelman 1996, 120). Kelaa alustaa videonsa pienellä kertomuksella kohtaamisestaan musiikin kuuntelijan kanssa:

"Ja tossa joitakin aikoi sitten mä tapasin yhen kaverin, joka ei oo itte mitenkään musiikin kanssa tekemisissä, ei ole musiikkialalla. Ja se sitte rupes haastatteleen mua tästä levyn tekemisestä, joka silloin oli vielä vaiheessa ja se kysy multa tämmösen ihan viattoman kysymyksen, et: 'mikä siin levyn tekemisessä niinku oikeesti kestää, et oottekste muusikot vaan niin laiskoja et, et, et miten siihen voi mennä noin kauan aikaa, et eihän se voi olla noin vaikeeta?' Ja mun ensireaktio tähän kysymykseen oli tietysti kuristaa kysyjä, mutta sit mä aattelin, et ehkä kuulijan vinkkelistä se, se onkin tolle, et kun sitä musiikkia kuuntelee nii sehän, sen kuuluukin kuulostaa helpolta sen ja vaivattomalta, kevyeltä."³ (Kela 2013d.)

Kela painottaa videollaan rooliaan ammattimuusikkona ja musiikkia hänen myymään kulutushyödykkeenä. Muusikkona Kela käyttää taloudellisia resursseja luodessaan hyödykkeitä kuluttajien saataville. Uuden musiikin luominen vaati Kelalta – ja muilta hänen kaltaisiltaan muusikoilta – erilaisia panostuksia (Kela 2013d). Tämän ajatuksen pohjalta Kela lähtee rakentamaan esimerkkitarinaansa levyntekoon käytetyistä 1730 tunnista ja muista resursseista. Videollaan Kela mainitsee olevansa muusikkona onnekas, koska hän pystyy tekemään musiikkia ammatikseen eikä hänen tarvitse jakaa musiikin tekemiseen käyttämänsä aikaa aikaansa musiikin tekemiseen liittymättömän päivätyön kanssa (Kela 2013d). Kaikkien muusikoiden kohdalla tilanne ei ole näin ja musiikkia tehdään vapaa-ajalla; iltaisin ja viikonloppuisin (Kela 2013d). Levyn tekoon käytetyistä taloudellisista resursseista Kela kertoo videollaan seuraavasti:

"Ja toinen juttu ehkä, mikä kuluttajilla ei monta kertaa tuu mieleen on, että ajan lisäksi vaaditaan myös taloudellisia panostuksia ja uhrauksia, että mäkin jouduin sijoittamaan omasta pussistani melkosen läjän rahaa ennen, kun mä pääsin oikeesti tekemään tätä levyä. Mun piti ostaa uus läppäri, mun piti ostaa mikki, mun piti ostaa tiettyjä soittimia, että mä pystyin tekemään just tän levyn. Ja mä tossa

3 Tutkijan YouTube -videon pohjalta litteroima.

nopeesti laskeskelin, että ennen kun mä olin päässyt ees siihen tilanteeseen, että mun oli mahdollista painaa sitä rec-nappulaa silloin 12. heinäkuuta 2012 niin mun oli pitänyt maksaa tästä levyn tekemisestä tommonen 9 000 euroo. Ja siin matkan varrella se tuli sit maksaan viel vähän lisää."⁴ (Kela 2013d.)

Kela käyttää argumentaatioissaan aggregaatiota eli yhdistämistä (Perelman 1996, 46). Kela kertoo levyn tekemisen maksaneen hänelle kokonaisuudessaan huomattavan summan ja painottaa sen suuruutta jakamalla sen pienempiin osiin. Kela aloittaa argumenttinsa levyn tekoon menneen summan osien luetteloinnilla ja päättyy lopulta synteisiin, jonka mukaan levyn tekeminen on tekijöilleen kallista (Perelman 1996, 46). Kela toivoo saavansa levyn tekemiseen käyttämänsä taloudelliset panostukset takaisin levyjen myynnistä (Kela 2013d). Videollaan Kela rinnastaa itsensä yrittäjään, joka myy valmistamiaan tuotteita (Perelman 1996, 129; Kela 2013d). Perelmanin mukaan (1996, 45) läsnäolon luomiseksi puhujan kannattaa viipyä pidempään tietyissä kiistattomissa seikoissa, sillä niille omistetun huomion pitkittäminen vahvistaa niiden läsnäoloa kuulijoiden tietoisuudessa. Luettelemalla levyn tekemiseen käyttämänsä resurssit Kela luo argumentteihinsa läsnäolon, jonka vuoksi niitä on mahdotonta sivuuttaa sillä läsnäolo vaikuttaa välittömästi aisteihimme (Perelman 1996, 43).

Puhuttuaan ensin musiikintekijän levyn tekemiseen käyttämistä resursseista ja taiteilijan toiveesta, että valmis tuote – eli musiikkialbumi – myisi hyvin, Kela siirtyy puhumaan musiikin ilmaiseen lataamiseen liittyvistä ongelmista:

"Mut ehkä tätä taustaa sit vasten tuntuuki vähä hassulta, ku ajattelee tätä aikaa ja vaivaa ja rahaa mitä mä oon tähän musiikkiini käyttäny, että sitten aina välillä, ku tapaa näitä tyyppejä, jotka sitte vahvasti julistaa omana agendanaan sitä, että kaiken taiteen ja kulttuurin, että senhän pitää olla niinku vapaata ja sen pitää olla kuluttajalle ilmasta, että niin sen kuuluu olla. Siit tulee vähän ihmeellinen fiilis sit ittelle, et okei no, sä oot sitä mieltä et sulle sen pitää olla ilmasta, mut ku ei se oo sitä mulle, et tota joku tässä yhtälössä nyt ei iha, iha täsmää."⁵ (Kela 2013d.)

4 Tutkijan YouTube -videon pohjalta litteroima.

5 Tutkijan YouTube -videon pohjalta litteroima.

Kela viittaa digitalisaation aikakaudella esitettyihin puheenvuoroihin, joissa ehdotetaan esimerkiksi teosten epäkaupallisen kopioinnin, levittämisen ja muun käytön vapauttamista heti teoksen julkaisuhetkestä lähtien (Piraattipuolue 2014). Anssi Kela kokee tällaiset puheenvuorot uhkaksi elinkeinolle, sillä levymyynnistä saatavat tulot ovat muusikoiden tulonmuodostuksen yksi osa. Kelalle uuden musiikin saattaminen kuluttajien saataville ei ole ilmaista ja hän toivoo omaa kulutettavan ja sen käytöstä maksettavan. (Kela 2013d.) Kela argumentoi videollaan esimerkin avulla ja käyttää hyväkseen analogiaansa hyödykkeiden valmistamisen ja musiikin tekemisen välillä. Hän tekee musiikkia työkseen ja niin kuin muidenkin hyödykkeiden valmistaminen myös musiikin tekeminen vaatii tekijältään resursseja. Kela toivoo että yleisö jatkaisi hänen musiikkiansa ostamista eikä hankkisi sitä ilmaiseksi (Kela 2013d).

5.5 Levoton tyttö ja Spotify

Anssi Kelan levy Anssi Kela julkaistiin maaliskuussa 2013. Levyn ensimmäinen single Levoton tyttö julkaistiin paria kuukautta aikaisemmin saman vuoden tammikuussa. Singlejulkaisu Levoton tyttö nousi Kelan mukaan (2013b) pian yhdeksi vuoden 2013 suurimmista hiteistä. Saman vuoden marraskuussa 2013 Anssi Kela julkaisi internetsivustollaan blogikirjoituksen "Levoton tyttö ja Spotify" (Kela 2013b). Tässä kirjoituksessaan Kela käy läpi saman vuoden tammikuussa singlenä julkaistun Levoton tyttö -musiikkikappaleen tuottamia tuloja Spotify -suoratoistopalvelussa.

Kela kirjoittaa blogikirjoituksensa pääasiassa ammattimuusikon roolissa. Levoton tyttö -kappaleesta tuli Anssi Kelan suurin menestyskappale kymmeneen vuoteen; ensimmäistä kertaa sitten 1972 -kappaleen vuodelta 2003 (Kela 2014). Marraskuussa 2013 julkaistussa blogikirjoituksessaan "Levoton tyttö ja Spotify" Kelan mukaan hänen ja muiden artistien aikaisemmissa ulostuloissa Spotifyta koskien on sama ongelma; yhdessäkään niistä ei kerrota suoraan paljonko Spotify artistille oikeasti maksaa:

"Olen itsekin höyrynyt aiheesta neljä vuotta sitten julkaisemassani blogipostauksessa, jossa kumistelin musiikkibisneksen kuolinkelloja kuultuani juttuja Spotifyn artisteille maksamista mikroskooppisista korvauksista. Ongelma näissä kirjoituksissa on aina sama: en ole vielä nähnyt yhdenkään artistin julkaisevan oikeasti mustaa valkoisella siitä, mitä Spotifysta on tilitetty." (Kela 2013b.)

Tällä kirjoituksellaan Anssi Kela nousi uutisten otsikoihin artistina, joka otti vahvasti kantaa Spotifyn liiketoimintamalliin esittäen tarkkoja lukuja kappaleiden soittomääristä ja niiden tuottamista tuloista. Levoton tyttö -kappaleen alkuvuoden 2013 Spotifyn kautta saamasta noin miljoonasta soittokerrasta Anssi Kela kertoo saaneensa tuloja noin 2 000 euroa, mikä tarkoittaa noin 0,002 euroa yhtä soittokertaa kohden. (Kela 2013b.)

