

**MUSIIKILLISTEN ELEMENTTIEN HIERARKISUUDEN MERKITYS  
PLAGIOINTITAPAUSTEN PERUSTEENA**

Kaisa Virtanen  
Maisterintutkielma  
Musiikkitiede  
Jyväskylän yliopisto  
Syyslukukausi 2019

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä</b> Kaisa Virtanen	
<b>Työn nimi</b> Musiikillisten elementtien hierarkisuuden merkitys plagiointitapausten perusteena	
<b>Oppiaine</b> Musiikkitiede	<b>Työn laji</b> Maisterintutkielma
<b>Aika</b> Syksy 2019	<b>Sivumäärä</b> 54
<b>Tiivistelmä</b> <p>Maisterintutkielmassani selvitan perusteita plagiointisyytöksille musiikkianalyttisestä näkökulmasta. Oikeuden päätökset tekijänoikeuskiistoissa kappaleiden plagiointiin liittyen ovat perustuneet yleensä aiempiin tapauksiin, jonka lisäksi on käytetty asiantuntijalausuntoja ja ennalta asetettua kuulijaryhmää. Ei ole siis olemassa tiettyä kaavaa siihen, mikä on plagiaatti ja mikä ei. Asiantuntijat esittävät oman näkemyksensä kappaleiden samankaltaisuuksista esimerkiksi prosenttiluvuilla esittäen. Ennalta asetettua kuulijaryhmää käytetään ”tavallisten” kuulijoiden havaintojen keräämiseen. Yhdysvalloissa on syntynyt käytäntö, että syyttävän osapuolen tulee todistaa kappaleen omistajuus, saatavuus ja samankaltaisuudet syytetyn kappaleen kanssa sekä kappaleensa luvaton käyttäminen (Der Manuelian 1988, 137). Tutkimuksessa olen ottanut uudenlaisen näkökulman kappaleiden samankaltaisuuksien vertailuun verrattuna aiempiin tutkimuksiin aiheesta, ja samalla myös tarkentamaan plagiaatin määritelmää.</p> <p>Tutkimuksen aineisto koostuu oikeuden käsittelemistä plagiointitapauksista, joista toinen on saanut kielteisen ja toinen myönteisen päätöksen. Analysoinnissa käytin apuna neutraalin tason musiikkianalyttisiä menetelmiä, jotka olivat Schenkerin ja Meyerin teorioihin vahvasti perustuva reduktio ja eri motiivikäsitteitä soveltava motiivianalyysi. Tutkimuksessa selvitin, millainen merkitys on musiikillisten elementtien hierarkisuudella kappaleiden samankaltaisuuksia vertaillessa ja minkä hierarkiatason analyysi on relevanttia plagiointitapausten käsittelyssä.</p> <p>Tutkimuksen tuloksista käy ilmi, että musiikillisten rakenteiden hierarkisuudella on merkitystä kappaleiden samankaltaisuuksia vertaillessa. Mitä syvemmän tason analyysiin mennään, sitä enemmän kaikki kappaleet muistuttavat toisiaan. Oikeuden plagiaatiksi tuomittujen tapausten päätökset perustuvat useimmin pintatason elementtien samankaltaisuuksiin ja tämän tutkimuksen tulos tukee väitettä. Tämän tutkimuksen perusteella plagiaattitapauksia tutkiessa pintatasolta löytyvien elementtien samankaltaisuudet ovat merkittävämpiä kuin syvätason analyysistä löytyvät samankaltaisuudet.</p>	
<b>Asiasanat</b> – musiikkianalyysi, plagiarismi, samankaltaisuus	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopisto	
<b>Muita tietoja</b>	

## Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Teoreettinen viitekehys</b> .....	<b>4</b>
	2.1 Plagiarismi ja tekijänoikeuslaki Yhdysvalloissa.....	4
	2.2 Samankaltaisuus ja variaatio.....	7
	2.3 Alkuperäisyys ja autenttisuus .....	10
	2.4 Tonaalisen musiikin hierarkiakäsityksiä .....	11
<b>3</b>	<b>Tutkimusasetelma</b> .....	<b>16</b>
	<b>3.1 Menetelmät</b> .....	<b>16</b>
	3.1.1 Reduktio.....	19
	3.1.2 Motiivianalyysi.....	20
	<b>3.2 Aineisto</b> .....	<b>21</b>
	3.2.1 Williams vastaan Gaye .....	22
	3.2.2 Francescatti vastaan Germanotta .....	24
<b>4</b>	<b>Tulokset</b> .....	<b>25</b>
	<b>4.1 Reduktio</b> .....	<b>25</b>
	4.1.1 Williams vastaan Gaye.....	25
	4.1.2 Francescatti vastaan Germanotta .....	27
	<b>4.2 Motiivit</b> .....	<b>31</b>
	4.2.1 Williams vastaan Gaye .....	31
	4.2.2 Francescatti vastaan Germanotta .....	35
	<b>4.3 Muut huomiot</b> .....	<b>40</b>
	4.3.1 Williams vastaan Gaye – muotorakenne ja tekstuuri.....	40
	4.3.2 Francescatti vastaan Germanotta – muotorakenne ja tekstuuri.....	41
<b>5</b>	<b>Päätäntö</b> .....	<b>43</b>
	5.1 Yhteenvedo.....	43
	5.2 Tutkimuksen rajoitukset ja luotettavuus.....	47
	5.3 Pohdinta.....	49
	<b>Lähteet</b> .....	<b>50</b>
	<b>Elektroniset lähteet</b> .....	<b>52</b>
	<b>Muut lähteet</b> .....	<b>53</b>
	Lakipaperit.....	53
	Äänitteet.....	53
	Nuotit.....	54
	<b>LIITE 1. Tagg P. (1982) Parametrien lista</b> .....	<b>55</b>

# 1 JOHDANTO

Musiikkia on kautta aikojen opittu soittamaan kopioimalla toisten muusikoiden soittamista eli toistamalla kuulemaansa. Plagiointia eli toisen teoksen kopioimista on siis tapahtunut aina. Sitä, missä menee kopioimisen ja vaikutteiden saamisen raja, on vaikea määritellä. Länsimaisessa taidemusiikissa plagiointia on ollut havaittavissa jo kauan aikaa sitten. Esimerkiksi Rosenin (2000) mukaan Mozart ja Haydn ovat kopioineet toisiltaan joidenkin teosten osista selkeästi tunnistettavia elementtejä. Rosen pohtii kirjassaan artistin ottamia vaikutteita toisista artisteista ja hänen mukaansa vaikutteet voivat ottaa monia eri muotoja plagiarismista lainaamiseen (Rosen 2000). Missä menee siis hyväksyttävän lainaamisen ja hyväksymättömän plagioimisen raja?

Plagiointitapausten määrät ja niiden saama julkisuus ovat vuosi vuodelta kasvaneet ja kasvavat yhä (Cronin 2015). Aiheeseen liittyvää tutkimusta on vähän ja ne ovat melko vanhoja. Monet samankaltaisuuksiin musiikissa keskittyvät tutkimukset ovat käyttäneet tutkimusmenetelmänään erilaisia algoritmeja eli matemaattisia kaavoja, mikä tekee tutkimuksista määrällisiä. (ks. Müllensiefen & Pendzich 2009). Vaikka matemaattisilla tietokoneavusteisilla analyyseillä voisi olla hyvä vaste oikeuden päätöksiin, niitä ei kuitenkaan ole käytetty oikeuskäsittelyissä apuna. Plagiointitapaukset eivät yleensä ole niin yksinkertaisia, että ne selviäisivät vain samankaltaisuuden määrän perusteella, vaan usein myös samankaltaisuuden laadulla on suuri merkitys. Tämän takia aiheen laadullinen musiikkianalyttinen tutkiminen on tärkeää.

Oikeuden päätökset tekijänoikeuskiistoissa kappaleiden plagiointiin liittyen ovat Yhdysvalloissa perustuneet yleensä aiempiin tapauksiin. Syyttäjä sekä puolustaja nojaavat argumenttejaan aiempiin tapauksiin niin musiikin tekijänoikeuskiistoissa kuin muissakin oikeuden käsittelyissä. Lisäksi Der Manuelian (1988) mukaan plagiointitapauksissa on käytetty asiantuntijalausuntoja ja ennalta-asetettua kuulijaryhmää. Asiantuntija, joka plagiointitapauksissa on yleensä musiikkitieteilijä, voi todistaa oikeudenkäynnissä tekemiinsä analyyseihin perustuvilla havainnoilla tai havainnoilla, jotka perustuvat ennalta määrättyjen kuulijoiden havaintoihin liittyen kappaleiden samankaltaisuuksiin. (Der Manuelian 1988, 132). Ei siis ole olemassa tiettyä kaavaa plagiaatin määrittelyyn ja pyrinkin tutkielmassani

musiikkianalyttisen tutkimuksen avulla löytämään parempia työkaluja plagiaattien tunnistamiseen ja samalla selventämään plagiaatin käsitettä.

Suomessa plagiointikiistat ovat harvinaisempia kuin Yhdysvalloissa ja kriteerit tapausten käsittelyn etenemisestä ovat myös erilaiset. Vuoden sisällä on kuitenkin noussut uutisotsikoihin muutamia suomalaisia tapauksia, jotka ovat kuulijoiden mielestä plagiaatteja joistakin ulkomaalaisista kappaleista (ks. Rauli Badding Somerjoki –tapaus<sup>1</sup> ja Darude euroviisukappaleesta syntynyt kohu<sup>2</sup>). Kumpikaan näistä tapauksista ei kuitenkaan ole päätenyt Teoston isompaan syyniin. Teoston musiikkiasiantuntija Jennah Vainio käsittelee työssään plagiointikysymyksiä ja määrittelee tekijänoikeussuojasta vapaiden teosten sovittajaosuuksia. Teoston nettisivuilla on uratarina Vainiosta Kaisa Huikurin haastattelemana. Uratarinassa Vainio kertoo, että plagiointikiistat Suomessa eivät ole bisnestä niin kuin ne ovat Amerikassa. Suomessa teoksessa täytyy olla selkeä dominoiva osa, eikä sävelten ja harmonioiden samankaltaisuus riitä plagiaatin toteamiseen. (Huikuri viitattu 2019.) Hallamaan (2019) kirjoittamassa Ylen artikkelissa Vainio kertoo Teostossa tapahtuvasta prosessista plagiointisyytöstopauksissa. Teostoon tulee vuodessa noin kourallinen plagiointisyytösilmoituksia, joista erittäin harva vaatii jatkotoimenpiteitä. Jotta Teosto lähtisi selvittämään plagiointisyytöksiä, niiden tulee olla musiikintekijän itsensä ilmoittamia. Tämän jälkeen ilmoituksen tehneeltä musiikintekijältä sekä oletetun plagiaatin tekijältä pyydetään lausunnot asiasta, joita vertaillaan keskenään. Tämän lisäksi Teosto vertailee kappaleita sekä korvakuulolla että nuottikuvan avulla toisiinsa. (Hallamaa, 2019.) Suomalainen tapa käsitellä plagiointitapauksia eroaa siis merkittävästi Yhdysvaltalaisesta tavasta. Suomessa plagiointitapauksen käsittely oikeudenkäynnissä on harvinaista tai jopa olematonta. Suomessa musiikkibisneksessä liikkuvaa rahan määrää ei voi verrata Yhdysvalloissa tapahtuvaan kaupallistuneeseen musiikkibisnekseen. Tämä selittää jo osin sitä, miksi plagiointisyytöksiä esiintyy niin vähän Suomessa.

1 Rauli Badding Somerjoen kappaletta Kuihtuu kesäinen maa syytettiin plagiaatiksi unkarilaisesta iskelmäkappaleesta Minden ember boldog akar lenni, jonka on esittänyt artisti nimeltään Teri Harangozó. <https://www.iltalehti.fi/musiikki/a/aef4c4ac-16d3-4324-b3d6-d82cc759cad3>

2 Daruden euroviisukappaletta Release me epäiltiin kopioksi ruotsalaisartisti Agnesin Release Me kappaleesta. <https://yle.fi/uutiset/3-10637384>

Oma kiinnostukseni plagiointitapauksiin heräsi vuoden 2018 Radiohead vastaan Lana Del Rey -tapauksen myötä, josta teimme kurssikaverini kanssa analyysin Musiikkianalyttinen tutkimusmenetelmä I –kurssille. Hyödynsin silloin käyttämäämme analyysimenetelmää myös tässä tutkielmassa. Tapauksesta löytyi selkeitä samankaltaisuuksia, mutta se ei edennyt oikeudenkäyntiin, vaan osapuolet sovittelivat ennen varsinaista oikeuden käsittelyä. Tapaukseen liittyi myös erikoinen ja hieman ristiriitainen yksityiskohta; Radiohead -yhtyettä oltiin aiemmin syytetty kyseisen kappaleen plagioinnista The Hollies –yhtyeen toimesta, minkä seurauksena kappaleen tekijätietoja muutettiin.

Tämä tutkimus selvittää plagiointisyytösten perusteita musiikkianalyttisestä näkökulmasta. Tarkastelun kohteena on musiikillisten elementtien hierarkisuus ja sen merkitys samankaltaisuuksien löytämisessä. Olen valinnut tarkempaan käsittelyyn kaksi plagiointitapausta, jotka ovat käyneet läpi oikeuden käsittelyn Yhdysvalloissa, ja on todettu joko plagiataiksi tai ei. Selvitän miten oikeuden päätökset suhteutuvat samankaltaisuuksien löytymiseen eri hierarkiatasoilta ja perustuvatko päätökset tietyn hierarkiason elementtien samankaltaisuuteen. Musiikillisten elementtien hierarkisuuteen liittyen pohjaan tutkimukseni Schenkerin kolmelle hierarkiatasolle.

## 2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Teoreettiseen viitekehykseen olen koonnut yleistä tietoa plagiarismista musiikissa, Yhdysvaltain tekijänoikeuslain historian pääkohdat liittyen musiikkiin, olennaisesti plagiointiin liittyviä termejä sekä tutkimuksen menetelmiin liittyvää pohjaa musiikillisten elementtien hierarkiasta.

### 2.1 Plagiarismi ja tekijänoikeuslaki Yhdysvalloissa

Ei ole olemassa selkeitä ja yksiselitteisiä ohjeita tai määritelmiä, joiden avulla voisi tarkastella erilaisten musiikillisten teosten samankaltaisuutta. Plagiointitapauksissa pelkkä kappaleiden samankaltaisuus ei riitä oikeuden päätöksen syntymiseen, vaan asiaan liittyy muitakin puolia, jotka syyttäjän tulee oikeudessa todistaa. Yhdysvalloissa on Arnsteinin tapauksen<sup>3</sup> (1946) myötä syntynyt käytäntö; syyttävän osapuolen tulee todistaa kappaleen omistus ja saatavuus, samankaltaisuudet syytetyn kappaleen kanssa sekä todistaa kappaleensa luvaton käyttäminen (Der Manuelian 1988, 137). Saatavuudella tarkoitetaan tässä yhteydessä sitä, että kappale on ollut julkisesti kuunneltavissa ja joku on voinut mahdollisesti kopioida siitä kuultavia asioita tai ottaa siitä vaikutteita. Arnstein halusi oikeudessa käytettävän vain tiettyä ennalta valittua kuulijaryhmää, mutta silloinen tuomari Charles Clark vaati oikeudenkäyntiin myös asiantuntijan lausunnon, koska hänen mielestään pelkällä kuulokuvalla tehdyt päätökset eivät olleet tarpeeksi päteviä (Cronin 2015, 1212). Tämä käytäntö on yhä käytössä plagiointitapausten käsittelyssä. Nykyään kuulijaryhmää ei kuitenkaan käytetä jokaisen tapauksen käsittelyssä, kuten ei asiantuntijan lausuntoakaan, vaan niiden käyttö on aina tapauskohtaista. Arnsteinin tapausta ennen on ollut useita musiikin tekijänoikeuksiin liittyviä tapauksia, mutta Arnstein vastaan Porter -tapaus muutti merkittävästi oikeudenkäynnin käytäntöjä koskien plagiointitapauksia.

<sup>3</sup> Arnstein vs Porter 1946: Arnstein syytti Porteria usean kappaleen plagioinnista sen jälkeen, kun Porterin *Don't Fence Me In* kappale oli saanut valtavaa suosiota. Arnstein väitti Porterilla olleen jopa vakoojia varastamassa hänen kappaleitaan. Tapaus päätettiin asiantuntijan lausunnolla Porterin hyväksi. Kappaleissa ei ollut huomattavia samankaltaisuuksia. <https://blogs.law.gwu.edu/mcir/case/arnstein-v-porter/>

Popmusiikin kehityksen historiassa sekä säveltäjien, muusikoiden ja managerien menestymisessä näkyy kaupallisen musiikin tuottaman oikeudellisen viitekehyksen vaikutukset. Musiikin kaupallistuttua alkoi nousta esiin plagiointisyttöksiä kappaleiden välisistä samankaltaisuuksista, koska artistit ymmärsivät toistensa luomien teosten markkinallisen arvon ja, että heillä oli myös mahdollisuuksia hyötyä siitä. (Müllensiefen & Pendzich 2009, 261.) Tämän myötä myös kappaleiden markkina-arvoa määrittävät tekijät ovat hieman muuttuneet. Croninin (2015) mukaan kappaleiden ekonominen arvo määräytyy nykyään enemmän soundin, lyriikoiden, kuvakielen, lavaperformanssin sekä muiden ei-musiikillisten tekijöiden mukaan. Vaikka kappaleiden ekonominen arvo ei määräydy enää niinkään musiikillisista tekijöistä, plagiointisyttöiden määrä on kasvanut jatkuvasti 1900-luvun puolivälistä lähtien. (Cronin 2015, 1250-1255.) Musiikillisesti hyvin yksinkertainen kappale, joka todennäköisesti on jo ”keksitty”, voi päätyä hittilistoille toisen artistin tekemänä kappaleena, mutta ei toisen. Tähän liittyy vahvasti artistien brändääminen ja tuotteistaminen.

