

Mikserielämää

**Etnografinen tutkimus muusikkoidentiteetin rakentumisesta
musiikin verkkoyhteisössä**

Tutkielma
Kevät 2008

Heidi Partti
Musiikkikasvatuksen osasto
Sibelius-Akatemia

Tutkielman nimi	Sivumäärä
Mikserielämää – Etnografinen tutkimus muusikkoidentiteetin rakentumisesta musiikin verkkoyhteisössä	83 + liitteet
Tekijän nimi	Lukukausi
Heidi Partti	kevät 2008
Koulutusohjelman nimi	
Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma	
Tiivistelmä	
<p>Verkkoyhteisöissä toimiminen on tänä päivänä yhä suosittu tapa harjoittaa ja oppia musiikkia koulujen ja muiden musiikkikasvatuksen instituutioiden ulkopuolella. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella asiantuntijuuden kasvun ja muusikkoidentiteetin rakentumisen ilmenemistä avoimessa musiikin verkkoyhteisössä, mikseri.netissä. Kysyn tutkimuksessani, millaista neuvottelua muusikkouteen liittyvistä merkityksistä tutkimuskohteessani käydään. Tutkimukseni on verkossa tapahtuvaa etnografiaa, kulttuurisen järjestelmän tiheää kuvausta. Aineisto koostuu sekä kenttäjakson aikana kertyneistä muistiinpanoista että tutkittavan verkkoyhteisön keskustelualueelta valituista viesteistä. Tarkastelen amatööriyhteisössä tapahtuvan asiantuntijuuden ja identiteetin rakentumista käytäntöyhteisössä Etienne Wengerin (1998) teorian näkökulmasta. Tutkimuksen lopussa pohdin myös, mitä meidän tulisi ymmärtää erilaisista oppimisen kulttuureista sekä niissä tapahtuvasta asiantuntijuuden kasvusta ja identiteetin rakentumisesta muodolliseen ja institutionaaliseen oppimiseen painottuvassa musiikkiyliopistossa. Katson tarvelähtöisen oppimisympäristön ymmärtämisen ja huomioonottamisen olennaisen tärkeäksi suunnitellessamme yhä monipuolisempia ja eettisempiä musiikkikasvatuksen käytänteitä.</p> <p>Tutkimukseni mukaan musiikin verkkoyhteisöllä on jäsenilleen merkitystä paitsi oppimisen ja sosiaalisen vuorovaikutuksen, myös musiikillisen identiteetin rakentumisen kannalta. Verkkoyhteisö tyydyttää musiikin harrastajien tarpeen tulla yhteen vertaistensa kanssa jakamaan kokemuksiaan, tietojaan ja taitojaan. Merkityksistä käydään jatkuvaa neuvottelua, joka ilmenee esimerkiksi keskustelun alueen laajoissa, ”tosi muusikkouden” ideaalia koskevissa keskusteluissa. Tiedonhankinnan ja -jakamisen lisäksi musiikillinen verkkoyhteisö tarjoaa avoimen foorumin jäsenistön oman musiikillisen tuotannon julkaisuun, kuunteluun ja arviointiin. Teknologia mahdollistaa uudenlaisen kuuntelu-, luomis- ja jakelukulttuurin, jossa korostuvat vahvat omistajuuden ja osallistumisen näkökulmat.</p> <p>Autenttisuuden ja ulkopuolelta tulevan kontrollin sekä itsensä ja yleisön miellyttämisen välinen jännitteisyys korostuvat muusikkouden merkityksiä koskevissa neuvotteluissa. Autenttisuuden eettinen ihanne näyttää saavan kulttuurissa hallitsevan aseman, vaikka suhde taiteelliseen rehellisyyteen, lahjomattomuuteen, tähteyteen ja idoleihin ei olekaan yksiselitteinen. Itsensä ilmaisu joko oman musiikinteen ja/tai toisen tekemään musiikkiin samastumisen kautta nousee kuitenkin musiikin merkityksen hallitsevaksi ulottuvuudeksi.</p>	
Hakusanat	
identiteetti, verkkoyhteisö, muusikkous, käytäntöyhteisö, populaarimusiikki	

Sisällys

1 Johdanto	4
2 Asiantuntijuuteen kehittyminen muodollisissa ja epämuodollisissa musiikin käytänteissä	8
2.1 Muusikkous asiantuntijuutena	8
2.2 Muodollisen musiikkikasvatuksen oppipoikakäytäntö	11
2.3 Epämuodollisen musiikinoppimisen tarvelähtöinen käytäntö.....	12
3 Osallistumisen kulttuuri	17
3.1 Populaarimusiikin omistajuuden käsite.....	18
3.2 Omistajuuden ilmeneminen verkkoyhteisössä	23
3.2.1 Verkkoyhteisöt tiedonjakamisen ja vuorovaikutuksen tilana	24
3.2.2 Musiikin verkkoyhteisöjen tavoite ja ainutlaatuisuus.....	27
3.3 Identiteetin rakentuminen käytäntöyhteisössä.....	28
4 Tutkimustehtävä ja menetelmät	32
4.1 Tutkimuskysymys	32
4.2 Etnografia tutkimusmenetelmänä.....	32
4.2.1 Aineiston keruu verkkoetnografiassa	33
4.2.2 Tutkimusaineiston analyysi	36
4.3 Mikseri.net tutkimuskohteena	38
4.4 Havainnoinnista osallistumiseen: sukellus Mikserin maailmaan	39
5 Muusikkoidentiteetin rakentuminen mikseri.net -verkkoyhteisössä.....	42
5.1 Muusikkokilta verkossa.....	42
5.1.1 ”Mikseri on pala päivää, ei voi mitään!”	43
5.1.2 ”Ylivoimaisesti eniten aikaa tulee vietettyä forumin parissa”.....	46
5.1.3 ”Musiikki on kuitenkin se juttu mikserissä”	49
5.2 Biisintekoa tunteella ja taidolla	53
5.3 Neuvottelua merkityksistä: ”Tosi muusikko” ja autenttisuuden ihanne	62
5.4 Tulosten yhteenvetoa: Oman tiensä kulkijat osallistumisen kulttuurissa.....	69
6 Loppuyhteenvetoa ja -pohdintaa	74
Lähteet.....	80
Liitteet	84
Liite 1, mikseri.netin rakenne.....	84
Liite 2, tutkimuksen aineistoon valitut keskustelualan viestiketjut.....	88

1 Johdanto

Koulujen, musiikkioppilaitosten, yksityisopettajien sekä muun muodollisen musiikkikoulutuksen lisäksi musiikin oppimista on aina tapahtunut myös epämuodollisesti ja instituutioiden ulkopuolella, esimerkiksi kaveriporukoiden muodostamisissa kellaribändeissä. Populaarimuusikoiden oppimista tutkineen Lucy Greenin (2002) aineisto osoittaa, että suurin osa Greenin tutkimukseen osallistuneista popmuusikoista on hankkinut musiikkiin liittyvät tietonsa ja taitonsa muodollisen musiikinopetuksen ulkopuolella. Musiikin kuuntelu ja matkiminen sekä ryhmässä tai pareittain tapahtuva musisointi ja musiikista keskustelu ovat popmuusikoille tärkeitä oman muusikkouden kehittymisen välineitä.

Nykyinen teknologia on avannut yhä laajempia mahdollisuuksia oppimiseen, tiedonjakamiseen ja harrastustoimintaan internetin tietoverkkojen myötä. Musiikin verkkoyhteisöt ovat luoneet uudenlaisen kuuntelu-, luomis- ja jakelukulttuurin, jonka myötä säveltäjän, esittäjän, tuottajan ja kuluttajan määritelmät ja roolit ovat olleet muutosliikkeessä jo kohtalaisen kauan. Tiedonhankinnan ja -jakamisen lisäksi musiikillinen verkkoyhteisö tarjoaa avoimen foorumin jäsenistön oman musiikillisen tuotannon julkaisuun, kuunteluun ja arviointiin. (Salavuo 2006.)

Siinä missä muodollisen musiikkikoulutuksen ongelmana on usein ollut vieraantuminen oppijoiden todellisista tarpeista, epämuodolliselle oppimiselle tyypillistä on, että oppiminen tapahtuu oppijoiden tarpeista ja tavoitteista käsin, jolloin oppiminen koetaan myös mielekkäänä (ks. esim. Hargreaves et al. 2003). Verkkoyhteisöjä musiikin oppimisympäristöinä tutkineet Salavuo ja Häkkinen (2005) haastavatkin tutkijoita pohtimaan, kuinka muodollinen musiikkikasvatus voisi hyötyä epämuodollisen oppimisympäristön käytänteistä.

Internetissä on lukuisia, kaikille avoimia musiikillisiä verkkoyhteisöjä. Keskityn tässä tutkimuksessani Suomen suurimpaan musiikkiportaaliin, mikseri.netiin (<http://www.mikseri.net>). Vuonna 2001 perustettu mikseri.net (jatkossa myös Mikseri) on vapaan musiikin jakeluun erikoistunut sivusto, jonka verkkoyhteisöön kuuluu tätä tutkielmaa kirjoitettaessa 103 093 rekisteröitynyttä käyttäjää (Mikserin Käyttäjät 1.5.2007). Sivustolta löytyy lähes 82 000 yli minuutin mittaista musiikkikappaletta (Mikserin Biisit 1.5.2007). Mikserin oman ilmoituksen mukaan käyttäjien sivustolle

lähettämiä kappaleita kuunnellaan useita miljoonia kertoja kuukaudessa (Mikserin Info 1.5.2007). Myös osallistuminen verkkokeskusteluihin on vilkasta: keskustelualueella on tällä hetkellä noin 637 400 viestiä. Jo näiden, vain yhtä kotimaista musiikkiportaalia koskevien lukujen valossa voitaneen hyvällä syyllä todeta, että musiikkiin liittyvä toiminta on yhä enenevässä määrin siirtynyt verkkoon.

Tätä kirjoitettaessa Suomen musiikkioppilaitoksissa opiskelee noin 61 000 opiskelijaa, kaikki opiskelijamuodot mukaan lukien (Heino & Ojala, 2006). On erittäin todennäköistä, että yhä suurempi osa heistä kuuluu jonkin tai joidenkin musiikin verkkoyhteisöjen jäsenistöön. Vielä todennäköisempää on, että peruskoulujemme musiikintunnit eivät ole oppilaiden ainoa musiikin oppimisympäristö, vaan että lapset ja nuoret käyttävät vapaa-aastaan merkittävän osan verkkoyhteisöjen erilaisiin toimintoihin osallistuen. Epämuodollisella oppimisella näyttääkin nykyisin olevan juuri verkkoympäristöjen takia suurempi merkitys musiikin oppimisessa kuin mitä muodollisen opetuksen piirissä useinkaan tiedostetaan (Salavuo & Häkkinen, 2005). Musiikin verkkoyhteisöt muodostavat laajan ja jatkuvasti kasvavan kentän, joka tarjoaa vaihtoehdon muodolliselle ja institutionaalille musiikin harrastustoiminnalle. Muodollisen musiikinopetuksen kenttä tuskin voi ohittaa ilmiötä. Annu Tuovilan (2003) tutkimus lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta osoittaa selvästi, että opettajien kiinnostus ja tuki lapsen muuta musiikin opiskelua kohtaan auttoi lasta kehittymään kokonaisvaltaisesti harrastuksessaan, kun vastaavasti soitonopettajan osoittama välinpitämättömyys tai tietämättömyys lapsen muualla tapahtuvasta musiikin opiskelusta aiheutti oppilaassa turhautumista, väsymistä sekä alisuoriutumista musiikin opinnoissaan. Silmien ummistaminen verkkoyhteisöjen todellisuudelta ei palvele kenenkään etua, vähiten niiden, joille pyrimme musiikkia opettamaan.

Kiinnostukseni mikseri.net -verkkoyhteisöön syntyi alun perin ihmettelystäni koko sivuston olemassaoloa kohtaan. Pohdin, mikä mahtoi motivoida ihmisiä esiintymään sekä julkaisemaan omia teoksiaan epäkaupallisella tai edes millään muotoa muodolliseen koulutukseen liittymättömällä sivustolla – siis huvikseen. Toiminnasta tuli mieleen lähinnä entisaikojen koulun laulukokeet, joissa oppilaat asettuivat luokkatoveriensa eteen esittämään enemmän tai vähemmän harjoittelemiansa lauluja. Esityksen jälkeen opettaja arvioi suorituksen ja oppilas poistui estradilta joko häpeän puna tai tyytyväinen hymy kasvoillaan. Useimmille koulun laulukokeisiin osallistuneille elämys oli epämiellyttävä, jopa traumatisoiva (Numminen 2005, 58). Sen tuominen uuteen mediaan tuntui uskottomalta. Television *Idols*-laulukilpailun suosio selittyy sentään tavoiteltavan palkin-

non kautta; kilpailun voitto kun saattaa avata todella raskaita ovia ja tappiokin tuoda hyödylliseksi koettua julkisuutta. Mutta Mikserin kaltaisella verkkosivustolla ei ole, ainakaan ensisijaisesti tai näkyvästi, kyse kilpailusta, julkisuudesta tai musiikkiteollisuuden avainhenkilöiden huomion tavoittelusta sen enempää kuin muodolliseen opiskeluun liittyvästä toiminnasta.

Tutustuessani mikseri.net -verkkoyhteisön toimintaan keskustelufoorumia ja artistisivuja selaillessani, kiinnostukseni keskiöön nousi kysymys muusikkoidentiteetistä ja sen kehittymisestä ympäristössä, joka ei noudata opetussuunnitelmaa eikä sen toimintaa ohjaa tai valvo mikään ns. ylemmän tahon auktoriteetti. Huolimatta yhteisön epämuodollisuudesta Salavuo ja Häkkinen (2005) kuvaavat Mikseriä kuitenkin merkittävänä oppimisympäristönä, jossa oppimiseen liittyy olennaisesti yhteisön tarvelähtöisyys ja mielekkyys. Oppimistoiminta rakentaa yhteisöä, toisaalta yhteisö tarjoaa mahdollisuuksia oppimiselle, tiedonhankinnalle ja transaktiivisen muistin hyödyntämiselle. Salavuo ja Häkkinen vertaavat verkkoyhteisöjen yhteisöllistä musiikillista toimintaa autotallibändi-kulttuuriin. Musiikin tuottamista leimaa vahvasti sosiaalinen toiminta, joka verkon luomien mahdollisuuksien vuoksi vahvistuu ja saa uusia piirteitä, koska yhteisöllä on esimerkiksi mahdollisuus uudelleen sovittamalla tai sämpläämällä¹ käsitellä sen sisällä tuotettua musiikkia. Samalla teknologia avartaa perinteistä säveltäjä-esittäjä - roolijakoa: siinä missä instituutioiden puitteissa tapahtuvan musiikkikasvatuksen piirissä musiikin luominen ja esittäminen on perinteisesti erotettu toisistaan melko selkeästi, epämuodollisten yhteisöjen puitteissa rajat säveltämisen ja esittämisen välillä näyttäisivät olevan liukuvampia. (Mts.)

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tutkia ja kuvata asiantuntijuuden kasvun ja muusikkoidentiteetin rakentumisen ilmenemistä musiikin amatööriyhteisössä, tässä tapauksessa mikseri.net -nimisessä, avoimessa verkkoyhteisössä. Tarkastelen amatööriyhteisössä tapahtuvan asiantuntijuuden kehittymistä ja identiteetin rakentumista nojautuen Etienne Wengerin (1998) teoriaan käytäntöyhteisöistä (engl. *community of practice*, ”käytännön yhteisö”).

Tutkimuksen lopussa pohdin vielä, mitä meidän tulisi ymmärtää erilaisista oppimisen kulttuureista ja niissä tapahtuvasta asiantuntijuuden kasvusta ja identiteetin rakentumi-

¹ Sämplääminen l. samplaaminen tulee englanninkielisestä sanasta *sample* (suom. ”näyte”) ja viittaa erityisesti konemusiikissa yleiseen tapaan käyttää olemassa olevasta musiikkikappaleesta otettua lyhyttä tai pitkää äänipätkää osana uutta musiikkiteosta. Samplejä voidaan käyttää sellaisinaan tai niitä voidaan muokata, eli editoida omien tarpeiden mukaan.

sesta muodolliseen ja institutionaaliseen oppimiseen painottuvassa musiikkiyliopistossa. Tarkoitukseni ei ole asettaa muodollista ja epämuodollista oppimista vastapariksi tai arvottaa niitä suhteessa toisiinsa, vaan pyrkiä ymmärtämään verkossa tapahtuvan, tarve-
lähtöisen musiikin oppimisen käytänteitä sekä verkkoyhteisöjen suosiota ja niiden tarjoamia mahdollisuuksia yhä monipuolisemman musiikin harrastuksen ja -oppimisen tueksi.

Muodollinen (*formal*) -käsitteellä viitataan tässä tutkimuksessa instituutioissa, kuten kouluissa, musiikkioppilaitoksissa tai muissa opetussuunnitelmaan perustuvissa oppimisympäristöissä tapahtuvaan opettamiseen. Epämuodollisella (*informal*) tarkoitan harrastuksenomaista, oppijan tarpeisiin perustuvaa toimintaa, joka saattaa kylläkin olla rakenteeltaan strukturoitua, mutta sen päämääränä ei ole jonkin auktoriteetin asettama tavoite, kuten kurssisuorituksen saavuttaminen. (Ks. esim. Salavuo & Häkkinen 2005, 113; Downes 2006.)

Käytän pop-, rock- ja populaarimusiikki -käsitteitä rinnakkain kuvaamaan yleisesti afro-amerikkalaisperäistä musiikkia (erotuksena länsimaisesta taidemusiikista), joka käsittää monia eri tyylilajeja, kuten punk, metalli, jazz jne. On huomionarvoista, että populaarimusiikki ei ole yhtenäinen musiikinlaji, vaan ammentaa vaikutteensa monista eri musiikkikulttuureista ja aikakausista. Populaarimusiikin eri alalajien tarkempi nimeäminen ei ole kuitenkaan tämän tutkimuksen kannalta oleellista.

Musiikin tuottamista käytän laajassa merkityksessä synonyymina musiikin luomiseen liittyville prosesseille (sävellys, ”biisinteko” jne). Suppeammassa merkityksessä, musiikin tallentamiseen liittyvänä toimintana, käytän käsitettä vain erikseen mainittaessa.

Koska Mikseri edustaa epämuodollista ja suurimmaksi osaksi populaarimusiikin ympärille keskittyntä oppimisympäristöä, olen tutkimuskohdettani kuvatessa tietoisesti valinnut käyttäväni populaarimusiikin kentällä yleisesti viljeltyä sanastoa. Näin ollen esimerkiksi sellaisten kirjakielen ilmausten kuin musiikkikappale ja -yhtye tilalla käytetään tässä tutkimuksessa useimmiten sanoja biisi ja bändi. Samoin käytän verkkoyhteisön elämää kuvatessani joitakin tietokonemaailman yleisiä slangisanoja pyrkiessäni avaamaan lukijalle tutkimuskohteeni luonnetta ja kommunikaatiotyyliä.

2 Asiantuntijuuteen kehittyminen muodollisissa ja epämuodollisissa musiikin käytänteissä

2.1 Muusikkous asiantuntijuutena

Keskustelu musikaalisuudesta, asiantuntijuudesta ja sen kehittymisedellytyksistä on aiheuttanut pohdintaa niin tutkijoiden kuin maallikoiden keskuudessa jo pitkään. Varsinkin keskustelu peruskoulun taideaineiden opetuksesta sisältää usein mitä erilaisimpia tulkintoja musikaalisuudesta ja musiikkikasvatuksen arvoista, sisällöistä ja tavoitteista.

Musiikkikasvatusfilosofia on tieteenala, joka pyrkii monin eri tavoin tarkastelemaan musiikkikasvatuksen ja musiikin oppimisen perusideoita ja ideaaleja (Väkevä 1999). Tunnettuja musiikkikasvatusteoreetikkoja ovat esimerkiksi Bennett Reimer, Keith Swanwick ja David J. Elliott, joista kukin tarkastelee musiikkikasvatusta erilaisista perspektiiveistä (ks. tästä lisää esim. Westerlund 2002, 2003, 2005; Westerlund & Väkevä, 2006). Elliottin vuonna 1995 julkaistu kirja *Music Matters* kritisoi mm. Reimerin ja Swanwickin edustamaa esteettistä musiikkikasvatussuuntausta nimeten oman näkemyksensä praksiaaliseksi eli toimintakeskeiseksi musiikkikasvatukseksi.

Siinä missä esimerkiksi Reimerille musiikin arvo on musiikillisissa teoksissa, musiikillisissa äänissä itsessään, Elliott (mts.) tarkastelee musiikkia inhimillisenä sosiaalisena toimintana. Musiikin arvot ja merkitykset ovat suhteellisia ja ne tuotetaan toiminnassa, johon liittyy erityisiä standardeja ja traditioita. Musiikillisilla äänillä sinänsä ei siis ole universaalia, sosiaalisesta kontekstista irrallaan olevaa arvoa. Näin ollen Elliottin edustaman praksiaalisen musiikkikasvatuksen päämääränä on kyky oppia toimimaan musiikillisesti sekä kuuntelijana että musisoijana. (Westerlund 2005, 251–255.) Vaikka Elliottin teoria edustaa Reimerin ja Swanwickin tavoin yksilökeskeistä kasvatusajattelua, se ennakoi jo muutosta kohti sosiaalista musiikkikasvatuskäytäntöä (Laes 2006). Elliottin kirjassaan esiin tuomat näkökulmat vaikuttavat edelleen vahvasti musiikkikasvatuksen kentällä käytyyn keskusteluun ja opetuskäytäntöihin, myös Suomessa.

Viitataan tämän tutkimuksen avainkäsitteisiin kuuluvalla muusikkous-termillä Elliottin käyttämään englanninkieliseen sanaan *musicianship*. Elliottin mukaan musisointi on luonteeltaan olennaisesti proseduraalista tietoa. Se muodostaa muusikkouden ytimen, johon nivoutuu vähintään neljä muuntyyppistä musiikillisen tiedon muotoa, jotka Elliott

kognitiivisiin psykologeihin Bereiteriin ja Scardamaliaan (1993) viitaten nimeää formaaliseksi, informaaliseksi, impressionistiseksi ja metakognitiiviseksi (*supervisory*) musiikilliseksi tiedoksi. Muusikkous rakentuu mainittujen viiden musiikillisen tiedon muodon yhdistelmästä. (Elliott 1995, 53–54.)

Elliottille proseduraalinen muusikkous on luonteeltaan käytännöllistä ymmärtämistä (*working understanding*) ja viittaa syvempään ja kokonaisvaltaisempaan ilmiöön kuin formaaliseen tietoon musiikista (mts., 68). On eri asia tietää, *että* onnistuneeseen musiikkiesitykseen vaaditaan niitä ja niitä eri asioita, kuin tietää, *kuinka* suorittaa musiikillinen tehtävä musikaalisesti (mts., 60). Vaikka formaalinen tieto – sisältäen esim. musiikinteorian ja -historian käsitteistön – on osa muusikkoutta, se ei itsessään, ilman yhteyttä käytännön muusikkouteen, ole musiikillista (mts., 61). Musiikinhistoria, etenkin populaarimusiikin osalta, on täynnä esimerkkejä varsin etevistä muusikoista, jotka ovat löytäneet tiensä paitsi aikalaistensa sydämiin, myös varmistaneet paikkansa historiassa ja tulevien muusikkosukupolvien ihailun ja vertailun kohteina omistamatta juurikaan formaalista tietoa musiikista. Tästä kuvaavan esimerkin tarjoaa Frith (1988, 15–16) vertatessaan kahta varsin erilaista kuvausta Animals-yhtyeen ”I’m Crying” -kappaleesta vuodelta 1964. Näin kyseistä teosta kuvailee musiikkitieteilijä Richard Middleton:

”I’m Cryingissa” ostinatoa ja modaalista harmoniaa on taas käytetty samalla tavalla, mutta niitä säätelee hallitseva 12-tahdin blues-kaava, eli ostinatoa itse asiassa käytetään riffinä. Sen jälkeen on lisätty modaalinen lauluharmonian kertaus. Tuloksena oleva kulttuurinen sekoitus on tyypillistä rhythm & bluesia. Ostinatton ristikkäiset suhteet, melodinen ja harmoninen, ovat yhtäläiset blues-sävelille, jotka nousevat samanlaisesta ristiriidasta melodisen ja tonaalisen ilmentymän välillä. Ostinatton modaalinen melodialiike mollikolmisointuineen on ristiriidassa 12-tahtisen bluesin duurikolmisointujen tonaalisen tarpeen kanssa. Ristikkäiset suhteet ovat oireellisia laulun harmoniselle monimutkaisuudelle, missä modaalinen blue-ostinato on yhteydessä tonaalisen mutta vakaan ja kertaautuvan bluesmuodon kanssa. Ostinatossa on intohimoinen bluesmainen lauluosuus ja sitä seuraa kolmisointuun pohjautuva kertosäe, vaikka se liikkuu modaalisisessa ”organumissa” (eli rinnakkaiskolmisoinnuissa). Tuloksena on tyypiltään ja vaikutukseltaan samanlainen jännite kuin kaupunkibluesissa, vaikkakin hieman eri tavoin kulttuurisesti koristeltu. Jännitettä lievittää vain osaksi ostinatton tribalisoinva ja ”organumin” universaali, depersonalisoiva vaikutus.

Animalsin kosketinsoittaja Alan Price kertoo laulusta puolestaan tällä tavoin:

Eric (Burdon) ja minä teimme ”I’m Cryingin” yhdessä. Teimme sen pakettiauton takaosassa. Minä sävelsin ja Eric teki sanat, ja me vain panimme sen kasaan harjoituksissa Blackpoolin North Pierissä eräänä sunnuntai-iltapäivänä. Me vain panimme sen kasaan ja levytimme sen, ja sattumalta se oli menestys. Emme yrittäneet mitään, meidän oli vain tehtävä se, kais tiedät.²

Näiden kuvausten esiintuomisen tarkoituksena ei ole irvailla käytännön rockmuusikon tietämättömyydelle formaalista musiikillista tietoa ja siihen tarvittavaa sanastoa kohtaan

² Frithin (1988) lähteenä tässä Middleton, R. 1972. Pop Music and the Blues. London. Alan Pricen lainaus on David Robsonin toukokuussa 1973 tekemästä julkaisemattomasta haastattelusta.

sen enempää kuin vinoilla akateemisille musiikin ammattilaisille heidän yrityksessään lähestyä populaarikulttuuria omista lähtökohdistaan. Tarkoitukseni on valottaa formaalisen tiedon hengettömyyttä ilman suhdetta käytännön musiikkiin ja muusikkouteen. Middletonin kuvaus Animalsien laulusta saattaa toki täyttää musiikillisen teoksen analysointia koskevat vaatimukset ja jopa avata hyödyllisiä näkökulmia kappaleeseen, mutta pelkän analyysin lukeminen tai kuuleminen tuskin aiheuttaa kenessäkään kylmiä väreitä, hurmiota tai halua tanssia, kuten analyysin kohteena oleva laulu on sadoille tuhansille rockin ystäville jo yli 40 vuoden ajan tehnyt.

Musiikillisen tiedon informaalin muoto sen sijaan on luonteeltaan käytännöllistä ja syvää, tervettä järkeä (*common sense*, ”maalaisjärki”). Jälleen Bereiteriin ja Scardamalian viitaten Elliott vertaa formaalisen ja informaalin tiedon suhdetta jäävuoren huipun ja perustan väliseen suhteeseen. Informaalinen tieto ei ole hankittavissa oppikirjoista, vaan liittyy useimmiten käytännön kokemukseen. (Elliott 1995, 61–64.)

Impressionistisen muusikkouden yhteydessä Elliott käyttää myös sanaa intuitio viitaten näin voimakkaaseen kokemukseen siitä, millaisia toimintatapoja kussakin musiikillisessa tilanteessa tulisi valita. Kuten informaalin, myöskään impressionistinen tieto ei kehity abstraktiona, vaan ”kriittisessä musiikillisessa ongelmanratkaisussa musiikillisten käytäntöjen parissa”. (Mts. 64–65, suoran lainauksen suomennos Väkevä 1999.)

Väkevän (1999) tavoin kutsun muusikkouden viidettä osa-aluetta metakognitiiviseksi (*supervisory*) tiedoksi, sillä se viittaa valmiuteen ja kykyyn ”tarkkailla, tasapainottaa, käsitellä, valvoa ja säädellä musiikillista ajattelua musisoinnin aikana ja muusikkouden kehittymisen pitkällä aikavälillä”. Elliottin mukaan metakognitiivisuus on keskeinen muusikkouden alue, sillä kuten opettaminen, urheilusuoritukset tai muut reflektiiviset toiminnot, myös musiikillinen esiintyminen ja improvisointi tapahtuvat ennalta arvaamattomissa tilanteissa, jotka vaativat kykyä tehdä mahdollisimman hyviä toimintapäätöksiä spontaanisti. Myös metakognitiivinen muusikkous on olennaisesti tilannesidonnaista ja ei-verbaalista tietoa. (Mts. 66–68, suoran lainauksen suomennos Väkevä 1999.)

Kaiken kaikkiaan muusikkous on Elliottin mukaan musiikillista ymmärtämistä (*musical understanding*), joka on käytännöllisen ymmärtämisen (*working understanding*) muoto. Näin ollen se voidaan käsittää kykyä soveltaa musiikillista tietoa kunkin musiikillisen käytännön tilanteen ja tarkoituksen vaatimalla tavalla. (Mts. 68.)

Myös musikaalisuuden osalta sitoudun tässä tutkimuksessa Elliottin käsitteistöön, jonka mukaisesti musikaalisuus, sen enempää kuin esimerkiksi kyky lukea tai laskea, ei ole synnyinlahja. Joillakin ihmisillä saattaa toki olla runsaasti musiikillista, kielellistä tai matemaattista älykkyyttä sekä kiinnostusta oppia kyseisiä taitoja. Nämä tekijät auttavat heitä kehittämään kykyjään syvemmin ja laajemmin kuin muut. Silti ihmisten suurella enemmistöllä on riittävästi niin lingvististä, matemaattista kuin musiikillista älykkyyttä saavuttaakseen niihin liittyvissä kyvyissä vähintään kompetentin tason. (Elliott 1995, 234–237.) Elliott siteeraa moniälykkysteoriastaan tunnettua Howard Gardneria (1983), jonka mukaan ”taipumus nähdä musiikillinen älykkyys yksinomaan perittynä musikaalisuutena on enemmänkin kulttuurisiin arvoihin liittyvä uskomus kuin kognitiivinen fakta” (Elliott 1995, 235; sitaatin suomennos Väkevä 1999).

Elliott korostaa, että muusikkous on monitahoinen käytännöllisen ymmärtämisen muoto. Se on luonteeltaan suhteellista ja avointa, jolloin sitä voidaan tarkastella asiantuntijuuden kasvun näkökulmasta. Muusikkous – johon Elliottin mukaan liittyy aina myös ”kuuntelijuus” (*listenership*), kyky kuunnella – pitää sisällään eri tasoja, joita voidaan harjoittaa ja opettaa. Elliottin mukaan muusikkous voi ilmetä monin eri tavoin eikä asiantuntijuuden kasvu ole rajattu tiettyyn ikäkauteen. (Mts., 70–71.)

Muusikkous on siis kasvua, ja siten monitasoista asiantuntijuutta. Seuraavassa tarkastelen kahta erilaista asiantuntijuuden kehittymisen ympäristöä, joihin viitataan myös käsitteellä (musiikillinen) käytäntö. Elliottin (mts.) tapaan tarkoitan sillä sosiokulttuurista toimintasysteemiä, jonka myötä musiikillinen toiminta saa tarkoituksensa ja sen harjoittajat identiteettinsä (Väkevä 1999). Näyttää siltä, että jaetun asiantuntijuuden ja tarvelähtöisen oppimisen käytänteet ovat haastaneet perinteisen oppipoikamallin.

2.2 Muodollisen musiikkikasvatuksen oppipoikakäytäntö

Perinteisen, muodollisen musiikkikasvatuksen piirissä on lähes aina sovellettu mestarioppipoika -tyyppistä oppimiskäytäntöä, jossa eksperttimuusikko-kasvattaja kasvattaa noviisia kohti yhä suurempia haasteita ja laajempialaisempaa muusikkoutta. Elliott (1995) erottaa asiantuntijuudessa viisi eri tasoa, jotka kuvaavat muusikon toimintatietoa (*know how*, ”miten-tieto”): noviisit, edistyneet aloittelijat, kompetentit muusikot, etevät muusikot ja ekspertit. Kuten edellä kävi ilmi, Elliott ei katso musiikillisen kyvykkyyden liittyvän niinkään syntymälahjoihimme, vaan kognitiivisiin taitoihin, joita voidaan harjoittaa ja opettaa. Asiantuntijuuden kompetentin tason saavuttaminen on Elliottin mu-

kaan luontaisen musiikillisen älykkyyden määrää enemmän riippuvainen musiikkikasvatuksen systemaattisesta opetusohjelmasta (Elliott 1995, 236).

Gardneriin (1983) viitaten Elliott luonnehtii praktikum-oppipoika -mallia tehokkaana tapana musiikillisten valmiuksien oppimisessa. Oppipoikaopetus, tai reflektiivinen praktikum, kuten Elliott sitä myös kutsuu, mahdollistaa musiikin harjoittelun oikeita musiikillisia käytäntöjä jäljittelevissä tilanteissa, silti vapauttaen oppilaan monista tosielämän paineista, riskeistä ja häiriötekijöistä, joita noviisi ei ehkä olisi vielä valmis käsittelemään. Oppiminen on myös tehokasta, sillä noviisilla on mahdollisuus tarkkailla paitsi oman, myös ekspertti-opettajansa musiikillista ajattelua mm. ongelmien rajaamisessa ja ratkaisussa. (Elliott 1995, 269–270.)

Elliottin mukaan muusikkouteen kasvetaan vuorovaikutuksessa musiikillisesti merkityksellisiin ”toisiin” (mts., 161). Näin ollen muusikkouteen kasvaminen on pitkälti musiikilliseen yhteisöön, sen kulttuuriin ja käytäntöihin kasvamista, siis enkulturoitumista. Eksperttimuusikko-opettaja johdattaa oppilasta musiikilliseen käytäntöön tai -kulttuuriin antaen oppilaalle näin muusikoksi kasvamiseen tarvittavia työvälineitä.

2.3 Epämuodollisen musiikinoppimisen tarvelähtöinen käytäntö

Johtaako perinteinen oppipoikaopetus luovaan asiantuntijakulttuuriin? Westerlund (2006, 120) kiteyttää reflektiivisen praktikumin perusajatuksen ja tuo samalla esiin mallin heikkouden kirjoittaessaan, että oppipoikaperinteen mukaisesti opettaja, asiansa osaava mestari, tuntee opetettavan aineen tavoitteet ja keinot, joilla ne ovat tavoitettavissa. Mestarin tehtävä on esittää noviisille, kuinka asiat ”tehdään oikein”. Opettaja on siis toiminnan alkuunpanija ja tarkistaja. Bereiteriin ja Scardamaliaan (1993) viitaten Westerlund huomauttaa, ettei musiikkikasvatukseen syvään juurtunut oppipoika-malli välttämättä johda kulttuuriin, jossa opiskelijat ratkovat tosielämän ongelmia.

Jaettu asiantuntijuus

Bereiter ja Scardamalia (1993, 77–120) ehdottavatkin asiantuntijuuden tarkastelua prosessina, jolloin asiantuntijuus ei olisi lahjakkaiden ihmisten pitkän koulutuksen ja kokemuksen jälkeen saavuttama tila. Asiantuntijuus olisi jotakin, jota ihmiset voivat *tehdä*, johon heitä voidaan rohkaista osallistumaan, joka voidaan omaksua elämäntavaksi. Myös Tynjälä (1999, 161) kehottaa katselemaan eksperttiyttä uudesta näkökulmasta,

jossa sitä ei enää nähdä kerran saavutettuna, pysyvänä piirteenä, vaan ennemminkin toimintatapaan liittyvänä ominaisuutena.

