

Ruska Nissi

**MENTOROINTIA MESTARI-KISÄLLI  
-MENETELMÄLLÄ**  
**Haastattelututkimus muusikoiden kokemuksista**

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2019

# TIIVISTELMÄ

NISSI, RUSKA: Mentorointia mestari–kisälli -menetelmällä : haastattelututkimus muusikoiden kokemuksista

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimus

Toukokuu 2019

---

Pro gradu -tutkielmani käsittelee sitä, miten musiikkia opitaan *mestari–kisälli -menetelmällä* oppilaitosten ulkopuolella. *Hiljaista tietoa* siirtyy musiikissa, kuten muissakin taidoissa, perinteenomaisesti tekemällä ja tarinoita kertomalla sukupolvelta toiselle. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, minkälaisia kokemuksia muusikoilla ja musiikintekijöillä on mestari–kisälli -menetelmästä ja miten ne ovat vaikuttaneet omaan musiikkiuraan. Käytän tästä menetelmästä käsitettä *mentorointi*. Lisäksi tutkimus kartoittaa musiikintekijöiden *musiikillista maailmaa* ja tarjoaa yhden katsauksen tämänhetkiseen musiikkikenttään. Tutkimusnäkökulmaani sisältyy feministinen musiikin naistutkimus, ja keskiö on huomioitu tämän mukaan. Ajallisesti tutkimusaineistoni sijoittuu nykypäivään, musiikkiteollisuuden murroksen jälkivaiheeseen.

Kyseessä on teemahaastatteluin toteutettu laadullinen tutkimus, jota varten haastattelin neljää *musiikintekijää*. Valikoin haastateltavat sen mukaan, että heillä on ainakin osittain ammattimainen ote uraansa. Aineiston keruu tapahtui kasvokkaisissa haastatteluissa ja yhdessä puhelinhaastattelussa. Analysoin aineistoni kertomuksellisuuden kautta käyttäen lisäksi hermeneuttista lähestymistapaa. Hyödynsin Ruth Finneganin (2007) *musiikillisen polun* käsitettä, joka liittyy ihmisten välisiin musiikillisiin yhteyksiin.

Tutkimuksen lopputuloksia on se, että musiikkia opittiin varsinaisten mentoreiden lisäksi kirjallisista materiaaleista, kuten äänitteistä ja musiikkilehdistä. Koulujen ulkopuolella ”elävinä” mentoreina olivat toimineet perheenjäsenet, omat bändikaverit ja kustannustoimittaja. Oma rooli musiikintekijänä omaksuttiin ympäröivästä musiikkikulttuurista ja siihen kuuluvista henkilöistä. Yleisesti ottaen haastateltavani olivat harrastaneet musiikkia jo lapsuudesta alkaen ja muutamat heistä olivat olleet musiikin tekemisen suhteen määrätietoisia hyvin varhain.

Avainsanat: mestari–kisälli -menetelmä, mentorointi, musiikillinen polku, musiikintekijäisyys

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

# Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
2 Tutkimuksen lähtökohdat.....	4
2.1 Aiempi tutkimus.....	4
2.2 Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset.....	6
2.3 Tutkimusaineisto .....	7
2.4 Tutkimusmenetelmät.....	9
2.4.1 Kertomuksellisuuden analyysi.....	9
2.4.2 Haastattelu.....	12
3 Teoreettinen viitekehys.....	14
3.1 Mentorointi.....	14
3.1.1 Erilaisia mestareita: kuninkaalliset, shamaanit ja oppineet.....	17
3.2 Mentorointi musiikissa.....	20
3.2.1 Mentorointi populaarimusiikissa.....	23
3.2.2 Mentorointi länsimaisessa klassisessa musiikissa.....	26
3.2.2.1 Florentino Camerata: kirjeenvaihto ja asuminen mestarin kanssa.....	26
3.2.2.2 Eeva Kaisa Hyry-Beihammer ja klassinen piano-opetus mestari–kisälli -metodia käyttäen.....	27
3.3 Emily Skinnerin nuortenlehdet, musiikki ja elokuvat: materiaaliset lähteet.....	28
3.4 Faniteorianäkökulma.....	29
3.5 Musiikintekijyys.....	30
3.6 Musiikkiteollisuuden murroksen aikakausi .....	31
4 Aineiston analyysi.....	35
4.1 Musiikilliset maailmat.....	35
4.1.1 Kimmo ja autotallirock.....	36
4.1.2 Kaisa ja heavy-musiikki.....	37
4.1.3 Saija ja pop-musiikki.....	39
4.1.4 Tuula ja rap-musiikki.....	40
4.2 Musiikilliset polut.....	42
4.3 Keitä musiikkialan mentorit ovat ja mitä he tekevät?.....	46
4.4 Erilaisia mentorointikokemuksia.....	50
4.5 Samaistuminen esikuviin.....	57
4.6 Mentorina materiaaliset lähteet.....	62
4.7 Mestarin luona asuminen, ystävät ja kollegat.....	65

4.8 Naisena musiikkiteollisuudessa.....	69
5 Päätelemät ja pohdinta.....	76
5.1 Tulokset.....	76
5.2 Jatkotutkimuksen aiheita.....	78
Lähteet.....	80

# 1 Johdanto

Musiikillisuuteen, kuten muihinkin elämän osa-alueisiin, kasvetaan toisten ihmisten ja kulttuurin vaikutuksen kautta. Musiikkia ja musiikillisia toimintatapoja opitaan ympäröivästä maailmasta jo lapsesta alkaen. Musiikillisuus omaksutaan kuten mikä tahansa muukin taito, kuten vaikka puhuminen. Samalla opitaan asiaan liittyvät asenteet ja mitä se muuten merkitsee. Se, mikä on musiikin merkitys, siirtyy sosiaalisena tietona soitto- ja laulutaidon ohessa.

Mentorointi on henkistä tukemista ja kannustamista, siis hyvin positiivista asennoitumista toisen ihmisen tekemiseen ja oppimiseen jossakin asiassa. Mentori tarkoittaa ihmistä, joka on luotettava ja uskottu ystävä mentoroitavalle. Hän myös joskus johtaa managerin tavoin jotakin tiettyä asiaa tai pitää huolen jostakin kokonaisuudesta. Mestari–kisälli -tiedonsiirtometodi on ikiaikainen tyyli, jota on käytetty lähes kaikilla aloilla ihmiskunnan historiassa. Perinteisissä käsityöammateissa esimerkiksi on ollut tapana, että ammatinharjoittaja ottaa nuoremman oppilaan harjoittelemaan tekemistä. Samalla on siirtynyt suullista tietoa ammatista ja nuorempi on ollut apuna työnteossa ammatinharjoittajalle.

Musiikissa siirtyy hiljaista osaamista sukupolvelta toiselle, harrastajalta seuraavalle, vertaistukena kaverille. Kun musiikkia soitetaan yhdessä, myös siihen liittyvää tietoutta jaetaan. Joku antaa hyviä neuvoja jossain tilanteessa tai ryhtyy enemmän yksilöllisesti opastamaan, jos huomaa toisen hyvät mahdollisuudet muusikkona ja musiikintekijänä. Myös negatiivista kannustamista voi esiintyä, jossa muusikkoutta pahimmillaan tukahdutetaan. Sukupuolittuneesti tarkasteltuna tyttöjä voidaan ohjata eri suuntaan ja soittamaan eri soittimia kuin poikia. Oppilaitosten ja mentoripalveluiden ulkopuolella tapahtuva, vapaaehtoinen ja oma-aloitteinen mentorointi liittyy lähinnä muuhun kuin klassiseen musiikkiin, jossa nimenomaan oppilaitoksessa opetusohjelmaan kuuluu mentorointikurssit.

Tutkimukseni sijoittuu musiikintutkimuksen, etnomusikologian ja intersektionaalisen feminismiin viitekehykseen. Se liittyy myös musiikkiteollisuuden ja liiketoiminnan tutkimukseen. Vaikka musikaalisuuteen kasvamista on tutkittu, halusin tarkastella erityisesti mentoroivia ihmissuhteita ja nostaa naisten kokemuksia siinä esille. Naispuolisten rap-musiikintekijöiden alan nousu on ollut kotimaassa varsin uusi ilmiö joka on myös laajentunut huomattavasti aivan viime vuosina. Koska tutkimuksessani on tämän alan haastateltava, se käsittelee tuoretta asiaa ainutlaatuisella tavalla.

Pro gradu -työni tarjoaa yhden katsauksen tämänhetkiseen musiikkikenttään, joka ympäröi jollain tavalla itseäni ajallisesti ja paikallisesti. Se sivuaa musiikkiteollisuuden toimintaa nykypäivänä, heijastellen sen muutosta muutaman vuosikymmenen aikana. Musiikkiteollisuuden rakenne ja ansaintalogiikka ovat kokonaisuudessaan kokeneet suuren murroksen digitalisoitumisen myötä, samaan tapaan kuin koko mediateollisuudessa on tapahtunut. Perehdyn tähän rakennemuutokseen pro gradussani ja kerron, kuinka se vaikuttaa musiikintekijöihin heidän toimintaympäristönään. Olen itsekin musiikintekijä, ja minulla on sekä negatiivisia että positiivisia mentorointikokemuksia. Tiedostin haastatteluita tehdessäni ja gradua kirjoittaessa oman positioni tutkijana ja pyrin olemaan objektiivinen, sikäli kuin se on mahdollista.

Keith Negus (1992) kirjoittaa ennen rakennemuutosta vielä voimissaan olleista, perinteisistä levy-yhtiöistä toimintaympäristönä. Henkistä tukea muusikoille saattoi tarjota kuka tahansa paikalla ollut henkilökunnan jäsen. Negus kertoo kirjassaan erään levy-yhtiön naispuolisesta työntekijästä, jolle oli annettu tällainen tehtävä, tämän omin sanoin<sup>1</sup>:

'Hänen työhönsä kuului:' ihmisistä huolehtiminen, samoin heidän elämistään; heidän henkilökohtaisista ongelmista, heidän mokailuista, heidän psyykkisistä mistälie, heidän pienistä oikuista. Ja tuotantopäällikön työni vahvuus on siinä, että ymmärrän noita ihmisiä, sen kunnioittaminen ja siinä työskentely. Yritän olla myös kannustava heitä kohtaan. Kannustan heitä heidän musikaalisuudessa, uskon heihin, olen heitä varten pitämässä kädestä kiinni kun tulee rankkoja aikoja. Minä olen kaikkea tuota varten. Minut tuodaan paikan päälle, kun artisteilla on vaikeuksia. Olen hyvä heidän ymmärtämisessään... Minä ajattelen tosiaan että levy-yhtiöt voisivat säästää hiton omaisuuden verran, jos heillä olisi talon puolesta psykiatri käytettävissä. (Negus 1992: 59)

Olen päätenyt aiheen valintaan havaintojeni kautta siitä, että yksittäisillä musiikintekijöillä ja esimerkiksi rock-yhtyeillä on usein *neuvonantajansa*, joku joka kannustaa tai ohjaa. Aina tällaista

1 'Her work involved:' dealing with people, and their lives as well; their personal problems, their fuck ups, their mental whatever, their little quirks. And my A & R forte is understanding those people and respecting that and trying to work with that and being supportive to them. Supporting their musicality, and believing in them, and being there to hold their hands when it gets rough. That's what I'm about. They'll bring me in when there's problems with artists. I'm good at understanding them... I do think that record companies would save themselves a bloody fortune if they had an in-house psychiatrist. (Negus 1992: 59). Suomeksi kirjoittajan oma.

henkilöä ei tietenkään ole. Silloin kun on, neuvonantaja–tukija on joko levy-yhtiön työntekijä, innokas ystävä tai joku jolla on enemmän tietoa jostain musiikin osa-alueesta. Neuvonantaja lähtee jostain syystä avustamaan musiikintekijää. Hän saattaa myös olla joku vanhempi ja kokeneempi taiteilija itse. Pohdin asiaa myös urheilumaailmaan kuuluvan *valmentaja*-henkilön kautta. Ilmiö ja tällaisen henkilön merkityksellisyys musiikintekijän uralle kiehtoi minua siinä määrin, että päätin ottaa selvää aiheesta gradun verran.

Pidän tutkimusaiheittani tärkeänä, koska se nostaa esiin naisten tekemistä musiikissa ja tuo keskusteluun asioita jota ei käsitellä yleisesti ottaen paljoa. Aiheen tutkiminen tuo panoksensa musiikkikenttään, joka on yleensä muun yhteiskunnan tapaan epätasa-arvoinen sukupuolen perusteella. Aiheen valinta tällä tavoin saa jotkin liian hiljaa äänet kuulumaan paremmin kuin toiset. Tutkielmani on merkityksellinen siinä, miten se tuo näkyviin epävirallista perinnettä musiikin oppimisessa ja musiikintekijyydessä. Myös mentoroinnista sinänsä voi saada lisää tietoa tutkimuksestani. Koulutuksen ja palveluiden tarpeista tulee myös kartoitusta, siihen miten niitä voi tarjota ja jopa uusista mahdollisuuksista näitä ajatellen. Itseäni kiinnostaisi lukea hieman jo uraa tehneenä mentorointipalvelua tarjotessani, minkälaista merkitystä ja arvoa mentoroinnilla voi olla. Pro gradu -tutkielmassani haluan saada selville, miten musiikintekijät kokevat mentoroinnin.

## 2 Tutkimuksen lähtökohdat

Seuraavaksi esittelen tutkimukseni lähtökohdat. Sijoitan oman tutkimukseni laajempaan tutkimuksen kenttään. Käyn läpi aiempaa tutkimusta, jota on tehty omaa aihettani sivuten. Esittelen myös tutkimuskysymykseni sekä aineistoni ja sen analyysissä käytetyt menetit.

### 2.1 Aiempi tutkimus

Tutkimukseni sijoittuu ensinnä *etnomusikologian* kenttään. Etnomusikologia on tutkimusala, joka on kiinnostunut musisoivasta ihmisestä ja häntä ympäröivästä kulttuurista. Etnomusikologia on sekä kulttuurintutkimusta että tutkimusta kulttuurin musiikillisista piirteistä.

Etnomusikologialla on hieman ongelmalliset juurensa kolonialistisesta maailmasta. Kolonialismin aikaan ja tuolloin tehdyssä tutkimuksessa oli lähtökohtana usein etnosentrisyys. Muiden kuin eurooppalaisten kansojen musiikkia pidettiin alempiarvoisena ja alkukantaisena. Nykyään tuosta käsityksestä on jo päästy pois, ja musiikkia tutkivassa tieteessä ajatellaan musiikkeja erilaisissa kulttuureissa jotka ovat keskenään samanarvoisia. Kuitenkin länsimaisessa tieteessä tulee vielä pitkään olemaan entisenkaltaisia ongelmia, koska se on lähtenyt liikkeelle länsimaista kulttuuria ja ajattelua ensisijaisena pitäen. (Kurkela, Leisiö & Moisala 2003: 53–54).

Finnegan (2007) on tutkinut etnografisen tutkimusmenetelmän kautta erilaisia musiikillisia maailmoja sekä musiikillisia polkuja, jotka yhdistävät ihmisiä musiikillisuuden elämäalueella. Pro gradussani käytän näitä kyseisiä Finneganin käsitteitä. Simon Frith (1996) on kirjoittanut *populaarimusiikista* ja sen tieteellisyydestä. Tutkimukseni käy dialogia hänen ajatustensa kanssa aiheesta pohtimalla populaarimusiikin asemaa tieteessä nykypäivän kontekstissa. Lucy Greene (2002) puolestaan on tutkinut sitä, kuinka populaarimusiikkia opitaan. Oma tutkimukseni keskusteleekin myös hänen tutkimuksensa kanssa tehden samanlaisia havaintoja siitä, miten tämä tapahtuu usein oppilaitosten ulkopuolella.

Eeva Kaisa Hyry-Beihammer (2010) on tutkinut klassisen musiikin opettamisessa tarjottavaa mentorointia, mikä myös sivuaa aihettani. Ilona Laitinen (2010) on kirjoittanut pro gradu -työnsä



naismuusikkojen muusikkouden rakentumisesta tutkien aihetta narratiivisuuden kautta. Hyödynnän samaa kertomuksellisuutta omassa tutkielmassani. Suvi Uotila (2016) on tehnyt opinnäytetyön mentoroinnin tarpeesta kulttuurituotannon opiskelijoille. Sovellan hänen ajatuksiaan mentoroinnista omaan pro gradu -työhöni.

Tutkimukseni kuuluu myös musiikkiteollisuuden ja liiketoiminnan tutkimuksen kentälle. Aiempaa tutkimusta näistä on tehnyt esimerkiksi Negus (1992), joka käsittelee sen aikaista musiikkiteollisuutta ja sen rakennetta. Nykyaikaisempaa musiikkiteollisuuden rakennetta ja sen viime vuosina sekä vuosikymmeninä tapahtunutta muutosta on tutkinut Petteri Murto (2015). Murron pro gradu käsittelee aihetta liiketaloudellisesta näkökulmasta käsin. Sekä Neguksen että Murron tutkimukset toimivat pohjatyönä omalle pro gradulleni, joka jatkaa pohdintaa samasta aiheesta.

Intersektionaalinen feminismi on ajankohtainen tutkimussuuntaus, josta keskustellaan paljon tieteellisessä yhteisössä. Intersektionaalinen eli risteävä ottaa huomioon yhteiskunnalliset asetelmat joihin liittyy muunmuassa sellaiset kategoriat kuten sukupuoli tai vammaisuus. Feminismi tarkastelee asioita lähinnä sukupuolinäkökulmasta. Intersektionaalinen feminismi tunnistaa eri kategorioiden vaikutukset toisiinsa ja millä tavoin ne mahdollistavat yksilön toimimisen yhteiskunnassa. Se tunnistaa myös jonkin ryhmän etuoikeusaseman. (Henry, Higate & Sanghera 2009: 468–469)

Muuta kirjallisuutta, josta lainaan ajatuksia ja jonka kanssa keskustelen pro gradu -työssäni, on Tuulikki Juuselan, Tuula Lillian ja Jari Rinteen (2000) sekä Anneli Kajannon, Jussi Onnismaan ja Auli Toomin (2008) kirjat mentoroinnista. Juusela ym. kirjoittaa yritysmaailmassa tapahtuvasta mentoroinnista. Kajannon ym. kirja puolestaan käsittelee hiljaista tietoa. Sovellan hiljaisen tiedon käsitettä omassa tutkielmassani ja keskustelen molempien kirjojen aiheiden kanssa työssäni.

Pääpaino tutkimuksessani on keskustelu mentoroinnista, jota toisaalta itse kutsun tässä mestari–kisälli -menetelmäksi ja joka sisältää hiljaista tietoa. Olennaisia ovat lisäksi keskustelut musiikillisista maailmoista ja musiikillisista poluista liittyen sekä populaarimusiikin toimintaympäristöön että muuhun ympäristöön. Yhtenä näkökulmana on pohtia naiseutta ja feminismiä. Tarkastelu keskittyy kuitenkin perinteiseen oppimis- ja tiedonsiirtometodiin nykypäivän kontekstissa.

## 2.2 Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymyksiäni ovat: *Millaisessa musiikillisessa maailmassa musiikintekijät toimivat? Minkälaisia musiikillisia polkuja musiikintekijöillä on? Keitä ovat musiikkialan mentorit ja mitä he tekevät? Minkälaisia mentorointikokemuksia musiikintekijöillä on? Olisiko mentoroinnille tarvetta enemmän? Mikä on naisen asema musiikkiteollisuudessa?*

Tutkimuksen tarkoitus on saada tietoa musiikintekijöiden kokemuksista aihevalintani teemoissa. Mentorointi musiikissa on hyvin tärkeä osa-alue eikä ole itsestäänselvyys, että sitä olisi tarjolla jokaiselle musiikintekijälle. Päinvastoin musiikillinen tekeminen saattaa loppua kannustuksen puutteen vuoksi. Naispuoliset haastateltavani toivat esiin, että mentorointia saisi olla ehdottomasti enemmän tarjolla. Naisten musiikin tekeminen jää usein piiloon eikä siitä kirjoiteta niin paljoa kuin miesten. Näistä syistä on tärkeää tuoda sitä esiin jotta se tulee näkyväksi ja keskusteluun mukaan. Vaikka haastattelemani naiset olivat jo tehneet uraa, he myös kokivat tämän tärkeäksi ja yleisesti hyödylliseksi asiaksi. Kaikki myös toivat esiin että olivat kokeneet syrjintää sukupuolensa takia.

Tutkimukseni on ihmistieteille tyypilliseen tapaan aineistolähtöinen, koska se perustuu laadulliseen analyysiin. Tavoitteeni on yhdistää perinteinen mestari–kisälli -menetelmä käsitteenä musiikin alalla tapahtuvan mentoroinnin kanssa haastatteluilla kerätystä aineistosta saamani tiedon perusteella. Musiikintekijäisyys käsitteenä on verrattavissa ja usein korvattavissa artistiuden tai muusikkouden kanssa – toisaalta musiikintekijyyteen voi sisältyä viimeksimainittujen ominaisuuksia, joten se on käsitteenä laajempi. Artistiuteen tai muusikkouteen ei välttämättä sisälly musiikintekijäisyys.

Feministisen tutkimuksen perinne sisältyy oletusarvoisesti pro gradu -työhöni. Esimerkiksi nais-etuliitteen käyttöä on pohdittu niin musiikintutkimuksessa kuin muuallakin tutkimuksessa (Moisala 2005: 253). Feministisen tutkimuksen valta-asetat tunnistavalla menetelmällä naissubjektin voi positoida keskiöön. Intersektionaalisesti ajatellen ja asemoiden painopiste subjektiudessa voi yksinkertaisesti olla se, että nainen on sukupuolena keskiössä, olematta näin ollen sukupuoli. Tässä näkökulmassa naiseus ei ole toiseutta. Sukupuolella ei sinänsä ole merkitystä tutkielmassani, mutta huomioin feministisen tutkimuksen menetelmän – niin asemoinnissa kuin haastateltavien valinnassa ja aineiston luennassakin. Mies-sukupuolen *positiivisen syrjinnän* kautta voi päästä emansipatorisesti tasapuoliseen asetelmaan. Toisaalta tällaista tasapuolista lähtökohtaa voisi pitää

yhteiskunnassa oletusarvona, jolloin ei edes tarvittaisi toisia nostavaa ja toisia positiivisesti syrjivää ajattelua. Itselleni asetelman hahmottaminen oli vaivatonta ja pidin esimerkiksi haastateltavien valintaa neutraalina päätöksenä. Sukupuoli on silti kauttaaltaan otettava huomioon koko tutkimuksen teossa.

Tässä osiossa olen esittellyt tutkimuksen tavoitteet ja tutkimuskysymykset. Seuraavaksi esittelen tutkimusaineiston ja -menetelmät. Sitten on vuorossa teoriaosuus, jossa perehdytään keskeisiin käsitteisiin ja teorioihin, joita aion tutkimuksessani käyttää. Tämän jälkeen on aineiston analyysi, johon kuuluu haastattelumateriaali.

## 2.3 Tutkimusaineisto

Aineistoani voisi luonnehtia populaarimusiikin alalle kuuluvaksi, mutta on hankalaa luokitella sitä tällä tavoin. Lähdin aineiston keruuseen omista lähtökohdistani käsin, mitkä ovat kyllä populaarimusiikkiin pitkälle pohjautuvia. Populaarimusiikin luokittelu ryhmäksi on haastavaa, sillä musiikkityylien rajat ovat häilyviä ja useille ihmisille populaarimusiikki edustaa vain musiikkia. Mediassa on jo pitkään esitetty populaarimusiikin alalle kuuluva musiikki erilaisina yhtyeinä ja neutraaliin sävyyn, kun taas esimerkiksi klassinen tai kansanmusiikki on luokiteltu erikseen näiden termien alle, jos sinnekään. Usein tyylejä ei myöskään erotella toisistaan.

Minua olisi kiinnostanut saada haastatteluun erilaisista taustoista tulevia ihmisiä, mahdollisesti eri kulttuuritaustoista ja musiikin lajeista kuten klassisen musiikin tai kansanmusiikin tekijöitä. Olisin halunnut haastatella jotakuta, jolla on erilainen ajattelumaailma kuin itselläni ja mihin olen kasvanut. En kuitenkaan aikatauluni puitteissa tavoittanut tällaisia henkilöitä, jotka olisivat olleet valmiita tulemaan haastatteluun. Tavoitteeni oli löytää ympäröivästä musiikikulttuurista yksinkertaisesti kolmesta neljään haastateltavaa. Valitsin ne, jotka ensimmäiseksi suostuivat haastattelupyyntöihini, jotka lähetin musiikkiin liittyviin Facebook -sosiaalisen median ryhmiin. Kriteerini haastateltaville oli, että he olisivat jonkin verran ammattimaisesti uraa tehneitä, eivät siis aivan alkuvaiheessa.

Haastateltavikseni päättyi neljä musiikintekijää. He ovat 25–35 -vuotiaita, kolme heistä on naisia ja yksi mies. Musiikin genret, joissa he toimivat, ovat rap, heavy, brittiläinen ”autotallirock” – ja yksi luokitellaan suurpiirteisemmin pop-musiikiksi. Toteutin haastattelut heidän kanssaan helmikuusta 2018 alkaen huhtikuuhun 2019. Kaikki haastateltavat halusivat mielellään tulla haastatteluun ja

kertoivat kokemuksistaan mieluusti. Yksi heistä oli entuudestaan ystäväpiirissäni, muihin tutustuin ensimmäistä kertaa mutta tiesin heidät jotenkin jostain kautta. He vastasivat haastattelupyyntöihini sosiaalisen median ryhmistä, joissa itsekkin olin valmiiksi mukana. Käytän analyysissä haastateltavistani nimimerkkejä.

Haastattelukysymyksiäni, joita kysyin, olivat ensinnäkin se, että pyysin kertomaan musiikillisesta taustasta ja siitä, miten soittamaan oli alettu. Sen jälkeen kysyin haastateltaviltani onko heillä ollut sellaisia mentorointikokemuksia, joista olin ennen haastatteluja yleensä antanut suuntaa-antavaa tietoa. Pyysin heitä kertomaan lisää jostain osa-alueesta, henkilöstä tai kokemuksesta, joka tuli vastaan keskustellessamme. Sitten kysyin vielä sukupuoleen liittyvistä seikoista, onko se ollut naisilla esimerkiksi ongelma musiikkiteollisuudessa toimiessa ja olisiko mentoroinnille tarvetta siellä erityisesti naisille.

Ennen teemahaastatteluja (Ruusu vuori & Tiittula 2005) lähetin useimmiten haastateltaville etukäteen selostusta graduni aiheesta ja siitä, millaisia haastattelukysymykset ovat. Kerroin heille esimerkkejä siitä, mitä gradussani tarkoitan mentoroinnilla. Tulevat haastateltavani tunnistivat hyvin mistä puhuin esimerkeissäni musiikkimaailmasta. Pohdin etukäteisselostuksessani myös mentoroinnin vertaamista valmentajaan urheilussa. Olin kiinnostunut laaja-alaisesti mentorointikokemuksista, joita haastateltavillani on, ja annoin heille haastatteluissa paljon tilaa kertoa näistä. Ensimmäiselle haastateltavalleni en tosin lähettänyt selostustani aiheesta etukäteen, mutta keskustelimme siitä suullisesti sekä ennen haastattelun tekoa että sen aluksi haastattelupäivänä.

Ensimmäinen haastateltavani, jota kutsun gradussani nimimerkillä Kimmo, on haastatteluhetkellä 34-vuotias mieshenkilö. Haastattelin häntä helmikuun puolessavälissä vuonna 2018. Kimmon pääinstrumentti on basso ja hän on koko ikänsä soittanut erilaisissa bändi-kokoonpanoissa. Vuosituhannen alussa eräs näistä julkaisi omakustanne EP:n, josta Kimmo kertoo haastattelun yhteydessä. Kun bändin laulaja lähti euroopanmatkalle eikä palannut nopeasti, yhtye hajosi. Tämän jälkeen Kimmo on esiintynyt muiden bändien kanssa ja soittanut tähän päivään mennessä jotakuinkin 200-300 keikkaa. Tyylilaji on ollut aina rock ja pop.

Toinen haastateltavani on heavyrock-yhtyeessä laulajana toimiva Kaisa (nimimerkki), jota haastattelin maaliskuun alussa 2018. Kaisa on vähän alle kolmekymppinen nainen. Hän kertoo koko ikänsä, lapsesta alkaen harrastaneensa musiikkia ja näyttelemistä. Pääinstrumentti on aina ollut laulu. Vuonna 2011 Kaisa voitti eräässä laulukilpailussa ja sai siitä palkinnoksi levyttää singlen. Seuraavana vuonna tunnetun heavyrock-yhtyeen jäsenet ottivat Kaisaan yhteyttä tämän Youtubessa

olleen lauluvideon perusteella ja pyysivät häntä mukaan bändiinsä. Sen jälkeen elämä on ollut kiireistä ja he ovat yhtyeen kanssa valloittaneet maailmaa.

Kolmas haastateltava Saija (nimimerkki) on pop-musiikkia soittava alle kolmikymppinen nainen, jonka tapasin haastatteluani varten maaliskuussa 2018. Puhuttaessa musiikin tyylilajista Saija kertoo siinä olevan genrejä sekoittuneena, esimerkiksi kansanmusiikkia, rappia ja punk-rockia. Saijan yhtyeellä on levytyssopimus suureen levy-yhtiöön. He ovat juuri julkaisseet uuden singlen musiikkivideoineen.

Viimeiseksi toteutin haastattelun loppuvuonna 2018 ja huhtikuuhun 2019 asti puhelimitse Tuulan (nimimerkki) kanssa, joka on hieman alle 30-vuotias naishenkilö. Tuula tekee räppiä, ja hänen pääinstrumenttinaan ovat sekä rummut että räppäys. He ovat yhtyeensä kanssa juuri saaneet levyn valmiiksi. Tuula on käynyt erilaisissa musiikkioppilaitoksissa. Niissä on ollut vaihtelevia kokemuksia opetuksen suhteen. Häneen tyttönä on suhtauduttu väheksyvästi rumpujensoiton takia. Kouluissa on kuitenkin tavannut kavereita, joiden kanssa on voinut harrastaa musiikkia.

## 2.4 Tutkimusmenetelmät

### 2.4.1 Kertomuksellisuuden analyysi

Keräämääni aineistoa analysoin kertomuksellisuuden, *narratiivisuuden*, kautta. Laitisen (2010) mukaan narratiivisen tutkimuksen perinne on epäyhtenäistä siinä mielessä, ettei ole olemassa yhtä tiettyä tapaa analysoida kertomuksia. Noita analyysin tapoja on monia. Rakennan oman analyysini mentoroinnin teeman ja siitä kerrottujen narratiivien varaan, mikä on tutkimuskohteeni.

Kerronnallisen haastattelun tavoitteena on tuottaa kertomuksia aineistona. Haastateltavilta voidaan Matti Hyvärisen ja Varpu Löyttyniemen (2005) mukaan pyytää elämäkerrallisia, pieniä suuria, joihinkin tilanteisiin tai aiheisiin liittyviä kertomuksia, tai vaikka kehityskertomuksia. Tutkija antaa tilaa kertomiselle, ja esittää sellaisia kysymyksiä, joihin voi saada vastauksena kertomuksia. Haastateltavat pyrkivät usein vastaamaan kertomuksilla. Monika Fludernik (1996) on tuonut esiin yhtenä kertomuksen määrittäjänä *kokemuksellisuuden*. (Hyvärinen & Löyttyniemi 2005.)

