

PELKKÄ AMATÖÖRI? MUSIIKINHARRASTAJAN AMATÖÖRI- IDENTITEETIN MUODOSTUMINEN

Kadulla soittaa mies. Ihmiset kulkevat ohi, joku antaa pari kolikkoa. Viereisessä tavaratalossa soi räätälöity soittolista ja se soi hetkittäin häiritsevänkin kovaa. Katusoittaja on osa katukuvaa ja hänen musiikkinsa osa arkista äänimaisemaa, siihen voi jopa tottua. Hetkeksi ohikulkija havahtuu: tuttu kappale, hän soitti tämän eilenkin. Iltapäivällä sama kappale soi taas. Onkohan tuo edes mukavaa?¹

Tässä artikkelissa pureudun amatööriyteen, *amatööri*-käsitteen alkuperään ja sen erilaisiin merkityksiin 2000-luvun Suomessa². Amatööri on sanana monimerkityksinen. Usein amatöörillä tarkoitetaan ammattilaisen vastakohtaa, joskaan tätä määritelmää ei ainakaan musiikkikulttuurisessa kontekstissa voida pitää kovinkaan tyhjentävänä. Puhekielessä sitä käytetään usein vähättelevänä kuvauksena, puhutaan ”pelkistä amatööreistä”. Latinankielestä peritty sana amatööri pohjaa kuitenkin alun perin rakastamiseen, latinankielen verbiin *amare* (Sadeniemi ym. 1970).

Tarkoitukseni on selvittää, millä tavoin amatöörit kokevat oman tekemisensä, mikä heille siinä on tärkeää ja miten he sijoittavat itsensä muiden musiikin-

1 Kuvaan artikkelin avauskappaleessa yhden haastateltavan, katusoittajan, arkipäivää. Kuvaus perustuu kenttähavaintoihin, haastattelumateriaaliin, sekä näiden kautta muodostettuun omaan tulkintaan, eläytymiseen ja pohdiskeluun.

2 Amatööriyden määrittely on osa laajempaa tutkimusta, jossa käsittelen narratiivista amatööri-identiteettiä musiikin harrastajien elämäkerroissa.

tekijöiden joukkoon. Samalla päämääränäni on selvittää, millä tavoin amatööriyden käsitettä voidaan avata haastatteluaineiston analyysin avulla. Pyrin myös määrittelemään amatööriyden käsitettä harrastajan identiteetin näkökulmasta. Olen kerännyt artikkelin tutkimusaineiston haastattelemalla viittä musiikinharastajaa. Puolistrukturoidut haastattelut etenivät keskustelevasti ja noudatellen pitkälti kronologiaa; avasin haastattelun kysymällä musiikinharastamisen aloittamisesta ja vähitellen keskustelut etenivät musiikinharastamisen rooliin tutkitavien elämässä haastatteluhetkellä. Analysoin aineistoa suhtautumalla viiden amatöörin kertomuksiin elämäkertoina ja käsittelemällä niitä jossakin määrin elämäkerrallisen kirjallisuuden tavoin. Kysymyksessä on kertomusanalyysin kaltainen tutkimusasetelma: keskityn siihen, mitä seikkoja amatöörit haluavat omasta musiikin tekemisestään tuoda esille.

Artikkelissani tuon esiin ruohonjuuritason musiikillista toimintaa ja sen merkitystä suomalaiselle musiikkikulttuurille. Tämä lähestymistapa on ensisijaisesti etnomusikologinen, koska tarkastelen amatöörejä nimenomaan musiikkikulttuurin osana, sen vaikutuksen alaisina ja myös siihen aktiivisesti vaikuttavina tekijöinä. Kysymys ei ole varsinaisesti sosiologisesta näkökulmasta, siitä, miten musiikki vaikuttaa yhteiskunnassa, vaan nimenomaan musiikkikulttuurin kokonaisuudesta ja amatööriyden elintärkeästä roolista tässä kokonaisuudessa.

Musiikki ja sen kuuntelu identifioivat yksilöitä selkeästi 2010-luvun Suomessa. Musiikkiteknologian kehittyminen suo mahdollisuuden – ja toisinaan pakottaa – musiikin kuunteluun lähes kaikkialla. Matkapuhelimen soittoäänät ovat olleet kauan osa musiikkiin liittyvää erottumista toisista, jotka käyttävät samankaltaisia signaaleja (Uimonen 2004). Mielenkiintoista onkin se, miten tässä ajassa itse soittaminen ja laulaminen sijoitetaan omaan identiteettiin. Musiikinharastamisen muodot kehittyvät yhä monimuotoisemmiksi ja saavutettavammiksi muun muassa teknologian ja sen käyttökokemusten lisääntyessä. Siksi on tärkeää huomioida sitä, millä tavoin perinteiset musiikin tekemisen muodot sijoittuvat musiikin rakastamiseen ja musiikista nauttimiseen. Kuinka tärkeää soittaminen tai laulaminen on amatöörille?