Jokaisella maalla on omat lakinsa ja tapansa käsitellä tekijänoikeustapauksia. Kleiner, James, McFarlane ja Nimmer (2001) kertoo tekijänoikeuslakien olevan maakohtaisia ja, että tietyn maan lait koskevat kaikkia siinä maassa töitään julkaisevia, esittäviä ja levittäviä riippumatta mistä he ovat peräisin. Kansainvälinen tekijänoikeuslaki pyrkii antamaan peruseriaatteet suojaukselle ja näin ollen antaa kaikkien maiden tekijänoikeuslaille samankaltaisuuksia. Ongelmatilanteissa noudatetaan kuitenkin maakohtaisia lakeja. Yhdysvalloissa ennen vuotta 1976 musiikkiteoksen esittäminen oli väärinkäyttöä vain, jos se tehtiin tuottojen vuoksi. Nykyään kaikki julkinen esittäminen vaatii esittäjältä ”royaltien” eli käyttökorvausten maksua alkuperäisen teoksen tekijänoikeudet omistavalle. Musiikillisen teoksen tekijänoikeudet omaava saa yksinomaiset oikeudet kappaleen kopiointiin, painamiseen, julkaisuun, myyntiin, uudelleen järjestämiseen ja muokkaamiseen, julkiseen esittämiseen sekä äänittämiseen. (Kleiner ym. 2001.) Seuraavassa kappaleessa perehdytään tekijänoikeuslakiin ja sen historiaan Yhdysvalloissa.

Ennen 1900-lukua Yhdysvaltain tekijänoikeuslaki perustui maailman ensimmäiseen tekijänoikeuskiistaan *The statue of Anne* (1710), joka tapahtui Isossa-Britanniassa, sekä Englannin yleiseen lakiin. Ensimmäisen kerran musiikillinen sävellys mainittiin Yhdysvaltain tekijänoikeuslaissa vasta vuonna 1790. Tämän jälkeen kului yli sata vuotta ennen kuin



tapahtui mitään tekijänoikeuslain saralla. 1909 tekijänoikeuksien tilanne parani joillakin alueilla, mutta se ei edelleenkään sisältänyt äänitettyä materiaalia eikä pianorullia. 1912 elävät kuvat lisättiin tekijänoikeuksilla suojattavien materiaalien listalle. Tämä muutos ei kuitenkaan parantanut vielä musiikin asemaa esitysten, julkaisujen sekä tallenteiden suhteen. Vasta vuonna 1976 perustettiin lakisääteinen suoja kaikkiin tekijänoikeuksia saaviin töihin ja samalla esiteltiin myös tekijänoikeuslailla suojattujen materiaalien reilun käyttämisen (*fair use*) -termi. Tekijänoikeuden saaviin materiaaleihin lisättiin tarkemmat määritelmät musiikin suojauksen osalta. Tarkemmat määritelmät sisälsivät musiikilliset teokset, niiden sanat sekä äänitetyt materiaalit. Tämä laki muutti myös suojauksen pituuden laskemista teoksille, jotka on luotu 1978 tammikuun ensimmäisen päivän jälkeen. Tekijänoikeussuoja teoksissa kestää siis tekijän eliniän ajan sekä 70 vuotta hänen kuolemansa jälkeen. Ennen vuotta 1923 julkaistut teokset ovat nyt julkisessa käytössä, kuten myös ennen vuotta 1977 ilman tekijänoikeusmerkintää © olevat teokset. Myös vuosien 1923-1963 välisenä aikana julkaistut teokset, joiden tekijänoikeutta ei ole uusittu ja vuosien 1978-1989 teokset ilman tekijänoikeusmerkintää sekä rekisteröintiä, joka tulee tehdä viiden vuoden sisällä julkaisusta, ovat nyt julkisessa käytössä. Jos vuosina 1923-1977 julkaistussa teoksessa on tekijänoikeusmerkintä, se on suojattu 95 vuotta mukaan lukematta vuosina 1923-1963 julkaistuja teoksia, joiden tekijänoikeusmerkintää ei ole uusittu. Kaikki äänitetty materiaali ennen vuotta 1972 on suojattu yleisellä lailla eli ne tulevat yleiseen käyttöön vuonna 2067. Vuonna 1992 *Audio Home Record act* lisäsi ”royaltien” eli käyttökorvausten vaatimuksen maksettavaksi äänityslaitteiden myynnin yhteydessä. Musiikkiala kuitenkin taisteli tätä vastaan, koska tavallisten kuluttajien ei haluttu joutuvan pakotetuksi maksamaan käyttökorvauksia äänitetystä musiikista. Vuonna 1995 levy-yhtiöiden sallittiin kerätä käyttökorvauksia äänitettyjen materiaalien digitaalisista siirroista esim. latauksista sekä suoratoistoista. Vuonna 2004 tekijänoikeuskiistoihin liittyvien oikeudenkäyntien käytäntöihin lisättiin vielä syyttäjän väärinkäytön todistamisen lisäksi puolustajan syyttömyyden todistaminen. (Lichtenwanger 2014.) Muutokset Yhdysvaltain tekijänoikeuslaissa liittyen musiikkiin ovat tapahtuneet melko hitaasti ja niitä alkoi tapahtua vasta 1900-luvun puolella, jolloin populaarimusiikki ja kaupallinen musiikki alkoivat nostaa päätään.

Kleiner ym. (2001) mukaan tekijänoikeuslaki ei voi suojata ilmaisun abstraktimpia tasoja, mutta täsmällisiä tasoja se voi suojata esimerkiksi sanasta sanaan kopiointi. Oikeudet piirtävät rajan jonnekin näiden kahden tason väliin siitä, mikä on sallittua kopioida ja mikä ei. Musiikin kontekstissa uskotaan siihen, että korkeintaan kolme tahtia voidaan kopioida

sanatarkasti ilman tekijänoikeuksien väärinkäyttöä. Asia ei kuitenkaan ole niin, vaan sallittu kopioitava tahtimäärä riippuu täysin sen laadullisesta ja määrällisestä tärkeydestä kyseisessä alkuperäisessä teoksessa. (Kleiner, James, McFarlane & Nimmer 2001.) Musiikkibisneksen piireissä liikkuu paljon ristiriitaista tietoa tekijänoikeuksien väärinkäytön rajoista ja se johtuu yksinomaan siitä, että laki ei ole määritelty, missä raja menee. Müllensiefen ja Pendzich (2009) mukaan tekijänoikeuksien väärinkäyttöä on muun muassa tekijänoikeudet omaavan kappaleen “*samplejen*” eli ääninäytteiden käyttö, elokuvien tai mainosten äänitteiden käyttö, julkisen kappaleen tekijänoikeusjärjestelyt, musiikillisten teosten liiallinen samankaltaisuus, lyriikoiden samankaltaisuus identtisillä avainsanoilla, sama nimi osittain samankaltaisella sävellyksellä tai väite kolmansien osapuolien tekijänoikeuksien alaisen työn omistajuudesta. Oikeudessa tyypillisiä puolustusstrategioita tekijänoikeustapauksissa ovat samankaltaisen musiikillisen materiaalin jo olemassaolon todistaminen vanhemmassa työssä tai tietämyksensä kieltäminen syyttäjän alkuperäisestä teoksesta. Työn saatavuuden kieltäminen on kuitenkin harvoin hyväksytty syy oikeudessa. Jos syytetty osapuoli ei pysty uskottavaan selitykseen tahattomasta ja tiedostamattomasta rikkeestä, oikeus toteaa tapauksen tahalliseksi, voittojen vuoksi tehdyksi, tekijänoikeusrikkeeksi. (Müllensiefen & Pendzich 2009, 261-262.) Ristiriitaista on, että syyttävän osapuolen täytyy todistaa kappaleen saatavuus, mutta puolustava osapuoli ei voi kieltää kappaleen aiempaa kuulemista hyväksyttävästi. On täysin eri asia kappaleen saatavuuden kannalta, onko tapaukseen liittyvä kappale esimerkiksi maailman hittilistoilla ja radioissa soitossa, vai onko se esimerkiksi eri kulttuurista peräisin olevan kappale. Konteksti tulisi aina ottaa huomioon. Müllensiefenin ja Pendzichin (2009) mukaan päätöksiin tekijänoikeustapauksista oikeusmaailmassa päästään enemmänkin monimutkaisten mielipiteiden, väittelyiden ja neuvotteluiden kuin yksinkertaisten laskelmien kautta. (Müllensiefen & Pendzich 2009, 261-262.) Mielipiteet ja väitteet oikeudenkäynneissä kuitenkin pohjaavat usein yksinkertaisiin laskelmiin ja analyysihin, jotka asiantuntijat ovat tehneet.

## **2.2 Samankaltaisuus ja variaatio**

Samankaltaisuus ja variaatio termeinä liittyvät hyvin läheisesti sekä toisiinsa että plagiarismiin. Cambouropoulosin (2009) mukaan samankaltaisuus on aina riippuvaista kontekstista. Kaksi asiaa voivat olla samanlaisia tiettyjen ominaisuuksien osalta, jos ominaisuudet ovat asiaan kuuluvia siinä tietyssä kontekstissa. Musiikissa elementtejä voidaan

verrata keskenään, ja yhden vertailuparin voidaan sanoa olevan samankaltaisempi kuin toisen, jos elementit jakavat enemmän yhteisiä ominaisuuksia kuin toisen vertailuparin elementit. Kahden elementin samankaltaisuutta voidaan mitata laskemalla niiden yhtenevät ominaisuudet. (Cambouropoulos 2009, 8-9.) Tämän määritelmän mukaan plagiointitapauksissa voisi laskea eri musiikillisten elementtien samankaltaisuuksien määrän ja sen mukaan määrittellä, onko kyse plagiaatista vai ei. Tällöin tulisi tietää mikä on plagiaatin ja ei plagiaatin samankaltaisuuksien määrän raja. Müllensiefen ja Pendzich (2009) tutkivat määrällisen tutkimuksen avulla, kuinka melodiset samankaltaisuudet moderneilla algoritmeilla mitattuna liittyvät oikeuden päätöksiin yksittäisissä plagiointitapauksissa. Algoritmit, jotka on rakennettu Tverskyn (1977) samankaltaisuuden konseptin mukaan, ovat suorituskyvyltään hyviä ja ennustavat 90 prosenttia oikein verrattuna oikeuden päätöksiin. Algoritmin arvojen ja oikeuden päätösten perusteella voidaan määrittää tietty algoritmin arvo, jonka yläpuolella olevat arvot kertovat automaattisesti huomattavista melodisista samankaltaisuuksista. Rajan molemmin puolin voi kuitenkin esiintyä vielä poikkeuksia, jonka vuoksi algoritmin suorituskyky on 90 prosenttia, eikä sitä näin ollen voi suoranaisesti käyttää plagiointitapausten selvittämisessä. (Müllensiefen & Pendzich 2009.) Ulkopuolelle jääville 10 prosentille tulisi määrittellä, jokin toinen tapa samankaltaisuuden mittaamiseen, jotta algoritmeja voisi hyödyntää plagiointitapausten selvittämisessä.

Volk, Bas de Haas ja Van Kranenburg (2012) esittelevät artikkelissaan samankaltaisuuden mallintamista variaation perusteella ja minkä asioiden kehittymistä se vaatisi. Variaatio nähdään saman rakenteen muokattuna toistona. Artikkelissa termillä variaatio viitataan samankaltaisuuksiin musiikissa. Fischer ja Griffiths (1980) taas määrittelevät variaation teeman avulla. Variaatiot ovat muotoja, joissa teeman muodostavia peräkkäisiä osia on muutettu tai esitetty eri asetelmassa. Teema voi vaihdella pituudeltaan lyhyestä melodisesta motiivista tai harmonisesta skeemasta aina kokonaiseen yhden tai useamman tahdin melodiaan. (Fischer & Griffiths 1980.) Volkin ym. (2012) mukaan variaatiota voi tapahtua sekä teosten sisällä, että niiden välissä. Tästä esimerkkinä kappaleiden *cover*-versiot. Useat musiikkitieteilijät sekä musiikkikognitiotutkimukset väittävät, että variaatio musiikissa johtaa samankaltaisuuden kokemiseen. Variaation määritelmää tulisi kuitenkin rajata. Minkälaisia muutoksia ja minkälainen määrä muutoksia tunnistetaan variaatioksi. Relevanttien variaatioiden havaitsemisen laskennallista tapaa ja teosten välisten samankaltaisuuksien mittaamiseen johtavia metodeja tulisi myös Volkin ym. mukaan kehittää. (Volk ym. 2012, 1085-1092.) Fischerin ja Griffithsin (1980) mukaan Variaatiotyypit on jaettu kahteen

ensisijaiset ja toissijaiset variaatiot. Ensisijaiset variaatiot kumpuavat halusta tietyn asian toistamisen vaihteluun. Toissijaiset variaatiot taas ovat tulosta moniosaisen muodon yksilöllistämisestä yksittäisten osioiden eri elementtejä varioimalla. Variaatiota voi tehdä annettua materiaalia muokkaamalla tai lisäämällä annettuun materiaaliin jotakin. Näitä kahta variaatiotekniikkaa voidaan myös yhdistellä. Jotta tiettyä osaa voidaan pitää toisen osan variaationa, tiettyjen elementtien tulee aina olla pysyviä. Pysyvien ja muuttuvien elementtien suhteet huomioon ottaen voidaan määritellä päävariaatiotyypit, joita on kuusi kappaletta. Päävariaatiotyypit on määritelty käytettyjen sävellystekniikoiden mukaan. (Fischer & Griffiths 1980.)

Fischerin ja Griffithsin (1980) määrittelemät variaatiotyypit ovat kuitenkin vahvasti sidoksissa tiettyihin aikakausiin ja sävellystekniikoihin, jotka liittyvät länsimaiseen taidemusiikkiin. Kuinka hyvin näitä variaatiotyyppejä voi soveltaa popmusiikin sävellystekniikoihin ja nykyajan populaarimusiikkiin. Koskimäki (2001) on asettanut variaatioiden tarkastelun kolmeen eri tasoon; pintataso, keskitaso ja syvätaso. Pintataso on taso, jonka kuulijat vastaanottavat välittömästi esimerkiksi motiivit ja fraasit. Syvätaso taas tarkoittaa tasoa, johon yksityiskohdat on rakennettu ja jonka muodostaa suuremmat yksiköt. Syvätaso on toisin sanottuna koko kappaleen taso. Keskitaso on taso, jossa tutkitaan osioita. (Koskimäki 2001.) Tämänkaltainen variaatioiden tarkastelu on paljon relevantimpi tapa tarkastella populaarimusiikissa tapahtuvia variaatioita kuin Fischerin ja Griffithsin sävellystekniikoihin liittyvä tapa. Plagiointitapausten kannalta variaatio on hankala asia määritellä. Mistä tiedetään, onko esimerkiksi jokin tietty melodinen motiivi variaatio jonkin aiemman kappaleen melodisesta motiivista vai onko se täysin artistin itsenäisesti luomaa? Yhden kappaleen sisällä variaatiot ovat yleensä melko helppo tunnistaa, jos varioidaan esimerkiksi jotakin kappaleessa usein esiintyvää teemaa. Kahden kappaleen välillä tämä on kuitenkin paljon hankalampaa. Rajoja ja sääntöjä hämärtää lisäksi tekijänoikeussuojat. Tekijänoikeussuojan voi saada myös teokseen, jossa on huomattavia variaatioita, jotka ovat itsenäisesti luotuja (Kleiner ym. 2001). Tällä tarkoitetaan jo olemassa olevaa teosta, jota toinen artisti on varioinut, ja jonka alkuperäiset tekijänoikeudet omistaa jo joku toinen.

Variaatiolle läheinen termi on improvisaatio. Volkin (2012) mukaan improvisaatiossa muusikot käyttävät musiikillisten rakenteiden vaihtoehtoisia toistoja parantaakseen musiikillisten ideoiden välittymistä yleisölle. (Volk ym. 2012, 1085-1092.) Improvisaatio tapahtuu yleensä hetkessä ja sitä ei nuotinneta, koska se on muusikon, siinä hetkessä

tapahtuvaa, luovuutta. Tämän vuoksi improvisoituja osioita kappaleissa ei tulisi verrata keskenään samankaltaisuuksia etsiessä. Poikkeuksena on tietysti levytetyt improvisoidut osiot, koska silloin saatavuus pystytään toteamaan ja on esimerkiksi todennäköisempää, että se on jäänyt jonkun mieleen, jos kappaletta soitetaan paljon esimerkiksi radiossa.

### 2.3 Alkuperäisyys ja autenttisuus

Plagiointitapauksissa keskeisin kysymys on: onko kappale alkuperäinen ja autenttinen eli tekijän itsensä luoma vai kopio jo olemassa olevasta teoksesta? Deliégen ja Wigginsin (2006) mukaan asia on *“originaali”* eli alkuperäinen, jos jokin sen näkökulma on uusi. Uuden näkökulman tulee olla laadullisesti erilainen verrattuna aiempiin saman tyyppisiin jo tiedettyihin asioihin, jolloin sitä voidaan kutsua uudeksi. Asian uutuus on aina välttämätön puhuttaessa alkuperäisyydestä. *“Originaalisuus”* termi eroaa selkeästi termistä uniikki. Jokainen musiikkiesitys on uniikki, koska ne tapahtuvat aina eri ajassa ja paikassa. Jokainen musiikkiesitys ei kuitenkaan ole *“originaali”*, jos esitysohjelmistossa on vaikkapa jokin vanha teos, jonka alkuperäinen esittäjä on eri artisti. Alkuperäisyys on suhteellinen termi. Asioita voidaan kuvailla alkuperäisiksi vain vertaamalla niitä toiseen saman tyyppiseen asiaan. Alkuperäisyyden määrittely on myös kulttuurisidonnaista. Kahden eri kulttuuria edustavien kappaleiden alkuperäisyyttä ei voi verrata keskenään eli esimerkiksi itämaista musiikkia ei voi sanoa *”originaaliksi”*, jos sitä verrataan länsimaiseen taidemusiikkiin, vaan alkuperäisyys tulee määritellä vertaamalla sitä oman kulttuurinsa aiempaan musiikkiin. Alkuperäisyys voi olla joko muodollista tai käsitteellistä. Muodollinen alkuperäisyys viittaa asian tarkoitukseen, kun taas käsitteellinen alkuperäisyys viittaa itse ideaan. (Deliége, Wiggins 2006.) Kleiner ym. (2001) mukaan vain alkuperäiset eli itsenäisesti luodut teokset sekä jo aiemmin tekstissä mainitut itsenäisesti luotuja huomattavia variaatioita sisältävät teokset voivat saada tekijänoikeussuojan (Kleiner, James, McFarlane, Nimmer 2001). Tämä tarkoittaa sitä, että jokainen teos tulisi tarkistaa, silloin kun niille haetaan tekijänoikeussuojaa, mahdollisten plagiointien varalta. Tällä tavalla estettäisiin plagiointisyytteiden määrän kasvua, mutta teoksia, tässä tapauksessa musiikkia, syntyy koko ajan valtava määrä. Olisi mahdoton työ kenellekään tarkistaa jokainen uusi kappale verraten sitä aiempiin.