Kelan mukaan (2013b) digitalisaation aikakaudella on kasvanut kokonainen sukupolvi, joka ei ole tottunut maksamaan kuluttamastaan musiikista:

"Internetin ensimmäisinä vuosikymmeninä on kasvanut kokonainen sukupolvi, joka on oppinut, ettei mistään koneelle imutettavasta tarvitse maksaa mitään. Kuitenkaan sellainen yhtälö, jossa tekeminen maksaa, mutta kuluttaminen on ilmaista, ei voi pidemmän päälle mitenkään toimia — jokainen varmasti ymmärtää tämän." (Kela 2013b.)

Kela argumentoi jälleen taloustieteen ja musiikin välille luomansa analogian avulla (Perelman 1996, 129). Kela toivoo kuluttajien ostavan hänen musiikkiaan ja maksavan kuluttamastaan musiikista (Kela 2013b). Kela kokee, että musiikin kuluttaminen ilmaiseksi on epäoikeudenmukaista musiikin tekijöille, joille musiikin tekeminen maksaa (Kela 2013b). Blogissaan Kela esittää tilanteeseen ratkaisuna, että Spotifyn: "käyttäjät pitäisi saada houkuteltua maksullisen palvelun puolelle" (Kela 2013b). Kela mainitsee, että

Spotify maksaa hänelle kymmenen kertaa suurempaa korvausta maksullisen palvelun kautta kuunnelluista kappaleista kuin ilmaisupalvelun kautta kuunnelluista kappaleista (Kela 2013b).

Tämä hetki kuvaa muutosta Anssi Kelan suhtautumisessa Spotifyta kohtaan. Aikaisemmissa kirjoituksissaan Kelan suhtautuminen muusikkona Spotify -suoratoistopalveluun on ollut jokseenkin negatiivinen, mutta nyt hänen puheenvuoroissaan on havaittavissa uudenlaista toiveikkuutta. Spotifyta kohtaan esittämästään kritiikistä huolimatta Anssi Kela on varovaisen optimistinen suoratoistopalveluiden tulevaisuuden suhteen: "Uskon muutoksen tapahtuvan sen kautta, että tulee niin hyviä palveluita, että kuluttajat haluavat maksaa niiden käytöstä" (Kela 2013b). Kela jatkaa Spotifysta puhuen tällä kertaa itsestään kuluttajan roolissa:

"Maailma menee eteenpäin eivätkä entiset ajat enää koskaan palaa. Ja hyvä niin. Minä en liity siihen seurakuntaan, joka haluaisi kääntää kelloa taaksepäin, aikaan ennen Spotifyta. Kyseessä on mahtava palvelu kaikille musiikin ystäville — maksan erittäin suurella kernaudeella kympin kuussa Premium-versiosta. Se on mielestäni mitätön hinta miljoonien biisien kirjastosta, joka on käytettävissäni missä ja milloin haluan. Olisin valmis maksamaan enemmänkin." (Kela 2013b.)

Kela ei yritäkään pelastaa fyysisten äänitteiden myyntiin perustuvaa musiikkiteollisuutta. Hirschmanin kieroutuneisuusväitteen mukaan, jokainen yritys ohjata yhteiskuntaa liikkeeseen tiettyyn suuntaan johtaa kyllä liikkeeseen, mutta väärään suuntaan (Hirschman 1991, 12). Kela näkee yritykset taistella digitalisaatiota vastaan ja palauttaa levyteollisuus entiseen suuruuteensa toivottomana.

Anssi Kelan suhtautuminen Spotify -suoratoistopalveluun kuluttajana on paljon positiivisempi kuin hänen suhtautumisensa palveluun ammattimuusikkona. Kela näkee Spotifyn pääasiassa positiivisessa valossa, mutta kokee tarpeen palvelun kehittämiseen ja ihmisten kulutustottumusten muuttamiseen. Tässä blogikirjoituksessa Kelan ristiriitainen

suhtautuminen Spotify -suoratoistopalveluun kuluttajana ja ammattimuusikkona tulee selkeästi esille. Kaikesta Spotifyta kohtaan esittämästä kritiikistä Kela on varovaisen toiveikas palvelun ja koko musiikkiteollisuuden tulevaisuutta kohtaan.

5.6 Mitä hittibiisillä tienaa?

"Anssi Kela kirjoitti viime marraskuussa paljon huomiota herättäneen blogin Levoton tyttö -kappaleen Spotify-tilityksistä. Nyt Kela kertoo mitä Levottoman tytön kaltaisella isolla hitillä tienaa, kun mukaan ynnätään myös tekijänoikeustulot sekä kappaleen myynnistä saadut rojalit." (Kela 2014.)

Heinäkuussa 2014 Anssi Kela kirjoitti tekijänoikeusjärjestö Teoston pyynnöstä blogikirjoituksen järjestön internetsivustolle Levoton tyttö -kappaleen tuottamista voitoista (Kela 2014). Kirjoituksessaan Kela kertoo artistin tulonmuodostuksesta myös yleisellä tasolla sivuten myös esimerkiksi radiosoitosta saatuja korvauksia. Kirjoituksessaan Kela vertaa kahden viimeisimmän suuren menestyskappaleensa tuottamia tuloja. Tämän kirjoituksen retoriset keinot pohjaavat pitkälti Perelmanin aggregaatiotekniikkaan, jossa aloitetaan osien luetteloinnista ja päädytään synteisiin (Perelman 1996, 46). Kela jakaa kahden menestyskappaleensa tuottamat tulot pieniin osiin ja rakentaa niistä kokonaisuuden, jota hän käyttää argumentaationsa tukena (Kela 2014).

Blogikirjoituksessa (Kela 2014) esimerkkeinä käytetyt musiikkikappaleet ovat Anssi Kelan siihenastisen uran kaksi suurinta menestyskappaletta: 1972 vuodelta 2003 ja Levoton tyttö vuodelta 2013. Kappale 1972 julkaistiin singlenä albumilta Suuria kuvioita (Kela 2003). Molempien kappaleiden kohdalla Kela on niiden ainoa säveltäjä ja sanoittaja, mutta kappaleet eroavat toisistaan siinä, että kappaleen Levoton tyttö -äänitteen Kela on kappaleen esittäjä, mutta kappaleen 1972 -äänitteellä esiintyvät Kelan ohella myös Lasse

Kurki, Risto Eskolin, Antti Karisalmi ja Kelly Ketonen (Kela 2003). Blogikirjoituksessa Anssi Kela käy varsin tarkasti läpi hänelle näistä kappaleista maksetut korvaukset (Kela 2014).

Tässä blogikirjoituksessa Anssi Kela jakaa kahden eri musiikkikappaleen tuottamat tulot pieniin osiin käyttäen hyväksi aggregaatiota eli yhdistämistä (Perelman 1996, 46). Kela kertoo kirjoituksessaan taiteilijan tulonmuodostuksen koostuvan monista eri lähteistä: "Spotify on vain yksi pieni oksa siinä risukossa, jota meidän laulaja-lauluntekijöiden elannoksi kutsutaan" (Kela 2014). Tällaiset monista eri puroista saatavat tulot ovat tyypillisiä prekaarille työlle (Haapala 2016, 9). Kela argumentoi kirjoituksessaan paljolti käytännön esimerkkien avulla (Perelman 1996, 120) ja luo analogian taloustieteen ja musiikin tekemisen välillä (Perelman 1996, 129). Tämän blogikirjoituksensa Anssi Kela kirjoittaa kokonaisuudessaan ammattimuusikon ominaisuudessa vedoten arvostukseensa muusikkona (Perelman 1996, 107).

Anssi Kelan mukaan koko kalenterivuoden 2013 aikana Levoton tyttö -kappaletta kuunneltiin Spotify -suoratoistopalvelun kautta 1 253 640 kertaa ja näistä kuunteluista Anssi Kelalle levy-yhtiön maksamina rojalteja 3 098 euron edestä (Kela 2014). Musiikin suoratoistopalveluita on Spotifyn ohella olemassa useita muitakin, mutta Suomen markkinoilla Spotify vaikuttaa olevan hallitsevassa asemassa:

"Levoton tyttö kuunneltiin streaming-palveluissa vuoden 2013 aikana kaikkiaan 1 253 640 kertaa. Streaming-palveluita on Spotifyn lisäksi muitakin, mutta Spotify on niin ylivoimainen ykkönen, että käytännössä streamingistä puhuttaessa voidaan puhua Spotifysta." (Kela 2014.)

Levy-yhtiön maksamien rojaltien lisäksi hänelle maksettiin Teoston kautta tekijänoikeuskorvauksia näistä samoista Spotify -kuunteluista vielä 1 302 euron edestä. Yhteensä Anssi Kela sai 4 400 euroa erilaisten korvausten muodossa yhden kappaleen noin 1,3 miljoonasta soittokerrasta Spotify -suoratoistopalvelussa. Tämä tarkoittaa keskimäärin noin 0,0035 euroa soittokertaa kohden. (Kela 2014.)