Tein puolistrukturoidut teemahaastattelut viidelle musiikinharastajalle. *Katusoittaja* soittaa kadulla ensisijaisesti ansaitakseen rahaa. *Musiikkiopisto-opiskelija* on suomalaisen musiikkiopistoinstituution kasvatti, siis pienenä (vanhempiensa

idean myötä) musiikkiopistokoulutukseen hakeutunut ja vielä täysi-ikäisenäkin säännöllisesti tunneilla käyvä harrastaja. *Huilisti* on koulutuksensa ja työnkuvansa puolesta musiikin ammattilainen, mutta soittaa vapaa-ajallaan pääosin kansanmusiikkia esittävässä harrastelijayhtyeessä. *Karaokelaulaja* laulaa kotonaan ja karaokeravintoloissa, yksin ja seurassa. Edesmennyt *sotaveteraanikuorolainen* piti laulamista ja liittyi eläkeiässä asuinpaikkakuntansa lähinnä sotaveteraaneista koostuvaan kuoroon. Kaikki henkilöt ovat jossakin vaiheessa elämäänsä soittaneet ja laulaneet eri yleisöille, joten suljen tutkimuksen ulkopuolelle yksinään musisoivat ja laulavat henkilöt tai levykeräilijöiden kaltaiset musiikin harrastajat.

Haastattelin katusoittajaa, musiikkiopisto-opiskelijaa, huilistia ja karaokelaulajaa sekä sotaveteraanikuorolaisen kohdalla hänen läheisiään. Näin ollen sotaveteraanikuorolaisen tapauksessa aineisto on erilainen verrattuna muihin ja siihen on myös suhtauduttava eri tavoin. Aineistoa analysoitaessa on otettava huomioon muun muassa tutkittavan eri elämänvaiheissa eniten vaikuttaneiden henkilöiden näkökannat suhteessa toisiinsa. Heidän käsityksensä ovat keskenään erilaisia, joskus jopa ristiriitaisia. Jossain määrin haastatteluaineistoa on tarkasteltava myös suhteessa haastateltavien sukupolveen ja sen myötä syntyneeseen musiikkikäsitykseen. Haastattelujen teemat nivoutuvat lähinnä kysymyksiin ”milloin aloitit musiikin harrastamisen”, ”miten harrastat musiikkia” ja ”miksi harrastat musiikkia”. Kysymyksillä pyrin selvittämään musiikin harrastamisen eri tapoja, siihen mahdollisesti liittyvää intohimoa sekä miten amatöörit ylipääntään käsittävät musiikin harrastamisen.

Tutkimuksen lähtökohtana on amatööriyden ilmentyminen puheessa. On huomattava, että jokainen elämäkertansa kirjoittava tai puheessaan avaava henkilö arvioi omaa elämäänsä kertomusprosessissa, joskin tämä arviointi tapahtuu tietyn opitun kulttuurin vaikuttamana (Vilko 1990: 83–84). Hän kertoo siis ne asiat, joita hän pitää kertomisen arvoisina. Vaikka prosessi saattaa herättää epäilyksiä kerrotun varsinaisesta totuus pohjasta, antaa se sellaista tietoa, jota esimerkiksi musiikin harrastajien tapausten kuvaaminen todellisuuden heijastajana ei anna. Elämäkerran kertoja tekee valintoja, eikä niiden faktapitoisuuden arviointi esimerkiksi tässä tutkimuksessa ole kovinkaan hedelmällistä. Joka tapauksessa merkitystä on tietenkin sillä, mitä sanotaan, mutta myös sillä, mitä ei sanota.

Kertomuksellinen tutkimussuunta on yleistynyt viime vuosikymmenten tutkimuksessa useiden eri tieteiden piirissä. Syitä kertomusten keräämiseen ja sen lisääntymiseen ovat muiden muassa kertomuksen historiallinen, mennyttä ymmärtävä luonne ja toisaalta suuntautuminen tulevaisuuteen sekä se, miten ihmisten identiteetit rakentuvat kertomusten avulla (Hyvärinen & Löyttyniemi 2005: 189). Lisääntyneen tutkimuksen myötä kertomukset nähdään havaintoja ja muistia rakentavina ja organisoivina tekijöinä (Bruner 1987: 15). Kertomukset tulee siis vallitsevien käsitysten mukaan nähdä myös yksilöä ja yhteiskuntaa muokkaavina tekijöinä, ei ainoastaan niiden luomana. Tämän tutkimuksen kannalta haastattelun todellisuus on se, joka toisaalta antaa amatööriyden määrittelemistä tukevaa tietoa ja toisaalta myös muokkaa kertojien omaa identiteettiä.

Kiinnostukseni amatööriyteen sai alkukipinänsä sattumalta: selatessani sivistyssanakirjaa tulin pysähtyneeksi sanan *amatööri* kohdalle ja huomanneeksi kirjaan valitun määritelmän ei-ammattilaisuudesta ja lajin rakastamisesta. Aloin pohtia näiden selitysten ristiriitaisuutta ja toisaalta sopusointuisuutta. Pohdinta yhdistyi aiempaan kiinnostukseeni ruohonjuuritason musiikin tekemistä kohtaan. Harrastajat ovat musiikkikulttuurille elintärkeitä jo siksikin, että he muodostavat suuren osan ammattilaisten yleisöistä.

Kokosin joukon musiikinharrastajia, joiden tapauksien uskoin tuovan esiin mahdollisimman monipuolisesti amatööriyteen liittyviä teemoja. Aineiston valinnan myötä tutkimusasetelma, teoreettiset lähestymistavat ja metodologia kiehtoutuivatkin sanan amatööri ympärille: ovatko harrastajat pelkkiä amatöörejä vai lajin rakastajia? Sinänsä naiivi ajatus selittyy useilla kysymyksillä musiikin harrastamisen luonteesta: amatööriyden määritelmät muodostuvat erilaisista tavoista suhtautua musiikin harrastamiseen. Nämä suhtautumistavat kumpuavat musiikin harrastamisen ympäristöistä ja tavoista.