Siinä, missä oppipoikamalli korostaa kognitiivisen konstruktivismiin hengessä yksilöllistä oppimisprosessia, Bereiter ja Scardamalia (1993) kääntävät huomionsa oppimisympäristöön, jossa asiantuntijuus rakentuu. He tarjoavat ratkaisuksi luovan asiantuntijuuden saavuttamiseen tiedon rakentamisen yhteisöä (*knowledge building community*). Käsite viittaa yhteisölliseen, ryhmässä tapahtuvaan, tutkivaan oppimiseen, joka mahdollistaa asiantuntijuuden toteutumisen tässä ja nyt. (Mts., 199–220.) Tuolloin asiantuntijuuden kasvun painotus ei ole yksilön sisäisten henkisten prosessien merkityksissä, vaan ympäristössä, jossa oppiminen tapahtuu (Tynjälä 1999, 167). Yhteisön jäsenten jakaessa tietonsa ja tukiessa toisiaan tiedon konstruoinnissa, he kehittävät kollektiivista asiantuntijuutta, joka on luonteeltaan erilaista kuin ryhmän yksilöiden asiantuntijuus (mts., 202).

Bändit situationaalisen oppimisen mallina

Bereiterin ja Scardamalian ehdottama yhteistoiminnallinen oppimismalli näyttää usein todentuvan esimerkiksi popmusiikin bändikulttuurissa. Toimivan yhtyeen menestyksen salaisuus ei syvimmillään liene onnistuneessa levytyssopimuksessa tai radiohitissä, vaan jäsentensä kyvyissä sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja keskusteluun (tai musisointiin), jonka avulla ratkoa yhdessä ongelmia, soveltaa oppimaansa ja hyödyntää yhtyeen transaktiivista muistia. Yhteisten tuotosten, kuten sävellysten tai kokonaisen levyn teko on erilaisten tietotuotteiden konstruointia parhaimmillaan. Brunerin (1996, 22–23) mukaan yhteisten tuotteiden tuottamisen prosesseilla on ryhmän jäsenille merkitystä sekä sosiaalisesti, sillä prosessi kehittää ryhmäsolidaarisuutta, että emotionaalisesti, sillä konkreettinen aikaansaannos tuottaa mielihyvää. Tynjälä (1999, 176–177) lisää listaan myös episteemisen merkityksen, joka liittyy monimutkaisiin tiedon transformaatioprosesseihin, joista tuotteiden tuottamisprosesseissa on kyse. Näitä hän Scardamaliaan ja Bereiteriin (1991) sekä Spiveyhin (1997) viitaten pitää puolestaan keskeisinä hankitun tiedon ymmärtämisen syvenemisessä. Jaetun asiantuntijuuden avulla bändin jäsenet pystyvät ylittämään itsensä ja yhdessä saavuttamaan tavoitteita, joihin yhtyeen yksilöjäsenen olisi ehkä mahdoton yltää.

Westerlund (2006, 123) pitää autotallibändikulttuuria, kuten populaarimusiikin käytäntöjä yleensäkin, hyvänä mallina tiedonrakennusyhteisöjen ja asiantuntijakulttuurin luomisessa. Hän kehottaa musiikkikasvatuksen kenttää soveltamaan vertaisilta oppimisen

(*peer-directed learning*) ja ryhmäoppimisen (*group learning*) käytäntöjä omaan perinteeseensä.

Populaarimuusikkojen oppimista tutkineen Lucy Greenin (2002) tutkimusaineisto tukee edellä esiin tuotuja käsityksiä. Greenin haastatteleminen muusikoiden klassista instrumenttiopiskelua koskevissa kertomuksissa kuvastuvat vieraantumisen ja turhautumisen tunteet, jotka liittyivät kokemuksiin siitä, etteivät oppitunneilla opetetut musiikin eri elementit tuntuneet millään lailla kytkeytyvän opiskelijoiden tosielämässä kuulemaansa ja tuottamaansa musiikkiin. Kehittyminen tuntui hitaalta ja oppitunnit tylsiltä. Sen sijaan populaarimusiikin kentällä tapahtuvaan oppimisprosessiin liittyi mielihyvän tunteita ja vahva sisäinen motivaatio. Oppiminen tapahtui monin tavoin ja monenlaisissa eri tilanteissa, jotka tavalla ja toisella limittyivät toisiinsa; kuvaavaa on, että usein oppijat eivät itse edes ajatelleet olevansa keskellä oppimisprosessia, esimerkiksi kuunnellessaan tai katsellessaan toistensa soittoa, vaan oppiminen tapahtui prosessina, koko ajan vahvasti käytäntöön kytkeytyen.

Tilannesidonnaisen oppimisen yksi suurimmista vahvuuksista vaikuttaakin liittyvän juuri siihen, ettei tiedon hankintaa ja soveltamista eroteta toisistaan (Tynjälä 1999, 178). Näin musiikin oppiminen on alusta saakka muusikkona olemista, musiikillista ilmaisua yhdessä niitä tietoja ja taitoja soveltaen, joita muusikoille kuhunkin hetkeen mennessä on kertynyt.

Asiantuntijuuden rakentuminen verkkoyhteisössä

Teknologia on avannut uusia mahdollisuuksia asiantuntijuuden rakentumiseen myös virtuaalisesti. Avoimia ja epämuodollisia verkkoyhteisöjä tutkineen Salavuon (2006, 13–15) mukaan epämuodolliselle yhteisölle on luonteenomaista, että oppijan yhteisöön liittymistä motivoi selkeä halu oppia, ratkaista eteen tullut käytännön ongelma tai jakaa omia kokemuksiaan vertaistensa kanssa. Myös Haataja ja Perttula (2004, 357) pitävät verkkoyhteisöjen asiantuntijuutta yhteisöllisenä ja korostavat ajattelumallin jaetun kognition merkitystä.

Kuten edellä totesin, siinä missä muodollisen musiikkikoulutuksen ongelmana on usein vieraantuminen oppijoiden todellisista tarpeista, epämuodolliselle oppimiselle tyypillistä on tarvelähtöisyys ja mielekkyys. Suurin osa epämuodollisesta oppimisesta on oppija- ja ongelmalähtöistä ja/tai kiinnostuksen motivoimaa (Attwell 2007). Esimerkiksi musiikin verkkoyhteisöihin osallistuvat nuoret tuskin edes ajattelevat olevansa oppimassa

ottaessaan monin eri tavoin osaa yhteisön toimintaan. Heistä osallistuminen tuntuu mielekkäältä ja hyödylliseltä harrastukselta. (Ks. esim. Hakkarainen & Järvelä 1999, 245.)

Bereiteriin ja Scardamaliaan (1993) viitaten Hakkarainen ja Järvelä (1999, 244) nostavat tieto- ja viestintäteknikan mahdollistaman asiantuntijuuden kasvun yhteydessä esille myös intentionaalisen oppimisen käsitteen. Tämä, myös eräitä motivaatioteorioita lähellä oleva käsite viittaa oppijan tavoitteisiin ymmärtää oppimaansa. Hän ei siis tee asioita vain pystyäkseen suorittamaan annettuja tehtäviä, kuten kokeita tai tutkintoja, vaan oppiakseen ja ymmärtääkseen asioita syvemmin. Hakkarainen ja Järvelä näkevät teknologiaperusteisissa oppimisympäristöissä monia mahdollisuuksia asiantuntijuuden kehittämisen tukemisessa (mts., 246–256).

Tämän tutkimuksen keskiössä oleva mikseri.net -verkkoyhteisö on esimerkki ei-institutionaaliseen oppimisympäristöstä, jossa oppiminen tapahtuu yhteisön tarpeista ja tavoitteista käsin. Oppimistoiminta rakentaa yhteisöä, toisaalta yhteisö tarjoaa mahdollisuuksia oppimiselle, tiedonhankinnalle ja transaktiivisen muistin hyödyntämiselle. Näin ollen verkkoyhteisö näyttää yhteisöllisten musiikillisten käytäntöjensä puolesta rinnastuvan edellä kuvattuun autotallibändi-kulttuuriin. (Salavuo & Häkkinen, 2005.)

On huomionarvoista, että Salavuo ja Häkkinen (mts.) eivät aseta verkkoympäristöjä muodollisen musiikkikoulutuksen vastakohtaksi, vaan luonnehtivat niitä pikemminkin suomalaisen musiikki- ja koulutuskulttuurin eri musiikin oppimisympäristöjä leikkaavana alueena. He näkevät muodolliset ja epämuodolliset oppimisympäristöt jatkumona, jolla muodollisen koulutuksen tarjoama musiikin formaali tieto on sovellettavissa epämuodollisessa ympäristössä, ja epämuodollisen ympäristön tarjoamissa innostavissa ja sosiaalisissa harrastusympäristöissä saadut kokemukset puolestaan motivoivat muodolliseen koulutukseen hakeutumiseen. Virtuaalinen toimintaympäristö voi tällöin ”toimia yhdistävänä tekijänä muodollisen ja epämuodollisen ympäristön välillä”. (Mts., 133–134.)

Enkulturaatio osana oppimista

Praksiaalisen musiikkikasvatuksen painottama musiikkikulttuuriin sosiaalistumisen eli enkulturaation merkitys muusikkouteen kasvamisen prosessissa tulee esille myös tarvelähtöisen musiikin oppimisen käytänteissä. Kuitenkin siinä, missä oppipoikamalli painottaa opettajan roolia musiikilliseen kulttuuriin johdattajana, epämuodollisissa käytän-

teissä oppaina toimivat useimmiten toverit sekä erilaiset musiikillisen kulttuurin artefaktit, kuten äänilevyt sekä muut ääni- ja kuvatallenteet.

Greenin (2002) tutkimus osoittaa selvästi, että ympäröivään musiikkikulttuuriin sosiaalistuminen on ollut olennainen osa kaikkien haastateltavien muusikkojen oppimista, joka on tapahtunut sekä tiedostamatta että selkeästi intentionaalisen toiminnan kautta. Enkulturaatio käynnistyy jo elämämme ensi hetkinä ja musiikki ympäröi arkeamme usein myös silloin, kun emme sitä ajattele, vaikkapa ollessamme ostoksilla tavaratalossa. Tietoista sosiaalistumiseen johtavaa toimintaa on esimerkiksi musiikkikappaleiden ja soolojen tarkkaavainen kuuntelu, jäljittely ja ”plokkaaminen” (ruots. *plocka* ”poimia, kerätä”). Äänitys- ja kopiointiteknologian kehittyminen ja leviäminen viimeisten sadan vuoden aikana on luonnollisesti vaikuttanut radikaalisti näiden oppimiskäytäntöjen mahdollisuuksiin. Merkityksellistä enkulturaatiota tapahtuu myös vuorovaikutuksessa ystävien, sisarusten ja muiden toverien kanssa. Yhdessä musisointi, musiikin kuuntelu ja musiikista keskustelu ovat varsinkin nuorille muusikoille tärkeitä väyliä musiikillisen kulttuurin omaksumiseen. (Mts., 60–83.)

Olen tässä luvussa pyrkinyt avaamaan musiikillisen asiantuntijuuden kasvun mahdollisuuksia kahdessa toisistaan poikkeavassa musiikillisessä käytänteessä. Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan kulttuurin ja identiteetin käsitteitä sekä niiden välistä suhdetta ja merkitystä tämän tutkimuksen kannalta.

3 Osallistumisen kulttuuri

Myöhäismodernin kulttuurin teoreetikko Johan Fornäs (1998) näkee kulttuurin ja median toisiinsa sidotuiksi. Samalla kun kulttuuri medioituu, myös media kulturalisoituu (mts., 11–12). Niinpä yhtä tutkittaessa on otettava huomioon myös toinen. Toisin sanoen mediaa on tarkasteltava paitsi viestintä- ja ilmaisuvälineenä, myös yksilöiden ja yhteisöjen merkitysneuvotteluihin kytkeytyvänä identiteettivälineenä. Samalla jyrkät rajanvedot välittyneen (medioidun) ja välittömän viestinnän välillä laimenevat. Tämän tutkimuksen yhteydessä perinteisten rajanvetojen muutos näkyy muuttuneena suhteena internet-nimisen median käyttöön, jossa passiivisen kulutuksen kulttuuri on huimaa vauhtia kehitymässä aktiivisen osallistumisen kulttuuriksi. Yhdysvaltalaisen tutkimushankkeen Pew Internet & American Life project (Lenhardt & Madden 2005, tässä lähteenä Jenkins et al. 2006) mukaan yli puolet teini-ikäisistä on tuottanut mediasisältöä ja noin kolmasosa internetiä käyttävistä teineistä on jakanut tuottamaansa sisältöä netissä³.

Internetiä käyttävien nuorten enemmistö on toisin sanoen kiinteästi mukana *osallistumisen kulttuurissa* (*participatory culture*, Jenkins et al. 2006). Osallistumisen kulttuurissa kynnys omaan taiteelliseen ilmaisuun ja kansalaisvaikuttamiseen on suhteellisen matala. Koska osallistumisen kulttuuri perustuu siihen osallistuvien yksilöiden omien tuotosten luomiseen ja jakamiseen, jokainen voi kokea oman antinsa tärkeäksi sekä tuntea ainakin jonkinasteista sosiaalista yhteyttä toisiinsa, vähintään siinä määrin, että toisten mielipide omasta luomuksesta on merkityksellinen. Osallistumisen kulttuurille tunnusomaista on lisäksi hajautettu asiantuntijuus, jossa kokeneempien jäsenten omaama tieto siirtyy uudemmille tai kokemattommille jäsenille kulttuurin sisällä. (Jenkins et al. 2006, 3–11.) Ennen kuin tarkastelen perusteellisemmin osallistumisen kulttuurin ilmenemismuotoja internetin verkkoyhteisöissä, luon katsauksen populaarimusiikin omistajuuden ja osallistumisen käsitteisiin – onhan tämän tutkimuksen kohde monin tavoin kytköksissä nimenomaan populaarimusiikkiin ja sitä kautta koko populaarikulttuuriin.

Olen edellä todennut, että musiikkikulttuuriin sosiaalistuminen on musiikin asiantuntijuuteen kasvamisen prosessissa keskeisessä asemassa. Musiikkikulttuuri ei kuitenkaan ole vain ääniä ja musiikillisia struktuureja, vaan kantaa mukanaan historiaa, merkityksiä

³ Suomessa vastaavanlaista tutkimushanketta ei ole tehty, mutta ottaen huomioon maamme johtavan aseman teknologian kehityksessä lienee perusteltua olettaa, että tulokset näyttäisivät samansuuntaisilta suomalaisnuorten keskuudessa.

ja asenteita. Musiikillisten käytänteiden lisäksi sosiaalistumme siis myös, usein ääneen lausumattomiin, kulttuurin käytänteisiin ja arvoihin. Myöhäismodernin käsitteistön mukaisesti ymmärrän kulttuurin pohjimmiltaan kommunikaatioksi, joka on paitsi kohtamista ymmärryksen vaiheilla, myös ”erilaisten äänten välistä vuoropuhelua” (Fornäs 1998: 12, 24). Nämä kommunikaation prosessit ovat tämänkin (kulttuurin) tutkimuksen kiinnostuksen kohteina.

En pyri tämän tutkimuksen myötä arvottavassa mielessä asettamaan muodollista ja epämuodollista musiikin oppimista vastakkain. Samoin en pidä populaarimusiikkia itsessään ratkaisuna musiikkikasvatuksen kysymyksiin, vaikka tutkimukseni kohteestaan johtuen asettuukin pitkälti populaarimusiikin kulttuurin kontekstiin. Olen tietoinen, että maamme lähes kaikissa institutionaalisissa musiikin oppimisympäristöissä on nykyisin mahdollista opiskella myös populaarimusiikkia. Mutta koska konservatorioperinteemme on syntynyt palvelemaan länsimaisen taidemusiikin opiskelua, rinnastan muodollisen ja taidemusiikin käytänteet toisiinsa.

3.1 Populaarimusiikin omistajuuden käsite

Populaarimusiikki osana populaaritaidetta on massojen taidetta. Ollakseen populaaria, suosittua, sen tulee olla sekä taloudellisesti että kognitiivisesti enemmistön ulottuvilla, jolloin oletetaan, että suurin osa ihmisistä kussakin yhteisössä kykenee suuremmista ponnisteluista ymmärtämään ja arvostamaan populaaria teosta. Joitakin populaareja taitaita voidaan myös kutsua massataiteeksi. Tuolloin tarkoituksena on saattaa taide massatuotannon ja -jakelun kautta massayleisön ulottuville, jolloin kuka tahansa voi missä tahansa esimerkiksi kuunnella Madonnan levyjä ilman, että kuulijalla olisi mitään muuta kosketusta Madonnaan koko elämänsä aikana. Erotuksena perinteisten taidelajien, kuten maalaustaiteen tai veistämisen työmuotoihin, massataide tavoittaa yleisönsä kopioiden kautta: maantieteellisesti hajallaan olevat yleisöt saavat kosketuksen samaan teokseen lukemattomien kirja- tai äänitekopioiden välittämällä. Madonnan *Music* ei ole enemmän tai vähemmän aidompi, kuunneltiinpa sitä cd-levyn, kasettikopion tai mp3-tiedoston välityksellä. Sitä vastoin Tizianin *Madonna*-maalauksen 1500-luvulta on koettavissa vain siellä, missä alkuperäinen teos on fyysisesti läsnä. Populaaritaitteen lukeutuminen massataiteeksi ei siis ole riippuvainen yleisön taiteelle osoittamasta suosiosta, vaan tarkoituksiperistä: rock on massataidetta, koska se on massamedian teknologioita hyödyntäen *tarkoitettu* massayleisölle. Vaikka suuri osa populaarimusiikin artisteista epäonnistuu yrityksessään tavoittaa massoja, heidän tuotoksensa lukeutuvat kuitenkin

massataiteeseen äänilevyjen, musiikkivideoiden ja muiden kopioitavissa olevien tallenteiden teon takia. (Gracyk 2001, 17–26.)

Samalla populaarimusiikin perinne siirtyy seuraaville sukupolville mitä suurimmissa määrin oraalisisäisesti; sekä ammatti- että amatöörirockmuusikot tutustuvat musiikkiin ennen kaikkea kuuntelemalla sitä (vrt. länsimainen taidemusiikki, jonka säilyminen perustuu pitkälti nuottikirjoitukseen). Äänitallenteiden kautta sekä muusikoilla että yleisöllä on pääsy pitkälle menneisyyteen. Näin ollen ”rockin estetiikka on pohjimmiltaan massataiteen estetiikkaa”⁴. (Mts., 29–32, sitaatin suomennos kirjoittajan.) Ymmärtäessämme populaarimusiikkikulttuurin musiikin, teollisuuden ja kuluttajien väliseksi suhteeksi (Wall 2003), ymmärrämme, mistä monet kulttuurin ristiriidat juontuvat. Osana massataidetta populaarimusiikki altistuu viihdeteollisuuden laeille, joita hallitsevat tarjonnan ja kysynnän, riippumattomuuden ja riippuvaisuuden monimutkaiset suhteet.

Omistajuuden ja kontrollin välinen ristiriita

Populaarimusiikin merkitysten ydin itse asiassa rakentuu ristiriidan ympärille, jossa vastakkain ovat toisaalta musiikki yleisenä ilmaisumuotona, toisaalta musiikki rahanansaitsemiskeinona. Tästä vastakkainasettelusta viriävät populaarimusiikin tekemisen ehtoja koskevat kysymykset; huomaamme, että musiikin merkitykset voidaan aina kyseenalaistaa, sillä ne eivät liity vain ääniin ja sanoituksiin, vaan myös kulttuuriin ja erilaisiin manipuloiviin prosesseihin. (Frith 1988, 43.)

Ristiriita kärjistyy nähdäkseni selvimmin omistajuuden ja kontrollin välisessä jännitteessä. Rock osana nuorisokulttuuria on perusasenteeltaan auktoriteetteja vastustava, vapautta, kapinaa ja rehellisyyttä korostava ja siten pikemmin vasta- kuin valtakulttuuriin lukeutuva taidemuoto. Sen ihanteisiin on aina kuulunut ennemmin tekijänsä oman äänen paljastaminen ja uuden luominen kuin vanhojen kaavojen omaksuminen ja vaaliminen. Toisin sanoen siinä missä perinteisen länsimaisen taidemusiikin esiintyjät pyrkivät jäljittelemään mahdollisimman uskollisesti perinnettä, rockmuusikot ilmaisevat itseään sävellystensä, poikkeuksellisen kitara- ja laulusoundinsa, esiintymistyyliensä tms. kautta. Erityisesti folkmusiikin perintönä rock on omaksunut itseensä vahvan omistajuuden asenteen. Folkissa, ”[k]ansan musiikissa ei ollut tähtiä eikä hittejä, ei erottelua esiintyjien ja yleisön välillä” (Frith 1988, 33). Vaikka lähes koko populaarimusiikin kenttä on päättäväisesti siirtynyt yhteisöllisen musiikinteon ihanteesta kaupallisen kil-

⁴ “...the rock aesthetic is fundamentally a mass art aesthetic.”

pailun piiriin, osallistumisen ja omistajuuden, vapauden ja lahjomattomuuden ihanteet pulppuavat yhä uusien sukupolvien musiikin merkitysten pohjavireenä. Kuten ns. taiderockia soittavan Antony & The Johnsons -yhtyeen keulahahmo Antony Hegarty juuri tämän luvun kirjoittamisen aikaan osuvalla Suomen vierailullaan toteaa:

Tämä sukupolvi on kääntänyt selkänsä valtakulttuurille. [...] Musiikilla ja muulla taiteella voi vaikuttaa ihmisiin. Siksi minua kiinnostaa taide, joka on vastuussa yleisölle eikä markkinoille. (*Helsingin Sanomat, Kulttuuri 6.6.2007*)

Massataide ei kuitenkaan voi toimia menestyksellisesti ilman kontrollia ja manipulaatiota. Se työllistää suuren joukon ihmisiä managereista myyntimiehiin, joiden tehtävä on edesauttaa taiteilijan työn hedelmän saattaminen massojen ulottuville. Tämä puolestaan vaatii yleisön tarpeiden tuntemista, joka on paljon helpompaa, mikäli yleisön tarpeita voidaan (mahdollisimman huomaamattomasti) manipuloida, siis saada se haluamaan sitä, mitä markkinamiehillä on kunakin hetkenä tarjota. Frith (1988) kuvaa musiikkiteollisuutta tuotantoketjuna, jossa suuri joukko muusikoita, lauluja ja äänilevyjä kulkee ”suodatusprosessin” läpi. Suodatusprosessia operoivat musiikkiteollisuuden erilaiset portinvartijat: levy-yhtiöiden A&R:t, agentit, konserttijärjestäjät, musiikkitoimittajat, radioasemien ohjelmatoimittajat, levykauppojen sisäänostajat jne. Lopulta ulos suodatuu pieni joukko menestyksellisiä muusikoita, lauluja ja äänilevyjä. Mitään ei jätetä satuman varaan. Sen tähden ”[p]ortinvartijat tekevät merkittävät päätökset, jotka rajoittavat yleisön omia valintoja – kaikki ihmiset voivat ’tahtoa’ sitä mitä voivat saada”. (Mts., 96–98.)

Klassisen musiikin kustantajan Ernst Rothin sanoja lainaten (tässä lähteenä Frith 1988, 96), siinä missä klassisen musiikin kustantaja pyrkii saamaan yleisönsä pitämään siitä, mitä hänen säveltäjänsä tuottavat, popin kustantaja pyrkii saamaan säveltäjänsä tekemään sitä, mitä yleisö haluaa. Autenttisuuden ihannetta vaaliva rockmuusikko kavahtaa moista kontrollin taakkaa. Toisaalta siitä kieltäytyminen voi asettaa koko uran vaaka-
laudalle. Mitä mieltä on tehdä maailman parasta musiikkia, jota kukaan ei nyt eikä tulevaisuudessa kuuntele?

Omistajuuden takaisinlunastuksen aika?

Teknologian kehittyminen näyttää lupaavan muusikoille uutta toivoa todellisen omistajuuden palauttamisesta populaarimusiikkiin. Tietokoneen ja musiikkilaitteistojen kehittymisen ansiosta niin musiikinteko kuin sen levittäminen tulevat kenen tahansa (tietokonepohjaisiin ohjelmiin tarpeeksi rahaa, aikaa ja kiinnostusta omistavan) ulottuville.

Populaarimusiikin tuottamista on aina leimannut vahvasti sosiaalinen toiminta, osallistuminen. Useimmat bändit säveltävät ja sovittavat materiaalinsa yhdessä. Green (2002, 17) muistuttaa, että vaikka muusikon menestyksen arviointiin käytetään usein talouden ja julkisuuden mittareita, myös muut arvot nousevat aika ajoin hallitsevaan asemaan. Etenkin 1960-luvun folk-liikkeen uudistuminen, 1970-luvun punk, sekä myöhemmin rap ja monet urbaanin tanssimusiikin lajit ovat korostaneet nautintoa, yhteisyyden tunnetta, identiteetti- ja elämäntapakysymyksiä sekä muita vahvasti yhteisöllisyyteen liittyviä tekijöitä, jotka ovat muidenkin kuin kokopäiväisinä ”ammattimuusikkoina” työskentelevien saavutettavissa (mts, ms.).

Tietokoneen myötä kuluttamisen ja tuottamisen rajat ovat entisestään hämärtyneet: jokainen voi harjoittaa aktiivisesti musiikkia säveltäen, sovittaen ja miksaten (Stålhammar 2006, 7–8). Internetin verkkoyhteisöissä osallistumisen käytännöt vahvistuvat ja saavat uusia piirteitä, koska jäsenillä on esimerkiksi mahdollisuus uudelleen sovittamalla tai sämpläämällä käsitellä yhteisön sisällä tuotettua musiikkia (Salavuo & Häkkinen 2005, 121).

Säveltäjän ja esittäjän väliset uudet rajanvedot

Hargreavesin et al. (2003, 149) mukaan muusikkona olo sisältää nykyisin paljon enemmän merkityksiä kuin vielä muutama vuosikymmen takaperin. Se saattaa tänä päivänä tarkoittaa esimerkiksi sovittamisen tai improvisoinnin taitoja ja MIDI:n tai tietokoneen musiikkiohjelmien hallintaa. Samalla ”säveltäjän, sovittajan, esiintyjän, studioteknikon ja jopa kuulijan väliset rajanvedot ovat käymässä paljon epäselvemmiksi”.⁵ Siinä missä 1800-luvun muusikon tehtävä oli tulkita säveltäjän tuotantoa passiivisen kuluttajan roolissa olevalle kuulijalle, teknologian kehittyminen on 2000-luvulle tultaessa keinauttanut tilanteen pääläelleen. (Mts., ms; sitaatin suomennos kirjoittajan).

Salavuon (2006) mikseriläisille teettämä verkkokysely paljasti mielenkiintoisen suhteen instrumentin soittamisen ja oman musiikin tuottamisen välillä: 58 % kyselyyn vastanneista kertoi soittavansa perinteistä (ei tietokone- tms.) instrumenttia, mutta peräti 88 % ilmoitti itse säveltävänsä/sanoittavansa musiikkia. Edelleen 42 % vastaajista kertoi osallistuvansa aktiivisesti bänditoimintaan ja 30 % lukevansa sujuvasti länsimaisen notaation mukaisia nuotteja. Tulos nostaa esille kysymyksen muusikon identiteetin sisällöistä

⁵ “The dividing lines between the composer, the arranger, the performer, the studio engineer, and even listener are becoming much less clear-cut.”

ja mahdollisista muutoksista verrattuna institutionaalisen musiikkikasvatusperinteen sisällä vallitseviin ihanteisiin ja käytäntöihin.

Muodollisen musiikkikasvatuksen kentällä vähintään yhden instrumentin sekä musiikinteorian ja säveltapailun hallinta on perinteisesti kulkenut käsi kädessä oman musiikin luomisen (säveltämisen, sanoittamisen ja sovittamisen) kanssa. Lisäksi perinnettä on usein hallinnut melko jyrkkä roolijako, jonka mukaisesti muusikot enemmän tai myöhemmin profiloituvat joko säveltäjiin (sis. myös sanoittajat ja sovittajat) tai esittäjiin (sis. soittajat ja laulajat). Mikseriläisille tehty kysely paljastaa, että vaikka alle kolmannes kertoi hallitsevansa musiikinteorian ja säveltapailun perusteet ja noin puolet jonkin instrumentin soiton, lähes kaikki vastaajista tuottivat silti aktiivisesti omaa musiikkia. Salavuo ja Häkkinen (2005, 119) arvelevat musiikin levitysmahdollisuuksien lisääntymisen motivoivan ja lisäävän tarvetta itsenäiseen musiikin tuottamiseen sekä kysyvät aiheellisesti, olemmeko palaamassa uuden teknologian myötä takaisin trubaduuriin aikaan.

Säveltäjä-esittäjä -dikotomia toki viittaa vahvasti asian tarkasteluun länsimaisen taide-musiikin näkökulmasta. Martin (2005, 173) muistuttaa, että oraalisesta perinteeseen pohjautuvissa musiikkikäytännöissä, joissa musiikilliset teokset ovat syntyneet pitkälti improvisoinnin pohjalta ja kulkeutuneet heimojen sisällä muistinvaraisesti, säveltäjän ja esittäjän roolit ovat aina sekoittuneet luontevasti. Myös lasten sävellystä tutkinut Barrett (2003, 23) huomauttaa, että lapsilla säveltäjän, esittäjän ja kriittisen kuulijan roolit ovat kietoutuneet toisiinsa ollen jatkuvassa dialogissa keskenään.

Länsimaisen musiikkikulttuurin sisällä säveltämiseen on kuitenkin jo vähintään romantiikan aikakaudesta saakka suhtauduttu ajoittain lähes myyttisesti. Säveltäminen ja improvisointi on perinteisen taidekäsitteiden mukaisesti nähty täysin subjektiivisina, kaiken kriittisen ajattelun ja diskurssin ulkopuolelle sijoittuvina prosesseina (Martin 2005, 165). Musiikkikasvatuksessa suhtautumistavasta on saattanut seurata haluttomuus opettaa sävellystä kaikille. On nähty tärkeämmäksi kasvattaa hyviä musiikin kuuntelijoita (kuluttajia), jotka kykenevät arvostamaan ja saamaan esteettisiä kokemuksia musiikkiteoksista, joita inspiroituneet säveltäjät ovat musiikin ideaalista ulottuvuudesta muistiin kirjoittaneet.

Elliott (1995) kritisoi esteettiselle taidekäsitteelle perustuvaa näkemystä ja tarjoaa vaihtoehtoisen lähestymistavan. Hän tarkastelee musiikkiteoksia ”monitahoisina taiteel-

lis-sosiaalisina rakennelmina”⁶ (mts., 161, sitaatin suomennos kirjoittajan), jolloin musiikin tekeminen, säveltäminen, inhimillisenä ja sosiaalisena toimintana antautuu arvioinnin, keskustelun, oppimisen ja opettamisen kohteeksi. Toisaalta Elliott suhtautuu säveltämiseen vain tarpeellisenä lisänä muusikkouden kehittymiselle painopisteen säilyessä esittämisessä (mts., 173). Vaikuttaa siltä, että Elliottille säveltäminen on enemmän yksi oppimisen väline kuin itsensä ilmaisun keino, jollaisena se näyttäytyy osallistumisen kulttuurissa, kuten myöhemmin tämän tutkimuksen tulosten yhteydessä tulemme huomaamaan.

3.2 Omistajuuden ilmeneminen verkkoyhteisössä

*”Hyvästi yhdensuuntaisen sisällön suppilo ja vanha hyvä ’lineaarinen’ tekijänoikeus, ja tervetuloa osallistumisen kaaos, joka kolminkertaistaa musiikkiteollisuuden koon.”*⁷

–Gerd Leonhard (2005)

Teknologian uudistaman kuuntelu-, luomis- ja jakelukulttuurin myötä säveltäjän, esittäjän, tuottajan ja kuluttajan määritelmät ja roolit ovat muutoksessa (Salavuo 2006). Musiikkiteollisuuden portinvartijoiden kontrolloima suodatinprosessi menettää merkitystään, kun muusikot voivat julkaista ja mainostaa omaa tuotantoaan vapaasti ja suoraan yleisölle. Jopa kontrollin viimeinen linnake, tekijänoikeusjärjestelmä, joutuu taistelemaan olemassaolon oikeudestaan musiikintekijöiden omistajuuden takaisinlunastuksen vaatimuksen edessä.

Radikaaleimmat tekijänoikeuksien vastustajat, kuten etnomusikologi Charles Keil katsovat musiikin voiman olevan juuri osallistumisessa: ”Meidän kaikkien tarpeemme on, että oma musiikkimme on voimakkaasti henkilökohtaista ja sitoo meidät ihmisiin ympärillämme”⁸ (Keil & Feldt 1994, 318; sitaatin suomennos kirjoittajan). Keilin mukaan yleisöä ja muusikoita ei tule erottaa toisistaan eikä musiikista tule tehdä kulutushyödykettä. Musiikillisten ideoiden tulisi maksutta olla kenen tahansa hyödynnettävissä, sillä musiikki on luonnollinen osa sosiaalista maailmaa. ”Ainoat, jotka hyötyvät tekijänoikeudesta, ovat valtavan suuret, jatkuvasti kasvavat yritykset sekä jatkuvasti pienentyvä

⁶ “multidimensional artistic-social constructions.”

⁷ ”Good-bye, one-way-content funnel and good old ’linear’ copyright, and welcome to the chaos of participation that will make the music business 3x as big.”

⁸ “...we all need our own music to be intensely personal and to bind us to the people right around us.”

supertähtien ryhmä. Kaikkia muita sillä kusetetaan”⁹, Keil julistaa (mts., 314; sitaatin suomennos kirjoittajan). Keil näkee teknologian kehittymisen mahdollistavan uuden aikakauden, jossa kellä tahansa on mahdollisuus tehdä ja levittää musiikkia ohi suurten yritysten portinvartijoiden kontrollin. Tämä tulee murtamaan riistävän ja rasistisen monopolikapitalismin ja mahdollistamaan tasa-arvoisen aikakauden, jolloin valta siirtyy suuryrityksiltä paikallisille yhteisöille, ja jolloin ihmiset etsiyvät itse valitsemansa musiikin pariin sen sijaan, että tyytyisivät kuluttamaan sitä musiikkia, jota valtakoneiston markkinamiehet heille tarjoavat. (Mts., 313–324.)

Paikoin jopa anarkistis-humanistiselta idealismilta vaikuttavassa ajattelussaan Keil osuu oikeaan siinä, että nykyinen tekijänoikeusjärjestelmä on kankea ja soveltuu huonosti omistajuuden ja osallistumisen kulttuuriin. Tämän tutkimuksen kirjoittamisen aikaan suomalainen Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto onkin juuri ilmoittanut uusivansa sääntönsä ja asiakassopimuksensa muun muassa digitaalisten jakelutapojen yleistymisen takia (Helsingin Sanomat, Kulttuuri 13.4.2007). Lainsäätäjien mahdottomalta tuntuva haasteena on pysytellä sääntöineen nopeasti muuttuvien tilanteiden ja niitä säätelevien arvostusten tasalla.

Millainen sitten on verkkoyhteisön kulttuuri ja kuinka osallistumisen ja omistajuuden kulttuurit siellä ilmenevät? Seuraavaksi tarkastelen asiaa perusteellisemmin, ensin yleisesti verkkoyhteisöjen näkökulmasta, sitten erityisesti musiikin verkkoyhteisöihin keskittyen.

3.2.1 Verkkoyhteisöt tiedonjakamisen ja vuorovaikutuksen tilana

Käsillä olevan tutkimuksen teon aikana Suomessa järjestettiin ensimmäiset Mediapäivät, jonka yhteydessä maassamme vieraili useita aikamme vaikutusvaltaisimpia median tutkijoita ja tekijöitä. Yhdysvaltalainen internet-ajattelija ja filosofi David Weinberg puhui digitaalisen epäjärjestyksen voimasta. Internetin ”sekalainen tietokasa helpottaa yhteyksien luomista, stimuloi ajatuksia ja auttaa ymmärtämään asioita”, Weinberg toteaa Helsingin Sanomien haastattelussa. Lisäksi hän muistuttaa, että ihmiset eivät ole nettissä ensisijaisesti ostamassa tavaraa, kuten markkinamiehet mielellään ajattelevat, vaan voidakseen ”puhua omalla äänellään muiden kanssa”. Väite saa voimaa mm. siitä toiseikasta, että maailmassa on tällä hetkellä noin 70 miljoonaa blogia, joilla kirjoittajat

⁹ “The only people who profit from copyright are the huge, ever-growing companies and an ever-smaller cluster of superstars. Everybody else is getting screwed by it.”

käsittelevät itselleen syystä tai toisesta tärkeitä asioita omista henkilökohtaisista tunteistaan maailmantapahtumiin; toisin sanoen luovat sisältöä internet-nimiseen mediaan. (Helsingin Sanomat, Kulttuuri 13.4.2007.)