Autenttisuus termi liittyy vahvasti alkuperäisyyden termiin, sillä alkuperäiset asiat ovat yleisesti ottaen myös autenttisia asioita. Palmer (1992) määrittelee absoluuttisen

autenttisuuden musiikissa seuraavasti; musiikin tulee olla kulttuurin harjoittajien esittämää ja yleisesti tunnistettavaa artistin tai edustajan kulttuuriksi. Musiikissa tulee käyttää säveltäjän tai musiikin luojien määrittelemiä instrumentteja sekä säveltäjän tai musiikin luoneen ryhmän määrittelemää kieltä. Musiikki on tehty yleisölle, joka koostuu tietyn kulttuurin jäsenistä ja viimeisenä, musiikki tulee luoda kulttuurille ominaisella normaalilla asetelmalla. Elävän musiikin prosessin kommunikaation dynamiikat muuttuvat, jos musiikki siirretään pois alkuperäiseltä alueeltaan, vaikka siirtäminen olisi tapahtunut saman kulttuurin harjoittajan toimesta. Mitä ja kuinka montaa parametriä muutellaan, määrää sen, kuinka paljon alkuperäinen musiikki muuttuu. (Palmer 1992.) Leppard (1988) ei ota autenttisuuden määrittelemiseen mukaan niin vahvasti kulttuuria, jossa se on syntynyt, vaan hänen mukaansa autenttisuus tarkoittaa, että musiikki, kuten sen luontainen laatu, elinvoima ja arvo esitetään uudestaan niin elävästi kuin se on mahdollista (Leppard 1988).

## 2.4 Tonaalisen musiikin hierarkiakäsityksiä

Musiikillisten elementtien hierarkiaa on monenlaista. Eri elementit voidaan luokitella eri tavalla hierarkisesti. Sävelet ja soinnut ovat hierarkisessa suhteessa toisiinsa, mutta niin ovat myös esimerkiksi rytmit. Vahvoille tahdin osille osuvat iskut ovat tärkeämpiä kuin heikoille tahdin osille osuvat jne. Erilaisia hierarkisia asetelmia on yhtä paljon kuin on musiikkiteoreetikkoja. Monet hierarkiakäsitykset ovat kuitenkin yleisesti musiikin teoriassa ja analysoinnissa tunnettuja. Bharucha ja Krumhanslin (1983) mukaan tietyt nuotit ovat pysyvämpiä ja tarjoavat paremman lopun melodian fraaseille kuin toiset. Tärkeimmät sävelet ovat yleensä niitä, jotka esiintyvät useimmin merkittävässä kohdissa ja vahvalla tahdin osalla. Toonika on kaikista tärkein ääni, jonka jälkeen tulevat asteikon muut äänet, etenkin viides ja kolmas ääni, jotka kuuluvat toonikasointuun. Useat musiikkiteoreetikot ovat kuvailleet sointujen hierarkiaa niin, että toonikasointu on tärkein sointu, jonka jälkeen tulevat viidennen asteen, neljännen asteen, kuudennen ja toisen asteen soinnut. Kolmannen ja seitsemännen asteen soinnut ovat vähemmän tärkeitä ja esiintyvät heikoilla tahdin osilla ja harvemmin. (Bharucha, Krumhansl 1983, 64-67.)

Schenkerin teoria asettaa kaikki musiikilliset elementit hierarkisesti toisiinsa nähden. Salzerin (1969) mukaan Schenker-teorian musiikillinen rakenne voidaan ymmärtää kolmena tasona: pintataso (*foreground*), keskitaso (*middleground*) ja syvätaso (*background*). Analyysi on

jatkuva prosessi näitä kolmea tasoa yhdistellen. Pintataso sisältää yksityiskohdat, kun taas keskitaso ja syvätaso musiikillisen rakenteen yleisesti. Schenkerin teorian mukaan jokaisen työn uniikki esteettinen kauneus paljastuu keski- ja syvätasolla. Musiikissa horisontaaliset ja vertikaaliset ulottuvuudet, jotka sisältävät melodiset, harmoniset, kontrapunktiset ja rytmiset tapahtumat, muodostavat yhden monimutkaisen jatkumon. Monimutkaisen tonaalisen tapahtuman takana on aina yksinkertaisempi tai tavallinen progressio, ja monimutkaiset progressiot ovat kehittyneet tavallisten progressioiden muutoksista, prolongaatioista. Prolongaatio on sointuasteen pidentämistä. Schenkerin graafisten merkintöjen tarkoituksena on havainnoida teoksen äänenkuljetusta ja tonaalista yhtenäisyyttä. (Salzer 1969, 14-16.) Schenkerin teorioiden pohjalta Schenker on luonut myös oman analysointimenetelmän, jota kutsutaan Schenker-analyysiksi. Lindbergin (viitattu 2019) mukaan Schenker-analyysin perustana on musiikillisten elementtien hierarkisuus, niin kuin aiemmin mainittiin. Schenkerin reduktioanalyysissä pelkistetään teosta, kunnes jäljelle jäävät vain tärkeimmät rakenteet. Jos reduktiota jatketaan niin pitkälle kuin mahdollista, jäljelle jää vain toonika. Lindbergin mukaan Schenker ei ollut kiinnostunut pintatason tekijöistä, kuten motiiveista, teemoista ja tekstuurista, vaan häntä kiinnosti syvätason muototekijät, jotka liittyivät äänenkuljetukseen ja jatkuvuuteen. Schenkerin oppilas Salzer jakoi myös kokonaisuuden osiin, joiden suhde on hierarkinen. Hierarkiassa korkeimpana on siis kokonaisuus, jonka jälkeen tulee osan muoto. Ulkoinen muoto eli kokonaisuus jaetaan struktuurimuotoon ja prolongaatiomuotoon, joka sisältää motiivit, teemat, tekstuurin ja muut muotoiluun kuuluvat tekijät. (Lindberg viitattu 2019.)

Schenker-analyysissa suuressa roolissa on analyysin tekijän oma kokemus ja tulkinta kappaleista. Cookin (1987) mukaan Schenkerin lähestymistapa analyysiin oli psykologinen siinä mielessä, että hän oli kiinnostunut siitä, kuinka musiikilliset äänet koetaan, eikä äänistä itsestään. Hän tulkitsi yhden C-duurin eri tavalla kuin toisen, koska konteksti oli eri, joten sointu koetaan eri tavalla. Schenker uskoi, että perinteisin musiikillisen kokemuksen kerrostuma on liikkeen johtaminen kohti loppupistettä, ja se tarkoittaa tässä syvätasolla sitä, että kaikki musiikkinäytteet ovat enemmän tai vähemmän samoja rakenteeltaan. (Cook 1987, 67.) Kuuntelija yleensä tiedostamattaan odottaa toonikan kuulemista kappaleen lopussa.

Eri musiikillisilla elementeillä on erilaisia funktioita toisiinsa nähden. Meyerin (1994) mukaan funktionaalisuus musiikissa tarkoittaa musiikillisen tapahtuman, joko hierarkisen tason tai muunlaisen, suhdetta toiseen musiikilliseen tapahtumaan. Mitä kauempana ajallisesti

sekä äänellisesti nuotit ovat toisistaan ja, mitä erilaisempi äänenväri ja dynamiikka niillä on keskenään sekä miten harvoin ne on asetettu tietyssä suhteessa toisiinsa, pienentää niiden funktionaalisen tulkinnan todennäköisyyttä. Nuotin tai motiivin ja sen toiston välistä suhdetta ei yleensä tulkita funktionaaliseksi hierarkisella tasolla, vaan tapahtumien tulisi olla jollakin tavalla erilaisia. Toisaalta toinen tapahtuman on tullut ennen toista, jolloin siihen pätee aikahierarkia. Jos toistoa ajatellaan osana teoksen pohjaa, sitä ei tulkita funktionaalisessa suhteessa toisiin. Jos se taas tulkitaan kuviona (*figure*), se voidaan tulkita funktionaalisesti. Funktionaalisuuden tulee olla hierarkisesti jatkuva. Tapahtumien funktionaalinen suhde on riippuvainen hierarkisuuden tasosta. Alimmalla hierarkian tasolla ääni- ja aikatahtumat ovat funktionaalisesti suhteessa toisiinsa, kun taas seuraavalla tasolla esimerkiksi kuvio ei ole niin relevantti asia. Korkeimmalla hierarkian tasolla taas kuvion saatetaan tulkita olevan funktionaalisessa suhteessa seuraavan rakenteen tai kuvion kanssa. Ihmismieli pyrkii löytämään tiedostamattaan suhteita joka paikasta kontrollin säilyttämiseksi, joten funktionaaliset havainnot eivät ole täysin riippuvaisia perinteisistä normeista ja säännöistä. Kaikki morfologiset struktuurit eli muoto-opilliset rakenteet, niin luonnolliset kuin keinotekoisetkin, ymmärretään funktionaalisten suhteiden avulla. (Meyer 1994.) Funktionaalisesti asioiden ajattelu on siis hyvin olennainen osa ihmisen ajatteluprosessia ja asioiden ymmärtämistä.

Schenkerin ja Meyerin lisäksi analyysimenetelmänä reduktiota on käyttänyt myös Lerdahl ja Jackendoff. Lerdahl ja Jackendoff (1996) käyttävät tutkimuksessa samankaltaista lähestymistapaa musiikkiin kuin kielitieteilijät kieleen. Tutkimus on rajattu musiikillisen intuition komponentteihin, jotka ovat hierarkisia luonnostaan. Ryhmittelyrakenne ilmaisee kappaleen hierarkisen jakautumisen motiiveina, fraaseina ja osina. Metrinen rakenne ilmaisee intuition kappaleen tapahtumien yhteydestä tavalliseen vaihteluun vahvan ja heikon tahdinosan välillä numeerisilla hierarkian tasoilla. Aikajännereduktio näyttää kappaleen äänille rakenteellisen tärkeyden hierarkian kunnioittaen niiden asemaa sekä ryhmittely että metrisessä rakenteessa. Prolongaatiollinen reduktio näyttää äänille hierarkian, joka ilmaisee harmonista ja melodista jännitettä sekä rentoutta, jatkuvuutta ja etenemistä. Muut musiikillisen rakenteen ulottuvuudet kuten äänenväri, dynamiikka ja motiivis-temaattiset prosessit eivät ole hierarkisia luonnostaan. Teoria ottaa nämä ei-hierarkkiset ulottuvuudet kuitenkin huomioon, koska ne vaikuttavat periaatteisiin, jotka näkyvät kappaleen hierarkisessa rakenteessa. Teorian säännöt, jotka liittyvät muun muassa analyysissa tehtäviin merkintätapoihin, on jaettu kahteen erilliseen tyyppiin: hyvin muodostuvat säännöt (*well-*



*formedness rules*), jotka tarkentavat mahdollisia rakenteellisia kuvailuja ja preferenssisäännöt (*preference rules*), jotka osoittavat kokeneiden kuulijoiden vastaavat mahdolliset rakenteelliset kuvailut mistä tahansa annetusta kappaleesta. (Lerdahl & Jackendoff 1996.)

Lerdahl ja Krumhansl (2007) mallinsivat Lerdahlin aiempaa teoriaa tonaalisesta jännityksestä neljän eri komponentin avulla, jotka olivat prolongaatiollinen rakenne, ääni-tila malli, pintajännitysmalli ja vetovoimamalli. Tonaalisella jännityksellä he tarkoittavat melodista ja harmonista liikettä, jossa toonika on rento ja liike kauas luo jännitettä, toonikaan palaaminen taas johtaa suhteelliseen rentoutumiseen. Tutkimuksessa käytetään jännite-rento termejä, jotka voidaan ilmaista myös sanapareilla stabiilisuus-epästabiilisuus tai konsonanssi-dissonanssi, mutta silloin niiden merkitys muuttuu hieman. Jännite-rento sanapari liittyy sekä sensoriseen eli aistidissonanssiin että kognitiiviseen eli abstraktimpaan dissonanssiin. Tutkimuksessa testattiin koehenkilöiden reaktioita jännitteeseen eri teosten ja niiden eri versioiden avulla. Prolongaatiollinen rakenne puhuu sen puolesta, että kuulijat kuulevat musiikin hierarkisesti. Kuulijat ymmärtävät jokaisen äänellisen tapahtuman, ei pelkästään suhteessa heti jatkuvaan ja seuraavaan tapahtumaan, vaan myös ei-vierekkäisten riippuvuussuhteiden avulla. Tonaalisessa jännitteessä on yhteneväisyyksiä myös kielen kanssa, koska kielestäkin löytyy hierarkisia prosesseja. Tutkimuksessa kokeiltiin myös sekvenssimallia sekä yhdistelmää sekvenssi ja hierarkiamallista. Hierarkiset mallit näyttivät kuitenkin jatkuvasti suurempaa tehokkuutta tuloksissa verrattuna muihin malleihin. (Lerdahl & Krumhansl 2007.) Kuten kaksi aiempaa esittelemääni tutkimusta kertoo, ihmiset kuulevat musiikillisia elementtejä niiden hierarkisuuden mukaan. Seuraavassa kappaleessa perehdytään lyhyesti siihen, miten aivot käsittelevät musiikillisia hierarkioita.

Musiikki muuttuu aivoissa kognitiiviseksi rakennelmaksi kuten musiikilliseksi asteikoksi tai yleisemmin tonaaliseksi rakenteeksi (Shepard 1999). Farboodin (2010) tutkimus tonaalisten hierarkioiden vastaanottamisesta ja työmuistista osoittaa, että kappaleiden harmonia muistetaan pidemmän aikaa työmuistissa kuin muut musiikilliset piirteet, kuten rytmi tai melodian muoto. Farbood ehdottaa motiivisten elementtien voivan haihtua nopeasti lyhytaikaisesta muistista, kun seuraavista kappaleen fraaseista tulee jo uusia motiivisia elementtejä. Motiiviset elementit on siis vaikeampi muistaa, koska niitä tulee suhteessa paljon enemmän yhdessä teoksessa kuin harmonisia elementtejä. Farboodin mukaan motiivisia elementtejä on kuitenkin helpompi säilyttää pitkäaikaisessa muistissa ja palauttaa mieleen samakaltaisen ärsykkeen tullessa vastaan. (Farbood 2010.) Levitinin mukaan ihmisellä on

kaikuva muisti, jonka avulla ihminen pystyy kuulemaan äänen jäljen mielensä korvilla hetki oikean äänen kuulemisen jälkeen. Musiikkiesitys sisältää seitsemän vastaanotettavaa attribuuttia, jotka ovat sävelkorkeus, rytmi, tempo, muoto, äänenväri, voimakkuus ja sijainti. Mitä tahansa attribuuttia voidaan muuttaa muuttamatta muita ja teos on silti tunnistettavissa, kun taas melodian muodon muuttaminen muuttaa alkuperäistä teosta merkittävästi. (Levitin 1999.) Ihminen muistaa siis paremmin syvätason musiikillisia elementtejä, mutta pintatason elementit muistuvat mieleen, kun kuulee ne tai niitä muistuttavia elementtejä uudestaan.

### 3 TUTKIMUSASETELMA

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää musiikillisten elementtien hierarkisuuden merkitystä samankaltaisuuksien vertailussa plagiointitapauksissa ja löytää systemaattisesti parempia tapoja plagiointien tunnistamiseen. Kuinka paljon samankaltaisuuksia löytyy pintatason analyysistä ja kuinka paljon syvätason analyysistä. Tulen vertailemaan tekemiäni analyyskejä oikeuden tekemisiin päätöksiin valitsemistani plagiointitapauksista. Tutkimuksen avulla pyrin myös selventämään plagiointin käsitettä. Selvitän vastauksia seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Millainen merkitys musiikillisten elementtien hierarkialla on samankaltaisuuksien löytämisessä plagiointitapauksissa?
2. Minkä syvyytason analyysi on relevantti plagiointitapausten vertailussa?

#### 3.1 Menetelmät

Tutkimukseni on interobjektiivinen musiikkianalyttinen laadullinen tutkimus ja aineistotyyppinä ovat valmiit dokumentit sekä oma transkriptio. Taggin (1982) mukaan interobjektiivinen tutkimus kuvailee valittuja asioita pääasiassa länsimaisen taidemusiikin analysoinnin välineillä (Tagg 1982). Tutkimuksen tarkoituksena on löytää plagiointin määritelmään täsmennyksiä musiikkianalyttisin menetelmin ja tarkemmin tutkia, onko musiikillisten elementtien hierarkisuudella merkitystä plagiointin toteamisessa.

Tutkimus on vertaileva tutkimus. Luoman (1996/2006) mukaan vertaileva tutkimus tutkii tapauksia tai muita sosiaalisia yksiköitä. Vertailevan tapaustutkimuksen yksi ongelmista on tapausten vähäinen määrä, esimerkiksi pareittain vertailu on hyvin yleistä. (Luoma 1996/2006.) Tässä tutkimuksessa vertaillaan kahdesta plagiointitapauksesta tehtyjä kappaleiden analyyskejä sekä keskenään että siihen, mitkä ovat olleet oikeuden päätökset tapauksista.

Tutkimukseen valitut tapaukset ja niihin liittyvät kappaleet edustavat tyyliltään populaarimusiikkia. Taggin (1982) mukaan populaarimusiikin tutkimusaiheena katsotaan kuuluvan sosiokulttuuriseen tutkimusalueeseen. Populaarimusiikin analysointi on taas yleisesti katsottuna yhdistelmä musiikkitiedettä ja kulttuurintutkimusta. Populaarimusiikin

analysointi on hermeneuttista semiotiikkaa, jossa musiikkia pyritään sanallistamaan. Populaarimusiikin tutkimuksessa tutkija voi itse valita tutkimuskohteen ja käytettävän metodin oman mentaliteettinsa mukaan. Interobjektiivinen vertailu tarkoittaa musiikin kuvailua muun musiikin keinoilla ja paljastaa samankaltaisuuksia musiikillisessa rakenteessa tutkimuskohteen ja muun musiikin välillä. (Tagg 1982.) Formaali musiikkianalyysi keskittyy löytämään absoluuttisia totuuksia. Tällöin keskitytään nuottikuvaan ja löydöksiin siitä. Hermeneuttinen musiikkianalyysi taas on tulkinnallista analyysia, jolloin tutkija tulkitsee havaintojaan. (Nattiez 1989.) Vaikka keskityn tutkielmassani enemmän nuottikuvan analysoimiseen, tutkimukseni on hermeneuttinen musiikkianalyysi, koska tekemäni tulkinnat perustuvat omiin havaintoihin.