Amatööriyttä pohdittaessa esille tulevat ennen muuta arvostuskysymykset (mm. Järviluoma 1997) ja musiikin harrastamisen suhde elämäkertaan, ajankäyttöön ja identiteettiin (mm. Eskola 1998). Tähän vaikuttavat oleellisesti se genre, jonka piirissä harrastajat toimivat ja tietenkin ne päämäärät, jotka he itselleen asettavat, tai jotka kokevat ympäristön heille asettavan. Analysoin haastatteluaineistoa elämäkerrallisesta näkökulmasta narratiiveina (Roos 1987; Vilkkö 1999). Vaikka aineistosta etsitään nimenomaan amatööri-identiteettiä, en pyri häivyttämään identifikaatioprosessia, jonka kerrontatilanne itsessään synnyttää. Seuraa-

vassa tarkastelen amatööriyden käsitettä ja sitä, miten sitä voidaan analysoida elämäkerrallisen haastatteluaineiston avulla. Koska amatööriyttä suhteutetaan usein ammattilaisuuteen, vaatii amatööriyden määrittelemisen jossakin määrin myös ammattilaisuuden määrittelyä. Sivuankin tarkastelussa myös musiikin ammattilaisuuden määrittelyyn liittyviä tekijöitä.

Amatööriyden määritelmät

Seuraavassa tarkastelen käsityksiä musiikinharrastamisesta ja sen ammattilaisuus- ja yhteiskuntasuhteesta sekä avaan haastatteluissa käytettyjä sanavalintoja. Aineistonani ovat haastatteluiden lisäksi muutamat amatööriyden sanakirjamääritelmät, jotka kuvaavat sitä, millä tavoin amatööriyssana on ymmärretty ja haluttu tyhjentävästi tai ymmärrettävästi selittää. Amatööriyden ymmärtäminen suomenkielisen kulttuurin piirissä vaatiikin nimenomaan suomalaisten kielenkäytössä vallitsevien asenteiden purkamista ja toisaalta sanan alkuperän selvittämistä. Tärkeänä huomiona tässä on se, millä tavoin suomalaisessa kulttuurissa amatööriyteen katsotaan liittyvän jotakin puutteellista (mm. Kainulainen & Parente-Čapková 2011). Suomalainen amatööriys ja sen asettuminen osaksi musiikkikulttuuria nähdäänkin tässä tutkimuksessa aivan omana ilmiönään.

Aluksi tarkastelen amatööriys-sanankäytön alkuperää, joka tarkoittaa *rakkautta lajiin*. Amatööriys pohjaa latinan kieleen, sanaan *amare*, rakastaa. Saksalaisessa kulttuurissa amatööriydessä/amatöörin käsitteessä on historiallisesti erotettu kaksi ryhmää, *Kenner* ja *Liebhaver* (mm. Riley 2003). Näistä ensimmäiseen kuuluvat lähinnä ammattilaista lähentelevät henkilöt, siis he jotka tekevät itse, esiintyvät, tietävät paljon omasta alueestaan ja ovat taitavia (Kenner tarkoittaa tietäjää, tuntijaa, eksperttiä). Jälkimmäinen puolestaan kattaa vastaanottajat ja kuuntelijat, mutta myös amatöörit. Sanana *Liebhaver* onkin hyvin lähellä amatööriä: *Liebhaver* on suoraan käännettynä lähimpänä rakastajaa tai ihailijaa, henkilöä jolla ”on rakkaus lajiin”, aivan kuten amatöörinkin on johdettu rakastamisesta ja saa usein suomenkielisen vastineensa *hartauden* käsitteestä johdetuista harrastajasta tai harrastelijasta. Suomenkielen sanana harrastaja onkin mielenkiintoinen juuri siksi, että se on etymologiansa perusteella harrasta suhtautumista johonkin. Harrastaminen ei ole työtä, eikä harrastaja ole ammattilainen. Sanaa harrastaja

ei kuitenkaan käytetä samalla tavoin pilkkaavaan sävyyn kuin sanaa amatööri. Tosin sanakirjoissa esiintyy usein (ks. esim. Ikola 1986; Aikio 1981) amatöörin käänös *harrastelija*, joka on harrastajaa vähättelevämpi ja sopii puhekielessä viljeltyyn ajatukseen ”pelkästä amatööristä”.

Useissa sanakirjoissa amatööriys määritellään *ammattilaisuuden vastakohdaksi*. Esimerkkinä seuraava amatöörin määritelmä: ”1) harrastelija; henkilö, joka tekee taidetta tai tiedettä kiinnostuksesta eikä ammattina tai palkkatyönä 2) kilpaurheilija, joka muodollisesti ei saa palkkaa suorituksistaan, toisin kuin ammattilainen” (Koukkunen ym. 2002). Kuten tästäkin määritelmästä nähdään, voidaan urheilijoiden kohdalla amatöörit erottaa ammattilaisista palkkauksen keinoin, mutta tieteen ja taiteen suhteen tilanne on monimutkaisempi.