Seuraavan päivän lehdestä luen yhdysvaltalaisen Kansalaisten Mediakeskuksen johtajan Dan Gillmorin ajatuksia median muuttumisesta vuorovaikutteiseksi. Gillmor hahmottelee tulevaisuutta, jossa median kuluttajat osallistuvat yhä aktiivisemmin median sisällön tuottamiseen mm. perustamalla omia uutissivustojaan internetiin. (Helsingin Sanomat, Kulttuuri 14.4.2007)

Verkkoyhteisöt ovat jatkuvasti kasvava internetin alaryhmä, joiden toiminta on ollut tutkijoiden mielenkiinnon kohteena jo jonkin aikaa (ks. esim. McCarthy et al. 2005, Desanctis et al. 2003, Dickinson 2002, Johnson 2001, Plant 2004, Bakardjieva 2003). Sosiaalipsykologian piirissä on aina oltu kiinnostuneita yhteisöistä ja niiden luomista kulttuurillisista säännöistä ja tavoista. Verkkoyhteisöjen suosion kasvun myötä myös muut tieteenalat sekä erilaiset poliittiset, ideologiset ja talouselämän tahot ovat heräämässä verkkoyhteisöjen todellisuuteen.

Verkkoyhteisö-käsitteelle on sen yli neljännesvuosisataisen historiansa aikana annettu lukuisia määritelmiä. Tässä tutkimuksessa verkkoyhteisöksi ymmärretään iso tai pieni sosiaalinen ryhmittymä, jonka jäsenet kommunikoiivat tietoverkon, kuten internetin, yli jakaakseen ja saadakseen tietoa, oppiakseen, viettääkseen aikaa yhdessä ja/tai jakaakseen muulla tavoin yhteisiä kiinnostuksen aiheita, arvoja tai käytäntöjä (ks. esim. Preece 2001, Ridings & Gefen 2004, Johnson 2001). Verkkoyhteisö voi olla kaikille avoin tai osittain suljettu, vain tietyille ryhmälle tarkoitettu sivusto. Se voi muodostua esimerkiksi tietyn ammatin, harrastuksen, lemmikkieläimen, tv-ohjelman, elämäntavan tai matkakohteen ympärille, ja yhteisön sisällä voi olla monitasoisia sosiaalisia suhteita, hierarkiaa ja tapoja. Kyseessä on ennen kaikkea sosiaalinen muodostelma, kuten Dickinson (2002) asian ilmaisee: ”Virtuaaliyhteisö ei ole niinkään varsinainen sivusto, jolla ihmiset tapaavat, vaan *ihmiset*, jotka tapaavat siellä”¹⁰ (mts., 460; sitaatin suomennos kirjoittajan, kursivointi alkuperäinen). Näin ollen verkkoyhteisöt ovat ”dynaamisia, kehittyviä ja jatkuvassa muutoksessa”¹¹ ja niiden suosio määrittyy sekä sosiaalisten tekijöiden että teknologisen toimivuuden ja käytettävyyden mukaan (de Souza & Preece 2004, 580; sitaatin suomennos kirjoittajan).

¹⁰ “A virtual community is not the actual site where people meet, but the *people* who meet there.”

¹¹ “[Online communities are] dynamic, evolving and constantly change.”

Internetyhteyden hinnan halpeneminen on mahdollistanut verkkoyhteyden hankinnan yhä useampiin koteihin ja tehnyt internetin kautta tapahtuvasta kommunikoinnista yleisen yhteydenpitokeinon. Tieteen kuhina verkkoyhteisöjen ympärillä ei sinänsä liitykään itse teknologiaan ja sen kehittymiseen, vaan valtavaan ihmismäärään, joka nyt pääsee käsiksi teknologiaan. Ihmisolennolle ominainen kyltymätön tarve kommunikoida ja luoda suhteita saa lukemattomat ihmiset ympäri maailmaa kokoontumaan verkkoon ja aloittamaan tuhansia uusia yhteisöjä päivittäin. (Preece, 2001.)

Verkkoyhteisöön kuulumisen vaikuttimia tutkineet Ridings ja Gefen (2004) huomasivat hienoista vaihtelua erityyppisten yhteisöjen jäsenten listaamien syiden tärkeysjärjestyksessä. Kaikkien tutkittujen yhteisöjen jäsenet ilmoittivat verkkoyhteisöön hakeutumisensa ensisijaiseksi syyksi tiedonjakamisen. Terveysteen ja hyvinvointiin sekä ammattiin ja elinkeinoon keskittyvien yhteisöjen jäsenet ilmoittivat lisäksi etsivänsä verkkoyhteisöstä sosiaalista tukea eli vastavuoroista emotionaalista apua. Sitä vastoin harrastuksiin, vapaa-aikaan ja lemmikkieläimiin liittyvien yhteisöjen jäsenet nimesivät toiseksi tärkeimmäksi verkkoyhteisöön kuulumisensa syyksi ystävyysuhteet (”yhdessä hengailu”). Lisäksi kaikkien verkkoyhteisöjen jäsenet kertoivat kokevansa yhteisöt mukavina ja nautinnollisina virkistys- ja tarjontajoina. Ridings ja Gefen arvioivat painopisteen siirtyneen perinteisistä, kasvokkain toteutuvista yhteisöistä virtuaalisiin yhteisöihin.

Samalla verkkoyhteisöt ovat mullistaneet internetin kulttuuria; alun perin tiedonjakamiseen kehitetty teknologinen väline on muuntumassa yhä enenevässä määrin sosiaalisia tarpeita palvelevaksi tilaksi. Bakardjieva (2003, 294) korostaa, ettei virtuaaliyhteisön vastakohta suinkaan ole ”aito”, kasvokkain toteutuva yhteisö, vaan verkon kautta tapahtuva, digitaalisten hyödykkeiden ja palvelujen kapea ja eristynyt kulutustapa (*consumption model*). Yhteisö, virtuaalinen tai ei, edustaa osallistumisen kulttuuria ja internetin yhteisöllistä toimintamallia (*community model*), jossa jäsenet *tuottavat* ja jakavat toisilleen arvokasta sisältöä, tilaa, suhteita ja/tai kulttuuria.

Verkkoyhteisöt siis mahdollistavat tiedon tehokkaan ja syvällisen jakamisen sekä sosiaalisen vuorovaikutuksen ja mielekkään ajanvieton. Samalla ne saattavat tarjota kasvualustan myös ei-toivotuille ilmiöille, kun rasistiset ja muut sosiaalisesti paheksuttavat ryhmittymät löytävät helposti toinen toisensa. Internetin on katsottu myös edistävän kulttuurierojen homogeenisoitumista ja rohkaisevan äärimmäiseen ahdasmielisyyteen. (Preece, 2001.)

Teknologian tarjoamat muutokset tuovatkin mukanaan uusia haasteita kasvatuksen kentälle. Lisääntyvä innostus verkkoyhteisöjä kohtaan saa huolestuneimmat kysymään, kasvaako keskuudessamme sukupolvi, joka tyytyy kuluttamaan muiden valmiiksi pu-reskelemia sisältöjä. Verkkopohjaiseen opiskeluun perehtynyt tutkija Graham Attwell (2007) korostaa teknologian käyttötapojen olevan kuitenkin muutoksessa. Hänen mukaansa painopiste informaation kulutuksesta on siirtynyt aktiiviseen tiedon luomiseen, jonka myötä nuoret kääntyvät passiivisen kulutusmedian, television, ääreltä kohti You-Tuben ja GoogleVideon tapaisia liikkuvan kuvan vertaisverkkoja. Uudet mediat avaavat mahdollisuuksia omaan sisällöntuotantoon ja -jakamiseen sekä muiden tuotoksien arviointiin ja niistä keskusteluun.

3.2.2 Musiikin verkkoyhteisöjen tavoite ja ainutlaatuisuus

Sekä tietoverkkojen välityksellä toimiva että aikaan ja paikkaan sidottu yhteisö muodostuu jaetun päämäärän tai yhteisen kiinnostuksen aiheen ympärille. Pelkkä saman kiinnostuksen kohteen jakaminen ei kuitenkaan yksin riitä ylläpitämään yhteisöä. Vahva, yhteinen tavoite yhdistää jäsenet ja saa heidät toimimaan saavuttaakseen yhdessä jotain, joka ei olisi yksilöiden itsensä saavutettavissa. (Dickinson 2002, 461.) Musiikin verkkoyhteisön jäsenet jakavat paitsi kiinnostuksensa musiikkiin, myös tavoitteen luoda, jakaa ja kuunnella musiikkitiedostoja.

Varsinkin tietokoneen avulla luodun musiikin kohdalla musiikin verkkoyhteisölle ei löydy vastinetta fyysisestä maailmasta; se on olemassa tietoneteknologian ja tietoverkon sisällä ja sen tuloksena. Juuri tässä mielessä musiikin verkkoyhteisö myös eroaa muista virtuaalisista yhteisöistä; siinä missä verkkoyhteisöt yleensä perustuvat tekstimateriaaliin (keskusteluryhmät, chatit jne.), musiikin verkkoyhteisöjen toiminta ja kiinnostavuus on ensisijaisesti riippuvainen virtuaalisten tuotoksien, musiikkitiedostojen, vaihdosta. (Lysloff 2003, 40–44.)

Musiikin verkkoyhteisöt voivat syntyä esimerkiksi perinteisten soittimien, musiikkityylin, musiikkiohjelmistojen tai äänitiedostomuotojen ympärille (Sirppiniemi 2005, 157). Ne voivat olla käyttäjiensä itsensä tai esimerkiksi jonkin musiikin laitevalmistajan perustamia. Verkkoyhteisön jäsenten toiminta voi ilmetä Bakardjievän jaottelun mukaisesti sekä kulutuslähtöisenä että yhteisöllisenä käyttötapanana. Sirppiniemi (mts., 157–158, 160) nimeää musiikin verkkoyhteisöjen erityispiirteeksi paikallisten musiikkikulttuurien sekoittumisen. Hän ennustaa länsimaisen populaarimusiikkikulttuurin globalistumisen

nopeutuvan sitä myöten, kun myös harrastelijatason musiikintekijöiden mahdollisuudet saavuttaa maailmanlaajuinen yleisö helpottuvat tietoverkoissa toimivien yhteisöjen myötä. Sirppiniemen arvion mukaan tämä tulee yhä merkittävämmiin vaikuttamaan myös maamme musiikkielämään koulutuksesta musiikkiteollisuuteen saakka.

Verkkoyhteisöjä oppimisympäristönä tutkinut Desanctis et al. (2003) jaottelee verkkoyhteisöt kolmeen erityyppistä yhteisökulttuuria edustavaan ryhmään, joista kaksi ensimmäistä, ”informaatiokioskit” ja ”yhdistykset”, perustuvat pitkälti kysymys-vastaus -foorumiin yhteisöllisyyden toteutuessa melko löyhästi. Tämän tyyppiset verkkoyhteisöt saattavat olla jonkin fyysisen maailman yhteisön, kuten tietyn ammattiryhmän, virtuaalinen jatke. Kolmannen tyyppin verkkoyhteisöt Desanctis katsoo täyttävän ”käytäntöyhteisön” määritelmän, josta enemmän seuraavassa luvussa. Näille yhteisöille tyypillistä on suuren jäsenmäärän tiivis ja säännöllinen vuorovaikutus, jonka seurauksena sosiaalinen kanssakäyminen on järjestäytyntä ja tiedon tuottaminen ja jakaminen tehokasta. (Mts., 573–574.) Käytäntöyhteisöillä on näin parhaimmat edellytykset toimia oppimisalustana monipuolisen tiedonjaon ja tiiviin vuorovaikutuksen takia. Tämän tutkimuksen kohteena olevan musiikin verkkoyhteisön voidaan katsoa sijoittuvan käytäntöyhteisön kategoriaan.

3.3 Identiteetin rakentuminen käytäntöyhteisössä

Siellä missä on ihmisiä, on aina muodostunut myös käytäntöyhteisöjä. Ne syntyvät tarpeesta oppia, suorittaa yhteisiä tehtäviä ja saavuttaa tärkeiksi koettuja tavoitteita. Käytäntöyhteisöjä voi muodostua niin määriteltyjen organisaatioiden ja instituutioiden sisäkuin ulkopuolelle tai niiden väliin. (Johnson 2001, 48.) Määritelmän yksi kehittäjästä, Etienne Wenger (1998), kuvaa käytäntöyhteisöä vuorovaikutteiseksi sosiaalseksi muodostelmaksi, joka merkityksistä neuvottelun ja yhteisen toiminnan kautta pyrkii tiettyihin tavoitteisiin. Merkitykset viittaavat tässä kykyymme kokea maailma mielekkäänä. Merkityksistä neuvottelun kautta yhteisö määrittelee jäsentensä yritykset tavoittelemisen arvoisiksi. Käytäntöyhteisöt ovat sosiaalisen elämämme tosiasia, joiden puitteissa tapahtuvat prosessit – merkityksistä neuvottelu, oppiminen, käytäntöjen kehittyminen sekä identiteettien ja sosiaalisten muodostelmien rakentuminen – kietoutuvat paikallisen ja globaalin todellisuutemme monimutkaiseen vuorovaikutukseen (mts., 133). Näin ollen mikä tahansa sattumanvaraisesti kokoon kerääntyvä ihmisjoukko ei ole käytäntöyhteisö. Yhtä lailla myöskään tiettyä tarkoitusta varten muodostettu ryhmä esimerkiksi työpaikalla tai koulussa ei välttämättä ole käytäntöyhteisö. Käytäntöyhteisön käsitettä

voidaan Wengerin mukaan käyttää yhteisöstä, jonka jäsenten välille on muodostunut pitkäaikaisia ja vastavuoroisia, harmonisia tai ristiriitaisia suhteita sekä yhteisiä toimintatapoja, joiden varassa yhteisö tekee asioita yhdessä. Käytäntöyhteisössä keskustelut ja vuorovaikutus seuraavat suoraan toinen toistaan, joten yhteisö ei tarvitse johdantoja ja selittelyjä. Tieto ja innovaatiot leviävät nopeasti yhteisön sisällä ja käytännön yhteisön on helppoa hyvin nopeasti asettaa ratkaistavana olevat ongelmat. Osanottajilla on yhteinen käsitys yhteisön jäsenistä sekä heidän vahvuuksistaan, heikkouksistaan, tiedoistaan ja kyvyistään antaa panoksensa yhteiseen tavoitteeseen. Yhteisön jäsenet myös määrittelevät vastavuoroisesti omia identiteettejään ja osanottajien on helppo arvioida suoritettujen toimintojen ja saavutettujen tulosten hyväksyttävyyttä suhteessa yhteiseen yritykseen. Toiminnassaan yhteisö nojautuu erilaisiin esineellistymisprosessin tuotoksiin, kuten erityisiin työväliseisiin, tietoesityksiin ja muihin artefakteihin. Yhteisö kehittää omaa paikallista tietämystään jaettujen tarinoiden ja sisäpiirin juttujen muodossa ja sen sisällä kehittyy luontevasti omia kielenkäyttötapoja ja uusia, vuorovaikutusta palvelevia ilmauksia, jotka voivat myös palvella jäsenyyden tunnusmerkkinä. Lisäksi käytäntöyhteisön sisällä syntyy maailmaa jostakin tietystä näkökulmasta tarkastelevaa yhteistä keskustelua tai diskurssia. (Mts., 125–126, suomennoksessa käytetty osittain lähteenä: Hakkarainen 2000.)

Sosiaalisen identiteetin käsite

Koska tässä tutkielmassa tutkimuskohteena olevaa verkkoyhteisöä tarkastellaan Wengerin määrittelemän käytäntöyhteisön käsitteen näkökulmasta, on luontevaa puhua myös identiteetin rakentumisesta oppimisen sosiaalisen teorian käsittein. Identiteetin kehittyminen on ollut varsinkin psykologian ja sosiaalipsykologian tutkijoiden (esim. Mead, Erikson, Vygotski, Giddens) mielenkiinnon kohteena jo pitkään (ks. aiheesta lisää esim. Rautio & Saastamoinen 2006). Sosiaalisen identiteetin käsitteen luojiin lukeutuu mm. Hall (1999), joka katsoo identiteetin muodostuvan persoonallisesta, sosiaalisesta ja kulttuurisesta ulottuvuudesta, jolloin identiteetti voidaan ymmärtää monikerroksisena ja tilannesidonnaisena jatkumona. Keskeistä sosiaalisen identiteetin käsitteessä on ymmärtää identiteetin rakentuvan suurelta osin vuorovaikutuksessa, jolloin myös asiantuntijuus nähdään yhteisöllisenä (Haataja & Perttula 2004, 357).

Wengerin (1998, 145) mukaan identiteetin rakentuminen muodostuu neuvottelusta niiden kokemusten merkityksistä, joita sosiaaliin yhteisöihin kuulumisemme tuottaa. Toisin sanoen kokemukset itsessään eivät määritä identiteetin rakentumista, vaan merki-

tykset, mielekkyykokemukset, joita kokemuksille annamme. Tutkiessamme siis muusikkoidentiteetin rakentumista käytäntöyhteisössä, keskitymme tutkimaan yhteisön jäsenten merkitysten muodostamisprosesseja siinä yhteisössä, tässä tapauksessa mikseri.net -verkkoyhteisössä, jonka käytänteisiin yhteisön jäsenet osallistuvat. Näin identiteetin tarkastelun keskiöön nousee yhteisön ja yksilön vuorovaikutusprosessin muotoutuminen. ”Identiteetistä puhuminen sosiaalisin termein ei ole yksilöllisyyden kieltämistä, vaan sitä, että tarkastelemme jopa yksilöllisyyden määritelmää jonakin, joka on osa tiettyjen yhteisöjen käytäntöjä”¹², Wenger täsmentää. Arkielämämme muodostuu tilanteista, tapahtumista ja valinnoista, joiden kohdalla on vaikeaa tai jopa tarpeetonta määrittellä yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden alueiden rajoja; ”[k]äytäntömme, kielemme, artefaktimme ja maailmankuvamme heijastavat sosiaalisia suhteitamme. Jopa ajatellesamme kaikkein yksityisimpiä ajatuksiamme, käytämme käsitteitä, kuvia ja näkökulmia, jotka ymmärrämme sosiaaliin yhteisöihin osallistumisemme kautta”¹³. (Mts., 146; sitaattien suomennos kirjoittajan.)

Yksilöllisen ja yhteisöllisen yhteen kietoutuminen paljastuu selvästi tarkastellessamme esimerkiksi motiiveja, jotka saavat meidät näkemään paljonkin vaivaa tavoitteidemme eteen. Bereiter ja Scardamalia (1993, 207) pitävät tiedon rakentamisen yhteisöjen ehkä perustavanlaatuisimpina motivoivina tekijöinä ihmisen tarvetta saada tunnustusta ja arvostusta vertaisiltaan, tarvetta vaikuttaa sekä tarvetta olla osallisena merkittävässä diskursseissa. Samalla juuri nämä tekijät muodostavat demokratian ja avoimen kommunikaation perustan.

Kuten käytäntö voidaan määrittellä osallisuuden ja reifikaation termein merkityksistä neuvotteluksi (*negotiation of meaning*), voidaan identiteettiä käsitellä neuvotteluksi kokemukseksi itsestä (*negotiated experience of self*). Identiteetin kokemus käytännössä on siis tapa *olla* maailmassa. ”Samalla tavoin kuin merkitys tulee olemassa olevaksi siitä neuvottelussa, identiteettikin on olemassa – ei objektina itsessään tai itsestään – vaan jatkuvassa itsestä neuvottelun toiminnassa.”¹⁴ (Wenger 1998, 150–151; kursivointi ja sitaatin suomennos kirjoittajan.) Identiteetin muodostuminen on siten kaksitahoinen prosessi: se on yhtäältä identifioitumista (*identification*), toisaalta neuvoteltavuutta (*ne-*

¹² ”Talking about identity in social terms is not denying individuality but viewing the very definition of individuality as something that is part of the practices of specific communities.”

¹³ ”Our practices, our languages, our artifacts, and our world views all reflect our social relations. Even our most private thoughts make use of concepts, images, and perspectives that we understand through our participation in social communities.”

¹⁴ ”In the same way that meaning exists in its negotiation, identity exists – not as an object in and of itself – but in the constant work of negotiating the self.”

gotiability). Näiden identiteetin komponenttien välinen vuorovaikutus on jännitteinen ja siksi hedelmällinen. Wenger havainnollistaa asiaa esimerkillä pariskunnasta, jonka molemmat jäsenet identifioituvat vahvasti pariskuntana olemiseen. Mahdollisesti myös ympäristö tarkastelee ja identifioi nämä kaksi pariskunnaksi. Vaikka pariskuntana olo on molemmille jäsenilleen itsestään selvä osa olemassaoloa, he saattavat käydä voimakasta keskustelua pariskuntana olon merkityksistä elämäntapana ja siitä, kuka määrittelee milloinkin sen, kuinka pariskuntana oloa tulisi kunakin hetkenä soveltaa. Merkityksistä neuvottelu ja uudelleenneuvottelu heijastavat heidän suhteeseen identifioitumisensa astetta; identifioituminen pitää heidät yhdessä tarpeeksi tiiviisti, jotta jäsenet kokevat kysymyksen pariskuntana olosta väittelyn arvoiseksi. Toisaalta kysymys ei ratkea identifioitumisen kautta sellaisenaan. (Mts., s. 188.) Samoin lähtiessämme tarkastelemaan muusikon identiteetin rakentumista musiikin verkkoyhteisössä, on tärkeää muistaa, ettei yrityksenä ole löytää ja kuvailla jonkinlaista ”mikseriläisen keskivertoa muusikon identiteettiä”, vaan tutkimuksen kohteena ovat yhteisön jäsenten väliset merkitysten muodostamisprosessit ja muusikkouteen liittyvistä merkityksistä neuvottelut.

4 Tutkimustehtävä ja menetelmät

4.1 Tutkimuskysymys

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella asiantuntijuuden kasvua ja muusikoidentiteetin rakentumista musiikin amatööriyhteisössä, tässä tapauksessa mikseri.net -nimisessä, avoimessa verkkoyhteisössä. Pyrin tutkimaan ja kuvailemaan yhteisössä ilmeneviä musiikillisia käytänteitä ja niihin liittyviä merkitysneuvotteluja, joiden kautta yhteisöön kuuluvat yksilöt tekevät identiteettityötään. Kysyn tutkimuksessani: Millaista neuvottelua muusikkouteen liittyvistä merkityksistä mikseri.net -verkkoyhteisössä käydään?

Tutkimuksen lopussa pohdin myös, mitä meidän tulisi ymmärtää erilaisista oppimisen kulttuureista ja niissä tapahtuvasta asiantuntijuuden kasvusta ja identiteetin rakentumisesta muodolliseen ja institutionaaliseen oppimiseen painottuvassa musiikkiyliopistossa.

Koska yksilöiden asioille antamien merkitysten tutkimisen sijaan keskityn tässä tutkimuksessa sosiaalisen yhteisön kulttuuristen käsitysten ymmärtämiseen, pyrin yhtäältä samanlaisuuksien, toisaalta erilaisuuksien havaitsemiseen. Mäkelä (1990, 44) nimeää sosiologisen mielikuvituksen yhdeksi tehtäväksi yhtäläisyyksien keksimisen niistä ilmiöistä, joita arkiajattelussamme käsitämme erillisiksi. Toisaalta hän muistuttaa erilaisuuksien hakemisen merkityksestä samanlaisuuden rikkaamman jäsentymisen mahdollistajana. Erilaisuuksien hakeminen tarkoittaa tuolloin tutkimuskohteen ja sille läheisten ilmiöiden järjestelmällistä ja käsitteellisesti jäsentynyttä vertailua. (Mts., 45.)

4.2 Etnografia tutkimusmenetelmänä

Käytän tutkimusmenetelmänä etnografiaa, joka soveltuu hyvin yhteisön kulttuurisen järjestelmän tutkimiseen. Etnografisessa tutkimusmenetelmässä havainnointi tapahtuu aina sosiaalisen todellisuuden luonnollisissa olosuhteissa (Eskola & Suoranta 1998, 104), vastakohtana esimerkiksi luonnontieteissä käytetyille koeasetelmille, kuten laboratoriotutkimuksille.

Etnografisen tutkimuksen tavoitteena on lisätä inhimillistä ymmärrystä tutkimuskohteestaan (Syrjäläinen 1994, 78). Eskola ja Suoranta (1998, 106) käyttävät etnografiasta kirjoittaessaan myös käsitettä ”kokemalla oppiminen”, joka viittaa tutkijan tavoitteeseen

ymmärtää tutkimuskohteensa kulttuuri ajattelu- ja toimintatapoineen niin sanotusti sisältäpäin. Tämän ymmärryksen saavuttamiseksi tutkijan on elettävä pitkähkö ajanjakso tutkimansa yhteisön arkipäivää katsellen, kuunnellen ja kysellen. Tutkimusaineisto keryy tuolloin useista eri lähteistä, pääasiallisesti kuitenkin eri havainnoinnin muotojen sekä keskustelujen ja haastattelujen kautta. (Eskola & Suoranta 1998, 106–107.) Etnografiaa koskevasta kirjallisuudesta on vaikea löytää yksityiskohtaisia ohjeita tutkimuksen suorittamiseen. Tutkimustavat, kentällä vietetty aika, aineiston koko ja muut tutkimuksen toteuttamiseen liittyvät seikat vaihtelevat tutkimuskohteen mukaan. Kaikki eri tavat tähtäävät kuitenkin siihen, että tutkija kykenee hahmottamaan ja välittämään tutkittavasta kulttuurista kokonaiskuvan (Alasuutari 2001, 69). Syrjäläinen (1994; 68, 78) muistuttaa, ettei etnografisen tutkimuksen pyrkimyksenä ole löytää ja esittää yhtä ainoaa, lopullista totuutta tai tuottaa toiminnan lakeja, vaan pikemminkin rakentaa tulkintaa, joka voi toimia keskustelun avaajana ja uusien ajatusten herättäjänä. Myös Salo (1999, 17) käsittää etnografian menetelmää laajemmin: hänelle etnografia hahmottuu ennemminkin lähestymistapana tai tutkimisen tyylinä.

Etnografisen tradition mukaisesti olen keskittynyt tutkimuksessani yhteisöön kollektiivina. Minua kiinnostaa yksilöiden eri roolien tai strategioiden tutkimisen sijaan se, mikä tutkittavia yhdistää, mikä näyttää olevan eri toimijoille yhteistä. Näin pyrin siis tavoittamaan sisäisen logiikan, joka jäsentää kollektiivin elämää ja ajattelua. (Alasuutari 2001, 67.)

4.2.1 Aineiston keruu verkkoetnografiassa

Aineiston keruutapaa, jossa tutkija osallistuu jollain tavalla tutkimansa yhteisön toimintaan, kutsutaan osallistuvaksi havainnoinniksi (Eskola & Suoranta 1998, 99). Tutkijan rooli eri tilanteissa voi vaihdella osallistuvasta toimijasta piilohavainnoijaan, eivätkä rajanvedot aina ole yksiselitteisiä (mts. 100–101). Rajojen määrittely käy entistä haastavammaksi, kun tutkimuskohteena on verkkoyhteisö; tutkittavat kun voivat maantieteellisesti olla missä tahansa ja yhteisön elämän tutkiminen ”sosiaalisen todellisuuden luonnollisissa olosuhteissa” tarkoittaa internetiä. Tutkijan ajan, vaivan ja talouden kannalta mukavaa on tietenkin, että kentälle päästäkseen hänen tarvitsee vain avata tietokoneensa verkkoyhteys. Kuten Sulonen (2006, 10) on todennut internetin erästä keskustelufoorumia koskeneessa tutkielmassaan, tietokonevälitteisen viestinnän tutkimusalue on tiedonkeruun kannalta mielekäs: aineisto on valmiiksi olemassa elektronisessa muodossa ja tutkijan on helppo tavoittaa suuriakin käyttäjämääriä kerralla. Myös menneisiin ta-

pahtumiin pääsee helposti käsiksi erilaisten arkistojen kautta. Näin historia ja nykyhetki ovat verkossa läsnä yhtä aikaa. Samalla verkkoetnografi joutuu kuitenkin pohtimaan monia aineistonkeruuseen ja tutkimusetiikkaan liittyviä kysymyksiä: kuinka olla läsnä tai osallistua johonkin, jota ei ole fyysisesti olemassa? Tulisiko tutkijan ilmoittaa olemassaolostaan ja tutkimusaikeistaan yhteisössä, joka monin tavoin perustuu vapaudelle ”lurkkia” (engl. *lurking*), eli tarkkailla toimintaa ulkopuolisena, osallistumatta siihen? Entä olisiko tutkijan syytä tavata tutkimuskohteensa informantteja myös kasvokkain? Ja kuinka on yksityisyyden laita: luokitellako verkkokeskustelut julkisiksi vai yksityisiksi, ottaen huomioon, että keskustelut käydään lähes poikkeuksetta nimimerkein? Samantyyppisiä kysymyksiä pohtivat myös internetin uutisryhmiä tutkineet Rutter ja Smith (2005). Kysymyksille tuskin on yksiselitteisiä vastauksia. Ratkaisun avaimet löytynevät kunkin tutkimuksen kysymyksenasettelusta. Tutkijan on löydettävä oman tutkimustehävänsä ja -kohteensa kannalta toimivimmat keinot.

Koko aineistonkeruun perustuminen pelkälle ulkopuoliselle tarkkailulle ei useimpien lähteiden mukaan ole kovin suositeltava menetelmä etnografisessa tutkimuksessa. Hine (2000, 23) pitää yhteisön verkkoelämään mukaan menemistä mahdollisuutena ymmärtää syvemmin merkitysten muodostumista ja luomista. Ulkopuolisen tarkkailijan sijaan etnografi tulee näkyväksi ja aktiiviseksi osallistujaksi esimerkiksi verkossa käytävässä keskustelussa. Tämänkaltainen osallistuminen mahdollistaa verkkojäsenyyden reflektiivisen ymmärryksen tarjoten näkökulmia, joihin ei ole pääsyä pelkästä arkistojen analysoinnista käsin. Myös Syrjäläinen (1994, 102) pitää tutkijan omaa aktiivisuutta ja läheisyyttä tutkittavien kanssa riittävän ja totuudellisen tiedon saamisen kannalta välttämättömänä. Lisäksi Creswellin (1998, 60) mielestä on eettisten standardien mukaista, että etnografi ilmaisee läsnäolonsa, jotta tutkimuksen päämäärään tai tarkoitukseen ei liity harhaanjohtamista.

Minkä position tutkija aineistonkeruussa sitten valitseekin, hän joutuu jatkuvasti pohtimaan ja tarkkailemaan omaa rooliaan. Voisi sanoa, että tutkija tasapainottelee läheisyyden ja etäisyyden hiuksenhienolla rajalla. Tutkijan on yhtäällä vältettävä tilannetta, jossa hän esimerkiksi vaikuttaa liikaa tutkimansa yhteisön elämän ja tapahtumien kulkuun (Eskola & Suoranta 1998, 101–102) muistaen toisaalta, että tutkittavan ja tutkijan välinen vuorovaikutus, subjektiivisuus, on etnografisen tutkimuksen voima (Syrjäläinen 1994, 102). Havainnointi on luonnollisesti aina inhimillistä, valikoivaa ja hyvin subjektiivista toimintaa. Eri ihmiset kiinnittävät huomionsa ehkä aivan erilaisiin asioihin; se mikä toiselle on tärkeää, saattaa jäädä toiselta kokonaan huomaamatta. (Mts., 103.) Tä-

män vuoksi puhtaan totuuden etsiminen ja esittäminen tuntuisi etnografisessa tutkimuksessa mahdottomalta tavoitteelta, kuten edellä totesin.

Tämän tutkimuksen aineisto

Tutkimusta varten kerätty aineisto koostuu sekä kenttäjakson aikana kertyneistä muistiinpanoista että Mikserin keskustelufoorumilta valituista viestiketjuista, joista osa on syntynyt ilman tutkijan panosta (*naturally occurring data*), osa tutkijan aloitteesta. Etnografinen tutkimus tuottaa runsaasti aineistoa, jonka rajaaminen on välttämätöntä niin tutkimuksen suunnittelu- kuin kenttävaiheessa sekä aineiston ”sisällä” (Palmu 2007, 141). Oli selvää, että voisin analysoida foorumin yli 600 000 viestin joukosta vain murto-osan. Tutkimuskysymykseni perusteella rajasin viestiketjujen valinnan keskustelufoorumin kolmelle alueelle (”Musiikki”, ”Musiikin tekeminen” ja ”Yleistä keskustelua”), joilta uskoin löytäväni varmimmin muusikon identiteettiin liittyvää merkityksistä neuvottelua. Käytin sopivia viestiketjuja etsiessäni apunani myös erilaisia hakutoimintoja. Työtäni helpotti Mikserin keskustelualueella vallitseva tapa pyrkiä keskustelemaan viestiketjuissa yhdestä, otsikon ja aloitusviestin määrittämästä, aiheesta kerrallaan. Viestiketjujen muut valintakriteerit olivat pituus (valitsin viestiketjuja, joiden pituus oli vähintään 50 viestiä monipuolisuuden takaamiseksi) sekä aika (rajasin viestiketjujen olemassaoloajan korkeintaan 1,5 vuoteen riittävän tuoreuden takaamiseksi). Valitsemani 10 viestiketjua muodostavat tutkimuksen keskustelualueeseen liittyvän aineistoni ydinosan, vaikka viittaan tuloksia esitellessäni ajoittain myös joihinkin muihin viestiketjuihin. Ydinaineistoni sisältää yhteensä 1329 viestiä aikaväliltä 5.1.2006 – 25.5.2007. (Viestiketjujen tarkemmat tiedot ks. Liite 2.)

Päädyn keräämään kaiken aineiston virtuaalisesti, tapaamatta yhtäkään tutkimuskohteeni jäsentä kasvokkain. Verkkoetnografiassa on esimerkkejä sekä täysin sähköisesti tapahtuvasta aineistonkeruusta (ks. esim. Guimarães 2005) että osittain verkossa, osittain kasvokkain tapahtuvasta aineistonkeruusta (ks. esim. Forte 2005). Rutter ja Smith (2005, 86) toteavat, että erityyppiset tutkimuskysymykset määrittävät tutkijan osallistumisasteen. Voi olla, että tutkittavieni tapaaminen luonnollisissa olosuhteissa olisi tuonut aineistolleni näkökulman, joka tässä tapauksessa jäi puuttumaan, mutta toisaalta koin mielekkäänä tutkia verkkoyhteisöä täysin sen omin ehdoin ja sille luontevimmassa muodossa, virtuaalisesti. Tutkimuskohteeni jäsenet esiintyvät portaalilla yleisen verkkotavan mukaisesti nimimerkeillä, mutta anonymiteetin säilyttämisen vuoksi en mainitse nimimerkkejä, vaan käytän suorien tekstilainauksien yhteydessä numeroyhdistelmiä (ks.

esim. Rutter & Smith 2005, 89–90 koskien yksityisyyden suojaa internet-keskusteluissa).

4.2.2 Tutkimusaineiston analyysi

Laadullisen aineiston analyysillä pyritään luomaan aineistoon selkeyttä ja kasvattamaan sen informaatioarvoa. Näin hajanaisesta aineistosta luodaan mielekäs kokonaisuus ja siten tuotetaan uutta tietoa tutkittavasta asiasta. (Eskola & Suoranta 1998, 138.) Tutkijan tulkinnan, käsitteellistämisen ja kirjoituksen seurauksena tutkimusaineisto saa uuden järjestyksen (Salo 1999, 54). Analyysi on siis kirjoittamisena, esittämisenä ja löytämisenä myös representaatiota; asiat uudelleen esitetään ja sosiaaliset ilmiöt rekonstruoidaan (mts., 217). Tutkija on kuin kertoja, joka luo tai järjestää uutta kertomusta ensimmäisestä kertomuksesta, aineistosta. Syntyvään tekstiin vaikuttavat aineiston ja tutkimuskysymysten lisäksi analyysiin liittyvät valinnat, tutkimukselliset oivallukset, kirjallinen ilmaisu ja tutkijan henkilökohtaiset resurssit (mts., 196).