Musiikkianalyysiä tehdessä tulee määritellä, mistä näkökulmasta lähestyy analyysiä. Nattiezin (1989) mukaan musiikkianalyysiä voi lähestyä kolmesta eri päänäkökulmasta, joiden lisäksi hän on luokitellut kuusi musiikkianalyysin mallia näitä näkökulmia hyödyntäen. Päänäkökulmat sisältävät säveltäjän, teoksen ja kuulijan. Teosnäkökulma tarkoittaa neutraalin tason analyysiä, joka keskittyy pelkästään sävellettyyn teokseen. Säveltäjä näkökulma sisältää sävellysprosessiin liittyvien päätösten analysointia eli miten valmiiseen sävellykseen on päädytty. Kuulija näkökulma taas huomio sen, miten musiikki kuullaan. Musiikkianalyysin kuudesta mallista ensimmäinen keskittyy pelkästään teokseen. Se ei ota huomioon sävellysprosessia tai teosta kuulijan näkökulmasta, vaan se keskittyy vain teoksessa oleviin asioihin. Toinen malli lähestyy neutraalin tason analyysia tavoitteenaan esittää päätelmiä teoksen tuotosta eli sävellysprosessista. Kolmas malli lähestyy analyysia vastakkaisesta suunnasta eli säveltäjän tekemistä dokumenteista, joiden avulla tutkija analysoi teosta. Neljännessä mallissa tutkija käyttää teoksen analyysiä löydöksenä, jota hän pyrkii selittämään sen vastaanottoa. Viides malli lähestyy analyysia taas neljättä mallia vastakkaisesta suunnasta, eli ensin kerätään tietoa kuulijoilta, jonka jälkeen yritetään ymmärtää, miten teos on vastaanotettu. Tätä mallia käyttää esimerkiksi kokeellinen psykologia. Kuudennessa mallissa tutkija väittää teoksen analyysin olevan sekä tuotoksena että kuultavana relevantti. Tästä esimerkkinä schenkeriläinen teoria, joka väittää teoksen analyysin tasoina olevan vahvistettu sillä, mitä tiedämme säveltäjän merkinnöistä ja sillä, mihin teoksen kuulokuvan täytyy vastata. Elementti, jonka säveltäjä-teos-kuulija kolmijako jättää avoimeksi, on näiden kolmen tason tietty keskinäinen suhde. (Nattiez 1989.) Plagiointitapauksissa on otettava huomioon säveltäjän aikomukset eli onko toisen työn plagioiminen ollut tarkoituksellista, mutta suuressa roolissa on myös musiikin vastaanottaminen. Usein plagiointitapaukset syntyvät siitä, että

jokin kappale kuulostaa joltakin toiselta. Näitä havaintoja pyritään vahvistamaan teoksesta tehdyillä analyyseillä. Tämän perusteella sijoitan oman tutkimukseni Nattiezin kuudenteen malliin. Tutkimuksessani sekä teos säveltäjän tuotoksena, että teos vastaanotettuna kuultuna materiaalina ovat relevantteja. Lisäksi schenkeriläisen teorian sijoittuminen kuudenteen malliin vahvistaa oman tutkimukseni sijoittamista siihen.

Olen valinnut tutkimukseen tapauksen, jossa toisesta kappaleesta ei ole saatavilla valmista nuotinnosta, joten olen tehnyt siitä oman transkription. Reduktion sekä motiivianalyysin tekeminen olisi ollut mahdotonta ilman nuottikuvaa ja Liljan (2007) mukaan musiikin rakenteesta voidaan puhua vain, jos se on kirjallisessa muodossa (Lilja 2007). Transkriptio eli kappaleen nuotintaminen on tutkimuksen tekemisessä verrattavissa esimerkiksi haastatteluaineiston litterointiin. Transkriptiota voi tehdä eri tarkkuuksilla riippuen sen käyttötarkoituksesta. Jokainen ihminen tekee transkription eri tavalla, joten sama kappale voi näyttää hyvinkin erilaiselta eri ihmisen transkriptoimana. (Lilja 2007.) Poimin kappaleista mielestäni tärkeimmät elementit tekstimuotoon paperille sekä nuotteina viivastolle käyttäen apunani Taggin (1982) parametrien listaa. Tagg esitti populaarimusiikin analysoinnin välineinä muun muassa musiikillisen ilmaisun parametrien listan, jota voi käyttää apuna transkriptiota tehdessä. Lista on lueteltu kaikki tärkeät parametrit (katso Liite 1.) ja listan tarkoituksena on olla apuna transkriptiota tehdessä, niin ettei mikään tärkeä parametri jäisi huomaamatta. (Tagg 1982.) Soinnut olen merkinnyt nuottikuvaan reaalisointumerkinnöin ja käyttäen englantilaista merkintätapaa eli H-duuri on merkitty B-duurina.

Analyysissä käytän apuna Schenkerin ja Meyerin periaatteita sekä motiivianalyysia soveltuvien osien. Painotan enemmän psykologisesti musiikkianalyysia lähestyviä menetelmiä, koska plagioinnissa on kuitenkin aina jollakin tasolla kyse auditiivisesta materiaalista. Liljan (2007) mukaan kuuntelu on erityisen tärkeää populaarimusiikin analysoinnissa, koska nuottikuva kertoo loppujen lopuksi aika vähän (Lilja 2007). Analysoin kappaleet ensin läpikotaisin, jonka jälkeen keskityn kohtiin, joissa on huomattavaa samankaltaisuutta. Suurimmassa roolissa analyysissäni ovat reduktio ja motiivianalyysi. Reduktion avulla löydän kappaleista hierarkialtaan tärkeimmät sävelet, jolloin ollaan syvätason analyysissä. Kun taas melodiset motiivit löytyvät pintatason analyysin kautta. Tutkimuskysymyksiini vastaan tekemäni analyysini pohjalta eli omiin havaintoihini perustuen. Hierarkialla on merkitystä, jos omat hierarkiaan tekemäni tulkinnat kohtaavat oikeuden päätösten kanssa. Analyysini avulla pystyn myös vastaamaan siihen, miltä analyysin syvyydestä samankaltaisuudet

todennäköisemmin löytyvät ja näin ollen voin pohtia, onko muiden syvyytstasojen analyysit edes relevantteja plagiointitapauksia vertaillessa.

Tutkielmani menetelmä pohjaa erityisesti Schenkerin reduktioanalyysiin sekä motiivianalyysiin, jonka isänä Schönberg tunnetaan. Tämä on melko looginen yhdistelmä; Cookin (1989) mukaan sekä Schönbergin että Schenkerin analyttiset metodit kehittyivät voimakkaasta uskosta samankaltaisiin tiettyihin esteettisiin arvoihin. Uudemmat analyysimenetelmät ovat saaneet enemmän tai vähemmän vaikutteita Schenkeriltä ja Schönbergiltä ja heidän analytiikan pohjalta onkin muodostunut normi, että musiikin kokeminen ajatellaan funktionaalisella tavalla eli havaittujen objektiivisten elementtien tai struktuurien kautta. (Cook 1989.) Tämän vuoksi havaitut elementit ja stuktuurit on hyvä ottaa huomioon myös samankaltaisuuteen liittyvässä tutkimuksessa.

### 3.1.1 Reduktio

Olen tehnyt reduktiot kappaleista Meyerin (1973) kolmen säännön mukaan. Ensimmäisen säännön mukaan tarkastellaan vahvoilla tahdinosilla esiintyviä nuotteja. Toinen sääntö tarkastelee melodian purkauksia eli melodian kohdesäveliä ja kolmas sääntö sekvenssejä. (Meyer 1973, 121-122.) Schenkerin reduktioanalyysissä pelkistetään teosta, kunnes jäljelle jäävät vain tärkeimmät rakenteet. Mitä pidemmälle reduktiota jatketaan, sitä syvemmän tason analyysissä ollaan. Syvätaaso on siis kaikista pisimmälle mennyt analyysin taso ja hierarkialtaan tärkein. Siinä teos saattaa olla pelkistetty jopa toonikaan tai "*ursatziin*", joka tarkoittaa toonika dominantti toonika progressiota. (Drabkin 2001.) Liljan (2007) mukaan populaarimusiikin tutkimuksessa Schenker-analyysin keskeisin sisältö on melodis-harmonisten yksityiskohtien eli musiikin pintatason erottaminen rakenteellisesti merkittävistä melodis-harmonisista kiintopisteistä eli musiikin syvätasosta. Reduktio on hyödyllinen menetelmä populaarimusiikin analyysissä ja sen tarkkuus vaihtelee sen mukaan mitä halutaan sanoa. (Lilja 2007.) Tässä tutkimuksessa olen redusoinut vain kappaleiden melodiat. Klassisen musiikin redusoinnissa valitaan yleensä levitetystä soinnusta ne tärkeimmät sävelet, mutta populaarimusiikissa äänenkuljetus on hieman erilaista. Populaarimusiikki koostuu lähes poikkeuksetta homofonisesta satsista, jolloin muut äänet ovat lähinnä taustana hallitsevalle äänelle. Idea redusoinnissa on kuitenkin sama. Olen valinnut melodiasta tärkeimpinä sävelinä sointuihin kuuluvia säveliä.

### 3.1.2 Motiivianalyysi

Yksi motiivianalyysin kehittäjistä on Schönberg, joka käytti motiiveja sävellysprosessissa apunaan. Drabkinin (2001) mukaan motiivi on lyhyt musiikillinen idea. Se voi olla melodia, harmonia, rytmi tai mikä tahansa näistä kolmesta muodostettu yhdistelmä. Motiivi voi olla minkä pituinen tahansa. (Drabkin 2001.) Motiivianalyysissa tarkoituksena on etsiä teoksista useasti toistuvaa motiivivia ja tässä tapauksessa erityisesti pyritään löytämään samanlaisia motiiveja kappaleiden väliltä. Schönbergin (1967) mukaan motiivi ilmenee yleensä tunnusomaisessa ja vaikuttavassa maneerissa teoksen alussa. Motiivin piirteitä ovat intervallit ja rytmit, joiden yhdistelmä muodostaa muistettavan hahmon tai muodon, joka viittaa luontaiseen harmoniaan. Motiivi esiintyy jatkuvasti läpi koko teoksen. Motiivin toistaminen tekee teoksesta monotonisen, joka voidaan estää vain variaatiolla. Kaikkien piirteiden muuttaminen tuhoaa motiivin perusmuodon, joten varioidessa motiiveja niistä tulee muuttaa vain joitakin vähemmän tärkeitä piirteitä ja säilyttää tärkeimmät samanlaisina. Kaikki elementit, motiivin piirteet tai fraasit tulee ajatella motiiveina, jos niitä käytetään motiivin tavoin toistettuna läpi teoksen variaatioilla tai ilman. Motiivin toistettavuus voi olla täsmällistä toistoa, muunneltua toistoa tai kehittelevää toistoa. Täsmällinen toisto sisältää transponaatiot, inversiot, vastakkaissuuntaiset, vähennykset ja lisäykset, jos ne sisältävät täysin samat piirteet ja nuottien suhteet. Muunneltu toisto syntyy variaation kautta ja luo uutta materiaalia. Variaatiossa jotkut piirteet ovat muutettu ja jotkut pysyvät samana. Variaatiolla muutettavia piirteitä ovat intervallit, rytmit, harmonia ja hahmo. Kehittelevässä toistossa motiivimuotoa voidaan kehittää pidemmälle variaation avulla. (Schönberg 1967.) Motiivi pysyy kuitenkin aina samana motiivina, vaikka sitä varioidaan.

Motiivianalyysiä voi tehdä monella eri tavalla. Analyysitapa riippuu aina analyysin tekijästä. Gingerichin (1986) mukaan täydellinen melodismotiivinen analyysi sisältää useita toisistaan riippuvaisia tasoja. Aluksi tulee tunnistaa melodiset motiivit musiikillisesta teoksesta, toiseksi tulee kuvailla kuinka motiivit muuntuvat ja kehittyvät läpi teoksen ja kolmanneksi tulee määrittellä motiivisen kehittymisen tarkoitus koko teoksen rakenteessa. Toisella tasolla tehdyt päätelmät vaikuttavat päätöksiin toisilla tasoilla. Gingerichin mukaan melodismotiivista analyysia on käytetty menestyksekkäästi yhdistettynä schenkeriläisen analyytikan lähestymistapaan. (Gingerich 1986.) Forte (1983) tutki Brahmsin teoksesta löytyviä harmonisia ja melodisia motiiveja ja pohti niiden ilmenemismuotoja Schenkerin mukaisen tonaalisen rakenteen pinta- ja keskitasossa. Tutkimuksessa ei kuitenkaan huomioitu kaikkia

Schenkerin hierarkiäkäsityksen tasoja. (Forte 1983.) Tässä tutkielmassa tutkin melodisia motiiveja Schenkerin tonaalisen rakenteen pintatasolla, joten olen myös jättänyt huomiotta Schenkerin hierarkiäkäsityksen muut tasot tarkastellessani melodisia motiiveja. Olen rajannut muut tasot pois, koska melodiset motiivit kuuluvat schenkeriläisen analyysin mukaan musiikillisen hierarkian pintatasoon. Motiivianalyysissä olen soveltanut myös Lerdahlin ja Jackendoffin (1996) teoriaa. Olen muun muassa ottanut huomioon melodisissa motiiveissa myös niiden rytmisiä rakenteita.

### 3.2 Aineisto

Aineistoni koostuu valitsemieni plagiointitapausten kappaleista eli nuoteista ja äänitetystä materiaalista sekä tapauksiin liittyvistä lakiteksteistä (*court opinion*). Musiikkianalyysini perustuu kuitenkin enemmän partituurianalyysiin, eli nuottikuvan pohjalta tehtävään analyysiin, kuin äänitetyn musiikin analysointiin (Lilja, 2007, 138). Olen valinnut tutkimukseeni Yhdysvalloissa käsitellyt tapaukset, koska Suomessa tapauksia on huomattavasti vähemmän ja Yhdysvaltojen tekijänoikeuslait sekä tapausten oikeudessa käsitteleminen eroavat eurooppalaisesta tekijänoikeuslaista ja käsittelytavoista.

Aineistooni kuuluvat tapaukset Williams vastaan Gaye sekä Francescatti vastaan Germanotta. Nämä tapaukset olen valinnut oikeuden päätösten vuoksi eli toinen on todettu plagiaatiksi ja toinen ei, jolloin voin verrata omia havaintojani oikeuden tekemiin päätöksiin. Tapaukset ovat mielenkiintoisia ja haastavia. Halusin, että aineistoni olisi uudempaa kuin aiemmissa samankaltaisuuteen liittyvissä tutkimuksissa, joten valitsin tapaukset *Music Copyright Infringement Resource* -sivuston 2010-2019 listatuista tapauksista. Tämä tuotti vaikeuksia tapausten valitsemisessa, koska tapauksia oli paljon ja vain harva oli edennyt oikeuden käsittelyyn ja vielä harvempi todettu plagiaatiksi. Monet tapauksista soviteltiin ennen kunnollista oikeudenkäyntiä.



### 3.2.1 Williams vastaan Gaye

Williams vs. Gaye tapauksessa käsitellään Marvin Gayen kappaletta *Got to give it up* (1977) ja Robin Thicken sekä Pharrel Williamsin kappaletta *Blurred Lines* (2013). Tapaus käsiteltiin ensin alueellisessa oikeudessa (*district court*), jota tästä eteenpäin kutsun käräjäoikeudeksi, josta se siirtyi oikeuden käsiteltäväksi. Suomenkielinen sana käräjäoikeus vastaa parhaiten sanan *district court* merkitystä. Jokaisella Yhdysvaltain osavalttiolla on vähintään yksi juridinen piiri ja kaikilla piireillä on oma käräjäoikeus.

Alueellinen käräjäoikeus eväsi Williams et al. pyynnön päätökseen ilman oikeudenkäyntiä (*summary judgement*) jo vuonna 2014. Käräjäoikeus määräsi, että Gayen kappaleen tekijänoikeus, joka oli määrätty 1909 vuoden tekijänoikeuslain mukaan, ei suojaa kaupallista äänitettä *Got to give it up* -kappaleesta. Asiantuntija Finellin mukaan, joka edusti Gayen perikuntaa, kappaleiden välillä on kokonaisuudessaan kahdeksan samankaltaisuutta; pääfraasit, koukkufraasit, taustalaulujen koukut, teema x, laskeva bassolinja, kosketinsoitinten rytmit ja epätavalliset valinnat perkussiosoitimissa. Asiantuntija Wilbur, joka edusti Williams ym., oli eri mieltä jokaisesta Finellin antamasta lausunnosta. Käräjäoikeus vertasi Finellin ja Wilburin lausuntoja toisiinsa ja suoritti objektiivisen testin (*extrinsic test*), joka poisti pikkutarkasti pois kaikki elementit, joita ei ollut alkuperäisessä tekijänoikeudet omaavassa versiossa. Objektiivinen testi on yleisesti plagiointitapauksissa käytetty menetelmä subjektiivisen testin (*instinsic test*) lisäksi. Objektiivisen testin avulla tarkastellaan kahden kappaleen välisiä samankaltaisia ideoita ja ilmaisua mitattuna ulkoisilla, objektiivisilla kriteereillä, useissa osavaltioissa tätä nimitystä käytetään asiantuntijan lausunnosta. Subjektiivisen testin avulla selvitetään, voiko “tavallinen” kuulija löytää kappaleiden samankaltaisuudet. Objektiivisen testin jälkeen käräjäoikeus kuuli Tohtori Monsonin analyysin kappaleiden harmonisista ja melodisista samankaltaisuuksista, joka taas erosi Wilburin analyyseista. Tapaus eteni oikeudenkäyntiin. Ennen oikeudenkäyntiä käräjäoikeus kuitenkin myönsi Gayen perikunnalle luvan käyttää äänitettyä materiaalia editoituna oikeudenkäynnissä, niin että kappaleesta voidaan poimia alkuperäistä nuottia vastaavat elementit. Oikeudenkäynti kesti seitsemän päivää, jonka jälkeen valamiehistöllä oli kaksi päivää harkinta-aikaa, kunnes he tulivat päätökseen ja totesivat *Blurred lines* -kappaleen *Got to give it up* -kappaleen plagiaatiksi. (Smith 2018.)