Popmuusikon tulot muodostuvat myös monista muistakin lähteistä kuin pelkästään levymyynnistä ja suoratoistopalveluista maksetuista tekijänoikeustuloista (Rensujeff 2014, 150). Anssi Kelan kappale Levoton tyttö ladattiin digitaalisena tiedostona 2 042 kertaa kalenterivuonna 2013, mistä Kelalle maksettiin korvauksia 931 euroa. Tämän lisäksi kappale soi radiossa vuoden 2013 aikana myötään. Kaupallisilla radiokanavilla Levoton tyttö -kappale soitettiin 5 530 kertaa ja Yleisradion kanavilla yhteensä 659 kertaa. Näistä radiosoihtoista Kelalle tilitettiin korvauksia yhteensä 58 713 euroa, joista 37 769 euroa maksettiin Teoston kautta ja 20 944 euroa Gramexin kautta. (Kela 2014.) Yhdestä radion kautta soitetusta kappaleesta Kelalle maksettiin siis huomattavasti enemmän kuin Spotifyn kautta soitetusta kappaleesta.

Kela vertailee blogikirjoituksessaan radion ja Spotifyn kautta soitetuista kappaleista maksettuja korvauksia. Spotifyn kautta kuunneltujen kappaleiden ja radion kautta soitettujen kappaleiden soittomäärät eivät ole kuitenkaan suoraan verrannollisia. Yhdellä radiosoitolla on huomattavasti enemmän kuulijoita samalla kertaa kuin yhdellä Spotifyn kautta kuunnellun kappaleen soitolla. Anssi Kelan mukaan radiossa soitetuista kappaleista Yleisradio saattaa maksaa yhdestä soitosta noin 20 euroa, kun taas pieni paikallisradio saattaa maksaa ainoastaan nelisenkymmentä senttiä (Haavisto 2015). Radioiden maksamat kertakorvaukset yhdestä musiikkikappaleen soitosta levittäytyvät siis varsin suurelle haarukalle. Popmuusikon tulonmuodostuksen voidaan todeta syntyvän monesta lähteestä ja radiosoiton olevan muusikon tulonmuodostukselle merkittävä osa:

"[R]udiosoitosta maksettavat tekijänoikeustulot mahdollistavat edelleen sen, että minun kaltaiseni artisti voi elättää musiikillaan itsensä ja perheensä. Pelkällä levymyynnillä kukaan ei enää elä. Eikä digimyyntillä. Eikä

oheistuotemyynnillä. Eikä Spotifylla. Keikkailulla voi ehkä nahkaisesti elää, kädestä suuhun. Monet artistit ammentavat vettä leiliinsä näistä useista pienistä puroista ja tulevat kitkutellen toimeen." (Kela 2014.)

Radiosoiton ohella muita Levoton tyttö -kappaleen tuottamia tuloja Kelalle maksettiin yhteensä 11 650 euron arvosta. Keikoilla esitetyistä Levoton tyttö -kappaleen soittokerroista hänelle maksettiin yhteensä 686 euroa, kappaleen tv-esityksistä 8 071 euroa. Hänelle maksettiin kappaleesta myös muista tallennuslupamaksuista sekä ulkomaisista tv- ja radiomaksuista yhteensä 2 893 euroa. Näistä kaikista luvuista kertyy yhteensä 75 694 euroa yhden musiikkikappaleen tuottamia voittoja kalenterivuodelle 2013. (Kela 2014.) Nämä luvut esitetään taulukossa 2. Taulukon luvuista nähdään, että yhdenkin kappaleen osalta popmusikon tulevat useasta lähteestä.

Levoton tyttö kappaleen tuottamista tuloista Anssi Kela maksoi omien sanojensa mukaan lähes puolet veroina (Kela 2014). Suomen tekijänoikeuskorvausten nykyinen verotusmalli ei mahdollista tekijänoikeustulojen ohjaamista taiteilijan oman yrityksen elinkeinotuloksi (Teosto 2014), mikä voi nostaa yhden menestyskappaleen kohdalla nostaa veroprosentin suureksi. Teosto ja sen jäsenjärjestöt ehdottavat musiikintekijöiden verotuksen uudistamista siten, että musiikintekijä voisi ohjata tekijänoikeusjärjestöltä saamansa henkilökohtaiset korvaukset määräysvallassaan olevan yhtiön elinkeinotuloksi (Teosto 2014). Teoston mukaan (Teosto 2014) moni menestyvä tekijä on siirtänyt toimintansa maihin, joissa tämä järjestely on mahdollinen. Taiteilijoiden omistamia yrityksiä käytetään Cronbergin mukaan (2010, 12) lähinnä verotuksen hoitamiseen sekä Rensujeffin mukaan (2014, 59) työntekemisen ja taideteoksien toteuttamisen työkaluina.

TAULUKKO 2: Levoton tyttö -kappaleesta maksetut tilitykset vuonna 2013 (Kela 2014)

| Tulonlähde: | Korvaus: | Osuus tuloista: |
|--|-----------------|------------------------|
| Spotifyn kautta kuunnelluista kappaleista levy-yhtiön maksamat rojalitit | 3 098 € | 4,09 % |
| Spotifyn kautta kuunnelluista kappaleista Teoston maksamat tekijänoikeuskorvaukset | 1 302 € | 1,72 % |
| Download -myynnistä levy-yhtiön maksamat rojalitit ja Teoston tilittämät korvaukset | 931 € | 1,20 % |
| Radiosoitosta Teoston maksamat tilitykset | 37 769 € | 49,90 % |
| Radiosoitosta Gramexin maksamat tilitykset | 20 944 € | 27,67 % |
| Konserteissa esitetyistä soittokerroista Teoston maksamat tilitykset | 686 € | 0,91 % |
| TV-esityksistä Teoston maksamat korvaukset | 8 071 € | 10,66 % |
| Teoston maksamat tallennuslupamaksut sekä ulkomailta tulevat radio- ja tv-soittotilitykset | 2 893 € | 3,82 % |
| Yhteensä: | 75 694 € | 100 % |

Taulukoissa 3 ja 4 verrataan kappaleiden 1972 ja Levoton tyttö tuottamia Teoston tilittämiä esityskorvauksia. Näitä lukuja verrattaessa huomataan radiosoiton olevan kummankin kappaleen kohdalla Kelan tärkein tulonlähde. Radiosoitto vaikuttaa kappaleen Levoton tyttö kohdalla ollen hieman korostetummassa asemassa. 1972 -kappaleen Teosto-korvauksista 75,82 prosenttia tuli radiosta, kun taas Levoton tyttö -kappaleen voidaan kymmenen vuotta myöhemmin huomata tuottaneen Teosto -korvauksista jo 84,68 prosenttia kokonaistuloista. Tästä esimerkistä ei tosin voida vetää pitäviä johtopäätöksiä

radiosoiton merkityksen kasvamisesta artistin tulonmuodostuksessa. Kela kuitenkin toteaa kappaleidensa radiosoiton mahdollistavan sen, että hän voi tehdä musiikkia työkseen. (Kela 2014.)

TAULUKKO 3: Teoston tilittämät esityskorvaukset 1972 -kappaleesta vuonna 2003 (Kela 2014)

| Tulonlähde: | Osuus tuloista: |
|--------------------|------------------------|
| Radio | 75,82 % |
| TV | 18,27 % |
| Live | 5,86 % |
| Ulkomaat | 0,05 % |
| Yhteensä: | 100 % |

Kappaleiden osuuksissa niiden tuottamista tuloista on jonkin verran vaihtelua. Anssi Kela on itse säveltänyt, sanoittanut sekä soittanut kappaleen Levoton tyttö, mikä tarkoittaa että kappaleen tuottamat tulot maksetaan tavanomaisesta poiketen kokonaan yhdelle ihmiselle:

"[- -] kannattaa pitää mielessä, että Levottoman tytön tulojen jakautuminen on hyvin epätavallinen: kaikki minulle. Olen säveltänyt, sanoittanut, sovittanut, tuottanut, äänittänyt, laulanut ja soittanut. Tavallisesti hittibiisistä saatavat tilitykset jaetaan useampaan osaan eri tekijöiden kesken, jolloin artistin viipale ohenee huomattavasti." (Kela 2014.)

Teknologian kehityksen myötä Kelalle on tullut mahdollisuus tehdä kaikki itse musiikin säveltämisestä sen äänittämiseen, sillä tuotantovälineet ovat hänen hallussaan. Tietotekninen kehitys on mahdollistanut Kelalle tuotantovälineiden hankkimisen eikä hän enää musiikkialbumia äänittääkseen välttämättä tarvitse muiden muusikoiden tai ammattimaisen studion palveluita (Jakonen 2015, 108). Edellisenä vuonna julkaisemassaan videoblogissa Kela kertoo tuotantovälineiden hankkimiseen ja muista Anssi Kela -levyn

tekemiseen käyttämistään resursseista (Kela 2013d). Vuonna 2003 julkaistun kappaleen 1972 tapauksessa tilanne oli toisenlainen. Kela on säveltänyt ja sanoittanut myös kyseisen kappaleen itse, mutta tulot jakautuvat kuitenkin useamman ihmisen kesken, sillä esimerkiksi kappaleen äänitteellä soittaa Kelan lisäksi myös muita muusikoita (Kela 2003).