Laitisen (2010) pro gradu on musiikin naistutkimuksen alalle kuuluva ja siinä haastatellaan muusikoita heidän musiikilliseen kasvuunsa liittyen. Gradun aineistossa käsitellään

elämäkerrallisessa puheessa olevia merkityksiä. Laitinen (2010) käyttää *odotusanalyysiä* kuvaamaan muusikkoidentiteetin rakentumista. Hän kuvailee tuota analyysia, joka liittyy normatiivisten odotusten tarkasteluun, seuraavasti:

Toimijuuden kannalta oleellinen valinnan ja toisin toimimisen mahdollisuus liittyy mm. normatiivisten odotusten tarkasteluun (esim. Mykkänen 2010, 45; Ojala, Palmu & Saarinen 2009, 14). Siksi onkin perusteltua paneutua naisten muusikkouden rakentumiseen nimenomaan kerronnassa kuuluvien odotusten, kielellisten arvioinnin keinojen kautta. Näitä arvioinnin keinoja voidaan tarkastella erityisen odotusanalyysin kautta (Hyvärinen 1994), jossa lähtökohtana on ajatus identiteetin kuvaamisesta odotusten läpi: mitä odotuksia liittyy kuvauksen kohteena oleviin tilanteisiin ja niistä kertomiseen ja miten nämä odotukset täyttyvät tai jäävät toteutumatta? (Varpu Löyttyniemi 2004, 29). Näitä odotuksia voidaan ilmaista joko suoraan tai epäsuorasti, mutta yleensä paljastavammilta tuntuvat epäsuorat, tahattomasti lausutut arvot ilmaukset. (Laitinen 2010: 29, 30)

Ihmismielelle on tyypillistä jäsentää elämäänsä tarinan muotoon, jolloin se on helpommin käsiteltävissä. Kertomukseen sisällytetään tärkeät *tapahtumat*, *siirtymät* ja *ajallisuus*. Silloin kuin jokin muuttuu jonkin asian tapahtuman kautta, siirrytään toiseen vaiheeseen. Tärkeä tapahtuma voi olla vaikka perheenjäsenen syntymä, muutto toiseen kaupunkiin tai opiskelun aloittaminen. Ajallisuus on kerroksittaista tarinassa eikä aina tapahdu kronologisesti. Se hypähtelee merkityksellisten tapahtumien mukana. (Laitinen 2010, Hyvärinen 2006.) Siirtymien laadussa huomataan asioiden suhde toisiinsa – se mitä oli ennen, se mitä on nyt. Mikä on muuttunut, miten ja minkälaiseksi. *Prosessit* puolestaan ovat asioiden tapahtumista, niiden etenemistä ja muuttumista (Hyvärinen 2006.)

Kulttuurisesti ja eri tilanteissa vaikuttaa pääasiallisia kerrontoja, joita kutsutaan myös *skripteiksi* tai psykologiassa skeemoiksi, periaatteessa jokaisen tuntemiksi ohjeiksi joiden mukaan toimia esimerkiksi vaatekaupassa tai ravintolassa. Jo lapsuudesta asti opimme tunnistamaan tavallisen asioiden kulun, mutta myös raportoimaan poikkeuksellisesta sellaisesta. Mitä enemmän tapahtuma poikkeaa tavallisesta, sitä enemmän ja värikkäämmin siitä kerromme. Voidaankin sanoa, että kertomuksellisuus juuri kasvaakin yllätyksestä, pettymyksestä odotukseen ja epäsuoraisuudesta. ”Tavallinen”, se mitä yleensä tapahtuu, ei koskaan voi kuitenkaan olla täysin yksilöllistä. Kerronta ja kerronnallisuus liikkuu kulttuuristen ohjeiden, kaanonisuuden, ja omaperäisen hölinän, jossa poiketaan koko ajan, välimaastossa. Muisteltuja ja kerrottuja kokemuksia koko ajan myös verrataan

*odotuksiin*, josta on oma analyysinsä. Niin odotus- kuin asemointianalyysikin huomioivat menneitä tapahtumia mutta myös auttavat hahmottamaan, kuinka kertoja asemoi itsensä ja muut sosiaalisten ja kulttuuristen odotusten sisällä. (Hyvärinen 2008.)

Diskurssianalyysin lähtökohta on puolestaan tarkastella sitä, kuinka todellisuus rakentuu sosiaalisessa maailmassa. Se analysoi, millä tavoin puheessa ja keskustelussa rakennetaan jokin asia ja kuinka siitä muodostunut käsitys on todellisuutta ihmisille. Diskurssianalyysi on kiinnostunut merkityksenannoista ja vuorovaikutuksesta ihmisten välillä. Se tarkastelee asioita myös kielellisyyden kautta.

Käytän gradussani aineistonkäsittelymenetelmänä kertomuksellisuuden analyysiä, joka erittelee mentorointikokemusten kuvailuja. Tutkin haastatteluista, minkälaisia merkityksiä haastateltavat antavat erilaisille tapahtumille ja tilanteille kertoessaan niistä. Minua kiinnostaa kertomuksien sisältö, ei niinkään niiden rakenteellisuus. Pysin analysoimaan aineistosta asioita arvioivat elementit. Huomioni kiinnittyy myös odotuksiin, asemointiin ja poikkeamiin. Pääpaino ohjautuu kysymykseen siitä, mitä on tapahtunut – eli tapahtumiin ja toimintaan. Tähän kuuluvat erityyppiset prosessit, asioiden muuttuminen toiseksi sekä vuorovaikutus mentoreiden ja haastateltavieni välillä.

Tavoitteeni on ymmärtää myös olosuhteita ja taustaa, jossa haastateltavat ovat ja jossa he toimivat. Haastattelutilanteista olen ottanut jälkikäteen analysoidessani huomioon lisäksi sen, miten olen mahdollisesti itse vaikuttanut noihin tilanteisiin ja miten tämä on vaikuttanut haastateltavien kertomuksiin. Omassa asemassani olen pyrkinyt olemaan neutraali, ja tiedostamaan omat ennakkoolettamukseni niin ihmisenä kuin tutkimuksen tekijänäkin. Analyysi ja tutkimus pyrkii objektiivisuuteen, vaikkakin sen subjektiivisuutta on vaikea täysin pyyhkiä pois.

Musiikin naistutkimuksen valossa, katson kertomuksista sukupuoleen liittyviä merkityksiä. Taru Leppäsen, Pirkko Moisalan ja Anne Sivuoja-Guaratnamin (2003: 225) mukaan ”musiikin naistutkimukseen kuuluvat feministinen musiikintutkimus, musiikki ja sukupuolen sekä musiikin ja seksuaalisuuden välisen suhteen tutkimus, miestutkimus, naisten musiikin tutkimus, homo- ja lesbotutkimus sekä *pervo(queer)*-tutkimus.” Heidän mukaansa lisäksi koko alaa ”yhdistää musiikin, sukupuolen ja seksuaalisuuden välisten kytkösten pohtiminen, vaikka siihen sisältyvillä tutkimusaloilla onkin erilaisia poliittisia pyrkimyksiä” (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Guaratnam 2003: 225). Feministisellä musiikintutkimuksella on emansipatorinen pyrkimys muuttaa yhteiskunnassa vallitseva naisten alisteinen asema (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Guaratnam 2003: 225). Gradussani käytän musiikin naistutkimuksellista luentaa ja analysoin aineistoani tässä naistutkimuksellisessa kehityksessä.

## 2.4.2 Haastattelu

Haastattelujen tekeminen on tyypillinen aineistonkeruumetodi ihmistieteissä. Johanna Ruusuvuoren ja Liisa Tiittulan (2005) mukaan niiden tekemistä lähdetään miettimään sellaisilla kysymyksillä, että ketä voisi haastatella ja kuka olisi merkityksellinen minun tutkimukseeni. Halusin haastatella musiikintekijöitä, joilla olisi vastauksia annettavana haastattelu- ja tutkimuskysymyksiini, eli joilla olisi mentorointikokemuksia. Pohdintaa jatketaan (Ruusuvuori & Tiittula 2005) kysymyksillä siitä, minkälainen haastattelutyyppi sopii työhöni – onko se teemahaastattelu vai esimerkiksi strukturoitu haastattelu. Samalla arvioidaan, mistä voisi parhaiten löytää haastateltavat ja miten lähettää heille haastattelupyynnöt. Tulin siihen tulokseen, että voisin parhaiten löytää musiikintekijöitä sieltä, missä he ovat kohtuullisen lähellä itseäni, riittävän monipuolisesti, mutta helposti tavoitettavissa. Tutkimukseni kannalta ei ollut oleellista etsiä haastateltavia jostain kauempaa. Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005) mukaan haastattelupyynnöt tulee muotoilla sopiviksi, jotta tulevat haastateltavat ymmärtävät, mistä haastatteluissa on kyse. Kerroin perustiedot tutkimuksestani ja sen, mistä aiheesta haluaisin haastatella löytyviä henkilöitä. Jos heillä olisi mentorointikokemuksia ja muuten täyttäisivät kriteerini haastateltaville, he olisivat sopivia tutkimukseeni.

Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005) mukaan haastattelutilanteet sovitaan johonkin tiettyyn aikaan ja paikkaan toteutettaviksi. Paikan päällä haastattelut taltioidaan usein nauhoittimelle, ja tallentamisesta on kerrottava etukäteen haastateltaville. Sovimme yleensä haastattelut toteutettaviksi melko pian ensimmäisten yhteydenottojemme jälkeen. Puhelinhaastattelu oli siinä mielessä kiireettömämpi, että sekä minun että haastateltavan aikatauluihin sopi pidemmällä aikavälillä toteutettu haastattelu ja verkkaiseen tahtiin vaihdetut ääniviestit. Kerroin haastateltavilleni myös tallentamisesta. Lisäksi kysyin siitä, haluavatko he esiintyä tutkimuksessani anonymineina vai saako heidän oikeita nimiään käyttää. Anonymiteetti tai nimen käyttö on myös riippuvainen siitä, mikä sopii parhaiten oman työn kannalta ja miten tutkija sen haluaa. (Ruusuvuori & Tiittula 2005).

Haastattelun tekemiseen kuuluu Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005) mukaan se, että tutkija luo haastattelutilanteeseen luottamuksellisen ja kunnioittavan ilmapiirin jo etukäteen. Tutkija pitää myös yllä tuota ilmapiiriä koko prosessin ajan. Sopiessani haastatteluista, ja muuten alusta asti, kerroin haastateltavilleni ainoastaan tutkimuksen teosta, jolloin lähdimme orientoitumaan haastattelutilanteita ja aihetta kohti. Kommunikoisin heidän kanssaan kunnioittavaan sävyyn ja ilmaisin, että olen kiinnostunut siitä tiedosta, mitä heillä on. Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005)



mukaan pääpaino haastatteluiden tekemisessä on neutraalius, objektiivisuus sekä se mitä haastateltava sanoo. Hänen tulee voida keskittyä siihen, mitä sanoo, eikä ylimääräisiin seikkoihin tai siihen että tutkija käyttäytyisi jollakin tavoin mikä vie ajatuksen muualle haastattelun sisällöstä ja kertomisesta. Sama kunnioitus, asennoituminen ja mahdollinen anonymiteetti tulee säilyttää aina haastattelun jälkeenkin. Pyrin haastatteluita tehdessäni minimoimaan itseni tilanteessa ja asetuin ainoastaan kuuntelijan rooliin. Jätin tilaa vain haastateltavieni kertomuksille kuunnellen aktiivisesti koko haastattelujen teon ajan. Koko tutkimuksen tekemisen ajan olen pitänyt haastateltaviini tutkijan aseman, ja vaikka osan kanssa heistä tunnemme muutenkin, suhtaudun heihin tutkimukseeni osallistujina ja samassa roolissa tutkimukseen liittyen.

Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005) mukaan haastateltavalle mahdollisesti lähetetään vielä lisäkysymyksiä itse haastattelun teon jälkeen esimerkiksi sähköpostilla. Myös haastateltavat saavat kysyä tutkijalta halutessaan mieleensä tulevia asioita. Joskus haastateltavat haluavat lukea valmiin gradun, jolloin tieto sen valmistumisesta tai linkki aikanaan lähetetään haastateltavalle. Mahdollisuutta lukea gradu ennen sen julkaisemista voi myös tarjota haastateltaville. (Ruusuvuori & Tiittula 2005.) Kerroin haastateltavilleni, että he voivat kysyä minulta mitä tahansa tutkimukseen liittyen myöhemminkin, ja että kysyn heiltä itsekin jos tulee kysyttävää. Ainoastaan puhelinhaastattelu oli sen verran monivaiheinen, että lähetin muutaman tarkentavan kysymyksen lopuksi. Yksi haastateltavista kertoi oma-aloitteisesti, että haluaa lukea valmiin gradun sitten kun se on julkaistu. Tarjoan muillekin mahdollisuutta tähän lähettämällä linkin.

Tutkija purkaa eli litteroi haastattelut ääninauhoittimesta paperille tai tekstitiedostoon. Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005) mukaan puhtaaksikirjoitus on usein aikaavievää. Tekstistä pystyy lukemaan helposti myöhemmin haastattelua ja etsimään siitä tarvittavat kohdat yhä uudelleen. Aloitin litteroimaan haastatteluja ääninauhoittimelta tekstitiedostoiksi yleensä samantien kun olin toteuttanut haastattelut. Tähän meni useita päiviä haastattelua kohti. Kirjoitetun tekstin käsitteleminen oli vaivatonta litteroidulta tiedostolta. Ruusuvuoren ja Tiittulan (2005) mukaan tekstiä pystyy myös laittamaan liitteeksi ja siitä kopioimaan lainauksia graduun. Tekstin pystyy säilyttämään helposti ja sitä pystyy kopioimaan talteen useisiin paikkoihin pienessä tiedostomuodossa. Sen olemassaolon on oltava tarkistettavissa ulkopuolisille. Purkamisen jälkeen siirrytään analyysivaiheeseen. (Ruusuvuori & Tiittula 2005.) Tekstitiedostoni ovat tallessa monessa paikassa, jotta aineisto säilyy mahdollisimman hyvin ja sitä voi tarkastella myöhemmin. Säilytän sekä ääni- että tekstitiedostot. Tekstiä puhtaaksikirjoitettaessa pystyi kertaamaan, mitä haastatteluissa sanottiin. Tämän jälkeen oli mahdollista tarkastella tekstiä tarkemmin ja lainata sitä gradun analyysiosiossa.

### 3 Teoreettinen viitekehys

Teoreettiseen viitekehykseen pro gradu -tutkielmassani sisältyy ensiksi mentorointi-käsitteen esittely sekä yleensä että musiikissa. Tämän jälkeen on vuorossa populaarimusiikin ja klassisen musiikin mentorointiin liittyvien teorioiden esittely, ja lopuksi faniteoria sekä musiikkiteollisuuden murroksen aikakauden näkökulmat. Teorioiden tarkoituksena on tuoda esiin sitä ajattelukokonaisuutta, joiden läpi aineistoani voi tarkastella. Olen pyrkinyt luomaan myös uutta näkökulmaa siitä, mitä mentoroinnilla populaarimusiikissa voi tarkoittaa.

#### 3.1 Mentorointi

Viittaan pro gradu -tutkielmassani käsitteeseen mentorointi henkisenä neuvonantamisena ja taidon oppimisena mestari–kisälli -menetelmällä. Tämä liittyy musiikkimaailmassa toimimiseen, vaikka mentoroida voi usealla alalla. Lähdin pohtimaan käsitettä havaintojeni pohjalta siitä, että musiikintekijöillä on keskenään mestari–kisälli -rooleja ja asetelmia. Näitä havaintoja olin tehnyt itse musiikin kentällä toimiessani sekä mediasta. Käytän lähtökohtanani käsitteen määrittelyssä Juuselan ym. (2000) kirjoituksia.

Yleisesti mentorointiin ja sen alkuperään liittyy kulttuurissamme taru Mentor-nimisestä miehestä:

Kreikkalaisen mytologian mukaan Ithakan kuningas Odysseus antoi poikansa Thelemakhoksen jumalatar Athenen hoiviin lähtiessään itse Troijan sotaan. Athene kätkeytyi Odysseuksen vanhan ystävän, Mentor-nimisen miehen, hahmoon. Mentorin tehtävä oli, Homeros kertoo, auttaa ja ohjata nuorukaista ja kasvattaa hänet siihen tehtävään, jonka hän oli saanut synnyinlahjakseen. Tarina kuvaa kreikkalaisten uskoa siihen, että tällainen nuoren ja seniorin välinen suhde pohjautuu ihmiskunnan säilymisen perusperiaatteeseen: ihminen oppii taitoja, tapoja ja arvoja suoraan sellaiselta henkilöltä, jota hän katsoo ylöspäin ja arvostaa. (Juusela 2000: 14.)

Juuselan (2000: 14) mukaan mentorointi on ikiaikainen tapa, joilla yhteisöjä on kehitetty ja niiden sisällä siirretty tietoa. Sitä ovat käyttäneet ”taitavat parantajat, arvostetut shamaanit ja luolataiteilijat” (Juusela 2000: 14). He, kenelle tietoja ja oppeja siirrettiin, olivat myös lahjakkaita. Mentorointi on, vielä nykyäänkin, määriteltynä kehittävä vuorovaikutussuhde. Se voi kuitenkin myös olla toimintaa, jolla on jokin tietty päämäärä. Sen tavoitteena on ensinnäkin tukea mentoroitavan henkilökohtaista kasvua, mutta myös siirtää käytännön oppeja hänelle ammattiin tai toimenkuvaan liittyen. Jos tavoite on enemmän painottunut kasvun tukemiseen, mentori pyrkii yhdessä mentoroitavan kanssa löytämään yhdessä mentoroitavasta piileviä kykyjä ja mahdollisuuksia. (Juusela 2000: 15.)

Myös erilaisia spontaaneita mentorointitilanteita, joissa tapahtuu paljon lyhyessä ajassa, voi syntyä ja olla olemassa. Joku antaa hyvän neuvon, joka osoittautuu kullanarvoiseksi, kohottaa itseluottamusta, tutustuttaa johonkin tärkeään henkilöön tai muuten tarjoaa apuaan jollekin. Joskus tällaisilla *tilannesidonnaisilla mentorointikokemuksilla* saattaa olla suurikin painoarvo. Vastaavasti tavanomaisempi mentorointitapa on usein pitkäkestoinen mutta se voi sisältää paljon tilannementorointia. (Juusela 2000: 17.)

Mentoroinnin historiaan liittyy se, että tietoa ja työtä vaihdettiin vaihtokauppana yleisesti jo keskiajalla. Tämä oppipoikakulttuuri oli lähes ainoa tiedonsiirtotapa, jolla tietoa siirrettiin sukupolvelta toiselle. Metodiat käytettiin niin fyysisessä työssä kuin enemmän ajattelua vaativassakin kuten politiikassa, oikeustieteessä ja lääketieteessä. Filosofien kehittäjät pitivät tietoa kaikkein kallisarvoisimpana, jota ihmisellä voi olla, ja että sen jakaminen on sekä moraalinen velvollisuus että koko yhteiskunnan etu. Kuuluisia mentoripareja on ollut muun muassa Sokrates ja Platon, Haydn ja Beethoven sekä Freud ja Jung. (Eskola 2012,13, Stone 2004,12 teoksessa Uotila 2016: 10–14.)

Mentoroitaessa välittyy yleensä hiljaista tietoa. Se on puolestaan ”aitoa tietoa, taitoa tai kehossa esiintyvää mykkää viisautta”. (Collanus ym. 2006, 197 teoksessa Uotila 2016: 10–14). Hiljaista tietoa on muun muassa hiljainen osaaminen, kokemuksellinen osaaminen, piilevä tai sanaton tieto, tacit-tieto ja hiljainen tietäminen. Sitä on kaikenlaisessa tiedossa, tekemisessä ja osaamisessa. Hiljaista tietoa voi kutsua myös esimerkiksi viisaudeksi ja ammattitaidoksi. Käsitteeseen sisältyy intuitio, käsitykset, näkemykset ja aavistukset. Kuitenkaan, hiljaista tietoa ei välttämättä pysty kuvailemaan. (Hakulinen 2010: 8–9 teoksessa Uotila 2016: 10–14.)

Marcel Proustin aforismi hiljaisesta tiedosta kuvailee sitä sellaiseksi, joka kertyy ihmiselle hänen kokemustensa ja havainnoinnin kautta ajan kanssa, eikä sitä voi vastaanottaa nopeasti:

”Emme vastaanota viisautta, vaan meidän on löydettävä se itse kulkemalla halki loputtomien erämaiden, mikä kukaan ei voi tehdä puolestamme, miltä kukaan ei voi meitä suojella, sillä viisautemme on se näkökulma, jonka kautta lopulta tarkastelemme maailmaa”. (Hakulinen. 2010, 9. teoksessa Uotila 2016: 10–14.)

Molemmipuolinen mentorisuhde hyödyttää kumpaakin: aktori, eli toisin sanoen kisälli, saa arvokasta tietoa alasta. Mentorisuhde on kuin ystävyysuhde läheisyydessään. Usein siinä jaetaan henkilökohtaista tietoa. Suhde on kannustava ja sitä kuvaa kahdenvälisyys. Mentori puolestaan oppii alan uusimmat trendit ja saa tietoutta omasta ammattitaidostaan. (Uotila 2016.)

Mentorointia voisi verrata urheilumaailmassa tapahtuvaan *valmentamiseen*. Ensimmäisiä ajatuksiani, kun ajattelin *mentorointia*, oli jonkinlainen henkinen kannustaminen musiikissa. Urheilumaailmasta tulee välittömästi mieleen urheiluvalmentajat, jotka työkseen valmistavat suojaattejaan fyysisiin koitoksiin. Sodan ja kansallisaatteen ollessa voimissaan 1930–1940 -luvulla noita valmentajia on palkattu valtion varoin ja jopa niin, että he hakevat urheilulupauksia harjoittelemaan kotoa asti (Rantala 2004). Mielestäni vertaus valmentajaan onkin hyvä, koska siitä käy selville asian tärkeys. Ilman hyvää valmentajaa ei ole hyviä urheilijoita. Sama voisi päteä musiikkiin. Valmentaja–valmennettava -suhteesta myös näkee konkreettisesti kuinka intensiivistä ja läheistä työskentely on, sekä sen, kuinka hyvin valmentaja pystyy suojaamaan ja hoivaamaan urheilijaansa.

Mentorointia on kulttuurialalla tutkittu viime aikoina muun muassa Uotilan (2016) opinnäytetyössä, joka on tarvekartoitus Metropolia ammattikorkeakoulun kulttuurituottajaopiskelijoiden mentoroinnin tarpeesta urapolun kehittäjänä. Opinnäytetyössä käydään läpi mentoroinnin käsitettä ja haastatellaan Metropolia Ammattikorkeakoulun opiskelijoita siitä, olisiko heillä tarvetta mentoroinnille tai mentorointikurssille osana opiskelua. Mentorointi nähdään opinnoissa työelämään valmistavana toimenpiteenä.

Marjo Matikaisen (2004) pro gradu -tutkielma käsittelee Tampereen yliopiston henkilöstönkehittämisyksikkö HEKO:n järjestämää mentorointiohjelmaa, haastatellen siihen osallistuneita. Mentorointi on usein juuri työelämään valmistava toimenpide. Vapaa-ajalla tehtyä ohjausta ei kutsuttane samalla tavalla mentoroinniksi. Se ei silti tarkoita, ettei mentorointia vapaamuotoisesti olisi olemassa.

Tampereen yliopiston kauppatieteiden ainejärjestö Boomi ry tarjoaa opiskelijoilleen kontaktipalvelua tuleviin työnantajiin järjestämällä mentorikursseja mentoritapaamisten muodossa. Työnantajat tai muut pidemmällä työssä olevat henkilöt voivat tutustua kauppatieteiden

opiskelijoihin tapaamisissa, joiden kautta muodostuva mentorointisuhde hyödyttää molempia. Boomi ry järjestää tapaamisista alkutapaamisen ja muutaman yhteystapaamisen vuoden 2018 projektissa, muuten ”tapaamisten tiheys ja ajankohta ovat täysin mentorin ja aktorin itsensä sovittavissa”, kuten Boomi ry:n (Boomi ry 2017) nettisivuilla kerrotaan.

Music Finland (Music Finland 2017), suomalaisen musiikin edistämisen ja kansainvälistämisyhdistys, tarjoaa myös mentorointia palvelunaan asiakkaille. Yhdistys kuvailee nettisivuillaan mentorointiaan ”neuvonnaksi” kysymällä ”(S)uunnitteletko kansainvälistymistä tai kaipaatko neuvoja nykyisten toimiesi kehittämisessä? Oletko jo saavuttanut kansainvälistä kysyntää, mutta et ole varma miten toimia jatkossa? Tai tarvitsetko ehkä uusia kontakteja tavoitteidesi saavuttamiseksi?” ja tarjoaa mentorointipalvelujaan muun muassa yhteistapaamisina järjestettynä. Mentorointi voi tapahtua myös esimerkiksi työpajojen yhteydessä. Valmennus- ja mentorointitapahtumat on niputettu yhteen nettisivulla – valmennus-sanaa käytetään myös täällä. Syksyllä 2017 järjestettiin neljä mentorointitapaamista Music Finlandin toimistolla Helsingissä, ja niihin osallistui mentorin roolissa viisi musiikin eri tyylilajin edustajaa. Internetissä selaamalla löytää myös yksittäisiä, yksityisiä mentorointipalvelujen tarjoajia. He ovat usein musiikin kokeneita ammattilaisia, joilla on uraa takana.

### **3.1.1 Erilaisia mestareita: kuninkaalliset, shamaanit ja oppineet**

Richard Schechner (2003) puhuu teatterintutkimuksen kirjassaan *Performance theory* performanssin poetiikasta. Hän kertoo historiatietoa muinaisista metsästyspiireistä, juhlamenokeskuksista ja teatterista aihetta käsittelevässä artikkelissa. Teatterin ja esityksen lähtökohdat ovat hänen mukaansa metsästys- ja juhlamenoissa. Usein rituaaleja on johtanut shamaani, joka on myös taitava näyttelijä ja eläytyjä.

Shamaanin rituaalimenoihin kuuluu teatteria ja musiikkia. Näiden avulla on tarkoitus esittää tapahtumia ja kertoa tarinoita. Yleisö on kokoontunut kuuntelemaan ja katsomaan ja joutuu yleensä myös osalliseksi noihin rituaalimenoihin. Rituaaleilla onkin yleisön jäsenten *muuttamiseen* pyrkivä vaikutus heidän osallistuttuaan katsojina, heille ei ole varattu ainoastaan sivustaseuraajien roolia. Jotain on siis tarkoitus tapahtua. Usein transformaation tarkoitus on siirtyminen johonkin uuteen asiaan, vaiheeseen tai olomuotoon. Jotain tarkoitusta varten on joskus välttämätöntä jättää entinen muoto taakse ja muuttua uudeksi. Esimerkiksi nälän koetellessa yhteisöä on opittava lähtemään

metsästysretkille ja suoriuduttava saaliin pyynnistä menestyksekkäästi. Shamaanin on kyettävä kertomaan oppilailleen, miten ne tehdään: miten jotain eläintä oppii matkimaan, miten sen löytää ja miten sen saa ansaan. (Schechner 2003.)

Shamaani hyödyntää esi-isiltä saatua tietoutta eläytymällä näiden maailmaan ja tuo sieltä käsin tietoa seuraajilleen tai oppilailleen. Hän hyödyntää samalla tavoin myös kaikkialta muualta saatua tietoa: kuten vaikka eläimiltä. Eläimet saalistavat toisia eläimiä, joten saalistajiltakin voi oppia. Shamaani kuvittelee, mitä kyseinen eläin tekisi, ikäänkuin nähden sen jostain matkan päästä. Hän pystyy asettumaan tuon eläimen asemaan, olotilaan ja tarkkailla sen näkökulmasta mitä tehdä. (Schechner 2003.)

Musiikissa shamaanin soittimiin kuuluu mm. shamaanirumpu, jolla on ollut tarkoitus vaivuttaa yleisö transsiin. Tämä tapahtuu esimerkiksi rytmiä lyömällä hieman epätasaisesti. Shamaani ohjaa yleisön matkalle sisäänpäin olevaan maailmaan hidastamalla lyöntien tiheyttä ja kertomalla samalla mitä muuten tehdään.

Taitavalla shamaanilla voi olla myös innokkaat seuraajansa, jotka ovat vain ja ainoastaan kiinnostuneita shamaanin loistavista taidoista. Shamaanin lähipiiri muodostaa oman hovinsa samaan tapaan kuin muiden hallitsijoiden. Shamaanit valitsevat ne oppilaansa, jotka pääsevät hänen toimiaan lähempää seuraamaan. Shamaani ryhtyy tarkoituksellisesti opettamaan henkilöä, jonka arvelee olevan tulevaan tehtävänsä tarpeeksi lahjakas ja monipuolinen.

Kaikenlaisia taitoja, tietoutta, ammatteja ja opetusta on aina ollut niin kouluissa kuin koulujen ulkopuolellakin. Mitä harvinaisempi taito, sitä vähemmän sille tarjotaan minkäänlaista opetusta. Yleisluontoisesti voi kuitenkin sanoa, että kaikkeen opetukseen kuuluu se, että opettaja opettaa oppilaitaan, joko ryhmässä tai yksitellen. Tavallaan myös muu esiintyminen on opettamista – esimerkiksi pappi kertoo seurakuntalaisilleen saarnassa asioita, musiikki- tai teatteriesitys toimii transformaationa yleisölle ja niin edelleen. Opettajalla on kuitenkin aina ylivertainen taito tai tieto muihin nähden ja siksi muut häntä haluavatkin seurata.

Performatiivisesti ajateltuna yhteiskunnissa on erilaisia rooleja. Lähes kaikki yhteiskunnat ovat ja ovat olleet historiassa rakentuneet sellaisiksi, että niissä on esimerkiksi kuninkaallisensa ja oppineensa sekä kansa. Jokaisessa yhteiskunnassa on jonkinlainen arvojärjestys. Yhteiskunnissa on erilaisia taitajia: tietäjiä, viisaita ja kansanparantajia. Niin antiikin Rooman kuin Meksikon intiaanienkin ”kuningasperheiden” ympärille kerääntyy seuraajia, vallantavoittelijoita ja muita kiinnostuneita. On tyypillistä, että vallassa olevia myös haastetaan ja että heidän toimistaan kerrotaan muulle yhteiskunnalle tietoa välittämällä esimerkiksi sanomalehden tai teatterin keinoin –

joskus myötäillen, joskus kritisoiden. Kansanparantajat toimivat enemmän kansan keskuudessa ollen silti yhteisönsä keskipisteessä. Kuninkaalliseen lähipiiriin päätyy eri alojen ammattilaisia, olivatpa he lääkäreitä, oikeusoppineita tai hovin muusikoita.

Usein kuninkaalliset positiot periytyvät, hyvin usein suoraan vain omille jälkeläisille. Tällöin perillinen jo kasvaessaan oppii omilta vanhemmiltaan tulevan roolinsa salat. Läheiseksi pääsee muuta kautta harvoin ja vain esimerkiksi avioliiton myötä tai ystäväystyttyään kuninkaallisissa korkeakouluissa. Samaa sosiaalista tietoa ei pääse helposti kulkeutumaan piirin ulkopuolelle, siitä voi vain lehdistä lukea.

Kansankulttuuri on siellä usein voimissaan, missä maan hallitus ei tavoita tavallista kansalaista tai on vastakkain sen kanssa. Esimerkiksi Suomessa kansan oma, pakanallinen kulttuuri säilyi paikoin voimallisena omissa piireissään, sen jälkeen kun kristinusko valtasi maan ja liittyi sen hallintoon mukaan. Alueita ja henkistä perintöä on sen tavoittamattomissa, mitä kristinuskolla haluttiin hallita. Esimerkiksi heavy metal -musiikki ammentaa vielä nykypäivänäkin pakanallisesta ja vahvasta viikinkikulttuurista, joka täällä oli vielä valloillaan keskiajalla. Siinä on samaa kapinaa ja alistumattomuuden sanomaa. Hevymusiikin kuvastolle on tyypillistä esimerkiksi ”kirkonpoltto” eli kirkon vastaisuus hallitsevassa asemassa olevana. Viikinkikansojen muinoin asuttamissa Iso-Britanniassa, Skandinaviassa ja Saksassa – länsimaiden pohjoisvaltioissa – on nykyään tunnetuin heavymetal-musiikkikulttuuri maailmanlaajuisesti.

Kapinoimisesta käy esimerkkinä saamelaiset, jotka ovat jo vuosisatoja vastustaneet heidän alueillaan käynnissä olevaa kansan sortoa, jota hallitus harjoittaa. Suomen valtio on yrittänyt suomalaistaa saamen kansaa väkivaltaisoin keinoin. Pohjois-Suomen kouluissa ei vielä 1900-luvullakaan saanut puhua omaa äidinkieltä jos se oli jokin saamelaiskieli. Suomi harjoitti nöyryyttävää kohtelua esimerkiksi yrittäessään luokitella saamelaiset alempiarvoiseksi kansaksi rotuopin mukaan.