Williams ym. valittivat oikeuden päätöksestä ja yrittivät saada uuden päätöksen ilman täyttää oikeudenkäyntiä (*summary judgement*) omaksi edukseen tai vaihtoehtoisesti vapauttamaan aiemman päätöksen ja aloittamaan uuden oikeudenkäynnin asiantuntijan väärän lausunnon ja todisteiden puutteen nojalla. Pyyntö uudelleen kuulemiseen tämän tapauksen kohdalta evättiin tuomareiden äänillä kaksi vastaan yksi 11.4.2018. (Smith 2018.) Tuomari Nguyen kirjoitti oikeuden päätöksestä eriävän mielipiteen tapauksesta. Hänen mielestään kappaleet eivät ole objektiivisesti lain mukaan samanlaisia. Ne eroavat toisistaan muun muassa melodian, harmonian ja rytmin osalta. (Nguyen 2018.)

Suuri joukko artisteja on kertonut oikeuden päätöksen tapauksen suhteen olevan hyvin vaarallinen musiikkiyhteisölle. Artistien mukaan päätös uhkaa lauluntekijöiden inspiroitumista vanhoista teoksista ja tekee luvallisen inspiraation ja luvattoman kopioimisen välisen rajan erittäin häilyväksi. Kaikki olemassa oleva musiikki on ottanut inspiraatiota vanhemmasta musiikista. Lauluntekijöiden tietoisuuden ja luovuuden vuoksi lain tulisi määrittää selkeät säännöt tai se, missä raja kulkee luvallisen ja luvattoman käytön välillä. Artistien lisäksi myös kymmenen musiikkitieteilijää ovat julkaisseet omat vastaargumenttinsa oikeuden päätöksestä tapauksen suhteen. Kritiikki kohdistuu tapauksen uniikkiuteen verrattuna aiempiin plagiointitapauksiin. Tapauksen kappaleissa ei ole samankaltaisia melodioita eikä edes yhtä samankaltaista fraasia. (Gardner 2016.) 212 lauluntekijän, säveltäjän, muusikon ja tuottajan tuki “*Brief of Amici Curiae*” Williams ym. kohtaan julkaistiin 30.08.2016. Paperi sisältää kaikkien asiaa tukevien nimet, sekä yleisen mielipiteen tapauksen päätöksestä ja perusteluja, miksi päätös on väärä asianajaja Edwin F. McPhersonin allekirjoittamana.<sup>4</sup>

4 Edwin McPherson (2016). *Brief of Amici Curiae*. [https://www.scribd.com/document/322595201/Brief-of-Amici-Curiae-212-Songwriters-Composers-Musicians-And-Produce#fullscreen&from\\_embed](https://www.scribd.com/document/322595201/Brief-of-Amici-Curiae-212-Songwriters-Composers-Musicians-And-Produce#fullscreen&from_embed)

### 3.2.2 Francescatti vastaan Germanotta

Francescatti vs. Germanotta tapauksessa käsitellään Lady Gagan kappaletta *Judas* (2011) ja Rebecca Francescatti and The Memes kappaletta *Juda* (2006). Rebecca Francescatti syytti Stefani Germanottaa aka Lady Gagaa tekijänoikeuksien väärinkäytöstä. Lady Gagan kappaletta oli ollut työstämässä sama henkilö, joka oli työskennellyt aiemmin Francescattin kanssa. Francescattin mukaan samankaltaisuutta oli kappaileiden sanoituksissa ja nimissä sekä kappaleiden ”breakdown” kohdissa, joilla hän tarkoitti rakenteellisesti samoissa kohdissa olevia neljää kuudestoistaosanuottia *Judas* kappaleen puheosiossa sekä *Juda* kappaleen instrumental kohdassa. Puolustavan osapuolen mukaan Francescatti epäonnistui kappaleiden merkittävän samankaltaisuuden osoittamisessa, koska kappaleet eivät kuulosta samalta ja Francescattin esittämät samankaltaisuudet löytyvät elementeistä, jotka eivät ole suojattu tekijänoikeuslailla. Koska käräjäoikeuden päätöksen mukaan kappaleista ei löytynyt merkittävää samankaltaisuutta, tapaus ei siirtynyt suurempaan oikeuden käsittelyyn (*full trial*). (Aspen 2014.)

## 4 TULOKSET

### 4.1 Reduktio

Tapauksen Francescatti vastaan Germanotta reduktiosta löytyy huomattavasti enemmän samankaltaisuuksia kuin tapauksen Williams vastaan Gaye reduktiossa. Francescatti vastaan Germanotta tapauksessa vertailu on kuitenkin haastavampaa, koska harmoniat kappaleissa ovat täysin eri. *Juda* kappale on sävellajiltaan B-duuri, kun taas *Judas* kappaleen sävellaji on B-duurin rinnakkaissävellaji gis-molli. Tapauksia vertaillessa toisiinsa sanoisin Francescatti vastaan Germanotta tapauksen sisältävän kuitenkin enemmän samankaltaisuuksia musiikillisten elementtien hierarkisuuden syvällä tasolla kuin tapauksessa Williams vastaan Gaye. Seuraavaksi esittelen tekemiäni reduktioita sekä niistä tehtyjä päätelmiä.

#### 4.1.1 Williams vastaan Gaye

Olen vertailut keskenään kappaleiden A-osia, B-osia sekä *Blurred Lines* kappaleen C-osaa *Got to give it up* kappaleen väliosaan. Vertailtavat osiot ovat tahtimääriltään lähes samat, joten ne oli helppo asettaa allekkain vertailtaviksi. En vertailut keskenään esimerkiksi A-osaa B-osan kanssa, koska tahtimäärät ovat niissä osissa eri, eikä niistä löytyisi niin paljon yhtäläisyyksiä.

NUOTTIESIMERKKI 1. *Blurred Lines* ja *Got to give it up* kappaleiden redusoidut A-osat.

The image displays two systems of musical notation for comparison. The top system, labeled 'BL' (Blurred Lines), shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody starts with a whole rest, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line starts with a whole rest, followed by G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. A G7 chord is indicated above the first measure. The bottom system, labeled 'GU' (Got to Give It Up), shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody starts with a whole rest, followed by G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line starts with a whole rest, followed by G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. An A7 chord is indicated above the first measure. Blue arrows above the staves indicate corresponding notes between the two pieces: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Nuottiesimerkissä 1. ainoat kohdakkain osuvat äänet ovat g ja d eli sävellajin toonikasoinnun sävelet. Esimerkissä näkyy molempien kappaleiden kaksi eri a-osaa vertailtuna. Vaikka ne vaihtaisi toisinpäin, niin samankaltaisuuksia olisi yhä vain silloin, kun melodia osuu toonikasoinnun säveliin ja näitä kohtia olisi huomattavasti vähemmän kuin näin päin vertailtuna.

NUOTTIESIMERKKI 2. *Blurred Lines* ja *Got to give it up* kappaleiden redusoidut B-osat.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for measures 19-26, and the second is for measures 27-34. Each system has two staves: 'B L' (Blurred Lines) and 'G U' (Got to Give It Up). The notation includes chords and notes, with red circles highlighting specific notes. Above the first system, a bar above the staff contains the letters 'B', 'G', and 'D' with double arrows pointing to the corresponding notes in the 'B L' staff. Above the second system, a bar above the staff contains the letters 'B' and 'D' with double arrows pointing to the corresponding notes in the 'B L' staff.

NUOTTIESIMERKKI 3. *Blurred Lines* kappaleen redusoitu C-osa ja *Got to give it up* kappaleen redusoitu väliosa.

The image shows a single system of musical notation for measures 44-51. It has two staves: 'B L' (Blurred Lines) and 'G U' (Got to Give It Up). The notation includes chords and notes, with red circles highlighting specific notes. Above the first system, a bar above the staff contains the letters 'C' and 'D' with double arrows pointing to the corresponding notes in the 'B L' staff. A box labeled 'Väli' (Interlude) is placed above the 'G U' staff in the first measure.

Kuten nuottiesimerkeistä 2. ja 3. näkee, kappaleiden sointukierrot osuvat harvoin samalle kohdalle niin, että molemmissa kappaleissa olisi samassa kohdassa sama sointu. Kappaleiden G-duurit osuvat usein kohdakkain, koska *Blurred Lines* kappaleessa ei ole muuta kuin G-duuri ja D-duurisoinnut. Tällöin toisen kappaleen G-duurin osuminen samalle kohdalle *Blurred Lines* kappaleen G-duurin kanssa tapahtuu viidenkymmenen prosentin mahdollisuudella. D-duuri soinnut osuvat kohdakkain ainoastaan kappaleiden B-osissa yhden tahdin ajan kerrallaan. Kaikissa esimerkeissä olen merkannut punaisella kappaleiden samat sävelet, jotka esiintyvät samoissa kohdissa kappaleissa. Poikkeuksetta kaikki yhtäläisyydet

ovat toonikasoinnun sävelissä g ja d. Tämä on toki oletettavaa, koska reduktio on tehty painottaen soinnun säveliä. Reduktioista on nähtävissä kappaleiden melodiakulkujen suunnat ja päämäärät, jotka eivät tämän reduktion pohjalta ole samat. Yhtäläisyyksiä on vähän ja melodioiden fraasit sekä suuremmat kokonaisuudet päättyvät lähes poikkeuksetta aina eri säveliin. Jos jatkaisin reduktiota “*ursatziin*” asti niin molemmista kappaleista löytyisi g ja d.

*Got to give it up* kappaleessa mennään viidennen asteen soinnulta ensimmäisen asteen soinnulle ainoastaan kappaleen b-osassa, joten näitä kohtia voisi myös tarkemmin verrata *Blurred Lines* kappaleen kohtiin, joissa sointu vaihtuu viidenneltä asteelta ensimmäiselle asteelle. Tällöin voisi löytyä samoja säveliä d ja g niin kuin aiemmissakin esimerkeissä, mutta ne olisivat paremmin verrattavissa toisiinsa, kun harmonia taustalla on sama. Näihin kohtiin aion kiinnittää enemmän huomiota motiiveja tutkiessani.

#### 4.1.2 Francescatti vastaan Germanotta

Olen vertaillut keskenään kappaleiden A-osia, B-osia, C-osia, A-osaa B-osaan, A-osaa Bridgeen sekä introa B-osaan. Allekkain vertailuun olen valinnut osat sen mukaan, miten ne osuvat tahtimäärän tai harmonian mukaan toisiinsa ja tietysti sen mukaan, mistä löytyy samankaltaisuuksia.

NUOTTIESIMERKKI 4. *Judas* kappaleen redusoitu Bridge ja *Juda* kappaleen redusoitu A-osa.

Kappaleen *Judas* Bridge-osaa ja kappaleen *Juda* A1-osaa verratessa huomattavin samankaltaisuus löytyy neljännessä tahdista, jossa molemmissa kappaleissa reduktioon on päätynyt sävel b. Harmoniat taustalla ovat kuitenkin eri. Kun tarkastelee osioita allekkain, huomaa että ensimmäiset kolme tahtia näyttävät vähän kuin toistensa peilikuvilta. Tarkemmin katsottuna intervallit ovat kuitenkin aivan erit. (Katso esimerkki 4.)

NUOTTIESIMERKKI 5. *Judas* ja *Juda* kappaleiden redusoidut A-osat.

Kappaleiden A-osien redusointien vertailussa ainoastaan *Judas* kappaleen A-osasta sekä *Juda* kappaleen A2-osasta löytyi samankaltaisuuksia. Osissa on eri määrä tahteja, mutta riippumatta mistä kohtaa osat laitetaan allekkain, kaksi peräkkäistä tahtia ovat samat. *Judas* kappaleen A-osa redusoituu pelkästään säveleen b ja *Juda* kappaleen A2-osassa myös kaksi tahtia redusoituu säveleen b. Harmoniat taustalla ovat kuitenkin kappaleissa eri. *Judas* kappaleessa taustalla on gis-mollisoitu, kun taas *Juda* kappaleessa taustalla on B-duurisointu. Sävel b kuuluu näihin molempiin sointuihin. (Katso nuottiesimerkki 5.)

NUOTTIESIMERKKI 6. *Judas* kappaleen redusoitu B-osa ja *Juda* kappaleen redusoitu A-osa.

*Judas* kappaleen B1 ja *Juda* kappaleen A2 osioita verratessa toisiinsa huomataan, että reduktioiden muodot ovat samat. Molemmat melodiat siis kulkevat ylöspäin. Ylöspäin kulku tapahtuu kuitenkin eri intervaleilla ja ilman redusointia osissa ei ole kovinkaan paljon yhteistä. Kuitenkin myös nämä reduktiot laitettaessa allekkain, kaksi samaan säveleen redusoitua tahtia osuvat kohdakkain. Harmoniat taustalla ovat eri molemmissa kohdissa. (Katso nuottiesimerkki 6.)





B-osan ensimmäisessä tahdissa melodia liikkuu reduktiossa terssin alaspäin cis-ais. Osien välillä on muitakin kohtia, joissa liikutaan joko vastakkaisiin suuntiin samoilla intervalleilla tai samaan suuntaan eri intervallilla eli melodian muodot (*contour*) ovat joko samansuuntaiset tai vastakkaissuuntaiset. (Katso nuottiesimerkki 8.)

NUOTTIESIMERKKI 9. *Judas* kappaleen redusoitu intro ja *Juda* kappaleen redusoitu B-osa.

Musical score for measures 17-20. The top staff is labeled 'Judas' and the bottom staff is labeled 'Juda'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 17 is marked 'Intro' with a G#5 chord. The notes for Judas are G5, A, B, F#, E, A, B. The notes for Juda are B, F#, E, A, B, F#, E, A, B. Chords are indicated above the staves: G#5, B, F#, E, A, B, F#, E, A, B, E, E/G#.

Otin mukaan nuottiesimerkiksi myös vertailun *Judas* kappaleen intron ja *Juda* kappaleen B-osan välillä, koska liikkeet melodian reduktiossa ovat samansuuntaiset, vaikka niissä on eri intervallit ja yksikään sama sävel ei osu samaan kohtaan toisen kappaleen sävelten kanssa. (Katso nuottiesimerkki 9.)

NUOTTIESIMERKKI 10. *Judas* ja *Juda* kappaleiden redusoidut C-osat.

Musical score for measures 37-40. The top staff is labeled 'Judas' and the bottom staff is labeled 'Juda'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 is marked 'C'. The notes for Judas are C, E, C#m, G#m, F#, E, C#m, G#m, F#, G#5. The notes for Juda are C, F#, E, A, B, F#, E, A, B, F#, E, A, B. Chords are indicated above the staves: C, E, C#m, G#m, F#, E, C#m, G#m, F#, G#5.

Kappaleiden C-osia vertaillen ei taas löytynyt mitään kovin merkittäviä samankaltaisuuksia. Melodioiden liikkeissä ei ole samankaltaisuuksia, mutta kahdessa kohdassa osui samat nuotit samaan kohtaan. Ensimmäisessä kohdassa molemmissa kappaleissa esiintyy fis sävel, mutta harmonia taustalla on eri ja luonnollisesti fis kuuluu joko soinnun säveliin tai kappaleen sävellajiin. Toisessa kohdassa sävel b esiintyy molemmissa kappaleissa E-duurin kohdalla, mutta kappaleessa *Judas* siihen päädytään alhaalta päin, kun taas kappaleessa *Juda* siihen tullaan ylhäältä. (Katso nuottiesimerkki 10.)

## 4.2 Motiivit

Tapauksesta Williams vastaan Gaye löytyy enemmän huomattavia samankaltaisuuksia motiivien tasolla kuin tapauksesta Francescatti vastaan Germanotta. Kummassakaan tapauksessa samankaltaisten motiivien määrä ei ole kuitenkaan kovin suuri ja samankaltaiset melodismotiiviset pätkät ovat hyvin lyhyitä. Tämänkaltaisia melodisia motiiveja löytyy hyvin monista muistakin populaarimusiikin kappaleista.

### 4.2.1 Williams vastaan Gaye

Motiivianalyysissä etsin kappaleista ensin kappaleen sisältä löytyvät toistuvat motiivit, jonka jälkeen vertasin niitä kappaleiden kesken. Tämän lisäksi katsoin melodian kaaria ja katsoin kulkevat melodiat kappaleissa samansuuntaisesti.

NUOTTIESIMERKKI 11. Motiivi 2-1-6 kappaleessa *Blurred Lines* ja sama motiivi 1-6-5 kappaleessa *Got to give it up*.

The image shows two staves of music. The top staff is for the song "Blurred Lines" and features a G major chord. The notes G4, A4, B4, and C5 are circled in red, with red numbers 2, 1, and 6 above them respectively. The lyrics "What do they make dreams for" are written below the staff. The bottom staff is for the song "Got to give it up" and features a D7 chord. The notes D4, E4, F4, and G4 are circled in red, with red numbers 1, 6, and 5 above them respectively. The lyrics "so some-bod - y could choose me." are written below the staff.

Oman motiivianalyysini tuloksena merkittävin samankaltaisuus kappaleista löytyy *Blurred Lines* kappaleen tahdista 41 ja *Got to give it up* kappaleen tahdeista 23. (Katso nuottiesimerkki 11.) Motiiveista löytyy samanlainen liike, joka on terssihypytylös ja alas sekä alaspäin menevä kolmen sävelen mittainen kulku. *Blurred Lines* kappaleessa alaspäin laskevassa sävelkulussa on ensin sekunti-intervalli ja sitten terssi-intervalli. *Got to give it up* kappaleessa nämä intervallit ovat toisinpäin eli ensin melodia laskee terssi-intervallilla ja sitten sekunti-intervallilla. *Blurred Lines* kappaleessa taustalla on kuitenkin G-duuri sointu ja *Got to give it up* kappaleessa siirrytään D7 soinnulta G7 soinnulle, mutta yhtäläisyydet

löytyvät kohdasta, jossa sointuna on vielä D7. Kyseiset kohdat löytyvät kappaleesta muotorakenteellisesti myös eri kohdista. Toinen on kappaleen A-osassa ja toinen kappaleen C-osassa. Laskennallisesti kohdista löytyy kaksitoista samaa säveltä viidestätoista yhteenlasketusta sävelestä, jos ei ota huomioon oktaavialoja. Tällöin kohdat ovat prosentuaalisesti kahdeksankymmentä prosenttia samankaltaiset. Samassa järjestyksessä samoja nuotteja ilmenee kuitenkin vain kolme. Pinterin mukaan 5-9 samaa nuottia peräkkäin tai kaksi identtistä tahtia on minimiraja plagiaatin määrittelyssä (Pinter 2015). Nämä kaksi tapaukseen liittyvää kappaletta eivät täytä tätä sääntöä.