TAULUKKO 4: Teoston tilittämät esityskorvaukset Levoton tyttö -kappaleesta vuonna 2013 (Kela 2014)

| Tulonlähde: | Osuus tuloista: |
|--------------------|------------------------|
| Radio | 84,68 % |
| TV | 13,54 % |
| Live | 1,15 % |
| Ulkomaat | 0,30 % |
| Muut | 0,34 % |
| Yhteensä: | 100 % |

Yleensä Teoston ja Gramexin tilittämät korvaukset jakautuvat useammalle kuin yhdelle henkilölle. Anssi Kelan Levoton tyttö -kappaleen tapauksessa tilanne on poikkeuksellinen. Vaikka Anssi Kelan yksi kappale tuotti yhtenä ainoana vuonna kymmeniä tuhansia euroja, eivät kaikki kappaleet, eivätkä kaikki vuodet ole artistin kannalta yhtä tuottoisia:

"On myös hyvä muistaa, ettei yhdenkään hitintekijän onnistumisprosentti ole sata. Ne radion hyljeksimät biisitkin vaativat runsaasti työtä. Tein edellistä albumiani täysipäiväisesti yli kaksi vuotta. Äänitin 15 kappaletta, joista 10 julkaistiin levyllä. Levoton tyttö osui napakymppiin, mutta eivät ne 14 muutakaan biisiä tyhjistä ja ilmaiseksi syntyneet. Hiteillä rahoitetaan myös artistin muu tuotanto." (Kela 2014.)

Kelan osoittamista esimerkkitapauksista käy hyvin ilmi, että taiteilijat – kuten muutkin prekaarit työntekijät – tarvitsevat useita päällekkäisiä ja lomittaisia tulonlähteitä itsensä sekä perheensä elättämiseen (Haapala 2016, 9). Jokainen vuosi ei ole yhtä tuottoisa artistin kannalta ja tulojen ennakoitavuus voi olla hyvinkin heikkoa. Kelan mukaan (Kela 2014): "[m]usiikkialalle tyypillistä onkin, että menestyspiikit tulevat yllättäen ja jyrkkinä." Suuren

osan muusikoiden urille ei myöskään osu yhtään ainutta hittiä. Perinteisen nyrkkisäännön mukaan musiikkibisneksessä yksi kymmenestä julkaisusta tuottaa voittoa, yksi menee omilleen ja loput tuottavat tappiota (Nordenstreng & Rinne 2014, 18). Nordenstrengin ja Rinteen mukaan (2014, 18) musiikin digitaalisessa kaupassa tilanne on vieläkin jyrkempi, sillä musiikin latauskaupassa yksi prosentti koko tarjolla olevasta musiikista kerää noin 65 prosenttia tuloista ja suoratoistopalveluissa yhden prosentin osuus tuloista saattaa nousta jopa 80 prosenttiin.

Taulukossa 5 paneudutaan tarkemmin kappaleen Levoton tyttö tuottamiin tuloihin. Nämä luvut osoittavat selkeästi muusikon tulonmuodostuksen koostuvan useista eri lähteistä. Artistin tulonmuodostus koostuu muistakin lähteistä kuin levymyynnistä ja konserttipalkkioista. Näiden lukujen pohjalta voidaan myös todeta vuonna 2013 Levoton tyttö -kappaleeseen liittyen Anssi Kelan tulonmuodostuksen suurimman lähteen olleen radiosoitosta maksetut korvaukset 78,29 prosentin osuudella hänen kyseisestä kappaleesta saamistaan kokonaistuloista (Kela 2014). Taulukon 5 luvuista voidaan myös huomata, että kappaleen Levoton tyttö osalta Kelan suoratoistopalveluista saamat tulot ovat jo ohittaneet fyysisillä äänitteillä saadut tulot. Fyysisten äänitteiden markkinaosuus kokonaismarkkinoista oli Suomessa vielä vuonna 2013 varsin korkea. Tuona vuonna Suomessa myydyistä äänitteistä digitaalisen musiikin osuus kokonaismarkkinoista oli 35,93 % (Musiikkituottajat 2014).

TAULUKKO 5: Levoton tyttö -kappaleesta Teoston ja NCB:n maksamat esitys- ja tallennuskorvaukset vuonna 2013 (Kela 2014)

| Tulonlähde: | Osuus tuloista: |
|--------------------|------------------------|
| Radio | 78,29 % |
| TV | 12,51 % |
| Suoratoisto | 3,37 % |
| Äänitteet | 2,89 % |
| Live | 1,06 % |
| AV-synkronointi | 0,73 % |
| Download | 0,47 % |
| Muu | 0,32 % |
| Ulkomaat | 0,27 % |
| Ringtone | 0,10 % |
| Yhteensä: | 100 % |

6 TULOKSET

"Miten päästään sellaiseen lopputulemaan, jossa molemmat osapuolet hyötyvät?" (Kela 2013c), pohtii Anssi Kela eräässä kirjoituksessaan internetsivustollaan. Musiikista elantonsa saavana taiteilijana Kela huolettaa piratismiin ja musiikin ilmaisen kuluttamisen vaikutukset elinkeinolle. Taiteilijan tulonmuodostus koostuu useista lähteistä ja on usein epävarmaa sekä huonosti ennakoitavaa. Suoratoistopalveluiden kautta soitetuista kappaleista saadut korvaukset ovat vain yksi pieni osa muusikon monisyisestä tulonmuodostuksesta. Kelan mukaan (2014) muusikoiden tulonmuodostus syntyy monista lähteistä ja muusikot eivät pysty saamaan elämiseen tarvittavaa toimeentuloa pelkällä levy- tai digitaalisella myynnillä. Digitalisaatio on muuttanut muusikoiden tulonmuodostusta runsaasti, mutta se on myös joiltain osin pysynyt ennallaan. Anssi Kela kertoo hänen tekemiensä kappaleiden radioitoin mahdollistavan hänen toimimisensa ammattimuusikkona. Suuri osa Kelan kahden edellisen menestyskappaleen tuloista tuli hänelle juurikin radioitosta maksetuista korvauksista. (Kela 2014.) Heikon ennakoitavuutensa ja moninaisten tulonlähteidensä puolesta taiteilijan asemaa suomalaisilla työmarkkinoilla voisi kutsua prekaariksi.

Rensujeffin mukaan (2014, 95) taiteellinen työ ja taiteellisesta työstä saadut tulot eivät välttämättä osu samalle kalenterivuodelle. Taiteilijan on mahdollista saada tuloja taiteellisesta työstä tietyn vuoden aikana, vaikka ei olisi tehnyt taiteellista työtä kyseisen vuoden aikana lainkaan (Rensujeff 2014, 95). Toisaalta taiteilijan on myös joinain vuosina mahdollista olla saamatta tuloja tekemästään taiteellisesta työstä (Rensujeff 2014, 95). Taiteilijoiden tulonmuodostukseen vaikuttavat myös kuluttajat, sillä tekijänoikeushyödykkeiden arvo markkinoilla syntyy yleisön kiinnostuksesta (Oesch R. 2008, 4). Tästä johtuen Kelan kaltaisen muusikon on toivottava, että yleisö kiinnostuu hänen tekemästään musiikista ja innostuu ostamaan sitä. Kelan blogikirjoituksissaan esittämä perimmäinen ajatus vaikuttaakin olevan, että hän toivoo

kuluttajien maksavan kuluttamastaan musiikista ja Spotifyn tapauksessa käyttävän palvelun maksullista versiota. Digitalisaatio on muovannut muusikoiden tulonmuodostusta, mutta sen myötä Anssi Kela on pystynyt myös hankkimaan musiikin äänittämiseen tarvittavat tuotantovälineet itselleen (Jakonen 108; Kela 2013d).

Nordenstrengin ja Rinteen mukaan (2014, 18) yleensä musiikkibisneksessä yksi kymmenestä julkaisusta tuottaa voittoa, yksi menee omilleen ja loput tuottavat tappiota. Digitalisaation myötä tilanne on muuttunut huomattavasti ja esimerkiksi musiikin latauskaupassa yksi prosentti koko tarjolla olevasta musiikista kerää noin 65 prosenttia tuloista ja suoratoistopalveluissa yhden prosentin osuus tuloista saattaa nousta jopa 80 prosenttiin (Nordenstreng & Rinne 2014, 18).

Muusikoiden kannalta Spotify -suoratoistopalvelun keskeisimmät ongelmat ovat sen käyttäjien mieltymyksessä olla maksamatta palvelun käytöstä ja palvelun liiketoimintamallissa. Spotifyn käyttäjistä noin kolme neljäsosaa käyttää Spotifyn ilmaisversiota eikä maksa käyttämästään palvelusta. Tuottamistaan tuloista Spotify ottaa 30 prosenttia itse ja jakaa loput 70 prosenttia tuloista levy-yhtiöiden, artistien ja muiden oikeudenomistajien kesken. Nämä 70 prosenttia saaduista tuloista jaetaan kaikkien palvelun musiikkikappaleiden kesken niiden saamien soittomäärien mukaan. Tämä voi olla artistien kannalta ongelmallista, sillä tämä tarkoittaa, että tästä mallista hyötyvät pääasiassa kulloisenkin hetken suurimpien menestyskappaleiden oikeudenomistajat. Spotifyn nykyinen tilitysmalli aiheuttaa muusikoille ongelmia myös Suomen kaltaisella pienellä markkina- ja kielialueella. Suomessa kotimaisen äänitemusiikin osuus kokonaismarkkinoista on eurooppalaisessa kontekstissa verrattain korkea ja esimerkiksi vuonna 2015 se oli 46 prosenttia kokonaismarkkinoista. Kelan mukaan maksullisen palvelun kautta kuunnellusta kappaleesta hänelle maksetaan kymmenkertaista korvausta ilmaisupalvelun kautta kuunneltuun kappaleeseen verrattuna.