Etnografisen tutkimusotteen erityispiirre on aineiston keruun ja analyysin limittäisyys; kentällä tutkija pyrkii eri tavoin keräämään tietoa siitä, mitä tutkittavassa kulttuurissa tapahtuu, analyysissa tutkija eri keinoin käsitteellistää havaintojansa pyrkien näin ymmärtämään ja esittämään syitä tapahtumille (Lappalainen 2007, 13; Syrjäläinen 1994, 89).¹⁵ Etnografisen tutkimuksen analysointi on siis ensisijaisesti tutkijan ajattelua ja pohdintaa, joka alkaa jo kenttätyövaiheessa (Syrjäläinen 1994, 89). Analyysissa siirrytään kuvailevalta tasolta yhä syvemmälle, tulkitsevalle tasolle.

Käytin tutkimusaineistoni analyysin apuna Alasuutarin (2001) kuvausta laadullisesta analyysistä, jossa analyysi etenee kahdessa osassa, joita Alasuutari kutsuu havaintojen pelkistämisen ja arvoituksen ratkaisemisen vaiheiksi. Käytännössä vaiheet toki nivoutuvat toisiinsa. Olennaista analysoinnissa on, että asioita ei oteta sellaisina kuin ne näyttävät. Toisin sanoen havainnot eivät ole tuloksia, vaan ne näyttäytyvät tutkijalle johtolankoina, jotka johdattavat hänet tutkimuksen tuloksina esitettäviin johtopäätöksiin.

Analyysin alkuvaiheessa käsittelin aineistoa karsien ja rajaten sitä muotoon, joka mahdollistaisi aineiston toimivuuden kysymyksiin vastaajana (ks. Ehrnrooth 1990, 37). Täs-

¹⁵ Syiden selittäminen ei laadullisessa tutkimuksessa kuitenkaan viittaa mekaanisten kausaali- tai riippuvuussuhteiden etsimiseen (Ahonen 1994). Englannin kielen eriytyneet ilmaukset *reason* ja *cause* paljastavat suomenkielistä syy-sanaa tarkemmin selittämisen eron; ensin mainittu viittaa laadullisen tutkimuksen tekijän tavoitteleman toiminnan tai ajattelun selittävään ymmärtämiseen. Toisaalta tällöin ymmärtäminen voidaan käsittää selittämisen lajiksi. (Mts., 125–126.)

sä havaintojen pelkistämävaiheessa tarkastelin aineistoa tietystä teoreettis-metodologisesta näkökulmasta löytääkseni tekstimassasta tutkimustehtävän kannalta olennaisen ja saattaakseni aineiston helpommin hallittavaan muotoon, ikään kuin joukoksi ”raakahavaintoja” (Alasuutari 2001, 40). Pyrin esimerkiksi viestiketjuja lukiessani poimimaan keskusteluista neuvotteluja, jotka liittyivät asenteisiin ja ihanteisiin (esim. ”millainen on hyvä muusikko?”) sekä musiikintekoon liittyviin käytäntöihin, tunteisiin, motivaatioon tai syihin. Samalla jouduin rajaamaan muita mielenkiintoisia, mutta varsinaisen tutkimuskysymyksen ulkopuolelle jääviä keskusteluita. Näitä olivat esimerkiksi sukupuoleen ja musiikinlajiin liittyvät neuvottelut.

Havaintojen pelkistämävaiheessa tarkastelin aineistoa osin myös diskurssianalyttisestä näkökulmasta. Koska osa tutkimusaineistosta oli syntynyt tutkijasta ja tutkimuksen tekemisestä riippumatta, pohdin, miksi sivustolla keskusteltiin tietyistä asioista ja mitä keskusteluilla tahdottiin sanoa tai rakentaa. En kuitenkaan ollut tämän tutkimuksen yhteydessä kiinnostunut itse diskurssien rakenteista ja kielellisistä ominaisuuksista, vaan diskurssien takana vaikuttavista ilmiöistä, asenteista ja merkityksistä (Tuomi & Sarajärvi 2002, 106). Diskurssianalyttinen näkökulma paljastaa keskustelujen tilannesidonaisuuden: keskustelijoiden sanomisia on tarkasteltava tietyssä kontekstissa eikä niitä voi irrottaa asiayhteydestään (Eskola & Suoranta 1998, 195). Näin ollen kielen käyttäminen voidaan nähdä sosiaalisena toimintana, jossa ”sana- ja diskurssivalinnoilla on sosiaaliset seurauksensa” (Alasuutari 2001, 133). Sama puhuja – tai tässä tapauksessa kirjoittaja – saattaisi puhua samasta aiheesta aivan eri tavalla toisessa tilanteessa, esimerkiksi koulussa, jossa kysyjänä olisi vaikkapa opettaja. Keskusteluilla on myös eri funktioita, joita Mikserin kaltaisessa yhteisössä on monia. Tähän asiaan palaan tutkimuksen tulosten raportoinnin yhteydessä.

Pelkistämisen toisessa vaiheessa etsin havaintojen joukosta yhtäläisyyksiä ja esimerkkejä samasta ilmiöstä. Yhdistin siis raakahavaintoja, jonka tuloksena käsillä oli entistä harvempien havaintojen joukko. Samalla nostin käsitteiden abstraktiotasoa sekä muokasin hieman teoreettista viitekehystä. Tämä oli mahdollista, koska analyysini perustui aineistoon, eikä teoriaan tai etukäteen laadittuun, valmiiseen luokittelurunkoon. Näin ollen pelkistämisen aikana aineistosta nousi asioita, jotka saivat minut tarkistamaan ja tarkentamaan viitekehystäni. Käsitteiden abstraktiotasoa nostamalla pyrin siis ymmärtämään asioiden merkityksiä tutkittavieni näkökulmasta.

Etnografisessa ja kulttuuria erittelevässä tutkimuksessa pyrkimyksenä ei ole tarkastella yksilöitä esimerkkeinä kollektiivin ajatustavoista, vaan informantteina, jotka auttavat tutkijaa näkemään kokonaisuuden eri puolilta. Siksi havaintojen yhdistäminen ei etnografisessa tutkimuksessa saa niin suurta painoarvoa kuin arvoituksen ratkaiseminen. Siihen käytettävän aineiston tulee olla monipuolinen. (Alasuutari 2001, 49.)

Analyysini arvoituksen ratkaisemisen vaiheessa keräsin käytettävissä olevat havaintojen joukot, muiden tutkimusten ja kirjallisuuden antaman ymmärryksen ja uudet kysymyksenasettelut tulkiten ne johtolangoiksi, joiden avulla lähdin lopullisesti ratkaisemaan käsillä olevaa arvoitusta, tutkimuskohteeni kulttuurisia käsityksiä. Analyysin tätä vaihetta nimitetään joissakin tutkimusperinteissä myös tulosten tulkinnaksi, sillä tutkija tekee tässä vaiheessa merkitystulkinnan tutkittavasta ilmiöstä. Mysteeria ratkovan salapoliisin tavoin hän käyttää apunaan kaikkia siihen asti tuotettuja johtolankoja ja käytettävissä olevia vihjeitä, kuten edellä kuvasin. Aineiston osia uudelleen operationalisoimalla ja käsitteiden abstraktitasoa nostamalla pääsin lopulta arvoituksen ratkaisun ytimeen, tutkimuskohteeni kulttuurin tulkintaan.

4.3 Mikseri.net tutkimuskohteenä

Tutkimuskohteeni mikseri.net (<http://www.mikseri.net>) on Suomen suurin musiikkiportaali¹⁶. Laajan ja heterogeenisen käyttäjäkuntansa ansiosta se tarjoaa parhaimmat mahdollisuudet selvittää musiikin verkkoyhteisön kulttuuria. Lisäksi pystyn hyödyntämään ja käsittelemään Mikseristä aiemmin tehtyjen (Salavuo & Häkkinen 2005; Salavuo 2006) tutkimusten avaamia näkökulmia ja kysymyksiä omassa tutkimuksessani.

Vuonna 2001 perustettu mikseri.net on vapaan musiikin jakeluun erikoistunut sivusto, jonka verkkoyhteisöön kuuluu tätä tutkielmaa kirjoitettaessa 103 093 rekisteröitynyttä käyttäjää, joista 13 096 artististatuksella. (Mikserin Käyttäjät 1.5.2007.)

Sivustolta löytyy 81 812 yli minuutin mittaista, mp3-muodossa olevaa musiikkikappaletta (Mikserin Biisit 1.5.2007). Jäsenten sivustolle lataamien kappaleiden kokonaismäärä on todellisuudessa vielä paljon suurempi, sillä osa kappaleista on poistettu. Mikserin oman ilmoituksen mukaan käyttäjien sivustolle lähettämiä kappaleita kuunnellaan useita miljoonia kertoja kuukaudessa (Mikserin Info 1.5.2007). Myös osallistuminen

¹⁶ Portaali tarkoittaa tässä tutkimuksessa kokoavaa verkkopalvelua, joka tarjoaa yhtenäisen käyttöliittymän eri toimintoihin sekä pääsyn muihin verkkopalveluihin. Portaali-sanan etuliite viittaa portaalin palveluiden luonteeseen, tässä tapauksessa siis musiikkiin (vrt. esim. Wikipedia, joka edustaa tietoportaalaa).

verkkokeskusteluihin on vilkasta: Mikserin keskustelualueella on tällä hetkellä noin 637 400 viestiä (kokonaisviestimäärä lienee vielä mittavampi, sillä osa viesteistä on ajan mittaan poistettu), ja kirjoitushetkellä vielä koekäytössä olevaan artikkelitietokantaan, MikseriWikiin, on kirjoitettu 211 artikkelia käyttäjien toimesta.

Mikseri on kaikille avoin portaali. Ilman rekisteröitymistä voi siis mm. kuunnella musiikkia, lukea arvosteluja ja seurata foorumilla käytävää keskustelua, mutta vain rekisteröityneet käyttäjät pystyvät kommentoimaan ja arvostelemaan kappaleita sekä viestimään keskenään. Viestiminen tapahtuu joko keskustelufoorumilla tai pikaviestien¹⁷ välityksellä. Lisäksi käyttäjät voivat halutessaan luoda omia projektejaan (mm. kuvagallerioita ja päiväkirjoja) sekä lisätä itsensä suosikkiartistiensa faneiksi. Rekisteröityminen on ilmaista. (Mikserin Info 1.5.2007.) Tarjolla on myös maksullinen Goldmember-palvelu niille rekisteröityneille käyttäjille, jotka haluavat tukea Mikserin toimintaa rahallisesti. Goldmemberin etuuksiin kuuluu esimerkiksi, ettei lähetettävien mp3-tiedostojen bittivirtaa rajoiteta. Goldmember-statuksen ilmoittava logo näkyy foorumissa ja profiilissa. (www.mikseri.net/users/goldmember.php 1.5.2007.)

Mikserin taustalla vaikuttaa vuonna 2005 perustettu osakeyhtiö Mikseri Finland Oy. Toiminnoista vastaa 15 henkilön ylläpitoryhmä, joka mm. ylläpitää foorumia ja tarkkailee viestien sisältöä. Oman ilmoituksensa mukaan ”ylläpitäjät ovat aktiivisia Mikserin käyttäjiä. Vastuullisen asemansa he ovat saavuttaneet aktiivisella Mikserin käytöllä, asiallisella käyttäytymisellään ja erinomaisella asenteellaan”. Mikserin toimintaan liittyy myös Internetin ulkopuolisia tapahtumia, joihin lukeutuvat mm. live-konsertit, laivaristeily ja leiri. Kohderyhmäkseen Mikseri ilmoittaa kaikki musiikista kiinnostuneet ihmiset. Mikseri-yhteisöstä suuren yleisön tietoisuuteen nousseiksi artisteiksi esittelytekstissä listataan @junkmail, Uniklubi, Chorale, Steen Christenssen ja Stella. (Mikserin Info 1.5.2007.)

4.4 Havainnoinnista osallistumiseen: sukellus Mikserin maailmaan

Tämän tutkimuksen aineiston keruussa olen asettanut itseni sekä aktiivisen toimijan että ulkopuolisen tarkkailijan rooliin. Havainnointijaksoni aluksi tarkkailin Mikserissä tapahtuvaa toimintaa ja hyödynsin keskustelufoorumien viestiketjuja niiltä osin, kuin ne antoivat vastauksia tutkimuskysymyksiini osallistumatta itse keskusteluun tai muuhun

¹⁷ Ks. selitys: Liite 1

toimintaan. Jakson loppuvaiheessa ilmaisin läsnäoloni, etunimeni sekä tutkimusaikeeni aloittaessani uuden viestiketjun. Tavoitteenani oli tuolloin saada selventäviä vastauksia ensimmäisen havainnointijakson aikana esiin nousseisiin kysymyksiin sekä saada tuntumaa verkkokeskusteluun osallistumisesta. Vaikka kävin koko havainnointijaksoni aikana kuuntelemassa mikseriläisten tuottamaa musiikkia, en lähettänyt niistä yhtään arvostelua. Arvelin asemani tutkijana, musiikkikasvattajana ja korkean statuksen musiikki-instituution edustajana asettavan minut tahtomattakin asemaan, joka ei palvelisi tutkimustani. Samasta syystä, ja myös Teosto-jäsenyyteni vuoksi, en ladannut sivustolle myöskään omia kappaleitani. Koko havainnointijaksoni kesti seitsemän kuukautta (marraskuu 2006 – toukokuu 2007). Ensin valitut viestiketjut ajoittuvat jaksolle 5. tammi-kuuta 2006 – 28. maaliskuuta 2007. Jotkut viestiketjut olivat siis jatkuneet jo yli vuoden jatkuen edelleen tätä tutkimusta kirjoitettaessa. Itse aloittamani viestiketju ajoittuu jaksolle 2.–31. toukokuuta 2007.

Ulkopuolisena tarkkailijana tutkimuskohteessa

Ensikosketukseni Mikseriin tapahtui syksyllä 2006, jolloin aloin ottaa selvää, millaisia suomenkielisiä musiikkiportaaleja verkosta löytyy. Tutustuin samoihin aikoihin Miikka Salavuon (Salavuo & Häkkinen 2005; Salavuo 2006) epämuodollisia musiikin oppimisympäristöjä koskeviin tutkimuksiin ja innostuin aihepiiristä. Huomasin melko pian verkkoyhteisöjen maailmaan ja sitä koskevaan kirjallisuuteen sukeltaessani olevani itselleni suurelta osin vieraan kulttuurin parissa – ei ainoastaan tietokonesovellusten moninaisuuden, vaan myös, ja erityisesti, täysin uudelta vaikuttavan ajattelutavan takia. Tämä sai minut suhtautumaan entistä innokkaammin haasteeseen ja ymmärsin, että etnografia tarjoaisi ehkä parhaimmat mahdollisuudet perehtyä ja ymmärtää tätä kulttuurista järjestelmää (Eskola & Suoranta 1998, 104).

Kentälle pääsy oli yksinkertaista, kuten edellisessä luvussa totesin. Tavakseni tuli vierailla Mikserissä lähes päivittäin. Seurasin käynnissä olevia keskusteluja ja lueskelin vanhempia ketjuja, kuuntelin musiikkikappaleita ja luin niistä kirjoitettuja arvosteluja. Tutkin jäsenten profiileja, luin päiväkirjoja ja selasin valokuvia perhejuhlista, keikoilta ja ystävien illanvietoista. Luin etusivun uutisia, keikkailmoituksia ja eksyin suositteluille verkkosivuille. Pikkuhiljaa Mikserin maailma tuntui yhä tutummalta ja alussa hahmottomalta vaikuttanut käyttäjäkunta alkoi saada selvempiä piirteitä: joukosta erottuivat usein eteen tulevat nimimerkit, juuri tietynlaisiin keskusteluihin aina osallistuvat henki-

löt, aktiivisesti omia projektejaan promoavat artistit ja auliisti muiden tuotoksia arvostelevat jäsenet.

Maaliskuun lopussa tutkimuskysymykseni ja teoreettinen viitekehükseni oli hahmottunut sen verran pitkälle, että olin valmis valitsemaan keskustelufoorumin viestiketjuviidakosta tätä tutkimusta parhaalla tavalla palvelevat keskustelut. Ensimmäisen analyysivaiheen jälkeen kuvani kokonaisuudesta tarkentui entisestään, koin viestejä lukiessa oivalluksia, hilpeyttä, ärsytystä ja myötätuntoa. Keskustelijat tuntuivat yhä tutummilta ja vihdoin tunsin päässeeni hieman lähemmäksi ymmärrystä koskien heidän tarvettaan olla osa Mikserin kaltaista yhteisöä.

Osaksi verkkoyhteisön toimintaa

Viestiketjujen ensimmäisen analyysivaiheen aikana mieleeni nousi spontaanisti kysymyksiä, joihin en runsaasta materiaalista huolimatta löytänyt vastausta. Niinpä päätin itse osallistua keskusteluun. Saadessani verkkotunnukseni vappuna 2007 olo tuntui jotenkin juhlaivalta. Olin nyt virallisesti osa yhteisöä, vaikkakin vielä *Newbie*¹⁸. Aloitin elämäni ensimmäisen viestiketjun. Pyrin muotoilemaan aloitusviestini Mikserin keskustelufoorumin tyylin mukaiseksi: vältin kirjakieltä ja sivistyssanoja, käytin kirjoitusasussa vain pieniä kirjaimia ja ujutin mukaan vieläpä hymiön. Sain jo ensimmäisen vuorokauden aikana 18 vastausta ja tajusin jälleen verkkotutkimuksen hyvät puolet; millä muulla keinolla olisin tavoittanut kotoa käsin niin monta ihmistä niin lyhyessä ajassa?

Ensimmäistä kysymystäni seurasi toinen, mutta ennen kuin ehdin aloittaa uuden ketjun, keskustelualueelle oli minusta riippumatta syntynyt jo kysymystäni sivunnut uusi viestiketju. Olin jo tähän mennessä oppinut, ettei samoista asioista uuden ketjun aloittamista katsota Mikserissä hyvällä, joten tyydyin käyttämään syntynyttä ketjua, vaikka kysymys ei ollutkaan muotoiltu samalla tavoin kuin itse olisin tehnyt. Kaiken kaikkiaan tapahtunut havahdutti minut kuitenkin jälleen verkkoyhteisön nopeiden käännteiden ja jatkuvan tapahtumisen maailmaan.

¹⁸ Mikserin käyttäjät on jaettu viiteen käyttäjäryhmään, joista **Newbiet** ovat uusia tulokkaita, alle kuukauden rekisteröityneinä olleita. Muut käyttäjäryhmät ovat: **Ylläpito** (Mikserin toiminnoista vastaavat henkilöt), **Luottokäyttäjät** (käytökseltään asiallisiksi ja luotettaviksi havaitut, äänestämällä valitut käyttäjät), **Peruskäyttäjät** (suurin ryhmä, jolla ei ole erityisiä oikeuksia eikä rajoituksia), **Unborn**-leimalla olevat käyttäjät (johon voidaan alentaa viikoksi kerrallaan huonon käyttäytymisen vuoksi, samalla toimintaoikeuksia rajoitetaan). (<http://www.mikseri.net/info/rules.php>; haettu 24.5.2007).

5 Muusikkoidentiteetin rakentuminen mikseri.net -verkkoyhteisössä

5.1 Muusikkokilta verkossa

Kiinnostukseni mikseri.net -verkkoyhteisön tutkimiseen lähti alun perin liikkeelle ihmettelystäni tämän ja lukuisten muiden musiikin verkkoyhteisöjen olemassaoloa kohtaan. Tutkimusjaksoni alkuvaiheen suuri oivallukseni olikin, ettei kyseessä kuitenkaan ole uusi ilmiö, joka olisi syntynyt teknologian myötä, kuten yhteisöjä koskevassa luvussa 3.2 totesin. Tietoverkot ovat vain mahdollistaneet muusikoiden ikaikaisen tarpeen, joka on tulla yhteen vertaistensa kanssa jakamaan kokemuksiaan, tietojaan ja taitojaan. Théberge (1997, 131–133) muistuttaa, että jo vuosisatojen ajan niin musiikin ammattilaiset kuin harrastajat ovat muodostaneet monenlaisia yhdistyksiä, joiden kautta organisoida toimintojaan ja edistää taiteensa harjoittamista. Keskiajan muusikkokillat loivat pohjaa tuleville ammattiyhdistyksille, ja instrumenttien ympärille muodostuneet asiantuntijaryhmät muuntuivat teknologian kehittyessä tiettyjen syntetisaattoreiden ja muiden musiikkilaitteiden ja -laitevalmistajien käyttäjien ryhmiksi, yhdistyöksiksi ja verkkoyhteisöiksi.

Tämän tutkimuksen kohteena olevan mikseri.net -verkkoyhteisön jäsenet käyvät myös itse keskustelua verkkoyhteisöön kuulumisensa syistä ja tavoista. Neuvottelua verkkoyhteisöön kuulumisen merkityksistä tapahtuu esimerkiksi ”Mitä teet Mikserissä?” -nimisessä (2.3) viestiketjussa¹⁹, joka on syntynyt tutkijasta riippumatta, erään yhteisön jäsenen omasta aloitteesta. Aloitusviestin kirjoittaja on statukseltaan Peruskäyttäjä, ilmeisen aktiivinen yhteisön jäsen, kuten viestistä ilmenee:

Öh. Huomasin tuossa äsken asetuksiani vilkaistessa että olen epäelämöinyt näillä sivuilla kohta 2500 tuntia. Rupesin miettimään mitä ihmettä täällä puuhaan päivittäin – tai mitä Mikserissä nyt ylipäänsä voi tehdä. (2.3: 1)

Aloitusviestin kirjoittaja kertoo seuraavaksi omista toimintatavoistaan ja heittää sitten sarjan kysymyksiä muille jäsenille:

Mitenkäs sinä? Mitä täällä teet? Keskusteletko paljon pikaviestitse / forumilla, kommentitko ja kuunteletko vai etsitkö vain mukavan oloisia profiilisivuja? Vai mitä? (2.3: 1)

¹⁹ Tässä luvussa esiintyvien sitaattien lähde on merkitty numerotunnistein (ks. selitykset Liitteestä 2). Kaikki suorat sitaatit ovat alkuperäisessä kirjoitusasussaan lukuun ottamatta hymiöitä ja kappalejakoja, jotka on tilan säästämiseksi poistettu.

5.1.1 ”Mikseri on pala päivää, ei voi mitään!”²⁰

Monet yhteisön jäsenistä kertovat Mikserin kuuluvan olennaisena osana omaan arkeensa. Salavuo ja Häkkinen (2005, 119) toteavat omassa tutkimuksessaan, että internetin musiikkisivustojen käyttäjien sosiaalinen ja emotionaalinen tarve osallistua yhteisön toimintaan voi saavuttaa jopa riippuvuutta muistuttavia piirteitä. Sama käy ilmi tämän tutkimuksen aineistosta:

Onhan se tosiaan kumma että tästä on tullut niin kiinteä osa päivärutiinia että oikein hirvittää... (2.3: 2)

Kieltämättä tämä sivusto on melkein aina auki, vaikkei sitten aktiivisesti mitään tekisikään. (2.3: 4)

Niin... ja kun nyt ajattelee, kuinka paljon kaikenlaista mikserissä voi tehdä, niin en yhtään ihmettele, että täällä on melkein 2900 tuntia viihtynyt [...] (2.3: 3)

Tämä on vaan niin elämäntapa, että ei täältä voi pitkiä aikoja olla pois. (2.3: 8)

Mikseri voi olla myös ensisijainen verkkoyhteisö, joka tuntuu mielekkäimmältä sekä tarjontansa että muiden yhteisön jäsentensä takia. Ridingsin ja Gefenin (2004) tutkimuksen mukaan erilaisiin harrastuksiin liittyvien verkkoyhteisöjen jäsenten mielestä kaksi tärkeintä yhteisöön kuulumisen syytä ovat tiedonvaihto ja yhdessäolo ystävyiden merkeissä. Kuten kasvokkain toteutuvat ryhmät, myös verkkoyhteisöt tarjoavat jäsenilleen informaatioarvon lisäksi yhteenkuuluvuuden tunteen ja mahdollisuuden solmia ystävyysuhteita.

Musiikin myötä [olen saanut] muutaman tosi mukavan ystävän, joiden kanssa olen tekemisissä melkeimpä päivittäin. Yhtä odottelen Uudeksi Vuodeksi kyläilemään. [...] Täällä on kaikki, mitä oikeastaan netistä tarvitsee. Monipuolista musiikkia, mukavia ihmisiä, juttelua, omat sivut ja täältä olen saanut oppia joihinkin asioihin sekä arvokasta tietoa foorumeita lukiessa. (2.3: 8)

Kulutan [Mikserissä] aikaani lähinnä, muutama ystäväkin on tätä kautta siunaantunut, pikaviestittely on kivaa. (2.3: 18)

Yhteenkuuluvuuden tunne voi olla voimakas, vaikka jäsenet eivät olisi edes keskustelleet toistensa kanssa.

Mieluisinta puuhaa on kuitenkin profiilisivuilla surffailu, päiväkirjojen lukeminen ja kuvagallerioiden selaus. Moni mikseriläinen voi tuntua profiilisivujensa perusteella jo tutulta, vaikken ole viestin viestiä kanssaan keskustellut, saati livenä tavannut. (2.3: 1)

Selailen ihmisten artistisivuja, kuuntelen musiikkia ja katson löytyisikö faniutumisen arvoista materiaalia, muokkailen omia sivuja ja lähettelen pikaviestejä. (2.3: 70)

Profiilisivu antaa mahdollisuuden kertoa itsestään niin paljon kuin tahtoo sanoin, kuvin tai oman musiikin tai musiikkimieltymystensä paljastamisen kautta. Gallant et al.

²⁰ Sitaatti (2.3: 2).

(2007) rinnastaa profiilien luomisen identiteetin rakentamiseen. Yhteisön jäsenet käyttävät teknologiaa joustavasti itseilmaisun välineenä. Luomalla, käsittelemällä ja muokkaamalla profiiliaan he leikittelevät identiteeteillään ja hakeutuvat kaltaistensa seuraan. (Mts.) Samankaltaisuudet ja eroavaisuudet ilmenevät verkossa toki aivan eri tavoin kuin fyysisessä maailmassa, jossa esimerkiksi ihonväri ja sukupuoli asettavat ihmiset heti tiettyihin lokeroihin. Verkossa sitä vastoin identiteetti rakentuu pitkälti omien ja muiden tuottamien tekstien kautta. (Lysloff 2003, 27.) Toistensa profiileihin tutustuminen mahdollistaa yhteisten kiinnostuksen kohteiden ja samankaltaisuuksien löytymisen ja sitä kautta sosiaalisten siteiden luomisen ja vuorovaikutuksen vahvistumisen (Gallant et al., 2007).

Jäsenten yhteisöön kuulumisen osallistumisaktiivisuus on nähtävissä kunkin keskusteluun osallistuvan profiilista. Käyttäjän foorumille kirjoittamien viestien, biisiarvostelujen ja kommenttien määrä päivittyvät automaattisesti profiiliin. Osallistumisaktiivisuudesta ja käyttäjäryhmäluokituksesta voi karkeasti päätellä myös jäsenen yhteisöön kuulumisen ajan pituuden. Yhteisön aktiivijäsenet tuntevat toisiaan musiikin ja viestittelyn, mahdollisesti jopa kasvokkain tapahtuneiden kohtaamisten ansiosta ja antavat sopivissa kohdin ymmärtää asemansa suhteessa uusiin tulokkaisiin. Hierarkian esiintuominen ei kuitenkaan vaikuta yleensä vihamieliseltä, vaan yhteisön vanhemmat ja/tai aktiiviset jäsenet saattavat osoittaa rohkaisevia sanoja tulokkaille, jotka kääntyvät heidän puoleensa avun tarpeessa. Jäsenet hyödyntävät mielellään jaettua ja hajautettua asiantuntijuutta (ks. myös Salavuo & Häkkinen 2005, 123–124) esittäen kysymyksiä omia projektejaan koskien tai kommentoiden ja neuvoen muita jäseniä. Keskustelualueella yksittäisten projektien esiintuominen on kiellettyä, sillä se tulkitaan artistin piilomainnaksi²¹. Poikkeuksen tekevät täsmällisesti esitetyt tuotannolliset ongelmat, joiden esittäminen voi herättää rakentavaa keskustelua esim. miksausteknisistä asioista. Omilla artistivuilla jäsenet voivat avoimesti pyytää vinkkejä tai apua projekteihinsa. Lisäksi esim. tuotantoapua voi löytyä Yhteistyökumppanin etsijät -alueelta.

Käytäntöyhteisön jäsenten väliset keskinäiset suhteet ilmenevät vuoroin harmonisina, vuoroin ristiriitaisina (Wenger 1998, 125–126). Keskustelun Gallup-osiossa on mita erilaisimpia viestiketjuja liittyen yhteisön jäsenten keskinäiseen kehumiseen ja

²¹ Tästä esimerkkinä muutamassa tunnissa lukittu ”Help! Miten jatkaa tästä biisin alusta etiäppäin?!” - viestiketju keskustelufoorumin Musiikin tekeminen -alueella (<http://www.mikseri.net/forum/thread/601972.php>).

naljailuun. Eräs ketju on keskittynyt ärsyttävimmän mikseriläisen löytämiseen²², toisessa taas kehoitetaan jakamaan muille jäsenille kohteliaisuuksia²³. Joidenkin ketjujen avulla pyritään tutustumaan yhteisön jäseniin paremmin ja lujittamaan yhteenkuuluvuuden tunnetta.²⁴

Vaikka portaalin ylläpitoryhmä pyrkii tarttumaan hanakasti fleimaamiseen²⁵ jakaen sanktioita huonosta keskustelukäyttäytymisestä ja netiketin²⁶ räikeästä rikkomisesta, keskinäistä kiusoittelua siedetään silti melko pitkään. Lisäksi itse naljailun käsitteestä käydään neuvottelua. Käytös, joka yhdelle merkitsee epäkohteliaisuutta, saattaa toiselle olla tapa kokeilla yhteenkuuluvuuden rajoja tai jopa yritystä vahvistaa yhteishenkeä. Merkitystenannon ristiriitaisuus ilmenee esimerkiksi ”Mitä teet Mikserissä?” -viestiketjussa, jossa kaksi keskustelijaa ajautuu keskinäiseen naljailuun, johon muut reagoivat joko huvittuneisuutta tai loukkaantumista ja toiselle keskustelijalla sympatiaa ilmaisten.

Verrattuna muuhun internetissä tarjolla olevaan, kunkin sivuston tekijöiden valmiiksi suodattamaan informaatioon, verkkoyhteisöt muodostavat ainutlaatuisen kulttuurin, jonka sisältö on jäsenistönsä tuottamaa. Samalla jäsenlähtöinen sisällöntuotto on itseään ylläpitävä: yhä useampien jäsenten luoma, laajentunut sisältö vetää puoleensa lisää jäseniä, jotka puolestaan luovat yhä enemmän sisältöä. (Ridings & Gefen, 2004.) Tämä luo yhteisön jäsenille vahvan omistajuuden tunteen ja tarpeen sitoutua yhteisöön, mikä näkyy sekä Foorumin keskusteluissa esiin tulleissa kommentteissa että lukuisten mikseriläisten käyttäjäprofiileissa. Monet profiilit vetävät vertoja ammattibändien kotisivuille sisältäen runsaasti tiuhaan päivittyvää materiaalia. Ottaen huomioon, että kyseessä on harrastelijayhteisö, jäsenten kuvaukset omasta toiminnastaan yhteisössä ovat suorastaan hengästyttäviä.

Selailen ihmisten artistisivuja, kuuntelen musiikkia ja katson löytyisikö faniutumisen arvoista materiaalia. muokkailen omia sivuja ja lähettelen pikaviestejä. Joskus jokunen hassu kommentti foorumillekin eksyy (2.3: 70)

²² Esim. ”ärsyttävin mikseriläinen...” -viestiketju (<http://www.mikseri.net/forum/thread/641434.php>). 15.4.2007 aloitettu viestiketju on lukittu 20.4.2007, jona aikana ketjuun kertyi 336 viestiä.

²³ Esim. ”Mitä hyvää haluaisit sanoa ja kenelle?” -viestiketju (<http://www.mikseri.net/forum/thread/642275.php>).

²⁴ Esim. ”Opitaan toisistamme lisää -gallup” (<http://www.mikseri.net/forum/thread/430026.php>) ja ”Kysy henkilökohtaisuuksia” (<http://www.mikseri.net/forum/thread/371718.php>).

²⁵ Esim. keskustelufoorumilla tapahtuva vihamielinen kirjoittelu; käytetään myös sanaa flamettaminen.

²⁶ Netiketti on uudissana (sanoista ”netti” ja ”etiketti”), joka viittaa internetissä tapahtuvan kommunikoinnin hyvien tapojen säännöstöön, ”netin etikettiin”.

Kuuntelen musiikkia, varmuuskopioin musiikkia, uppaan musiikkia, kommentoin musiikkia. Vilkuilen projektieni statsit ja katon onko mulla jotain sanottavaa asiaan X foorumeilla. Postaukset tapahtuu yleensä hetken mielijohteesta. (2.3: 25)

Ja monestikin tulee tehtyä kaikkia yhtä aikaa – häittää [po. heittää] pari pikaviestimainosta omasta uudesta biisistä, samalla kuuntelee toisten biisejä ja heittelee vähän kommentteja, välissä käy pari kuulumistenvaihtoa pikaviestitse kun näpsyttelee forumin refreshiä että saa kolistella sanojaan.. (2.3: 3)

5.1.2 ”Ylivoimaisesti eniten aikaa tulee vietettyä forumin parissa”²⁷

Mikserin jäsenistön toiminta painottuu joko keskustelualueelle tai musiikin kuunteluun. Samat henkilöt voivat toki osallistua molempiin, mutta viestiketjuihin tutustuessani tietyt nimimerkit tulivat vastaan lähes jokaisessa keskustelussa tai ainakin tietyn aihepiirin ympärille syntyneissä keskusteluissa. Sama ilmenee myös ”Mitä teet Mikserissä?” -ketjun vastauksissa. Jäsenet määrittävät usein itse itsensä ensisijaisesti joko keskusteluihin osallistujiksi tai musiikin kuuntelijoiksi.

Ylivoimaisesti eniten aikaa tulee vietettyä forumin parissa, vaikka en mikään aktiivinen postaja olekaan. Koko ajan tulee vain vilkaistua tuota tuoreiden keskustelujen listausta ja luettua samoja threadeja uudestaan ja uudestaan. (2.3: 1)

Päivittelen foorumia. Oikeastaan luen jokaisen ketjun nykyään vaikken enää jokaiseen vastata. (2.3: 41)

Selaan foorumia ja klikkaan heti kun löytyy jotain joka näyttää kiinnostavalta. Jos ei mitään kiinnostavaa ole niin koitan keksiä jotain muuta tai aloitan itse keskustelun. (2.3: 52)

Keskustelualue tarjoaa yhteisölle toimivan välineen syvällistenkin keskustelujen käymiseen sekä sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Mahdollisuus tutustua kerralla koko viestiketjuun antaa keskustelulle yhteisöllisyyden tunnun, mutta toisaalta yksittäisen henkilön ajattelun kehittymistä on vaikea seurata. (Wenger et al. 2005.) Mikserin foorumin keskustelu on nopeatempoista: yleensä ensimmäiset vastaukset aloitusviesteihin ilmaantuvat tunnin sisällä ja kuten huomasin itse aloittamani viestiketjun kohdalla, suurin osa vastauksista kertyy ensimmäisen vuorokauden aikana, jonka jälkeen vastaamistiheys harvenee, vaikka viestiketju saattaakin jatkua useita kuukausia. Osittain varmasti nopeatempoisuudesta johtuen keskustelufoorumien viesteissä käytetty kieli on epämuodollista ja kirjoitusasunsa puolesta huolittelematonta puhekieltä. Koska elekielen käyttö on virtuaaliyhteisössä mahdotonta ja viestit pyritään pitämään mahdollisimman lyhyinä, tunnetiloja ilmaistaan viljelemällä tekstin joukossa hymiöitä tai akronyymejä. Hymiöt ovat kahden tai useamman merkin muodostama merkkiyhdistelmä, joka näyttäytyy esim. hymyilevänä kasvona lukijan kallistaessa päätään 90 astetta vasemmalle [:-)]. Mikserin keskustelufoorumilla hymiöt ovat valittavissa valmiista hymiövalikosta. Akronyymit,

²⁷ Sitaatti (2.3: 1).

lyhennesanat, koostuvat verkkoyhteisön slangissa tyypillisesti englanninkielisten sanojen alkukirjaimista (esim. ”Oh my God!” -ilmaisun akronyymi OMG).