NUOTTIESIMERKKI 12. Pääfraasi kappaleessa *Got to give it up*.

5 6 1 2 G<sup>7</sup> 1 5 6

I used to go out to par - ties

NUOTTIESIMERKKI 13. Pääfraasi ja koukkufraasi kappaleessa *Blurred Lines*.

16 b3 3 b3 3 5 6 1 G

and that's why I'm gon' take ya, good girl.

Yllä olevat nuottiesimerkit 12. ja 13. ovat asiantuntijoiden kappaleiden pääfraaseiksi luokittelemia fraaseja. Motiivianalyysillä katsottuna fraaseissa on kolme samaa säveltä 5-6-1, jossa intervallit sävelten väleissä ovat sekunti ja terssi. Näiden kolmen sävelen lisäksi ensimmäisessä tahdissa on samankaltainen rytmitys eli kahdeksasosanuotit. Fraasit alkavat kuitenkin eri sävelistä ja päättyvät eri säveliin. *Got to give it up* kappaleessa melodian kaari kulkee alhaalta ylös ja takaisin alas, kun taas *Blurred Lines* kappaleessa melodian kaari kulkee vain alhaalta ylös jääden sinne. Oikeuskäsittelyssä analyysia tehnyt asiantuntija Finell otti mukaan *Blurred Lines* kappaleen pääfraasiin myös fraasin lopussa olevan melisman, joka vaikuttaa hyvin paljon analyysin lopputulokseen, sillä silloin fraaseissa olisi jopa viisi täysin samaa nuottia. Oma tulkinta pääfraaseista perustuu omaan kuulokuvaani fraaseista sekä nuotteihin, jotka minulla on käytössä. Mielestäni kappaleessa *Got to give it up* pääfraasin

lopussa oleva melisma kuuluu olennaisena osana melodiaan, kun taas *Blurred Lines* kappaleessa pääfraasin melisma ei. Melisma on kappaleessa *Blurred Lines* solistin tekemä korukuvio ja jokainen kappaletta esittävä voi laulaa sen eri tavalla tai jättää kokonaan laulamatta. Kappaleessa *Got to give it up* melisman viimeinen sävel on selkeästi sävel, johon fraasi pyrkii. Crockerin (2001) mukaan melisma tarkoittaa useamman kuin viiden tai kuuden sävelen ryhmää laulettuna yhdellä tavulla (Crocker 2001). Melisma on yleinen musiikillinen tekniikka, jota ei ole suojattu tekijänoikeuslailla (Nguyen 2018). Taustalla oleva harmonia kappaleissa on ainakin osittain sama, sillä molemmissa päädytään G-duurisointuun. *Got to give it up* kappaleessa soinnusta on vain käytetty dominanttiseptimimuotoa. *Blurred Lines* kappaleessa G-duurille on tultu D-duurilta eli V-asteen soinnulta I-asteen soinnulle. *Got to give it up* kappaleessa pääfraasi, tai motiivi joka siinä esiintyy, toistuu monessa eri kohdassa kappaleessa hieman varioituna. Taustaharmoniana on joissakin tapauksissa pelkästään G7-sointu, joissakin siirrytään G7-soinnulta C7-soinnulle, joissakin A7-soinnulta G7-soinnulle tai A7-soinnulta C7-soinnulle. Funktionaalisesti tarkasteltuna harmonia kulkee välidominantilta välidominantille, koska soinnut ovat dominanttiseptimisointuja. *Blurred Lines* kappaleessa sointujen funktiot ovat motiivin kohdalla aina dominantti ja toonika, joten motiivien taustalla olevat harmoniat eivät ole samoja.

NUOTTIESIMERKKI 14. Koukkufraasi kappaleessa *Got to give it up*.

Kappaleen *Blurred Lines* koukkufraasi on asiantuntija Finellin tekemän analyysin mukaan sama fraasi kuin kappaleen pääfraasi (Nguyen 2018), joten vertailen nyt nuottiesimerkki 13. ja nuottiesimerkki 14. keskenään. Koukkufraasien nuottien aika-arvoissa ei ole mitään samanlaista ja taustaharmoniassa *Got to give it up* kappaleessa siirrytään A7-soinnulta G7-soinnulle eli välidominantilta välidominantille, jonka jälkeen motiivin toistuessa sointu taustalla pysyy koko ajan G7-sointuna. *Blurred Lines* kappaleessa taustalla on edelleen D-duuri, joka vaihtuu G-duuriksi eli V-asteelta I-asteelle. G-duurisointu on siis ainoa yhteinen tekijä. Ainoa samankaltaisuus, jonka itse löydän melodian nuoteista, on motiivi 6-1-2 *Got to give it up* kappaleessa, joka on sama kuin motiivi 3-5-6 *Blurred Lines* kappaleessa.



Ylläolevasta kuvasta 1. nähdään kuinka kappaleista löydetty samankaltaiset motiivit sijoittuvat kappaleiden tahdeissa ja rakenteissa. Kuvasta voidaan tulkita, että tässä tapauksessa ainoastaan koukkufraasi osuu samaan rakenteelliseen kohtaan eli *Blurred Lines* kappaleessa A-osan viimiseen tahtiin ja *Got to give it up* kappaleessa A2-osan viimeiseen tahtiin. Näissä osissa on myös sama määrä tahteja.

#### 4.2.2 Francescatti vastaan Germanotta

Suoritin motiivianalyysin tätä tapusta tutkiessa samalla tavalla kuin toisenkin tapauksen kohdalla eli ensin etsin kappaleiden sisäiset motiivit, jonka jälkeen vertasin niitä kappaleiden kesken ja lisäksi yritin etsiä samankaltaisia melodian kaaria.

NUOTTIESIMERKKI 16. Motiivi 5-b7-6-4 kappaleessa *Juda*.

NUOTTIESIMERKKI 17. Motiivi 1-3-2-7 kappaleessa *Judas*.

*Juda* kappaleessa toistuu useasti motiivi 5-b7-6-4, joka löytyi myös *Judas* kappaleesta. *Judas* kappaleessa motiivi on transponoitu eli se kulkee sekunti-intervallin ylempänä kuin *Juda* kappaleen motiivi. Numerointi hämää hieman motiivien intervallisuhdetta, koska kappaleet ovat eri sävellajeissa (toinen duuri, toinen molli) ja numerointi on tehty sävellajin asteikon mukaisesti. *Judas* kappaleessa motiivissa on myös yksi sävel enemmän kuin *Juda* kappaleen motiivissa. *Judas* kappaleen motiivi on siis numeroilla merkittynä 1-(2)-3-2-7. *Judas* kappaleessa motiivin kolmas sävel ei ole alennettu niin kuin *Juda* kappaleen seitsemäs nuotti, mutta intervallisuhteet ovat motiiveissa samat. *Juda* kappaleen alennettua asteikon seitsemättä säveltä käytetään E-duurisoinnun kohdalla. Koska ais ei kuulu E-duuri sävellajiin, se on alennettu a säveleksi. Alennettu seitsemäs aste voi kertoa myös miksolyydisen asteikon

käytöstä. Motiivien rytmeissä ei ole yhtäläisyyksiä. Harmoniat taustalla päätyvät molemmat IV-asteen sointuun, mutta toinen tulee sinne submediantilta (VI-aste) ja toinen dominantilta (V-aste). (Katso nuottiesimerkki 16. ja 17.)

NUOTTIESIMERKKI 18. Motiivi 2-7 kappaleessa *Juda*.

F# E  
2 7 2 7 2 7  
Ju-da Ju-da Ju-da

NUOTTIESIMERKKI 19. Motiivis 4-2 kappaleessa *Judas*.

F# 4 2  
- das. \_\_\_\_\_

*Juda* kappaleen kertosäkeistöstä löytyy jatkuvasti toistuva kahden sävelen motiivi 2-7. Sama motiivi löytyy myös *Judas* kappaleesta B2-osan neljännestä ja kahdeksannesta tahdistä. Sävelten aika-arvot ovat kuitenkin erit. *Juda* kappaleessa molemmat sävelet ovat kahdeksasosia, kun taas *Judas* kappaleessa toinen sävel on kahdeksasosa ja toinen neljäsosa. Kuitenkin jos ottaa motiivin jo edellisen tahdin lopusta sävel on neljäsosanuotti, jolloin motiiveista tulee hieman samankaltaisemmat. Harmonia motiivien taustalla on monessa kohdassa samat. *Judas* kappaleessa sointu motiivin taustalla on aina Fis-duuri ja *Juda* kappaleessa Fis-duurisointu esiintyy kertosäkeistössä aina joka toisessa tahdissa. (Katso nuottiesimerkki 18. ja 19.)

NUOTTIESIMERKKI 20. Motiivi 5-7-1-7 kappaleessa *Juda*.

3 F# 5 7 1 E 7  
si-lence in the moor of des-pe -

NUOTTIESIMERKKI 21. Motiivi 5-7-1-7 kappaleessa *Judas*.

25 E 5 7 C#m 7  
Ah ah ah, — ah ah oh. Ah ah ah, — ah ah oh. I'll

Molemmista kappaleista löytyy hieman redusoimalla yhtäläinen motiivi 5-7-1-7. *Juda* kappaleessa motiivi selkeästi alkaa asteikon viidenneltä säveleltä ja päättyy asteikon seitsemänteen säveleen, kun taas *Judas* kappaleessa nämä sävelet eivät ole motiivin alku- ja päätepisteitä. *Judas* kappaleen motiivi alkaa asteikon ensimmäiseltä säveleltä ja päättyy seitsemännen sävelen kautta viidennelle sävelelle. Kuulokvaltaan motiivit eivät ole mitenkään samankaltaiset ja harmoniatkin taustalla ovat eri. *Juda* kappaleessa harmonia kulkee V-asteen soinnusta IV-asteen sointuun. *Judas* kappaleessa harmonia kulkee VI-asteen soinnusta IV-asteen sointuun. Molemmat päättyvät siis subdominanttisoinnulle. Realisointumerkintänä yhteinen sointu on E-duuri joka ei kuitenkaan ole funktioltaan sama kappaleissa, vaan *Juda* kappaleessa se on subdominantti, kun taas *Judas* kappaleessa se on funktioltaan submediantti. (Katso nuottiesimerkit 20. ja 21.)



NUOTTIESIMERKKI 22. Motiivi 2-3-4-3-2 kappaleessa *Juda*.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into two parts, A and B. Part A consists of five eighth notes: F#, G#, A, B, and C#. Part B consists of five eighth notes: D, E, F#, G#, and A. Above the notes in part B are red numbers 2, 3, 4, 3, and 2, indicating fingerings. Below the staff, the lyrics "Ice on the drawer, of your li-fe, a-nd" are written.

NUOTTIESIMERKKI 23. Motiivi 3-4-5-4-3 kappaleessa *Judas*.

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody is a single line of five eighth notes: E, F#, G#, A, and B. Above the notes are red numbers 3, 4, 5, 4, and 3, indicating fingerings. Above the staff, the chords E and C#m are indicated with blue arrows pointing to the notes. Below the staff, the lyrics "Whoa, I'm in love with" are written.

Molemmissa kappaleissa on myös asteikkoa ylös- ja alaspäin kulkeva motiivi. Motiivit eivät kuitenkaan ole identtiset, sillä aika-arvot sävelissä ovat eri ja molemmissa toistetaan jotakin asteikon eri säveltä. *Judas* kappaleessa motiivi on huomattavasti pidempi kuin kappaleessa *Juda*. *Judas* kappaleen motiivi lähtee terssi-intervallin alemmaa liikkeelle ja jatkuu vielä sekunti-intervallin alemmas loppuosassa kuin *Juda* kappaleen motiivi. *Juda* kappaleessa harmonia motiivin taustalla kulkee alennetulta VII-asteen soinnulta I-asteen sointuun ja *Judas* kappaleessa harmonia kulkee VI-asteen soinnulta IV-asteen sointuun. (Katso nuottiesimerkki 22. ja 23.)

KUVA 2. Motiivien sijoittuminen kappaleiden rakenteissa.

## Lady Gaga – Judas

B2	1	2	3	4	5	6	7	8				
Intro	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A	21	22	23	24	25	26	27	28				
Bridge	29	30	31	32	33	34	35	36				
B1	37	38	39	40	41	42	43	44				
B2	45	46	47	48	49	50	51	52				
Intro	53	54	55	56								
A	57	58	59	60	61	62	63	64				
Bridge	65	66	67	68	69	70	71	72				
B1	73	74	75	76	77	78	79	80				
B2	81	82	83	84	85	86	87	88				
Väli	89	90	91	92	93	94	95	96				
Puhe	97	98	99	100	101	102	103	104				
C	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114		
B1	115	116	117	118	119	120	121	122				
B2	123	124	125	126	127	128	129	130				
Outro	131	132	133	134								

## Rebecca F. &amp; The Memes – Juda

A1	5	6	7	8	9	10	11	12
A2	13	14	15	16	17	18		
B	19	20	21	22				
A2	23	24	25	26	27			
A1	28	29	30	31	32	33	34	35
C	36	37	38	39	40	41	42	
B	43	44	45	46	47	48	49	50

2-3-4-3-2 & 3-4-5-4-3
5-7-1-7
2-7 & 4-2
5-b7-6-4 & 1-3-2-7

Yllä olevasta kuvasta 2. nähdään kuinka samankaltaiset motiivit sijoittuvat kappaleiden taiteihin ja rakenteisiin. Ainoastaan vihreällä merkitty kahden nuotin motiivi osuu rakenteellisesti samoihin kohtiin eli *Judas* kappaleessa B2-osaan ja *Juda* kappaleessa B-osaan. Motiivi on kuitenkin niin lyhyt, että sitä ei voi laskea merkittäväksi samankaltaisuudeksi. Kyseinen motiivi ei toistu *Judas* kappaleessa useassa tahdissa peräkkäin kuten *Juda* kappaleessa.

### 4.3 Muut huomiot

Francescatti vastaan Germanotta tapauksessa on todella vähän samankaltaisuuksia rytmin, muodon, harmonian ja instrumentaation osalta. Motiivien lisäksi Schenkerin teorian mukaan myös teemat ja tekstuurit ovat pintatason elementtejä (Lindberg viitattu 2019). Nämä elementit kuuluvat siis hierarkialtaan pintatasoon. Williams vastaan Gaye tapauksessa samankaltaisuutta löytyy eniten kappaleiden instrumentaatioista. Seuraavissa luvuissa olen kirjoittanut havaintojani kappaleiden muodoista, instrumenteista, lyriikoista, sävellajeista ja rytmisistä elementeistä.

#### 4.3.1 Williams vastaan Gaye – muotorakenne ja tekstuuri

Kappaleiden tahtilajit ovat samat (4/4) ja kappaleet ovat melkein saman pituiset ajallisesti (4:15 ja 4:24). *Blurred Lines* kappaleessa on kuitenkin määrällisesti tahteja enemmän kuin *Got to give it up* kappaleessa. Kappaleiden tempot ovat hyvin lähellä toisiaan, molemmissa tempo on noin 120. Tahtilajit, tempo ja tahtien määrät eivät kuitenkaan ole tekijänoikeuslailla suojattuja elementtejä. Molempien kappaleiden komppiryhmiin kuuluvat lehmänkello sekä basso. *Blurred Lines* kappaleessa lehmänkello on taustalla jatkuva, mutta se soi aina takaiskuilla, kun taas *Got to give it up* kappaleessa lehmänkello soi iskulla. Basso sen sijaan kappaleessa *Blurred Lines* soi tahtien neljännen ja ensimmäisen iskun aikana. Ensin kahdeksasosana neljännen iskun takapotkulla, jonka jälkeen neljäsosana ensimmäisellä iskulla. *Got to give it up* kappaleessa basso soi kolmannella ja neljännellä iskulla kolmena kahdeksasosanuottina. Bassot kappaleissa kuulostavat hyvin samankaltaisilta, koska molemmissa on yhtä monta tyhjää iskua aina välissä. *Got to give it up* kappaleessa basso kuitenkin varioi huomattavasti enemmän kuin kappaleessa *Blurred Lines*.

*Got to give it up* kappaleessa säkeistön ja kertosäkeen erottaminen on haastavaa. Itse tulkitsin kappaleen muodon olevan intro – A1 – A1 – A1 – B – A2 – Coda. *Blurred Lines* kappaleessa taas säkeistön ja kertosäkeen erot ovat selkeät ja kappaleen muoto onkin seuraavanlainen: intro - A – A – B – C – A – B – rap – väli – A – B – fade out. Kummassakaan kappaleessa ei ole populaarimusiikille tyypillistä rakennetta A – B – A – B – C – B. Vaikka muotorakenne ei olekaan tekijänoikeuslailla suojattu, voidaan kappaleiden erilaisia muotorakenteita käyttää

hyödyksi kappaleiden erilaisuutta perusteltaessa. Jos samankaltaisuudet löytyvät kappaleiden eri osista, niitä on vaikea vertailla keskenään, etenkin jos harmoniat ovat eri.

Nguyenin (2018) oikeuden mielipiteestä eroavassa mielipidetekstissä mainitaan molempien kappaleiden sanoitusten teemoista löytyvän vapautumisen ja seksuaalisen aktiivisuuden teemat. Sanoitusten teemat eivät kuitenkaan ole tekijänoikeuslailla suojattuja. (Nguyen 2018.) Oma tulkintani on, että kappaleiden lyriikoissa ei ole samankaltaisuuksia. Niistä ei löydy tismalleen samoja sanoja tai sanontoja, eikä lyriikoiden keskeinen ajatus ole sama. *Blurred Lines* kappale kertoo tietyn naisen tavoittelemisesta. *Got to give it up* kappaleessa päähenkilö on ollut aiemmin ujo ja sisäänpäin kääntynyt, mutta nyt uskaltautuu laittaa itsensä peliin ja etsii romanssia.