Performanssi voi olla jotain fiktion ja tosimaailman välisellä akselilla. Musiikissa voi tarkastella esityksellisyyttä sen yhtenä osana. Tässä alaluvussa käsittelen mestariutta esityksellisinä rooleina, vaikkakin niiden taustalla olevat hahmot kuvaavat tosimaailman henkilötyyppejä ja tapahtumia. Käytän kuvailussa yleistyksiä ja esimerkinomaisuutta kertoen tarinaa. Transformaatio-käsite on oleellinen sellaisen mestarin taitona, joka liittyy tutkimukseni mentori- ja mestarihahmon tai käsitteiden yhdistelmään. Opettaahan mestari kisällilleen taitoja. Kun osaamattomuuden tilalle tulee osaavuus, on mestari onnistunut muuttamaan tässä jotain.

### 3.2 Mentorointi musiikissa

Tiedonsiirtoa mestarilta kisällille ja henkistä tukea mentorointina on muiden alojen lisäksi myös musiikissa. Seuraavaksi aion käsitellä sitä, minkälaisilla tavoilla tämä tapahtuu musiikin oppimisessa. Mika Vähärautio (2005) tarkastelee AMK:n opinnäytetyössään musiikin mallioppimista ja korvakuulolta oppimista. Hän siteeraa Kirsi Uutista (2004) tuosta prosessista:

Kaiken kaikkiaan pohjana tälle korvakuulolta oppimismallille on kognitiivinen mestari–kisälli -ajattelu. Oppimistilanteessa mestarina toimii opettaja tai ohjaaja, joka omien kokemustensa pohjalta opettaa kisäliä eli oppilasta.

Vuorovaikutussuhteessa kisälli omaksuu mestariltaan erilaisia taitoja ja tietoja, sekä olennaisia arvoja ja ajattelutapoja. Tätä mentorointiin perustuvaa oppimistapaa on käytetty musiikin opiskelussa menestyksekkäästi. (Uutinen, 2004, 8 teoksessa Vähärautio 2005: 8.)

Lisäksi Vähärautio kertoo omasta opettajastaan, joka puolestaan on kertonut intialaisesta mestari–kisälli -oppimisesta seuraavaa:

Oma opettajani Markku Hietala on opiskellut Intiassa sitarin soittoa ja hän kertoi sikäläisestä mestari-kisälli -suhteesta, että kisälli on samalla oppilas kuin myös mestarin palvelija. Kisälli joutuu asumaan mestarin kanssa samassa asunnossa ja hän joutuu muunmuassa siivoamaan, laittamaan ruokaa ja jo pesemään mestarin vaatteita. Intiassa mestari–kisälli -suhde saattaa kestää useita vuosia jonka aikana kisälli oppii niin soittotaidon kuin myös uusia suhtautumistapoja musiikkiin ja elämään. (Vähärautio 2005: 8.)

Tällainen laajempi musiikin- ja elämänoppiminen on myös oman tutkimukseni kannalta mielenkiintoista. Vähäraution opettajan kokemus oli Intiasta, jossa on erilainen musiikkikulttuuri kuin Suomessa tai muualla länsimaisen musiikkikulttuurin hegemonian alueilla. Erilaiseksi kutsuminen lähtökohdastani käsin on eurosentristä. Musiikkikulttuureilla on kuitenkin kaikkialla erojen lisäksi yhteneväisyyksiä. Mestarin luona asumista tarkastelen lisää muissa graduni alaluvuissa. Sitä on Claude V. Paliscan (1954) mukaan tapahtunut myös Italiassa 1500-luvulla. Viralliseen musiikinopetukseen länsimaissa ei kuulu mestarin luona asuminen tai tämän pyykkien



peseminen. Kyseessä on vaihtokauppa, jossa tietoa vaihdetaan rahan sijasta palveluihin tai hyödykkeisiin.

Finnegan (2007) tutki erään englantilaisen kaupungin musiikillisia yhteisöjä luokitellen ne muun muassa ”puhallinorkesteriryhmäksi”, ”folk-musiikkiyhteisöksi”, ”rock- ja pop-musiikin yhteisöksi” ja ”klassisen musiikin yhteisöksi”. Hänen mukaansa kussakin yhteisössä musiikillinen tieto siirtyy eri tavoilla, muusikot ”vaihtuvat” eri tavoin ja musiikin opetus on erilaista. Esimerkiksi folk-musiikin yhteisö tekee usein suurena joukkona yhdessä asioita, kun taas puhallinorkesteriyhteisön muodostavat suvut ja suuret perheet, jäsenien vaihtuessa sukupolvesta toiseksi kirjaimellisesti suvun jäsenien kesken.

Epävirallinen reitti, muusikoiden toisilleen siirtämä perinnetieto musiikista on enemmän pinnan alla. Kanssakäymisissä tapahtuva oppiminen ja tiedonvaihto on ”itseoppineisuutta”, jota populaarimusiikintekijät eivät välttämättä miellä varsinaiseksi opiskelemiseksi (Greene 2002) eikä tästä itseopiskelusta ole myöskään dokumenttimateriaalia saatavilla samassa määrin kuin koulussa opiskelemisesta. Vaikka itseopiskella voi muusikoksi ja musiikintekijäksi, se ei silti tarkoita sitä, että se tapahtuisi sosiaalisessa tyhjiössä. Jos luokittelisin Finneganin termein haastattelemiani musiikintekijöitä, he olisivat varmasti eniten ”rock- ja pop-musiikkiin” kuuluvia. Heidän omat musiikinlajinsa ovat verrattaen vastikään tulleet kouluihin opiskeltaviksi, edes jollain tavalla. Rock- ja pop-musiikkia, tai populaarimusiikkia, ei aina suinkaan ole voinut opiskella oppilaitoksissa - onhan sillä (rockilla) kapinalliset juuret.

Rock-musiikissa arvostetaan itseoppineisuutta musiikin opiskelutapana. Rock on alkujaan kapinallista ”työväenluokan musiikkia”, jossa vallitsee pitkälti kouluja käymättömyyden hyve. Itseoppineisuus on muusikoiden keskuudessa osa uskottavuutta. Jos muusikko on saanut vaikka klassisen musiikin koulutusta, sitä on katsottu huonolla. Musiikkia koulussa opiskellut henkilö on oppinut jotain liian valmiina annettua. Itseopiskellut rockmuusikko on aito.

Sekä musiikissa, että muussa taidemaailmassa on useita mentori-aktori-arejoja. Jos klassiseen taideopetukseen kuuluukin mentorointi, ilmiö löytyy myös esimerkiksi rock-musiikin maailmasta. Mentorointi-termiä käytetään mediassa esimerkiksi performanssitaiteen ja heavy-musiikin alalla. Liki samasta ilmiöstä käytetään välillä sanaa *managerointi*. Gradussani käytän kyseisiä termejä osin synonyymeinä, koska ne kattavat samoja asioita. Henkilöt, jotka toimivat mentorina tai managerina toimiessaan neuvonantajina tai tukijoina tekevät samaa asiaa. Vähäraution (2005: 8) siteeraama Uutinen käyttää mentorointiin perustuvasta oppimistavasta mestari-kisälli -nimitystä, samoin kuin itse käytän tässä gradussa. Manageri tosin viittaa hieman enemmän liikkeenjohdolliseen asemaan.

Ammattikorkeakoulu Arcada (Ammattikorkeakoulu Arcada 2019) määrittelee musiikkimanagerin työn koulutuksessaan seuraavasti: ”Musiikkimanagerin työhön kuuluu artistin uran edistäminen ja etujen valvominen kaikilla uran osa-alueilla. Työ koostuu tekijästä riippuen monenlaisista eri tehtävistä: se voi olla yhteistyötahojen kokoamista hyvin kuin artistiensa hyvinvoinnista vastaamista”. Jos musiikkimanageri vastaa artistinsa hyvinvoinnista, hänen tehtävänsä on mentoroida artistia suorituksiin. Manageri ei välttämättä ole mentori, mutta hän voi mahdollisesti kuitenkin toimia mentorina.

Kumppanuudet muodostetaan usein omaehtoisesti, olipa kyseessä palkattu manageri tai vapaaehtoinen mentori. Vanhempi taiteilija saattaa initioida nuoremman taiteilijan taidemaailmaan jollain teolla tai pyytämällä suorittamaan jonkin projektin. Nuorempi taiteilija tulee näin ensi kertaa tunnetuksi jos hänen mentorinsa on jo valmiiksi tunnettu. Vanhempi taiteilija saattaa puolestaan pysyä ”tuoreena artistina” tehdessään yhteistyötä uuden sukupolven taiteilijoiden kanssa.

Muusikkoidentiteetin muodostumista naisilla tutkinut Laitinen (2010) ei käytä soittotunnilla saadusta ohjauksesta sanaa mentorointi. Hänen tutkimuksessaan muusikkous kuitenkin kehittyi oppilaalle tuon ohjauksen johdosta. Omassa tutkielmassani voisin vastaavasta tilanteesta käyttää mentorointi-sanaa. Hyyry-Beihammer (2010) on käyttänyt mestari–kisälli -käsitettä klassisessa musiikissa tapahtuvan pianonsoiton opetuksessa tapahtuvasta muusikkoidentiteetin muodostamisen ohjauksesta.

Itselläni on myös musiikintekijänä erilaisia kokemuksia mentoroinnista. Positiivisella kannustamisella ja negatiivisella palautteella on ollut vaikutuksensa. Olen myös sitä mieltä, että musiikintekijän voi valmentaa irti musiikistaan, saada inhoamaan musiikkia ja soittamista, jopa luopumaan siitä. Samaten ilmiön on havainnut Laitinen (2010) gradussaan, jossa eräs haastateltava kertoi musiikkitunneillaan oppineensa enemmänkin inhoamaan koko soittamista. Sari, kertoo kokemuksestaan (Laitinen 2010: 67) musiikinopettajan kanssa seuraavasti:

31. Mul oli semmonen puolalainen naisopettaja, joka oli ihan hirvee. Se leikkas aina mun kynnet niinku ylilyhkäsiks ja sit mun piti soittaa semmosia tyhmiä kappaleita ja.... ja sitte se aina sano että mä en harjotellu, mikä oli ihan totta, koska sitte ku tuli se sellanen pakollinen kerran viikossa, ni mun inspiraatio loppu siihe. 35. Ja teorialunnit –mä en oo vieläkkään suorittanu ykskauttakolmosta 41. Mut mä olin sen vuoden siellä, ja sit mä lopetin. Oisinko ollu vuottakaan...? Kuitenki ykskautta kolmosen soitin. (Laitinen 2010: 67)

Muistan omasta lapsuudestaanikin liian lyhyeksi leikatut sormenkynnet ja pahasti hikoavat kädet yksityisillä pianotunneilla. Oli mukavaa oppia klassisen musiikin soittoa ja teoriaa, mutta vaatimukset ja ankaraus söivät mielenkiinnosta osansa. Teini-iässä koin pianolla säestävät laulunopettajat usein haluttomiksi ja väkinäisesti opettaviksi, joten innostus asiaan ei varsinkaan tarttunut. Positiivisempia kokemuksia on ollut enemmän musiikkia tekevien ystävien kautta, jotka ovat jollain osa-alueella olleet pidemmällä kuin minä ja joilta olen oppinut.

### **3.2.1 Mentorointi populaarimusiikissa**

Musiikkiteollisuudessa perinteisten levy-yhtiöiden managerit, joille heidän muusikkonsa ovat olleet suojatteja, ovat joskus toimineet mentoreina. The Beatlesilla oli Brian Epsteininsä ja HIMillä sekä Hanoi Rocksilla Seppo Vesterisensä. Nämä managerit toimivat läheisesti bändien kanssa ja bändit olivat menestyneitä. Levy-yhtiöissä voi myös joku tai jotkut toiset henkilöt toimia artistille henkisenä valmentajana, kuten johdannon sitaatti osoittaa. Hän voi olla periaatteessa kuka vain. Levy-yhtiöiden tarjoamat tukijahenkilöt eivät ole ainoita, mitä musiikkibisneksessä voi olla. Kyseiseltä teollisuudenalalta katosi levymyynnin lopahdettua suurimmat tulonlähteet, joten levy-yhtiöillä ei ole ollut enää varaa samoihin henkilöstöresursseihin.

Nykyään, kun perinteiset levy-yhtiöt ovat muuttaneet muotoaan musiikkibisneksen rakennemuutoksen myötä, ei samanlaisia toimenkuvia ole kuin entisaikoina. Artistit tuottavat musiikkiaan enemmän itse, ja laittavat sen suoremmin nettiin. Artistilla tarvitsee esimerkiksi olla vain jakeluyhtiö saadakseen musiikkinsa suoratoistopalveluihin. Muuten hän on vastuussa musiikkinsa teosta ja tuotannosta itse. Hänen on ilman levytyssopimusta, vaikka saakin musiikkinsa jakeluun, luotava verkostonsa itse, sekä hoidettava keikkaillessaan keikkamyyntinsä ja muut osa-alueet. Tällaisella artistilla ei ole ”taloa” joka huolehtii hänen tarpeista, eikä näin ollen manageriakaan, tai tuotantopäällikköä joka auttaa tunneasioissa (Negus 1992: 59). Toisaalta, yhä useampi muusikko pääsee julkaisemaan musiikkiaan, eikä ole riippuvainen levy-yhtiöstä, eikä hänen ole vastattava sen sanelemiin tarpeisiin.

Perinteistä levy-yhtiötä managereineen edustaa Carla Ahonius, joka toimi miesrappäri Cheekin mentorina ja managerina vuonna 2016. Silloin Cheek teki Suomessa Alfa ja Omega -kiertueen, jolla myös Ahonius oli mukana. Ylen henkilökuva-artikkeli (Yle 2016) Ahoniuksesta ”Carla Ahonius – koulukiusatusta työstä Cheekin manageriksi” kertoo Ahosesta ryysyistä rikkauksiin -tyyppisen

tarinan, jollaista tosin toistellaan myös hänen manageroitavan artistinsa ympärillä. Henkilökuva-artikkeli piirtää esiin Ahoniuksen ja Cheekin mentori–manageri-suhteen. Cheek on Ahoniukselle ”kuin pikkuveli”, kun taas Ahoniusta kutsutaan leikillisesti ”mamageriksi”. Ahonius suojelee Cheekiä huolehtivaisesti, jolloin räppärille jää aikaa keskittyä omaan osuuteensa: räppäämiseen, esiintymiseen ja musiikintekoon. Cheekiä kustutaan artikkelissa ”suojatiksi”. Suojatti ja manageri ovat tutustuneet toisiinsa muutaman vuoden ajan, ja kasvattaneet keskinäistä luottamustaan. Ahonius tuntee Cheekin henkilökohtaisesta elämästä artikkelin (Yle 2016) mukaan ”kaiken”. Musiikin puolella Ahonius pystyy rauhoittamaan Cheekiä tämän Stadionkeikan alla pohtimalla, tuliko varattua liian suuri esiintymisareena. Näin he käyvät yhdessä läpi mahdolliset haasteet etukäteen ja osaavat valmistautua niihin paremmin. Ahoniuksella on myös muita suojatteja, muun muassa Chisu. Kaikkia suojattejaan Ahonius pyrkii suojaamaan esimerkiksi lehdistöltä ja väsymykseltä. Jos keikkoja on ollut paljon, mamageri saattaa sanoa artistilleen, että ”pidä pari päivää taukoa”. Tiedotustilaisuuteen on annettu porttikielto toimittajalle, joka on kirjoittanut Ahoniuksen artisteista negatiiviseen sävyyn. Ahoniuksen ja Cheekin – tai muiden Ahoniuksen suojattien – suhteessa on selkeä rooli managerin ja artistin välillä. Kyseessä eivät ole kaksi artistia, vaan toinen on muusikko ja toinen ei. Manageri ei pyri opettamaan artistia musiikillisissa asioissa, mutta vastaa hänen huolehtimisestaan muilla elämän osa-alueilla. Hän on artistilleen henkisenä tukena, ja tukena myös käytännön tasolla järjestellen materiaalisia asioita. Suhde perustuu luottamukselle. Kun molemmat tuntevat toisensa, heidän ei tarvitse miettiä mitä toinen tarkoittaa. Molemmat voivat keskittyä siihen mitä tehdään. (Yle 2016.)

Mentorointi musiikissa liittyy perinteisimmin klassiseen musiikkiin ja sen opetuskäytäntöihin – oppilaitoksissa ja yksityistunneilla. 1900-luvun musiikinopetus oli suureksi osaksi klassiseen musiikkiin keskittyvää koululuokissa ja niiden ulkopuolella (Greene 2002: 4). Klassisen musiikin oppilaitokset, joissa tarjotaan instrumentin soitto-opetusta, sisällyttävät yleensä ammattiin valmistavien opintojen loppupuolella ohjelmiinsa mentorointia. Tähän kuuluvat sen pohtiminen, mitä on toimiminen alan muiden ammattilasten, konserttisalien tai lehdistön kanssa, sekä yhteiskunnallisen aseman pohtiminen. Yksityiset instrumentin opettajat keskustelevat oppilaittensa kanssa usein vastaavista asioista, eli opetukseen kuuluu soiton harjoittelun ohella valmistautumista ammattimaiseen esiintymiseen yhteiskunnassa ja yleisön edessä. (Hyry-Beihammer 2010, Lebner 2008: 193–197)

"Virallinen" mentorointi on puuttunut lähes kokonaan populaarimusiikin opetuksesta, koska populaarimusiikkia ei ole opetettu kouluissa verrattaen pitkää aikaa. Musiikinopettajat eivät aina osaa opettaa populaarimusiikkia. Se on yksi syy sille, miksi tiedonsiirto soittamisesta laajemminkin

on ollut vertaisten varassa. Eräs australialainen konservatorio on kuitenkin vastikään alkanut tarjoamaan opetuskalenterissaan ohjelmaa, jossa populaarimusiikin opiskelijat voivat opiskella tuota musiikin lajia siihen perinteisesti kuuluvin metodein (Lebner 2008: 193–197).

Populaarimusiikista ensimmäisenä jazz löysi tiensä virallisen musiikin opetuksen piiriin 1960-luvulla, ensimmäiseksi USA:ssa (Greene 2002: 4). Tämän jälkeen populaarimusiikki yleistyi opetuksessa 1960-luvun loppupuolella (Greene 2002: 5). Suomen peruskouluissa oli 1980- ja 1990-luvuilla hieman populaarimusiikin opetusta, minkä jälkeen se on yleistynyt.

Vasta lähivuosina on ammatillisuuteen tähtävää populaarimusiikin opetusta ollut laajemmin tarjolla myös oppilaitoksissa. Yksityiset oppilaitokset, esimerkiksi Turun PopRockJazz -oppilaitos, ovat tarjonneet edes jonkinlaista populaarimusiikin opetusta, joskin sekin on keskittynyt lähinnä soiton opiskeluun. Oppilaitokset ovat pikkuhiljaa ottaneet opetusohjelmiinsa populaarimusiikin kursseja tai linjoja. Ennen koulumaailmaan sulautumista, populaarimusiikin opetusta ovat tarjonneet myös populaarimusiikkia soittavat ammattilaismuusikot oheistyönä keikkailulle ja musiikin tekemiselle (Greene 2002).

Frithin (1996) mukaan populaari- ja korkeakulttuuri eivät eroa toisistaan siinä, että ne ovat yhteisöjä, vaikka edellistä onkin historiassa katsottu tiedemaailmassa karsaasti. Frith sanoo, että molempien kulttuurien on vain tarkoitus luoda liimaa ryhmänsä yksilöiden välille. Tosiasiassa yhteisöjen sisällä arvostellaan musiikkia samoin perustein -eli niiden käyttötarkoitusten ja taiteellisten ansioiden puolesta (Frith 1996: 3-20). Vastaavasti, jos populaari- ja korkeakulttuuri muodostavat omat yhteisönsä, on molemmissa omat opetusjärjestelmänsä vaikka toisesta ei olekaan niin paljoa tietoa saatavilla. Populaarimusiikin yhteisöissä on opettajansa ja mentorinsa samalla tavoin.

Vaikka Frith (1996) pohtii teoksessaan *Performing Rites – On the Value of Popular Music* populaarimusiikin arvostusta akateemisessa maailmassa, en näe että kysymyksellä olisi enää nykyään samaa painoarvoa kuin 1990-luvulla. Kaksi yhteisöä, joista Frith puhuu, eivät eroa juuri toisistaan – päinvastoin ne ovat sekoittuneet toisiinsa. Populaarimusiikki ja -kulttuuri ovat vahvasti 2010-luvun korkeakouluopetuksessa ja keskusteluissa läsnä. Nämä ovat jopa keskeistä sisältöä, eivät jotain erillistä jota katsotaan karsaasti. On mahdollista, että populaarimusiikin ja -kulttuurin yhteisö on kasvanut tiedeyhteiseksi sukupolvien vaihtuessa. On myös mahdollista, että kysymys populaarikulttuurin asemasta on jo käsitelty muutama vuosikymmen sitten ja päädytty alkamaan katsoa sitä sen sisäpuolelta käsin, koska lopputuloksena se on akateemiseen ympäristöön

sulautunut. Populaarikulttuurista keskustellaan toki myös erillisenä musiikin ilmiönä ja osa-alueena. Se on yliopistoissa otettu mukaan uusiin opetusohjelmiin mukaan suvaitsevaisessa ilmapiirissä.

Greenen (2002) mukaan jokaisessa yhteiskunnassa, virallisen opetuksen mukana tai sen sijasta, on muitakin tapoja siirtää ja omaksua musiikillisia taitoja ja tietoutta. Epävirallisilla väylillä on vain muutama samanlainen tapa kuin virallisilla. Näissä nuoret muusikot opettavat itseään tai poimivat taitoja, yleensä perheen tai ikätovereiden tuella. Heillä on tapana myös katsoa ja imitoida ympärillään olevia soittajia. Tämän tyyliin oppimiseen kuuluu myös Greenen (2002) mukaan viittausten tekeminen äänitteisiin tai live-esityksiin. Usein virallinen musiikin opetus käytäntöineen on tuntunut tällä tavalla oppineille muusikoille kovin vieraalta. Ne, jotka ovat opiskelleet epävirallista kautta, ovat tehneet suuren osan siitä musiikista jota maailmalla kuunnellaan, jonka mukana tanssitaan ja johon suurin osa yleisöä samaistuu. (Greene 2002: 5.)

### **3.2.2 Mentorointi länsimaisessa klassisessa musiikissa**

#### 3.2.2.1 Florentino Camerata: kirjeenvaihto ja asuminen mestarin kanssa

Mentorointia voi olla musiikin teknisempien asioiden opettamisen ja niissä neuvomisen, sekä henkisen tuen lisäksi se, että *keskustellaan musiikin nykytilasta yhteiskunnassa*. Jos ei siitä, mitä se merkitsee koko yhteiskunnalle, niin siitä mitä se merkitsee omalle yhteisölle. Esimerkkinä keskiaikaisesta mentoroinnista ja musiikkikeskusteluista käy Girolamo Mein ja Florentino Camerata -ryhmän yhteydenpito (Palisca 1954).

Palisca (1954) kirjoittaa *The Musical Quarterly* -lehdessä keskiaikaisesta mestari–kisälli -tyylisestä oppimisesta muusikoiden kesken. Italian Florencessa vaikutti 1500-luvulla Florentine Camerata -niminen ryhmä. Se koostui muun muassa humanisteista ja muusikoista, ja kokoontui yhteen säännöllisin väliajoin keskustelemaan musiikista ja taiteen trendeistä. Florentine Camerata järjesti tapaamiset kreivi Giovanni de' Bardin suojissa. Ryhmään päätyi opettajaksi Girolamo Mei, joka sekä kuului ryhmään että oli ryhmästä hieman erillään oleva itsenäisempi ajattelija ja tärkeä akateemikko. He keskustelivat mm. vanhasta kreikkalaisesta uskomuksesta, että musiikin piti perustua mieluummin laululle kuin puheelle. Florentine Camerataan kuului myös mm. Galileo Galilein isä Vincenzo Galilei. Paliscan (1954) mukaan ryhmän jäsenet keskustelivat Mein kanssa myös kirjeitse, koska Mei ei huonon kuntonsa takia voinut aina tavata ryhmää kasvotusten, ja he

kuitenkin halusivat keskustella musiikin aiheista. Galilei lähetti kysymyksiä joihin halusi Mein vastaavan. Hän ehti joskus lähettää jopa kaksi kirjettä ennen kuin sai yhtään vastausta takaisin. Joskus Mei kutsui ryhmän jäseniä, oppilaitaan, luokseen asumaan ja keskustelemaan, sillä näin se sujui kätevämmiin ja välittömämpiin kuin kirjeitä lähettämällä. (Palisca 1954.)

### 3.2.2.2 Eeva Kaisa Hyry-Beihammer ja klassinen piano-opetus mestari–kisälli -metodia käyttäen

Musiikin tekniikan ja muusikkona olemisen opettaminen voi tapahtua mentoroimalla.

Tiedonsiirtoon voi kuulua myös se, mitä on olla mestari ja mitä muusikkous merkitsee laajemmalti yhteiskunnassa. Seuraava esimerkkini käsittelee pianotunnilla annettavaa mentorointia, mutta sitä voisi teoriana soveltaa myös muualle musiikin opettamiseen ja neuvonantamiseen.

Hyry-Beihammer kertoo *Nordic Research in Music Education* -julkaisun vuosikirjassa nro 12/2010 perinteisestä mestari–kisälli -oppimethodista klassisessa musiikissa artikkelissaan *Master-apprentice relation in music teaching. From a secret garden to a transparent modelling*. Hyry-Beihammer käsittelee artikkelissaan tunnetun suomalaisen pedagogin ja taiteilijan Matti Raekallion opettamista tarkkailemalla hänen antamiaan pianotunteja sekä opiskelijoiden että Raekallion haastatteluin. Aineistoa on tulkittu sisällönanalyysin ja kertomusanalyysin avulla.

Hyry-Beihammer kertoo, että musiikin opettamisessa mestari–kisälli -metodilla on pitkät perinteet. Siinä yleensä molemmat osapuolet valitsevat toisensa vapaaehtoisesti, joko mestari valitsee oppilaansa tai toisinpäin. Muun muassa Beethoven löysi opettajansa Joseph Haydnin tällä tavoin, vaikka myöhemmin vaihtoikin toiseen opettajaan. Hyry-Beihammer kertoo myös, että mestari–kisälli -opetusmetodissa ihanteellista on se, että opettajan ja oppilaan suhde on tiivis, toisin kuin luokkaopetuksessa, jossa opettaja opettaa montaa oppilasta samaan aikaan. Hyry-Beihammer tarkastelee myös opettajan ja oppilaan välistä suhdetta.

Artikkelissa käsitellään sitä, miten opettaja käyttää kertomuksellisuutta opetuksessaan. Opettaja kertoo oppilaalleen erilaisia ”elämän kertomuksia”, jotka liittyvät vielä tätäkin suurempiin kulttuurisiin kertomuksiin. Raekallio, eli opettaja, kertoo oppilaalleen esimerkiksi siitä *minkälaista on olla mestari*, muun pianonsoiton opetuksen lomassa. Hän antaa oppilaalleen esimerkkejä esittäen, mistä käytetään sanaa mallintaminen (engl. *modelling*). Konkreettisemmin soiton opetuksessa opettaja kertoo verbaalisesti vaikka tyylin, miten jokin kohta soitetaan tai missä rytmissä soitetaan. Opettaja kertoo opetuksellisia tarinoita (Gudmundsdottir 1990 teoksessa Hyry-

Beihammer 2010: 164) myös viittaamalla säveltäjän muihin teoksiin, muihin säveltäjiin tai muiden muusikoiden esityksiin, jotta kappaleen luonne hahmottuisi oppilaalle.

Hyry-Beihammerin mukaan Raekallio opetuksessaan toimii oppilaalleen harjoitusympäristönä *valmentaen tätä erilaisiin esiintymisiin ja kohtaamisiin laajemmalti yhteiskunnassa*. Kun oppilas lähtee koulusta todelliseen maailmaan, hän tietää suurinpiirtein mitä on odotettavissa ja kuinka häneen taiteilijana suhtaudutaan eri tilanteissa. *Soittajan ajatusmaailmaan ja eetokseen* kasvattaminen tapahtuu tällä tavoin. Raekallion tyyliin kuuluu analyysin mukaan se, että hän on oppilaalleen tiiviisti läsnä, opettaa oppilasta *kannustavalla* tavalla sekä antaa *positiivista palautetta* tämän harjoittelusta.

Raekallion opetustyyliin mentoroinnin osa-alueella kuuluu opintojen loppuvaiheessa lisääntyvä keskustelu opiskelijan kanssa. Tätä voi kuvailla *jatkuviksi neuvotteluiksi* eri kysymyksistä, esimerkiksi pianokappaleen temposta. Opintojen loppuvaiheessa neuvottelutyyli on ymmärrettävä, koska se *kannustaa oppilasta ottamaan vastuuta* omasta soittamisestaan ja itsenäistymään muusikkona. (Hyry-Beihammer 2010.)

Erityisesti Hyry-Beihammer painottaa sitä, että mestari–kisälli -metodi on hyödyllinen opettaessa *muusikoksi tulemista*. Uusia opetustyyliä jalostettaessa tämän vanhan metodin uudelleen käyttöönottoa kannattaa pohtia. Mentorointiin, opetuksen henkistä tasoa tukevaan puoleen, mestari–kisälli-metodilla on oma painoarvonsa, sillä se on tiivistä ja kahdenvälistä oppimista jossa luottamuksellisuus ja yhdessä jaetut asiat korostuvat.

### **3.3 Emily Skinnerin nuortenlehdet, musiikki ja elokuvat: materiaaliset lähteet**

Musiikkia voi opetella ja opiskella erilaisen *materiaalin* avulla henkilökohtaisen mentoroinnin lisäksi. Tällainen opiskelu vertaisilta saatujen neuvojen lisäksi on Greenen (2002) mukaan yleisin tapa populaarimusiikin opettelussa. Nuoteista, kirjoista ja Youtube-videoilta voi opiskella mitä musiikinlajia tahansa materiaalin toimiessa opettajana tai mentorina.

Emily Skinner (2007) pohtii artikkelissaan *Writing Workshop Meets Critical Media Literacy: Using Magazines and Music as Mentor Texts* sitä, millä tavoin noin 13-vuotiaat tytöt Skinnerin järjestämässä kerhossa käyttävät populaarikulttuurin tuotteita kasvattavina teksteinä, mentorinaan. Teksteillä tarkoitetaan tässä muun muassa lehtiä, televisio-ohjelmia ja musiikkia. Skinner perehtyi



teiniä populaarikulttuurin maailmaan lukemalla ja seuraamalla samoja lehtiä ja ohjelmia kuin kerhonsa teinit.

Skinner huomasi, että tytöt keskustelivat lukemiensa lehtien henkilöihahmoista ja teemoista esimerkiksi arvottaen ja niihin itseään vertaillen. Tytöistä oli erityisen mielenkiintoista pohtia She's All That -elokuvan hahmoja suosituimmuuden näkökulmasta. Mentorivassa mielessä elokuvan teemojen pohtiminen tällä tavoin voi kasvattaa tyttöjä omaksumaan asioita aiheesta. Tytöt oppivat samalla jotain siitä, mitä on olla suosittu ja miten olla sellainen. (Skinner 2007.)

### 3.4 Faniteorian näkökulma

Samaistumalla oppii idoleiltaan. Fani voi rakentaa identiteettiään eläytymällä ihailemansa henkilön elämään. Hän voi tulla samankaltaiseksi kuin ”mestarinsa” tai jäädä faniksi.

Ilkka Salo on *Kulttikirjassa* (2003) kuvaillut faniteoreettisen näkökulman kautta suhdettaan idoliinsa Jack Kerouaciin. Tarkemmin sanottuna Salo vaikutti nuorukaisena Kerouacin klassikkona pidetty kirja *Matkalla, On the Road*, joka on julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1957. Salo samaistui kirjan kertojaan vahvasti. Hän myös teki suurimittaisia elämän päätöksiä kirjan lukemisen perusteella muun muassa muuttaen Yhdysvaltoihin opiskelemaan viideksi vuodeksi, koska tahtoi nähdä kirjassa kuvatun maan. Kerouac ja kirjan kertoja toimivat nuorelle Salolle Salon itsensä mukaan ”oppi-isänä”, jonka mukana hän varttui ja rakensi myös identiteettiään. Salo ei ollut suinkaan ainoa, jonka maailmankuvaan Kerouacin klassikko vaikutti. (Salo 2003.)