Kuten keskustelufoorumin aihealueiden kuvauksesta (ks. Liite 1) ilmenee, kaikki Mikserissä käytävät keskustelut eivät suinkaan liity musiikkiin. Foorumille on varattu oma alueensa sekalaisille aiheille, jotka liikkuvat ajankohtaisista uutisotsikoista henkilökohtaisiin kyselyihin ja yleiseen jutusteluun. Sitä paitsi merkittävä osa musiikkiin liittyvistä viestiketjuista sisältää keskustelua itse pääkysymyksen ympäriltä. Verkkovuorovaikutus näyttää siis noudattavan samoja lainalaisuuksia kuin kasvokkain tapahtuva: vaikka puheen (tässä tapauksessa kirjoittelun) sisältö ei aina ole kovin tärkeää informatiivisessa mielessä, se on ratkaisevassa asemassa keskinäisten suhteidemme rakentumisessa ja vahvistumisessa (Tannen 1986, 13). Ilmiö näyttää olevan sama, jonka Mari Koponen (2004) havaitsi nuorten musiikkiharrastusryhmätoimintaa tarkastelevassa pro gradu -tutkielmassaan. Koposen mukaan musiikkiryhmään kuuluvilla oli suuri tarve jutella ajankohtaisista, mahdollisesti mieltä askarruttavista aiheista vertaistensa kanssa. Jutustelu auttoi heitä löytämään toisista erilaisia puolia ja näin täydentämään kuvaa muista sekä lujittamaan bändiläisten keskinäisiä suhteita. Tätä tarkoitusta ajanevat myös Mikserin keskustelut ja gallupit, joissa osallistujat saattavat esimerkiksi kuvailla toisilleen vaate- ja hiustyyliään, parhaita ja pahimpia keikkakokemuksiaan, mielipiteitään televisio-ohjelmista jne. Näin keskustelufoorumi näyttäytyy kuin valtavan suurena, virtuaalisena treenikämpänä, jossa yhteisön jäsenet paitsi musisoivat, harjoittelevat, kyselevät ja opastavat toinen toistaan, myös niin sanotusti hengailevat luoden ja lujittaen suhteita toisiinsa jutustelun, kyselyn ja kiusoittelun kautta. Tietynlaisen (slangi)sanaston viljely, puheen nyanssit tai yhteisten tarinoiden, juttujen ja juorujen jakaminen toimii sekä yhteisöä lujittavana että ulkopuoliset ja sisäpiiriläiset toisistaan erottavana tekijänä (Wenger 1998, 104).

Vaikka foorumilla käydään keskustelua niin asiasta kuin asian vierestä, käyttäjät tuntevat kuitenkin pitävän aluetta vartenotettavana tiedonlähteenä. Wengerin (1998, 125–126) luonnehdinnan mukainen ”tiedon nopea virtaaminen ja innovaatioiden leviäminen [käytäntö]yhteisön sisällä” todentuu tapauksissa, joissa yksi jäsen lähettää akuutin kysymyksensä foorumille saaden siihen puolesta tunnissa useita vastauksia. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii viestiketju, jossa eräs jäsen pyytää muilta vinkkejä bändin raiderin

tekoa varten.²⁸ Verkkoyhteisön voima tiedonrakennustalkoissa onkin juuri siinä, että tiedonjakaminen tapahtuu oppijoiden omasta tarpeesta käsin ja sillä hetkellä kun tietoa tarvitaan (Hew & Hara, 2006). Mikserin jäsenet kertovat saaneensa keskustelun alueen kautta eväitä asiantuntijuuden kehittämiseen:

Oon monella foorumilla ollut juttelemassa, mutta kyllä tämä [Mikserin foorum] on ylivoimainen paikka. [...] täältä olen saanut oppia joihinkin asioihin sekä arvokasta tietoa foorumeita lukien. (2.3: 8)

Foorumilla joutuu miettiä kantaansa eli mitä kirjoittaa, siis kehittävää sekin. Täällä on muutenkin poikkeuksellisen ajattelevaa kirjoittajaa verrattuna niiiiiiniin moneen muuhun saitii. (2.3: 13)

Käyttäjaprofiilien perusteella on helppo havaita kunkin jäsenen aktiivisuustaso keskustelun alueella. Useimmat Peruskäyttäjä-statusella merkityt jäsenet ovat kirjoittaneet joidakin satoja viestejä, mutta ahkerimmilla kirjoitettujen viestien määrä saattaa olla jopa 10 000–20 000 viestiä. Tietty hierarkkisuus näkyy myös foorumilla. Käytäntöyhteisölle on ominaista, että sen jäsenillä on yhteinen käsitys toisistaan sekä niin sanottua metatietoa yhteisön jäsenten tiedosta, eli siitä, mitä kukakin tietää tai ei tiedä (Wenger 1998, 125–126). Tämä ilmenee esimerkiksi kommentista, jossa eräs kirjoittaja selittää, miksi ei juurikaan ilmaise kantaansa yleisissä keskusteluissa. Kirjoittaja luonnehtii omaa tietämystään vähäiseksi ja arvelee sen olevan esteenä aktiivisempaan osallistumiseen. Samalla hän mainitsee yhteisön toisen jäsenen (nimimerkki muutettu), jonka asiantuntijuuden tason kirjoittaja arvelee omaansa korkeammaksi.

Tai jos ei tiedä asiasta jotain, en viitsi kirjoitella sellaisesta. On se aika tyhmää sanoa mieliteensä asiasta josta ei tiedä yhtään mitään! Yritän kyllä kovasti sivistää itseäni että täällä voisi puhua yhtä viisaita tai filosofisia keskusteluja kuin esim. Jubu. (Tämä ei ollut kyseisen ihmisen ylistys tai mainos, nimi vain tuli eka mieleen. Vaikkakin hyvin häntä voisi ylistää aivan käsittämättömistä teksteistensä.) (2.3: 16)

Toisaalta viestin kirjoittaja on profiilinsa mukaan kirjoittanut yli 1300 viestiä, joka viittaa keskimääräistä ahkerampaan osallistumiseen. Kyseessä saattaa siis olla tietynlainen roolipeli, josta Haataja ja Perttula (2004, 359) mainitsevat omassa, nuorten internet-keskustelun alueella rakentuvaa asiantuntijuutta koskevassa tutkimuksessaan. Heidän havaintonsa mukaan verkkoyhteisöt tarjoavat jäsenilleen erilaisia, vaihtuvia roolimalleja, kuten noviisi tai guru. Kirjoittajat ottavat keskustelussa tietyn position valitsemalla itselleen kuhunkin tilanteeseen sopivan roolin. Heittäytymällä esimerkiksi opiskelijan rooliin (vrt. sitaatti edellä), kirjoittaja ikään kuin varmistaa selustansa; luokittelemalla it-

²⁸ Viestiketju ”Bändin esittely/raiderlista ohjelmatoimistolle?!”
(<http://www.mikseri.net/forum/thread/650938.php?hash=2a847957db12bffb8e12d50e2083db07>)
7.5.2007.

sensä aloittelijaksi, hän todennäköisesti välttyy joutumasta naurunalaiseksi, vaikka esittäisikin kantansa keskusteluissa, joiden aihepiiriä ei koe itselleen läheiseksi. Haatajan ja Perttulan mukaan rooliselonteot tuottavat osaltaan asiantuntijuusidentiteettiä, vaikka roolit voivat olla täysin keksittyjä ja niitä voidaan vaihdella hyvinkin laskelmoidusti.

Kuten edellä totesin, tekstit toimivat verkkoyhteisön jäsenten identiteetin rakennusvälineinä (Lysloff 2003, 27) ja niillä on siksi monia eri funktioita, kuten yhteishengen lujittamistarkoitus, provosoiminen, pyrkimys antaa itsestään tietynlainen kuva jne. Diskursianalyysin (ks. esim. Eskola & Suoranta 1998; Alasuutari 2001) painotus puheen tilannesidonnaisuudesta auttaa ymmärtämään totuus-käsitteen suhteellisuutta. Määritellesämme kielen käyttämisen sosiaalisesti toiminnaksi (Alasuutari 2001, 133), ristiriitaisilta vaikuttavat diskurssit eivät näyttäytyä valehteluna, vaan erilaisina, kuhunkin tarkoitukseen ja tilanteeseen sopivina lähestymistapoina totuuteen, tai kuten Alasuutari asian muotoilee, ”representaatioina, joihin on sisällytetty tiettyjä *subjektin asemia*” (mts., kursivointi alkuperäinen).

5.1.3 ”Musiikki on kuitenkin se juttu mikserissä”²⁹

Mikseri on vapaan musiikin jakeluun erikoistunut sivusto, jonka ydin on jäsentensä sivustolle lataama musiikki. Kuten luvussa 3.2.2 totesin, musiikin verkkoyhteisön kiinnostavuus ja elinvoima perustuu uusien sävellysten jatkuvaan julkaisuun (Lysloff 2003, 43–44). Salavuon (2006, 10–11) tutkimuksen mukaan musiikin kuuntelu ja/tai oman musiikin jakelu olivat Mikserin jäsenten ensisijainen yhteisöön kuulumisen syy: vastaajista jopa 42 % ilmoitti kuuntelevansa tai lataavansa muiden mikseriläisten musiikkia päivittäin ja 80 % kertoi jakaneensa sivustolla omaa musiikkiaan. Musiikin kuuntelun ja jakelun ensisijaisuudesta kertovat myös tämän tutkimuksen tulokset.

[...] eli kyllä se musiikki on kuitenkin se juttu mikserissä. Sekä oman musiikin jakaminen, palautteen saaminen, että musiikin kuuntelu ja palautteen antaminen. (2.3: 3)

Joopa, kuuntelen etupäässä musiikkia – oikeastaan mitään muuta musiikkia en juuri kuuntele, Mikseristä ja tietenkin levyjä. (2.3: 10)

Suurimman osan ajasta kuuntelen & kommentoin kaikkia kappaleita mitä [Mikserissä] vastaan sattuu tulemaan. (2.3: 20)

Radiokanavat on sellai silkkää jeddaa nykyään et jos hyvää juttuu halua kuulla, se pitää löytää. Täältä [Mikseristä] oon hiffannu muutaman proggiksen, kommenttirinki on ihan parasta, sillo ku jaksaa, siellä saa välillä taittaa peistä ja rautlankaa ihan kunnolla. (2.3: 13)

²⁹ Sitaatti (2.3: 3).

Musiikki-nimiseltä alueelta (<http://www.mikseri.net/music/>) löytyy rekisteröityneitten käyttäjien sivustolle lataamaa, käyttäjien itse tekemää musiikkia (alueen tarkempi kuvaus ks. Liite 1). Kappaleet ovat mp3-muodossa, ja niitä on tämän tutkimuksen kirjoitus-
hetkellä lähes 82 000 (Mikserin Biisit 1.5.2007). Käyttäjät nimeävät itse lähettämänsä kappaleen tyyllilajin sekä halutessaan kirjoittavat artisti- ja kappale-esittelyn sekä liittävät mukaan keikkamyynnin yhteystiedot. Kappaleen lähettämisen jälkeen muut voivat kuunnella ja kommentoida kappaletta. Muut käyttäjät voivat arvostella myös toistensa kommentteja.

Kappaleiden arvioinnit ovat musiikin verkkoyhteisön tärkein valuutta. Toiminnan perustuessa musiikin vapaaseen (maksuttomaan) jakeluun, musiikin tekijöille paras ”korvaus” musiikista on hyvien arvioiden runsaus. Oman tuotannon herättämä mielenkiinto voi merkitä artistille arvonnousua yhteisössä. Toisaalta kuuntelijoiden palaute voi toimia tekijöille yksinkertaisesti tärkeänä kannustimena musiikin tuottamiseen. Tämä korostuu varsinkin marginaalisten musiikinlajien säveltäjien kohdalla, jotka eivät edes odota saavuttavansa suuremman yleisön suosiota. (Lysloff 2003, 44.)

Salavuon (2006, 11) kyselyssä palautteen saaminen omasta musiikista sijoittui kolmen tärkeimmäksi koettujen yhteisöön kuulumisen syiden joukkoon. Tosin musiikin arvostelun mielekkyydestä ja palautteen saamisen tärkeydestä käydään jatkuvaa neuvottelua, kuten autenttisuuden ihannetta käsittelevässä luvussa 5.3 tulemme huomaamaan.

Palaute on aina positiivinen juttu, varsinkin jos se tulee joltain toiselta alan harrastelijalta/ammattilaiselta. Rakentava palaute, Dynamiikasta, miksaamisesta jne. on aina auttavaa ja sitä tuppaa sitten mennä aina kokeilemaan saatuja ehdotuksia/parannuksia, viimeistään siinä seuraavassa projektissa. (3.2: 4)

Muiden toiveet eivät ole tekemisiin juuri vaikuttaneet – toki esimerkiksi mikserissä saaduista kommentteista olen yrittänyt ottaa jotain opikseni, mutta pääasiassa olen jatkanut omilla poluillani ja yrittänyt tehdä sitä mikä kuulostaa omiin korviin hyvältä. Tämä ei kuitenkaan tarkoittaisi sitä, että saatu palaute olisi tyystin yhdentekevää. Luen innolla saamiani kommentteja ja jännittelen aina uuden kappaleen uploadattuani mitä siitä tykätään. (3.2: 44)

Monissa mikseriläisten kommentteissa muiden kappaleiden arvostelu näyttäytyy asiaan kuuluvana velvollisuutena, johon suhtaudutaan vakavasti, omaa asiantuntijuutta hyödyntäen.

Jos kuuntelen [Mikserissä olevaa musiikkia], arvioin. Arvioihin yritän aina tunkea jotain muutakin kuin vaan ”tää on hyvä” tai jotain teknistä analyysia soundeista. Luulisin että artisteille mukavampaa on lukea niistä viboista mitä se musa aiheuttaa. (2.3: 51)

Suurin osa ajasta kuluu mikserimusan kuunteluun. [...] Erityisesti vaihtoehtoisempi elektroninen kama on mikserissä hyvällä mallilla, minusta. Arvostelupyynnöjä tulee paljon, joihin kyllä vastaankin jos niistä inspiroituu kirjoittamaan hyödyllistä kritiikkiä. (2.3: 53)

Pitkään aikaan en ole biisien kommentoimisesta innostunut, mutta suunnitelmissa kohta ruveta niitäkin aktiivisesti kirjoittamaan. Koetan etsiä jokapäivä yhden hyvän bändin. (2.3: 34)

Musiikin verkkoyhteisöjen erilaiset, kappaleiden kuuntelutiheyttä mittaavat top-listat ja arviointisysteemit muodostavat arvostusjärjestelmän infrastruktuurin (Lysloff 2003, 44), joka Mikserissä on järjestäytynyt erilaisiin osioihin: ”Mun Mikseri”, ”Maksalaatikko”, ”Viikon Biisivalinnat”, ”Top-40-lista”, ”Uudet biisit” -lista ja ”Uudet soittolistat” (tarkemmat sisältöselostukset: ks. Liite 1). Tämän tutkimuksen havainnointijakson aikana Mikserin arviointijärjestelmä sai uuden, yhteisön ulkopuolisen lisän tekijänoikeusjärjestön muodostamasta Gramex-raadista. Raatiin kuuluu suomalaisia ammattimuusikkoja ja -musiikintuottajia, jotka kukin vuorollaan arvioivat kappaleita antaen niille myös pisteitä. Viimeisin Gramex-raatilaisen arvioima biisi näkyy Mikserin etusivulla. Raati sai välittömästi innostuneen vastaanoton mikseriläisten keskuudessa. Positiivisesti raatiin suhtautuvissa kommenteissa korostuu näkökanta, jonka mukaan uusi raati on oiva lisä ja mahdollisuus yhä monipuolisempaan ja korkeatasoisempaan arviointiin. Raadin kokoonpanosta ja ammattitaidosta ollaan toki montaa mieltä, mutta kaikki lisähuomio, olipa se sitten ylistävää kiitosta tai rakentavaa kritiikkiä, tuntuu olevan tervetullutta:

Siis aivan mahtavaa! Mahdollisuus saada esimerkiksi Ale Kuoppala arvostelemaan omaa mättöäni. Hyvä että mikseri ei polje paikallaan vaan kehittyy koko ajan parempaan päin. [...] Raati arvostelee yhden biisin viikossa ja se arvosteltu biisi on sitten viikon ilmaiseksi etusivulla? Sehän on kuin kenossa 100e voittaisi (2.2: 1)

todella hieno uudistus... kiitoksia ylläpito! Tuossa on kyllä hyvä todiste epäilijöille, jotka miettivät että onko Mikserillä edes mitään yhteistyötä kenenkään kanssa. Olisihan se mukavaa kuulla arvio musiikin ammatilaiselta, joka on nähnyt ja kuullut paljon uransa aikana. Ja kestäisin varmasti murska-arvostelunkin. Tiedän jo valmiiksi, että aina jotain on mennyt pieleen ja paremminkin voisi tehdä (2.2: 5)

Oho! Jännittävä uudistus Mikserissä! Vaikuttaa erinomaiselta. Olisihan hienoa kuulla ammatilaisen mielipide materiaalista [...] (2.2: 39)

Oli miten oli ja tuli mitä tuli, niin kuitenkin jokainen tämän uudistuksen mukanaantuoma palaute on kullan arvoinen ja siksipä kirkkaasti tervetullut. (2.2: 56)

Huippujuttu tämä [...] Mun mielestä on kiinnostavaa lukea mitä joku ammatilainen sanoo kenen tahansa biisistä, ja kiinnostavaa myös katsoa miten homma alkaa tulevaisuudessa toimimaan. (2.2: 68)

Juuri tällaista tekstiä, jollaista Pekka Ruuska viimeisimmässään kirjoitti, gramextraatilaailta odottaakin. Itse ainakin tykkään lukea juuri tällaista kritiikkiä, jossa pohditaan hyviä puolia ja mietitään parannettavaa. Vaikka itse ei olekaan kritiikin kohteena, voi miettiä omalle kohdalle samoja asioita ja kiinnittää niihin huomiota. Jotenkin inspiroivaa. (2.2: 254)

Muutama päivä raadin toiminnan aloittamisesta arvostelluiksi tulleiden kappaleiden tekijät myhäilevät jo tyytyväisinä saamastaan huomiosta. Ennen täysin tuntemattomien Mikseri-artistien teokset nousevat Top-40 -listalle ja heidän profiilisivujensa kävijämäärät moninkertaistuvat. Yhteisön kommenteista huokuu myös tyytyväisyys siihen, ettei

raati ole keskittynyt arvostelemaan Mikserin jo ennestään tunnetuimpien artistien teoksia, vaan huomiota saavat ne, joiden on tähän mennessä ollut vaikeampi saada itseään ja teoksiaan esille. Samalla yhteisöllä on mahdollisuus tutustua uusiin, mielenkiintoisiin artisteihin.

Todella mukavaa tuossa on se että arviot tuntuvat keskittyvän vähän vähemmän tunnettuihin artisteihin. Siis sellaisiin joilla ei ole kuuttasataa fania. Se on varmasti hedelmällisempää niin päin kuin jos jotain Widescreen Modea (jossa ei toki mitään vikaa ole) he[h]kutettaisiin etusivulla. (2.2: 108)

Minulla ainakin kuuntelumäärät kasvoi prosentuaalisesti aivan älyttömästi.. Jo ekana päivänä kuunteluja oli enemmän kuin kaikissa kappaleissa puolen vuoden aikana. (2.2: 103)

Innostus ei kuitenkaan ole varauksetonta, vaan aiheuttaa pitkän ja monia eri näkökohtia avaavan keskustelun niin musiikin esteettisistä arvoista kuin raadin mahdollisista vaikutuksista Mikseriin.

Itse en henk. koht. tuosta Gramex-raadista juurikaan välitä, koska se edustaa osittain, joidenkin siihen kuuluvien henkilöiden osalta sellasta kaupallista/viihdepuolta musiikkimaailmasta, jota en arvosta yhtään. Ymmärrän silti kyllä hyvin sen jos joku haluaa biisinsä niiden tyyppien arvosteltavaksi, sillä jotkut haluavat rakentaa uran ja ammatinsa musiikin parissa ja elämiseen tarvitsee rahaa. Tosi hyvä asia on se että se mahdollisuus suodaan Mikserissä. (2.2: 191)

Jaa-a,mitenkä tähän pitäisi suhtautua?No tottakai niinkuin muihinkin **mainoksiin**.Tässä tapauksessa kohderyhmän valinnassa ei ole tarvinnut käyttää markkinointikonsultteja.Mikserissä on potentiaalista tulevaa Gramex-jäsenistöä. (2.2:12)

Sama kirjoittaja selventää kantaansa hieman myöhemmin:

Lähinnä halusin valoittaa asiaa niille joille oman musan levittäminen vanhaan trubaduurihenkeen(tai Trubadurix) on tärkeää.On täällä niitakin joille ei julkimo-elämä ole SE juttu.Aina kun vapaa-ehtoisuuteen perustuvaan toimintaan sotkeutuu raha on yhteisö muutama jäsentä köyhempi.Tai tunnelma lässähtää.No nyt ainakin gangstat alkaa putsamaan sämplejään kun on tarkastajat mestoilla (2.2: 16)

Hieman yllättäen kommentteissa ei kuitenkaan tule esiin huolta yhteisön sosiaalisen järjestyksen, hierarkian tms. muuttumisesta, vaikka ammattiartistien ja suuriin levy-yhtiöihin liitettävien musiikin ammattilaisten läsnäolon voi olettaa muuttavan vertaisuuteen perustuvan yhteisön tasapainoa ainakin jonkin verran. Yhteisöön liittyvät kommentit liittyvät lähinnä Mikserin maineeseen yhteisön ulkopuolella.

Liian aikaista sanoa vielä mitään kovin lopullista raadin tulevasta vaikutusvallasta Mikserin yhteisössä. Asia riippuu minun nähdäkseni täysin heidän kommentointiaktiivisuudestaan. Jos ei kommentteja ala kertymään riittäväällä tahdilla, niin eipä tuo uudistus tule paljoakaan silloin vaikuttamaan Mikserin käyttäjiin. Tosin, jos raati osoittautuukin sen sijaan erittäin aktiiviseksi toiminnassaan, niin silloinhan tuo uudistus voisi omata varsin suurenkin muutospotentiaalin mitä tulee esimerkiksi Mikserin statukseen musiikkibisneksessä. Käytännössä tämä siis tarkoittaisi sitä, että raadin suopeasti arvostelemaat artistit ja teokset alkaisivat saada huomattavasti enemmänkuunteluja käyttäjiltä sekä yhteydenottoja potentiaalisilta

kustantajilta. Tosin näin ei kuitenkaan tulle käymään, jos raati osoittautuukin lopulta toiminnassaan melko passiiviseksi. (2.2: 65)

"jännä" idea. En siis keksi mitään haittaa tuosta [Gramex-raadista] ja joissain tapauksissa voi toki olla hyötyäkin. Lähinnä sellaista kiinnostavaalisäkirivaa mikseriin. Osoittaa kuitenkin sen, että mikseri.net vain jatkaa kasvuaan, kehitystään ja ennenkaikkea kasvaa kokoajan merkittävämmäksi yhteisöksi/forumiksi/tapaamispaikaksi/ jne. suomalaisessa musiikkiyhteisössä. Tuo kehitys saa kyllä minut hymyilemään, gramex-raati on vain osa sitä, joten sekin tervetullutta. (2.2: 67)

Kaiken kaikkiaan Gramex-raatiin liittyvästä keskustelusta ei välity toivo yhteisön ulkopuolisesta julkisuudesta tai levytyssopimusten solmimisesta. Kaupalliseen menestykseen liittyvät kommentit ovat enimmäkseen kriittisiä ja heijastavat samaa asennetta, joka tuli esille jo Salavuon (2006, 10–13) mikseriläisille tekemässä kyselyssä, jonka mukaisesti julkisuuteen ja rahaan liittyvät motiivit sijoittuivat vähiten tärkeiksi koettujen yhteisöön kuulumisen syiden joukkoon.

Gramex-raadin pääosin innostunut vastaanotto sekä jäsenten toisilleen jatkuvasti lähettämät arvostelupyynnöt kielivät kuitenkin Lysloffin (2003) nimeämän ”verkkoyhteisön valuutan” kovasta kurssista. Mod-musiikin verkkoyhteisöjä koskeva luonnehdinta (mts., 57) kuvaa osuvasti myös Mikserin lähes utopistista asetelmaa, jossa musiikki toimii kulutushyödykkeenä ilman massatuotantoa ja rahanvaihtoa. Tässä asetelmassa musiikin verkkoyhteisön talousjärjestelmä perustuu musiikin tekijöiden, jakelijoiden ja kuluttajien työtehtävien uudelleenjakoon, sosiaalisten suhteiden uusiin kytkentöihin sekä valuutan uusiin käsitteisiin, kuten arvostus, asema ja nimen tunnettuus yhteisössä.

5.2 Biisintekoa tunteella ja taidolla

Ei kannata elää musiikkia varten, vaan tehdä musiikkia elämää varten.
–Mikseriläinen³⁰

Kuten omistajuutta tarkastelevassa luvussa (3.1) totesin, populaarimusiikin ihanteet ovat aina liittyneet enemmän uutta luoviin kuin vanhaa säilyttäviin käytänteisiin. Muiden artistien tai edellisten sukupolvien musiikkiperinteen jäljittely kuuluu toki osana enkulturoitumisprosessiin (ks. Green 2002), mutta kovin kauaa ei autotalleissakaan veivata Stairway To Heavenia ja Paranoidia. Itseensä vähääkään vakavasti suhtautuva yhtye valmistaa omaa tuotantoaan viimeistään ensimmäisille keikoilleen. Taide- ja populaarimusiikin erilaisista suhtautumistavoista esitettävään ohjelmistoon kertoo esimerkiksi käsite *cover*, joka tarkoittaa populaarimusiikissa kappaletta, jonka joku toinen artisti tai

³⁰ Sitaatti (3.3:9)

yhtye on jo aiemmin levyttänyt. Oletusarvona on siis, että populaarimusiikin artistit esittävät omaa materiaalia, ja lainakappaleiden esittäminen on näin ollen mainitsemisen arvoinen poikkeus. Taidemusiikissa asia lienee juuri päinvastainen.

Musiikin verkkoyhteisön kulttuurissa oman musiikin luominen ja jakaminen on itseltään selvä käytäntö – jopa siinä määrin, että muiden säveltämiä kappaleita soittaviin muusikoihin saatetaan suhtautua halveksivasti. Asenne heijastuu myös mikseriläisten käymistä keskusteluista:

Ei ole koskaan kiinnostanut opetella soittamaan jo valmiiksi tehtyjä biisejä vaan on ollut huomattavasti antoisampaa kehittää jotain omasta päästä. (3.4: 15)

Minua kiinnosti jo pienenä omien kappaleiden väsäminen. Siis sävellykset. [...] Ja kuten vieläkin, aina on se suurin syy ollut, että pääsee tekemään uusia, kokonaisia kappaleita, jotta itse haluaisin kuulla. (3.4: 48)

[...] oikea muusikko ja taiteilija haluaa rikkoa rajoja ja tuoda omaa itseään esille ihmisten tietoisuuteen kun taas esim. jollekin harrastajasoittajalle voi riittää musiikissa se että saa kopioida systemaattisesti omia idoleitaan. [...] Toki oma lukunsa on sitten nämä aivottomat Freelancer muusikot joille musiikki on helppoa rahaa ja teknisyyttä. Näillä tyypeillä on yleensä taitoa mutta visioita että kärsivällisyyttä ei juuri ollenkaan. Huoria joiden pitää saada äkkiä viikkoraha. (1.6: 32)

Simon Frithin (1988, 34) mukaan osasyynä rock'n'rollin menestykseen liittyi alkuun juuri siihen, että kuka tahansa pystyi kirjoittamaan folkmusiikin yksinkertaisia, suoraviivaisia lauluja. Kitara- ja huuliharpputekniikat olivat nopeasti omaksuttavissa, eikä karkean, mutisevan laulullisen ilmaisun aikaansaamiseksi tarvinnut kuin avata suunsa. Teknologian kehittymisen myötä musiikin tekeminen on tullut yhä suurempien ihmisjoukkojen ulottuville (Stålhammar 2006, 7–8). Kaikki Göran Folkestadin (1996) tietokoneavusteisen musiikintekemisen tutkimusprojektiin osallistuneista nuorista onnistuivat tuottamaan sopivan teknologian avulla musiikkia, riippumatta heidän musiikillisesta koulutustaustastaan ja formaalista tai eksplisiittisestä tiedostaan. Reitit lopputulokseen pääsemiseksi vaihtelivat kuitenkin osallistujien kesken suurestikin. Seuraavaksi tarkastelen, millaista neuvottelua Mikserissä käydään musiikin luomisen merkityksistä ja säveltämiseen liittyvistä sosiaalisista, emotionaalisisista ja käytännöllisistä prosesseista.

Musiikin luomisen mielekkyys

Tutkimuskohteena olevan musiikin verkkoyhteisön jäsenille oman musiikin tekeminen näyttää luonnollisena osana itseilmaisua, vaikka sen kokeminen miellyttävänä ja epämiellyttävänä vaihtelee esimerkiksi eri elämäntilanteissa.

Halusin kirjoittaa omia juttuja siitä lähtien, kun 7-9 vuotiaana sain kitarasta irti jotain kauden ääntä. Ja tulihan sitä tehtyäkin paperille, mutta tietokoneen saavuttua kuvioihin kaikki

oli selvää. Siitä tuli SE työkalu, väylä toteuttaa kaikki musa-proggiksieni. Ei mitään sen kummempia syitä, tunsin vain yksinkertaisesti halua päästä musiikin lähteelle ja oppia tekemään sitä itse. (3.4: 19)

Tärkeintä [musiikinteossa] on kuitenkin se, että saa ilmaista itseään ja purkaa patoumia. (1.6: 20)

Ja tietysti siksi teen musiikkia, koska se tuntuu hyvältä. Kiihottaa ja tyydyttää aisteja. Purkaa paineita. Kanavoi tunteita ja ajatuksia. Selvittää päätä. (3.4: 13)

Varmaankin syynä [musiikintekoon] on omassa päässä olevien melodioiden ja ideoiden teuttaminen "sieltä pois" sekä sellaisen konemusiikin tekeminen, joka sisältää sellaisia elementtejä joista itse nauttii. (3.4: 52)

muistan aloitus vaiheessa, jumalauta se oli silloin oikeesti sitä kaikkein kultasinta aikaa! [...] Silloin sillä oli suuri merkitys ilmaista itseään, niinkuin on tänäkin päivänä mut vähän erillailla. Se oli silloin uutta ja tuntematonta. kaikki oli hienoa. sitä huomaa kans et kehittyessään tulee vitusti lisää itsekritiikkiä ja halua vaa parantaa parantaa ja parantaa ja joskus se alkaa stressaa. [...] Itsekriittisyytedestäni huolimatta en pysty kuvtelemaan lopettavani musiikki harrastukset...vaikka tää on välil jopa aika paskaa mut joku täs on joka pistää jatkamaan. Ja siitä huolimatta on aina ilo väsäää uus biisi. (3.1: 29)

Parhaimmillaan musiikin luomisen koetaan liittyvän yleiseen hyvinvointiin, jopa mielen terveyteen ja rakentaviin valintoihin elämän ratkaisevissa käännekohtissa. Csikszentmihalyin (1996) mukaan mm. taiteelliseen toimintaan liittyvän luovuuden kiehtovuus liittyy juuri elämän täyteyden tunteeseen, joka on harvoin tavoitettavissa elämämme muilla osa-alueilla. Oman musiikin säveltämiseen liittyvistä tunteistaan mikseriläiset kertovat niin filosofisin kuin humoristisin sanankääntein.

Oikeasti, aloitin musiikin tekemisen koska tunsin siihen suurta tarvetta ja kykyä saadessani kitarasta muutaman soinnun esille, joskus aikoinaan kun kitaraa ensimmäisiä kertoja näppäilin. Musiikkini syntyy hyvin luonnostaan ja valmiin jäljen kuuleminen on todella tyydyttävää. Musiikki antaa merkityksen olemassaololleni. (3.4: 70)

[Musiikinteko on minulle y]ksilöllistä mielen terveystyötä nykyään. Ainoa asia, missä koen onnistuvani. Kun innostuin musiikista, se oli lähinnä värkkäämistä kavereiden kesken--- tosin hyvin mukavaa sellaista. (3.4: 94)

musiikin kautta itsensä ilmaisu estää minua murhaamasta ketään. (3.4: 55)

Musiikki piti minut aikanaan poissa pahanteosta, ja niin se pitää nykyäänkin, sillä musiikkiharrastus on harvinaisen terapeutista toimintaa, niin kuin varmaan kaikki harrastukset ovat. Voi keskittyä johonkin vaativaan. [...] Ellen olisi aloittanut musiikkiharrastustani, minusta olisi tullut paha poika, ja jos olisin osannut lopettaa sen oikeaan aikaan, minusta olisi tullut etevä astrofyysikko. Nyt olen minä, ja täällä porskutan. (3.4: 96)

Toisaalta musiikki kuvaillaan niin suureksi voimaksi, että sen toteuttajan vaihtoehdoksi ei jää muuta kuin toimia luomisvoiman välikappaleena.

Minä en tee musiikkia, musiikki tekee itsensä minun kauttani. (3.2: 56)

Päänsisäinen demoni ajoi minut kohti musiikin ihmeellisiä syövereitä jo hyvin varhain ja sillä tiellä olen edelleenkin. (3.4: 12)

Sanotaan niin, että riivatulla ei ole omaa tahtoa. (3.4: 197)

[Aloitin musiikinteon s]isäisestä pakosta. Sisälläni soiva musiikki halusi päästä ulos. Luomisen kaipuu sekä tarve itseilmaisulle toivat musiikin tekemisen harrastuksena elämääni, ja kuten kaikille sielunsa myyneille käy, pikkurillin jälkeen on vuorossa koko käsi. Musiikin tekeminen syveni erottamattomaksi osaksi elämääni. (3.4: 165)

Mikseriläisten vahvat kuvaukset taiteen murtautumisvoimasta tuovat mieleen taidehistorian romantiikan aikakauden taiteilijamyytin, jonka mukaisesti taiteilija nähtiin paitsi kaikkivoipana nerona, myös suurta kutsumusta toteuttavana, riutuvana kärsijänä.

Ehkä taiteilijan ihmistyypissä on joskus jotain, mikä ei sovi hyvin tavallisten ihmisten yhteiskuntaan. Epäsosiaalisuutta tai taipumusta nähdä asiat eri tavalla esim. (1.4: 2)

Taiteen tekeminen vaatii tiettyä herkkyyttä, ja herkälle ihmiselle eläminen voi käydä varsin raskaaksi ja ahdistavaksikin. Minusta taide pikemminkin tarjoaa ahdistuksen purkamisessa vaihtoehtoisen kanavan itsetuholle (1.4: 3)

Jotenkin vain tuntuu siltä että ihmiset ketkä eivät hyväksy perinteisiä ajatusmalleja ja erotuvat joukosta näkevät maailman paljon paremmasta perspektiivistä ja voivat luoda **hyvää** taidetta. Ja juuri tästä joukosta erottumisesta johtuu se ahdistus --> itsetuhoisuus. (1.4: 22)

Kun taiteilija tai filosofi ymmärtää jonkin tosiasian maailmasta, saattaa tämä herkkä sielu jopa järkyttyä, eikä hän kykenekään käsittelemään asiaa enää järjellisesti, vaan vetää pöllyt. Sitten taiteilija esittää tämän ymmärtämyksensä taiteessaan pöllyissä, ja vetää vielä sen päälle pöllyt. Tieto lisää tuskaa, ja taiteilija on kaiken lisäksi melko yksinäinen; eihän kukaan muu ymmärrä tätä löydettyä tosiasiaa maailmasta. Vain harvat ymmärtävät hänen taidettaan -> pöllyt. (1.4: 4)

Usein näkijät kokee ja elää enemmän, ei riitä että saa itse kokemuksen, se täytyy välittää muillekin. Joillakin vaan on tämmöiseen sisäinen polte, tarve. Sitä on hankala ymmärtää sellaisen jolla ei moisia tuntemuksia ole. (1.4: 9)

Epämiellyttävät tunteet musiikintekoa kohtaan liittyvät useimmiten itsekriittisyyteen ja tunteeseen siitä, etteivät omat taidot riitä ilmaisemaan pään sisällä soivia ideoita.