Toisessa sanakirjamääritelmässä tullaan lähemmäs amatöörien omaa kokemusta: “[–] amatööri on henkilö, joka harjoittaa jotakin taidetta t. taitoa pitämättä sitä ammattinaan [–]” (Sademiemi ym. 1970). Näin tehdään myös tässä artikkelissa. Amatööri on henkilö, joka ei pidä harrastusta ammattinaan. Hän on siis omasta mielestään harrastaja, taitoon katsomatta ja hänellä on myös jokin muu ammatti. Tässä sanakirjamääritelmässä siis amatööri itse on amatööriyden määrittelyn lähtökohta. Kun pohjataan amatöörin omaan kokemukseen, on kysymys subjektipositioista, roolin kaltaisesta ryhmästä ominaisuuksia, jonka jokainen toimija omaksuu aina tietyssä tilanteessa (mm. Mouffe 1992). Identiteetti muotoutuu tällaisten subjektipositioiden leikkauspisteessä (Mouffe 1992: 28). Erilaiset tilanteet kutsuvat esiin erilaisia sosiaalisia toimijoita (Heinonen 2009: 53; Mouffe 1992). Yhtyeharjoituksissa amatööri-kitaristilla on erilainen rooli kuin päivätyössään.

Amatööriyttä tarkastelevat tutkimukset lähtevät usein liikkeelle siitä, kuinka vähän kiinnostusta amatöörit ovat saaneet osakseen. Esimerkiksi Frank Henry Shera toteaa teoksensa *The Amateur in Music* esipuheessa amatöörien saaneen historiallisesti verrattain vähän huomiota siihen nähden, kuinka välttämätön osa musiikkikulttuurin muodostumista he ovat. Hän toteaa ammattilaisten olemassaolon mahdottomaksi ilman amatöörien vaikutusta. (Shera 1970 [1939]: 7.) Ruth Finnegan (1989) puolestaan kirjoittaa paikallisista amatööreistä ja paikallisesta musiikin tekemisestä ”piilotettuna” kulttuurina. Tällä hän tarkoittaa sitä, kuinka amatöörilähtöistä musiikin tekemistä pidetään itsestäänselvyytenä niin tekijöiden itsensä kuin tutkijoidenkin piirissä. Tästä syystä amatöörimusiikki, jo-

ka sinällään on hyvin merkittävä osa paikallisia sosiaalisia rakenteita ja musiikkikulttuuria, on saanut osakseen verrattain vähän tutkimuksellista kiinnostusta (Finnegan 1989: 4, 6). Robert Stebbinsin (1992) mukaan amatöörien yhteiskuntasuhde voi kuitenkin olla hyvin samankaltainen kuin ammattilaisten ja toimintaympäristöt useissa tilanteissa molemmilla täysin samat. Amatöörien aktiivisuus on hyvin samankaltaista kuin ammattilaisten ja suhtautuminen tekemiseen ammattimaisen vakava. Amatöörit voivat esimerkiksi esiintyä samoille yleisöille kuin ammattilaiset (Stebbins 1992: 55).

Amatööriys nähdään siis aliarvostettuna useissa tieteellisissä esityksissä ja sitä käytetään vähättelevänä ilmaisuna myös puhekielessä. Amatöörien tekemistä pidetään toimintana, joka on jonkin sisäpiirin, esimerkiksi ammattilaisten muodostaman yhteisön, ulkopuolella, mutta ei laajuudeltaan ole missään nimessä sijoitettavissa marginaaliin. Helmi Järviluoma korostaa amatöörien tarkastelussa nimenomaan amatöörien itsensä näkökulmaa. Tutkittuaan amatööripelimanneja hän toteaa näiden vuorovaikutuksesta nousseen tietynlaisen amatööreille tyyppillisen näkökulman, jota Järviluoma nimittää *arvostuksen puute -puheeksi*. Pelimannit kokevat saavansa vähemmän huomiota ja arvostusta kuin esimerkiksi yhteiskunnasta vieraantuneemmat musiikkiopisto-opiskelijat. (Järviluoma 1997.) Järviluoma pitää amatöörejä kuitenkin ”harrastelijoita”³ vakavampina lajin harjoittajina; kuluttaessaan enemmän aikaa ja energiaa toimintaansa he tulevat paljon lähemmäs ammattilaisia kuin pelkät harrastelijat (Järviluoma 1997: 36).

On tietenkin huomioitava, että Järviluoma tarkastelee tutkimuksessaan nimenomaan kansanmusiikkia, joka tuo amatööriryden ja ammattilaisuuden väliin rajanvetoihin omanlaisensa mausteen. Amatöörejä suhteutetaan kuitenkin aina ammattilaisiin, niin hyvässä kuin pahassa ja niin tieteellisessä kirjallisuudessa kuin puhekielessä. Puhekielessä amatööriys yhdistetään usein puutteellisuuteen ja puhutaan vähättelevästi ”pelkistä amatööreistä”. Toisaalta, kuten Järviluoman tutkimuksessa, usein amatöörejä suhteutetaan ammattilaisten lisäksi myös harrastelijoihin, jolloin harrastelijan ja amatöörinkin välille tehdään ero (Järviluoma 1997: 36). Kuitenkin useimmissa sivistyskirjoissa ja synonyymisanastoissa amatööriys on selitetty nimenomaan sanalla harrastelija.

3 Järviluoma käyttää nimenomaan sanaa harrastelija (Järviluoma 1997: 36). Koska amatööri käännetään useissa sanakirjoissa nimenomaan harrastelijaksi, on termi omiaan avaamaan amatöörityteen liittyviä asenteita.