Salo oli itse konservatiivisemmasta perheestä kotoisin kuin kirjan maailma, joka puolestaan sai Salon vaihtamaan elämäntyyliä vapaammalle. Salo kuvailee kuinka hän vietti runsaasti aikaa pubeissa ja lausui päättömiä mutta itsevarmoja runoja. Kerouac puhui laitapuolen kulkijoiden puolesta ollen itsekin pohjimmiltaan melko yksinäinen. Salo ei kuitenkaan päätenyt aivan samaan vaan valitsi tässä kohtaa eri tien. Kaikesta huolimatta Salo omalla matkallaan törmäsi, samaistuessaan Kerouaciin, laitapuolen kulkijan tunnemaailmaan ja elämäntyyliin kulki samaa matkaa pitkänkin aikaa. (Salo 2003.)

Omassa lapsuuden perheessään Salo kohtasi jotain sellaista jäykkyyttä, josta halusi pois. Hänelle tuli tarve liittyä beatnikkien seuroihin luettuaan Kerouacin kirjan, sillä se vaikutti paremmalta kuin Salon elämä ja mahdollinen tulevaisuus oman perheensä traditioita noudattaen. Tuossa

vapaammassa maailmassa ”kokeiltiin naisia, alkoholia ja huumeita”. Siellä jätettiin koulunkäynti vähemmälle. (Salo 2003.)

Kerouacin kirjoittama teos on vaikuttanut Saloon niin vahvasti muun muassa siitä syystä, että se oli vaikuttanut samalla tavalla suureen ikäluokkaan, joka oli syntynyt sotien jälkeen. Kokonainen sukupolvi oli ollut liikkeellä ja mullistanut maailmaa. Hieman jälkikäteen Salo oli tästä vaikuttunut, mutta tuon sukupolven vaikutus on ollut niin vahva kokonaisuudessaan, että se inspiroi nuoria vielä tänäkin päivänä. Salo sai vaikutelman idolissaan olevasta ”jostain paremmasta”, josta hän halusi osia myös omaan identiteettiinsä. Salo lähti tällaisia hakemaan omakohtaisestikin, sai mitä halusi ja palasi takaisin. (Salo 2003.)

### 3.5 Musiikintekijyys

Puhuttaessa musiikintekijyydestä, tarkoitetaan henkilöä joka osallistuu oman musiikkinsa tekemiseen tai tuotantoon säveltämällä, sanoittamalla tai sovittamalla sitä. Musiikintekijä voi myös esittää musiikkiaan toimien muusikkona, mutta muusikko voi olla myös eri henkilö ja muusikko ei välttämättä ole säveltäjä. Musiikintekijä luo musiikkia, ei vain toisinta sitä. Näin hän on lähimpänä omaa musiikkiansa, koska on rakentanut sen muotoonsa.

Musiikintekijä tai muusikko voi esittää musiikkia soittamalla sitä niin, ettei sitä *tallenneta*. Suullisena ja kuulonvaraisena perinteenä siirtyvä musiikki voi kuitenkin tallentua kuulijoiden mieleen, jopa siten että he pystyvät sitä itse toistamaan. Musiikkia on myös tallennettu kautta historian eri muodoissa. Nuoteille kirjoitettaessa teoksia pystyi siirtämään paperilla kauaskin maantieteellisesti ja ajallisesti. Nuottipapereita kopioitiin käsin ja ajatukset tekijänoikeuksista syntyivät. Vahalierialle pystyi tallentamaan soivaa musiikkia. Tarkemmaksi kuuluva musiikki tallenteena tuli vinyylilevyn, gramofonin, kasetin ja CD-levyn myötä aina nykypäivän digitaaliseen muotoon asti. Käsitukset musiikintekijyydestä ja musiikin ”omistajuudesta” ovat vaihdelleet historiassa. Nuottipapereiden valtakaudella ei ollut aina selvää, kuka on säveltänyt minkäkin osuuden, ja paljon muilta tullutta kirjoitettiin omiin nimiin. Myöhempään tallenteisiin ja kopioihin, esimerkiksi vinyyli- ja CD-levyille, on selkeää merkitä keneltä musiikki tulee, kenen kappale on kyseessä. On tietysti filosofinen kysymys, omistaako musiikkia ketään vai onko se esimerkiksi yhteisöllinen tuote.

Kuitenkin arkikielessä puhutaan siten, että musiikintekijä tekee ja säveltää musiikkia. Sävelletyistä kappaleista voi ilmoittaa tekijätiedot Suomessa musiikintekijöiden ja kustantajien järjestö Teostoon, jolloin tietystä kappaleesta tulee musiikintekijän nimiin merkitty. Kappaleella on omat, tunnistettavat tunnuspiirteensä.

### **3.6 Musiikkiteollisuuden murroksen aikakausi**

Musiikkiteollisuuden voi ajatella olevan *musiikillisen maailman* toimintaympäristö Finneganin (2007) musiikillisen maailman käsitteellä. Musiikkiteollisuus on musiikkimarkkinoiden tehdastuotantoa, johon kuuluu olennaisena osa-alueena taloudellinen puoli. Taloudelliset asiat puolestaan vaikuttavat aina ihmisyhteisöjen toimintaan. Toisaalta voisi ajatella niin, että ihmisyhteisöjen toiminta vaikuttaa taloudellisiin asioihin. Musiikkiteollisuuden rakennemuutoksen aika on väistämättä vaikuttanut niihin sosiaalisiin rakenteisiin, missä musiikkia on tehty ja kuunneltu viimeiset 20 vuotta, joten se on otettava huomioon tämän tutkimuksen taustatietona.

Haastateltavieni, jotka ovat haastatteluhetkillä kolmenkymmenen ikävuoden molemmin puolin, ovat kasvaneet musiikilliseen maailmaan ja aikuisiksi CD-levyn lopun ja musiikkiteollisuuden murroksen aikaan. Heidän ollessa teini-ikäisiä on CD-levy ollut vielä vallitseva levyformaatti ja musiikkiteollisuus vanhan mallinen. Piratismi ja musiikin laittonkin digijakaminen mursi noin vuonna 2000 alkaen levyteollisuuden. Haastateltavani ovat vuonna 2000 olleet varhaisteini-ikäisiä.

Musiikkiteollisuuden murroksen alkuvaiheessa oli yleisesti vallalla ajatus, että laitton musiikkitiedostojen jakaminen saadaan kuriin. Tässä uskossa elettiin pitkään. Äänitteiden myyntiluvut kuitenkin kertoivat toista kieltä – kylmäksi faktaksi osoittautui myynnin hupeneminen. Vasta noin 2010 vuoden jälkeen on alettu puhua siitä, miten ääniteteollisuus voisi palvella muuttuneita rakenteita, jotka tulivat pysyäkseen.

Striimaamiseen siirtymistä vastustavat musiikkiteollisuuden toimijoiden puheenvuorot ovat toisinaan olleet katkeransävyisiä ja on vaikuttanut siltä, että koko oma idea musiikinteosta ja -jakelusta perustuu siihen, että musiikilla on fyysinen formaatti eli useimmiten CD-levy. Nuorempi sukupolvi, joka vasta tulee sisälle musiikkiteollisuuteen, on kitkatta jo omaksunut uudet äänitemuodot ja tekniikan – ja keskittyy tekemiseen, eikä harmitteluun. Nykyään musiikilla ansaitaan rahaa eri tavalla kuin 20 vuotta aikaisemmin. Yhä useammalla on mahdollisuus saada halvalla tekniikalla musiikkinsa jakeluun – ei tarvitse olla sen varassa, että onnistuu miellyttämään

teollisuuden portinvartijoita, joiden kautta olisi pääsy lehtien sivuille ja tv:seen näyttääkseen musiikkivideoita. On enemmän mahdollisuuksia saada omaa musiikkiaan julki. Internetin yleistymisen myötä ansaintalogiikka, jakelupalvelut ja formaatit ovat muuttuneet koko mediateollisuudessa: niin sanomalehdissä kuin musiikissakin (Bain & Company 2011).

Kimmo Kärkkäinen (2009) on tuonut esiin pro gradussaan, että Suomessa suurin fyysisten äänitteiden lasku tapahtui vuosien 2008 ja 2009 vaihteessa. Äänitemyynti laski tuolloin jopa 37 %, mikä on ollut suurin pudotus historiassa. Kärkkäinen myös kirjoittaa siitä, kuinka perinteiset levy-yhtiöt muuttuivat noihin aikoihin uudennlaisiksi musiikkiyhtiöiksi, joissa levymyynnin sijasta keskityttiin esimerkiksi kokonaisvaltaiseen artistibrändäykseen. Myös live-esiintymisiin panostettiin aiempaa enemmän.

2000-luvun alkuvuosien jälkeen musiikkiuransa huipulla olleita artisteja yksinkertaisesti lopetti uransa. Joitakin suuruuksia jatkoi keikkailua suuressa mittakaavassa ja luotti vielä siihen, että CD-levy myy joissakin maissa. Usea suosikkiartisti hiljeni moneksi vuodeksi, joistain alkoi kuulua jotain moniakin vuosia myöhemmin. Uudet ulostulot ovat vaikuttaneet joskus kummallisilta, jos niitä ei ole osattu tehdä harkiten – esimerkiksi aiemmin kaukainen tähti on 20 vuotta myöhemmin tullut seuraavan kerran julkisuuteen hyvin arkisessa yhteydessä.

2000-luvun alun jälkeen yhtäkkiä tulovirrat katkesivat, yleisesti ottaen kaikilla – suuremmilla ja pienemmällä – artisteilla. Pelkän keikkailun osuus tarkoitti etenkin pienille artisteille sitä, ettei juuri mitään jäänyt käteen. Loppuneeseen levymyyntiin kytkeytyi paljon muitakin asioita kuin pelkästään äänite. Levy on ollut myös julkisuuden väline jonka myötä juttua on riittänyt lehdissä ja näkyvyyttä tullut levykauppojen myyntikuvastoissa. Uuden levyn myötä on järjestetty kiertueita ja yksittäisiä keikkoja, koska se on tullut tunnetuksi lehdissä, myyntikuvastoissa ja muualla. Kun levyjen myynti romahti, tuota julkisuutta joka tulee niiden kautta, ei voinut rakentaa samalla tavalla.

Nyt musiikintekijät pystyvät kuitenkin olemaan suuremmassa vuorovaikutuksessa bisnekseen kuin aiemmin. Monesti musiikintekijän on ollut kannattavampaa ryhtyä tekemään niitä töitä, jotka aiemmin kuuluivat levy-yhtiöille, koska ne ovat vaatineet suhteellisen vähän panostusta. Tuotot ovat mahdollisesti suurempia, kun vähentää kulujen määrän niistä.

Musiikintekijöillä on musiikkiteollisuuden murroksen myötä myös suuremmat yhteydet mediaan kuin ennen. Jos aiemmin levy-yhtiön vastaavan työntekijän tehtävä on ollut olla välikätenä mediaan, musiikintekijä tekee tämän tehtävän nykyään itse – tai on tekemättä. Vaikka suuret levy-yhtiöt pääsevät pitkälti vielä valitsemaan, mitä sisältöä saavat perinteisiin musiikkimediaihin, on artisteilla käytössään sosiaalinen media. Artistin, jolla ei taas ole sopimusta suuren levy-yhtiön

kanssa, mahdollisuudet päästä printtimedian sivuille ovat paljon heikommat, sillä levy-yhtiöt ja printtimedia ovat usein jonkinlaisessa kauppaliitossa keskenään. Artisti voi kuitenkin olla yleisön kanssa yhteydessä sosiaalisen median kautta.

Etenkin independent-artisteille yhteistyössä olemisen tärkeys muiden artistien kanssa on suuri. Verkostoitumalla löytyy hyötyä esimerkiksi keikkojen järjestämiseen. Tällä tavoin syntyy myös uusia yhteistoiminnan muotoja. Esimerkiksi räppäreiden yhteiskeikat ovat lisääntyneet viime aikoina, mutta myös yleisöjen jakaminen sosiaalisessa mediassa ja yhteiskappaleet ovat tätä.

Fyysisen äänitteen loppu on merkinnyt huomattavan kuluerän poistumista jakelukanavasta. CD-levyn valmistaminen, musiikin tallentaminen sille, levyjen siirtely varastointitiloihin ja säilyttäminen niissä, sekä kuljettaminen paikasta toiseen ovat hyvin kalliita toimenpiteitä. Digitaalisen tiedoston vastaavat toimenpiteet ovat sinänsä liki ilmaisia, ja lisäksi siirtyvät kuluttajalle ajallisesti välittömästi. Kuluttaja ei tarvitse erillistä CD-soitinta toistaakseen musiikkia, vaan usein se onnistuu mm. älypuhelimien välityksellä, jolla on muitakin tarkoituksia kuin musiikin kuuntelu. (Murto 2015: 66.)

Musiikin formaatti vaikuttaa aina jollain tavalla myös musiikin tekemiseen. On eri asia musiikintekijän mielessä ideoida teos mikäli sen tietää tulevan esitettäväksi vain elävän yleisön edessä tietyssä paikassa tiettyyn aikaan tai tallennettavaksi äänitteelle. Tämän päivän musiikkikentällä isossa osassa ovat erilaiset soittolistat mm. Spotify-suoratoistopalvelussa. Vastaavat kuratoidut soittolistat, esimerkiksi Tidal-musiikkipalvelussa, ovat rakennettu pitkälti käyttötarkoituksen, ei artistien mukaan (Murto 2015: 72). Älytekniikkaan liittyy puolestaan se, kuinka koneet oppivat käyttäjistään ja osaavat sen jälkeen tarjota näille parhaita mahdollisia ratkaisuja. Spotifyssa on tarjolla ilmaisversion käyttäjille esimerkiksi treenimusiikkia ja rentoutumishetkiin sopivaa musiikkia sisältäviä soittolistoja. Tämän hetken eräs trendi on siis se, että musiikkia kuunnellaan vahvasti näihin tarkoituksiin sopien. Tarkoitus muokkaa joiltain osin musiikintekijöiden tavoitteita, ainakin niiden jotka haluavat saada musiikkiaan noille soittolistoilta, palvella kuluttajia parhaiten tai mennä yleisten virtausten mukana.

Populaarimusiikin luonteeseen kuuluu yleisten virtausten mukana meno, juontuuhan populaari-sana englannin kielen sanasta popular eli ”suosittu”. Näin ollen musiikintekijät tulevat yhä vahvemmin tietoiseksi musiikin uusista tarkoituksista ja siitä, mihin uusiin paikkoihin, formaatteihin ja yhteyksiin heidän tekemät kappaleet päätyvät. Spotify-suoratoistopalvelusta julkaistujen viimeaikaisten uutisten mukaan kyseisen palvelun suosio on kasvanut, se tuottaa artisteille ja levy-yhtiöille yhä enemmän tuloja ja sillä on yhä enemmän maksavia asiakkaita. Palvelun suosion on

ennustettu ainakin 10 vuotta kasvavan ja tuottavan pikkuhiljaa enemmän tuloja. Ennusteet ovat pitäneet paikkansa ja kaikki merkit viittaavat siihen, että suosio myös jatkuu ja todennäköisesti saavuttaa uusia virstanpylväitä. Spotify on alusta asti ollut hyvä vaihtoehto laittomalle musiikin jakamiselle, koska myös Spotifyssa musiikki on ilmaista ilmaisversion käyttäjille ja musiikkia on runsaasti saatavilla. Tällaisessa tilanteessa ihmiset mielellään turvautuvat lailliseen vaihtoehtoon. (Murto 2015: 72.)

## 4 Aineiston analyysi

Päädyin analysoimaan tutkimusaineistoani kertomuksellisuuden kautta, koska se vaikutti sopivimmalta haastatteluaineistoon jossa haastateltavat pukevat sanottavansa usein tarinamuotoon. Ihmismielelle on ominaista järjestää ajatuksensa edes jollakin tavoin tarinaksi ajallisine siirtymineen ja erilaisten tapahtumien alkuine ja loppuineen. Oma aineistoni ei ollut tästä poikkeus. Haastatteluni heijastavat haastateltavien elämää muusikkoina ja musiikintekijöinä.

### 4.1 Musiikilliset maailmat

Finneganin (2007) käyttämä käsite musiikillinen maailma kuvastaa hänen etnografisessa tutkimuksessaan erilaisia yhteisöjä, joissa harrastetaan ja tehdään musiikkia. Näitä voivat olla esimerkiksi folk-yhteisö ja pop- ja rock-musiikin yhteisö. Finnegan tutki erään englantilaisen kaupungin musiikillisia maailmoja löytäen sieltä edellämainitun kaltaisia, erilaisia yhteisöjä. Finnegan on kuvaillut näitä yhteisöjä sisältäpäin käsin, sillä hän vietti aikaa niiden parissa kuten perinteisessä etnografisessa tutkimuksessa on tapana.

Kuvailen hieman samankaltaisesti omaa tutkimuskohdettani seuraavaksi, käyttäen Finneganin käsitettä musiikillinen maailma. Kerron ensin hermeneuttisesti niistä musiikillisista maailmoista, joissa olen haastateltaviani haastatellut. Sen jälkeen kerron haastateltavistani yksityiskohtaisemmin taustatietoa, vastaten tutkimuskysymykseeni *millaisessa musiikillisessa maailmassa musiikintekijät toimivat*. Haastattelukysymyksissäni oli ensimmäisenä kullekin haastateltavalle esitettäväksi ”kerro hieman musiikillisesta taustastasi ja miten aloit soittamaan”, joista olen kyseessä olevaan tutkimuskysymykseeni saanut vastauksia. Vastauksissa kuuluu osittain myös se, että keskustelemme mentoroinnista aiheena koko haastattelussa. Haastateltavat ottavat tämän huomioon jo vastausten aloittamisesta asti.

#### 4.1.1 Kimmo ja autotallirock

Ensimmäinen haastateltavani, Kimmo, kertoo soittavansa autotallirockia tai ”rokkenrollia” (H1 Kimmo 2018) muutamine variaatioineen. Hän aloitti soittamaan erilaisissa bändeissä kouluajoillaan 1990-luvulla. Kimmon pääinstrumentti on aina ollut basso. Musiikin tyylilaji saapui Suomeen, samaan tapaan kuin muuallekin hieman ”periferiaan” sen syntysijoilta katsoen, nuortenlehtien, television ja äänilevyjen mukana. Kimmo on kasvanut tällaisen materiaalin keskellä siihen sosiaalisten. Kaikki hänen ystävänsäkin kouluaikoina kuuntelivat samantyylistä musiikkia. Populaarimusiikin mediamateriaali on muodostanut keskeisen osan Jämsässä asuvien nuorten musiikillisesta tietoudesta 1990-luvulla ja pitkään sitä ennen.

Haastattelin Kimmoa helmikuun puolessa välissä vuonna 2018. Hän oli haastatteluhetkellä 34-vuotias, Tampereella asuva mieshenkilö.

Kimmo: mmää aloi aika myöhää soittaa et mää olin 16-vuotias. Oikeestaan mää olin alkanu kuunteleen musiikkiaki vasta niinkun, vuos-kaks aikasemmin. Että mun perheessä ei soitettu mitään, ei kuunneltu musiikkia, ei ollu levysoitinta – autossa oli kasettisoitin ja siinä oli ehkä joku Tapani Kansan kasetti, joku Hectorin kasetti, elikkä. Sit see, oli että mulla oli kuitenkin kavereita ketkä soitti. Ja tota, oli aika paljonkin. Ja sit vaan tuli joskus puheeks että kyllä määki haluan alkaa soittamaan – vaikutti kiinnostavalta hommalta – jatota, sit mä sain kaverilta ekaks lainaan bassokitaran ja mää tää on tarpeeks helpon olosta että tästä on hyvä alottaa. Ja tota. Se oli oikeestaan se startti sitte. Ja mä aika pian ostin halvan oman basson. Sellasen ihan hirveen soittimen, joka on edelleen käytössä, aika ajoin, mutta muistaa että (H1 Kimmo 2018.)

Kimmon lapsuudenperheessä ovat jo vanhemmat kuunnelleet pop- ja rock-musiikkia, sillä autossa soi ajomatkoilla ”Tapani Kansan kasetti, joku Hectorin kasetti” (H1 Kimmo 2018). Tapani Kansa on enemmän iskelmämusiikkia, mutta se katsotaan Suomessa olleen pop- ja rock-musiikin edeltäjä tai varhaisaste. Hector luokitellaan useimmin pelkästään suomalaiseksi, suomenkieliseksi rock-musiikiksi. Kimmo kertoo haastattelussa musiikilliseksi taustakseen sen, että alkoi soittamaan itse 16-vuotiaana.



Puhuttaessa rock- ja pop-musiikista, yleisesti ottaen viitataan Amerikasta alkunsa saaneeseen afroamerikkalaiseen populaarimusiikkiin ja sen juuriin 1900-luvun alusta. Tuohon musiikkigenreen kuuluivat varsinaisesti blues- ja jazz -musiikki. Näitä musiikkityylejä harrastivat pitkälti mustat muusikot, mutta myös valkoiset omivat niitä. Valkoisten soittama, mustilta lähtöisin oleva musiikki, sai suosiota laajasti joukkotiedotusvälineiden kehittyessä ja niiden kautta. Valkoiset ihmiset saivat eniten suosiota mustien jäädessä hieman taka-alalle. Näytti siltä, että musiikin voima tulee mustilta mutta valkoiset pitivät sitä omanaan ja nauttivat sen soittamisesta saadusta huomiosta eniten.

Joukkotiedotusvälineet olivat levinneet maapallonlaajuisesti 1950–1960 -luvulle mentäessä. Niitä pitivät hallussaan kuitenkin länsimaissa ja lähinnä pohjoisella pallonpuoliskolla elävät, valkoiset ihmiset. Yhdysvallat ja Britannia ovat jakaneet paljon samaa kulttuuria yhteisen kielen avulla. Näissä maissa tapahtuneet asiat uutisoitiin tyypillisesti yleensä ensimmäisinä. Populaarikulttuuri, kuten se kansan kielessä käsitetään, on noussut tällaisista lähtökohdista. Britanniassa 1960-luvulla ja siitä eteenpäin on ollut vahva pop- ja rock-musiikin kenttä, samoin kuin Yhdysvalloissa. Tuo musiikinlaji on ollut edustettuna nuortenlehdissä miltei ainoana musiikinlajina näihin päiviin asti. Genren sisällä on kuitenkin erilaisia alalajeja, kuten heavymusiikki ja purkkapop.

Yksi näistä alalajeista on autotallirock, joka on Britanniasta edellä kuvatun kaltaisesti lähtönsä saanut genre. Se viittaa autotalleissa harjoiteltuun ja soitettuun rock-musiikkiin. Nuoret, jotka asuivat vanhempiensa luona, harjoittelivat musiikinsoittoa pihapiiriensä autotalleissa.

#### **4.1.2 Kaisa ja heavy-musiikki**

Toinen haastateltavani, Kaisa, laulaa nykyään heavy-metalliyhtyeessä, mutta hänellä on muutakin musiikillista taustaa. Haastatteluhetkellä hän oli vähän alle 30-vuotias, tamperelainen nainen, jonka musiikki oli temmannut viime vuosina kovaan nousukierteeseen ja maailmanmaineeseen. Kaisa on harrastanut musiikkia jo lapsesta alkaen, kokeillen erilaisia tyylejä.

Kaisa: ää siis mä oon neljävuotiaasta asti tienny että mä haluan olla esiintyjä ja laulaja, Tenavatähdet näin telkkarissa ja siitä sitä ollaa sillain, ensimmäinen kipinä lähti, me tehtiin siis lapsena, mulla on isovelji nin, me tehtiin lapsena paljon näytelmiä ja lauluja yhdessä ja kaikki musiikki ja näyttelemine on ollu aina, osana meidän elämää, elämää ja tota ollu kaikessa, ollu tarhaiästä asti kaikissa tollasessa näytelmissä tai lauluesityksissä mukana ja sitten vuosien varrella

itseoppineesti aluksi tuli tota treenattua ja mä oon huomasi että tota noin niin mä oon ollu aina tosi hyvä matkiin erilaisia ääniä pienestä asti, ja leikkiin, just silleen et mä oon aina leikkiny äänen kanssa, niin mä opin tosi nopeesti niinkun muodostamaan ääntä ihan silleen että mä kuuntelin mun esikuvia, kun mulla oli viidennellä luokalla mun suurin idoli oli Whitney Houston ja ja tota, häneltä mä oon oppinu sen sitten opin semmosen ison, ison saundin ja et miten muodostetaan semmonen twängisaundi ja tommosta gospeltyylistä laulutyyppiä ja semmosta. [...] Mut sitte yläasteella, yläasteella mulle jotenki öö meilä oli siis totaniin, muodostettiin siis bändejä mejän luokassa ni sitte bändin kanssa tuli, öö, vedettyä rokkikeikkaa sitten tuolla koulun tapahtumissa ja sitte sielä mää jotenki tai sillee, tajusin, oli semmone ”viimene voitelu” että mä tajusin, että tää on just se mitä mää haluan tehdä ammatikseni. Sit mää menin, ää, yksityistunneille noin viidentoista vanhana ja 16 ikäsenä mä menin klassista opiskelemaan ja klassista laulua tonne Tampereen konservatoriolla vuodeksi. Sit mulla tuli parin vuoden tauko siinä ja sitte 19-vuotiaana mä menin pop-jazz-linjalle tohon PMO:lle (Pirkanmaan musiikkiopisto) ja siellä mä olinki kirjoilla viitisen vuotta. Mutta mulla jo alko 19-vuotiaana toi tommonen niinku ammattimainen laulu-ura – mä löysin mun ensimmäisen bändin tuolta Blues Barin jameista ja sit me ruvettiin tekemään tämmösiä niinku bluesrock-keikkoja et mulla tuli elämään noi Janis Joplinin musiikki ja tommonen niinkun, ääh, justin niinkun enemmän rock-suuntaan lähti menemään toi oma laulutyyli ja sitten kun siis, niin siis alunperinhän mä lauloin kaikkea enemmän semmost kevyempää et tolleen niinkun tota poppia ja just tota balladeja ja bluesia ja jatsia ja soulia ja tämmöstä sit se Janis Joplinin myötä tuli toi rock homma. Sit mä rupesin vetään rokkia ja sitten, hevimusiikki tuli ihan viimeisenä ton [--] yhtyeen myötä. (H2 Kaisa 2018.)

Kaisa kertoo harrastaneensa laaja-alaisesti erilaisia musiikkityylejä. Lapsena veljensä kanssa he myös tekivät näytelmiä ja näyttelemisen on ollut musiikin ohella aina osa elämää. Sikäli Kaisa on sosiaalistunut populaarimusiikkiin, kuten Kimmo, että lapsuuden idoleita oli Whitney Houston, joka on amerikkalainen r&b -laulaja. Juuret ovat pitkällä amerikkalaisessa populaarimusiikissa. Melkein kaikki muutkin musiikilliset esikuvat lapsuudessa ja nuoruudessa, joita Kaisa luettelee, ovat populaarimuusikoita ja edustavat genren varhaisvaiheita jo 1900-luvun alkupuoliskolta alkaen. Kaisan pääinstrumentti on aina ollut laulu.

Heavy-musiikki, eli heavy rock, on saanut syntynsä osittain samoista olosuhteista kuin kaikki muukin rock- ja pop-musiikki, joita edellä kuvasin. Heavy-musiikki on yksi rock-musiikin alalaji alkujaan. Sen katsotaan lähteneen liikkeelle brittiläisen Black Sabbath -yhtyeen vaikutuksesta 1970-luvulla Britanniassa. Medialla oli suuri vaikutus siihen, että tämä musiikki luokiteltiin näin. Black Sabbathilla oli ainutkertainen raskas ”metallinen” soundi, joka viittaa siihen että työtä tehtiin metalli-materiaalin parissa. Soundi on siis peräisin oikean metallin kilkkeestä ja paukkeesta, joka kuului tehtailla teollisessa Britanniassa autotehtaissa ja rakennusteollisuudessa.

Heavy-musiikissa, kuten toisaalta lähes kaikessa muussakin rockissa ja popissa, on voimakkaasti läsnä kapina. Erityisesti heavyyn kuuluu kapina kirkon valtaa vastaan. Historiaa taaksepäin tarkastellessa, kirkon valta voimistui keskiajalla. Se raivasi tieltään alkuperäiskulttuureita ja ”vääräuskoisuutta”, kuten pakanuutta. Ulkopuolisia hallitsijoita vastaan haluttiin kuitenkin taistella, ja oma kulttuuri säilyttää. Pakanoiden kapina juontaa juurensa noista taisteluista. Kirkko on ollut yhteydessä muuhun valtion hallintaan ja se on tehnyt ankaraa käännytystyötä myös eri puolilla maailmaa.

1970-luvulta lähtien heavy-musiikki on ollut nuorten lehdissä yksi musiikin alalaji. Pitkälti sen soittajat ja kuuntelijat ovat olleet valkoihoisia, eikä sillä ole juuriakaan samaan tapaan mustassa musiikissa kuin vaikka rap-musiikilla, rockissa tai bluesissa. Se on kuitenkin syntynyt vain hetki rock-musiikin jälkeen ja rock-musiikista, jonka juuret ovat mustassa musiikissa. Heavyyn kuuluvat edelleen raskaat melodiat ja usein tietynlainen aggressiivisuus.

#### **4.1.3 Saija ja pop-musiikki**

Kolmas haastateltavani, Saija, soittaa pop-musiikkia. Tyyliin on kuitenkin sekoitettu eri musiikinlajeja kuten kansanmusiikkia, rappia ja punk-rockia. Saijan yhtye tekee tällä hetkellä aktiivista musiikkiuraa.

Saija: Joo, no. Mun musiikkitausta menee varmaan niinku samalla mun perheen musiikkitaustaks et tota isä oli aikoinaan semmoses tosi tunnetussa bändissä mutta lähti sitten kuitenkin parikymppisenä konservatiivisempaan työelämään. Isän kautta meil soi koko aika, tai isä soitteli tosi paljon akustista kitaraa kotona ja lauleskeli ja tota meil oli mahdollisuus soittaa eri instrumentteja kotona, meil oli piano ja sit oli useempi kitara ja näi ja tota perhees se meni sit kuitenkin sillä tavalla

et mul on isovelji ni mun isoveljelle sit mahdollistettiin enemmän semmosta opiskelua ja mä sitte tulin vanavedessä ja käytännössä sitten opettelin itse tosi paljon asioita. Tai miten tää nytten.. Mun, mun veli rupes soittaaan kitaraa ää mulla alko itseasiassa viulunsoitosta mun musiikkiharrastus. Kävin seiskaluokkalaisena vuoden viulutunneilla

Haastattelija: viulutunneilla vai piano?

Saija: viu, viulutunneilla. Ja sitte se viulu aika nopeesti sit jäi, must ei ollu klassiseen musiikkiin taipumaan, ja tota sen jälkeen mä sit omin meijän semmosen nailonkielisen kitaran omaan huoneeseen ja rupesin harjoittelemaan netistä sointuja ja tekemään aika nopeesti omia biisejä ja sit siin aika suoraan heti kun oppi ekat soinnut ni tuli ekat biisitki. Mut meil soi koko aika musiikki ja tuli tutustuttuu eri genreihin aika paljon mun isoveljen kautta (H3 Saija 2018.)

Saija kertoo olevansa perheestä, jossa on harrastettu paljon musiikkia. Populaarimusiikki on tullut Saijalle luontevaksi valinnaksi. Eri genreihin on voinut tutustua. Saijalle oli tärkeää saada soittaa ”kevyttä musiikkia”, vaikka siihen ei eräs opettaja suostunutkaan. Jo ala-asteelta Saija on soittanut erilaisissa bändeissä. Saija on helsinkiläinen, haastatteluhetkellä alle 30-vuotias nainen, jota haastattelin maaliskuussa 2018.

#### **4.1.4 Tuula ja rap-musiikki**

Neljäs haastateltavani, Tuula, soittaa rap-musiikkia. Hän yhdistelee erilaisia tyylejä, kuten spiritualistista ja shamanistista musiikkia rappiin. Tuulan pääinstrumentti on aina ollut rummut. Soittimesta hän innostui jo ala-asteella. Hän on käynyt erilaisia kouluja musiikkiin liittyen ja tutustunut niissä muihin muusikoihin, joiden kanssa on alkanut soittamaan. Tuula on kolmikymppinen nainen, joka on asunut eri puolilla Suomea, mutta myös maailmalla.