Ahdistaa, kun ei ole saannut moneen vuoteen aikaan yhtään kunnon kappaletta. Silloin musiikinteon alussa oli helvetin mukavaa, sai ilmaista itseään ja sai ammennettua jotain siitä omasta maailmasta, vaikka lopputulos ei teknisesti ja laadullisesti ollut sitä kaikkein parasta. [...] Ehkä se musiikki on nytkin sitä samaa roskaa, mutta itsekritiikki on vain nousut, niin yrittää pitää edes jotain tasoa. Kyvyt ei vain riitä sinne tasolle, minne yritän ylittää tai jotain. (3.1:3)

[...] joskus tosin ahdistaa aika vitusti kun ei meinaa vaan saada sitä riffiä realisoitua päästä sillä lailla kuin sen mielessään kuulee. (3.1: 29)

Omien soitto- ja laulutaitojen rajallisuus pakottaa joskus ratkaisuihin,mitkä eivät mielestäni ole tarpeeksi hyviä. Tähän kun yhdistää perfektionistisen luonteen,niin ongelmia riittää. Positiivista kriittisyydessä on mielestäni se,kun joku heti tekovaiheen jälkeen mielestäni hyvältä kuulostanut biisi ei kuulostakaan jonkin ajan päästä niin hyvältä.Tulkitsen sen kehittymisen merkiksi ja uskon,että osaan tehdä seuraavasta paremman. (3.1: 18)

tunnontuskia ehkä en [koe] mutta ahdistusta useinkin. Lähinnä ehkä vakavaa turhautumista kun en saa kykyjen rajoituksien vuoksi tuotua ideoita esille. Tai sitten tekniikka kusee. Ideat tuntuu tuoreilta ja mahtavilta. Lopputulokset on sitten jo ihan eri asia. (3.1: 13)

Folkestadin (1996, 160–164) tutkimuksen mukaan sävellysten kesken jättämisen syy oli usein taitojen rajallisuudesta tai kärsivällisyyden puutteesta johtuva kyvyttömyys viedä ideoita loppuun saakka. Tämä vaivaa myös monia mikseriläisiä:

Nykyisin saan harvoin biisini edes valmiiksi asti. Kun saa inspiraation saan hyvin aikaan, mutta liian monesti tulee sellainen vaihe, että ei vain yksinkertaisesti keksi mitään kappaaleeseen. Tulee vain nyhjätyä jotain yksityiskohtaa pitkään, mutta en saa mitään konkreettista aikaan. (2.1: 14)

Mulla on älyttömästi kohtalaisen, hyvän ja jopa loistavan kuulosia alkujä biiseille, mutta siihen ne on yleensä jääny, ongelma on etten osaa siirtyä introsta pois. [...] Hmm, mitäköhän vaiheita tosta prosessista sit löytyy... Ekaks tulee joku sanotusidea (joskus tulee ekana joku hieno riffi tms. mieleen), sit kirjotan sanotukset, laitan ne sivuun ja parantelen myöhemmin. Sitten vuorossa on sävellys, joka johtaa turhautumiseen. Siihenpä ne sitten jää. (2.1: 140)

Toisaalta keskeneräisyys saattoi liittyä tekijän mieltymykseen ja tyytymiseen itse prosessiin – soundileikkittelyyn, uusien ideoiden kokeiluun jne. – jolloin valmiin teoksen aikaansaaminen tuntui toissijaiselta (mts., ms.). Sama ilmiö on luettavissa myös mikseriläisten kertomuksista:

Omaan nimittäin sellaisen pahan tavan, että aloittelen eri biisiprojekteja ja niitä saattaa olla kymmeniä yhtäaikaan keskeneräisenä, kuten juuri tällä hetkellä. Näitä sitten ajan kanssa säätelen kuntoon: "hmm.. mikäs tää projekti olikaan?". Suurin osa keskeneräisistä jää ikuisesti keskeneräisiksi, mutta silti saatan niihin välillä palata ja kehitellä eteenpäin. Tämä kertonee siitä, että teen musiikkia vain omaksi ilokseni ja tykkään sellaisesta pienestä näpräilystä. Lopulta jotkut harvat biisit päätyvät pitkän säätämisen jälkeen mikseriin ja nettisivuille. (2.1:28)

Musiikkia yleensäkin teen ihan itselleni ja kun olen kyllästynyt kuuntelemaan just sitä biisiä aloitan uuden. Tästäkin syystä lähes kaikki biisit on keskeneräisiä. (3.4: 15)

Joskus säveltäjät jättävät ideoita säästöön tulevaisuutta varten; tällöin syy ei ole siinä, että idea tuntuisi heikolta, vaan päinvastoin tekijä oivaltaa siinä potentiaalia, josta voi myöhemmin olla käyttöä (mts., ms.). Mikseriläisilläkin on kokemusta ideoiden säilyttämisestä:

[...] yleensä saan puolet tai 1/3 osan [biisistä] keksittyä heti ja sit biisinraakile jää jäihin ennaltamääräämättömäksi ajaksi "kypsymään". Sitten joskus niitä kaivellaan koneelta ja kuin ihmeen kaupalla saatetaan saada jopa valmiiksi! Tätä kirjoittaessa, koneelta mahtanee löytyä vuoden ajalta ainakin toistakymmentä puolikasta biisiä odottelemassa. (2.1: 92)

tietenkin on erikois kappaleita joista en luovu. joita osan miksaan aina kun on mahdollista (mp3 soittimessa valvontaa noin pari päivää riippuu miten on aikaa) [...] Jos joku kysyy miksi en julkaise hyvin valvottuja musiikkejani: säästän aina kuningas ideat niin kukaan ei pysty kopioimaan niitä. (2.1: 18)

Kaiken kaikkiaan musiikin tuottamisen mielekkyyteen liittyvien keskustelujen hallitsemiseksi teemaksi voisi nimetä lopputuloksen ja siihen johtavan prosessin välisen suhteen. Mikseriläisten yhteisöön kuulumisen syyt näyttävät liittyvän hyvin vähän toiveisiin kaupallisesta menestyksestä. Sama asenne heijastuu myös kommentteissa koskien omia musiikillisia tuotoksia: päämäärän rinnalle ja sijaan nousee matkan tärkeys.

Minä olen tyytyväinen kun saan tehtyä itseäni miellyttäviä kappaleita, tai pikemminkin että saan tehtyä kappaleita joiden tekeminen on ollut antoisaa. Tykkään kokeilla kaikenlaista äänien kanssa, saan siitä suurta kokeilemisen iloa. (1.6: 15)

Minua on aina kiinnostanut luominen/rakentaminen, ja musiikki on koko ajan enemmän ja enemmän tullut rakkaammaksi asiaksi elämässä. Siitä se sitten suunnilleen lähti, nykyään teen musiikkia lähinnä itselleni, niin egoistiselta kuin se kuulostaakin Aika särmikästä ja raakaahan tuo oma saundi on, niin on kyllä aika kumma jos jotakuta muuta musiikkini viihdyttää kuin minua (3.4: 97)

Folkestad (1998, 52–61) kehottaakin tarkastelemaan musiikin tekemistä holistisesti, jolloin huomion kohteena ovat paitsi musiikin tekemisen tuotteet (musiikkikappaleet) myös konteksti: ympäristö, musiikin tekijät kulttuurisine ja historiallisine taustoineen sekä tekijöiden ja ympäristön välinen suhde. Tästä näkökulmasta musiikin luominen näyttää tilannesidonnaisena käytäntönä, jonka mukaisesti ”oppimista esiintyy kaikessa toiminnassa ja toimintaan sisältyy aina oppimista”³¹. Näin ollen oppiminen ja toteutus voidaan nähdä saman kokonaisuuden toisistaan erottamattomina aspekteina, eikä erillisinä prosesseina, minkä mukaisesti esimerkiksi sävellyksen tekoa tulee edeltää sävellysprosessissa sovellettavan menetelmän oppiminen. (Mts., sitaatin suomennos kirjoittajan.)

Fiilispohjalta ja tietoisesti rakentaen: inspiraation osuus sävellysprosessissa

Perinteisen länsimaisen taidekäsityksen mukainen näkemys musiikin luomisesta armoitettujen säveltäjien yksinoikeutettuna, subjektiivisena toimintana on pitänyt pintansa yllättävän pitkään. Huolimatta populaarimusiikin vahvasta omistajuuden kulttuurista, tietyt säveltämiseen liittyvät myytit eivät näytä poistuvan kulumallakaan. Yksi niistä liittyy inspiraation osuuteen musiikin luomisprosessissa. Martin (2005, 168) toteaa, että musiikin luomiseen liitetyn yleisen käsityksen mukaan säveltäminen on riippuvainen harvojen nerojen inspiraatiosta, pikemminkin kuin harkitusta ja jäsenellystä päätöksentekoprosessista. Käsitystä ovat itse ylläpitäneet monet säveltäjät, joiden tarunhoitoiset kuvaukset kirkkaista inspiraation hetkistä, jolloin työn alla oleva teos on rakentunut kerralla ehjäksi kokonaisuudeksi, ovat saaneet monet mahdolliset musiikintekijät lannistumaan jo ennen yrittämistä sekä suhtautumaan säveltämiseen epämääräisenä, harvoille ja valituille suotuna erityislahjana. Martin (mts., 168–169) tarkastelee inspiraation merkityksestä käytyä neuvottelua eri aikoina, joiden kuluessa inspiraatio on ymmärretty koko sävellystapahtuman peruspilariksi, prosessin ensiaskeleeksi ja viimein säveltämiseen liittyvien mentaalisten löytöretkien aiheuttamaksi mielihyvän tunteeksi. Elliottia (1995) seuraten Martin (2005, 171–174) päätyy luonnehtimaan säveltämistä situationaaliseksi reflektiiviseksi käytännöksi, jonka mukaisesti musiikin luominen on pikemmin

³¹ ”there is learning in any activity, and activity always involves learning.”

sosiaalista ja inhimillistä toimintaa kuin inspiraation hetkiin nojaavaa erityiskyvykkyyttä.

Inspiraatio tuntui olevan yksi Mikserissä useimmin eteeni tulleista käsitteistä³². Säveltämisprosessiin liittyvistä merkityksistä käydystä keskustelusta erottuu kolme toisistaan poikkeavaa näkökantaa, jotka olen Martinin mallia seuraten ryhmitellyt niiden ”inspiraation osuus sävellysprosessissa” -position mukaan. Rajat eri ryhmien välillä eivät luonnollisesti aina ole kovin selväpiirteisiä ja eri näkemykset voivat sekoittua ja limityä, mikä saattaa osittain johtua myös vaikeuksista verbalisoida omaa sävellysprosessia. Lienee helpompi antaa vinkkejä inspiraation löytämiseen kuin käydä syvällistä neuvottelua sen merkityksestä musiikin tekemisessä. Alla esitettävä ryhmäjako on siis melko karkeasti suuntaa-antava.

Ensimmäinen ryhmä muodostuu kuvauksista, joita hallitsee inspiraation määrittelemisen koko sävellysprosessia siivittäväksi tekijäksi.

Hyvin simppeleä, jos taiteilijalle ei tule inspiraatiota, hän on väärällä alalla. (3.3: 31)

Joskus on ihan transissa ja tulee tehtyä biisi. Vasta myöhemmin tajuu..”ajaa biisikin tuli väsästyä”...sillei mulla menee. Ilman tiettyä hurmostilaa ei tuu mitään. (2.1: 48)

Näissä kuvauksissa sävellykset syntyvät usein nopeasti ja yhdellä kertaa. Kun inspiraatio katoaa, myös musiikin luomistyö katkeaa. Tuolloin säveltäjän ei auta kuin odottaa seuraavaa innostuksen puuskaa.

Ja yleensä kappale edistyy sykäyksin inspiraatiopuuskissa, eikä niinkään, että puurtaisain päivittäin vähän. (2.1: 5)

Itse sävellysprosessi saattaa kestää yhdestä tunnista kuukausiin, riippuen siitä miten inspiraatiota riittää. Useimmiten kappaleet syntyvät yhdessä illassa, tai ainakin suurin osa riffeistä sun muusta kivasta. (2.1: 15)

Noh. Siihen saattaa mennä viikkojakin, kun täytyy odottaa että inspiraatio iskee. Sit kun se tulee niin äkkiä kitaran ääreen. Silloin saattaa tulla paljon materiaalia kerralla. (2.1: 158)

Jos inspis iskee niin kyllä biisin tekee yhdeltä istumalta muutamassa (yleensä melko isossa muutamassa) tunnissa [...] (2.1: 12)

Joskus tämän ryhmän kuvauksissa teoksen työstäminen jopa nähdään alkuperäisyyttä turmelevaksi toiminnaksi.

³² Esim. keskustelun alueen viestiketjut ”10 tapaa hankkia inspiraatio” (<http://www.mikseri.net/forum/thread/553495.php>); ”Inspiraatio?” (<http://www.mikseri.net/forum/thread/615526.php>); ”Inspiraatio biiseihin?” (<http://www.mikseri.net/forum/thread/651535.php>); ”Kerätään tänne keinoja saada/ruokkia inspiraatiota...” (<http://www.mikseri.net/forum/thread/383414.php>).

Biisi tulee yleensä taivaan lahjana yhtenä oksenuksena, valmiina. Joskus jää uupumaan yhteen loistavaan irto-ideaan, niitä en aina jaksa väsäillä loppuun asti. Pakosti biisin vääntämisestä tulee jotenkin paha mieli, tuntuu että raiskaa ja tekee pahaa omalle musiikilleen tai musiikille yleensä. (2.1: 122)

Ideota tulee itsestään jostain taivaasta silloin kun huvittaa. Ei jaksa väkisin mitään päkertää, ne jutut kuulostaa tyhmiltä. (3.3: 5)

Itselläni menee joskus 10 min tehdä 3.5 min pitkä biisi, (joka ei oo mitenkään hirveän siisti) jos ideota on ja virtaa on. [...] tärkeää biisien tekemisessä on myös se, että TUNTEE SOFTAN, MITÄ KÄYTTÄÄ. tällöin inspiraatiot saadaan nopeasti talteen ja miksaaminen on hauskaa ja monipuolista.. [...] IDEAA EI SAA VATVOA LIIAN PITKÄÄN, MUSIIKKI EI OLE PAKKOPULLAA. [...] just tuo idean muuttuminen on myrkyä: aina alkuperäinen idea on paras, ei siitä pääse minnekkään! (2.1: 63)

Toisen ryhmän kuvauksissa inspiraation osuus sävellysprosessiin nähdään olennaisena alkusysäyksen antajana. Näissä kuvauksissa inspiraation määritelmä on oikeastaan lähempänä ideaa tai alkuajatusta.

Kun on päässä inspiraatio yleensä se tulee kuin salama kirkkaalta taivaalta niin alkaa työstö. (2.1: 18)

Inspiraatio nähdään välttämättömänä liikkeellepanevana voimana, mutta alkuidean jälkeinen työstövaihe on mahdollista ilman jatkuvaa innoituksen tunteen läsnäoloakin.

Ideoitahan satelee 24/7 ja niitä kannattaa nauhotella johonkin esim. kännykkään. Joistain ideoista innostuu enemmän, sitten kehittää säkeistön ja kertsin. [...] Loppujen lopuks biisintekeminen vaatii paneutumista ja niitä pitää oikeasti työstää että ne valmistuu. (2.1: 163)

Tämän ryhmän mukainen inspiraation määrittely esiintyy valtaosassa mikseriläisten säveltämisprosessia koskevaa merkityksenantoa ja pitää sisällään monia erilaisia työskentelytapakuvauksia ”käsityöläisistä” ”ajatuksenvirtataiteilijoihin”. Ensin mainittujen kommentteja leimaa järjestelmällisyys:

Yleensä ideoin kaikki asiat ekaksi teoriaksi... Mietin skaalat, rytmit, soinnut... Sitten vaan vehkeet koneeseen kiinni... Ja soitto menemään yleensä nauhoittelen paljon virheitä yms, mutta se on mun tekemää soolot improvisoidaan ja sen jälkeen onkin aika katsoa mitä saatiin aikaan... Sitten väsäilläään efektit yms ja todetaan joko että surkea, hyvä tai loistava... Sen jälkeen pistetään biisi johonkin missä sen voi kuunnella... (2.1: 159)

[Biisinteko a]lkaa aina siitä perusideasta, minkä tyylistä ylipäänsä haetaan. Inspiraatio jostain toisen artistin biisistä yleensä. Sitten työstetään ensin kaikkien instrumenttien saundi suunnilleen sellaiseksi kuin halutaan. Seuraavaksi kehitellään mahdolliset melodiat (harvassa biisissäni kylläkään sellaista on), basso ja komppi koko ajan jalostaen kohti miellyttävämpää yhdistelmää. Sitten on vuorossa taas saundin säätämistä. Loppuaika menee sitten eri asioiden hienosäätämässä ja jalostuksessa. Idea saattaa muuttua täysin missä välissä tahansa, ja biisistä harvoin tulee sellainen kuin aluksi oli tarkoitus. (2.1: 37)

”Ajatuksenvirtataiteilijat” sen sijaan näyttävät työskentelevän sattumanvaraisemmin:

[...] mä teen musiikkia melkolailla päämäärättömästi vain kokeillen eri juttuja kunnes biisi alkaa muodostua järkeväksi (?) kokonaisuudeksi. Enpä oikeastaan koskaan ole tehnyt musiikkia päämääränä julkaista jokin tietyn tyyppinen biisi huomiseksi vaan ihan kokeilemalla ja kikkaillemalla eri juttuja ajan kanssa biisini saavat lopullisen muotonsa ja tyyliä. (2.1: 28)

itelläni biisi syntyy yleensä vahingossa, yritys ja erehdys-tyyliin, eikö hyvältä kuulosta? jotain melodiaa tai riffiä tai kokonaisrakennetta voi miettiä pitkäänkin ja antaa muhia ennenkuin alkaa itse tekeminen. yleensä ensimmäiset yksi /kaksi minuuttia syntyvät kuin itses-tään, siinä onkin perusrakenne koossa. sitten alkaa armoton puristaminen, turhautuminen ja tulokseton säätäminen kunnes biisi on viimein tyydyttävä. (2.1: 35)

Kolmannen ryhmän kuvaukset sijoittuvat lähimmäksi Elliottin luonnehdintaa säveltämi-sestä reflektiivisenä käytäntönä. Kuvauksissa ei esiinny mainintaa inspiraatiosta samas-sa motivoivassa merkityksessä kuin kahdessa edellisessä ryhmässä, vaan inspiraatio määritellään tietoista päättelyprosessia seuraavaksi emotionaaliseksi representaatioksi. Tämän ryhmän mukaiset kuvaukset ovat Mikserissä harvinaisia.

Mulla harvemmin on mitään kummoista inspiraatiota aluksi. kunhan vain alan säveltää ja sitten tulee onnistumisia ja sitä kautta inspiraatio nousee. [...] Parasta inspiraation kannalta on se, että hioo sen perusosaamisen sille tasolle, että pystyy tekemään lähes joka päivän sen tasosia biisinalkuja että ne inspiroivat myös jatkamaan sitä sävellystyötä. Se on tietty vai-keaa jossei ole tarpeeksi hyvä. Pitää vaan jaksaa tehdä paljon töitä että pääsee siille osaa-mistasolle ja sitten monet asiat helpottuvat ja inspiraatio tulee niiden onnistumisten myötä. (3.5: 19)

Jos duunaan [musiikkia] elokuvaprojektiin, lähtökohtana on tietysti kohtauksen kuvaus (jos valmista materiaalia ei vielä ole ja on tarpeen tehdä pohjustusta) tai valmis videokuva. Tunnustelen hahmoja, tunnelmaa, teemoja ja tapahtumia ja niiden pohjalta suunnittelen, millainen musiikki täydentäisi kohtausta parhaiten. Tämän perusteella valitsen taas tyylin, soittimet, melodian runsauden jne jne. Sitten lähden kehittämään runkoa, joka voi olla me-lodia tai sävelkulku, minkä ympärille rakennan koko biisin. Tällä tavalla teen yleensä ns. pohjabiisit, joista kehitän sitten lopullisen materiaalin päälle valmiita kappaleita. Pohjia on näppärintä tehdä etukäteen, jotta työmäärä on pienempi kun leffa lähenee valmiutta ja homma sujuu huomattavasti nopeammin, kun tarvitsee vain muuttella ja lisäillä ja vaihdella tunnelmia. Toimii mulla erittäin hyvin. (2.1: 86)

Kaiken kaikkiaan mikseriläisten runsaasta säveltämiseen liittyvästä merkitysneuvotte-lusta huolimatta keskusteluissa ei juuri ilmene mainintaa säveltämisprosessista käytän-tönä, jota voisi tietoisesti opetella. Erään kirjoittajan kommentti ”Toinen omistaa rytmi-korvat ja toinen omistaa ’runollisen’ mielen” (2.1: 125) kuvaa osuvasti keskustelun yleistä linjaa: musiikin tekeminen on enemmän tai vähemmän salaperäinen kyky, joka pohjautuu selkeämmin tunteeseen kuin harjoitettavissa olevaan taitoon. Toisaalta on muistettava, että vaikka keskustelu saattaa formaalin tiedon näkökulmasta vaikuttaa joskus hyvinkin harrastelijamaiselta (ks. esim. inspiraatiota käsittelevät viestiketjut), vaikutelma saattaa tulkintani mukaan syntyä ennemmin muodollisen tiedon mukanaan tuoman sanaston puutteesta kuin kyvyttömyydestä käytännön ongelmanratkaisuun. Myös edellisessä alaluvussa (5.1.3) kuvaamani positiivinen suhtautuminen sekä vertais-ten että Gramex-raadin ammattilaisten antamaan palautteeseen sävellyksistä heijastaa tulkintani mukaan (ainakin implisiittistä) uskoa palautteen annon kehittävään vaikutuk-seen. Toisin sanoen tässä valossa säveltäminen esiintyy Mikserin merkitysneuvotteluis-sa harjoitettavissa ja kehitettävissä olevana asiantuntijuuden osa-alueena. Lisäksi jo itse

keskustelun käyminen säveltämisen merkityksistä ja erilaisista työskentelytavoista on tulkintani mukaan osa Mikserin asiantuntijayhteisön kollektiivista tiedonrakentelua (ks. esim. Bruner 1996; Bereiter & Scardamalia 1993; Tynjälä 1999).

5.3 Neuvottelua merkityksistä: ”Tosi muusikko” ja autenttisuuden ihanne

Säveltäjien ja esiintyvien muusikoiden astuminen ulos yhteiskunnallisten instituutioiden palveluksesta 1800-luvun taitteessa synnytti paitsi hovista ja kirkosta riippumattoman ammattikunnan, myös aloitti edelleen jatkuvan keskustelun taiteen ja taiteilijana olon merkityksistä. Kun muusikkojen identiteetti ei enää pohjautunut valmiina annettuihin luokituksiin, identiteettiä ja arvostusta koskevat kysymykset nousivat neuvottelun kohteiksi. Musiikinhistoriassa romantiikka oli suuria tunteita, vapaata luomisvoimaa ja neroja ihannoiva aikakausi. Edellisen luvun inspiraatiokeskustelua käsittelevä osuus paljastaa, että romantiikan ajan taiteilijamytytti elää keskuudessamme ainakin jossain määrin edelleen.

Romantiikan aikana taiteen tekemiseen sidottu luomisen käsite liittyy vahvasti itsensä ilmaisun ihanteeseen, joka puolestaan on olennaisen osa eettistä ihannetta, jota filosofi Charles Taylor (1991) kutsuu *autenttisuudeksi*. Tarkastelen tässä luvussa autenttisuuden ihanteen ilmenemistä Mikserissä käydyssä muusikkoidentiteettiä koskevissa merkitysneuvotteluissa.

Autenttisuuden ihanteen eettisenä kulmakivenä on ajatus jokaisen ihmisen ainutlaatuisuudesta ja yksilöllisestä olemisen tavasta. Ihmisen elämän tarkoitus kiertyy kunkin oman, yksilöllisen olemisen tapansa löytämiseen ja toteuttamiseen, joka on mahdollista vain olemalla täysin rehellinen itselleen. Ilman uskollisuutta itselleen ja yhteyttä omaan minäänsä ihminen on vaarassa kadottaa oman ainutlaatuisen ihmisyytensä, joka on vain ihmisen itsensä ilmaistavissa ja löydettävissä. Ilmaistessaan aitoa minuuttansa ihminen siten määrittelee samalla itsensä. (Taylor 1991, 58–59.)

Tosi muusikko on itselleen uskollinen

Autenttisuuden ihanne teknologian mahdollistamassa mediavälitteisessä kulttuurissa herättää väistämättä kysymään, että jos kuka tahansa voi tehdä sävellyksiä tietokonepohjaisten musiikkiohjelmien avulla, ja saada niitä jakeluun internetin välityksellä, eikö autenttisuus ole mahdoton ihanne? Näen tässä kehityksessä yhtäläisyyden vaiheeseen,

jolloin rock omana musiikkimuotonaan kehittyi afroamerikkalaisesta kansanmusiikista. Kuten todettua, monet tuon musiikin perusteista olivat kaikkien ulottuvilla. Folkin esittäjät väittivät kuitenkin, että vaikka folkin rakenteet olivat sinänsä helposti kenen tahansa omaksuttavissa, ”niin kuka tahansa ei pystynyt soittamaan sitä *omaperäisesti*” (Frith 1988, 34, kursivointi alkuperäinen). Ajatukseen liittyi tietenkin jatkoehto: yleisöltä vaadittiin erityistä kykyä, ”näkemystä”, voidakseen erottaa ja arvostaa omaperäisyyttä. Siinä missä edeltävien sukupolvien folkesiintyjät olivat ymmärtäneet paikkansa kansan *edustajina* ja välittäneet kansan kiinnostuksen aiheita mieluiten persoonattomina yleisönsä palvelijoina, Bob Dylanin aikalaiset omaksuivat uudenlaisen autenttisuuden ihanteen: ”totuus itselle ennen kuin totuus liikkeelle tai yleisölle”. (Mts., 34–36.) Ihanne esiintyy myös Mikserissä käydyissä keskusteluissa.

musiikin tekeminen muille on sinänsä aika heikkoa. jos teet musiikkisi vastaamaan muiden ihmisten mieltymyksiä, joudut karsimaan aika paljon omista ratkaisuistasi ja taiteellisista näkemyksistäsi. eli, musiikkisi jota tässä tapauksessa tekisit olisi persoonatonta ja siitä puuttuisi lähes kokonaan taiteilijan oma tulkinta. toki muille suunnattu musiikki voisi olla sielukasta, mutta se sielukkuus joka kappaleesta tulisi esille ei olisi artistin omaa luomusta, vaan se olisi imitaatio kuuntelijoiden näkemyksestä mikä on sielukasta. (3.2: 37)

[Teen musiikkia i]tselle ehdottomasti. Kaikki projektit ovat suora heijastus omasta persoonallisuudestani ja sielustani. (3.2: 49)

Musiikilla vaan voi olla yhteydessä itseensä niin erilaisella ja innostavalla tavalla. (3.4: 159)

Tärkeintä [musiikinteossa] on kuitenkin se, että saa ilmaista itseään ja purkaa patoumia. (1.6: 20)

Jos tekee [musiikkia] enemmän muita kuin itseään varten niin se ei ole "rehellistä". (3.2: 88)

Oman autenttisen itsensä toteuttamiseen musiikin kautta liittyy myös taiteen arvostelun mielekkyyden kyseenalaistaminen. Mikseriläisten kritiikkiin suhtautumisessa esiintyy sisäistä jännitettä. Omien sävellysten lataaminen yhteisön kuultaviksi kielii kiinnostuksesta saada omalle taiteelleen kuulijakuntaa. Toisaalta toisten antamaan palautteeseen on itselleen rehellisenä pysymisen nimissä suhtauduttava varauksellisesti.

[...] minulle on aivan samantekevää mitä mieltä muut ovat kunhan omat biisini miellyttävät minua sellaisena kuin ne ovat [...] Toki parannusehdotuksia on kiva saada kuulla ja niitä kenties sitten kokeillaan seuraavissa biiseissä, mutta pääasiassa minä teen oman tahtoni mukaan, vaikka jotkut koittaisivatkin neuvoa. (3.2: 1)

Lähtökohtaisesti [teen musiikkia] itseäni varten. Olen oppinut vuosien varrella että jokin piirre psyyksessäni vain pakottaa minut muodostamaan tietyistä ajatuksellisista kokonaisuuksista biisejä. Jos yrittäisin väittää että minua ei pätäkääkään kiinnostaa mitä muut ajattelevat teoksistani, puhuisin puhdasta paskaa. Toki muiden suhtautuminen kiinnostaa, mutta tärkeimpänä aspektina on itseni miellyttäminen. (3.2: 34)

[...] ainakin minulle käsitteeseen "rock" kuuluu olennaisena osana se, että vitut välittää muista ja muiden mielipiteistä, ja sitä, että uskoo siihen omaan juttuunsa sataprosenttisesti. (3.2: 56)

Kuitenkin olen edelleen siinä pisteessä, että yleisölle niitä [biisejä] en kirjoita koska siinä eksyy oikealta polulta nopeasti.. jos yleisöä ei kiinnosta ne tarinat tai piisit mitä kirjoitan niin sitten ei. (3.2: 87)

Myös koko kysymys taiteen arvioimisesta on kiistanalainen. Musiikin arvoa koskevissa keskusteluissa pohditaan, voiko toinen arvioida ihmisen autenttisen ilmaisun tuotetta ylipäänsä.

Itse koen, että niin kauan kuin tuottaa sellaista musiikkia, josta itse tykkää ja kokee sen tärkeimmäksi päämääräksi, niin muiden mielipiteillä ei ole juurikaan merkitystä. Jos taas tekee musiikkia jonkin muun päämäärän vuoksi riippumatta siitä, pitääkö siitä itse vai ei, tilanne muuttuu, koska silloin musiikkia tuottaa jollekulle muulle kuin itselleen. (2.2: 163)

Musiikin kuunteleminen on aina henkilökohtainen kokemus. Aivan sama ootko lakasinlakasinkoneen kuljettaja tai musiikin ammattilainen. Ei siis tartte ottaa hennettä nenään kenenkään arvosteluista. Ei ole olemassa sellaista auktorisoitua instituutiota, jolla olisi oikeus määritellä hyvä musiikki. (2.2: 155)

Yksilöllisyyden, rehellisyyden ja itsensä toteuttamisen ihanteet ovat siis autenttisuuden kulttuurin eettinen voima, josta kumpuavat myös sellaiset aikamme tunnetut teesit kuin ”tee omaa juttuasi” tai ”löydä oma tapasi toteuttaa itseäsi” (Taylor 1991, 59). Aloitin keskustelualueella ketjun (1.6), jossa kysyin kuinka mikseriläiset määrittelevät musiikissa ”oman juttunsa” ja kuinka he ovat sen omaan musiikkiinsa mahdollisesti löytäneet. Odotin saavani vastaukseksi tarkkoja selontekoja kirjoittajien muusikon historiasta ja kehitymisestä, ehkäpä myös referenssejä omiin valintoihin vaikuttaneista muista artisteista, mutta ketjusta kehkeytyikin varsinainen autenttisuuden ylistys. Ei liene turhan suoraviivaista kiteyttää ketjun sanoma eräässä viestissä esiintyneeseen lauseeseen:

Minulle se [oma juttu] merkitsee sitä, että teen sellaista musiikkia kuin itse haluan.” (1.6: 18)

Toisille irtautuminen tutusta musiikkikulttuurista, eräänlainen käänteinen enkulturaatio, edustaa tapaa löytää oma ääni.

Henkilökohtaisesti olen yrittänyt irtautua esikuvistani sekä kitaristina että säveltäjänä, vaikka toki ne ovat suosikit sieltä musasta jotenkin kuuluvat. [...] Rikon myös tietoisesti eri tyyllilajien "säätöjä" ja pyrin kokeilemaan kaikkea mahdollista avoimin mielin. Luovuin mm. Marshallin vahvistimista, koska niiden perussaundi on niin "tavallinen". Viime aikoina olen soittellut itse säätämiäni Ibanez Artist- ja Ibanez RT -kitaroita Laneyn (transistori), Hughes&Kettnerin (putki) ja Rolandin (putki) vahvistimien kautta, jotta saundi ei olisi se kaikkein tavallisin. Koskaan en ole myöskään yhtään toisen kitaristin komppi- tai soolokuviota kokonaisuudessaan kopioinut 24 -vuotisen muusikkotaipaleeni aikana edes harjoittelutarkoituksessa, enkä tule kopioimaan. Improvisointi, huolimatta kaikista esikuvista, on kuitenkin aika henkilökohtainen tapahtuma. (1.6: 8)

Oma juttu on se tunne kun tietää minkälaista musiikkia haluaa tehdä. [...] Se on sitä kun on karistanut genererajojen kahleet ranteistaan ja tekee juuri senkaltaista musaa kuin itse halu-

aa, ilman että joutuu epävarmuudessaan turvautumaan niihin kuluneimpiin kliseisiin. Eihän se toki mahdotonta ole että radioystävällinen poppibiisi on jonkun oma juttu mutta jotain taiteellisen kunnianhimon puutetta on silloin yleensä havaittavissa. (1.6: 19)

Mielenkiintoista kyllä, ”omaa juttua” ei kuitenkaan suoraviivaisesti määritellä omaperäisyydeksi. Itsensä toteuttamisen tärkeimmäksi aspektiksi nousee sen sijaan emansipatio, vapautuminen muiden odotuksista ja kontrollista, jolloin ”oma juttu” voi löytyä jopa vanhoista musiikkityyleistä – kunhan vain tekijä *tuntee* ilmaisevansa musiikkinsa kautta rehellisesti autenttista itseään.

Minulle se [oma juttu] merkitsee sitä, että teen sellaista musiikkia kuin itse haluan. Ei siis niinkään omaperäisyyttä. Se että tekisin sellaista musiikkia jota en halua tehdä, tarkoittaisi sitä, että koittaisin sopeuttaa biisini sellaiseen muottiin, josta oletettavasti pitäisi keskimääräinen kuuntelija. Oma juttu olisi siis ehkä laskelmoinnin minimoimista. (1.6: 18)

Minä tiedän mistä minä tykkään. Minä myös tiedän mistä minä en tykkää. Siis silloin kun sen kuulen. Se, että teen musiikkia joka kuullostaa minuat [po. minusta] hyvältä synty oikeastaan automaattisesti ”minun juttuni”. Se kuinka omaperäistä, originaalia tai muusta musiikki kulttuurista riippumatonta se on ei ole minusta kiinnostavaa. Ainoastaan se, että minä tykkään siitä. (1.6: 14)

Loppujen lopuksi se ”oma juttu” löytyi niin etten enää jaksanut välittää pitkään jatkuneesta kohtuuttomasta (itse)kriitikistä ja aloin vaan tehdä sellasta mikä on (omista kulttuurisista lähtökohdista) mahdollisimman lähellä sitä tunnetilaa jota sillä hetkellä tunnen, ja sama se vaikka joku 523 artistia ois tehnyt jotain samankaltaista aiemminkin. [...] Mie uskoisin että liika yrittäminen tai poispyrkiminen muista musiikkivirtauksista on tietosesti tehtynä aika hölmöä ja johtaa vaan semmoseen että musiikin tekijä halveksuu tai myötäilee vallassa olevia musiikkitrendejä. ”Oma juttu” on kanssa ehkä itsetuntoa tässä asiassa, vilpittömyyttä ja rehellisyyttä omia (musiikillisia) mieltymyksiä kohtaan. (1.6: 17)

Joskus muodollinen koulutus tai musiikin muuttuminen ammatiksi tulkitaan uhkaksi sisäisen äänen kuulemiselle.

Musiikkia on vain yksinkertaisesti kiva tehdä. En kuitenkaan musiikillista ammattia ole pahemmin harkinnut. Kyllähän sitä olisi kiva opiskella ja kaikkea, mutta musiikinteon väentyminen ilkeäksi pakkopullaksi, se siinä pelottaa eniten. (3.4: 66)

Niin ja tuo termi *ammattimusiikko*, mikä on vilahdellut tässäkin keskustelussa muutamaaan otteeseen on mielestäni erittäin harhaanjohtava. Musiikkia tehdään kuitenkin mielestäni enemmän sydämellä ja tunteella kuin aivoilla, eikä sillä soittotaidolla oikeasti ole niin paljon väliä. (1.3: 30)

Ehkä oma innostukseni olisikin lopahtanut heti alkuunsa jos vanhemmat olisivat tökänneet minut pianotunneille yms tammöistä. En sitten yhtään jaksanut opetella valmiita juttuja vaan oikeastaan vain keksiä uutta. (3.4: 108)

Myös teknologian mahdollistama uudenlainen musiikinteko herättää keskustelua. Rajanvetoa esimerkiksi sämpläimisestä käydään paitsi lain ja moraalin, myös autenttisuuden näkökulmasta.