Kertoessaan omasta tekemisestään haastattelemani musiikin harrastajat määrittelevät samalla amatööriyttä. Seuraavassa käsittelen haastatteluaineistoon ja aiempaan musiikin harrastamista käsittelevään kirjallisuuteen pohjaavia erilaisia lähtökohtia amatööriyteen. Näitä ovat amatööriyden käsittäminen 1) *lajin rakastamisena*, 2) *ei-ammattilaisuutena*, eli *ammattilaisuuden vastakohtana* tai *ammattilaisuuden esiasteena* 3) *häpeänä* ja 4) *hyveenä* ja 5) *vahvasti genresidonnaisena*. Genresidonnaisuus erottuu käsitteenä neljästä ensimmäisestä: sen tarkoitus on selvittää, kuinka erilaisin tavoin neljä ensimmäistä kohtaa ilmenevät eri musiikinlajien piireissä.

Amatööriys rakkautena lajiin

Haastatellut musiikin harrastajat selittävät omaa tekemistään useassa tilanteessa sen miellyttävyydellä. Karaokelaulaja toteaa yksinkertaisesti: ”Siit [laulamisesta] vaan tulee semmone hyvä olo” (H7 2011). Sotaveteraanikuorolaisen poika puolestaan toteaa:

[Musiikilla] oli hyvin tärkeä sija ja kyllä musta tuntuu, et hän - - oli - - onnellinen ku sai laulaa. [S]e oli ihan sellasta, et kun he äidin kanssa - - soitti pianolla yhdellä sormella virsikirjaa läpi ja isä laulo siinä vieressä jo siinä vaiheessa, ku äiti vasta harjotteli sitä virttä, ni isä laulo jo silloin ja mummeest se oli - - ehkä kaikest onnellisimmillaan silloin juuri. (H2 2010.)

1920-luvulla syntyneen sotaveteraanikuorolaisen ja nuoren karaokelaulajan kohdalla rakkaus lajiin ilmenee nimenomaan laulamisesta nauttimisena. Näin ollen kysymys ei ole ainoastaan tekemisen vaan kokemisen ilosta. Etenkin 1920-luvun lapsen musiikkikäsitys on syntynyt aikana, jolloin musiikista nauttimisen edellytyksenä on useimmiten ollut itse soittaminen tai laulaminen. Tuohon aikaan ei ollut samanlaisia musiikinkuuntelumahdollisuuksia kuin nykyisin – eikä pelkästään teknologian vuoksi, vaan myös siitä syystä, että eläväkin musiikki oli osa nimenomaan juhlia ja pyhiä toimituksia, ei arkea (mm. Järviluoma 1986).

Laulamisella myös koetaan ja jaetaan muistoja. Kysymys ei ole useinkaan tietyn kappaleen erityisyydestä, vaan siitä, että kappale yhdistyy tiettyyn aikaan

ja paikkaan ja konteksti luo erityisyyden nimenomaan yhdelle tietylle yhdessä kokeneelle ryhmälle (Heinonen 2005: 286). Esimerkiksi sotaveteraanikuoron tappeluksessa tästä on usein kyse: esiinnyttään sellaisen ryhmän kesken ja sellaiselle yleisölle, jolle merkitykset avautuvat aivan omalla tavallaan.

Musiikin parissa viihtyminen on myös sosiaalisen kanssakäymisen muoto. Sotaveteraanikuorolainen vietti viimeisen elinvuotensa palvelutalossa, missä musiikki toimi sosiaalisena piristeenä. Hoitaja kertoi, että sotaveteraanikuorolainen sai myös muun palvelutalon väen mukaan laulamaan.

[H]än - - yhtäkkiä vaa rupes - - laulamaa ja sit jos jollaki oli nimipäivää tai syntymäpäivää, et mulleki hän - - viel aika sillai lähellä häne kuolemaa - - lauloi 'sä kasvoit neito kaunoinen'. (H5 2011.)

Kuunnellun ja soitettun musiikin yhteys on osa lajin rakastamista: voidaan ajatella, että mikäli musiikin kuunteleminen ja soittaminen antavat amatööriille samankaltaisia kokemuksia, on kysymys nimenomaan intohimoisesta suhtautumisesta lajiin. Tällöin soittaminen ei ole suorittamista, ahkeraa harjoittelemista tai muiden viihdyttämistä. Lajin rakastaminen ei tarkoita ainoastaan kuunnellun musiikin lajia tai sitä, että soitettaisiin ja kuunneltaisiin samoja kappaleita. Se tarkoittaa myös niitä tunteita, joita soittaminen ja musiikin kuunteleminen antavat. Katusoittaja (H9 2011) toteaa lakonisesti omasta soittamisestaan: "[K]yl se puulta rupee maistuu." Soittaminen ei siis herätä intohimon tunnetta ja onkin täysin päinvastainen esimerkki karaokelaularin asenteesta omaa tekemistään kohtaan. Kysymys on siitä, miten rakkaus lajiin ymmärretään: jos suhde musiikkiin kattaa kuuntelemisen ja oman musisoinnin, ei rakkaus lajiin riitä amatööriyden määritelmäksi katusoittajan tapuksessa. Sen sijaan karaokelaularin motiivien selittämiseen se sopii erinomaisesti.