Olen transponoinut molemmat kappaleet G-duuriin. Kappaleissa ei ole merkittäviä soinnullisia yhtäläisyyksiä. *Got to give it up* kappaleessa käytetään sointujen dominanttiseptimimuotoja ja *Blurred Lines* kappaleessa ei. *Got to give it up* kappaleessa soinnut ja sointusekvenssit ovat monipuolisemmat. *Blurred Lines* kappale sisältää vain toonika ja dominantti sointujen vuorottelua tasaisin väliajoin neljän tahdin välein. Kappaleiden harmonioiden erilaisuuden vuoksi on vaikea arvioida muita kappaleista löytyviä samankaltaisuuksia, jos samankaltaisuudet eivät löydy harmonialtaan samanlaisista kohdista.

Kappaleiden instrumentaatiot ovat hyvin samanlaiset. *Got to give it up* kappaleessa on käytetty instrumentteina kosketinsoitinta, lehmänkelloa ja bassoa. Näiden lisäksi kappaleessa on taustalaulua sekä taustahälyä koko kappaleen ajan. *Blurred Lines* kappaleessa on myös käytetty instrumentteina kosketinsoitinta, lehmänkelloa ja bassoa. Näiden lisäksi kappaleessa on myös rummut, sormien napsutuksia, taustalaulua sekä taustahälynä huutoja. Kosketinsoittimet soittavat molemmissa kappaleissa staccatona iskun toisella puolikkaalla.

#### **4.3.2 Francescatti vastaan Germanotta – muotorakenne ja tekstuuri**

Kappaleiden tahtilajit ovat samat (4/4), mutta tahtien määrät eroavat huomattavasti toisistaan, joka selittyy muun muassa *Judas* kappaleen huomattavasti monipuolisemmalla muodolla. *Judas* kappaleessa erilaisia osia on paljon enemmän kuin kappaleessa *Juda* ja vaikka *Judas* kappaleessa tempo on paljon nopeampi (131) kuin *Juda* kappaleessa (98), kappaleen kesto on silti yli minuutin enemmän kuin kappaleen *Juda* kesto. *Judas* kappaleen komppi on lähes

koko kappaleen ajan peruskomppi, kun taas *Juda* kappaleessa komppi on vaihtelevampi ja komppi painottaa tahdin toista ja neljättä iskua.

Kappaleiden muodot eroavat paljon toisistaan. Molemmat kappaleet omaavat populaarimusiikille ominaiset muotorakenteet, jos niitä katsoo yleisellä tasolla. *Judas* kappale voidaan määrittellä muotoon A – B – A – B – C – B ja *Juda* kappale samoin muotoon A – B – A – C – B. Olen kuitenkin itse jakanut osiot useampaan osaan niiden musiikillisten piirteiden, kuten sointujen ja saman melodisen motiivin toistuvuuden perusteella. Tulkinta kappaleen *Judas* muodosta on B2 – intro – A – bridge – B1 – B2 – intro – A – bridge – B1 – B2 – väli – puhe – C – B1 – B2 – coda ja kappaleesta *Juda* intro – A1 – A2 – B – A2 – A1 – C – B – väli – coda.

Molempien kappaleiden sanoitukset viittaavat nimensä mukaan Judakseen, joka on Raamatusta tuttu petturuuden ilmentymä. Oma tulkintani kappaleiden lyriikoista on se, että *Judas* kappaleessa pettäminen liittyy enemmän parisuhteeseen, kun taas *Juda* kappaleessa pettäminen liittyy enemmän itsensä pettämiseen. *Juda* kappaleen päähahmon elämä on hyvin sekaisin ja hän ei ota vastuuta asioista ja tuntuu kuin hän nukkuisi elämänsä ohi. *Judas* kappaleen päähahmona on petetyksi tullut ihminen, joka samaan aikaan haluaa pois suhteesta ja samaan aikaan on niin rakastunut, että haluaa jäädä. Yhteisenä teemana lyriikoissa on pettäminen/petturuus, mikä tulee eniten esiin kappaleiden metaforisista nimistä *Juda* ja *Judas*.

Kappaleiden sävellajit on vaikea määrittää. Itse tulkitsin *Juda* kappaleen olevan H-duuri sävellajissa ja näin ollen transponoin *Judas* kappaleen samaan sävellajiin. *Judas* kappale on kuitenkin molli sävellajiltaan, joten vertaillessani kappaleita keskenään *Juda* kappaleen ollessa H-duuri sävellajissa *Judas* kappale on gis-molli sävellajissa, joka on H-duurin rinnakkaissävellaji ja omaa samat etumerkinnät kuin H-duuri. *Judas* kappaleessa on monipuolisemmat sointusekvenssit ja sointukierrot vaihtuvat kappaleen eri osissa, kun taas *Juda* kappaleen sointukierto pysyy koko ajan samana neljän soinnun kiertona.

Myös instrumentaatiot kappaleissa ovat hyvin erilaiset. *Judas* kappale on tuotettu täysin konemusiikillisin keinoin, jolloin taustalla on konemusiikille tyypillinen basso sekä jonkinlaisia syntetisaattoriääniä. *Juda* kappaleessa sen sijaan on selkeästi käytetty ”oikeita” soittimia kuten akustista kitaraa, sähkökitaraa, rumpuja, bassoa ja jousia.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

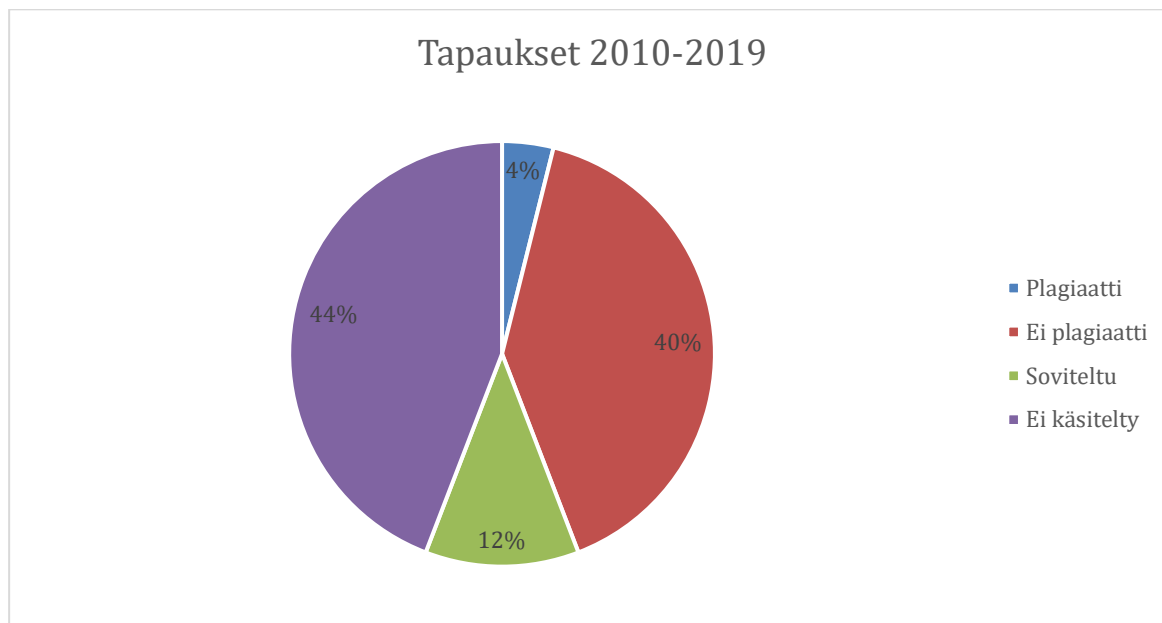
Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää löytyvätkö samankaltaisuudet plagiointitapauksissa musiikillisten elementtien hierarkiaa tarkastellessa pintatasolta vai syvätasolta ja minkä hierarkiatason analyysi on näin ollen relevanttia plagiointitapauksia tutkittaessa. Tutkimuskysymyksenäni olivat: Millainen merkitys musiikillisten elementtien hierakialla on samankaltaisuuksien löytämisessä plagiointitapauksissa ja minkä syvyydettason analyysi on relevantti plagiointitapausten vertailussa. Tekemiäni musiikkianalyysien perusteella sanoisin musiikillisten elementtien hierakialla olevan merkitystä samankaltaisuuksien löytämisessä. Jos muistakin tapauksista löytyy yhtäläisyyksiä analysoimieni tapausten kanssa, voidaan poissulkea hierarkialtaan syvätason elementtien vertailu plagiointitapauksia selvitettäessä. Vuosien 2010-2019 aikana *Music Copyright Infringement Resource* –sivuston tekemän listan, ja oman tulkintani näistä tapauksista, perusteella syvätason elementtien tarkastelun voisi jättää pois plagiointitapausten selvittämisprosessista. En halua kuitenkaan yleistää tätä lopputulosta, koska en ole perehtynyt tapauksiin, jotka ovat olleet ennen vuotta 2010 ja luulen, että myös poikkeuksia tähän löytyy. Yleistystä ei voi tehdä sen takia, että jokaisesta kappaleesta ei ole tehty analyysia, joten emme voi tietää, mistä samankaltaisuudet loppujen lopuksi löytyy tai ei löydy. Tulkinta *Music Copyright Infringement Resource* –sivuston tekemän listan tapausten hierarkisuustasosta perustuu siihen, mistä elementeistä tapauksissa on syytetty toista osapuolta ja näin ollen, mitä elementtejä tapausten käsittelyssä on tarkasteltu.

### 5.1 Yhteenveto

Oman analyysin sekä oikeuden tekemän päätöksen mukaan tapauksen Williams vastaan Gaye samankaltaisuudet löytyvät musiikillisten elementtien hierarkiaa tarkastellessa pintatason elementeistä. Oikeuden päätös perustui myös näihin tekijöihin eli tässä tapauksessa tietyn musiikkityylin luomiin/vaatiimiin elementteihin. Motiivit kuuluvat pintatason elementteihin, mutta tapauksessa ei löytynyt kovinkaan huomattavia samankaltaisuuksia motiiveista, vaan samankaltaiset pintatason elementit, joihin myös oikeuden päätös suurimmalta osalta pohjaa perustelunsa, ovat elementtejä kuten instrumentaatio ja yleinen tunnelma. Croninin (2015) kommentti kappaleiden ekonomisen arvon määräytymisestä ei-musiikillisten tekijöiden perusteella (Cronin 2015) tukee tutkimuksen tulosta, että samankaltaisuudet ja kappaleiden merkittävät elementit löytyvät pintatasosta.

Tapauksessa Francescatti vastaan Germanotta samankaltaisuudet analyysin mukaan löytyvät musiikillisten elementtien hierarkiaa tarkastellessa syvätason elementeistä. Oikeuden päätös oli kuitenkin, että kappaleet eivät ole samankaltaisia, joten tämän perusteella voisi sanoa, että syvätason analyysillä ei ole merkitystä plagiointitapausten vertailussa. Elementit, joiden samankaltaisuudesta Francescatti syytti Germanottaa, olivat pintatason elementtejä ja ne analysoimalla oikeus teki myös päätöksensä. Syvätason analyysissä ilmenneet samankaltaisuudet eivät ole tutkimuksen mukaan merkittäviä, koska reduktiota jatkettaessa loppuun asti, ne eivät kappaleiden kesken redusoidu samaan. Kaikki kappaleet voidaan redusoida toonika dominantti toonikaan tai jopa pelkkään toonikaan, mutta tässä tapauksessa edes ne eivät olisi harmonisesti samat, koska toinen kappale on mollisävellajissa ja toinen duurisävellajissa. Tutkimukseni mukaan kummassakaan käsittelemässäni tapauksessa motiivianalyysin avulla ei löytynyt merkittäviä samankaltaisuuksia. Vaikka samankaltaisuuksia löytyi, niin ne eivät olleet määrällisesti merkittäviä. Motiivianalyysin käyttöä varten olisi tärkeää määrittää tarkasti melodisen samankaltaisuuden määrällinen raja ja voidaanko melodiaa tutkia niin, että se on otettu pois kontekstista. Taustaharmonia ja muut tekijät tulisi ottaa myös huomioon samankaltaisuuden rajan määrittämisessä.

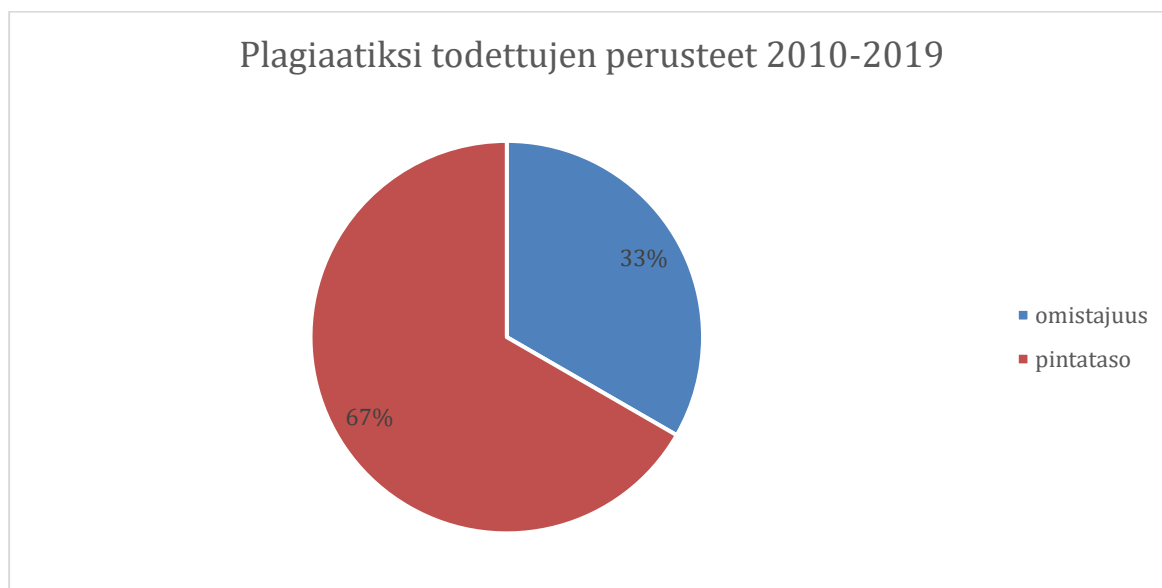
Kävin läpi kaikki *Music Copyright Infringement Resource* –sivuston 2010-2019 listatut tapaukset ja tein niistä Excel-taulukon, josta näkee oikeuden päätöksen eli onko oikeus päättänyt tapauksen plagiaatiksi vai ei, tai onko tapaus soviteltu tai käsittelemättä. Merkitsin taulukkoon myös oman tulkinnan mukaan oikeuden päätökseen johtaneet syyt eli onko tarkastelun kohteena ollut pintatason vai syvätason elementit ja kolmanneksi vaihtoehdoksi lisäsin omistajuuteen liittyvät kiistat, joita esiintyi myös melko paljon. Poistin listasta tapaukset, joihin liittyi myös muiden maiden lainsäädäntöjä, koska keskityn tutkielmassa nimenomaan Yhdysvaltain plagiointitapauksiin ja siihen, miten tapauksia siellä käsitellään.

KUVIO 1. *Music Copyright Infringement Resource* –sivuston tapaukset vuosilta 2010-2019.

Tapauksia vuosina 2010-2019 on sivuston mukaan ollut yhteensä 77. Näistä plagiaatiksi todettuja on ollut neljä prosenttia eli kolme tapaus, joista kaksi on käsitelty 2017 ja yksi 2018. Käsittelemättömiä tapauksia on vielä 44 prosenttia eli melkein puolet tapauksista, joista suurin osa on vuosien 2017 ja 2018 tapauksia, mutta myös vuodelta 2015 ja 2016 on jäänyt tapauksia selvittämättä. Tapauksia oli selkeästi enemmän vuonna 2016 kuin aiempina vuosina ja myöhempinä vuosina suunta on taas lähtenyt hieman laskuun. Tämä kuvio kertoo sen, että tapauksien käsittely ja selvittäminen vie useita vuosia, ja verrattuna syytteiden kokonaismäärään, plagiaatiksi todettuja on hyvin minimaalinen määrä. (Katso Kuvio 1.)



KUVIO 2. *Music Copyright Infringement Resource* –sivuston vuosien 2010-2019 plagiaatiksi todettujen tapausten perusteet.



Kolmesta vuosina 2010-2019 plagiaatiksi todetuista tapauksista kaksi päätöstä on perustunut pintatason elementtien samankaltaisuuteen ja yksi tapaus on liittynyt kappaleen omistajuuteen. Yksikään plagiaatiksi todetun tapauksen päätös ei ole perustunut syvätason elementtien samankaltaisuuteen, tai niitä ei ole ainakaan syytetty syvätason elementtien samankaltaisuudesta. (Katso Kuvio 2.) *Music Copyright Infringement Resource* –sivuston listaukset ovat kuitenkin puutteellisia, koska sieltä puuttuu muun muassa ne tapaukset, mitkä on soviteltu kokonaan ilman oikeuden toimenpiteitä. Tämäkin rajoittaa tutkimuksen tuloksen yleistettävyyttä.

Tämän tutkimuksen perusteella voidaan sanoa, että kappaleiden alkuperäisyys eli ”originaalisuus” syntyy pintatason elementeissä ja näin ollen pintatasosta löytyvät samankaltaisuudet ovat merkittävämpiä kappaleita vertaillessa. Kuitenkin samankaltaisuuden määrällä ja laadulla on myös suuri merkitys siinä, voiko kappaletta tuomita plagiaatiksi vai ei. Tarkastellessani muita tapauksia vuosilta 2010-2019 huomasin, että plagiaatiksi todettujen tapausten perusteet löytyivät pintatason elementeistä, joten voisi sanoa, että plagiointitapauksissa ei tulisi huomioida välttämättä ollenkaan tapauksia, jotka perustuvat syvätason elementteihin. Schenkerin teorian mukaan jokaisen työn uniikki esteettinen kauneus paljastuu keski- ja syvätasolla (Salzer 1969). Tämä argumentti taistelee kuitenkin sitä vastaan, että alkuperäisyys olisi pintatasolla. Tämän perusteella kappaleiden eroavaisuuksia voisi erityisesti etsiä keski- ja syvätason elementeistä. Argumentti on hieman ristiriitainen

siinä mielessä, että redusoidessa kappaleet syvätasolla loppuun asti, päästään lopputulokseen toonika-dominantti-toonika, joka ei ole uniikkia musiikkikappaleissa.