Samplaaminen on taitolaji ja edustaa jossain määrin musiikintekemisen demokratisoimista. Myös niillä ketkä ei osaa soittaa on mahdollisuus luoda. (1.2: 10)

Itse olen kylläkin erittäin jyrkästi samplaamista vastaan. Erityisesti jos ns. ”palapelin kojoja” itseään säveltäjäksi väittää. (1.2: 16)

biisit kyll pitää säveltää vanhanaikaisesti eli oikeilla soittimilla pelkästään, koska sit ne ei oo sanna alkunsa mistään muualta kun sydämmestä (1.2: 22)

Mikserissä käytävä neuvottelu muusikkouteen liittyvistä merkityksistä on siis pitkälti neuvottelua juuri autenttisuuden ihanteen merkityksistä. Mutta jos muusikko sisäiselle äänelleen uskollisena itsensä ilmaisijana toimii autenttisuuden ihanteen mukaisesti, miten tulisi suhtautua niihin, jotka liittyvät muusikkouden ihanteisiin yleisön miellyttämisen ja positiivisen palautteen, jopa ihailun ja tähteyden näkökulmat? Edustavatko tällaiset mielipiteet jotain muuta kuin Taylorin kuvaamaa autenttisuuden kulttuuria?

Tosi muusikko on yleisölleen uskollinen

Populaarimusiikki oli kansan musiikkina saanut 1970-luvulle tultaessa uuden merkitysisällön: *taiteen*. Taiteen ideologia liittyi varsinkin rockin eri alalajeihin. Erotuksena popin halpahintaisena pidetystä helppoudesta, viihteellisyydestä, rock-taiteen ihanteisiin kuului yleisönsä haastaminen ja musiikin kehittäminen. Romantiikan aikakauden ihanne taiteesta tekijänsä henkilökohtaisen tunne-elämän tulkkina oli löytänyt tiensä populaarikulttuuriin. Ihanne on säilynyt elinvoimaisena yhä uusien sukupolvien keskuudessa, kuten edellä olemme huomanneet. Kehitys laukaisi samalla uuden kysymyksen massojen musiikin tehtävästä yhtäällä viihteenä ja toisaalla taiteena.

Muusikoille jännite kiteytyi ”[t]aiteilijana’ olemisen – vastuussa ainoastaan omille luoville impulsseilleen – ja tähtenä olemisen – vastuussa markkinoilleen – ” välisenä jatkuvana ristiriitana (Frith 1988, 59). Jännite heijastuu myös moniin Mikserissä käytäviin neuvotteluihin musiikin arvosta ja ”tosi muusikkouden” ideaalista. Musiikin tekijä voi hyvinkin olla rehellinen itsensä ilmaisija ja oman tiensä kulkija, mutta minkä arvoista on hänen työnsä, jos hän ei koskaan jaa sitä yleisönsä kanssa?

Ihmettelen yleensä suuresti sitä kun suuret muusikot sanoo " teen tätä musiikkia vain itselleni." Minkä helveti takia ne sitten soittaa yleisölle ja tekee levyjä faneille? Enpä tiedä. (3.2: 42)

Veljen kanssa ollaan luultavasti suuntautumussa sitten debyyttiprojektin valmistuttua levy-yhtiöihin tai omakustanteeseen... Ihmiset ovat sitä halunneet, ja tottakai annan kaikkien nauttia siitä. Mitä iloa on musiikista, jota kukaan ei saa kuunnella?? (3.4: 107)

[...] kyllä mielessä alitajuisesti pyöri se, että olisi kyllä ihan unelma saada ihan oman bändin oma levyntapainen julkaistuksi, jotta jokainen samanlaisesta musiikista tykkäävä saisi nauttia biiseistäni yhtä paljon kuin minä. (3.4: 31)

Jos sitä [musiikkia] itselleen tekee, niin mitä niitä sitten tänne mikseriin lataa. Itse omistan äänitys/miksaus vaiheen itselleni. Biisin valmistuttua en sillä paljoa tee ja toivon sen tavoittavan kaikki kivat kimulit. (3.2: 29)

Teen omia biisejä purkaakseni fiiliksiä/ihan vaan huvikseni/toivoen että se koskettaisi ihmisiä, ja jos se itteen uppoaa niin todennäköisesti johonkin muuhun myös. Onnistunut voi sanoa olevansa jos joku tulee sanomaan esim. että "tiedän just mistä puhut tässä biisissä". Pyrin myös saamaan jokupäivä levysopparin ja tekeväni levyllisen ihan omaa musiikkia ja tavoittavani mahd. monta ihmistä, sehän on ihan parasta. Joku sanoi myös, että jos teosta ei ole esitetty kenellekään, se ei ole periaattessa olemassa. Kyllä siihen kannattaa pyrkiä että esittää ne biisinsä jossain, jos on lahjat semmosten tekemiseen annettu. (3.2: 80)

Populaarimuusikoiden enkulturoitumisprosessin luonteesta johtuen (ks. luku 2.3) muusikot ovat hankkineet tarvittavan kulttuuripääomansa kuuntelun ja matkimisen kautta (ks. esim. Green 2002). Uutta musiikkia ei siis luoda eikä arvioida tyhjiössä vaan vuoropuhelussa menneeseen, aiemmin tehtyyn musiikkiin. Näin muusikoiden identiteetti rakentuu aina suhteessa muihin muusikoihin ja kärjistäen voisi sanoa, että populaarimuusikot ovat itsekin faneja, jotka opiskelevat ja jäljittelevät muiden musiikkia (Gracyk 2001, 33–36). Esikuvat ovat saattaneet toimia muusikonuran alkuun panevana voimana, vaikka motivaatio olisi myöhemmin muuttunut sisäisemmäksi.

Syynä [oman musiikin tekoon on] ehkä se että kun kierrettiin psykefestareita, ajattelin että olisi mukava joskus itse olla esiintymässä jossain vastaavassa paikassa. Se edelleen kunnianhimoisena "tavoitteena" mutta kuitenkin ehkä omaksi ilokseni enemmän, kuin sen takia. (3.4: 50)

Aloitin alunperin soittamalla oboeta. Sitten kun se ei enää ollut tarpeeksi "siistiä" joskus 14-vuotiaana, aloin soittaa kitaraa kun kuuntelin Nirvanaa (halusin olla Kurt Cobain). Siitä se kai lähti, samaistuin niin paljon niihin tyyppeihin jotka teki hienoa musaa. Aluksi siis halusin olla rocktähti, nyt haluaisin olla hyvä musiikintekijä. (3.4: 24)

Kun katsoin joskus pikku jantterina Metallicasta dokkarin oli tavoitteet selvät, isoille lavoil- le on joskus päästävä.. (3.4: 3)

Kun kuulin ensimmäisen kerran Metallicaa - biisi taisi olla master of puppets - niin tiesin, että musiikki on oleva tieni. Taisin silloin olla n. kymmenen vanha. Ostin kitaran ja siitä ajatus sitten lähti... (3.4: 119)

Neuvottelu yleisön ja itsensä miellyttämisen painotuksista on kuitenkin jatkuvaa. Vaikka populaarimuusikon asema osana massakulttuuria ja sitä kautta yleisön viihdyttäjänä myönnetään, asenteet jakautuvat kahtia. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat kokevat itseilmaisun merkityksen ensisijaisena.

Eli perimmäinen syy [musiikin tekemiseeni] on se, että saisin sellaista musiikkia mistä pidän. Vaikka pieni haave tietysti on, että menestyisin. (3.4: 2)

Kai sitä [musiikkia] tulee tehtyä enimmäkseen itseäni varten. Ei sillä että nauttisin kuunnella omaa musiikkiani, vaan nautin sen tekemisestä. Kivahan se on kun/jos porukka siitä pitää, joten kai teen sitä samalla myös muille. (3.2:1)

Itselleni sitä teen, mutta toivon todella, että en olisi ainoa, joka sitä kuuntelee.. (3.2: 8)

Teen semmoista musiikkia jota itse haluaisin laittaa soimaan ja kuunnella. [...] Oman mielenterveyden hyväksi tuo biisien tekeminen on myös. [...] Totta kai mieltä lämmittää jos joku tykkää enkä panisi pahakseni jos levy-yhtiön sedät tulisivat kilvan pyytämään sopimusta. Oma levy kaikkien omien idolien joukossa levykaupassa olisi hienoa ja jospa vaikka

voisi elättää itsensä musiikin tekemisellä... Tuossahhan tuo taisi olla tärkeysjärjestyksin. (3.2: 79)

Toiseen ryhmään sijoittuvat mielipiteet, joiden mukaan itseilmaisuus on musiikinteossa toissijaista.

Miksi ihmeessä ei saisi musisoida siksi, että muut tykkävät siitä? Jos tykkää miellyttää toisia, niin miksi se olisi jotenkin vähäarvoisempaa kuin pelkkä itsensä miellyttäminen? (3.2: 7)

Itselleni suurinta nautintoa suo se, kun velipekka tai kaveri sanoo että "Perkele, tässä on sitä jotain!". [...] Itse varmaankin koen elämäni täydelliseksi siinä vaiheessa kun biisini soi Pohjois-Amerikan top-listan ykkösenä ja kaikki kauniit naiset palvovat minua. Ainakin voisin kuvitella. Ei kiinnosta vittuakaan tykkääkö itse biisistäni siinä vaiheessa vai en. Pääasia että rahaa tulee. Miksi on niin kamalaa tehdä musiikkia siksi että haluaisi kuulla muilta onnistuneensa jossain? Jos olen paska kaikessa muussa niin mielelläni kuuntelen kehuja edes yhdessä asiassa. Eipä kiinnosta vittuakaan olenko materialisti kaupallinen paskiainen. Ainakin saatan olla jonain päivänä rikas materialisti kaupallinen paskiainen sen sijaan, että nysvään kotonani jonkin itseäni miellyttävän rumpuloopin kanssa. (3.2: 46)

Siis kaikkihan tekee musiikkia muiden takia, eihän siinä mitään järkeä muuten olisi. (3.2: 61)

En oikeen pysty hahmottamaan semmosta aikaa ku oisin vaan soittanu musiikkia luomatta sitä. [...] ..Ja sit että miksi. Raa'asti arvostuksen toivossa. Soittaminen on parhaimmillaan helvetin siistiä ja se että porukat tykkää mun musiikista on niinku vielä siistimpää. Taidan olla viihdyttäjäsielu. (3.4: 84)

Päätin edellisen alaluvun kysymällä, voimmeko pitää yleisön miellyttämisen ja positiivisen palautteen tavoittelua Taylorin luonnehtiman autenttisuuden kulttuurin ilmentyminä. Tulkintani mukaan voimme, pienin varauksin tosin. Autenttisuuden ihanteen tietyt (minäkeskeiset) vääristymät, kuten narsismin kulttuuri ja relativismi, edustavat nimittäin ihanteita, jotka ovat alkuperäiselle autenttisuuden etiikalle vieraita (tästä lisää Taylor 1991, 83–98). Tässä tutkimuksessa tarkoittamani autenttisuuden ihanne viittaa kuitenkin vahvasti dialogisuuteen korostaen vuorovaikutuksen ja yhteisten neuvottelujen synnyttämien merkitysnäkökenttien tärkeyttä.

Mikserissä tapahtuva jatkuva merkitysneuvottelu suhteesta ympäröivään musiikkikulttuuriin, yhteisöön sekä muiden ihmisten antamaan palautteeseen kertoo dialogisuuden merkityksestä identiteetin rakentumiselle autenttisuuden kulttuurissa. Ihmiselämä on olennaisesti dialogista: tarvitsemme ihmissuhteita paitsi itsemme toteuttamiseen, myös itsemme määrittelyyn; ilmaisumenetelmämme omaksuminen voi tapahtua vain vuorovaikutuksessa muihin ihmisiin ja asiat ovat merkityksellisiä vain suhteessa ilmiöt käsitettäväksi tekevään taustaan, jota Taylor nimittää merkitysnäkökentäksi (Taylor 1991, 61–68).

Juuri tästä syystä yleisön ja yhteisön olemassaolo ja tunnustus eivät voi olla suurintaakaan itsensä ilmaisun ihannetta vaalivalle muusikolle yhdentekeviä. Totesin tämän lu-

vun alussa, että muusikoiden ulosastuminen hovin ja kirkon palveluksesta sai aikaan tarpeen määrittellä musiikin arvo ja muusikkouden sisällöt uudelleen. Nähdäkseni se sai myös aikaan uudenlaisen tunnustuksen tarpeen muusikoiden keskuudessa. Ilmiö on rinnakkainen koko modernin ajan tarpeeseen määrittellä ihmisten identiteetti ja arvo yhä uudelleen ja uudelleen. Niin kauan, kuin ihmisen identiteetti määräytyi yhteiskunnan sosiaalisten luokitusten pohjalta, identiteettiin liittyvät kysymykset eivät olleet relevantteja, kuten Taylor (mts., 75) osoittaa. Yhteiskunnan demokratisoitumisen myötä kysymykset identiteetistä ja arvostuksesta nousivat sen sijaan keskeiseen asemaan, sillä tästä lähtien tunnustus oli saavutettava tavalla, johon sisältyi epäonnistumisen riski: kanssakäymisessä muiden ihmisten kanssa. Identiteettimme muotoutumisen kannalta näyttää siis selvältä, että ”tunnustuksen saamisella on keskeinen asema [autenttisuuden] ihanteen ympärille kasvaneessa kulttuurissa”. (Mts., 75–78.)

Näin ollen huomaamme, että vaikka muusikkouden ideaalia koskevat mikseriläisten merkitysneuvottelut saattavat vaikuttaa kahden toisiaan vastaan sotivan ihanteen keskinäiseltä taistelulta, kyse on loppuen lopuksi samasta ilmiöstä. Ongelmaksi tosin saattaa muodostua neuvottelujen luisuminen pois raiteiltaan: sen sijaan, että keskustelua käytäisiin muusikkoidentiteetin *sisällöstä*, se kääntyykin mustavalkoiseksi puolesta/vastaan-väittelyksi muusikosta itselleen tai yleisölleen uskollisena ilmaisijana eikä johda merkitysnäkökenttien uudelleen muokkaukseen, vaan loputtomaan, molempien puolten kehämäisiin argumentointirytyksiin.

Eihän muille tai itselleen tekeminen ole toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja, vaan se kuvastaa siitä, että musiikin tekeminen on samalla sekä yksillöllis-subjektivistä että sosiaalista. (3.2: 26)

5.4 Tulosten yhteenvetoa: Oman tiensä kulkijat osallistumisen kulttuurissa

Verkkoyhteisö on mikseri.netin jäsenille olennainen osa arkea tarjoten tärkeän tilan niin oppimiselle kuin sosiaaliselle kanssakäymiselle (ks. luku 3.2.1). Mikseri ei välttämättä ole jäsenistölleen ainoa musiikkiin liittyvä käytäntöyhteisö – muita mainittuja käytäntöyhteisöjä ovat mm. bändit ja muut musiikilliset ryhmät koulussa, musiikkioppilaitoksissa ja vapaa-ajalla sekä muut musiikin verkkoyhteisöt – mutta yhteisöön liittyvä vahva sitoutuminen ilmenee niin jäsenten kertomuksista ja mittavista panostuksista omiin artistiprofiileihin kuin maksullisista Goldmember-jäsenyyksistä. Mikseri edustaa osallistumisen kulttuuria ja internetin yhteisöllistä toimintamallia, jonka mukaisesti yhteisön jäsenet tuottavat itse kulttuurinsa sisällön (ks. Bakardjieva, 2003 ja Ridings & Gefen,

2004). Samalla he hyödyntävät teknologiaa itsensä ilmaisuun, sosiaalisten siteiden luomiseen ja vahvistamiseen (ks. Gallant et al., 2007) sekä identiteettiensä rakentamiseen ja vastavuoroiseen määrittelyyn (ks. Wenger, 1998).

Mikserin jäsenten välille on muodostunut pitkäaikaisia ja vastavuoroisia suhteita, jotka ilmenevät vuoroin harmonisina, vuoroin ristiriitaisina (ks. mts.). Yhteisten toimintatapojen ja käyttäytymissääntöjen sisällöistä joudutaan käymään joskus neuvottelua, mutta pääsääntöisesti yhteisön toiminta ja vuorovaikutus sujuu kitkattomasti. Yhteisön hierarkisuus ilmenee näkyvimmin jäsenluokittelussa sekä implisiittisemmin osanottajien metatietona toisistaan (ks. mts.).

Neuvottelua muusikkouteen liittyvistä merkityksistä ilmenee Mikserissä sekä keskustelun alueen viestiketjuissa että musiikkialueen biisiarvosteluissa. Myös yksittäisten jäsenten pitämät blogit ja muiden jäsenten niihin liittyvät kommentit tarjoavat mahdollisuuden merkitysneuvotteluihin. Tämän tutkimuksen kirjallinen aineisto on kuitenkin käytännön syistä rajoittunut kymmeneen keskustelun alueen viestiketjuun (ks. luku 4.2.1 ja Liite 2).

Mikserin keskustelun alue on aktiivinen ja aihepiiriensä osalta huomattavan laaja. Keskustelu on nopeatempoista ja tyyliltään epämuodollista. Vaikka verkkoyhteisö on kaikille avoin, keskusteluissa ilmenee aika ajoin kielenkäyttöä, ilmauksia ja kommentteja, joita yhteisön ulkopuolisen on vaikea ymmärtää. Tämä on osoitus käytäntöyhteisön taipumuksesta rajanvetoon sisäpiiriläisten ja ulkopuolisten erottamiseksi (ks. Wenger, 1998).

Keskusteluilla on paitsi jäsenten keskinäisiä suhteita rakentava ja lujittava vaikutus, myös tärkeäksi koettu merkitys tiedon jakamisen ja leviämisen kannalta. Yhteisön sisällä ilmenee jaettua ja hajautettua asiantuntijuutta (ks. Salavuo & Häkkinen, 2005), jonka ansiosta tieto leviää nopeasti ja on saatavilla silloin, kun sitä tarvitaan (ks. Wenger, 1998).

Mikserin toiminta nojautuu musiikillisiin artefakteihin, jäsenistönsä musiikillisiin tuotoksiin (ks. Wenger, 1998). Yhteinen tavoite – musiikkitiedostojen luominen, jakaminen, kuunteleminen ja arvosteleminen – muodostaa yhteisön toiminnan ytimen ja on Mikserin elinvoiman ja kiinnostavuuden kannalta ratkaisevin tekijä (ks. Dickinson 2002, 461 ja Lysloff 2003, 43–44).

Vapaaehtoisuuteen ja maksuttomuuteen perustuvassa verkkoyhteisössä kaikki musiikki on ilmaiseksi saatavilla, eikä sen leviämistä kontrolloi musiikkiteollisuuden portinvartijajärjestelmä. Toisaalta musiikin arviointia ja siihen liittyvää arvostusjärjestelmän infrastruktuuria voidaan pitää verkkoyhteisön talousjärjestelmänä, jossa valuuttana toimivat jäsenten antamat arvioinnit toistensa sävellyksistä (ks. Lysloff 2003, 44–57). Vertaisryhmän arviointi on myös erittäin tärkeää jäsenten muusikkoidentiteetin rakentumisen kannalta. Neuvottelujen avaamat merkitysnäkökentät toimivat taustana toiminnan mielekkyydelle yhteisössä, jonka toiminta ei perustu ylhäältä annettuihin malleihin, tavoitteisiin tai auktoriteetin arvostuksiin. Yhteisön ulkopuolisen, musiikkiteollisuuden tekijänoikeusjärjestöä edustavan asiantuntijaraadin arviointijärjestelmään mukaantulon vaikutuksia identiteettityöhön voidaan tässä vaiheessa vain arvailla.

Kuten jo Salavuon ja Häkkisen (2005) tutkimus on aiemmin osoittanut, suurin osa Mikserin jäsenistöstä tuottaa aktiivisesti omaa musiikkia. Salavuon ja Häkkisen uumoilu trubaduurin ajan paluusta uuden teknologia myötä näyttää tämän tutkimuksen valossa toteutuneen. Mikserissä oman musiikin luominen on erottamaton osa muusikkoihannetta. Oman musiikin tekeminen liittyy populaarimusiikin omistajuuteen ja sen jakaminen osallistumisen kulttuuriin.

Oman musiikin luomisen koetaan olevan tärkeä osa elämän mielekkääksi kokemista ja henkistä hyvinvointia. Musiikintekoon liittyvät epämiellyttävät tunteet liittyvät usein itsekriittisyyteen ja turhautumiseen omien taitojen rajallisuudesta. Koko musiikin tekemisen mielekkyyden kyseenalaistamista ei aineistossa esiintynyt.

Musiikin luomisen merkityksistä ja käytänteistä käydään Mikserissä jatkuvaa neuvottelua. Käytänteitä koskevat neuvottelut liittyvät esimerkiksi teknologiaan, säveltämisprosessiin ja sen keskeytymisen syihin. Erittäin suureen osaan musiikin tekemisen käytänteitä koskevissa keskusteluissa nousee inspiraatio-käsitteen sisällöstä ja merkityksestä neuvottelemisen. Inspiraation osuus mikseriläisten sävellysprosessia koskevissa kuvauksissa esiintyy kolmessa eri roolissa: (i) sävellystapahtuman mahdollistavana perustana, (ii) sen alkuun panevana voimana ja (iii) prosessin aiheuttaman mielihyvän representaationa.

Musiikin tekemisen käytänteitä koskevien keskustelujen tulkinnessa olen ottanut huomioon, että kuvauksia sävyttää usein formaalin ja eksplisiittisen tiedon ja siihen liittyvän sanavaraston niukkuus. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei Mikserissä esiintyisi musiikin asiantuntijuutta. Toimintatapaan liittyvänä ilmiönä asiantuntijuus ilmenee jatku-

vana itsereflektiona ja oppimisena eri tilanteissa ja merkityskeskustelut ovat osa asiantuntijayhteisön kollektiivista tiedonrakentelua (Tynjälä 1999). Näin ollen muusikkoutta ei tässä tutkimuksessa nähdä vain musiikin institutionaaliseen opiskeluun, tutkintoihin tai työkokemuksen pituuteen sidottuna ominaisuutena, vaan asiantuntijuus ymmärretään luovaksi kyvyksi ratkaista ongelmia niin muodollista kuin käytännöllistä tietoa soveltaen. Lisäksi asiantuntijuuteen liitetään tuolloin metakognitiivisten tietojen ja taitojen hallintaa, joita asiantuntija käyttää sekä oman että asiantuntijayhteisön toiminnan tietoiseen ja kriittiseen tarkasteluun ja arviointiin (mts., 171–172).

Musiikin luomisen merkityksistä käytävää neuvottelua on tässä tutkimuksessa tulkittu suhteessa Charles Taylorin (1991) luonnehtimaan autenttisuuden ihanteeseen. Mikseriläisille oman musiikin luominen joko tietokoneteknologiaa hyödyntäen tai perinteisemmin menetelmin liittyy vahvasti itseilmaisuun. Säveltäjän rehellisyys ja uskollisuus itseään kohtaan aiheuttaa kuitenkin paljon keskustelua. Omaperäisyyden käsite esiintyy sekä synonyymina tietoisille irtautumisyrityksille ympäröivän musiikkikulttuurin vaikutuksista, että väljemmin määriteltynä rehellisyyden tunteena itseään kohtaan. Rajanvetoa suhtautumisesta ympäröivään musiikkikulttuuriin ja sen kaupallisiin muotoihin käydään usein rinnakkain yleisön miellyttämiseen liittyvistä kysymyksistä neuvottelun kanssa. Autenttisuuden ihanteen sisäinen jännite ilmenee erityisesti suhtautumisessa muilta saatuun tunnustukseen. Vaikka tunnustuksen tarve osittain myönnetään, kysymys itselleen rehellisenä pysymisen ensi- ja toissijaisuudesta aiheuttaa intensiivistä keskustelua yhteisössä.

Jatkuva merkitysneuvottelu suhteesta ympäröivään musiikkikulttuuriin, yhteisöön sekä muiden ihmisten antamaan palautteeseen kertoo dialogisuuden merkityksestä identiteetin rakentumiselle autenttisuuden kulttuurissa. Ihmiselämä on olennaisesti dialogista: tarvitsemme ihmissuhteita paitsi itsemme toteuttamiseen, myös itsemme määrittelemiseen; ilmaisumenetelmiemme omaksuminen voi tapahtua vain vuorovaikutuksessa muihin ihmisiin ja asiat ovat merkityksellisiä vain suhteessa ilmiöt käsitettäviksi tekevään taustaan, jota Taylor nimittää merkitysnäkökentäksi (mts., 61–68). Ilman merkitysneuvotteluja ja niiden synnyttämiä ja muokkaamia näkökenttiä Mikseri luisuisi relativismiin, jonka myötä kaikki musiikilliset ratkaisut menettäisivät merkityksensä. Mikäli mikä tahansa itsensä ilmaisun muoto olisi automaattisesti hyväksyttävä vain sen takia, että mikä tahansa valinta on mahdollinen, oman musiikin julkaisemisesta tulisi täysin triviaali harrastus. Näin siis mielekkyyden kokeminen tarvitsee parikseen merkittävien kysymysten näkökentän eikä autenttisuus ”ole minän ulkopuolelta tulevien vaatimusten

vihollinen vaan nimenomaan edellyttää sellaisia vaatimuksia” (mts., 68–69). Tätä taustaa vasten tulkitsen Mikserissä käytävän musiikkia ja muusikkoutta koskevan merkitysneuvottelun – sisältäen yhtä hyvin biisien arvioinnit, blogit kommentteineen kuin keskustelualueen viestiketjut – niin yhteisön kollektiivisen kuin sen yksittäisten jäsenten identiteettien rakentumisen ja määrittelemisen kannalta elintärkeäksi.

6 Loppuyhteenvedo ja -pohdintaa

Olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt ymmärtämään ja kuvaamaan osallistumisen kulttuuriin liittyvää verkkoyhteisöilmiötä, joka jo valtavan suosionsa takia vääjäämättä koskettaa niin musiikkikasvatusta kuin -teollisuutta. Merkintä tutkimuspäiväkirjastani kesäkuulta 2007 kertoo omasta havahtumisestani verkkoyhteisömaailman suuruuteen:

Kaupungilla kohistaan Lissut-nimisen yhtyeen kappaleesta *Pissikset*, jota on uutisten mukaan ennen Lissujen varsinaisen levyn julkaisua ladattu internetistä yli 45 000 kertaa (itsekin kävin heti YouTubessa tsekkaamassa ko. videon)!! Pelkästään verkkoyhteisöissä tapahtuneen tiedonlevityksen avulla artistit ja sen takana olevat tahot ovat siis onnistuneet peittaamaan yhtyeen ympärille *hype*n, josta moni artisti voi vain haaveilla. Verkkoyhteisöjen voima ei enää näyttäydy vähäpätöiseltä vaihtoehdolta, vaan perinteisempien medioiden haastajalta, joka sisältää rajattomalta tuntuva määrän potentiaalia... (Tutkimuspäiväkirja 7.6.2007)

Onko meillä, muodollisen ja institutionaalisen musiikkikasvatuksen edustajina varaa jäädä syrjään tai pahimmassa tapauksessa kääntää katseemme kokonaan pois yhä kasvavasta verkkoyhteisötodellisuudesta ja muista epämuodollisen oppimisen ympäristöjen kehittämisestä?

Jenkins et al. (2006) rohkaisee kasvattajia pedagogiseen interventioon. Teknologian voimaannuttama osallistumisen kulttuuri sisältää paljon mahdollisuuksia esimerkiksi toveripohjaiseen oppimiseen, asenteiden muuttumiseen henkistä omaisuutta kohtaan, kulttuurillisen ilmaisun monimuotoisuuteen ja modernin työkuulttuurin arvostamien taitojen kehittymiseen (mts., 3). Samalla medioitunut kulttuuri kasvattaa ihmisten eriarvoisuutta, sillä kaikilla ei ole yhtäläisiä mahdollisuuksia mediateknologiaan ja sen edustamaan osallistumiseen. Olisi vastuutonta jättää nuoret oman onnensa nojaan luottaen siihen, että uuden kulttuurin omaksumiseen tarvittavat taidot, kuten mediakokemusten reflektointi ja verkkoympäristön monimutkaisessa ja -muotoisessa sosiaalisessa todellisuudessa tarvittava eettinen normisto, syntyvät itsestään. (Mts., 12–18.)

Näemmepä verkkoyhteisökuulttuurin kehityksen kasvatuksen kannalta mahdollisuutena tai uhkana, sen huomiotta jättäminen ja etenemisen pysähtymisen toivominen ei auta. Attwell (2007) näkee uuden teknologian muuttuvien käyttötapojen oppimisen ja tiedonjakamisen hyödyntämiseksi pikemminkin asettavan ”vaatimuksia koko koulutusta ja oppimista koskevien näkökulmiemme perinpohjaiseen arviointiin”, jolloin joudumme samalla arvioimaan myös ”teollisen koulutuksen mallia, instituutioiden organisaatiota

sekä pedagogiikkaa ja opetussuunnitelmia”³³. Mitä meidän sitten tulisi huomioida arvioidessamme kasvatusmallejamme ja -tapojamme?

Yhteisön merkitys

Kuten edellisessä luvussa totesin, tutkimani musiikin verkkoyhteisön jäsenille Mikseri on kiinteä osa arkea sekä merkityksellinen foorumi oman muusikkouden kehittymiselle. Vertaisilta saatu palaute ja keskustelu musiikista toimivat paitsi oppimisvälineinä, myös työkaluina oman muusikkoidentiteetin rakentamisessa. Oppimisen tarvelähtöisyys, yhteisöllisyys ja mielekkyys motivoivat verkkoyhteisön jäseniä aktiiviseen ja korkeatasoiseen sisällöntuottoon, mikä puolestaan tekee yhteisöstä entistä houkuttelevamman ja lisää jäsentensä omistajuuden tunnetta (”tämä on meidän oma juttu”). Näin toiminnalla on merkitystä sekä yksilölle että yhteisölle. Jaetun ja hajautetun asiantuntijuuden ansios- ta tieto on helposti ja nopeasti saatavilla yhteisön jäsenille. Lisäksi erilaiset keskustelut ja merkitysneuvottelut rakentavat ja lujittavat yhteisön jäsenten keskinäisiä suhteita.

Epämuodollisen, tarvelähtöisen oppimisen käytänteiden soveltaminen muodollisen oppimisen instituutioissa vaatii rohkeutta nähdä asiat uudella tavalla. Oppilaan mukaan ja huomioon ottaminen jo opetuksen suunnitteluvaiheessa vahvistaa oppilaan kokemusta itsestään autonomisena musiikillisena toimijana, ja on näin ollen tärkeää motivaation herättämisen ja ylläpidon kannalta. Oppilaan mahdollisuus vaikuttaa musiikillisiin valintoihin ja tätä kautta musiikin liittyminen oppijan merkityksellistämisen prosesseihin vahvistaa hänen positiivista asennettaan musisointia kohtaan. (Lamont et al. 2003; Westerlund 2003, 17.)

Mutta pelkkä oppijan musiikillisen kokemusmaailman huomioon ottaminen ei vielä riitä. Lamont et al. (2003) peräänkuuluttaa uudenlaisia opetus- ja lähestymistapoja musiikinopetukseen. Etenkin populaarimusiikilla on keskeinen rooli teini-ikäisten elämässä (ks. esim. Hargreaves et al. 2003; Fornäs et al. 1995; Olsson 1997, 291–293), mutta vaikka opettajat ovatkin alkaneet osoittaa kiinnostusta nuorten läheisiksi kokemuksiin musiikin muotoihin, luokkahuoneiden opetusstrategiat ovat usein pysyneet perinteisinä (Lamont et al. 2003, 230; ks. myös Green 2002). Konservatoriotradition vaalima oppi- poikamalli pitää opettajan kontrolloivassa roolissaan, jolloin toimintaa ohjaa pikemmin oppijoiden ulkopuolella asetetut tavoitteet kuin heidän omat tarpeensa. Lisäksi opetus-

³³ “The changing ways in which technologies are being used for (informal) learning and knowledge sharing requires a fundamental review of our entire approach to education and learning including the industrial schooling model itself, the organisation of institutions and pedagogy and curriculum.”

käytännöt, jotka etenevät hyvin hitaasti yksityiskohdista kohti kokonaisuutta, ilman kosketusta todellisiin musiikillisiin kokonaisuuksiin, saattavat tuntua oppilaasta merkityksettömiltä ja vieraannuttavilta (ks. Green 2002; Westerlund 2006). Musiikin opiskelusta tulee pahimmillaan kaukana muusta elämästä ja musiikista sijaitseva erillinen saareke, jolla on hyvin vähän, jos ollenkaan, kosketusta oppijan kokemusmaailmaan.

Kuten olen jo aiemmin todennut, Westerlund (2006) kehottaa musiikkikasvattajia antamaan populaarimusiikin käytäntöjen viitoittaa tietä tiedonrakennusyhteisöjen ja luovan asiantuntijakulttuurin luomisessa. Avainasemaan nousee tuolloin osallistuminen tosielämän tehtäviin sekä musiikillisten aktiviteettien yhdistyminen laajempaan kokonaisuuteen: ympäröivään yhteisöön ja kulttuuriin. Suomessa rohkaisevia tuloksia on jo saatu mm. Sibelius-Akatemian Musiikkikasvatuksen osastolla, jossa bändikulttuurista omaksutut pedagogiset mallit ovat näkyneet esimerkiksi muodollisten tutkintojen osittaisena korvautumisena live-keikoilla ja etukäteen määriteltyjen materiaalien vaihtumisena opiskelijoiden omiin sävellys-, sovitus- ja transkriptiotuotoksiin. (Mts., 122–123). Opettajalle siirtyminen luovan asiantuntijakulttuurin mukaisiin malleihin tarkoittaa muutosta hänen roolissaan mestarista osallistujaksi ja kanssaoppijaksi, ”asiantuntija-oppijaksi” (*expert learner*), kuten Westerlund luonnehtii (mts., 122). Millä tavoin voisimme olla rakentamassa oppimisympäristöjä, joissa opettaja ei olisi ainoa asiantuntija, vaan oppilaat kykenisivät hyödyntämään myös toistensa asiantuntijuutta omassa kasvussaan? Entä millainen rooli opettajalla voisi olla erilaisten yhteisöjen ja verkostojen synnyttämisessä tai yhdistämisessä?

Prosessin merkitys

Lisäksi uudenlaiset pedagogiset mallit saattavat merkitä kasvatuksen päämäärien tarkistuksen tarvetta. On merkillepantavaa, etteivät tutkimani verkkoyhteisön jäsenet kokee musiikin luomisen tärkeimmäksi ulottuvuudeksi suinkaan valmiita teoksia, vaan itse prosessin. Arvioimmeko me musiikkikasvattajat oppijan osaamista ja koko prosessin merkitystä vain valmiin produktin perusteella? Onko meillä kasvattajina rohkeutta kannustaa oppilaitamme kokemaan itse matka, vaikka emme heti näkisi sen tuloksena syntyvää taideteosta? Mitäpä, jos esimerkiksi säveltämistä opettaessamme emme arvioisikaan oppijan osaamista vain valmiin sävellystuotteen perusteella – tai edes aina asettaisimme sitä onnistuneen oppimisen päämääräksi?

Musiikkikasvatuksen tavoitteiden tarkastelu enemmän eettisistä kuin ”musiikillisista” kysymyksistä käsin (ks. Westerlund & Väkevä 2006) kääntää väistämättä huomionme

produktista prosessiin: sen sijaan, että etenemme musiikkikasvatustapahtumassamme silmät kiinnitettynä tulevaan, valmiiseen teokseen tai esitykseen (produktiin), keskitymme oppimisympäristön ja siinä tapahtuvan sosiaalisen vuorovaikutuksen (prosessin) laadun tarkkailuun. Siihen, kuinka mikäkin musiikkikasvatuksellinen valinta parantaa oppilaan kokemuksen ja kokonaiselämän laatua hänen omista lähtökohdistaan käsin (ks. Westerlund 2005). Teknologia mahdollistaa paitsi prosessin yhteisöllisen luonteen, myös sen taltioinnin sekä pitkäaikaisen jatkuvuuden.