Musiikin kuuntelun ja lajin rakastamisen yhteyttä voidaan pohtia myös tarkastelemalla kuunneltuun musiikkiin keskittymistä. Musiikkiopisto-opiskelija kertoo musiikista työskentelyn taustalla seuraavaa:

[M]ul on vähä semmone huano tapa et samal ku teen läksyi ni yleensä kuuntelelen jotain. Mä yritä aina ruvet eka tekee niit läksyi sillee etten kuuntele mut sit se jotenki on nii liia hiljast. Pistän aina jotain soimaa ja sit siihe o vähä vaikee siihe läksyje tekemisee keskitty. (H8 2011.)

Musiikki siis vie musiikkiopisto-opiskelijan keskittymisen ja hän kokee tämän haittaavan läksyjen tekoa. Kuitenkin hän aina laittaa musiikin soimaan välttääkseen hiljaisuutta. Musiikin kuunteluun keskittyminen on Tia DeNoran (2000: 59, 61) mukaan ominaista nimenomaan aktiivisille muusikoille ja suurimmalle osalle ihmisistä keskittymistä helpottava musiikki on instrumentaalitaidemusiikkia. Karaokelaulaja kertoo kuuntelevansa musiikkia jatkuvasti, niin kotona ja töissä kuin työmatkallakin. Oma tekeminen kuitenkin kasvattaa selvästi musiikinkokemustilanteen intensiivisyyttä (H7 2011).

Huilisti kertoo kuuntelevansa musiikkia lähinnä taidemusiikkikonsertissa. Hän lisää myös kuulevansa työpaikallaan jonkin verran elävää musiikkia, kun muusikot harjoittelevat salissa, joka sijaitsee lähellä hänen työpistettään. Tätä huilisti ei pidä pahana. Hän vertaa omaa kokemustaan niihin, jotka joutuvat kuuntelemaan taustalla soivaa radiota työpaikallaan ja nimittää tällaista tapaa ”pakkosyötöksi” (H10 2011). Samaan tyyliin toteaa katusoittaja: ”Aika vähä mää kuuntelen nykyisin musiikkia. [S]e on vähä sama juttu, ku et mä oon kuvataiteilija, ni ei mul mittää taului oo seinäl kotona” (H9 2011). Veteraanikuorolaisen musiikin kuunteluun keskittymisestä kertoo hänen tyttärenpoikansa:

[Eno] soitti pianoo. Humppaa. Ja kaikki laulaa. Ja se oli isoisä mielest hyvin mielekästä. Ja nimenomaan niin et sit ei saanu tehdä, se ei ollu siis mitenkää niin ku ohimenne, vaa istuttii alas ja soitettii ja... joko kuunneltii pelkäästä jos [esimerkiksi] sisko soittaa ni sit... soittaa jotain... Mombasaa seittämät kertaa ni sit kuunnellaa rauhallisest ja taputetaa perää, herkeämättä kuunnellaa... jos soitetaa humppaa ni kaikki laulaa, ei oo muuta vaihtoehtoo ku et kaikki istuu rauhallisesti paikallaa ja laulaa. (H3 2011.)

Tässä sukupolvet nousevat selväksi eronteon lähtökohdaksi: kaksi nuorinta tutkittavaa kertoo kuluttavansa ahkerasti taustamusiikkia, joskin musiikkiopisto-opiskelija kertoo myös keskittyvänsä taustalla soivaan musiikkiin. Huilisti ei siedä jatkuvasti soivaa radiota, joita on huomannut joillakin työpaikoilla suosittavan. Hän käykin mieluummin elävän musiikin konserteissa. (H3 2011.) Katusoittaja kuuntelee musiikkia harvoin siitä johtuen, että hän soittaa sitä joka päivä kadulla. Vanhimman tutkittavan kotona musiikkiin keskityttiin hartaasti. Sotaveteraanikuorolaisen musiikkikäsitys onkin peräisin ajalta, jolloin musiikki

on liitetty lähinnä juhlaan tai kirkonmenoihin (Järviluoma 1986: 27). Tätä herkeämättömyyttä korostaa haastattelussa tutkittavan lapsenlapsi, jolle tällainen suhtautuminen musiikkiin näyttäytyy koomisena. Hän edustaakin samaa sukupolvea kuin nuorimmat tutkittavat ja arkinen, päättymätön soittolista on heidän sukupolvensa elinympäristölle ominainen. Musiikin kuulemiselta on lähes mahdotonta välttyä, mutta kuuntelemisen intensiteetti kuitenkin vaihtelee paljon myös nuorten keskuudessa.

Amatööriys ei-ammattilaisuutena

Ammattilainen ja palkansaaja eivät aina merkitse samaa asiaa. Musiikintekijän määrittelemisen ammattilaiseksi yksinomaan rahan ansaitsemisen perusteella on monimutkaista jo siitäkin syystä, ettei muusikoiden palkkaus ole nyky-yhteiskunnassa säännöllistä. Esimerkiksi kevyttä musiikkia soittavat ammattilaiset työskentelevät lähinnä iltaisin ja viikonloppuisin, mistä johtuen heillä on joissakin tapauksissa ainakin mahdollisuus myös päivätyön tekemiseen (Aho 2000). Tämä mahdollisuus riippuu kuitenkin musiikin tekemisen aktiivisuudesta, eli siitä, kuinka usein esiintymisiä on.