Taiteilijan työmarkkina-asema tarkoittaa taiteilijan työoikeudellista asemaa eli työskenteleekö hän vapaana taiteilijana, *freelancerina*, palkansaaajana vai yrittäjänä. Taiteilijoilla voi yhden vuoden aikana olla useita eri työmarkkina-asemia ja ne ovat usein päällekkäisiä ja/tai vaihtuvia. Taiteilija ei myöskään voi aina itse päättää määritelläänkö

hänet yrittäjäksi vai ei. Suomessa sosiaaliturvan suhteen perustavanlaatuisin ero tehdään yleensä sen välillä, onko henkilö palkansaaja vai yrittäjä, mutta vain alle puolet kaikista eri alojen taiteilijoista sopii näihin kategorioihin. Tämän jaon ulkopuolelle jäävät työmarkkina-asemaa kuvaavat kategoriat tuottavat hankaluuksia sosiaaliturva-, työttömyys-, eläke- ja verotuskysymyksissä. Taiteilijan työllistyminen taidealalle on monen mutkan takana ja usein kulttuuriyrittäjyys on ainoa mahdollisuus työllistyä.

Taiteilijoita myös kannustetaan yrittäjyyteen talouspoliittisista syistä ja taiteilijat ovat olleet arvonlisäverovelvollisia jo 2000-luvun alkuvuosilta alkaen. Taidealojen oppilaitokset ovat lisänneet yrittäjyyskoulutusta 1990- ja 2000-luvuilla, mikä on nostanut yrittäjyyden osuutta myös taidealoilla. Kulttuuri- ja taidealan yrittäjyys on nähty yhä tärkeämpänä tapana tehdä työtä ja luoda työpaikkoja aloille, joilla yrityksiä on perinteisesti toiminut varsin vähän. Taiteilijoiden keskuudessa suosituimpia yhtiömuotoja ovat toiminimi ja osakeyhtiö. Myös osuuskunnat ovat kasvattaneet suosiotaan taiteilijoiden yhtiömuotona viime vuosina. Muusikoiden kannalta on ongelmallista, että he eivät voi ohjata saamiaan tekijänoikeuskorvauksia hallinnassaan olevien yritysten elinkeinotuloiksi. Nykyisessä verotusjärjestelmässä tekijänoikeuskorvaukset ovat muusikon ansiotuloa. Muusikoiden tulonmuodostukseen vaikuttavat myös heidän levytyssopimustensa.

6.1 Anssi Kelan argumentaation keinot

Keskustelussa taiteilijan tulonmuodostuksesta, digitaalisesta musiikin jakelusta ja suoratoistopalvelu Spotifyn kautta soitetuista kappaleista maksetuista korvauksista Anssi Kela perustelee kantansa usein vetoamalla musiikkiin hyödykkeenä. Blogikirjoituksissaan Anssi Kela argumentoi taiteilijan oikeuteen saada korvaus kulutetusta musiikista vetoamalla musiikkiinsa tuotteena, jonka valmistaminen ei ole hänelle ilmaista. Näin Kela luo analogian taiteellisen työn hyödykkeiden valmistamiseen välille. Kela argumentoi kirjoituksissaan usein taloudellisiin termeihin ja konkreettisiin esimerkkilukuihin vedoten näin ollen puhuen musiikista kulutushyödykkeenä, jonka valmistaminen ja saattaminen kuluttajien saataville vaatii tuottajaltaan taloudellisia resursseja. Kela jakaa usein sekä

musiikin tekemiseen käyttämänsä resurssit että musiikista saamansa tulot pieniin osiin. Tällä valinnalla Kela etäännyttää musiikkiin liittyvän henkilökohtaisen kokemuksen ja taiteellisen arvon taloustieteellisestä keskustelusta. Kela pyrkii kirjoituksillaan vaikuttamaan kuluttajien mielipiteisiin ja kulutustottumuksiin.

Kela vastustaa kuluttajien tapaa hankkia musiikkia ja kulttuuria ilmaiseksi, sillä musiikin tekeminen ei ole taiteilijoille ilmaista. Kela toivoo, että kulutetusta musiikista maksettaisiin ja Spotifyn käyttäjät siirtyisivät käyttämään palvelun maksullista versiota. Kela kokee myös Spotify -suoratoistopalvelun artisteille maksamat korvaukset liian pieniksi ja vertaa niitä blogikirjoituksissaan esimerkiksi radiokanavien maksamiin korvauksiin. Kelan mukaan malli, jossa taiteen tekeminen maksaa taiteilijalle, mutta kuluttajalle taiteen kuluttaminen on ilmaista, ei voi olla kestävä.

Kela käyttää runsaasti myös eri rooleihin vetoamista retorisenä keinona. Kuluttajan roolissa Kela näkee Spotifyn pääsääntöisesti positiivisessa valossa. Spotifyn käyttö on Kelan mukaan kuluttajalle helppo ja edullinen tapa päästä käsiksi valtavaan musiikkiarkistoon. Kelan mukaan palvelun kautta musiikin kuunteleminen ja myös uuden musiikin löytäminen on helppoa. Kuluttajana Kelan kanta suoratoistopalveluun on koko tarkastelujakson ajan positiivinen ja hän mainitsee maksavansa hyvin mielellään kuukausimaksua palvelun käytöstä. Anssi Kela vetoaa kirjoituksissaan usein itseensä sekä kuluttajan että muusikon roolissa. Kela samankaltaistaa itsensä molempiin rooleihin ja esiintyy asian molempien puolien asiantuntijana. Kuluttajan roolissa hän luo analogian muiden musiikin kuluttajien kanssa ja muusikon roolissa hän vetoaa omaan asiantuntijuuteensa ja arvostukseensa ammattimuusikkona.

Kela tuntee Spotifyn helppouden ja kätevyyden musiikin kuuntelijan kannalta, sillä Kela on itsekin palvelun käyttäjä. Muusikon roolissa Kela huomaa nykymuotoisen palvelun vaikutukset omalle elinkeinolle. Kelan argumenttien mukaan musiikkiteollisuudelle voi koitua haittaa, jos kuluttajat jatkavat musiikin kuuntelua ilmaiseksi. Kela vetoaa argumentaatioissaan myös otaksumiin, peräkkäisyysiteisiin ja muutoksen tuomaan mahdolliseen vahingonvaaraan. Kelan mielipide Spotifysta on näiden kahden eri roolin erilaisista kokemuksista johtuen ristiriitainen.

6.2 Kelan mielipiteen muutos tarkastelujaksolla

Kelan näkemys musiikin digitaalisesta jakelusta ja Spotifysta muuttui jonkin verran tarkastelujaksolla 2009–2015. Kelan kokemus musiikin digitaalisesta jakelusta on koko tarkastelujakson ajan monitahoinen ja ristiriitainen. Anssi Kelan suhtautuminen musiikin digitaalista jakelua kohtaan sekä kuluttajan että muusikon ominaisuudessa lähtee liikkeelle jokseenkin negatiivisesta ennakkokäsityksestä päätyen lopulta positiiviseen suhtautumiseen. Tarkastelujakson alussa Kela kokee, että musiikki on omistettava ja kuunneltava fyysisinä levyinä, mutta pian digitaalisen musiikin kuluttamisen aloittamisen jälkeen hänen mielipiteensä muuttuu radikaalisti ja hän ryhtyy kuluttamaan musiikkia pääasiassa digitaalisessa muodossa. Tämän jälkeen Kela ei koe levyjen ostamista fyysisessä muodossa enää yhtä tärkeänä kuin aiemmin.

Tarkastelujakson aikana Kelan kulutustottumukset siirtyvät fyysisten albumien kuuntelemisesta, digitaalisten musiikkitiedostojen lataamisen kautta suoratoistopalveluiden käyttöön. Musiikin digitaaliseen kuluttamiseen siirtymisen jälkeen Kela kokee kuluttajana iTunes- ja Spotify -palveluiden musiikkivalikoiman ja käytön kätevyyden positiivisina asioina. Muusikkona Kela kokee koko tarkastelujakson ajan musiikin digitaalisen jakelun suurimmaksi ongelmaksi kuluttajien haluttomuuden maksaa kuluttamastaan musiikista. Saatuaan selville Spotifyn maksamien korvausten määrän Kelan mielipide muusikkona palvelua kohtaan muuttuu negatiivisemmaksi. Kuluttajan roolissa Kelan mielipide musiikin digitaalisesta jakelusta pysyy kaiken aikaa positiivisena, mutta muusikon roolissa mielipiteissä tapahtuu tarkastelujakson aikana muutosta.

Tarkastelujakson loppua kohden Kelan mielipide muusikkona alkaa vaikuttaa varovaisen optimistiselta Spotifyta ja musiikkialan tulevaisuutta kohtaan. Kela toteaa, että ei halua palata aikaan ennen Spotifyta. Hän kuitenkin toivoo, että kuluttajat siirtyisivät käyttämään Spotifyn maksullista palvelua ilmaisen palvelun asemesta. Hän toivoo, että muutkin digitaalisen musiikin kuluttajat maksaisivat kuluttamastaan musiikista. Hänen mielipiteensä Spotifyta ja musiikin digitaalista jakelua kohtaan on kuitenkin edelleen ristiriitainen, mikä johtuu hänen kahden roolinsa – musiikintekijän ja musiikinkuuntelijan – välisistä ristiriidoista.

Kela näkee musiikkialan tulleen eräänlaisen syklin loppuun musiikin digitaalisen jakelun aikakaudella. Kela ennusti musiikkikaupan tulevaisuutta latauspalveluiden suosion kasvun pohjalta vuonna 2009 seuraavasti:

"Irtokappaleiden myymisessä ei sinänsä ole mitään uutta: albumeistahan tuli suosittuja vasta 60-luvulla, ymmärtääkseni lähinnä The Beatles -nimisen yhtyeen ansiosta. Sitä ennen ihmisillä oli tapana ostaa enimmäkseen singlejä. Joten tässä mielessä uskon ympyrän tulevan sulkeutumaan." (Kela 2009b.)