Tuula: Eli tota mäh teen räppiä artistinimellä [--] ja se nimi tuli vasta paljon myöhemmin et jos alotet jos mietitään sitä et mistä kaikki alko ni mullahan ihan ensimmäiset musiikkijutut alko ala-asteella eli mä aloin neljännellä luokalla kiinnostua rumpujensoitosta. Eli tota mä kattoin ihaillen ku joku koulussa oli pari bändiä jokka soitti, ja mää oon aina ollu semmonen tosi temperamenttinen tyttö ja semmone voimakas ja semmonen räjähtävää energiaa paljon ni mä

jotenkin jostain syystä vaan koin että rummut on se mun juttu että ku vanhemmat vei mut pianotunnille kerran – mä en halunnu mennä toista kertaa, mua ärsytti se, joku sellanen kurinalaisuus mikä tai semmonen vässyköinti mikä ku rumpujensoitto sopi mun siihe Ronja Ryövärintytär -luonteeseen paljo paremmin et pääsi paukuttaan ja hakkaan ni se oli se sopi ja muutenki semmonen rokki rokkistaili kutsu enemmän. Ku mikään klassinen tai semmonen ni (H4 Tuula 2019.)

Rumpujen soiton myötä, kun rytmi oli Tuulalle tärkeää, tuli hieman myöhemmin myös rap-musiikki mukaan, missä rytmi on keskeinen musiikin elementti. Tuulan musiikilliseksi maailmaksi voi kuvailla hyvin populaarimusiikkia. Hän kertoo, että pianotunnit ärsyttivät ja klassinen musiikki ei houkutellut. Kouluissa, joita Tuula kävi lapsena ja joissa oli musiikin opetusta, toisinaan opettajat olivat epäkannustavia tai jopa vastahakoisia sille, että Tuula soitti omaa instrumenttiaan. Hän on kuitenkin pystynyt tekemään musiikkia kouluaikoinakin ystäviensä kanssa. Tuula laulaa rumpujensoiton lisäksi.

Rap-musiikki on alkujaan lähtöisin 1960-luvun Yhdysvaltojen jazz-klubeilta, joissa lausuttiin myös runoja. Muuten rap kuuluu samaan populaarimusiikin alkuperään afroamerikkalaisen populaarimusiikin kanssa. Se on kuitenkin puhtaammin mustaa alkuperää, säilyen tänäkin päivänä mustien musiikkina vahvemmin kuin muut musiikin lajit, jotka ovat sieltä lähtöisin. Rappia soittaa kuitenkin huomattava määrä valkoihoisia. Kulttuurisesta omimisesta on puhuttu viime vuosina sekä tiedeyhteisössä että mediassa jonkin verran. Siinä keskustelussa tunnistetaan se, että valkoiset ovat omineet muiden kansojen kulttuureita ja niiden piirteitä itselleen harrastusmielessä.

Rap on nykypäivänä musiikkigenrenä voimissaan, sekä Yhdysvalloissa että eri puolilla maapalloa. Se on ”vähemmistöjen musiikkia”, joka usein toimii äänenä erilaisille vastavoimien edustajille. Miltei joka maassa rapilla on tällä hetkelle sellainen asema. Sen on ajateltu olevan kuin entisaikoina rock – uusi kapinallinen tyyli. Suomeen rap tuli voimakkaimmin 1990-luvulla. 2000-luvun taitteesta lähtien se on ollut täällä erityisen voimissaan.

Finnegan (2007) luokittelee erääksi musiikilliseksi maailmaksi rock- ja pop-musiikin. Hänen mukaansa kaikki haastateltavani toimivat tässä kategoriassa, koska niin autotallirock, heavy-rock, rap-musiikki ja pop yleisemmin ovat rockia ja poppia. Käytän tässä pop-musiikkia lyhennelmäsanana populaarimusiikista, mutta se on toisaalta myös yksi musiikinlaji. Näitä sanoja käytetään joskus synonyymeina. Kategorisointia rock- ja pop-musiikiksi ei ole välttämätöntä tehdä, ja itse jätän gradussani tällaiset määritelmät avonaisiksi.

Haastateltavani kutsuvat itse soittamiaan musiikinlajeja lähinnä rock-musiikiksi, tai että sen tyylinen musiikki on valittu ”omaksi jutuksi”. Suurin osa tekee kertomuksessaan selkeästi eron klassiseen musiikkiin. He myös puhuvat itseoppineisuudesta. Lähes kaikki ovat kuitenkin opiskelleet muita musiikinlajeja, kuten klassista musiikkia, vaikka näitä ei olekaan alettu soittaa. Vaikutteita on näin ollen muualtakin. Oman musiikinlajin valinta ei tarkoita sitä, ettei käytänteitä voisi olla muualta. Graduni mentorointi-käsitettä voi soveltaa kaikkiin musiikillisiin maailmoihin.

## 4.2 Musiikilliset polut

Finneganin (2007) mukaan musiikilliset polut, tiet tai reitit ovat sukupolvelta toiselle, ihmiseltä toiselle tai paikallisesti esimerkiksi kaupungin sisällä kulkevia väyliä. Nuo polut risteävät eri tavoin ihmisten välillä, ajallisesti ja maantieteellisesti. Musiikillinen harrastuneisuus kulkee perheen sisällä vanhemmilta lapsille tai harrastaessaan musiikkiin liittyviä asioita ihminen matkustelee kaupungin toiselta puolelta toiselle. Bänditreeneit, esiintymiset ja niin edelleen edellyttävät matkustelua. Musiikillisiin polkuihin liittyy sosiaalisen, ajallisen ja paikallisen ulottuvuuden lisäksi rituaalit ja ajan järjestäminen jaksoihin niiden avulla – esimerkiksi neljä kertaa vuodessa orkesterin kanssa esiintymiset, niitä edeltävät harjoitukset ja valmistelut muodostavat säännöllisen, vuoden mittaiset kierron. Samoin rituaali voi olla pääsiäisen vietto pubissa, mihin liittyy musiikillinen juhla.

Tutkimuskohteeni liittyy mestari–kisälli -metodilla toteutettuun mentorointiin musiikissa, mikä tapahtuu useimmiten oppilaitosten ulkopuolella. En näin ollen analysoi juurikaan haastateltavieni kouluissa saamaa musiikinopetusta, sillä se jää aiheeni ulkopuolelle. Musiikilliset polut on kuitenkin olennainen käsite puhuttaessa mestari–kisälli -menetelmällä tapahtuvasta tiedonsiirrosta. Haastateltavani kertoivat heihin vaikuttaneista kokemuksista, joita voi analysoida muun muassa sukupuolen, sukupolvelta toiselle kulkemisen ja maantieteellisyyden perusteella.

Sukupolvelta toiselle kulkien haastateltavani Kimmo kertoi että hänen perheessään ei ollut entuudestaan musiikkitaustaa, ja että hän oli oikeastaan ensimmäinen kenellä on. Finneganin tutkimuksessa (2007) rockiin liittyykin se, ettei se ”periydy” usein vanhemmilta. Hänen etnografiastaan on tosin jo usea vuosikymmen aikaa, ja silloin näin olikin. Nykypäivänä rockia saattaa harrastaa useammat sukupolvet. Saija kertoi että hänen perheessään on aina harrastettu paljon musiikkia. Kaisan veljestä Kaisa mainitsi, että he keskenään harrastivat musiikkiin ja

näyttelemiseen liittyviä asioita mutta emme puhuneet muuten perheen musiikkiharrastuksesta. Samoin Tuula ei tuonut esille mitään muuhun perheeseensä liittyvää.

Kouluihin liittyen, Kimmo kertoi selkeästi että hänen musiikkiharrastuksensa oli täysin vapaa-ajalla tapahtuvaa, ei lainkaan koulun inspiroimaa tai siellä opetettua. Koulun tiloissa pysyi kuitenkin tapaamaan kavereitaan, joiden kanssa musiikkia soitettiin ja siellä järjestämään bileitä joissa esiinnyttiin. Kaisa oli ollut paljon musiikkiluokilla ja kouluissa suuntautunut musiikkiin, tehden myös opettajien kanssa yhteistyötä ja heiltä palautetta saaden. Saija oli myös suuntaunut musiikkiin jo koulussa, treenasi koulun treenikämpällä ja kävi soittotunneilla. Myös Tuula harrasti koulun sisällä musiikkia ja opiskeli musiikkialan oppilaitoksissa. Musiikin opetuksesta kouluissaan Kaisa ja Tuula kertovat myös negatiivisia kokemuksiaan. Koulun musiikinopetus ei ollut opettajankaan mielestä kykeneväinen antamaan Kaisalle, mitä hän tarvitsi. Tuula puolestaan kertoo heti alkuun haastattelussa miesopettajasta, joka oli hyvin epäkannustava musiikinsoiton suhteen:

Tuula: Mää sitte, aloin tota, harjotteleen rumpujensoittoa silleen et mä kysyin opettajalta joka oli tämmönen oikeen klassinen patriarkaalinen uskovainen mies, joka koki että rummut on poikien soitin ja tytöt laulaa ja maksimissaan soittaa vähän pianoo tai koskettimia. Niin mä halusin soittaa rumpuja mä katoin vierestä kun se opetti poikia soittamaan, ja mä tuln siihen seuraamaan mielenkiinnolla ku se näytti miten joku peruskomppi soitetaan. Ja, sittota mä kysyin opettajalta että saanko mä kokeilla, tai että voisko hä opettaa muaki, nin hän katto mua silleen tosi epäuskosesti. Tuhatti, näytti tosi nopeesti. Et yks-kaks-kolme-neljä yks-kaks-kolmeneljä noni soita ja lähe ja anto kapulat kätee ja lähti pois. Eli käytännös niinku ei halunnu auttaa mua. Ja luuli että mä en oo aidosti kiinnostunu koska mä oon tyttö et se oli vaan joku tämmöne mihin ei kannata nähä vaivaa. No mä aloin sit soittaa yksin rumpuja niinku välitunnilla. Ja se vaan kiinnosti niin paljon ja se tuntu hyvältä, se tuntu siltä et siihen pysty purkamaan myös jonkinasteista niinku aggressioita ja ehkä jotain turhautumista energiaa jotain, kaikkee tämmöstä, siihen pysty purkaan energiaa! (H4 Tuula 2019.)

Opettaja on ollut negatiivinen sosiaalinen tekijä, ja Tuula on opetellut soittamaan soitinta välitunneilla. Opettaja on ajatellut, ettei soitin sovi Tuulalle hänen sukupuolensa perusteella ja koulussa siten estänyt Tuulan musiikinsoittoa. Tämä ei kuitenkaan pysäyttänyt Tuulan musiikkiharrastusta lopullisesti, vaan päinvastoin Tuula jatkoi sitä opettajasta huolimatta.

Samalla tulee esiin musiikilliset polut sukupuoleen liittyen. Tuulalla oli jo varhan selkeästi sukupuoleen perustuva, syrjivä sosiaalinen kokemus. Samaa toi esille myös Saija, jonka kanssa puhuimme enemmänkin kysymyksestä ja johon palaan tässä gradussa vielä myöhemmin. Kimmo ei tuonut erityisesti esiin sukupuolinäkökulmaa – mikä on ymmärrettävää erityisesti siitä syystä, ettei hänen edustama sukupuoli ole yleisesti ottaen syrjinnän kohteena, emmekä puhuneet etuoikeusasemista erikseen. Sen voi kuitenkin nähdä etuoikeutena, jos ei ole sanottavaa sukupuolesta, sillä usein se merkitsee sitä ettei asemassa ole kokenut syrjintää.

Tuula kertoi musisoineensa usein tai jopa yleensä miesten kanssa, perustuen siihen mitä hän haastattelussa toi esiin. Samoin kaikki muutkin haastateltavat. Saija kertoi tiedostavasti ja päämäärätietoisesti toimivansa kuitenkin muiden naisartistien kanssa. Samaa toi esiin myös Kaisa, joka oli sekä tietoinen asiasta että toimi aktiivisesti naisten ryhmissä.

Musiikkiteollisuudessa toimiessaan miesten kanssa Saija on havainnut seuraavaa:

Haastattelija: ja sitten tota niinku.. sit kerroit siitäkin että tota musiikkiteollisuudessa ei oo niinkun naisena nimenomaan ni tota ei oo tarjolla mentorointia mut et on kyllä niinku jäbille siis sillain että se niinku jäbät kannustaa siis jotenkin...

Saija: mm. No siis toi on jotenkin joo, oot ... anteeks mä keskeytin (molemmat nauraa)

Haastattelija: et sä keskeyttäny

Saija: siis just tota... Tää on tosi vaikee kysymys, onko kyse siitä että naisena minut on opetettu käyttäytymään tietyllä tavalla tai mä itse oletan et mun pitää käyttäytyä tietyllä tavalla, että mä saisin hyväksynnän. Vai onko kyse siitä, että se on myös yhteiskunnassa. Toki noihan on niinku aiheuttaa niinku lupin, eli miten lapsi kasvaa yhteiskunnassa niin niin se oppii käyttäytymään ja näin, mut mut et onks kyse onko kyse enemmän minusta vai niinkun siitä industrystä – teollisuudesta, mut et niinku kyl mä oon niinku selkeesti ollaan nytten tiedostettu se että meidän on itse luotava ne suhteet ja ja en usko että se se vaan ehkä näyttäytyy mun omiin silmiin siltä että jäbät vaan niinkun frendaa keskenään paremmin et siihen voi olla vaikeempi päästä ulkopuolisena naisena messiin. Jossain vaiheessahan se oli eduskunnassakin silleen et oli saunaillat ja et niinku jäbät kävi keskenään saunassa. Mut en oo tollaseen niinkun silleen törmänny, mut jotenki se et koska on vaan niinku ite joustettava ja ite niinkun kehityttävä sit sosiaalisesti siihen suuntaan että olisi et pääsis oikeiden ihmisten lähelle, koska



tää on tosi kuitenkin niinkun, tää on ihmisten ala, ja tää on verkostojen ala, ja jos ei pääse verkostoitumaan oikeiden ihmisten kanssa, ni sit tällä alalla ei etene. (H3 Saija 2018.)

Saija kertoo, että ”jäbät frendaa keskenään paremmin”, ja siihen voi olla ulkopuolisena naisena vaikea päästä mukaan. Tässä tulee esiin hyvin se, miten sukupuolen perusteella jää helposti ulkopuolelle monista tärkeistä asioista musiikkikentällä toimiessaan, harrastaessaan ja urallaan. Samaa olen itse tutkinut kandidaatintyössäni (Nissi 2014) ja Saijan haastattelu tukee tätä. Jos jää ulkopuolelle, se kaventaa tietenkin mahdollisuuksia saada toimeentuloa omasta ammatistaan. Saija on yrittänyt sopeutua tilanteeseen mukauttamalla omaa käyttäytymistään, tai ainakin pohtia asiaa sen kautta, voisiko omalla käyttäytymisellään vaikuttaa rakenteelliseen ongelmaan.

Maantieteellisesti haastateltavieni musiikilliset polut kulkevat eri tavoin. Kaisa toimii säännöllisesti ulkomailla Suomen lisäksi, sillä hänen yhteensä kiertää usein keikkailemassa ulkomailla. He esittävät englanniksi musiikkiaan. Muut haastateltavani liikkuvat musiikillisia polkuja harjoitusten ja esiintymisten myötä lähinnä Suomessa. Tosin Tuula kertoo viettäneensä aikaa paljon myös ulkomailla ja harrastaneensa musiikkia myös siellä. Saijan yhtye tekee selkeästi suomenkielistä musiikkia ja he kiertävät Suomessa. Kimmon yhtyeet soittavat englanninkielisiä kappaleita, mutta esiintyvät Suomessa. Kaikkien haastateltavien musiikilliseen elämään kuuluu aikaa rytmittäen treenit, matkustelu ja keikkailu. Jokainen toimii useassa kaupungissa musiikkiin liittyen.

Kimmo kertoo keikkauransa alkuvuosista näin:

Kimmo: mutta sittemmin on ihan keikkailuun, sitä keikkailurutiinia, sitä että ei. Koska sellanen että jos ei oo ihan huippu vielä soittamaan ja sitte pääsee keikoille, että kylhän sillonki tuli aika nopeesti, pääsi johonkin nuorisotalolle soittamaan ja, järjestettiin ite jotain omia bileitä, nin kylhän siellä se melkosta kaatuilua se oli välistä et se homma ihan, kirjaimellisesti

Haastattelija: kiljua joitte ja

Kimmo: ei, mä en ollu ikinä kiljuhmisiä että, totesin että mää arvostan mun aineenvaihduntaa sen verran paljon mutta tota, kylhän se oli että on tullu muutama keikka sillon ... ne on muuten ainoita muuten mitä on humalan takia mokannu että. Ja olihan se, me päästiin Lutakkoon soittaaan että, mäpä sain armeijasta oikeen lomaakin siihen, mikä oli musta ihan hienookin, puolustusvoimilta tällanen ele – mulla ei ollu siis mitään lomapäiviä jäljelläkään

Haastattelija: mm

Kimmo: käytettäväks mutta mulle myönnettiin niinku kuntoisuuslomia hyvästä palvelusta ku oli kuulema niin tärkeä asia. Ilmeisesti luutnantti oli joku musiikki-ihmisiä kanssa. (H1 Kimmo 2018.)

Kimmo oli armeija-aikoihinsa päässyt armeijasta lomalle sen vuoksi, että esiintyi Jyväskylän Lutakko-klubilla. Matka oli ollut vaativa kaikenkaikkiaan, ottaen huomioon sen että sinne lähdettiin kesken armeijan, joka on muutenkin henkistä ja fyysistä kuntoa koetteleva suoritus. Keikkamatkan aikana Kimmo oli myös sairastuneena kovaan kuumeeseen. Tähän päivään mennessä Kimmo on keikkaillut eri yhtyeittensä kanssa ”satakunta” kertaa.

### 4.3 Keitä musiikkialan mentorit ovat ja mitä he tekevät?

Eräs tutkimuskysymyksistäni, joihin lähdin pro gradussaani hakemaan vastauksia, oli muunmuassa se, *keitä musiikkialan mentorit ovat*. Tutkin kysymystä sen kautta, keitä henkilöitä musiikintekijät olivat urallaan kohdanneet ja mitä heiltä oli opittu. Musiikintekijät, joita haastattelin, toimivat populaarimusiikin saralla edustaen erilaisia tyyliuuntia keskenään. Kaikki haastateltavani kertoivat kasvaneet jollain tavoin musiikkia harrastavassa ympäristössä ja heillä kaikilla oli lapsena ystäviä joiden kanssa harrastaa musiikkia. Nämä lapsuuden ystävät olivat tärkeässä osassa ja vaikuttivat aina aikuisuuteen asti. Usein oli opittu vertaisryhmässä jossa jollakulla saattoi olla enemmän tietoa kuin toisella.

Haastateltava Kimmon kokemuksissa omassa lapsuudessa ja nuoruudessa korostui keskenään melko samanlaisten ystävien muodostamassa porukassa musiikin harrastaminen ja siinä oppiminen.

Kimmo: siitä mä just tää että kun ite on tolee, et ne on periaatteessa ollu toleen tasavertasia... ..ollu just

Haastattelija: mm

Kimmo: samassa bändissä, saattanu vaikka ollu itteensä nuorempi keneltä on oppinu, just esim. mietin. Sehä o tosi iso ikäero, kaks vuotta, silloin ku toinen on 16 ja toinen 18.

Haastattelija: mm-m

Kimmo: nii, sei oo silti ollu kuitenkin vaiks se on ollu sillain toinen on ollu musiikillisesti tosi paljo lahjakkaampi ja tosi paljo pitemmällä. Mutta sitte ite on

kuitenki vanhempi ihminen. Niin sitten siinä on jossain toisissa asioissa pystyy tietään paljon enemmän mitä toinen. Niin tota, se ollu sellasia niinku et ois ollu, et ite ois ollu alottelija. Sitte jos toine ois ollu vielä ni ku useemman vuoden vanhempi soittaja ni siinä ois niin paljon enemmän sellanen auktoriteetti mikä tulee etenki siinä iässä jos toine on vanhempi (H1 Kimmo 2018.)

Kimmon soittokaverit ja mentorit olivat löytyneet esimerkiksi samasta peruskoulusta tai bänditoiminnasta, ollen usein muutaman vuoden joko nuorempia tai vanhempia. Joskus Kimmo oli soittanut myös reilusti vanhempien bändiläisten kanssa.

Samanlainen, yhdessä kavereiden kanssa soittamisen harrastus nousi Tuulan haastattelussa esiin:

Tuula: Ehdotin muutamalle kaverille että haluisiko ne soittaa mun kaa. Sit ne jotka halus soittaa nin perustettiin niiden kans bändi. Sit soitettiin kaikis koulun tota hommattiin bändivuorot, ruvettiin esiintyyn kaikis mahdollis missä vaan pysty, koulun juhlat kaikki tämmöset bändiskabat kaikki.

Me perustetaan pieni bändi, välitunnilla soitellaan ja hän ei, neuvoo mulle biisirakenteet, et mitenkä biisi yleensä rakentuu, ja hänellä yleensä ollu sävellyksii valmiina. Ja sitten katotaan niinkun et, opetti et miten luodaan, luodaan biisejä et miten ne niinkun semmonen perus rokki, grunde rakenne yleensä kulkee. Ja sit se opetti myös sellasen, tietynlaista niinkun järjestelmällisyyttä siihen siinä että käytiin treenaamassa aina tietyin väliajoin ja näin, mut sittota. (H4 Tuula 2019.)

Tuula kertoi useista kokemuksistaan juuri peruskoulun sekä ammatillisen musiikkikoulutuksen ajoilta, jolloin oli ystäväystynyt ja harrastanut musiikkia koulussa ja vapaa-ajalla koulun ulkopuolella. He olivat monessa tapauksessa päätyneet tekemään jotain projektia yhdessä. Tuula oli myös oppinut paljon ja saanut hyödyllisiä neuvoja näiltä kanssamuusikoilta: esimerkiksi *markkinointimentorina* häntä oli ohjeistanut paljon eräs ulkomailla tavattu räp-muusikko.

Haastateltava Saijan kokemuksissa puolestaan esiin nousi erityisesti oman perheen merkitys ja harrastamiset soitonopetuksessa ja kerhossa. Kaisa, jota haastattelin, oli ”valmentautunut” musiikillisesti kahdenkeskisissä kontakteissa lapsena perheessä sekä soitonopettajien kanssa koulussa. Kaisan vastauksissa korostui myös materiaalisista lähteistä oppiminen ja näiden toimiminen yhtä lailla mentorina. Kaisa kykeni *eläytymistekniikalla* mentoroitumaan esimerkiksi jo edesmenneestä musiikillisesta esikuvasta. Lapsuudessa koetuilla musiikillisilla mentorointi- ja mentoroitumiskokemuksilla oli suuri vaikutus myöhempään elämään. Myös nuoruudessa opituilla

asioilla oli vastaava merkitys. Haastateltava Kimmo kuvaili, kuinka teini-iässä opitut asiat muodostivat 90% kaikesta hänen oppimastaan musiikissa.

Hieman teini-iän jälkeen haastateltavat Saija ja Kaisa olivat jatkaneet sittemmin enemmän ammattimaista uraansa. Mukaan mentoreiden joukkoon tässä vaiheessa esimerkiksi Saijalla oli tullut kustannustoimittaja, joka on jo suoraan työntekoon keskittyvämpi ihmiskontakti. Suhteessa kustannustoimittajaan jaetaan ”kaikki” asiat eli sekä ammatilliset että henkilökohtaiset. Kaisa oli tässä vaiheessa oppinut enemmän kanssamuusikoilta kuin oppilaitoksien opettajilta ennen. Kimmo jatkoi soittamista rock-yhtyeissä.

Tutkimuskysymykseen *mitä mentorit tekevät* löytyy vastauksena se että he ovat musiikintekijöiden elämän varrella vastaan tulleita henkilöitä, joiden kanssa on yleensä kasvettu samassa ympäristössä. Myöhemmin oman harrastuneisuuden ja ammatillisen suuntautumisen kautta mukaan ovat tulleet henkilöt jotka ovat edistäneet näitä tavoitteita ja jakaneet myös samoja mielenkiinnon kohteita toimien joskus esikuvina. Usein mentorit tekivät samoja asioita kuin haastateltavat, esimerkiksi soittivat samassa yhtyeessä.

Mentoreita oli vapaamuotoisesti löytynyt myös koulussa virallisen opetuksen lisäksi siten, että opettaja oli ryhtynyt tukemaan oppilastaan tämän musiikinteossa. Kaisa kertoo:

Kaisa: Mut sitte, tommoses opetustilanteessa et jos on ollu ite oppilaana niin nimenomaan ne opettajat tai koen että he tietosesti, niillä on tiet... joku tavote. Tai ne tietää mun tavoitteen ja niil on sit vielä jokk omat tavoitteet mua kohdistuen minuun, ja sit ne niinkun tiedostaa sen, niinku opettaa tiettyjä asioita jotta mä pääsen niihin omiinki tavoitteisiini. Mutta kyllä siinä on niinku vissi ero tietysti...

Haastattelija: mitä se on ollu muuta kun ehkä niillä muilla oppilailla, siis tällain niinku ihan puhtaasti ajateltuna

Kaisa: no siis yks kommentti minkä mulle, minkä yks opettajista sanoi oli näin että et ”ei sun tarvii Kaisa välittää siitä mitä nää opistoraamit sulle sanoo” että vaikka, vaikka mää... että hänen mielestä mä oon yks parhaimmista laulajista ketä hän tietää, että jatka samaan malliin, että vaikka nää opisto... Että kun, siinä oli semmonen mul oli niinku yks näyttötyö, näyttötyö ja sitte mää menin sinne sillain et mää olin seittemän päivän keikkaputken jäljiltä siel tekemässä sitä ja mulla oli ääni ihan maassa, ja mä en ollu kerenny treenaamaan niihin, mä en saanu kauheen hyvää niinku pisteytystä sieltä ja sit mä olin ihan aivan rikki siitä ja asiasta ja sitte mää puhuin tälle mun opettajalle nin se se vaan niinku tavallaan taas niinku anto

mulle sitä uskoo itseeni ja omaan tekemiseesti että vaikka mä en istukaan niinkun opiston raameihin nin niissä kaikissa asioissa nin sei tarkota sitä että mä oisin jotenki huono hehheh niinnin se sillain että, mummiest se on niinku oikeenlaista opetusta että että valetaan siihen oppilaaseen sitä uskoa itseen (H2 Kaisa 2018.)

Kaisa oli käynyt peruskoulussa ”kaikki musiikkiluokat” ja harrastanut ylipäättään aktiivisesti eri tavoin lapsesta asti musikkia. Kouluissa musiikkipettajat olivat Kaisan kertomuksen mukaan kohdelleet häntä aina hyvin ja kannustavasti. Joskus tämä ”erityishuomio” (H2 Kaisa 2018) oli närkästyttänyt muita oppilaita, vaikka mitä ilmeisimmin opettajien kannustava suhtautuminen perustui vain Kaisan omaan innostukseen ja aktiivisuuteen musiikkiasioista. Kaisa toimii myös nykyään itse laulunopettajana ja pitää työpajoja ollen yksi musiikkialan mentoreista. Omassa opetuksessaan hän ottaa henkiset ja tunneasiat huomioon, sillä ne ovat osa esimerkiksi äänenmuodostusta. Teknisten asioiden lisäksi äänenmuodostukseen liittyy ”pääkopan” (H2 Kaisa 2018) asiat, mistä lähtee lauluun ”tunne ja sielu” (H2 Kaisa 2018). Tunnepuolen lukot vaikuttavat Kaisan mukaan lauluun, ja niitä Kaisa yrittää mentoroida auki, omien sanojensa mukaan. Muun muassa tämän taidon hän on oppinut omilta opettajiltaan, ja siirtää sitä nyt eteenpäin omille oppilailleen sellaisena perinteen siirtona, mistä gradussani puhutaan. Omaan opetukseensa Kaisa lisää myös itse tekemiensä havaintojen ja kokemusten myötä karttunutta tietoa.

Sekä Uotilan (2016) siteeraamat kirjailijat että Kajanto, Onnismaa & Toom (2008) kutsuvat yhdessä tekemällä oppien vaihdettua tietoa hiljaiseksi tiedoksi. Tässä alaluvussa käsittelemissäni haastatteluosuuksissa tulee esiin Kimmon ja Tuulan pitkäkestoinen oleilu ja yhdessä oppiminen musiikkia soittavien kavereiden kanssa. Molempien kertomuksissa korostuu hiljaiseen tietoon kuuluva yhdessä tekeminen ja samalla tiedon vaihto. Kun tehdään yhdessä ja nähdään toisen tekeminen, tietoa ei välttämättä tarvitse aina edes sanallistaa.

Juuselan (2000) käsitteellä mentorointi viitataan ammattimaiseen tekemiseen ja opettamiseen. Saijalla oli soittamisen ammattimaistuttua mentorinaan kustannustoimittaja. Kaisa oli hakenut tietoa muunmuassa opettajiltaan, jotka olivatkin tarjonneet Kaisalle paljon tukea musiikissa. Mentorointiin on molemmilla kuuluneet keskustelut ja teknisten asioiden opettaminen. Nämä mentorit ovat olleet myös aivan eri roolissa kuin kanssamuusikko, tai omassa asiassaan huomattavasti pidemmällä kuin mentoroitava henkilö.

## 4.4 Erilaisia mentorointikokemuksia

Mentorointikokemus ja sen merkityksellisyys syntyy sosiaalisessa tilanteessa suhteessa toiseen tai toisiin ihmisiin. Kokemus on subjektiivinen ja se voi olla merkityksellinen molemminpuolisesti tai enemmän yksipuolisesti. Tunnistettavia, yhteisiä ja havainnoitavia piirteitä mentoroinnille ovat muunmuassa oppiminen, tiedonsiirto ja kahdenvälisyys. Se, mitä se merkitsee kokijalle voi olla hyvin monipuolista. Jos kokee soittotunnilla tullessa mentoroiduksi, se voi tarkoittaa vähäisessä määrin esimerkiksi soitonoppimisen lisäksi jotain muusikon ammattiin liittyvää asiaa, kuten mielikuvaharjoitetta siitä kuinka rentoutua lavalla. Kokemus voi olla myös hyvin voimakas, jolloin mentori koetaan monella tavalla merkitykselliseksi henkilöksi, jolta opitaan paljon muistakin asioista kuin musiikista. Mentori voi tuntua esimerkiksi kuin perheenjäseneltä.

Yksi tutkimuskysymyksistäni oli se, että *minkälaisia mentorointikokemuksia musiikintekijöillä on*. Tähän lähdin gradussani hakemaan vastauksia kysymyksen koko laajuudessa. Haastatteluissa kysyin lisäkysymyksiä näistä kokemuksista ja jätin tilaa vastauksille. Kysyin esimerkiksi joistain erityisistä kokemuksista tai henkilöistä, jotka ovat jääneet mieleen. Tai siitä, mitä mentoreilta on opittu. Haastateltavat ymmärsivät gradun aiheeseen johdattelun perusteella, että haastattelussa on kyse erilaisista mentorointikokemuksista, jotka ovat tapahtuneet pääasiassa koulujen ulkopuolella epävirallista reittiä pitkin ”perinteensiirtomenetelmällä” jota voi luonnehtia ikiaikaiseksi ja musiikki- kuten muussakin taidemaailmassa tapahtuvaksi ikiaikaiseksi tavaksi.

Haastateltavani Tuula kertoo oppineensa musiikintekijäystäviltään muun muassa äänenkäyttöön, studioteknisiin asioihin liittyviä ja oman tekemisen järjestelmällisyyteen liittyviä taitoja. Tärkeintä on ollut nykyisiltä bändikavereilta saatu *kannustus*:

Tuula: Mutta tota, joo elikkä niinku yhteistyökumppaneita, yksittäisiä tällasia räppäreitä, jotka on vaikka pyytäny mua tota biisiin tai ja sit sitä kautta mää esimerkiks tutustuin [yhtyeeseen], kun mua pyydettiin esiint tekeen yhteisbiisi jonka jälkeen päätettiin poiken kaa et tehään levy. Ja nyt meil on se levy pian ulkona. Se on nyt tällä hetkellä se kasetti painossa, eli tota. Nyt on tulos esikoisalbumi pian pihalle, ja sit siinä, pojat on ollu mulle tosi iso, isot mentorit, ne niinkun, ne no suurinta oikeestaan, tärkeintä mentorointia siinä oli kannustaminen. Niinku kannustettiin siihe et ku mä aikasemmin tein räppiä sillee

et mä niinku räppäsin ihmisille, ihmisille vaikka niinku baareissa, jatkoilla. Et mä en niinku ollu tulle aatelleekskaan että mä voisin julkasta tai et mun kannattais julkasta sil tavalla materiaalia. Ja sit pojat oli julkassu monta levyä ja ne oli sitä mieltä et todellakin, julkaset, että nyt niinku, anna mennä ja sillein, anto sellasta hyvää tulta siihen et se oli varmaa ehkä se suurin se tavallaan puskeminen siihen tekemiseen niinku semmoseen ammattimaiseen tekemiseen, et nyt tehään ja tehään sellasta materiaalia joka laitetaan ulos ja mennään keikoille (H4 Tuula 2019.)