Ammattimaisesti tai puoliammattilaisena muusikon työtään tekevien esiintymisten jatkuvuus ja säännöllisyys on epävarmaa, eikä pitkiä työsuhteita solmita kovinkaan usein. Tästä syystä päivätyön tekeminen on tavanomaista ja saattaa muodostaa suuremman osan ansiosta kuin muusikon työstä saatava palkka (Aho 2000: 133). Näin ollen ammattilaisuuden määrittelyyn tuodaankin hyvin usein mukaan ainakin koulutus ja ajankäyttö, sekä tietenkin taito (mm. Finnegan 1989). On kuitenkin todettava, ettei taitava soittaja ole välttämättä ammattimuusikko, eiväthän kaikki taitavat soittajat soita työkseen. Siksi annankin tässä tutkimuksessa soittajan tai laulajan omalle orientaatiolle suuremman merkityksen kuin rahan, koulutuksen ja osaamisen (tai niiden puutteen) muodostamalle kokonaisuudelle.

Mikäli amatöörimusisointia lähestytään työn vastakohtana, on tarkasteltava *työn ja vapaa-ajan* eroa. Työstä saadaan palkkaa. Työn ulkopuolelle jää oma, henkilökohtaisempi vapaa-aika, josta palkkaa ei saada. 1900-luvun muutokset vapaa-ajassa perustuvat ensisijaisesti kaupungistumisen myötä lisääntyneiden palkkatyöläisten lisääntyneisiin kulutusmahdollisuuksiin.

Teollistuminen ja kaupungistuminen ovat johtaneet työn ja vapaa-ajan uudelleen jäsentämiseen. Tällä tarkoitetaan sitä, että työ ja vapaa-aika, samoin kuin arki ja pyhä, on 1900-luvun kuluessa erotettu toisistaan yhä tiukemmin (Heinonen 2008: 4). Suomalaisten työstä ja unesta erotetusta vapaa-ajasta on 1960-luvulta lähtöisin olleiden rakennemuutosten myötä 1990-luvun aikana suurin osa kulunut television katseluun (Niemi & Pääkkönen 2001: 33). Toiseksi eniten aikaa vei sosiaalinen kanssakäyminen erilaisissa yhteisöissä ja ravintolakulttuurin merkityksen kasvaessa myös ravintoloissa. Suurin osa vapaa-ajasta käytetään kuitenkin kotona (Niemi & Pääkkönen 2001: 33, 37).

Suomalaiset mieltävät vapaa-ajan usein ajaksi, joka vietetään perheen parissa (Jallinoja 2009). Vapaa-ajan ja amatööriyden suhteeseen liittyikin kysymys siitä, mielletäänkö soittaminen osaksi vapaa-aikaa. Amatööriys, mikäli se nähdään ammatillisuutta lähentelevänä, vaikeasti määriteltävään vapaa-aikaan sijoittuvana toimintana, on osittain pois perheen kanssa vietetystä ajasta (Järviluoma 1997: 36). Tämä puolestaan ilmentää sukupolvien välisiä eroavaisuuksia: vapaa-ajan rooli on erilainen eri sukupolvien ajankäyttökäsityksissä. Lisäksi vapaa-ajan suhde työhön on työn luonteesta kiinni ja esimerkiksi harrastajina aloittaneiden, intohimoisten muusikoiden kohdalla näiden erottelu voi olla vaikeaa. Joissain tapauksissa voi olla mahdotonta määrittää tarkkaan, milloin on kysymys nimenomaan työstä, sillä sellaiseksi voidaan katsoa myös tulevaan esiintymiseen valmistavat yhtyejärjötukset. Niistä ei kuitenkaan makseta palkkaa, ja kysymyksessä voi olla esimerkiksi yhtye, joka on aloittanut soittamisensa harrastuksena.

Vapaa-ajan ja työn suhteen lisäksi vapaa-ajan luonne vaihtelee. Useissa vapaa-ajan toiminnoissa kyse on keinosta unohtaa päivän työt. Näin musiikin harrastaminen, mikäli se tuottaa iloa ja arkisemmista tilanteista erkaantumista, voidaan nähdä työn vastakohtana. Amatöörimusisoidijien tapauksessa nimenomaan arkipäiväisyydestä pakenemisen tarve on usein merkittävä harrastusmotivaatio ja harrastaminen saa näin eskapistisen funktion. Esimerkiksi karaokelaulua pidetään usein juuri tällaisena pakenemisena. Toisaalta karaokea pidetään myös vapaa-aikaan kuuluvana ravintolakulttuurin, sosiaalisen kanssakäymisen muotona (Vanhanen 1996: 21). Karaoke on aikanaan rantautunut Suomeen leimallisesti kaupallisena ilmiönä (Kenttämies 1993: 3). Karaoke on siis tuote, jota joko ostetaan kotiin, tai sitten kulutetaan ravintolaillan yhteydessä samalla kun ostetaan esimerkiksi virvokkeita. Tästäkin syystä ilmiötä on vaikea yhdistää ammattilai-

suuteen tai ammattilaisuuspyrkimyksiin, mikäli puhutaan karaokelaulajista eikä laulavista karaokeisännistä.