Vajaata seitsemää vuotta myöhemmin vuoden 2016 helmikuussa Kela palaa aiheeseen Facebook -päivityksessään ja toteaa kyseisen ympyrän olevan sulkeutumassa: "Ollaan palaamassa takaisin aikaan ennen Beatlesia, jolloin singlet olivat tärkein myyntiartikkeli ja albumit vain täynnä sinkkujen ympärille pikaisesti kasattua silkkoa" (Kela 2016). Yksittäisten singlekappaleiden merkitys on korostunut viime aikoina ensin latauspalveluiden ja sittemmin Spotifyn sekä sen kaltaisten musiikin suoratoistopalveluiden kasvattaessa suosiotaan. Nykyajan popmuusikot tavoittavat yleisönsä pääasiassa suoratoistopalveluiden kautta julkaistuilla singlekappaleilla, mikä tarkoittaa, ettei perinteisen albumin julkaiseminen ole artisteille enää yhtä tärkeää kuin aiemmin (HS 22.2.2016).

6.3 Lakimuutoksen vaikutukset tarkastelujakson jälkeen

Laki työttömyysetuuksien rahoituksesta annetun lain muuttamisesta (L 1653/2015) tuli voimaan heti vuoden 2016 alusta, mikä aiheutti muutoksia myös taiteilijoiden työttömyysturvaan, sillä esimerkiksi omassa työssä työllistyvien luokka poistettiin kokonaan ja aikaisemmin omassa työssä työllistyviksi katsotut henkilöt määritellään nyt joko pää- tai sivutoimiseksi yrittäjiksi (Taku 2016, 3). Nykyään yrittäjiksi lasketaan kaikki itsensä työllistäjät, jotka tekevät töitä olematta työsuhteessa (Haapala 2016, 148). Tästä lakimuutoksesta voi olla taiteilijoille sekä hyötyä että haittaa. Itsensä työllistäjän ei enää täydy ylittää tiettyä lakisääteistä yrittäjän eläkevakuutusmaksun ottamiseen velvoittavaa vuositulorajaa tullakseen määritellyksi yrittäjäksi. Toisaalta yrittäjyyden lopettaminen ja

sitä kautta työttömäksi julistautuminen tehtiin jossain määrin helpommaksi, sillä itsensätyöllistäjän ei enää tarvitse lakkauttaa yritystään kokonaan, vaan nykyään riittää pelkkä eläkevakuutuksen katkaisu. (Haapala 2016, 148.)

Haapalan mukaan (2016, 148) työttömyysturvalain uudistus helpottaa päätoimisen yrittäjyyden lopettamista ja näin parantaa oikeutta työttömyyskorvaukseen. Lakimuutos hankaloittaa sivutoimisen ja päätoimisen yrittäjän määritelmän erottelemista ja tekee siitä tulkinnanvaraisempaa (Haapala 2016, 148). Työttömyyden määritelmän mukaan työttömällä ei ole työsuhdetta tai hän ei toimi yrittäjänä sekä työttömän on lisäksi oltava työmarkkinoiden käytössä ja osoitettava, että hän pystyy ottamaan vastaan kokopäiväistä työtä (Cronberg 2010, 33).

Digitalisaatio on muokannut sekä ihmisten tapoja kuluttaa musiikkia että muusikoiden tapaa tehdä ja äänittää musiikkia. Musiikin tuotanto on tehostunut digitalisaation myötä ja mahdollistanut musiikin tuotantoon tarvittavien tuotantovälineiden hankkimisen myös Kelan kaltaiselle muusikolle. Muusikoiden tulonmuodostus syntyy monista lähteistä ja pelkällä levy- tai digitaalisella myynnillä eivät muusikot Kelan mukaan tule toimeen. Yksi asia on Kelan tulonmuodostuksessa kuitenkin pysynyt ennallaan. Kelan kirjoittamien kappaleiden radiosoitto mahdollistaa hänen toimimisensa ammattimuusikkona. Hän toteaaakin, että: "[s]inä päivänä, kun ihmiset lakkaavat kuuntelemasta radiota, alkaa työvoimatoimistojen käytävillä näkyä tuttuja hahmoja." (Kela 2014.)

LÄHTEET

Aineisto

Kela, Anssi (2013b): Levoton tyttö ja Spotify. Blogi. Anssi Kelan internetsivusto. Saatavilla <<http://www.anssikela.com/2013/11/06/levoton-tytto-ja-spotify>>, luettu 3.2.2015.

Kela, Anssi (2009a): Lisää puntarointia. Blogi. Anssi Kelan internetsivusto. Saatavilla <<http://www.anssikela.com/2009/12/17/lisaa-puntarointia/>>, luettu 9.12.2015.

Kela, Anssi (2014): Mitä hittibiisillä tienaa? Blogi. Teoston internetsivusto. Saatavilla <<https://www.teosto.fi/teosto/blogi/mita-hittibiisilla-tienaa/>>, luettu 2.3.2015.

Kela, Anssi (2009b): Pientä puntarointia. Blogi. Anssi Kelan internetsivusto. Saatavilla <<http://www.anssikela.com/2009/04/28/pienta-puntarointia/>>, luettu 9.12.2015.

Kela, Anssi (2011): Spotifyn tulevaisuus. Blogi. Anssi Kelan internetsivusto. Saatavilla <<http://www.anssikela.com/2011/04/14/spotifyn-tulevaisuus/>>, luettu 15.7.2016.

Kela, Anssi (2013c): Vastauksia. Blogi. Anssi Kelan internetsivusto. Saatavilla <<http://www.anssikela.com/2013/11/13/vastauksia-2/>>, luettu 3.2.2015.

Kela, Anssi (2013d): Videoblogi, osa 1: 1730 tuntia. Video. Anssi Kelan YouTube -kanava. Saatavilla <<https://www.youtube.com/watch?v=d9BNWHzt2R8#t=35>>, luettu 9.2.2015.

Lähteet

Arpo, Robert (2005): Internetin keskustelukulttuurit. Tutkimus internet-keskusteluryhmien viesteissä rakentuvista puhetavoista, tulkinnosta ja tulkinnan kehyksistä kommunikaatioyhteiskunnassa. Joensuun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Väitöskirja.

Cronberg, Tarja (2010): Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2010:6. Helsinki: Yliopistopaino.

Digital Music News (11.6.2014): The Major Labels Are Trying to Sell Spotify for \$10 Billion, Sources Say. Kirjoittaja: Paul Resnikoff. Saatavilla <<http://www.digitalmusicnews.com/2014/06/11/major-labels-trying-sell-spotify-10-billion-sources-say/>>, luettu 5.1.2017

Eduskunnan kirjelmä 33/2014 vp. Annettu Helsingissä 7. marraskuuta 2014. Saatavilla <<https://www.eduskunta.fi/FI/Vaski/sivut/trip.aspx?triptype=ValtiopaivaAsiakirjat&docid=ek+33/2014>>, luettu 8.12.2016

Florida, Richard (2005): Luovan luokan esiinmarssi. Helsinki: Talentum.

Florida, Richard (2006): Luovan luokan pako. Helsinki: Talentum.

The Guardian (27.9.2013): Dave Stewart: Thom Yorke was wrong – songwriters should worship Spotify. Kirjoittaja: Helienne Lindvall. Saatavilla <<http://www.theguardian.com/media/media-blog/2013/sep/27/dave-stewart-thom-yorke-spotify>>, luettu 22.2.2015.

The Guardian (11.10.2013): David Byrne: 'The internet will suck all creative content out of the world'. Kirjoittaja: David Byrne. Saatavilla <<http://www.theguardian.com/music/2013/oct/11/david-byrne-internet-content-world>>, luettu 22.2.2015.

Haapala, Laura (2016): Joustava työ, epävarma elämä. Helsinki: Like.

Haavisto, Pekka (23.3.2015): Artisti maksaa? – keskustelu 28.3.2015 (kokonaan). Video. Pekka Haaviston YouTube -kanava. Saatavilla <<https://www.youtube.com/watch?v=-IeerRXzrLc>>, luettu 22.4.2015.

Hallituksen esitys eduskunnalle laeiksi työttömyysetuuksien rahoituksesta annetun lain ja työttömyysturvalain muuttamisesta 94/201. Helsingissä 22.10.2015. Saatavilla <<http://www.finlex.fi/fi/esitykset/he/2015/20150094>>, luettu 9.11.2016.

Halonen, Katri (2011): Kulttuurituottajat taiteen ja talouden risteyskohdassa. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta. Väitöskirja.

Halttunen, Veikko (2016): Consumer behavior in digital era : general aspects and findings of empirical studies on digital music with a retrospective discussion. Jyväskylän yliopisto. Informaatioteknologian tiedekunta. Väitöskirja.

Hart, Roderick. P. (1996): Modern Rhetorical Criticism. Massachusetts: Allyn & Bacon.

Heikkinen, Merja (1996): Kuvien taitajat. taidepolitiikan marginaalit. Tutkimus graafisten suunnittelijoiden, kuvittajien ja sarjakuvantekijöiden asemasta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 20. Helsinki: Oy Edita Ab.

Heikkinen, Merja (1989): Tilannekuva kirjailijoista. Tutkimus kirjailijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 5. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Helsingin Sanomat (22.2.2016): Albumi kuolee nyt oikeasti, koska poptähdet eivät enää tarvitse sellaisia. Kirjoittaja: Ilkka Mattila. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1455853917899>>, luettu 15.7.2016.