Oman musiikin tekemisen merkitys

Juha Varto (2003, 101) toteaa poikien taidekasvatusta pohtiessaan, että pojat ovat kyllä taiteellisesti ”toimeliaita ja aikaansaapia, mutta ’luoden uutta’, ei toistaen jonkin 1800-luvun kuppatautisen pianoharjoituksia tai maalaten annettua, totaalisen epäkiintoisaa ’aihetta’”. Usein ongelmana ei siis ole nuortemme kiinnostuksen puute musiikkia tai muuta taidetta kohtaan, vaan tapamme tuoda se heidän ulottuvilleen. Kellaribändit ja verkkoyhteisöt kielivät taiteen imusta, ihmiselle luontaisesta pyrkimyksestä kohdata itsensä – ja toisensa – taidolla taituroinnin kautta. ”Kummallisella tavalla tämä myös muistuttaa meitä, kuinka taiteen ’jalostava’ vaikutus monina aikoina on tarkoittanut juuri taitonsa kautta itsensä altistamista, ei suinkaan muiden ’mielipiteille’ vaan oman elämänsä demoneille”, Varto pohtii (mts., 102).

Teknologia on osaltaan demokratisoinut musiikinluomisen kulttuuria tuomalla säveltämisen mahdollisuuden yhä useampien ulottuville. Epämuodollisten yhteisöjen puitteissa rajat musiikin luomisen ja esittämisen välillä näyttävät olevan hyvinkin liukuvia (Sala-vuo & Häkkinen 2005, 114). Oman musiikin tekeminen liittyy kiinteästi muusikkoihanteeseen ja itseilmaisuun, kuten olen jo aiemmin todennut.

Kuinka voisimme hyödyntää teknologian avaamia mahdollisuuksia luokkahuoneope-tuksessa? Millaisia keinoja voisimme kehittää sävellyksen tuomiseksi muodolliseen musiikkikasvatukseen? Itse asiassa, onko ”säveltäminen” edes sopiva sana kuvaamaan musiikin luomiseen liittyviä käytänteitä vai johtaako se meidät jo terminä harhaan, ajattelemaan musiikin tekemistä yksityisenä, yksilön päänsisäisenä toimintana, ja unohtamaan yhteisöllisyyden avaamat mahdollisuudet luoda yhdessä, jakaa toisille tai uudelleen muokata, jatkaa ja sämplätä toisten jo tekemää (*re-mixing, re-cycling, re-creating*)?

Verkkoyhteisöjen maailma on elävä, kasvava ja kiehtova, mutta samalla myös haastava, hämmentävä, ehkä jopa pelottava todellisuus. Sitä koskevien kysymysten ohittaminen

saattaa johtaa meidät tilanteeseen, jossa koulu menettää merkityksensä nuorten arjessa, erityisesti mitä tulee nuorten kommunikaatio- ja tiedonjakamistapoihin (Attwell 2007). Toisaalta, kysymysten kohtaaminen ja verkkoyhteisöjen ymmärtäminen, ei uhkana vaan eri musiikin oppimisympäristöjä leikkaavana alueena ja sitä kautta muodollisen ja epämuodollisen ympäristön yhdistävänä tekijänä (ks. luku 2.3), saattavat avata musiikkikasvatukselle portin uusiin mahdollisuuksiin. Kasvattajien kiinnostus tutustua verkkoyhteisöjen kulttuuriin ja näin saavutetun ymmärryksen soveltaminen omaan kasvatustavastuuseen voi olla merkittävässä roolissa muodollisen ja institutionaalisen kasvatuksen oppimisympäristöjen muokkautumisessa yhä eettisemmiksi ja oppijoiden tarpeet entistä paremmin huomioon ottaviksi.

Lopuksi

Tämän tutkimuksen tekoprosessi on ollut jatkuvasti liikkeessä. Havainnointi on yhdistynyt taustateoreettiseen kirjallisuuteen perehtymiseen, joka tämän tutkimuksen kohdalla tarkoitti musiikkikasvatuksen lisäksi mm. sosiaalipsykologiaa ja tietotekniikkaa käsitteleviä teoksia. Lisäksi metodologiakirjallisuuden haltuunotto vaati oman, merkittävän osansa. Aineiston, havainnoinnin ja loputtomilta tuntuvien mahdollisuuksien viidakossa olin toisinaan vähällä unohtaa, *mitä* olen etsimässä. Tilannetta ei välttämättä helpottanut jatkuvasti uudelleen muotoutuvat tutkimuskysymykset ja mieltä kaiheartavat epäilykset oman toiminnan eettisyydestä ja perusteltavuudesta. Eräät kouluetnografitt (Gordon et al. 2007, 61) ovat todenneet, että tietyllä tavalla tutkijat käyttävät toisten elämää hyväkseen. Samalta tuntui minustakin välillä, vaikka en edes ollut missään fyysisessä tilassa häiritsemässä kenenkään elämää.

Minulla on jotenkin rikollinen olo kirjoittaessani tuloksia. Tässä minä, tutkija-ylijumala, luennon, pyörittelen, lyhentelen ja tulkiten pahaa-aavistamattomien verkkoyhteisön jäsenten seppästä julkaitakseni sitten heidän kommenttejaan aivan eri kontekstissa kuin mihin kommentit on alun perin tarkoitettu. Eiväthän he ole (aloittamaani viestiketjua lukuun ottamatta) tienneet viestejä kirjoittaessaan, että joku tulisi käyttämään niitä tutkimusmateriaalina. Pahimmalta ehkä tuntuu se, että minä tiedän jotain mitä he eivät. Jos heillä olisi ollut viestejä kirjoittaessaan takanaan monen kuukauden tutustuminen populaarimusiikkikulttuuriin, asiantuntijuuteen jne., olisivatko he kirjoittaneet tuollaisia viestejä kuin mitä nyt näen aineistossa? Eivät tietenkään! Samoin, jos olisin haastatellut heitä kertoen tutkimusaiheestani, olisin varmasti saanut eteeni kovin erilaisia vastauksia. Vai olisinko? Sitähän voin vain arvailla. Joka tapauksessa, en voi olla mieltämättä, miltä minusta tuntuisi, jos vaikka maratonkoulussa sivulauseessa heittämani juoksu-harrastuksen tuottaman euforisen tilan kuvaukset päätyisivät jonkun tieteellisen julkaisun analyysiryhmittelyyn. Minusta tuntuisi varmaan, että intoani yrittää verbalisoida tietyn tilanteen tunnetilaa on jotenkin käytetty hyväksi. Luulenpa, että tuntisin oloni myös jotenkin hölmöksi... (Tutkimuspäiväkirja 16.7.2007)

Kaiken kaikkiaan prosessi on kuitenkin ollut antoisa. Joihinkin kysymyksiin koen saaneeni vastauksia, toiset ovat muuntuneet uusiksi kysymyksiksi houkutellen ihmettelemään ja kyselemään yhä lisää.

Eräät tutkijat (ks. esim. Ridings & Gefen 2004) arvioivat virtuaalisten yhteisöjen paikkaavan sosiaalista tyhjiötä, jota perinteisten yhteisöjen (keilauseurueet, kirkon ryhmät, naapuruston eväretket jne.) hajoaminen on jättänyt jälkeensä. Toisaalta monet (ks. esim. Bakardjieva 2003) eivät näe virtuaalisia ja fyysisiä yhteisöjä toistensa vastakohtina, vaan samana ilmiönä ja jopa jatkumona. Virtuaalimaailma ei siis tämän tulkinnan mukaan ole erillinen saareke, vaan osa ihmisten kokonaismaailmaa. Näin ollen sama henkilö saattaa hyvinkin kuulua niin paikalliseen seurakuntakuoroon kuin kansainväliseen verkkoyhteisöön. Tätä kysymystä ei tämän tutkimuksen yhteydessä juurikaan käsitelty. Olisi mielenkiintoista selvittää, millaisena yhteisöllisyys ihmisten omassa elämässä näyttäytyy ja kuinka ihmiset itse kokevat mahdolliset rajanvedot virtuaalisen ja fyysisen maailman välillä.

Samoin kysymykset sukupuolen ja iän vaikutuksista verkkoyhteisön jäsenten identiteettityöhön rajautuivat tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Sukupuoli ja ikä, kuten myös muut mahdolliset rajanvedot (mm. musiikkityylimieltymykset ja niihin liittyvät kulttuurit) eri ihmisryhmien välillä tarjoavat lukuisia mahdollisuuksia jatkotutkimukseen.

En ole tässä tutkielmassa yrittänyt ottaa huomioon kaikkea tai pyrkinyt selittämään kaikkien verkkoyhteisöjen mekanismeja. Tavoitteessani yrittää omista lähtökohdistani ymmärtää ja tulkita erään yhteisön kulttuuria olen kuitenkin mielestäni onnistunut. Vanha kansa kehotti jättämään ”siemenperunaa” seuraavaksi vuodeksi säästöön, ja sitä hän uudet, tämän tutkimuksen varrella syntyneet kysymykset parhaimmillaan ovat. Ver-sokoon niistä uusi, entistä hedelmällisempi sato.

Lähteet

- Ahonen, S. 1994. Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa L. Syrjälä, S. Ahonen, E. Syrjäläinen & S. Saari (toim.) Laadullisen tutkimuksen työtapoja. 1.-2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä, 113–160.
- Alasuutari, P. 2001. Johdatus yhteiskuntatutkimukseen. Helsinki: Gaudeamus.
- Attwell, G. 2007. Social Software, Personal Learning Environments and Lifelong Competence Development. Weblogi 18.1.2007. http://www.knownet.com/writing/weblogs/Graham_Attwell/entries/4085949791/machesterjan07.pdf.
- Bakardjieva, M. 2003. Virtual togetherness: an everyday-life perspective. *Media, Culture & Society* Vol. 25, 291–313. London: SAGE.
- Bereiter, C. & Scardamalia, M. 1993. *Surpassing Ourselves. An Inquiry into the Nature and Implications of Expertise*. Chicago and la Salle: Open Court.
- Barrett, M. 2003. *Freedoms and Constraints: Constructing Musical Worlds through the Dialogue of Composition*. Teoksessa M. Hickey (toim.) *Why and How to Teach Music Composition: A New Horizon for Music Education*. Reston: MENC, 3–27.
- Bruner, J. 1996. *The Culture of Education*. Fourth printing (1998). Cambridge & London: Harvard University Press.
- Csikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperPerennial.
- Creswell, J. W. 1998. *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. Thousand Oaks (California): SAGE Publications.
- Desanctis, G., Fayard, A-L., Roach, M. & Jiang, L. 2003. *Management Focus: Learning in Online Forums*. *European Management Journal* Vol. 21, No. 5, 565–577.
- de Souza, C. & Preece, J. 2004. *A framework for analyzing and understanding online communities*. *Interacting with Computers* 16, 579–610.
- Dickinson, A. 2002. *Knowledge Sharing in Cyberspace: Virtual Knowledge Communities*. Teoksessa: D. Karagiannis & U. Reimer (toim.): *PAKM 2002, LNAI 2569*, 457–471. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.
- Downes, S. 2006. *Half an Hour: The Form of Informal*. Weblogi 4.12.2006. <http://halfanhour.blogspot.com/2006/12/form-of-informal.html>.
- Ehrnrooth, J. 1990. *Intuitio ja analyysi*. Teoksessa K. Mäkelä (toim.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus, 30–41.
- Elliott, D. J. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Folkestad, G. 1996. *Computer Based Creative Music Making. Young People's Music in the Digital Age*. Göteborg Studies in Educational Sciences 14, Acta Universitas Gothoburgensis.
- Fornäs, J., Lindberg U., Sernhede, O. In *Garageland. Rock, Youth and Modernity*. London & New York: Routledge.
- Fornäs, J. 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Forte, M.C. 2005. *Centring the Links: Understanding Cybernetic Patterns of Co-Production, Circulation and Consumption*. Teoksessa Hine, C. (toim.). *Virtual Methods. Issues in Social Research on the Internet*. New York: Berg, 93–106.
- Frith, S. 1988. *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Jyväskylä: Vastapaino.

- Gallant, L., Boone, G., Heap, A. 2007. Five heuristics for designing and evaluating Web-based communities. *First Monday*, Vol. 12, No. 3 (March 2007). http://firstmonday.org/issues/12_3/gallant/index.html.
- Gardner, H. 1983. *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. Tenth Anniversary Edition. New York: BasicBooks.
- Gordon, T., Hynninen, P., Lahelma, E., Metso, T., Palmu, T. & Tolonen, T. 2007. Koulun arkea tutkimassa. Kokemuksia kollektiivisesta etnografiasta. Teoksessa S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma & T. Tolonen (toim.) *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 41–64.
- Gracyk, T. 2001. *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Green, L. 2002. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Hampshire: Ashgate.
- Guimarães, M. J.L., Jr. 2005. Doing Anthropology in Cyberspace: Fieldwork Boundaries and Social Environments. Teoksessa Hine, C. (toim.). *Virtual Methods. Issues in Social Research on the Internet*. New York: Berg, 141–156.
- Haataja, R. & Perttula, J. 2004. Asiantuntijuuden tuottaminen nuorten Internet-keskustelualueella. *Psykologia* 05/04, 355–368.
- Hakkarainen, K. 2000. Oppiminen osallistumisen prosessina. *Aikuiskasvatus* 20, 84–98.
- Hakkarainen, K. & Järvelä, S. 1999. Tieto- ja viestintäteknikka asiantuntijaksi oppimisen tukena. Teoksessa A. Eteläpelto & P. Tynjälä (toim.) *Oppiminen ja asiantuntijuus. Työelämän ja koulutuksen näkökulmia*. Juva: WSOY, 241–256.
- Hall, S. 1999. *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hargreaves, D., Marshall, N. & North, A. 2003. Music education in the twenty-first century: a psychological perspective. *Cambridge University Press: B. J. Music Ed.* 2003 20:2, 147–163.
- Heino, T & Ojala, M-L. 2006. Opetustuntikohtaisen valtiosuuden piiriin kuuluvan taiteen perusopetuksen oppilaitosverkon tilanne lukuvuonna 2004–2005. Opetushallituksen verkkojulkaisu: http://www.musicedu.fi/easydata/customers/sml/files/kyselyt/tpo_selvitys2005.pdf.
- Hew, K. & Hara, N. 2006. Identifying factors that encourage and hinder knowledge sharing in a longstanding online community of practice. *Journal of Interactive Online Learning*, Vol. 5, No. 3, 297–312.
- Hine, C. 2000. *Virtual Ethnography*. London: SAGE Publications.
- Jenkins, H., Clinton, K., Purushotma, R., Robinson, A.J., Weigel, M. 2006. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. http://www.digitalllearning.macfound.org/atf/cf/%7B7E45C7E0-A3E0-4B89-AC9C-E807E1B0AE4E%7D/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF (9.3.2007)
- Johnson, C. 2001. A survey of current research on online communities of practice. *The Internet and Higher Education* 4, 45–60.
- Keil, C. & Feld, S. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Koponen, M. 2004. *Vertaisryhmä kasvattavana yhteisönä. Tapaustutkimus nuorten musiikkiharrastusryhmästä. Pro-gradu -tutkielma*, Tampereen yliopisto.
- Laes, T. 2006. *Muuttuva musiikkikasvatus: sosiokulttuurinen kritiikki musiikkikasvatuksen oppijakäsityksiin. Maisterin tutkielma*, Sibelius-Akatemia.
- Lamont, A., Hargreaves, D., Marshall, N. & Tarrant, M. 2003. Young people's music in and out of school. *B. J. Music Ed.* 20:3, 229–241.

- Lappalainen, S. 2007. Mikä ihmeen etnografia? Teoksessa S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma & T. Tolonen (toim.) Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus. Tampere: Vastapaino, 9–14.
- Leonhard, G. 2005. The rise of the "Culture of Participation" ...and why the music industry should pay very close attention to blogs, photo-sharing, ringtone-mixers, and social networking. Weblogi 8.9.2005. http://gerdleonhard.typepad.com/gerdspresentations/files/culture_of_participation_in_music_september_2005_gerd_leonhard.pdf.
- Lysloff, R. 2003. Musical Life in Softcity: An Internet Ethnography. Teoksessa R. Lysloff & L. Gay (toim.) Music and Technoculture. Middletown: Wesleyan University Press, 23–63.
- Martin, J. 2005. Composing and Improvising. Teoksessa D. Elliott (toim.) Praxial Music Education: Reflections and Dialogues. New York: Oxford University Press, 165–176.
- McCarthy, C., Bligh, J., Jennings, K. & Tangney, B. 2005. Virtual collaborative learning environments for music: networked drumsteps. Elsevier: Computers & Education 44, 173–195. <http://www.elsevier.com/locate/compedu>.
- Mikseri: <http://www.mikseri.net>
- Mäkelä, K. 1990. Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.
- Numminen, A. 2005. Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi. Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta. Sibelius-Akatemia, Studia Musica 25.
- Olsson, B. 1997. The social psychology of music education. Teoksessa D. J. Hargreaves & A. C. North (toim.) The Social Psychology of Music. New York: Oxford University Press, 290–305.
- Palmu, T. 2007. Kenttä, kirjoittaminen, analyysi – yhteenkietoutumia. Teoksessa S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma & T. Tolonen (toim.) Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus. Tampere: Vastapaino, 137–150.
- Plant, R. 2004. Online communities. Technology in Society 26, 51–65. <http://www.elsevier.com/locate/techsoc>.
- Preece, J. 2001. Sociability and usability in online communities: Determining and measuring success (draft). http://www.ifsm.umbc.edu/~preece/Papers/BIT_Twenty_years02.pdf.
- Rautio, P. & Saastamoinen, M. (toim.) 2006. Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma. Tampere: Tampere University Press.
- Ridings, C. & Gefen, D. 2004. Virtual Community Attraction: Why People Hang Out Online. Journal of Computer-Mediated Communication 10 (1), Article 4. http://jcmc.indiana.edu/vol110/issue1/ridings_gefen.html
- Rutter, J. & Smith, G. 2005. Ethnographic Presence in a Nebulous Setting. Teoksessa Hine, C. (toim.). Virtual Methods. Issues in Social Research on the Internet. New York: Berg, 81–92.
- Salavuo, M. & Häkkinen, P. 2005. Epämuodolliset verkkoyhteisöt musiikin oppimisympäristöinä. Tapaus mikseri.net. Musiikki 1–2/2005, 112–138.
- Salavuo, M. 2006. Open and informal online communities as forums of collaborative musical activities and learning. British Journal of Music Education, 23(3), 253–271.
- Salo, U-M. 1999. Ylös tiedon ja taidon ylämäkeä. Tutkielma koulun maailmoista ja järjestyksistä. Rovaniemi: Lapin yliopisto, Acta Universitatis Lapponiensis 24.
- Scardamalia, M. & Bereiter, C. 1991. Literate expertise. Teoksessa K. A. Ericsson & J. Smith (toim.) Toward a general theory of expertise. Prospects and limits. Cambridge: Cambridge University Press, 172–283.

- Spivey, N. 1997. *The Constructivist Metaphor. Reading, Writing, and the Making of Meaning*. San Diego: Academic Press.
- Sirppiniemi, A. 2005. Propellerhead Reason -musiikkiohjelmiston käyttäjien verkkoyhteisöt. Musiikintutkijoiden symposiumin (17.–19.3.2005) julkaisematon artikkeli tekeillä olevasta väitöskirjasta.
- Stålhammar, B. 2006. *Musical Identities and Music Education*. Aachen: Shaker Verlag.
- Sulonen, H-K. 2006. ”Ai miksi kysyn?” Internetin keskustelufoorumien hyödyntäminen arkielämän ei-ammattillisen tiedon hankinnassa. Pro-gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Syrjäläinen, E. 1994. Etnografinen opetuksen tutkimus: kouluetnografia. Teoksessa L. Syrjälä, S. Ahonen, E. Syrjäläinen & S. Saari (toim.) *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. 1.-2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä, 67–112.
- Tannen, D. 1986. *That’s Not What I Meant! How conversational style makes or breaks your relations with others*. London: Virago Press.
- Taylor, C. 1991. *Autenttisuuden etiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Théberge, P. 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music / Consuming Technology*. Hanover (N.H.) London: Wesleyan University Press: University Press of New England.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tuovila, A. 2003. ”Mä soitan ihan omasta ilosta” pitkittäinen tutkimus 7-13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta. *Sibelius-Akatemia, Studia Musica* 18.
- Tynjälä, P. 1999. Konstruktivistinen oppimiskäsitys ja asiantuntijuuden edellytysten rakentaminen koulutuksessa. Teoksessa A. Eteläpelto & P. Tynjälä (toim.) *Oppiminen ja asiantuntijuus. Työelämän ja koulutuksen näkökulmia*. Juva: WSOY, 160–179.
- Varto, J. 2003. *Isien synnit. Kasvatuksen kulttuurinen ja biologinen ongelma*. Tampere: Tampere University Press.
- Väkevä, L. 1999. Musiikin merkitys ja musiikkikasvattajuus David J. Elliottin praksiaalisessa musiikkikasvatusfilosofiassa. *Julkaisematon lisensiaattityö*. Oulun yliopisto.
- Wall, T. 2003. *Studying Popular Music Culture. Studying the Media*. London: Arnold.
- Wenger, E. 1998. *Communities of Practise. Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wenger, E., White, N., Smith, J., Rowe, K. 2005. *Technology for communities*. http://technologyforcommunities.com/CEFRIO_Book_Chapter_v_5.2.pdf (7.5.2007).
- Westerlund, H. 2002. Bridging Experience, Action, and Culture in Music Education. *Studia* 16, Sibelius-Akatemia. <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/isbn9529658982.pdf>.
- Westerlund, H. 2003. Musiikki päämääränä ja välineenä. Deweyn kasvun ja kokemuksen käsitteet musiikkikasvatuksessa. *Musiikki* 4/2003, ss. 5–21.
- Westerlund, H. 2005. Musiikin arvo ja arvokokemus musiikkikasvatuksessa. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 249–266.
- Westerlund, H. 2006. Garage rock bands: a future model for developing musical expertise? *International Journal of Music Education*. International Society for Music Education Vol 24(2), 119–125.
- Westerlund, H. & Väkevä, L. 2006. Praksialismikeskustelu suomalaisessa musiikkikasvatuksessa. ISME:n konferenssissa 26.–27.7.2006 pidettyyn kahteen esitelmään pohjautuva julkaisematon artikkeli.

Liitteet

Liite 1, mikseri.netin rakenne

Keskustelualue

Mikseri.netin keskustelualue, eli Forum (<http://www.mikseri.net/forum>), on jaettu aiheittain 14 alueeseen (alueella olevien viestien lukumäärät tutkimuksen kirjoitushetkellä 22.5.2007 on ilmoitettu suluissa):

- *Gallupit*: alue erilaisia kyselyjä varten (180265 viestiä)
- *Yleistä keskustelua*: muille aihealueille sopimattomat keskustelut (169500)
- *Musiikki*: musiikista käytävä yleinen keskustelu (105672)
- *Mikseri.net*: Mikseriin liittyvät kysymykset ja kommentit (38203)
- *Musiikin tekeminen*: musiikin tekemiseen liittyvät kysymykset (35125)
- *Soittimet ja laitteistot*: soittimia ja musiikin hardwarepuolen laitteita koskevat keskustelut (19122)
- *Aloittelijat*: aloittelevien muusikoiden musiikkiin liittyvät kysymykset (18846)
- *Ohjelmistot*: musiikin tekemiseen tai äänen muokkaamiseen käytettäviä tietokoneohjelmistoja koskevat keskustelut (16110)
- *Kilpailut*: käyttäjien kesken järjestettävät julkiset kilpailut (15725)
- *Parannusehdotukset*: Mikseriin liittyvät parannusehdotukset (15150)
- *Demot*: biisien tai äänitteiden mainostusalue (12442)
- *Yhteistyökumppanin etsijät*: alue muusikoiden ym. musiikillisiin projekteihin liittyvien yhteistyökumppaneiden etsimistä varten (11350)
- *Osto ja myynti*: jäsenten omat myynti- ja ostoilmoitukset (8051)
- *English*: englanninkieliset keskustelut (701)

Englanninkielistä keskustelualueutta lukuun ottamatta kaikilla alueilla oli käyty ja/tai oltiin parhaillaan käymässä keskustelua tutkimuksen kirjoitushetkellä (22.5.2007).

Tuoreimmat keskustelut päivittyvät portaalin etusivulle, samoin foorumin avaussivulla näkyy jokaisen aihealueen viimeisimmän viestin kirjoitushetki sekä kirjoittajan nimi.

Musiikkialue

Musiikki-nimiseltä alueelta (<http://www.mikseri.net/music/>) löytyy rekisteröityneitten käyttäjien sivustolle lataamaa, käyttäjien itse tekemää musiikkia, joka tyylliltään kattaa suurimman osan populaarimusiikin päälajeista: Blues/Jazz, Funk, Hip Hop/Rap, Metal, Pop/Rock, Electronic, Soul/R'n'B, Alternative sekä X-Muut, joka saattaa sisältää esim. länsimaista taidemusiikkia. Mikserin ohjeistuksessa (<http://www.mikseri.net/info/rules.php>) muistutetaan, että lähettäjän on varmistettava kappaleen levitykseen ja omistajuuteen liittyvät oikeudelliset seikat. Kappale ei myöskään saa sisältää laittomia sampleja. Mikäli väärinkäytöksiä tai laittomuuksia ilmenee, Mikseri poistaa kappaleen välittömästi. Lisäksi kappaleen lähettäjä alennetaan Unborn-statukseen tai häneltä evätään käyttäjätunnukset.

Uusien artistien ja kappaleiden löytämisen ja omien projektien esiintuomisen helpottamiseksi Mikserin musiikkialueelta löytyy seuraavanlaisia palveluita:

- *Mun Mikseri* on maksuton palvelu, joka tarjoaa käyttäjille mahdollisuuden arkistoida omia suosikkikappaleitansa Mikserin tarjonnasta. Näin käyttäjät voivat rakentaa omia, julkisia tai yksityisiä, soittolistojaan. Mikäli soittolista on julkinen, mikseriläiset voivat selailta toistensa soittolistoja profiilisivuilla ja kuunnella joko yksittäisiä kappaleita tai koko listan kerralla. Näin soittolistat toimivat niin omien suosikkien arkistointiin kuin uusien vinkkien saamiseen ja jakamiseen. (<http://www.mikseri.net> > Mun Mikseri -valikko)
- *Maksalaatikko* on maksullinen palvelu, jonka avulla käyttäjät voivat maionstaa omia kappaleitaan Mikserin etusivulla ja Maksalaatikko-alueella. (<http://www.mikseri.net/music/box.php>)
- *Viikon Biisivalinnat* on lista, jolle Mikserin Ylläpito valitsee viikoittain uuden kappaleen. Viikon valinnat ovat nähtävillä etusivulla sekä Viikon Biisivalinnat -alueella. (<http://www.mikseri.net/music/vbv.php>)
- *Gramex-raati* on Mikserin yhteistyökumppanina toimivan tekijänoikeusjärjestö Gramexin muodostama asiantuntijaraati, joka arvioi Mikseriin lähettettyjä kappaleita. Raati aloitti toimintansa tammikuussa 2007 ja on näin ollen uusin lisä Mikserin arviointi-infrastruktuuriin. Raatiin kuuluu kymmenen suomalaista musiikkialan ammattilaista, jotka kukin vuorollaan arvioivat kappaleita antaen niille myös pisteitä. Viimeisin Gramex-raatilaisen ar-

vioima biisi näkyy etusivulla.

(<http://www.mikseri.net/info/gramex.php#JuryInfo>)

- *Top-40* on sunnuntaisin klo 12 päivittyvä lista, jonka muodostumiseen vaikuttavat mm. kappaleiden lataus- ja kuuntelumäärät, kommentit, arvostelut, kommenttien arvostelut sekä top-40 -listaviikot. Listataivas on puolestaan lista, jolle päätyvät top-40:ssä yli kymmenen viikkoa olleet kappaleet. (<http://www.mikseri.net/music/>)

- *Uudet biisit* on lista, joka koostuu uusimmista Mikseriin lähetetyistä, yli kaksi minuuttia kestävästä kappaleista. (<http://www.mikseri.net/music/new.php>)

- *Kommentoimattomat biisit* on alue, jolla näkyy 40 sattumanvaraisesti valittua kappaletta, joille ei ole vielä kirjoitettu yhtäkään kommenttia. (<http://www.mikseri.net/music/uncommented.php>)

- *Biisihaku* on palvelu, jonka avulla voi etsiä musiikkia tyylin, julkaisuajan kohdan, kappaleen keston tai kappaleelle annetun tagin avulla. (<http://www.mikseri.net/music/search.php>)

- *Uudet soittolistat* on alue, jolla on nähtävissä 40 mikseriläisten viimeksi päivittämää omaa soittolistaa. (<http://www.mikseri.net/music/newplaylists.php>)

- *Generaattori* on palvelu, jonka avulla voi luoda itselleen genrekohtaisen soittolistan. Kone arpoo käyttäjän valitseman tyylin sisältä 10–100 kappaletta suuruisen soittolistan. (<http://www.mikseri.net/music/generator.php>)

Radio

Mikseri.netin oma radio soittaa mikseriläisten sivustolle lataamaa musiikkia. Se sisältää hakutoiminnon, jonka avulla musiikkia voi etsiä artistin, kappaleen nimen, vaikutteiden tai tagien perusteella. Radio sisältää Suositteluni-toiminnon, joka aluksi soittaa muiden Mikserin käyttäjien suosittelemaa musiikkia. Rekisteröityneet käyttäjät voivat muokata suosittelulistaansa mieleisekseen.

Muuta

Krediitti on Mikserin valuuttayksikkö. Krediittejä voi tilata tekstiviestitse tai ansaita soittoäänikaupassa. Krediiteillä voi ostaa palvelun maksullisia ominaisuuksia (lukuun ottamatta soittoääniä), mutta niitä ei voi vaihtaa suoraan rahaksi.

Pikaviestit on Mikserin jäsenilleen tarjoama palvelu, jonka avulla käyttäjät voivat kirjoittaa toisilleen suoraan välitettäviä tekstiviestejä kommunikoinnin nopeuttamiseksi. Pikaviestit ovat kätevä tapa jatkaa keskustelualueella virinnyttä kahden keskustelijan kommunikointia yksityisesti (ylläpitäjät saattavat myös ehdottaa tätä, mikäli keskustelu uhkaa suistua liian kauas viestiketjun otsikosta).

Goldmember on maksullinen palvelu, jonka ansiosta jäsenillä on mahdollisuus saada korkein mahdollinen status ja tukea rahallisesti tärkeäksi kokemaansa yhteisöä.

MikseriWiki on Mikserin oma artikkelitietokanta, joka on toistaiseksi vielä kehitysvaiheessa. Vapaan lähdekoodin MediaWiki-ohjelmistoon pohjautuvaan tietosanakirjaan on tarkoitus kerätä kattava lista musiikin tekoon liittyvistä asioista, kuten ohjelmistoista, soittimista ja muusta vastaavasta. MikseriWiki on vapaasti luettavissa, mutta artikkelien lisääminen ja muokkaaminen vaatii Mikseri.netin käyttäjäksi liittymisen.

Soittoäännet ovat mp3-muotoisia (max. 59 s. mittaisia) soittoääniä Mikseriläisten kappaleista. Soittoäänien tilaaminen on maksullista. Soittoäänien luonut artisti saa jokaisesta ladatusta soittoäänestään 100 krediittiä.

Sähköinen demopalvelu (<http://www.mikseri.net/info/demo.php>) on maksullinen palvelu, jonka avulla Mikserin artistit voivat saada kappaleensa kaupalliset levy-yhtiöiden kuultaviksi. Artisti valitsee tuotannostaan korkeintaan kolme kappaletta ja liittyy lähe-tykseen halutessaan esim. kuvia ja saatekirjeen. Mikserin Ylläpito luokittelee biisimateriaalin tyylin ja tuotannon laadun perusteella ja toimittaa demon sähköisesti noin sadalle levy-yhtiölle. Mikäli levy-yhtiö kiinnostuu artistista, yhtiölle päivittyy automaattisesti tieto kyseisin artistin uusista, Mikseriin lisäämistä biiseistä sekä keikkatiedoista.

Käyttäjät-osiosta voi hakea Mikseriin rekisteröityneitä käyttäjiä ja artisteja. Lisäksi näkyvillä on lista uusimmista käyttäjistä sekä syntymäpäiviään viettävistä mikseriläisistä.

Tapahumakalenteri keikoista ja muista musiikkitapahtumista. Lisäksi etusivulla jatku-vasti päivittyvä osio niin Mikserin kuin muun maailman musiikkiuutisista.

Liite 2, tutkimuksen aineistoon valitut keskustelunalueen viestiketjut

1.1. ”Oletko kateellinen?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/595697.php>) 82 viestiä ajalla 2.12.2006 – 21.3.2007

1.2. ”Musiikista ja säveltämisestä”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/602541.php>) 25 viestiä ajalla 26.12.2006 – 5.1.2007

1.3 ”Idols vääristää käsitystä musiikista ammattina”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/628184.php>) 89 viestiä ajalla 10. – 26.3.2007

1.4 ”Itsetuhoisuus ja taiteen tekeminen”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/621747.php>) 42 viestiä ajalla 17.2. – 28.3.2007

1.5 ”Musiikki ja maailmanparannus”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/656746.php>) 49 viestiä ajalla 18. – 25.5.2007

1.6 ”mitä sulle tarkoittaa musiikissa ’oma juttu’? miten se löytyi?”³⁴

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/649585.php>) 37 viestiä ajalla 2. – 5.5.2007

³⁴ Tutkijan aloitteesta syntynyt viestiketju. Aloitusviesti: ” meikäläinen eksyi mikseriin joku puoli vuotta sitten ja jäi pahemman kerran koukkuun... sen verran pahasti itse asiassa, että päätin tehdä musiikinopin-toihini kuuluvan tutkielman (gradun) mikseriin liittyen. ☺ oon seurailut foorumilla käytävää keskustelua kiinnostuneena ja päätin vihdoinkin osallistua siihen myös itse. mua kiinnostaa sellainen usein näissä keskusteluissa eteen tullut käsite kuin ”oma juttu”. siis kun esim. puhutaan, että musanteossa on tarpeeksi tehdä uskollisesti omaa juttuaan (eikä esim. olla riippuvainen ympäröivän musakulttuurin virtauksista). miten te määrittelisitte ton ”oman jutun”? miten se löytyy? täytyyks sen aina liittyä johonkin marginaaliseen musaan, vai voiko esim. radioystävällinen pop-biisi olla tekijänsä ”oma juttu”, jos siltä tuntuu..? vielä tosta tutkielmasta, ettei kukaan nyt säikähdä. en ole täällä urkkimassa kenenkään yksittäisiä juttuja tai mielipiteitä ja jos käytän esim. tän viestiketjun vastauksia tulevassa tutkimuksessa, niin vastaajan tiedot ei missään vaiheessa tule julki - ei siis edes nimimerkki. (niin, ja opinahjoni on siis sibelius-akatemian musiikkikasvatuksen osasto.) että näin. mahtavuutta, jos kerrotte mietteitänne/kokemuksianne tosta oman tien löytymisestä ja määrittelemisestä!”

2.1 ”Kauan teette biisiänne? vaiheet?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/503398.php>) 166 viestiä ajalla 9.3.2006 – 10.3.2007

2.2 ”Gramex-raati”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/604416.php>) 254 viestiä ajalla 3.1.–26.2.2007

2.3 ”Mitä teet Mikserissä?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/602848.php>) 79 viestiä ajalla 27.12.2006 – 26.2.2007

3.1 ”Kriittisyys omaan musiikkiin.”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/600845.php>) 34 viestiä ajalla 20.12.2006 – 29.1.2007

3.2 ”Teetkö musiikkia itsellesi vai muille?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/607022.php>) 89 viestiä ajalla 8.1. – 23.3.2007

3.3 ”Inspiraatio?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/615526.php>) 37 viestiä ajalla 3.1. – 9.3.2007

3.4 ”Musiikin tekosi OIKEA syy? Miksi aloitit sen?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/471363.php>) 197 viestiä ajalla 5.1.2006 – 19.3.2007

3.5 ”10 tapaa hankkia inspiraatio”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/553495.php>) 108 viestiä ajalla 29.7.2006 – 8.3.2007

3.6 ”Tunteella vai insinöörinä?”

(<http://www.mikseri.net/forum/thread/604705.php>) 41 viestiä ajalla 3.1. – 26.3.2007