Nykyiset bändikaverit ovat kannustaneet Tuulaa julkaisemaan omaa musiikkia, keikoille menemiseen ja ammattimaiseen tekemiseen. Esiintyminen sinänsä on Tuulalle ollut aina luontevaa ja hän on opiskellut ilmaisutaidon kursseilla. Tuula kertoo mentoroituneensa useamman kerran käänteisellä tavalla. Lapsena opettaja, joka halusi ettei Tuula soittaisi rumpuja koska ajatteli että se on enemmän poikien juttu, toimi kannustimena siihen, että Tuula päinvastoin halusi soittaa rumpuja entistä enemmän. Tästä syystä hän niitä alkoikin soittamaan. Tuulasta tuli koulun paras rumpali ja opettaja oli ihmeissään Tuulan päättäväisyydestä. Samalla Tuula halusi näyttää, että rummut eivät ole pelkästään poikien soitin, vaan ne kuuluvat myös tytöille. Käänteinen mentoroituminen sisuuntumisen kautta on tullut eteen myös myöhemmin, ja se liittyy samaten *sukupuolen perusteella väheksymiseen*:

Tuula: Ja sit, niinku sanoitki ne negatiivisetki asiat, ni puhutaan niist tosiaan myöhemmin mutta että tavallaan sekin on tietyllä tavalla mentoroidut, mentoroinut?, jos ajattelee käänteisesti tai oikeestaan aika suoraanki että, et multa on naisräppärinä niinku epäilty esimerkiksi jos mä meen backstagelle, ni epäilty että oonko mä ylipäättään räppäri et on ajateltu ekana et mä oon joku kiipparisti tai laulaja. Ja sit niinku, eh et on kysytty et ooks sä joku kiipparisti vai ja? Tollasta, et ei oo niinku millään tavalla uskottu et mä oon räppäri, ennenkun mä meen lavalle. Ja sit mä vedän ja näin niin sit, se on tavallaan ollu myös jonkinasteista mentorointia, et on halunnu sit niinku näyttää et vittu että, mä pystyn samaan ku tekin ja vielä ehkä niinku haastanki teitä. Niinkun että ja näinniin. Omaltavallaan sekin on ollu ka ollu silleen käänteisesti kannustavaa et on joutunu silleen näyttämään, vähän pistää sellast lisäpontta siihen hommaa. Siks että on naine, ja on tullu näitä epäilyksiä. (H4 Tuula 2019.)

Tuulaa on keikoilla kohdeltu väärin sen takia, että hän on nainen. Häntä on epäilty soitinvalinnasta tässäkin kohtaa. Väheksyminen on tietysti negatiivinen asia, mutta se on myös tuonut ”lisäpontta

siihen hommaan” (H4 Tuula 2019), esiintymiseen ja lavasuoritukseen. Tuula kertoo tämän jälkeen myös että niitä laulutekstejä, mitä hän on kirjoittanut, on epäilty jonkun miehen kirjoittamiksi. Häneltä kysytään edelleen ja usein, ovatko hänen tekemänsä sanoitukset jonkun miehen käsialaa. Keneltäkään miesräppäritä ei Tuulan mukaan koskaan kysytä samaa kysymystä, eli että ovatko tämän tekstit omakirjoittamia. Asetelmassa on selkeästi havaittavissa sukupuolen perusteella miesten etuoikeutettu asema, jota ei kyseenalaisteta ja jossa ei kysytä epäilevään sävyyn omasta tekemisestä tai soitinvalinnoista. Tekijyys musiikissa on annettu ikäänkuin itsestäänselvästi miehelle. Naiselta sen sijaan kysellään ja hänen tekemistä kyseenalaistetaan aivan eri mittaluokassa. Saijan mentorointikokemuksiin kuului ensimmäinen virallinen mentori kustannustoimittaja, jonka kanssa voi jakaa kaikki asiat:

Saija: Mut mentoreita mä sitten tota ää itseasiassa sen jälkeen kun mä pidin tos vähän taukoo musiikista, mä opiskelin muita asioita ja tota, kun mä palasin sit musiikin pariin, ni silloin mä sain kustannussopimuksen solmituks ja tota se kulkee nimellä kustannussopimus mutta siinä mä koen et siinä on enemmänkin semmonen mentorointisopimus siin on niinkun ensimmäinen rehellinen mentori mun elämässä

Haastattelija: siis se on jonkunlainen ihan niinku tämmönen ns. virallinen mentori

Saija: ää ei, hän on mun kustantaja, mutta tota mut mä koen et että tää kaveri on ensimmäinen tyyppi jota on kiinnostanu mun ura kokonaisuudessaan ja joka on ollu valmis käyttään sen suhteita mun hyväks. Toki, hän saa prosenttinsa, mutta hän saa prosenttinsa periaatteessa vaan tota mun kappaleista elikkä sil ei ois tarvetta olla kiinnostunu mistää muusta, mut sitte se kuitenkin käyttää aikaansa ja ajatuksiansa myös kokonaisvaltasemmin mun uran eteen. (H3 Saija 2018.)

Kustannustoimittaja on siksi erilainen mentori, että Saijalla on muuten paljon kokemuksia siitä, ettei häntä kannusteta. Haastattelussa hän kertoo populaarimusiikille tyypillisestä tavasta itseoppineisuudesta, eli tietoa on saatu kavereilta jua kirjoista ja lehdistä. Saija puhuu kuitenkin siitä, miten levy-yhtiössä ei ole saanut tukea tai opastusta samalla tavalla kuin hän on nähnyt miespuolisten muusikoiden kanssa työskenneltävän.

Saija: Mut en mä tiä, siis ehkä haluais tuoda sen vielä esille, että sitten niinkun, tuolla muusikoiden kesken tuntuu, et on tosi avoin ilmapiiri, ja kaikki on valmiita auttamaan sielä. Ei välttämättä sit... Et tottakai jokasella on omat verkostonsa et jotka on niinkun vaaliten kerätty vuosien kautta, et niitä verkostoja ei välttämättä



olla valmiita jakamaan, ja sit se on ihan ymmärrettävää, koska tällä alalla ne on valttia, mutta neuvoja, saa kyl tosi helposti sit kanssa muusikoilta. Et jotenkin, muistan silloin kun mä tein ensimmäistä EP:tä, ni siel oli semmosia vanhoja patuja jotka oli äärettömän upeita sen hetken kun niitten kans sai viettää aikaa... ja tota

Haastattelija: mm-m

Saija: ja sit se on hassuu et jost tosi paljo tätä tietoo, mitä just täs musiikissa ja täs yrittäjän elämässä täl hetkel niinkun hyväkskäyttää, on esimerkiks ihan vaikka yhen mun sukulaisen neuvot, se on vanha bisneshai. Ni siltä tulee tosi hyviä pointteja ja rokkasua. Et et tosi paljon niinkun ulkomusiikillisista yhteyksistä, ni saa tosi paljon, tosi paljon irti (H3 Saija 2018.)

Muusikoiden kesken ei verkostoja ole jaettu, vaikka yhteistyö sujuukin sen aikaa kun töitä tehdään. Oman perheen kautta tulevat verkostot ovat olleet tärkeitä. Omalta sukulaiseltaan on saanut hyviä neuvoja bisnespuolella, sillä tämä on ”vanha bisneshai” (H3 Saija 2018). Eri alan ihminen, joka ei suoraan liity musiikkiin, on voinut tukea myös musiikissa jotain toista kautta.

Kaisa kertoo oppineensa laulamisesta paljon käymissään kouluissa aina ala-asteelta asti. Hän on ollut tämän lisäksi hyvin tiedonhaluinen ja aktiivinen instrumenttiinsa liittyen. Kaisa kokee että häneen vaikutti suuresti ala-asteen musiikkiluokan opettaja, jolta hän oppi paljon äänenmuodostuksesta. Lisäksi Kaisa koki että opettaja oli ”inspiroiva henkilö” (H2 Kaisa 2018) joka todella välitti siitä, että hänen oppilaansa oppivat laulamaan. Opettaja myös totesi, ettei hänellä ole ollut niin hyvää lauluoppilasta koko uransa aikana. Myös muut opettajat huomasivat aina Kaisan oman kiinnostuksen lauluun ja pyrkivät antamaan tälle välineitä taidossa kehittymiseen. Se, mitä Kaisa ei pystynyt kuitenkaan kouluissaan oppimaan, oli esimerkiksi ”raspi-saundi” (H2 Kaisa 2018):

Kaisa: Mutta tohon niinkun rocktyyppiseen lauluun, tai raspi-saundeihin tai tommosiin ni mulla ei ollu itellä koskaan opettajaa, että tuota pop/jazz-linjalta mä sain niinku tommosia, tosi hyvät työkalut, niinku tommoseen niinku tekniseen, tekniseen hommaan, mutta mä oon itseoppineesti sitte treenannut ota rock-hommaa ja tietysti kun tota hevimusiikia rupesin kuunteleen silloin samoihin aikoihin kun mä olin siellä Konsalla. (H2 Kaisa 2018.)

Raspi-saundin löytyminen merkitsi myös *laulajaidentiteetin* kehittymistä suuressa määrin. Laulajakollegoilta Kaisa on kuullut esimerkiksi äänihieronnasta ja muista erilaisista teknisistä ja

kehon- ja äänenhuoltoon liittyvistä asioista. Puheterapeutilta ja foniatrialta Kaisa on saanut ohjeita siihen, miten pystyy säästämään omaa instrumenttiaan.

Greenen (2002) mukaan populaarimusiikkia opitaan paljon perheenjäseniltä. Näin on myös Kaisan tapauksessa, jolle veli on ”idoli ja muusa” (H2 Kaisa 2018), ja joka on aloittanut laulajan uran ammattilaisena aiemmin kuin Kaisa. Veli on Kaisalle hyvin läheinen ja he keskustelevat paljon asioista. Koska veli on ammattilaislaulaja ja -taiteilija, on tämä samalla myös Kaisan kollega.

Tamperelaisen Blues Barin jameissa Kaisa oli oppinut improvisoinnin taitoa, samaan aikaan kun hän oli tutustunut Janis Joplinin elämään:

Kaisa: Ja mä opin siellä semmosen niinku improvisaatio... tai kyl mä niinku aikasemminki olin harjotellu improvisaatio ja näin, mut mä pääsin nyt niinku livenä toteuttaa sitä. Et mää vaan sanoin et soittakaa geestä jotain ja sit mennään. Ja sit soitettiin geestä ja mää keksin sanat siinä samalla ja fiilistelin ja. Se on ihan äärimmäisen tärkeä niinku kyky pystyä improvisoimaan niinku et esimerkiks ky jos tulee tämmösiä tilanteita et unohtuu sanat tai... tai melodia, tai laulaa jotenkin väärin jossain kohtaa et sä pystyt niinku korjaamaan sen tilanteen lennosta, et se kuulostaakin siltä et se on sun tulkintaa eikä virhe heh välttämättä ja näin (H2 Kaisa 2018.)

Kaisan mielestä improvisoinnin taito on hyvin tärkeä siksi, että kykenee tarpeen mukaan mukautumaan yllättäen vaihtuviin tilanteisiin esiintyessä.

Kimmo on teinivuosinaan oppinut ”90% mitä mää niinku oo” (H1 Kimmo 2018) eli siitä, mitä hän tietää kaikesta musiikkiin liittyvästä. Lukioiässä hänellä on muun muassa seuraavanlainen bändi:

Kimmo: Ja sit mulla oli silleen et mää tutustuin uu lukion kautta uusiin kavereihin jotka oli paljon, ne oli mua nuorempia ensinnäkin, ne oli silloin niinkun 15–16 -vuotiaita ja mää olin 17-vuotias. Niin tota, näillä oli niinkun bändi ja ne oli jo tehny niinkun omakustannelevyjä ja ne oli keikkaillu – mä olin itekki nähny – ja sittota, jotenki oli vaa et ne halus alkaa tota mun kanssa... Se oli vähä et kokeillaan soittaa jotain yhdessä. Ja sillo just, neki oli innostunut tästä, tosi nopeesta rock-musiikista, ne oli enemmän sellasta poppia soittanu sitä ennen.

Niin, näitten kokeneempien ketkä oli jo käyny keikoilla, siinä oppi tosi paljo tällasia, just ihan ett, miten kannattaa kitarapiu, että miten kannattaa kierrättää, että se kannattaa kierrättää sieltä kantohihnan kautta että jos astuu päälle niin se

plugi ei irtoa. Tai, just että kannattaa hankkia ehkä sellaset korvatulpat mitkä tota saattaa suojata kuuloo jos soittaa tosi kovaa meteli.

Kimmo: siis sellisäks että mee soitettiin samassa bändissä nii me oltiin myös kavereita

Haastattelija: nii

Kimmo: et me puuhattiin kaikkee muutaki. Toki se on että Jämsässä on pienet piirit, että, että

Haastattelija: mm

Kimmo: niiku mulle joskus sanoki jotai jotai tyhmää taas joku teki että täällä Jämsässä ku ei voi kavereitaan valita että se on. Mikä nyt ei sekään oo ihan totta, eihän se nyt ihan mikään 500 asukkaan kylä oo että. Mutta tota, see että kyllä sitä puud just tää, että mitä nyt nuorena saatettiin, samallaporukalla lähteä vaikka Ruisrockiin, iha vaan kattoon bändejä (H1 Kimmo 2018.)

Teinivuosien jälkeen ei ole kuitenkaan tarvinnut opetella niitä asioita uudelleen, mitä silloin oppi. Uusien kappaleiden opetteluun ja keikkailuun on tullut rutiinia. Ennen oli myös esiintymisjännitystä, nykyään ei enää juuri yhtään. Aikuisiällä Kimmo on oppinut muusikkokavereiltaan *improvisoinnista*.

Tekemällä oppien valmistui Kimmon yhtyeen omakustannelevy vuosien 2002-2003 aikana. Ollessaan soittamassa ”jossain bänditapahtumassa” (H1 Kimmo 2018) kotikaupungissaan Kimmo tutustui yhtyekavereidensa kanssa paikan miksaajaan, jonka kanssa tuli puhetta siitä, että miksaajalla oli treenikämpän ja studion välimallia oleva tila käytössään entisellä paloasemalla. Siellä päätettiin äänittää tuleva levy:

Kimmo: no joo sen että, sehä äänitettiin silleen et ekaks rummut, siinä kitara komppas niinku tukiraitaa, sit äänitettiin basso, sit kitarat. Ja tota, tota, en oikeen muista sitä [...] Se oli se että niitä biisejä oli soitettu jo keikoilla, ne oli tuttuja, et ei siinä sen kummempaa että, periaatteessa soitti sitte raidan läpi ja se oli siinä. Jonkun verran piti niitä korjata ja ottaa uusiks, ja sitte sieltä tuli luureihin ääni että ”noni, tossa tuli virhe, uudestaan”. Mut se oli hyvä, et eihän sitä niinku, biisejä varsinaisesti sovitettu äänittämistä varten, tai ei niitä mietitty, ne soitettiin samanlaisina, ehkä jotai et laulettiin taustalauluja vähä enemmän ku keikalla, ja muistan joihinki biiseihin nin tota tamburiinia äänitettiin, että se oli se meidän sovittaminen että [...] mä en ollu niin paljoo mukana siinä ku esimerkiks kitaristit

kävi tekemässä omia. Olisko tohon yhteensä käytetty, kyllä siihen aika monta, kun me sovittiin vielä joku kimpasumma, könttäsomma millä niinku maksetaan se.

Niin tota, olisko siihen yhteensä käytetty joku 6 iltaa? Iltapäivää

Haastattelija: mm. Onks noit teijä omia biisejä?

Kimmo: joo. Ja jopa kaks on mun sävellystä tossa että mikä on must aika hämmentävää että mä oon alle kaks vuotta aikasemmin niinku, ottanu ekaa kertaa soittimen käteen, ja sit on heti tekemässä. Plus mullahan on aina ollu se että mää oon, tottakai pitää päästä omia biisejä tekemään että

Haastattelija: heh. Onks ne täällä jossain painettuna ne sanat?

Kimmo: ei oo, luojan kiitos. Kannot tein minä

Haastattelija: heh. Okei, tää on ihan hieno

Kimmo: joo, tuo oli ihan että, mutta kuvankäsittely on tehty Microsoft Paintilla, että Haastattelija: mm

Kimmo: skannattu kuva. Tussilla piirtäny ton (H1 Kimmo 2018.)

Miksaajan kanssa tutustuttiin äänittämisen alkeisiin. Kimmo ei ollut itse kuitenkaan innostunut äänitystaidosta sen enempää, vaikka näki äänitysprosessin ollessaan soittajana. Hän osaa tänä päivänä kuitenkin perusasiat äänityksestä.

Tämän alaluvun tarkoituksena oli syventyä niihin mentorointikokemuksiin, joita haastateltavillani on ollut. Vastauksissa tuli esiin yhtyekavereilta saatu tuki ja kannustus, itseoppineisuus, sukupuolen perusteella tapahtunut syrjintä ja laulajaidentiteetin muodostuminen. Haastateltavat kertoivat lisäksi siitä, kuinka mentorista oli inspiroiduttu, improvisaation opettelusta ja levynteon vaiheiden oppimisesta.

Laitinen (2010) käsittelee gradussaan naisten muusikkoidentiteetin muodostumista soittotunneilla. Haastateltavillani Kaisalla laulajaidentiteetti oli sen sijaan kehittynyt suuressa määrin päinvastoin koulun ulkopuolella – koko laulajaidentiteetti liittyikin rock-maailmaan. Sukupuolen perusteella tapahtuva syrjintä puolestaan on tunnistettu asia sukupuolentutkimuksessa. Musiikkiteollisuudessa on rakenteellista, samaten naisiin kohdistuvaa syrjintää (Nissi 2014). Haastateltava Tuulan kokemus toi hyvin esiin käytännön keikkatilanteissa tapahtunutta muusikkona uskottavuuden kyseenalaistamista. Kohtaamisissa mentoreiden kanssa oli joka tapauksessa opittu jotain ja siirrytty musiikin osaamisessa eteenpäin. Juuselan (2000) mukaan mentoroinnin määritelmään kuuluukin juuri se, että mentoroinnissa opitaan taitoja ja kehitytään opittavassa asiassa. Myös käänteisesti, eli kielteisen kokemuksen johdosta sisuuntumalla, voi oppia ja ”mentoroitua”, vaikka ei se olisikaan tapahtumien alkuperäinen tarkoitus.

## 4.5 Samaistuminen esikuviin

Kaksi haastateltavaa toi esiin sen, miten he ovat oppineet kaukaisemmilta ja läheisimmiltä esikuvilta musiikkiin liittyviä taitoja tai asenteita. Kaukaisempiin idoleihin on liittynyt materiaalin kautta oppiminen. Läheisimmistä esikuvista haastatteluissa puhuttiin heti alkuun perheen merkityksestä, lisäksi siihen liittyen että toisen sukupuolen mallia ei voinut käyttää yksiselitteisesti.

*Faniteoreettisen näkökulman* kautta haastateltava Kaisan kertomus materiaalistien lähteiden välityksellä mentoroitumisesta on mielenkiintoinen. Salon omaelämäkerrallinen kirjoitus *Kulttikirjassa* (2003) vuodelta 1995 kuvailee faniuden näkökulmasta sitä, että Salo itse oli samaistumalla idoliinsa Kerouaciin pystynyt oppimaan tästä paljon. Samoin Kaisa oli mentoroitunut edesmenneen laulaja Janis Joplinin musiikista ja koko elämästä:

Kaisa: ...jamittelin semmosen yhden kitaristin kans me perustettiin yhdessä se bändi ja hän sitte pyysi siihen tuntemiaan soittajia, ja sitten ne sano mulle että tai tämä kitaristi nimenomaan että mites toi Janis Joplini että ruvetaanko vetämään sitä ja mä en ollu siis silloin muuta kun kuullu siitä henkilöstä ja sit mä jotenki mä saman tien niinku rakastuin siihen koko sen Janis Joplinin niinku se koko semmone olemus ja asenne ja se tyyl. Siin oli sitä samallaista, jotenki koin semmosta sielunsiskoutta sitä kohtaan, että tolla on semmonen samanlainen intohimo mikä mulla palaa sisällä että tätä, tähän mä nyt lähen ja se, se oli kyllä niinku se oli hieno kokemus oivaltaa tommonen tai niinku heh et joku niinku edesmenny ei mul ollu koskaan tapahtunu sellasta, mul oli tietysti ollu näitä, tullu matkan varrella tämmösiä esikuvia, idoleita. Mut nyt niinku ensimmäistä kertaa tuli semmonen olo että

Haastattelija: okei

Kaisa: jotenki et jotenki paljon enemmän jotenki että halus niinku tietää siitä ihmisestä enemmän muutakin kun sen että tää on laulaa hyvin tai esiintyy hyvin että mikä tän ihmisen historia on että sit mä luin hänen niinku elämäkertoja ja sitä historiaa just että mä myöski sain hänestä semmosta et vaikka onki edesmenny henkilö ni mä sain sieltä hänen niinku henkilökohtasestaki elämästä mä pystyin samaistumaan, hänki oli kokenu paljon koulukiusaamista niinku minäki ja ja

kokenu samanlaisia tuntemuksia itsetunto-ongelmia ku minäkin ja silleen ni mä pystyin jotenkin niinku niin hyppäämään sen saappaisiin sitten ku vedettiin jotain keikkoja ni jotenki mä, mun alter ego oli vähäsen niinku mini Janis Joplin hehheh tai semmone että... (H2 Kaisa 2018.)

Kaisa kertoi, kuinka Joplin oli persoonana ja muusikkona tehnyt häneen nuorena aikuisena lähtemättömän vaikutuksen. Kaisa oli myös eläytynyt Joplinin hahmoon ja oppinut siitä tällä tavoin. Hän ei kuitenkaan halunnut omien sanojensa mukaan samanlainen kuin esikuvansa Joplin, vaan ottaa tämän hahmosta joitain osasia omaansa:

Kaisa: mutta sitte myöski jossain kohtaa tuli semmonen että en mä halua olla Janis Jopli, tietenkään, eikä missään vaiheessa ollu semmosta että haluan olla joku muu kun minä itse. Mutta semmonen että se oli hyvä semmone alkusykäys siihen että mää rupesin kehittämään omaa tyyliä tulkita tota. Et emmä koskaan halua olla niinku heh tai ei kukaan voi olla kukaan muu ku oma itsensä

Haastattelija: mm

Kaisa: ja jossain kohtaa niinku, joskus oli semmonen hirvee et emmm että mun pitää olla samanlainen tai osata laulaa samallalailla ku joku muu. Mut sitte onneksi jossain kohtaa tuli semmone niinku järki käteen että nii että mä en voi et mä en voi olla mitään muuta ku oma itseni, ja nykyään mulla onki se tavote ett mä haluan olla paras itseni heheh niinku et miten mää voin kehittää itseäni parhaimmalla tavalla ja kehittää itseni siihen huippuun kun mä pystyn, mutta tossakaan ei oo mittaria et sen takii mä en oikeen niinku öö mä en niinku näe että laulajia olis niinku vois sanoo että jos pistetään niinku oikeesti hyviä, kaikki hyvät laulajat niinku samalle viivalle ni ei voi sanoo et kukaan on niinku paras. Koska se, senhän määrittelee ihan niinku ihmiskorva et joku tykkää jostain henkilöstä, esimerkiks joku tykkää mun laulusta tosi paljon ja joku taas ei tykkää mun laulusta yhtään. (H2 Kaisa 2018.)

Samoin Salo oli ottanut Kerouacilta vain tiettyjä vaikutteita, mutta tehnyt lopulta kuitenkin omat valintansa. Samaistuminen ei siis ole kummallakaan ollut täysinäistä, vaan osittaista. Kaisan tavoitteena on kehittää itseään parhaimmalla tavalla, sillä muihin vertailu on mahdotonta koska lauluäänestä pitäminen on makuasia.

Saijan ja Kimmon kertomuksissa on myös huomattavissa Salon faniteoreettinen näkökulma. Saija kertoo perheen musiikkitaustan vaikuttaneen omaan musiikitaustansa. Hän oli lapsena saanut

muusikkouden mallia isänsä muusikkoudesta. Myös veljensä soittopuuhista Saija oli ottanut esimerkkiä. Muusikkouden ja musiikin soittamisen oppiminen on tapahtunut luonnollisessa kasvuympäristössä.

Saija: Mun musiikkitausta menee varmaan niinku samalla mun perheen musiikkitaustaks et tota isä oli aikoinaan semmoses tosi tunnetussa bändissä mutta lähti sitten parikymppisenä kuitenkin konservatiivisempaan työelämään.

Saija: Öö, sitten, ripari-ikäsenä mä päätin ostaa itselleni saksofonin, ja ostin itselleni siihen tunnit. Ja sitte koko tän ajan mun veli on siis käyny maksetuilla klassisen kitaran tunneilla, ni sit mä aina vähä yritin onkii siit.. Mun veli ei kauheesti jaksanu mua opettaa, mut sen mitä jakso niin, yritin siltä kaivaa oppia ja tietoa. Mut aika niinku ite oppimalla on menty ja tota nimeomaan just tekemällä ja kavereilta vinkkejä ottanu, tosi paljon Youtubee on ollu käytössä. (H3 Saija 2018.)

Saija tiedosti kuitenkin pitkälti erilaisuutensa isään ja veljeen verrattuna ja huomasi jo varhain ettei naissukupuolisena ole oikeutettu läheskään samoihin asioihin mitä miessukupuoliset tuntuvat saavan jopa automaattisesti. Saija oli joutunut tekemään paljon työtä pohtiessaan sukupuolikysymystä liittyen muusikkouteen. Samoja asioita ei vain voinut tehdä mitä pojat. Oma paikka musiikintekijänä piti ansaita aivan eri tavoin ja se oli mutkikkaampi. Siltikään kaikki ovet eivät auenneet samoin kun pojille, minkä Saija koko oikeutetusti epäoikeudenmukaisena asiana. Ammattilaisenaakin ollessaan Saija huomasi, että joissain työyhteisöissä miehet hakeutuivat keskusteluihin ja puuhailuihin lähinnä toisten miesten kanssa. Tämä saattoi sulkea ulos miesporukasta.

Saija: kyl niinku huomaa et tuol studiossakin saa taistella että saa tehdä asioita itse, vaikka se on sinänsä hassuu taas koska kuitenkin on tottunu tekemään kaiken itse, ja sit yhtäkkiä mun pitää kertoa, et hei, mä soitan mun instrumentin itse.

Haastattelija: okei. Eli ne haluais että sä niinkun tota, tai ne ajattelee tai lokeroi sut sillain että, jotenkin siis sillain että ”ei toi tyttö nyt soita mitään...” kuitenkin...

Saija: niin tai jotenkin, mä luulen et siin on semmonen ehkä myös taustalla et ajatellaan, et mua ei kiinnosta tai et et se ei haittaa mua et jos mä en soita itse, mikä on tosi hämmentävää koska mä uskaltaisin väittää et et jos ois jäbä, niin ei sitä kohtaan kohdeltais noin, et tottakai se soittais itse, ja tottakai sitä kiinnostaa että.. [...] et se ei niinku silti poista multa sitä että mun pitäis silti artistina olla autonominen siinä mitä soundeja mä päästän ja mitkä menee. Jotenki se on niinku

hassua et se ei oo niinku vertaista, vaan on koko ajan vähän niinku sillee...

Haastattelija: nii

Saija: ni että jäbiä kohdellaan eri tavalla, vertaisena

Haastattelija: ni. nii-i (H3 Saija 2018.)

Vaikka Saija on kasvanut ympäristössä, jossa miespuoliset muusikot ovat olleet luonnollisesti esikuvia ja mentoreita, ei hän ole voinut samaistua näihin kuitenkaan täysin ja hyödyntää suoraan heiltä opittuja asioita. Saija kertoi että pitää hienona asiana että nykyään niin monet naiset tekevät sen genren musiikkia mitä hän ja että olisi tärkeää että alalla olisi enemmän naistoimijoita. Naisten kanssa voisi tehdä paremmin musiikkiin liittyviä asioita, jos naiset suhtautuvat myönteisesti toisiinsa, kuten hänen tuntemissa porukoissa. Silloin ei olisi ulossulkemisia sukupuolen takia.

Saija: Mut sit taas, must on ihanaa et Suomes on kickass niinkun ballskickin' muijia, niinku olemassa jotka on jotenki pelannu pelinsä silleen et on saanu niinku sen arvostuksen ja kunnioituksen jotenkin ehkä yks tämmönen vahva esimerkki kerrallaan tää ala muuttuu erilaiseks ja jotenkin niinkun yks unelmista on olla myöskin tämmönen hahmo (H3 Saija 2018.)

Saijalla on kuitenkin esikuvinaan ja samaistumisen kohteena joitain omalla alallaan naisia, ”ballskickin' muijia” (H3 Saija 2018). Hän myös jonain päivänä itse haluaisi olla sellainen ja toimia esikuvana muille. Saijan mielestä vahvat naishahmot ovat pystyneet muuttamaan musiikkialaa.

Haastateltava Kimmo muistaa jo varhain teini-iässään suhtautuneensa joihinkin itseään hieman vanhempiin poikiin ihailen näiden musiikkitietoutta. Kimmo myös itse toimi vuorostaan samaistumisen kohteena toisille, jotka eivät niin paljoa tienneet. Mentorointia tapahtui puolin ja toisin Kimmon porukoissa. Oli selvää kuitenkin, että niiltä omaksuttiin, jotka tiesivät jostain asiasta enemmän. Materiaaliset lähteet, kuten äänilevyt, ovat myös Kimmolle toimineet mentorina.

Äänitteistä ja musiikkilehdistä on opittu suoraan asioita ja itse etsitty tietoa esimerkiksi internetistä. Kimmo on harrastanut musiikkia tiiviimmin oman ikäisten miessukupuolisten kanssa.

*Matkalla*-kirja ja sen päähenkilö, joka edusti kirjailija Kerouacia, toimi Salon oppi-isänä (Salo 2003) materiaalin kautta. Salo ei kohdannut Kerouacia suoraan eivätkä he viettäneet aikaa yhdessä. Salo inspiroitui kirjallisen materiaalin kautta Kerouacin ajatuksista. Suhde ei ollut henkilökohtainen ja kahdenvälinen, mutta oppi-isän vaikutus oppilaaseen oli monin tavoin verrattavissa sellaiseen.

Kaukaisempiin esikuviiin voi *samaistua* materiaalisten lähteiden avulla, ja *eläytyä* heistä kerrottuun maailmaan. Yhtälaila oppihenkilön suulliset kertomukset voisivat olla tällalaila staattisia, kuten



sellaisia kuuntelisi esimerkiksi lähietäisyydeltä. Vuorovaikutusta ei tarvitse olla siten, että oppilaan tarpeiden mukaan mestari räätälöisi opetuksiaan tietyn oppilaan mukaan. Materiaalisen lähteen kirjoittaja voi olla suunnitellut tällaisen etukäteen ajattelemalla yleisönsä. On aikaan ja paikkaan liittyvä kysymys, milloin opetukset kohtaavat oppijan. Eläytymistekniikalla voi saada pitkälle samoja tuloksia kuin kahdenvälisellä suhteella.

Materiaalisista lähteistä tai henkilökohtaisen suhteen kautta oppimisella on aste-eroja. Girolamo Mein kirjoittamat kirjeet Florentino Camerata -ryhmälle (Palisca 1954) ovat sekä materiaalisia lähteitä että kommunikaatiota tiettyjen ihmisten välillä. Kirjan kirjoittaja kommunikoi myös ihmisryhmän kanssa, yleisönsä. Rock- tai sinfoniakonsertissa muusikot kommunikovat yleisönsä kanssa, joskaan eivät jokaisen kanssa yleensä erikseen, vaan yleisön kokonaisuutena. Konsertissa muusikot ja yleisö ovat kuitenkin lähellä toisiaan ollen samassa tilassa ja samaan aikaan, joten heillä on siinä mielessä ”henkilökohtainen” väli. Vaikka konsertissa voi ajatella orkesterin tehtävänä olevan yleisön viihdyttäminen, joku yleisön jäsen saattaa olla kuulijana muusta syystä. Yleisön jäsenenä voi olla esimerkiksi oppimassa ja samaistumassa soittaviin muusikoihin, etenkin jos on itsekin muusikko. Näin näkee hyvinkin läheltä ”mestarinsa”, suhteen ollessa pienessä määrin henkilökohtainen ja suuremmassa määrin materiaallinen vaikkakin elävä.