Helsingin Sanomat (22.12.2016): Billboard: Beatlesin musiikki tulossa vihdoin suoratoistoon. Kirjoittaja: Ilkka Mattila. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1450671814916>>, luettu 8.11.2016.

Helsingin Sanomat (11.2.2015a): Levymyynti romahti: suomalaiset kuuntelevat nyt musiikkinsa verkossa. Kirjoittaja: Jarkko Jokelainen. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1423622453203?ref=hs-art-artikkeli>>, luettu 19.4.2015.

Helsingin Sanomat (13.7.2016): Musiikkikaupan mustat vuodet taittavat: Uudet tiedot Suomesta kertovat digin hurjasta kasvusta, vinyyli komppaa. Kirjoittaja: Jussi Pullinen. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1468376147464>>, luettu 15.7.2016.

Helsingin Sanomat (18.4.2015): Piratismi on siirtymässä latauksista striimaukseen. Kirjoittaja: Jussi Ahlroth. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kotimaa/a1429321458323>>, luettu 19.4.2015.

Helsingin Sanomat (8.12.2015): Spotify antamassa periksi suosikkiartisteille – osa musiikista olisi tarjolla vain maksusta. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1449556788664>>, luettu 9.12.2015.

Helsingin Sanomat (8.5.2015): Spotify kolminkertaisti tappionsa - tulossa myös videopalvelu. Saatavilla <<http://www.hs.fi/talous/a1431056051513>>, luettu 14.10.2015.

Helsingin Sanomat (7.10.2013): Spotify tuonut musiikkibisnekselle pian miljardi dollaria. Kirjoittaja: Jukka Perttu. Saatavilla <<http://www.hs.fi/talous/a1381031629978>>, luettu 22.2.2015.

Helsingin Sanomat (11.2.2015b): Suomalaiset eivät halua maksaa musiikistaan – Ruotsiin verrattuna Suomi näyttäytyy takapajulana. Kirjoittaja: Jarkko Jokelainen. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1423625311860>>, luettu 22.2.2015.

Helsingin Sanomat (5.1.2017): Vinyylilevyjen myynti kiihtyi maailmalla ja Suomessa – Suurin kotimainen ketju: ”Euromääräisesti vinyyli mennyt cd-levyjen ohi”. Kirjoittaja: Ilkka Mattila. Saatavilla <<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005031154.html>>, luettu 7.1.2017.

Hirschman, Albert. O. (1991): The Rhetoric of Reaction: Perversity, Futility, Jeopardy. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Hokkanen, Matti (2007): Musiikin digitaalinen jakelu : digitaaliset ansainta- ja jakelumallit suomalaisten esittäjien näkökulmasta ja mallien soveltuvuus liikkuviin päätelaitteisiin. Pro gradu -tutkielma. Saatavilla <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/19128/URN_NBN_fi_jyu-200811035849.pdf?sequence=1>, luettu 7.1.2017.

IFPI (2015): IFPI Digital Music Report: Charting the Path to Sustainable Growth. Saatavilla <<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>>, luettu 28.11.2016

IFPI (2014): IFPI Digital Music Report: Lighting up New Markets. Saatavilla <<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2014.pdf>>, luettu 28.11.2016.

IFPI Sverige (2015): Musikförsäljningsstatistik helåret 2014. Tilasto. IFPI Sverigen internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.ifpi.se/dokument-och-statistik?cat=2014>><http://www.ifpi.se/dokument-och-statistik?cat=2014/>>, luettu 11.2.2017.

Irjala, Auli (1993): Säveltaiteilijan toimeentulo. Tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa vuonna 1989. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro16. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

Jakonen, Mikko (2015): Talous ja työ prekaarissa yhteiskunnassa Teoksessa: Jakonen, Mikko ja Silvasti Tiina (toim.): Talouden uudet muodot. Helsinki: Into Kustannus, 92–121.

Järkeä tekijänoikeuslakiin (2013): Kansalaisaloite. Kansalaisaloite -internetsivustolla. Saatavilla <<https://www.kansalaisaloite.fi/fi/aloite/70>>, luettu 3.2.2015.

Karhunen, Paula (1993): Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980–90 -luvun vaihteessa. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 17. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

Karhunen, Paula & Smolander, Annikki (1995): Tanssitaiteilija lähikuvassa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1990-luvun vaihteessa. Tilastotietoa taiteesta No 12. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki: Yliopistopaino.

Karttunen, Sari (1988): Taide pitkä – leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 2. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta ja Valtion painatuskeskus.

Karttunen, Sari (1993): Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980–1990-luvun vaihteessa. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 15. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

Kauma, Pia (2014): Luovien alojen verokohtelu vaatii välittömiä uudistuksia. Tiedote. Pia Kauman internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.piakauma.fi/2014/06/luovien-alojen-verokohtelu-vaatii-valittomia-uudistuksia/>>, luettu 6.2.2017.

Kela, Anssi (2013a): Albumilla Anssi Kela. [CD]. Helsinki: Live Nation Label.

Kela, Anssi (2003): Albumilla Suuria kuvioita. [CD]. Helsinki: BMG Finland Oy.

Kela, Anssi (2016): Annoin eilen haastatteluja. Blogi. Anssi Kelan Facebook -sivulla. Saatavilla <<https://www.facebook.com/kelastinen/posts/10153933336167920>>, luettu 2.11.2016.

The Kernel (15.3.2015): The Real Reason Why the Spotify Model is Broken. Kirjoittaja: Sharky Laguana. Saatavilla <<http://kernelmag.dailydot.com/issue-sections/staff-editorials/12136/spotify-royalty-payment-model/>>, luettu 19.4.2015.

Kortelainen, Jukka (2015): Sample-pohjainen hiphop-tuottaminen kuluttamisen ja tuottamisen rajapinnoilla. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä. Pro gradu -tutkielma.

Koskinen-Olsson, Tarja; Muikku, Jari (2014): Direct Copyright Revenue Streams in Creative Industries in Finland. Saatavilla <http://www.copyrightsociety.fi/TU1302_Direct%20Copyright%20Revenue%20Streams_final%20%282%29.pdf>, luettu 25.7.2016.

Lakialoite 39/2014. Laki tuloverolain 52 §:n, elinkeinotulon verottamisesta annetun lain 5 §:n ja ennakkoperintälain 25 §:n muuttamisesta. Saatavilla <<https://www.eduskunta.fi/FI/Vaski/sivut/trip.aspx?triptype=ValtiopaivaAsiakirjat&docid=la+39/2014/>>, luettu 6.2.2017.

Laki työttömyysetuuksien rahoituksesta annetun lain muuttamisesta 1653/2015. Annettu Helsingissä 30.12.2015. Saatavilla <<http://finlex.fi/fi/laki/alkup/2015/20151653/>>, luettu 9.11.2016.

Lampela, Kalle (2012): Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin: Tutkimus kuvataiteilijoiden asenteista ja taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista. Lapin yliopisto, Rovaniemi. Väitöskirja.

Lilith: Yhdessä olemme enemmän. Saatavilla <<http://www.lilith.fi/esittely/>>, luettu 14.7.2016.

Muikku, Jari (2014): Pitkän hännän neljä tärkeää opetusta. Blogi. Digital Media Finlandin internetsivusto. Saatavilla <<http://www.digitalmedia.fi/pitkan-hannan-nelja-tarkeaa-opetusta/>>, luettu 10.2.2017.

Musiikkituottajat (2016b): Kokonaismyynti 01-06 2016. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2016/Kokonaismyynti%2001-06%202016.pdf/>>, luettu 28.11.2016.

Musiikkituottajat (2011): Kokonaismyynti 01-12 2010. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2010/Kokonaismyynti%2001-12%202010.pdf/>>, luettu 6.2.2017.

Musiikkituottajat (2012): Kokonaismyynti 01-12 2011. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2011/Kokonaismyynti%2001-12%202011.pdf/>>, luettu 6.2.2017.

Musiikkituottajat (2013): Kokonaismyynti 01-12 2012. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2012/Kokonaismyynti%2001-12%202012.pdf/>>, luettu 6.2.2017.

Musiikkituottajat (2016e): Kokonaismyynti 01 - 12.2015. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2015/Kokonaismyynti%2001-12%202015.pdf/>>, luettu 6.2.2017.

Musiikkituottajat (2016c): Kokonaismyynti markkinaosuudet 01 - 12 2015. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2015/Kokonaismyynti%20markkinaosuudet%2001-12%202015.pdf/>>, luettu 28.11.2016.

Musiikkituottajat (2014): Kokonaismyynti 1-12 2013. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2013/Kokonaismyynti%2001-12%202013.pdf/>>, luettu 6.2.2017.

Musiikkituottajat (2015): Kokonaismyynti 1-12 2014. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2014/Kokonaismyynti%201-12%202014.pdf/>>, luettu 28.11.2016.

Musiikkituottajat (2016d): Tallennemyynti 01-12 2015. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2015/Tallennemyynti%2001-12%202015.pdf/>>, luettu 1.2.2017.

Musiikkituottajat (2007): Tammi-joulukuu 2007 yhteensä / Jan-Dec Total. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2007/Summary_year_2007.pdf/>, luettu 6.2.2017.

Musiikkituottajat (2000): Yhteenveto/Summary 31.12.2000. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2000/YV_12_2000.pdf/>, luettu 1.2.2017.