Tutkimuksen mukaan samankaltaisuuksia löytyy sekä pinta- että syvätasolta, mutta pintatasolla esiintyvät samankaltaisuudet ovat huomattavasti merkittävämpiä plagioinnin kannalta. Monet pintatason elementit eivät kuitenkaan ole tekijänoikeuslailla suojattuja. Tämän perusteella plagiointitapauksissa merkittävät samankaltaisuudet pitäisi löytyä joko melodian motiiveista tai lyriikoista, näin ei kuitenkaan kaikissa tapauksissa ole. Lundin (2011) empiirisen tutkimuksen mukaan useat ihmiset löytävät samankaltaisuudet kappaleiden välillä sekundaarisista elementeistä, kuten äänenvoimakkuus, äänenväri, instrumentaatio tai tyyli. Oletettavaa on, että samankaltaisuudet löytyisivät ensisijaisista elementeistä, kuten melodiasta, harmoniasta tai rytmistä. Sekundaariset elementit liittyvät musiikilliseen ilmaisuun ja ne eivät ole tekijänoikeuslailla suojattuja. (Lund 2011.) Allekirjoitan musiikkitieteilijöiden ja artistien kommentit oikeuden päätöksestä Gaye vastaan Williams – tapauksessa.<sup>4</sup> Oikeuden tulisi määritellä raja plagioinnin ja inspiraation välillä. Selkeämpi määrittely helpottaisi niin tapausten käsittelyä kuin lauluntekijöiden työprosessia.

## **5.2 Tutkimuksen rajoitukset ja luotettavuus**

Tutkimuksessa on käytetty laajasti erilaisia lähteitä, kuten nuottimateriaaleja, äänimateriaalia, lakitekstejä, tieteellisiä artikkeleita, sanomalehtijulkaisuja jne. Tutkimuksen analyysimenetelmänä ei ole käytetty yhtä tiettyä valmista musiikkianalyysimenetelmää, vaan olen soveltanut useampaa eri teoriaa ja luonut niiden pohjalta oman tavan tehdä analyysiä. Tutkimusmenetelmät soveltuivat hyvin hierarkiatasojen tutkimiseen, koska toinen liittyi pintatason elementtien tutkimiseen ja toinen syvätason elementtien tutkimiseen. Melodisen motiivianalyysin lisäksi olisi voinut tutkia esimerkiksi laajempia motiiveja eri elementeistä kuten rytmistä tai harmoniasta. Syvätason analyysia olisi myös voinut laajentaa muihin elementteihin kuin melodiaan ja ottaa mukaan myös taustaharmonian. Taustaharmonia olisi tullut merkitä nuottikuvaan sävelinä, jotta sen olisi voinut ottaa mukaan reduktioon, joka taas ei ole kovin yleinen merkintätapa populaarimusiikissa. 2010-2019 vuosien aikana esiintyneet plagiointitapaukset vahvistavat tämän tutkimuksen tulosta pintatason elementtien tärkeydestä samankaltaisuuden vertailussa ja tekee näin ollen tutkimuksesta luotettavamman.

Rajoitteita tutkimukseen luo käyttämäni musiikkianalyttiset menetelmät. Molemmat käyttämäni menetelmät reduktio ja motiivianalyysi perustuvat suurimmaksi osaksi melodiaan ja äänenkuljetukseen, joten muut elementit jäivät pienemmälle huomiolle tutkimuksessa. Tein muistakin elementeistä kuitenkin huomioita tutkimuksessa, enkä jättänyt niitä kokonaan pois, mutta niiden tarkempi analysointi jäi tekemättä. Plagiointitapausten tutkiminen voisi jossain tapauksissa vaatia esimerkiksi jonkin tietyn soittimen tarkempaa analyysiä, jos samankaltaisuus on selkeästi kuultavissa siinä tietyssä elementissä. Tutkimuksessa en ole suoranaisesti ottanut huomioon Schenkerin hierarkiatasoista keskitasoa. Olen kuitenkin huomionnut elementtejä, jotka ovat hierarkialtaan keskitasoa eli rakenteellisia elementtejä, mutta niissä ei ollut niin paljon samankaltaisuuksia kuin muiden hierarkiatasojen elementeissä. On myös vaikea tulkita, missä menee keskitason elementtien ja syvätason elementtien raja.

Tätä tutkimusta voisi jatkaa ottamalla mukaan useampia tapauksia, jolloin tuloksia voisi esittää enemmän yleistämällä. Ongelmalliseksi koitui aineiston laajuus. Plagiointitapauksia, joita on edes jollakin tasolla käsitelty Yhdysvaltain oikeusjärjestelmässä, on todella paljon. Kaikkien näiden tapausten lakipapereiden lukeminen olisi vienyt paljon aikaa. Lakitekstien lukeminen oli myös hyvin haastavaa niissä käytetyn ammattisanaston vuoksi. Jos olisin voinut käsitellä kaikki tapaukset, niistä olisi voinut ilmaantua jotakin aivan uutta ja tutkimuksen näkökulmakin olisi voinut vaihtua. Jos olisin ottanut tutkimukseen mukaan enemmän tapauksia, olisin voinut hyödyntää Charles C. Ragin kehittämää kvalitatiivista vertailevaa analyysiä QCA:tä, joka yhdistää kvantitatiivisen vertailun kvalitatiiviseen tapauksissa, joissa pareittain vertailu ei ole mahdollista ja tilastollinen analyysi ei kuitenkaan ole järkevää. QCA:n käyttämiseen tapauksia tulisi kuitenkin olla noin 6-25. (Luoma 1996/2006.) Tapauksia selatessa löysin muitakin mielenkiintoisia tapauksia, joita olisi kiinnostavaa tutkia jatkossa esimerkiksi samalla analyysimenetelmällä kuin tämä tutkimus on tehty. Esimerkiksi tapaus Michael Skidmore vastaan Led Zeppelin.<sup>5</sup> Kappaleet kuulostavat hyvin paljon samalta, mutta oikeus päätti tapauksen Led Zeppelinin hyväksi eli kappale ei ole plagiaatti. Valitettavasti jouduin kuitenkin rajaamaan aineistona kahteen tapaukseen tutkielman laajuuden vuoksi.

<sup>5</sup> Michale Skidmore vastaan Led Zeppelin: Michale Skidmore syytti Led Zeppeliä, että *Stairway to Heaven* kappale on plagiaatti Spiritin kappaleestaan *Taurus*. <https://blogs.law.gwu.edu/mcir/case/inplay-michael-skidmore-v-led-zeppelin/>

### 5.3 Pohdinta

Tällä hetkellä plagiointitapausten määrä on ollut hieman laskussa verrattuna muutaman vuoden takaiseen. Tapausten määrän väheneminen ei kuitenkaan tarkoita, ettei plagiointisyytöksiä ja tekijänoikeuskiistoja olisi ollut. Useat tapaukset pyritään selvittämään ilman oikeuden toimenpiteitä maksamalla syyttävälle osapuolelle korvauksia sekä muuttamalla kappaleen tekijätietoja. Aiempien vuosien plagiointitapauksissa esiintyy usein samojen artistien nimet useaan otteeseen. Tämä viittaa siihen, että menestyneitä ja rahaa tuottavia artisteja haastetaan enemmän, jotta voidaan hyötyä heidän kuuluisuudestaan ja kappaleelle valmiiksi saadusta huomiosta ja tunnettavuudesta. Gaye vastaan Williams -tapauksen jälkeen syytteitä saatetaan nostaa myös elementeistä, jotka eivät ole tekijänoikeuslailla suojattu eli esimerkiksi musiikkityyliin liittyvistä elementeistä. Näitä tapauksia ei ole kuitenkaan vielä ilmennyt kovin montaa, mutta tapaus on selkeästi muuttanut asioita niin plagiointitapauksissa kuin musiikintekijöiden keskuudessa. Uudet tapaukset voivat perustella omat syytöksensä ja kantansa Gaye vastaan Williams –tapauksen avulla. Musiikintekijät taas tulevat varovaisiksi ja heille tulee paineita luoda jotakin täysin uutta ja omaa ilman toisista artisteista ottamiaan vaikutteita, mikä taas on mahdotonta. Kaikki ovat kuitenkin kuunnelleet musiikkia, jolloin kaikki mitä ihminen on kuullut aiemmin vaikuttaa hänen omaan musiikilliseen luovuuteen.

Tämä tutkimus onnistui vastaamaan asetettuihin tutkimuskysymyksiin musiikillisten elementtien hierarkisuuden merkityksestä plagiointitapausten käsittelyssä ja antaa suuntaa jatkotutkimuksille. Tutkimuksen menetelmää voisi käyttää laajemman aineiston analysointiin, jolloin tutkimustulos olisi yleistettävissä. Jos laajemman aineiston käsittelystä saadaan samankaltaiset tulokset kuin tästä tutkimuksesta, voitaisiin plagiointitapausten käsittelyssä keskittyä suoraan elementteihin, joiden samankaltaisuus on merkittävää ja näin ollen tapausten käsittely helpottuisi. Jatkossa tutkimukset voisivat keskittyä musiikin pintatason elementteihin syvällisemmin ja keskittyä muihin elementteihin kuin kappaleen melodiaan. Pintatason elementtejä, joihin tutkimusta voisi mahdollisesti kohdistaa ovat esimerkiksi eri soittimet ja äänenkuljetus niissä sekä kappaleen rytmiset rakenteet. Tärkeintä plagiointitapausten kannalta olisi kuitenkin määrittää missä menee samankaltaisuuden ja erilaisuuden raja määrällisesti eri elementeissä.

## LÄHTEET

- Bharucha, J. & Krumhansl C. (1983). The representation of harmonic structure in music: Hierarchies of stability as a function of context. *Cognition* 13, 63-102.
- Cambouropoulos, E. (2009). How Similar is similar? *Musicae Scientiæ*, discussion forum 4B, 7-24.
- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Cook, N. (1989). *Musical Analysis and the Listener*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Cronin, C. (2015). I Hear America Suing: Music Copyright Infringement in the Era of Electronic Sound. *Hastings Law Journal* 66, 1187-1255.
- Deliège I. & Wiggins G. (2006). *Musical Creativity: multidisciplinary research in theory and practice*. New York: Psychology Press.
- Der Manuelian, M. (1988). The Role of the Expert Witness in Music Copyright Infringement Cases. *Fordham Law Review* 57, 127-147.
- Farbood, M. (2010). Working memory and the perception of hierarchical tonal structures. Music and Audio Research Laboratory (MARL). New York University. Haettu 27.10.2019 osoitteesta <https://pdfs.semanticscholar.org/6c15/76fad7227884e5a2fc8af322290631603501.pdf>
- Fischer, von K. & Griffiths, P. (1980). Variations. Teoksessa Sadie Stanley (toim.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (s. 536-556). London: Macmillan.
- Koskimäki, J. (2001). Variation as the key principle in the vocal parts of ‘cry baby cry’. Teoksessa J. Koskimäki (toim.), *Happiness is... a good transcription* (s. 206-269). Jyväskylän yliopisto: Licentiate Thesis.

- Leppard, R. (1988). *Authenticity in music*. London: Faber Music Ltd.
- Levitin, D. (1999). Memory for musical attributes. Teoksessa P. Cook (toim.), *Music, Cognition, and computerized sound* (s. 209-228). Cambridge & London: the MIT Press.
- Lilja, E. (2007). Musiikkianalyysi. Teoksessa M. Aho & A.Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus* (s.132-158). Tampere: Vastapaino.
- Lund, J. (2011). An empirical axamination of the lay listener test in music composition copyright infringement. *Va. Spots &Ent.*, 137.
- Luoma, P. (1996/2006). *Kvalitatiivinen vertaileva analyysi (CQA)*. Oulun yliopisto.
- Meyer, L. (1994). *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. University of Chicago Press.
- Meyer, L. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations*. University of California Press.
- Müllensiefen, D. & Pendzich, M. (2009). Court decisions on music plagiarism and the predictive value of similarity algorithms. *Musicae Scientiæ, discussion forum 4B*, 257-295.
- Palmer, A. (1992) World Music in Music Education: the Matter of Authencity. *International journal of music education 19*, 32-40.
- Rosen, C. (2000). *Critical Entertainments: music old and new*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Salzer, F. (1969). Introduction. Teoksessa H. Schenker (toim.), *Five Graphic Music Analyses* (s. 13-21). New York: Dover Publications, Inc.
- Shepard, R. (1999). Tonal Structure and Scales. Teoksessa P. Cook (toim.), *Music, Cognition, and computerized sound* (s. 21-36). Cambridge & London: the MIT Press.

Volk, A., Bas de Haas, P. & van Kranenburg, P. (2012). Towards modelling variation in music as foundation for similarity. Teoksessa: Cambouropoulos E., Tsougras C., Mavromatis P., Pasiadis K. (Editors) Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, July 23-28.2012. Thessaloniki, Greece. Tijdschrift Voor Nederlandse Taal-en Letterkunde. 2012. S. 1085-1094. Haettu 31.1.2019 osoitteesta [https://www.researchgate.net/profile/W\\_De\\_Haas/publication/239849769\\_Towards\\_Modelling\\_Variation\\_in\\_Music\\_as\\_Foundation\\_for\\_Similarity/links/00b49539ed115b2f10000000/Towards-Modelling-Variation-in-Music-as-Foundation-for-Similarity.pdf](https://www.researchgate.net/profile/W_De_Haas/publication/239849769_Towards_Modelling_Variation_in_Music_as_Foundation_for_Similarity/links/00b49539ed115b2f10000000/Towards-Modelling-Variation-in-Music-as-Foundation-for-Similarity.pdf)

## Elektroniset lähteet

Drabkin, W. (2001). Layer. *Oxford Music Online*. Haettu 21.4.2019 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016157?rskey=1qqHuI&result=1>

Drabkin, W. (2001). Motif. *Oxford Music Online*. Haettu 21.4.2019 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221?rskey=O6CAjO&result=1>

Gardner, E. (2016) “Blurred Lines” Appeal Gets Support From More Than 200 Musicians. *The Hollywood Reporter*. Haettu 28.10.2019 osoitteesta <https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/blurred-lines-appeal-gets-support-924213>

Hallamaa, T. (2019). Hiekkamyrsky vesilasissa: Kuulostaako Daruden ensimmäinen UMK-kappale ruotsalaishitiltä kymmenen vuoden takaa? *Yle*. Haettu 26.10.2019 osoitteesta <https://yle.fi/uutiset/3-10637384>

Huikuri, K. Uratarina: Jennah Vainio tutkii työssään sävellyksiä ja arvioi plagiointiepäilyksiä. *Teosto*. Haettu 26.10.2019 osoitteesta <https://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/uratarina-jennah-vainio-tutkii-tyossaan-savellyksia-ja-arvioi-plagiointiepailyksia>

Kleiner, P., James, E.P., McFarlane G. & Nimmer M. (2001). Copyright. *Oxford Music Online*. Haettu 21.4.2019 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040690>

Linberg, K. Schenkeriläinen näkökulma pienoismuotojen opettamiseen. *Sibelius-Akatemia*. Haettu 29.01.2019 osoitteesta <http://web.uniarts.fi/aleatori/indexe279.html?id=307&la=fi>

## **Muut lähteet**

### **Lakipaperit**

Aspen, M. (2014). Opinion and Order. No. 11 CV 5270. In the United States district court Northern district of Illinois Eastern division.

Nguyen, J. (2018) Dissent. No. 15-56880. D.C. No. 2:13-cv-06004-JAK-AGR. United States court of appeals for the ninth circuit.

Smith, Milan D. (2018) Opinion. No. 15-56880. D.C. No. 2:13-cv-06004-JAK-AGR. United States court of appeals for the ninth circuit.

### **Äänitteet**

Gaye, M. (1977). Got to give it up [levyttänyt Marvin Gaye]. Albumilla Live at the London Palladium [LP]. Recordings, Inc.

Williams, P., Thicke, R. & Harris, C. (2013). Blurred Lines [levyttänyt Robin Thicke]. Albumilla Blurred Lines [CD]. © 2013 Star Trak, LLC.



Germanotta, S. & Khayat, N. (2011). Judas [levyttänyt Lady Gaga]. Albumilla Born This Way [CD]. © 2011 Interscope Records.

Francescatti, R. (2006). Juda [levyttänyt Rebecca F. & The Memes]. Albumilla It's All About You [CD]. © 2006 Rebecca Francescatti.

## **Nuotit**

Robin Thicke - Blurred Lines (2013).

Words & Music by Pharrel Williams, Robin Thicke and Clifford Harris

Copyright © 2013 EMI April Music, Inc., More Water From Nazareth, Deyjah's Daddy Muzik and I Like 'Em Thicke Musik.

Marvin Gaye - Got to give it up (1977).

Words & Music by Marvin Gaye

Copyright © 1977 (Renewed 2005) JOBETE MUSIC CO., INC. All Rights Controlled and Administered by EMI APRIL MUSIC INC.

Lady Gaga - Judas (2011).

Words & Music by Stefani Germanotta and Nadir Khayat

Copyright © 2011 Sony/ATV Music Publishing LLC, House of Gaga Publishing Inc. and Songs Of RedOne.

Rebecca F. & The Memes (2006).

Words & Music by Rebecca Francescatti

Transkriptio Kaisa Virtanen 2019.

## **LIITE 1. Tagg P. (1982) Parametrien lista**

Taggin (1982) musiikillisen ilmaisun parametrien lista toisin sanoen transkription tarkastuslista:

1. Aika: tempo, pulssi, rytmien tekstuurit ja motiivit
2. Melodia: rekisteri, ambitus, rytmiset motiivit, äänenväri, muodot
3. Orkestraatio: äänien tyyli ja määrä, instrumentit, osat, fraseeraus, äänenväri
4. Tonaalisuus ja tekstuurit: sävellaji, harmoninen muoto, rytmi, muutokset, äänien suhteet, osat, instrumentit
5. Dynamiikka: äänen voimakkuus, aksentit, eri osien kuuluvuus
6. Akustiikka: paikka/tila, kaiku, etäisyys
7. Elektromusiikki ja mekanismit: panerointi, filtterit, pakkaaminen, tahdistaminen, särö, viive, miksaus, äänetön, tekniikat esim. näppäily