Faniteoriaa ei voi puhtaasti verrata samaistumiseen, koska fanius liittyy yleisesti ottaen muusikon tai vaikka jonkin kulttuurituotteen ihailmiseen. Faniina voi kuitenkin samaistua ihailun kohteeseen. Samaistumalla ihailun kohteeseen ja sitä kautta asioiden omaksuminen ja oppiminen toimii myös vertaisten kesken – ja mahdollisesti tulevaisuudessa vertaistuttua. Lapsikaan ei ole lapsena vanhempansa vertainen, mutta voi itse aikuisena toimia kuten tämä vanhempansa samassa iässä. Myös kokeneempi henkilö voi fanittaa vähemmän kokenutta ja omaksua tältä taitoja.

Skinnerin (2007) ja Greenen (2002) teorioiden mukaan materiaalisista lähteistä opetellaan muunmuassa vertailemalla itseä ja imitoimalla. Skinnerin tutkimuksen teinityöt kasvoivat nuortenlehtien ja elokuvien parissa, joista opettelivat mitä on olla suosittu. Greene puhuu enemmän musiikin oppimisesta populaarikulttuurissa äänitteistä, lehdistä ym. Etenkin haastateltavani Kaisa kertoi materiaalisista lähteistä oppimisesta eläytyessään Janis Joplinin elämään, josta sai havaintoja äänitteistä ja lehdistä. Myös Kimmon oppimisprosessissa samanlainen materiaali oli tärkeässä osassa. Saija puhui enemmän kasvokkaisesta oppimisesta mentoriensa kanssa. Hän oli myös saanut eniten kertomansa mukaan eniten ammattimaista mentorointia kustannustoimittajaltaan.

## 4.6 Mentorina materiaaliset lähteet

Lähes kaikki haastateltavani toivat esiin oppineensa musiikkilehdistä, videoilta tai äänitteiltä musiikkiin liittyviä asioita. Perinteisesti musiikkia on soitettu ja harjoiteltu nuottien avulla, myöhemmin internet on tuonut lisämahdollisuuksia materiaalin kirjoon. Kutsun tässä gradussa eri elottomia objekteja, joita käytetään musiikin opettelussa välineenä ihmismentorin sijasta, nimellä *materiaaliset lähteet*.

Kimmo kertoo läpi haastattelun kaiken musiikin soittamisensa ja oppimisensa perustuneen aina kavereiden kanssa harrastamiseen ja materiaalisista lähteistä opetteluun.

Kimmo: ja mullahan on se että ei oo mitään, oppilaitosta tai mitään tällasta niinkun, miten sanois, virallista opetusta

Haastattelija: niin musiikin alalta

Kimmo: tai mitään puolivirallistakaan, ei mitään, et kaikki on niinku, itseopiskeltua. Tai just treenikämpällä ja keikoilla

Kimmo: Ja kaveri näytti, kirjotti mulle lapulle, että mikä kieli on mikäkin. Ja sit se itseasias – tää on hauska – jos sillon oli, tää olisko -99 vuonna, 98–99, ni oli netti, ja tota, sieltä see näytti että miten tabulatuureja luetaan, elikkä näitä numeroilla merkattuja, että jos haluat jotain. Niin, se oli niinku oikeestaan sellanen että see ilman sitä niinku neuvoja ei sitä ois oikeen lähteny, toki ois ite sitte opetellu kantapään kautta mutta se autto tosi paljon alkuun

Kimmo: mulla jotenki oli tää et, tällane et, se oli mua kaks vuotta nuorempi kaveri, ja se osas jo aika hyvin soittaa, niin tota. Se niinkun opetti mulle teoriaa, niinkun siinä soittamisen ohessa. Että kun, niin tota, se ei ollu mitään sellasta et ois niinku vartavasten ruvennu opettaan siinä että aina se, näytti että joo tuo, et sää voi tolleen soittaa näitä peräkkäin ja miten menee, ja sitä kesti niinkun, oikeestaan just että sinne siitä porukasta muodostu just tuo mistä... tehtiin tuo levy, ja sitten tota levyä tehdessä taas oli hauska, että mä olin ite taas netistä opiskellu – sillo jo löyty aika hyvin tietoo, että miten esim tollanen just vinyyljulkasu tehdään ja, siinä oli ehkä sellanen et sii mää pääsin siinä mä olin opetellu, ja kyselly netin

kautta asioita, ni sit mää pystyin niitä niinku, kun sitä just ei oikeen tienny tästä puolesta mitään, nii, niin totaa. Se on hauska et sitten tuli itellä sellanen et hei, mää tiedän tästä asiasta enemmän (H1 Kimmo 2018.)

Kimmo kertoo erääksi materiaalisiksi lähteeksi – ja samalla koko soiton opetteluun – internetin vuosina 1998–1999, joka silloin teki tuloaan Suomeen kokonaan uutena tekniikkana johon koko kansalla oli pääsy vähintään kirjastoissa. Kimmo kertoo myös tabulatuureista, kitaran ja basson oteohjeista, joita hänen kaverinsa opetti lukemaan internetistä. Kimmo oli puolestaan itse saanut sieltä tietoa vinyyljulkaisun teosta. Hän kertoo myös, että kavereiden keskinäinen neuvominen ”autto tosi paljon alkuun” (H1 Kimmo 2018), vaikka yksinään opettelu, vaikkakin kantapään kautta, olisi ollut periaatteessa mahdollista näistä materiaalisista lähteistä. Pojilla ja miehillä opetellessaan musiikkia yhdessä harrastamalla onkin usein tällainen tuki toisistaan, toisin kuin tytöillä ja naisilla, joilla on puutetta kaveriporukan tuesta. Haastatteluissani tätä toivat esiin ainakin Tuula ja Saija.

Viime vuosina Kimmo on opetellut Youtubesta pianonsoittoa:

Kimmo: toisaalta mä oon huomannu sen, nythä mulla vähä jäi se ku mä ostin ton pianon kuitenkin, ja mä olin 31-vuotias ja taas, ei mitään kokemusta pienonsoittamisesta

Haastattelija: mm

Kimmo: mä aattelin mikä on tuolla toisessa huoneessa nin

Haastattelija: okei

Kimmo: ja, mä aloi sitä ihan tässä tapauksessa, tällä kertaa mä otin siitä Youtubesta löytyy hyviä tota, soittovideoita. Nii sieltä mää katoin sellasen niinku online piano tuutor -sellanen, naisihminen, ja sit se näytti siinä tälleen soitellaan ja kyllä niitä skaaloja aloin siinä

Haastattelija: okei

Kimmo: hinkkaamaan. Harmi vaan että se jäi, koska ei taho ikinä löytää aikaa että vois rauhottua semmoseen ni. Mutta se on jännä silti, kyllä niitä oppii edellee, että ei se (H1 Kimmo 2018.)

Samoin haastatteleman Saija kertoo Youtuben olleen ”ahkerassa käytössä”, millä viitataan myös siihen, että Youtube -videopalvelun videot ovat tulleet lisäksi materiaalisten lähteiden kirjastoon kyseisen videopalvelun alettua toimintansa vuonna 2005. Youtubessa on paljon soitonopettamisvideoita ja Youtuben peruskäyttötarkoituksia onkin tarjota opetusvideoita. Ihmiset käyttävät Youtubea suureksi osaksi siihen, että he haluavat oppia asioita. Youtubeen voi tämän

lisäksi ladata näytteitä omasta soittamisestaan tai laulamisestaan, jolloin muut voivat löytää näitä monissa tarkoituksissa. Haastateltava Kaisa kertoo nykyisen yhtyeensä löytäneen hänet bändiinsä tällä tavoin.

Edellisessä kappaleessa mainittu Kaisan Janis Jopliniin samaistuminen on materiaalisista lähteistä oppimista, samaistumisen ja faniteorianäkökulman kautta tarkastelemisen lisäksi. Kaisa kertoo tutustuneensa Joplinin elämään ja persoonaan siitä materiaalista, mitä löysi, mikä tarkoittaa nuortenlehtiä, musiikkilehtiä ja -ohjelmia, mediaa ylipäättään, äänitteitä ja videoita. Kaisa oli imenyt itseensä tietoa Joplinin laulamisen ja esiintymisen lisäksi tämän elämäntarinasta ja historiasta.

Greenen (2002: 60) mukaan epävirallista reittiä käyttäen musiikkia opitaan kaikkein eniten korvakuulolta äänitteitä toistamalla. Muusikot eivät kuitenkaan aina miellä tätä opettelemiseksi, sillä heidän tarkoituksenaan ei välttämättä ole oppia, vaan he alkavat pyöritellä melodioita mielessään ja ehkä alkaa myös itse niitä soittaa vain kuunneltuaan musiikkia. Musiikkia voi toisaalta kuunnella oppimismielessäkin. (Greene 2002.)

Vaikka elokuva tai tv-sarja on luonteeltaan fiktiivinen, siinä on kuitenkin joitain tosielämän piirteitä, jotka voi tunnistaa ja liittää osaksi omaan elämään. Toisten elämän seuraaminen, olipa se fiktiivisten elokuvahahmojen tai oikeiden, antaa malleja käyttäytymiseen ja menestymiseen. Nuoret osaavat jo hyvin lukea mediaa ja ymmärtää sen eri lajityyppien eroja.

Samaan tapaan mentoroivia tekstejä: musiikkia, lehtiä ja elokuvia käytetään niin musiikin oppimiseen kuin siihen, mitä on olla suosittu (Skinner 2007). Näitä materiaaleja käytetään laaja-alaisesti eri tarkoituksiin. Populaarikulttuurilehdistä voi lukea tarinoita muusikoista ja siitä, kuinka nämä elävät. Vaikka ehkä useimmille tällaiset tarinat näyttävät etäisinä eikä lainkaan omaan elämään liittyvinä ja niitä tarkastellaan lähinnä musiikkifanin näkökulmasta, itse tulevat muusikot lukevat niitä eri tavoin. Tulevat muusikot samaistuvat valmiista muusikoista kertoviin tarinoihin tai ainakin ymmärtävät sitä myös helpommin tästä näkökulmasta. He saattavat sovitella mielessään itseään lehden muusikon asemaan enemmän esimerkiksi soittajana lavalla kuin fanina yleisössä.

Musiikkiäänitteitä kuunnellessaan tuleva muusikko kuuntelee musiikkia eri tavalla kuin fani. Hänelle muodostuu mielikuvia itse soivasta musiikista ja hän analysoi kappaleiden kulkua. Hän myös tässä asettaa itseään enemmän musiikintekijän rooliin: miten minä soittaisin tai sanoittaisin vastaavan kappaleen. Muusikkona olossa on monta osa-aluetta jotka kukin tulevat eri medioissa esiin eri tavalla. Näistä opitaan vastaavasti eri osa-alueita. Musiikin teknisen puolen ja muusikkona olemisen ja esiintymisenkin puolet opitaan imitoimalla, analysoimalla ja eläytymällä. Esimerkkejä aletaan soveltaa omaan muusikkouteen ja omaan soiton harjoitteluun käytännössä.

Teksteillä itsensä mentorointi on hieman erityyppistä kuin elävän opettajan tarjoama kahdenkeskinen tuki. Yhtymäkohtia näillä kahdella asialla kuitenkin on ja raja voi olla joskus kapeakin. Youtube-videopalvelun aikana kasvanut sukupolvi on kouluttanut itseään musiikinharjoittelussa, ja monissa muissa asioissa, katsomalla Youtubesta opetusvideoita. Videoita valikoimalla tekee itse tavallaan opettajan töitä siinä missä opettaja perinteisesti valitsee oppilaalleen oppimateriaalit. Youtubea käyttävä itseopiskelija pystyy omien mielenkiinnonkohteidensa mukaan etsimään hänelle sopivia videoita – tosin hän ei opettajan tavoin tiedä, mitä kannattaa opiskella ensin, mitä seuraavaksi ja niin edelleen, tai välttämättä ymmärrä mikä on olennaista tai epäolennaista. Youtube-palvelussa on tästä huolimatta hyvin runsaasti materiaalia tarjolla, ja kun itse päättää opiskelutahdin päätyttyä todennäköisesti katsomaan paljon merkityksellistä oppimateriaalia. Myös perinteiset opettajat käyttävät Youtube-videoita luennoillaan ja tunneillaan opetusmateriaalina. Videot itsessään näyttävät oikeiden ihmisten tekemisiä jotka tapahtuvat oikeasti – samaan tapaan joskus kuin vaikka katselisi kiikarilla kaukana olevia ihmisiä. Vaikka videoita pystyy muokkaamaan asteittain ei-realistiseksi, usein mediavälitteisyys niissä ei kuitenkaan erota niistä oikeita tapahtumia ja henkilöitä. Videoita katsova henkilö myös ymmärtää katsovansa videota, josta selviää onko se kuvattu aiemmin vai lähetetäänkö se reaaliajassa.

#### **4.7 Mestarin luona asuminen, ystävät ja kollegat**

Jos keskiajalla onkin vietetty tiiviisti aikaa yhdessä keskustellen sen hetkisistä taiteen trendeistä, ei Florentino Camerata -ryhmälle ominaista oppimestarinsa luona asumista, vierailua ja tämän kanssa kirjeenvaihtoa ehkä niin löytynyt haastatteluaineistostani. Samantyyppistä tiivistä oleilua voisi kuitenkin teoriassa olla nykypäivänäkin olemassa. Viestintäyhteydet ovat tosin nykyään paljon nopeampia, eikä keskusteluja ”tarvitse” käydä aina kasvotusten. Keskustella voi esimerkiksi internetin välityksellä. Vaikka intialaiseen musiikinopetuskäytäntöön kuului asutaan mestarin luona ja pestään tämän pyykkejä (Vähärautio 2005: 8), voi mentorointi mestari–kisälli -menetelmällä kattaa muunlaisiakin yhdessä tekemisen muotoja. Haastatteluaineistostani nousi esiin lähinnä muusikkoystävien kanssa vietetty aika, jolloin keskusteltiin ja opeteltiin musiikkiin liittyviä asioita. Haastateltavani Kaisa kertoi oppineensa paljon kollegoilta, jotka olivat hänen ystäviään samalla:

Kaisa: Tietysti myös kollegoilta saa ja siis kollegat, kollegat ei yleensä oo ollu ees suurin osa on mun ystäviä myös. Että. Että tota. Ja se ei oo pelkästään, mä

koen jot että tää laulaja tai tää musiikin alan ylipäättäjänsäkin niin, tää on niin paljon niinkun kytköksissä niin paljon semmoseen tunne-elämään. Että sei oo semmosta vaan teknistä teknistä ja semmosta päiväduunihommaa että siihen liittyy tosi paljon niinkun tommosia psyykkisiä ja henkisiä asioita että.

Oon kokenu että se auttaa tosi paljon ku on kollegoita ja ystäviä, joiden kanssa voi niinkun käydä läpi ja keskustella asioista koska se myös lievittää sitä psyykkistä rasitetta tai tai niinkun stressiä joistain asioista että jos on jotaki ongelmia vaikka äänen kanssa ja sitte tietää että joku kollegoista on vaikka käyny... tai että on ollu, on maininnu vaikka jostain hoitomuodosta tai jostain äänenhuoltotekniikasta ni sitte on soittanu tai nähny ja kysyny siitä asiasta, että mitäs että oisko sulla mitään neuvoa antaa ja tollain

Ohan se niinkun enemmänkin tommoset mitä on ammentanu jostain ystävilta nin, ne on niinku tullu keskusteluiden, ihan niinku muidenkin keskusteluiden myötä tavallaan kaikki tommonen, ammattitiedonkin, tai ammattiosaamisen jakaminen (H2 Kaisa 2018.)

Kaisan kertomuksesta sain sen vaikutelman, että hän vietti paljon aikaa oppimismielessä niiden parissa, joilta voi oppia. Hän kertoi osallistumisestaan erääseen asiantuntijatapaamiseen Alankomaissa. Kokouksessa oli keskusteltu muunmuassa siitä, miten ammattilaisena pitää esittää asiat tietyllä tavalla. Tällä on vaikutuksensa lopputuloksen kannalta:

Kaisa: mä itseasia kävin Grohningenissa siel oli tämmönen siel on aina vuosittain semmonen öö niinku samantyyppinen tapahtuma, seminaaritapahtuma ku täällä Tampereella se Music and Media, niin siellä on sit samantyyppinen tommonen noin niin tapahtuma, mä kävin siellä pari kolme vuotta sitte öö ja sielä esimerkiks tuli hyvin ilmi tämmönen että yhdessä paneelissa, keskustelupaneelissa missä oli niinku, öö, tämä musiikkiteollisuuden edustavia naisia niinkun agenteja ja managereita ja niinkun ohjelmatoimistojen tyyppijä, ja sit siel oli sellanen niinku, tuli hyvin esiin – oli siellä sit myös miehiä mutta niinku – tuli hyvin esiin se että, esimerkiks minkä takia useimmiten palkataan miehiä mielummin. Ni sei oo kysymys siitä sukupuolesta, vaan siitä miten sää esität sen sun asian siellä työhaastattelussa. Et jos sää oot – monilla naisilla, ne esittää asian että, tosi niinkun epävarmasti, että ”no mää nyt oon vähän tämmönen ja mää ehkä osaan vähän tota ja tota ja emmä nyt niin tiiä sitte”, mut sitte ku mies tulee sinne ja

sanoo ”mä oon paras mitä sä voit saada, et jossä haluat laatua, jos sä haluat, että tää sun firma lähtee nousuun, ni sä valitset mut”, et tolleen niinku, et naisten pitää opetella esittää se asia niin että ne tietää mistä ne puhuu. Ja tietää että totanoinnin, ja ne ninkun uskoo itteensä, pitää uskoo itteensä ja siihen omaan tekemiseensä ja siihen että, että mä oon oikeesti hyvä tässä, miks mun pitäs sitä vähätellä? (H2 Kaisa 2018.)

Kaisa oli tämän lisäksi ystävä myös musiikinopettajiensa kanssa. Ylipäätään hän hakeutui aktiivisesti ulospäin kaikkiin paikkoihin, missä oli mahdollisuuksia musiikillisuuden suhteen. Kaisa soitti ”Blues Barissa” (H2 Kaisa 2018) tapaamiensa muusikoiden kanssa rockia – samalla ajanjaksolla hän sai vaikutteita suuresti Janis Joplinilta. Osasyyn tähän oli se, että toiset muusikot soittivat Joplinin kappaleita, jolloin myös Kaisa kiinnostui niistä. Tällä tavoin toiset muusikot tulivat opettaneeksi Kaisalle paljon samaa, mistä itse jo tiesivät – ehkä he olivat kokeneempia.

Kuten olen jo aiemmin maininnut, Kimmo vietti paljon aikaa lähinnä ikätovereidensa ja samaa sukupuolta olevien ystäviensä kanssa teininä. Porukassa he oppivat sekä toisiltaan asioita että ottivat ulkopuolelta vaikutteita. He vaikuttivat saavan tiiviisti tukea toisiltaan niin musiikillisesti kuin muuten kasvaessaan. Musiikilliset keskustelut käytiin noissa porukoissa, yleensä samassa yhtyeessä soittavien kanssa. Muusikkoystävien kanssa lähdettiin myös Ruisrockiin katsomaan bändejä. Varsinaisesti Kimmo kuitenkin asui yhden ystävänsä kanssa, jonka kanssa sekä soitti samassa yhtyeessä että jakoi asunnon armeija-aikaan.

Tuula vietti paljon aikaa muusikkokavereiden kanssa, joilta samaan aikaan oppi ja joille hän itse pystyi antamaan neuvoja. Esimerkiksi poikaystävältään hän oli oppinut äänenkäyttöön liittyviä asioita. Voisi kuitenkin sanoa, ettei heistä kukaan ollut toistaan hyvin paljon edellä vaan he olivat tasavertaisia keskenään. Tuula on silti viettänyt arki-aikaa muusikkokavereiden kesken useissa kouluissa eri paikkakunnilla, joissa hän on opiskellut musiikkia. Musiikkia on tehty yhdessä, ja siitä on keskusteltu yhdessä.

Haastateltava Saija jakoi kustannustoimittajansa kanssa tiiviisti elämästään intiimejäkin asioita, koska he pystyivät puhumaan kaikesta. Sisältönä heidän musiikkikeskusteluissaan oli ainakin Saijan oma ura. Saijan ja hänen kustannustoimittajansa keskustelut ovat siinä mielessä yhteiskunnallisia, että he julkaisevat yhdessä Saijan musiikkia. Florentino Cameratalla -ryhmällä oli mestarinsa Girolamo Mein kanssa (Palisca 1954) puolestaan aiheena enemmänkin jotkin musiikkiin liittyvät yhteiskunnalliset väittelyt, mutta he keskustelivat kuitenkin musiikin eri lajeista ja siitä, mitä niiden

tulisi olla. Heidän neuvottelunsa jätti jälkensä ympäröivään musiikkikulttuuriin ja siihen, mitä ja miten musiikkia tuli soitettavaksi koko yhteiskunnassa.

Paliscan (1954) kuvailema Florentino Cameratan ja Girolamo Mein suhde ja ryhmän toiminta vastaa hyvin yleistä ikaikaista tapaa ja länsimaisen sivistyksen alkuaikojen tyyliä, jossa oppineet kokoontuvat yhteen keskustelemaan sekä opettamaan toisiaan. Tässä kyseisessä tapauksessa kokoonnuttiin muutamien musiikillisten ynnä muiden kysymysten äärelle. Juuselankin (2000) mukaan tällainen mentorointi vastaa historiallista tiedonsiirtomenetelmää. Myös Schehnerin (2003) mukaan ”juhlamenokeskuksissa” kokoonnuttiin yhteen esittämään näytelmiä, joiden tarkoitus oli esittää tapahtumia ja kertoa tarinoita.

Muinaisessa kreikassa oli *atrium*, kodin ruokasali, jossa kokoonnuttiin syömään ja keskustelemaan. Atriumissa luettiin myös runoja ja esitettiin viimeisimpiä näytelmiä. Nykyaikaista virallisempaa hierarkiaa ei ollut, kun kokoonnuttiin jonkun kotiin – nykyajan olosuhteissa tapaa voisi luonnehtia epäviralliseksi, vaikka entisaikoina hierarkia olikin toisaalta hyvin tiukka. Se oli tiukempi ja suvaitsemattomampi esimerkiksi siinä, ettei naisia juuri päästetty mukaan oppineiden ryhmiin.

Oppineiden välillä, ainakin Mein ja Florentino Cameratan, kirjeenvaihto ei suinkaan kattanut kuin pienen sosiaalisen piirin. Se ei ollut osa laajempaa verkostoa tai kaikille saatavilla – ainakaan välittömästi ja suoraan. Osin verkoston suppeus johtui teknisistä syistä, koska kirjoitusvälineenä tuohon aikaan oli lähinnä kynä ja paperia. Kopioita teksteistä levisi satunnaisesti muualle kauemmas. Oppineet keskustelivat toki julkisista asioista, koska keskusteltiin ”yhteisistä” ja yleisesti vallitsevan musiikkiopin kysymyksistä ja trendeistä. Noiden keskustelujen tuotoksien kautta ideat levisivät laajemmalle kansan pariin, jos levisivät. Musiikkia mahdollisesti kuultiin, muttei sen teoriaa tavallinen kansalainen osannut.

Kotiin mestarin luokse asumaan tuleminen on tietysti intiimiä. Samassa kodissa asuminen merkitsee yhteisesti jaettua tilaa, läheistä vuorovaikutusta ja epävirallisuutta. Nykyaikaisilla viestinvaihtovälineillä etäisyyden päästä, omasta kodista käsin viestiminen onnistuu lähes kaikkialle nopeasti, jopa reaaliaikaisesti. Silti oppineet kokoontuvat toisinaan yhteen samalla tavalla kuin muinaisessa Kreikassa, katsomaan teatteriesityksiä ja aterioimaan keskenään. Ehkä voisi yleistää siten, että oppineet kokoontuvat yhteen jos siten haluavat, vähemmän kiinnostuneet jäävät liepeille. Intiimiyden tekee kodissa asuminen ja yhdessä ruokailu, vaikka intiimiyden määrittely on toisaalta monimutkaista. Kahdenvälisyys on sitä, että puhutaan kahdenkeskisesti asioista. Florentino Cameratan ja Girolamo Mein yhteydenpitoa luonnehtii ajoittain kahdenvälisyys, vapaaehtoisuus, ja mestarilta kisällille tiedonsiirto. Ryhmän kesken opetettiin toisiaan.



Ammattilaisista koostuvassa sosiaalisessa ympäristössä ajanvietto ja tiedonvaihto oli Kaisan kohdalla ilmeistä siinä, että hän myös jäi itse opettamaan muille musiikin saloja. Pitämässään workshopissa Kaisa selkeästi siirsi kokemalla oppimaansa tietoa eteenpäin valmentamalla muita samoihin koitoksiin. Näin Kaisa on saanut palautetta samalla omasta asiantuntijuudestaan ja ollut aidon kiinnostunut jakamaan itsellään olevaa tietoutta. Tässä hän on toteuttanut oppineiden arvokasta periaatetta saattaa tietonsa myös muille nähtäväksi eikä jättää sitä ainoastaan omaan tietoon. Tällainen palvelee aina myös muuta yhteiskuntaa, samaan tapaan kuin oppineet keskiajalla ja nykyään kirjoittavat julkisesti luettavaksi keskustelunsa muun (tiede)yhteisön kanssa. Tällainen tieto on luonteeltaan julkista, kaikkien saatavilla periaatteessa mutta harvempi tällaisiin julkaisuihin lopulta perehtyy. Tiedeyhteisöissäkin kirjoitetaan lopulta toisille asiantuntijoille ja yhteisön jäsenille. Nämä ovat sekä yhteisöön valikoituja että lähtökohtaisesti asiasta kiinnostuneita. Tieto julkaistaan jotta siitä voi keskustella ja jotta ideat ja keksinnöt voivat kehittyä. Sitä ei pidetä salassa koska ajatellaan, että jaettu tieto mahdollistaa enemmän. Kun monta ihmistä on tietoisia jostain asiasta, on monta ajattelevaa aivoa jossa ajatuksen siemenet itävät ja vievät eri suuntiin ajatusta. Vain yhden ihmisen tietäessä jostakin asiasta mahdollisuudet edetä ovat vain yhden ihmisen varassa. Tiedon jakamisesta ei ole mitään haittaa, vaikkei sitä kaikille jakaisikaan.

Tulkitsen haastateltavieni kertomukset niin, että heillä on ollut ensinnäkin kokeneemman mentorin kanssa käytyjä keskusteluja ja oppimielessä vietettyä aikaa, josta he ovat saaneet tukea, tietoa ja käytännön oppeja. Toisekseen haastateltavani ovat viettäneet aikaa ja oppineet vertaisiltaan ystäviltä. Musiikin parissa puuhastelussa on siirtynyt tietotaitoa ja hiljaista osaamista. Kollegoiden välillä jaettu tieto, keskustelut musiikkiteollisuudessa ja käytännön neuvot eivät välttämättä ole erillisiä asioita perinteisestä mentorointityylistä tai ystävyyydestä.

#### **4.8 Naisena musiikkiteollisuudessa**

Naisena musiikkiteollisuudessa toimiessa kohtaa yhä erilaisia haasteita sukupuolen perusteella kuin miehet. Naiset joutuvat esimerkiksi vähättelyn kohteeksi, ja heitä ulossuljetaan ammatillisista porukoista jolloin he eivät saa samalla tavalla tietoa kuten miehet. Toisaalta musiikkiteollisuuden nykyiset rakenteet mahdollistavat itsenäisemmän liiketalouskentän ja verkostoitumisen muillekin kuin keskiluokkaisille valkoihoisille heteromiehille, jotka ovat perinteisesti dominoineet alalla. Haastattelemilleni naisille ei ollut vieras asia, että sukupuoleen liittyviä kysymyksiä on jouduttu pohtimaan ja he tunnistivat sen, miten sukupuoli vaikuttaa. He kertoivat, että naismusiikintekijöiden

huomioimisessa on asioita, joita voi parantaa ja että mentorointi voisi olla yksi tällainen.

Kokemuksistaan haastateltavani Saija kertoo ensin seuraavaa:

Saija: Et sei oo niinku, se ei oo pelkästään tää koneisto, vaan se on myös niinku ihmisten asenteet. Ja se on kuuntelijoiden asenteet. Ja sit ku miettii et artistina pitää periaattees niinku eka saada itensä läpi tuol niinku koneistossa, sit mediassa  
Haastattelija: mm

Saija: ja sit kansassa. Ja kaikilla on ne samat ennakoasenteet naisia kohtaan, ni ni (naurahtaa) pitää iskee ne muurit alas niinku. Paljon, useempaan kertaan. Et ku mies vaan otetaan lähtökohtasesti niinku, hyväksyttävämmin, esiin.

Kyl mä koen et niinku naisena ja minun persoonallani varustettuna, ni on pitäny olla, mun on pitäny kehittää se mun alter ego musiikkitapaamisiin ja tilanteisiin, joissa mul, röyhkeästi kysyn itselleni apua, että ja en ees pyydä apua, vaan että röyhkeesti pyydän vastauksia kysymyksiin, selkeisiin kysymyksiin. Että mä saan niitä. Et et niinku, mä oon oppinu tekemään mun kysymyksistä tosi helppoja ja suorita, johon on helppo vastata, että mä saisin jotain muuta kun ympäripyöreettä tai lupauksia et joskus sitten

Ni ni mä jotenkin omasta subjektiivisesta näkökulmastani olen havainnoinut, että jätkien kanssa se lähtee usein lähtökohtasesti siitä keskustelusta, periaatteessa sitä sitä neuvotteluasemaa ei tarvitse neuvotellakaan, se on automaattisesti neuvotteluu

Me ollaan niinkun, me ollaan ihan äärettömästi pyydetty apua näihin, me ollaan pyydetty apua siihen että joku kattois mejän kans mejän liveshown, me ollaan pyydetty et joku kattois meidän kaa somen läpi. Me ollaan pyydetty... siis me ollaan pyydetty ihan äärettömästi apua. Me ollaan niinku vaadittu sitä. Ja mei olla saatu sitä

Haastattelija: okei...

Saija: ja se on toistunu niinku tuntuu niinku koko uran ajan. Ja sit, nyt me ollaan vaan päätetty ottaa koko hommassa niinku eri kierrokset, et nyt me vaan mennään itsenäisesti ja sen mejän uskotun tiimin kanssa eteenpäin, ni mahdollisimman paljon ite. Sitä vaan kokee et kaikki on kyl loppupeleis omissa käsissä et eihän se niinku. Onneks on tietoo tarjolla netissä, onneks on tietoo tarjolla kirjoissa. Et pitäis niinku osata olla, pitäis kysyy oikeit kysymyksii oikeissa hetkissä, ni sit saattais saada jotain tiedonjyväsiä, mut ei niinku, niin

Ja sit mut, ihan tosi paljon joutunu tekemään työtä et sais neuvoja ja et nyt esimerkiksi mejän tuottaja on myös yks mun mentori mun elämässä, se on tota.. Kyl niinku huomaa et tuol studiosakin saa taistella että saa tehdä asioita itse, vaikka se on sinänsä hassuu taas koska kuitenkin on tottunu tekemään kaiken itse, ja sit yhtäkkiä mun pitää kertoa, et hei, mä soitan mun instrumentin itse.

Mut se on siis jotenkin niinkun tää on ollu tosi isoo kipuilua koko tää musiikkiura oikeestaan mikä mul on vasta alkamassakin vaik tätä on tehny jo melkeen kymmenen vuotta ni ni ni se että tasapainoilua sen suhteen että pitää olla todella itsenäinen koska koska huomaa että ovet sulkeutuu. [...] Mut sitte samaan aikaan ei missään nimessä sais olla liian yksin koska sit taas niinkun tarvii sitä yhteistyötä ja niinkun... (H3 Saija 2018.)