Musiikkituottajat (7.4.2016): Äänitemyynti kääntyi hienoiseen nousuun. Artikkel. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla
<<http://www.ifpi.fi/uutiset/arkisto/aanitemyynti-kaantyi-hienoiseen-nousuun/>>, luettu 6.12.2016.

Musiikkituottajat (2016a): Äänitteiden vuosimyynti. Tilasto. Musiikkituottajat – IFPI Finland Ry:n internetsivustolla. Saatavilla <<http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/>>, luettu 28.11.2016.

NCB (2016): About NCB. Saatavilla <<http://www.ncb.dk/05/5-1-3.html>>, luettu 9.11.2016.

Nordenstreng, Markus; Rinne, Harri (2015): Luovan talouden tulevaisuus. Eduskunnan tulevaisuusvaliokunnan julkaisu 13/2014. Helsinki.

Oesch, Pekka (1995): Elokuvantekijöiden toimeentulo. Tutkimus taloudellisesta asemasta 1989 ja 1992. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 18. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

Oesch, Rainer (2009): Tekijänoikeus, kuluttaja ja Lex Karpela. Teoksessa: Oesch, Rainer; Heiskanen, Hanna & Hyyrynen, Outi (toim.): Tekijänoikeus ja digitaalitalous. Vantaa: WSOYpro.

Opetus- ja kulttuuriministeriö b. Kulttuuriteollisuus- ja yrittäjyys tietoyhteiskunnassa. Saatavilla <http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuri_tietoyhteiskunnassa/kulttuuriteollisuus_ja_yrittaejyys/?lang=fi>, luettu 23.11.2016.

Opetus- ja kulttuuriministeriö a. Tekijänoikeuden perusteita. Saatavilla <http://www.minedu.fi/OPM/Tekijaenoikeus/tekijaenoikeuden_perusteita/?lang=fi>, luettu 16.10.2015.

Pakkanen, Tuomas (2010): Digitaalinen musiikki ja piratismi. Musiikkimarkkinoiden kehittyminen Euroopassa. Pro gradu -tutkielma. Saatavilla <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/25603/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201011163086.pdf?sequence=1>>, luettu 6.2.2017.

Peltokoski, Jukka ja Moilanen, Hanna (2016): Osuuskunnat ja uusi osuuskuntaliike. Teoksessa: Jakonen, Mikko ja Silvasti Tiina (toim.): Talouden uudet muodot. Helsinki: Into Kustannus, 189–209.

Perelman, Chaïm (1996): Retoriikan valtakunta. Jyväskylä: Vastapaino.

Piraattipuolue (2014): Puolueohjelma. Saatavilla <<https://piraattipuolue.fi/politiikka/puolueohjelma/>>, luettu 9.11.2015.

Pohjola, Matti (2009): Taloustieteen oppikirja. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy.

Pyykkönen, Miikka (2015): Kulttuuripolitiikan uusi vaih(d)e: luovaa taloutta ja yrittäjyyttä. Teoksessa: Jakonen, Mikko ja Silvasti Tiina (toim.): Talouden uudet muodot. Helsinki: Into Kustannus, 122–143.

Rensujeff, Kaija (2014): Taiteilijan asema 2010. Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus. Saatavilla <<http://www.taike.fi/documents/10921/1094274/Taiteilijan+asema+2010.pdf/e21126ba-01d4-4e40-bd96-9b99b76ac8a7>>, luettu 9.11.2016.

Rensujeff, Kaija (2003): Taiteilijan asema. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla. Helsinki. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta. Saatavilla <<http://www.taike.fi/documents/10921/1094274/Rensujeff+27+03.pdf/2d44d75d-c05a-4c57-a771-8ed1e0ed648b/>>, luettu 11.2.2017.

Roiha, Taija (2015): "Kysymys on siitä, että runoilijat on ottanut tuotantovälineet haltuun" – Osuustoiminta kirjakustantamisen vertaistuotantona Osuuskunta Poesiassa. Pro gradu -tutkielma. Saatavilla <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/45835/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201505111791.pdf?sequence=1/>>, luettu 7.1.2017.

Rolling Stone (20.3.2015): 'We Need to Limit Free': Major Labels Begin to Question Spotify Model. Kirjoittaja: Steve Knopper. Saatavilla <<http://www.rollingstone.com/music/news/major-labels-question-free-model-20150320#ixzz3V2w4nhlp/>>, luettu 19.4.2015.

Ruuska, Pekka (2009a): Maailmanloppu? Ei ihan vielä. Blogi. Kaiku Entertainmentin internetsivusto. Saatavilla <<http://www.kaikuentertainment.fi/blogi/?offset=1242211200000/>>, luettu 15.2.2016.

Ruuska, Pekka (2009b): Puuhastelun paluu. Blogi. Kaiku Entertainmentin internetsivusto. Saatavilla <<http://www.kaikuentertainment.fi/blogi/?offset=1242211200000/>>, luettu 15.2.2016.

Spotify (10.6.2015): 20 Million Reasons to Say Thanks. Kirjoittaja: The Spotify Team. Saatavilla <<https://news.spotify.com/se/2015/06/10/20-million-reasons-to-say-thanks/>>, luettu 9.11.2016.

Spotify (2016): Spotify Premium. Saatavilla <<https://www.spotify.com/fi/premium/>>, luettu 21.7.2016.

Statista (2016): Spotify revenue and net income 2009-2015. Saatavilla <<https://www.statista.com/statistics/244990/spotify-revenue-and-net-income/>>, luettu 28.11.2016.

Suomen perustuslaki 731/1991. Annettu Helsingissä 1.3.2000. Saatavilla <<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731/>>, luettu 13.12.2016.

Taike (2015): Taideneuvosto huolissaan hallituksen esityksestä työttömyysturvalain muuttamiseksi. Saatavilla <<http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/797999/>>, luettu 4.12.2015.

Taiminen, Tiina (2010): Verkkomusiikkipalvelut verkkopiratismin vähentäjänä - käyttäjien ja ei-käyttäjien suhtautuminen Spotify-verkkopalveluun. Pro gradu -tutkielma. Saatavilla <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/23594/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201005201876.pdf?sequence=1/>>, luettu 30.9.2015.

Taku (1/2016). Puheenjohtajalta. Kirjoittaja: Mari Lankinen. Saatavilla <https://issuu.com/taku.ry/docs/taku_nro_1_2016_net/>, luettu 26.7.2016.

Tekijänoikeus (2015a): Gramex. Saatavilla <<http://www.tekijanoikeus.fi/jarjestot/gramex/>>, luettu 6.5.2015.

Tekijänoikeus (2015b). Teosto. Saatavilla <<http://www.tekijanoikeus.fi/jarjestot/teosto/>>, luettu 6.5.2015.

Tekijänoikeuslaki 404/1961. Annettu Helsingissä 1.9.1961. Saatavilla <<http://finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404/>>, luettu 9.11.2016.

The Telegraph (8.12.2015): Rise of a tech giant: the history of Spotify. Kirjoittaja: Brooke Streatfield. Saatavilla <<http://www.telegraph.co.uk/technology/technology-video/12033877/the-history-of-spotify.html/>>, luettu 14.12.2015.

Teosto (2014): Tekijänoikeuskorvausten nykyinen verotusmalli ajaa tekijöitä pois Suomesta. Saatavilla <<https://www.teosto.fi/teosto/uutiset/tekijanoikeuskorvausten-nykyinen-verotusmalli-ajaa-tekijoita-pois-suomesta/>>, luettu 8.3.2016.

Throsby, David (2001): Economics and Culture. Cambridge: Cambridge University Press.

Throsby, David (2010): The Economics of Cultural Policy. Cambridge: Cambridge University Press.

Throsby David (2012): Valuation and the Cultural Sector: Current Issues and Future Directions. Saatavilla <<http://www.slideshare.net/TBCT/culture-the-economy-david-throsby-valuation-and-the-cultural-sector/>>, luettu 23.11.2016.

Toivainen, Tero ja Venäläinen, Juha (2015) Yhteisvaurauden uusi aika. Teoksessa: Jakonen, Mikko ja Silvasti Tiina (toim.): Talouden uudet muodot. Helsinki: Into Kustannus, 24–48.

Tuomola, Arto (2002): Musiikin digitaalinen jakelu. Keskeiset teknologiat ja liiketoimintamallit. Turun kauppakorkeakoulu. Yritystoiminnan tutkimus- ja koulutuskeskus. Sarja B tutkimusraportteja. Turku. Tutkimusraportti.

Työttömyysturvalaki 1290/2002. Annettu Helsingissä 30.12.2002. Saatavilla <<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2002/20021290/>>, luettu 25.11.2016.

Täysistunnon pöytäkirja 118/2014 vp. Täysistunnon pöytäkirja. Saatavilla <<https://www.eduskunta.fi/FI/Vaski/sivut/trip.aspx?tritype=ValtiopaivaAsiakirjat&docid=ptk+118/2014/>>, luettu 6.2.2017.

Venäläinen, Juhana (2015): Yhteisen talous. Tutkimus jälkiteollisen kapitalismin kulttuurisesta sommittumasta. Itä-Suomen yliopisto. Filosofinen tiedekunta. Väitöskirja.

Violainen, Jutta (2012): Kulttuuri vientituotteena: Kulttuuriviennin merkitykset ja tavoitteet opetus- ja kulttuuriministeriön ohjelmateksteissä 2000-luvun alussa. Pro gradu -tutkielma. Saatavilla <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/38555/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201209172420.pdf?sequence=1/>>, luettu 9.11.2016.