Saija kertoo siitä, että on huomannut ennakoasenteita sukupuolen perusteella niin musiikkiteollisuudessa, ”koneistossa”, kuin yleisössäkkin. Työskennellessään hänen on pitänyt kehittää alter ego luovimaan tilanteita muiden kanssa. Hän on huomannut, että tasaveroinen neuvotteluasema ei ole itsestäänselvyys. Kuitenkin hänen on pitänyt toimia itsenäisesti, jotta ovet eivät sulkeudu, ja samaan aikaan tehdä yhteistyötä mikä on tekemisen a ja o. Saijalla on erilaisia selviytymisstrategioita ristiriitaisten vaatimusten keskellä.

Mualla haastattelussa Saija kertoo, että hän olisi musiikillisen harrastuksensa ja uransa alusta asti toivonut todella paljon mentorointia, sitä kuitenkaan saamatta. Mutta nyt, kun hänellä on ura jo hyvällä mallilla ja levytyssopimus olemassa, mentoreita löytyisi joka lähtöön. Niitä olisi kuitenkin kaivattu alusta asti ja enemmän. Saija on huomannut tässä selkeän eron kohtelussa sukupuolten välillä. Hän suunnitteli myös jossain vaiheessa myöhemmin perustavansa naisille oman mentorointia tarjoavan yrityksen, koska tällaiselle palvelulle olisi hänen mielestään suurta tarvetta.

Mentoroinnille olisi myös Tuulan mielestä musiikkiteollisuudessa paljon tarvetta. Sitä voisi olla hänen mukaansa erityisesti käytännön asioissa mikrofonin käytöstä alkaen. Jos hänellä itsellään olisi sopimus levy-yhtiössä, toivoisi hän, että levy-yhtiö kustantaisi laulunopetusta ja tarjoaisi esiintymiseen sekä ”oman jutun” kehittymiseen liittyvää valmennusta.

Tuula: Naisena, räppärinä, muusikkona, ehkä jonkinlaisest niinku mentorointia myös ehkä itsensä markkinoimisesta, palautteen vastaanottamisesta ja siitä niinkun millasta, niinkun jonkinlaista henkistä tukea, mentorointia ja niinku siinä että mitenkä suhtautua siihen mahdolliseen niinku palautteeseen kaikkeen jos tosipaljon jos, no mä en oo onneks hirveesti saanu, mut jokku voi saada hirveetä

vihaa ja, hyökkäyksiä ja, niin se olis hirveen hyvä jos ois joku joka ois mentoroinu siinä niinku tavallaan, minkälaista on olla julkaiseva artisti mitenkä, millasii juttui kannattaa ottaa huomioon ja miten kannattaa ehkä mahdollisesti asennoitua ja suhtautua tiettyihin ilmiöihin mitä siihen liittyy. (H4 Tuula 2019.)

Tuula kertoo lisäksi että hän kaipaisi mentorointia siihen, ”minkälaista on olla julkaiseva artisti” (H4 Tuula 2019). Hän arvelee, että muutkin muusikot saattaisivat tarvita samanlaista valmennusta. Palautteeseen, huonoonkin sellaiseen, ei välttämättä osata suhtautua kivuitta jollei asennoitumiseen saa tietoa ja tukea etukäteen. Äänenkäyttöä opettaville kursseille olisi tilausta. Vaikka Tuula on itse käynyt jo tällaisilla ja lisäksi poikaystävä, joka tekee räp-musiikkia, on opettanut häntä äänenkäytössä, puhuu Tuula tästä yleisesti ottaen myös muiden muusikoiden puolesta. Tuula korostaa sitä haastattelun lopuksi, että erityisesti naisena saattaa (kuka tahansa) jäädä ilman keikkailuun, edellämämainityn kaltaisiin teknisiin yksityiskohtiin ynnä muihin ilman neuvoja ja että mentorointi olisi tällaisiin asioihin todella tervetullutta.

Kaisan tuo haastattelussa esille historiallisiin rakenteisiin liittyvän näkökulman. Hänen mielestään yhteiskunnassa miesten maailmasta on siirrytty tasavertaisuutta kohti. Musiikkiteollisuudessa toimiessa olisi hänenkin mukaansa tarvetta mentoroinnille naisena. Hän vastaa kysymykseeni näin:

Kaisa: kyllä! Siis tota, ihan niinku, olematta mitenkään seksistinen, niin, täytyy kyllä sanoa että edelleen, meidän historian, historia, vieläkin niinku vaikuttaa tavallaan tää että ollaan eletään miesten maailmassa, edelleen, tietyllä tavalla että et tietysti nyt eletään semmosta murrosikää, missä, tai että kokoajan mennään siihen semmoseen tasavertaisuuteen mutta. Mutta kyllä edelleen joudun niinku taistelemaan semmosten asioiden kans ku esimerkiks vakavastiotettavuus

Haastattelija: joo

Kaisa: semmonen että, ääm, monilla se, monilla naishenkilöillä se menee överiksi, semmonen että ”nyt minut pitää ottaa vakavasti”, ni sit se vaikuttaa ”vihamieliseltä”

Mutta siis toi noi niinku valta-asetat niin, kyllä se niinkun vaikuttaa edelleen että kumpaa sukupuolta on että. Mutta myöskin sit, ku siinäki on, se on monihaaranen juttu että kun esimerkiks naisten on helppo käyttää omaa niinku vaikka seksuaalisuuttaan tai seksikkyyttään hyödyksi tossa, niinku myöskin niinkun uralla etenemisessä. Mutta myös mies miehet pystyy tekeen sen saman asian mutta mutta jotenkin, edelleen on semmonen mulle vaikuttaa kyllä vielä ainaki

siltä että että koska nainen on semmonen sanotaan näin että heikompi osapuoli fyysisesti

Mut että ehkä semmonen ää mistä mää ite henkilökohtasesti haluaisin päästä eroon ois se että mun ei tarvi esittää kovempaa tyyppiä kun mä olen jotta mut otetaan vakavammi. Tai sillee että tota, että vois olla niinku. Tottakai meil on erilaisia rooleja elämässä. On työrooli, on perhe-elämärooli, on kavereitten kanssa se tietty rooli. Että. Mutta se justiin, eikä ne oo mitään teeskentelyä vaan me ihmiset vaan toimii sillä tavalla että meillä että, ei niinku heh. Että ei olla samallaisia kotona ku töissä että mutta tota. Kyl mää edelleen ja itse myös pyrin edustamaan ja edesauttamaan semmosta öö tasavertaisuutta työelämässä. (H2 Kaisa 2018.)

Kaisan mukaan perinteiset valta-asetelmat vaikuttavat joka tapauksessa edelleen. Naisten pitää olla tarkkana siinä, miten käyttäytyvät, koska kovinkin pienillä liikkeillä saattaa vaikuttaa ulospäin vihamieliseltä tosiasiasa kuitenkin olematta sellainen. Naisen on helppo hyödyntää omaa seksuaalisuuttaan, mutta hän on silti heikommassa asemassa ylipäätään fyysisesti. Muualla haastattelussa Kaisa kertoo sukupuolikysymykseen, että hänessä on artistina kaksi puolta. Toisaalta hänessä on maskuliininen tilaa ottava ja toisaalta feminiininen puoli. Musiikkialalla miehet voivat joskus kokea Kaisan tilaa ottavan puolen uhaksi. Muut naiset saattavat taas suhtautua penseästi Kaisaan naiseuden vuoksi. Liikkumavara sukupuolella käy myös valttikortiksi, koska sen avulla pystyy toimimaan eri tilanteissa ja tekemään enemmän asioita.

Laitinen (2010) valottaa syitä sille, Mavis Baytonin (1997) artikkelia *Women and Electric Guitar* lainaten, miksi musiikkialalla toimiminen on naisille hankalaa. Hänen mukaansa voima, taidot tai musikaalisuuskaan ei ole este sille, että nainen voi ylipäätään päätyä muusikoksi, vaan ”ongelmia tuottaa lähinnä ympäröivä kulttuuri” (Bayton 1997 teoksessa Laitinen 2010: 15). Edelleen Baytonia lainaten Laitinen toteaa, että tuon ympäröivän kulttuurin ongelmat ovat sekä konventiot että media joka ei usein representoi naisia instrumentalistina. Hän myös allekirjoittaa haastateltavani Kaisan ajatuksen historiallisuudesta Lea Karjalainen-Ryynäsen (2002) väitöskirjaa *Sukupuolesta huolimatta – naiskanttorit Suomen evankelisluterilaisessa kirkossa* lainaten sekä sen, että nainen joutuu tekemään moninkertaisesti miehiin verrattuna työtä saadakseen arvostusta ja uskottavuutta (Karjalainen-Ryynänen 2002 teoksessa Laitinen 2010: 16).

Internetin aikakaudella itsenäisten musiikintekijöiden ja naisten perustamien musiikkiteollisuuden yritysten toimiminen on helpompaa tekniikan suomin mahdollisuuksin. Perinteisten

portinvartijoiden rooli on heikentynyt. Aiemmin nämä portinvartijat pystyivät lähes yksinomaan suodattamaan sitä, mitä mediassa kirjoitettiin ja minkälaisia äänitteitä levykaupoissa suositeltiin asiakkaille. Arttu Kuopan (2018) pro gradun *Recommended by Algorithm. Relevance, Affordances and Agency of Music Recommendation Systems* mukaan koneiden tekemät suosittelut ovat musiikkiteollisuuden nykypäivää. Kuopan mukaan internetin suosittelujärjestelmät, joita löytyy esimerkiksi Spotifysta ja Youtubesta, ovat erilaisia perinteisiin ihmissuosittelijoihin verrattuna siten, että ne perustavat suosittelun suoraan käyttäjän kuuntelutottumuksiin ja siis tämän henkilökohtaisiin arvostuksiin – ei siihen mikä olisi levykaupan myyjän mielestä ”hyvää musiikkia”. Tässä mielessä suosittelujärjestelmät ottavat ihmisen itsensä monipuolisemmin huomioon kuin perinteiset suosittelijat. Portinvartijoiden poistuttua kuluttajien omilla musiikkimieltymyksillä on siis enemmän merkitystä. Väittäisin näin ollen, että tällä seikalla on merkitystä myös sukupuolen kannalta. Portinvartijoiden ollessa usein miehiä, on naisten tekemällä musiikilla, heidän musiikkiaan kuuntelevalla yleisöllä, sekä naiskuuntelijoilla enemmän valinnanvapautta uudessa musiikkiteollisuudessa.

Internet on lisäksi helpottanut verkostoitumista ja mahdollistanut musiikin alalla toimivien naisten yhteydenpitoa toisiinsa. Esimerkiksi naisille tarkoitettu räp-alakulttuurin ryhmä nimeltä NiceRap, joka on yksinkertaisesti Facebook-ryhmä, toimii kontaktipaikkana räppäreille. Uutta NiceRap-ryhmässä ja Suomessa on se, että se on juuri naisten rap-ryhmä. Naisilla on tosin aiemminkin ollut räp-musiikin alalla yhteenliittymiä Suomessa (Matriarkaatti podcast 2018), mutta ne eivät ole enää toiminnassa. Juuri internet on mahdollistanut NiceRap-ryhmän olemassaolon helppoudellaan. Vuosituhannen alussa miehistä koostuneita räppäreiden yhteenliittymiä oli runsaslukuisena perinteisine levy-yhtiöineen. Nuo ryhmittymät olivat kuitenkin ulossulkevia naisille, sillä niissä oli vain miehiä ja he käyttivät usein seksististä kieltä puhuessaan naisista. Internetin ryhmien avulla ovat naisetkin voineet aktivoitua räpissä ja ylläpitää tekemistään. Noista ryhmistä kukaan ei ole ajamassa heitä pois tai yrittämässä hajottaa ryhmiä. Miesten dominoudessa musiikkiteollisuudessa sosiaalisesti, tilallisesti ja taloudellisesti naisia eri tavoin häiritsemällä voivat naiset nyt pysyä turvallisella alueella omissa ryhmässään. Naisten tilat mahdollistavat musiikin harrastamisen, siitä puhumisen, harjoittelun ja rauhassa opetteluun meitä itseämme varten.

Haastateltavieni kertomuksista tulkitsin sen, että he kokevat tärkeäksi sen, että musiikkia voi opetella ja harjoitella huomioon ottavassa ilmapiirissä. He kertoivat, että olisi hyvä ylipäätään saada neuvoja ja tukea, joita ei heille tarjottu muuten. Vaikutti siltä, että naisena sosiaalista ja ajallista tilaa, joita tarvitaan juuri rauhassa tekemiseen, virheiden mahdollisuuksiin ja ylipäätään kunnioittavan asenteen muusikkoutta kohtaan luomiseksi, oli välillä niukalti. Tietoa oli joskus vain

vähän saatavilla, mikä on epäedullista oman työnteon kannalta ja myös oppimismielessä. Perinteisen mestari–kisälli -menetelmän tiedonsiirtopolut eivät aina olleet naisille käytettävissä. Jos keskusteluihin oli joskus vaikeaa päästä osalliseksi, ei voinut tietoaakaan saada. Tulkitsin kuitenkin, että jokainen haastateltavistani halusi muuttaa tällaisia käytäntöjä. Tulkitsin myös, että he osaltaan halusivat olla tai käytännössä olivatkin rakentamassa naisille myönteistä musiikkiteollisuutta.

## 5 Päätelmät ja pohdinta

### 5.1 Tulokset

Tämän pro gradun aiheena oli perehtyä siihen, minkälaisia mentorointikokemuksia tämänpäivän musiikintekijöillä on perinteisestä mestari–kisälli -menetelmällä oppimisesta. Keräsin näistä kokemuksista tietoa aineistooni haastatteluin. Tutkimuskysymyksiäni oli myös, millaisissa musiikillisissa maailmoissa musiikintekijät toimivat ja minkälaisia musiikillisia polkuja heillä on. Lisäksi halusin selvittää sitä, että keitä musiikkialan mentorit ovat ja mitä he tekevät. Tutkimuskysymyksiä oli vielä se, että olisiko mentoroinnille tarvetta enemmän, ja että mikä on naisen asema musiikkiteollisuudessa.

Mentorointi käsitteenä viittaa perinteiseen menetelmään, jossa vanhempi ja kokeneempi mentori opettaa yhdessä tekemällä tietotaitoa nuoremmalle oppilaalleen. Mentorointi voi tapahtua muuten vertaisten kesken, jolloin mentori ei ole ylivertainen toveriinsa nähden. Esimerkiksi yhtyeissä jäsenet opettelevat yhdessä asioita siten, että jakavat tietoa keskenään.

Teoreettiseen viitekehykseen tässä gradussa on sisältynyt mentorointi-käsitteen määrittelyä, sekä muiden lähikäsitteiden määrittelyä aiheesta. Olen pyrkinyt luomaan jotain hieman uutta näkökulmaa siihen, mitä mentorointi on ja voi olla musiikkimaailmassa yhdistellen käsitettä perinteiseen mestari–kisälli -menetelmään. Mentorointi ja mestari–kisälli -menetelmä liittyvät useaan alaan, eivät lainkaan ainoastaan musiikkiin.

Musiikkiin sosiaalistutaan musiikillisia polkuja pitkin. Eri musiikillisissa maailmoissa on erilaisia musiikillisia polkuja Finneganin (2007) mukaan. Musiikkiteollisuus toimintakenttänä toimii taustana useimmille haastateltavilleni ja muodostaa taloudellisia ja sosiaalisia verkostoja. Haastateltavani toimivat lisäksi populaarimusiikin maailmassa, mutta en halunnut rajata aiheeni käsittelyä ainoastaan populaarimusiikin tarkasteluun, sillä mentorointia voi soveltaa sekä kaikilla aloilla että kaikkiin musiikin lajeihin. Mentoroinnilla on pitkät perinteet klassisen musiikin opetuksessa. Populaarimusiikkia opetellaan usein koulujen ulkopuolella (Greene 2002) ja siihen liittyy erilaisia käytäntöjä. Haastateltavani ovat opiskelleet musiikkia sekä kouluissa että koulujen ulkopuolella, mutta haastattelin heitä siitä, minkälaisia mentorointikokemuksia heillä on koulujen



ulkopuolella. Teoreettiseen viitekehukseen kuuluu myös faniteoreettisen pohdinnan kautta samaistuminen esikuviin ja sitä kautta musiikin oppiminen. Faniutta ei voinut kuitenkaan täysin soveltaa käsittelyyn, koska en tarkastellut musiikin fanitusta vaan muusikoiden samaistumista toisiinsa. Pohdin aiheitani lisäksi performanssiteorian kautta. Shamaani tai muun esiintyjän tarkoituksena on Schechnerin (2003) mukaan yleisön transformaatioon pyrkivä vaikutus. Materiaalisten lähteiden käyttäminen mentorina on sekin kuulunut graduni viitekehukseen.

Tutkimusmenetelmiini on haastattelujen tekemisen lisäksi kuulunut kerronnallisuuden analyysi. Olen pyrkinyt analysoimaan haastatteluista merkityksen paikkoja, sisältöä, siirtymiä ja tapahtumia. Kerronnallisuudesta olen tulkinnut musiikin naistutkimukseen liittyen feministisen luennan kautta sukupuolen ja muiden asemien vaikutusta ja yrittänyt hahmottaa niitä rakenteellisissa seikkoja, joita yhteiskunnassamme vaikuttaa. Olen antanut naissubjekteille aineistossani tilaa ja emansipatorisesti asettanut naiset keskiöön.

Haastatteluaineistostani on käynyt selville se, että musiikkia on opittu oppilaitosten ulkopuolella ystäviltä ja perheenjäseniltä. Myös itseoppineisuus ja materiaalisten lähteiden, kuten äänitteiden, Youtube-videoiden ja internetin, osuus korostui. Keskusteluja musiikista sekä käytännön asioissa että yhteiskunnallisella tasolla käytiin ystävien, opettajien ja kollegoiden kanssa. Vahvemmat mentorointikokemukset liittyivät edellämainittujen lisäksi eläytymistekniikalla oppimiseen, perheenjäsenien tukeen ja ammatissa toimiessa kustannustoimittajan kanssa käytyihin keskusteluihin.

Haastateltavani toimivat populaarimusiikkiin kuuluvissa musiikin alalajien musiikillisissa maailmoissa. Näihin on historiallisesti katsottuna liittynyt aina musiikin kapinallisuus. Kouluissa on ollut vastahankaisuutta opettaa populaarimusiikkia sen ”seksistisen ja väkivaltaisen kuvaston vuoksi” (Väkevä 2006: 128). Nykyään populaarimusiikki kuuluu kuitenkin pitkälti koulujen opetukseen. ”Nuorison omaa musiikkia” (Väkevä 2006: 128) ei ole suljettu ulkopuolelle. On silti aihetta pohtia kapinallisuuden merkitystä ja sitä, haluttaisiinko kaikkia musiikinlajeja edes oppia koulussa jolloin siitä tulisi mahdollisesti liian sisäistä.

Rockin musiikillisiin polkuihin kuuluu Finneganin (2007) mukaan se, ettei se yleensä ”periydy” sukupolvelta toiselle. Kaikki haastateltavani luokittelivat itse kuuluvansa jollakin tapaa tai täysin rock-maailmaan. Finneganin alkuperäisestä tutkimuksesta on jo aikaa useampi vuosikymmen, ja tällöin rock edusti Lauri Väkevän (2006) sanoin ”nuorison omaa musiikkia” vahvemmin kuin nykypäivänä. Osa haastateltavistani kertoi ettei omilta vanhemmilta oltu opittu juuri lainkaan musiikista, osalla perheenjäsenet olivat vaikuttaneet enemmän musiikilliseen maailmaan

sosiaalistumiseen. Uusia kapinallisia musiikinlajeja syntyy edellisten kesyynnyttyä. Nykypäivänä rap on osittain korvannut tuon aseman yhteiskunnassa. Toisen polven räppäreitä ei ole vielä niin paljon olemassa, kuin rockin harrastajia ja muusikoita toisessa polvessa.

Musiikintekijät kokivat, että mentorointi voisi olla laajemminkin hyvä käytäntö. Ammattimaisessa musiikinteossa sitä on ollut tarjolla, ja se liitettiin juuri tällaiseen tekemiseen. Ennen ammattilaisuutta mentorointia olisi kuitenkin myös kaivattu. Suurin osa oli mentoroinut jollakin tapaa muita muusikoita, usein yhdessä musiikkia tehdessä. Yksi haastateltava siirsi oppimiaan asioita omille oppilailleen jakaen tietotaitoa eteenpäin. Hän myös opetti oppilailleen esiintymiseen liittyviä seikkoja ja se kuului muutenkin hänen omaan taiteilijuuteensa. Naispuoliset haastateltavani toivat esiin, että heitä kyseenalaistetaan vakavastiotettavuudessa sukupuolen perusteella, tai että heille ei anneta neuvoja tai heidät suljetaan joskus keskustelun ulkopuolelle. Naiseudesta ja sukupuoliin liitetyillä ominaisuuksilla on ollut myös hyötyä musiikkiteollisuudessa toimiessa.

## 5.2 Jatkotutkimuksen aiheita

Jatkokysymyksiä tutkimukselleni voisi olla se, että minkälaista mentorointi on jossakin tietyssä musiikillisessa yhteisössä. Tähän voisi edelleen soveltaa Finneganin (2007) musiikillisen maailman käsitettä – ja tutkia mentorointia esimerkiksi country- tai jazzmusiikin harrastajien keskuudessa. Finneganin (2007) mukaan eri musiikilliset yhteisöt ovat rakentuneet erilailla toisistaan, eivätkä vain siten että niissä soitetaan eri soittimia. Musiikkia harjoitellaan, opetellaan ja se periytyy henkilöltä toiselle niissä eri tavoin. Hyviä jatkokysymyksiä voisi olla myös se, että minkälaista mentorointi ja mestari–kisälli -menetelmällä tiedonsiirto on niissä yhteisöissä ja kulttuureissa, joissa musiikin oppimiseen liittyy kokonaisvaltaisempi elämän oppiminen. Esimerkiksi Vähäraution (2005) mukaan tällaista on Intiassa, jossa Vähäraution oma opettaja on ollut opiskelemassa.

Muita jatkotutkimuksen aiheita voisi olla syventyminen mentorointi-teemaan. Tarkempien kysymysten esittäminen haastateltaville mentorointikokemuksista, tai aiheen lähestyminen jostain hieman eri näkökulmasta valaisisi aihetta laajemmin. Olisi mielenkiintoista perehtyä siihen, minkälaisia mestari–kisälli -pareja on olemassa ja miten he työskentelevät. Tässä gradussa tutkimuskysymyksiäni oli se, että minkälaisia mentorointikokemuksia musiikintekijöillä on. En varsinaisesti haastatellut siitä, minkälaista on tiiviimpi työskentely yhdessä. Tutkimuskohdettani

voisi laajentaa myös muille taiteen aloille, esimerkiksi teatterin ja muiden esittävien taiteiden puolelle.

Lisäksi jatkotutkimuksen aiheita voisivat olla erilaiset soveltamismahdollisuudet. Esimerkiksi siinä, viitaten alun urheilijavalmennusvertaukseen, voisiko ja kannattaisiko mentorointia hyödyntää oppilaitosten ulkopuolella enemmän siten, että kannustettaisiin aktiivisesti nuoria lahjakkaita muusikkolupauksia musiikin pariin. Tähän sisältyisi se, että pyrittäisiin mentoroimaan myös niitä, joille sitä ei jo valmiiksi ole tarjolla ja jotka eivät muuten osaisi mentorointiin hakeutua.

## Lähteet

### Aineisto

H1 Kimmo 2018. [Tampere 11.2.2018]. Haastattelija Ruska Nissi. Tallenne tutkijan hallussa.

H2 Kaisa 2018. [Tampere 2.3.2018]. Haastattelija Ruska Nissi. Tallenne tutkijan hallussa.

H3 Saija 2018. [Helsinki 7.3.2018]. Haastattelija Ruska Nissi. Tallenne tutkijan hallussa.

H4 Tuula 2019. [Puhelinhaastattelu Tampereelta 5.9.2018–11.4.2019]. Haastattelija Ruska Nissi. Tallenne tutkijan hallussa.

### Tutkimuskirjallisuus

Ammattikorkeakoulu Arcada 2019. Opiskelu, erikoistumiskoulutukset, musiikin managerointi. <https://www.arcada.fi/fi/musiikin-managerointi>. Viitattu 8.5.2019.

Bain & Company 2011. Publishing in the digital era. <https://www.bain.com/insights/publishing-in-digital-era/>. Viitattu 3.9.2018.

Bayton, M. 1997. Women and the electric guitar. Teoksessa Whiteley, S. [ed.] *Sexing the groove: popular music and gender*. London: Routledge.

Boomi ry 2017. Tampereen yliopiston kauppatieteiden opiskelijat. Mentorointi. <http://www.boomi.fi/opiskelu/mentorointi/>. Viitattu 3.11.2017.

Collanus, M. & Kaukinen, L. 2006. Tekstejä ja kangastuksia: Puheenvuoroja käsityöstä ja sen tulevaisuudesta. Tampere: Akatiimi Oy.

Eskola, E. 2012. Kulttuurituotannon alumnitoiminnan kehittämishanke (opinnäytetyö). Helsinki.

Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Finnegan, R. 1989/2007. *The Hidden Musicians: Music-Making In An English Town*. 2. painos. Music/Culture series. Middletown, CT, USA: Wesleyan University Press.

Fludernik, M. 1996. *Towards a 'natural' narratology*. Routledge, London. Teoksessa: Hyvärinen, M. & Löyttyniemi, V. 2005. *Kerronnallinen haastattelu*. Kirjassa: Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) 2005. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.

Frith, S. 1996. *Performing Rites. On the value of Popular Music*. New York: Oxford University Press.

Greene, L. 2002. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. England: Ashgate Publishing Limited

Gudmundsdottir, S. 1990. *Curriculum stories: four case studies of social studies teaching*. In C. Day, M. Pope & P. Denicolo (eds.) *Insight into teacher's thinking and practice* (pp. 107–118). London: Falmer Press.

Hakulinen, J. 2010. *Mestari, kisälli, oppipoika – Hiljainen tieto vallankäytön välineenä*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Henry, M., Higate P. & Sanghera, G. 2009. *Positionality and Power: The Politics of Peacekeeping Research*, *International Peacekeeping*, 16:4, 467–482

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13533310903184499>

Hyry-Beihammer, E. K. 2010. *Master-apprentice relation in music teaching. From a secret garden to a transparent modelling*. *Nordic Research in Music Education*. Yearbook Vol. 12 2010, 161–178

Hyvärinen, M. 2006. *Kerronnallinen tutkimus*.

<http://www.uta.fi/yky/yhteystiedot/henkilokunta/mattikhyvarinen/index/Kerronnallinen%20tutkimus.pdf>. Pdf-tiedosto. Julkaisematon käsikirjoitus. Tampereen yliopisto.

Hyvärinen, M. 2008. *Analyzing Narratives and Story-Telling*. Teoksessa Alasuutari, P. 2008.

*Social Research Methods* SAGE Handbook. Great Britain.

Hyvärinen, M. & Löyttyniemi, V. 2005. Kerronnallinen haastattelu. Kirjassa: Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) 2005. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.

Juusela, T., Lillia, T. & Rinne, J. 2000. Mentoroinnin monet kasvot. Helsinki: Yrityskirjat Oy.

Kajanto, A., Onnismaa, J. & Toom, A. 2008. Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta. Helsinki: Kansanvalistusseura, Aikuiskasvatuksen tutkimusseura 2008 (1.-2. painos).

Karjalainen-Ryynänen, L. 2002. Sukupuolesta huolimatta: naiskanttorit suomen evankelisluterilaisessa kirkossa. Helsinki: Sibelius Akatemia.

Kerouac, J. 1957. *Matkalla*. Suom. Lahtela, M. 1964. *Alkuperäisteos On the Road*. New York: Viking Press.

Kuoppa, A. 2018. Recommended by Algorithm. Relevance, Affordances and Agency of Music Recommendation Systems. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Kurkela, V., Leisiö, T. & Moisala, P. 2003. Etnomusikologia. Teoksessa: Eerola T., Louhivuori J. & Moisala P. (toim.) 2003 s. 53–70. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Suomen musiikkitieteellinen seura 2005 (2. painos).

Kärkkäinen, K. 2009. Yritysjohdon kognitio ja strateginen päätöksenteko suomalaisissa levy-yhtiöissä. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Laitinen, I. 2010. Nainen toimijana populaarimusiikissa. Muusikkouden rakentuminen neljän naismuusikon elämäkerrallisessa puheessa. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Lebner, D. 2008. Popular music pedagogy: peer learning in practice. *Music Education Research*, 10:2, 193–213, DOI. <https://doi.org/10.1080/14613800802079056>

Leppänen, T., Moisala, P. & Sivuoja-Guaratnam, A. 2003. Musiikin naistutkimus. Teoksessa: Eerola T., Louhivuori J. & Moisala P. (toim.) 2003 s. 225–232. *Johdatus musiikintutkimukseen*.

Suomen musiikkitieteellinen seura 2005 (2. painos).

Löyttyniemi, V. 2004. Kerrottu identiteetti ja neuvoteltu sukupuoli. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy

Matikainen, M. 2004. Mentorointi oppimisprosessina. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Matriarkaatti podcast 2018. <https://soundcloud.com/matriarkaatti-podcast>. Viitattu 8.5.2019.

Moisala, P. 2005. Musiikin naistutkimus. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ry ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. *Musiikki* 3/1994 s. 241–277

Murto, P. 2015. Murto ääniteteollisuudessa. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Music Finland ry 2017. Edistämme suomalaisen musiikin elinvoimaisuutta ja kansainvälistymistä. Valmennus ja mentorointi. <https://musicfinland.fi/fi/palvelut/valmennus-ja-mentorointi>. Viitattu 3.11.2017.

Mykkänen, J. 2010. Isäksi tulon tarinat, tunteet ja toimijuus. Jyväskylän yliopisto.

Negus, K. 1992. Producing pop – culture and conflict in the popular music industry. Newcastle: Athenaeum Press Ltd.

Nissi, R. 2014. Pylly paljaana lehteen. Sukupuolen representaatiot musiikkimediassa. Kandidaatintutkielma. Tampereen yliopisto.

Ojala, H., Palmu, T. & Saarinen, J. (toim.) 2009. Sukupuoli ja toimijuus koulutuksessa. Tampere: Vastapaino.

Palisca, C. 1954. Girolamo Mei. Mentor to the Florentino Camerata. *The Musical Quarterly*. Vol. 40 No. 1 (Jan. 1954) pp. 1–20. Oxford University Press.

Rantala, K. 2004. Painin ja yleisurheilun ammattivalmentajat Suomessa ennen toista

maailmansotaa. *Liikunta & Tiede* 51 (6), 34–40

Ruusuvuori, J. & Tiittula, L. (toim.) 2005. Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus. Tampere: Vastapaino.

Salo, I. 1995/2003. Kerouacin matkassa. Teoksessa: Kovala, U. & Saresma, T. (toim.) 2003. s. 25–37 *Kulttuurikirja*. Helsinki: SKS

Schechner, R. 1988/2003. Toward a poetics of performance. Hunting circuits, ceremonial centers and theaters. S. 170–210 *Performance Theory*. Taylor & Francis E-Library.

Skinner, E. 2007. Writing Workshop Meets Critical Media Literacy: Using Magazines and Music as Mentor Texts. *Voices From the Middle*; Dec 2007; 15, 2; Social Science Premium Collection pg 30–39

Stone, F. 2004. The Mentoring advantage. Creating the next generation of leaders. Chicago: Dearborn Trade Publishing.

Uotila, S. 2016. Mentorointi osana kulttuurituottajaopiskelijan urapolun kehittämistä. Tarvekartoitus Metropolia Ammattikorkeakoulun kulttuurituotannon tutkinto-ohjelmalle. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Uutinen, K. 2004. ”Oman pään soittaja” –korvakuulolta musisoinnin mahdollisuudet. Opinnäytetyö. Jyväskylä: Jyväskylän Ammatillinen opettajakorkeakoulu.

Vähärautio, M. 2005. Musiikkia korvakuulolta. Opinnäytetyö. Jyväskylän ammattikorkeakoulu.

Väkevä, L. 2006. Teaching popular music in Finland: what's up, what's ahead? *International Journal of Music Education*. International Society for Music Education Vol 24(2) 126–131

Yle 2016. Carla Ahonius – koulukiusatusta työstä Cheekin manageriksi. Henkilökuva-artikkeli. <https://yle.fi/uutiset/3-8680165>. Viitattu 8.5.2019.