Karaokelaulajan haastattelussa vastakohtaisuus suhteessa ammattilaisuuteen tuli selkeästi esille karaokelaulukilpailun yhteydessä. Karaokelaulaja oli osallistunut maakuntakohtaiseen karaokekilpailuun ja sijoittunut neljänneksi. Hän oli tyytyväinen omaan sijoittumiseensa, mutta paheksui voittajaa, koska tämä oli hänen mielestään liian lähellä ammattilaista: "[S]emmone voitti sen finaali kenel on kaks bändii. Ni ei ollu mikää ihme et... Et periaattees ois pitäny kattoo et onks hän niin ku joskus laulanu jossai." (H7 2011.) Voittaja oli valmiiksi liian menestynyt, eikä tämä mahtunut karaokelaulua harrastavan nuoren miehen mielikuvaan siitä, minkälaisen osallistujien pitäisi saada mahdollisuus voiton tavoitteluun nimenomaan harrastajille tarkoitetun lajin kilpailussa. Tämä liittyy yleisiin käsityksiin amatööriydestä. Osassa sanakirjoistakin todetaan, että ammattiuurheilijat eivät *saa* osallistua amatöörikisoihin.

Toisaalta karaoke on kuitenkin nähty myös kilpailun muotona ja mahdollisuutena menestymiseen (Vanhanen 1996: 12, 35). Tällaisena ilmiönä karaoke vetää puoleensa ravintolasta toiseen kiertäviä harrastajia, joille nimenomaan laulamminen on muodostunut ravintolaillan lieveilmiöitä merkittävämmäksi asiaksi (Vanhanen 1996: 15). Karaoke on musiikin harrastamisen muoto, jota voidaan tarkastella monella tapaa. Vaikka se vaikuttaa vain arjen pakenemiselta, ja näin ollen ehkä ammattilaisuuden vastakohdalla, voidaan sen piirissä toimia ammattilaisten tavoin. Mielenkiintoista karaokekäyttäytymisessä onkin se, että kenellä tahansa on mahdollisuus elää hetki tähteyttä. Karaokelaitteiden turvallisessa läheisyydessä esiinnyttään ja samalla esitetään esittämistä. Vietetään vapaa-aikaa, nautitaan ravintolakulttuurista ja samalla eletään kolme ja puoli minuuttia tilanetta, jonka voidaan kuvitella olevan ammattilaisten elämään kuuluva.

Amatööriys ei ole ammattilaisuutta, mutta se voidaan ymmärtää myös *ammattilaisuuden esiasteena*. Amatöörit voivat olla lähellä ammattilaisia, vallata samoja esiintymislavoja ja tavoitella esiintymisessään samankaltaista intensiteettiä, vakavahkoa suhtautumista lajiin, kuin ammattilaisetkin (ks. esim. Stebbins 1992). Amatöörit sijoittuvat useasti ammattilaisuuden ja harrastamisen välimaastoon. Se, mikä lopulta sijoittaa heidät jompaankumpaan ryhmään on ammattilaiseksi ryhtyminen, sillä kaikille harrastaminen ei riitä. Työn ja vapaa-ajan erottelu onkin mielenkiintoinen juuri siitä syystä, että esimerkiksi musiikkiopisto-opiske-

lijoiden harrastaminen ei aina ole yksinomaan miellyttävää. Silti siitä puhutaan harrastamisena. Lajin rakastaminen ei siis tarkoita sitä, että rakkauden pitäisi ilmetä miellyttävänä, vaan myös vastoinkäymiset kuuluvat – ainakin tavoitteelliseen – harrastamiseen. Mitä tulee taiteeseen, on ammattilaisuuden edeltäjänä aina amatööriys, se on väistämätöntä. Ammattilaisia ei ole olemassa ilman amatöörejä (mm. Shera 1970 [1939]: 7).

Amatööriys on ammattilaisuuden esiasteena esimerkiksi silloin, kun on kysymys muusikoksi kouluttautuvasta nuoresta. Tällainen henkilö ei ole enää puhtaasti amatööri, sillä hänelle musiikin tekeminen on tavoitteellista ja paikoin ammattimaistakin. Hän on kuitenkin ollut amatööri aloittaessaan, eikä hän ole vielä varsinaisesti ammattilainen. Opiskeluaikanaan hän saattaa identifioitua hyvinkin voimakkaasti nimenomaan muusikoksi, sillä opiskelu on merkittävä osa hänen elämäänsä. Identiteetti myös suuntautuu nimenomaan päämäärien mukaisesti, eli sen mukaan, mitä pyritään olemaan huolimatta siitä, saavutetaanko pyrkimys vai ei (ks. esim. Hall 1999).

Voidaankin ajatella, että 20-vuotias viulupedagogiikan opiskelija saattaa identifioitua omassa elämässään voimakkaammin viulistiksi ja opettajaksi kuin esimerkiksi viisitoista vuotta musiikkiopistossa työskennellyt tuore äiti. He toimivat tai tulevat toimimaan molemmat viulunsoitonopettajina, mutta juuri tällä hetkellä opiskelijalle viulunsoitonopettajuus ja viulunsoiton opettajan subjekti-positio ovat merkittävämpiä (vrt. Heinonen 2009: 53 mukailten Mouffe 1992). Kokenut pedagogi ja musiikkiopistoelämään tottunut aikuinen puolestaan saattaa pitää tärkeimpänä roolinaan esimerkiksi äitiyttä.

Ammattilaisuus edeltää amatööriyttä myös laajemmassa yhteiskunnallisessa tarkastelussa: ammattiorkestereiden historia on lähes kaikissa tapauksissa amatööriorkestereissa, ei ainoastaan soittajarivistön henkilöhistorian, vaan myös itse orkesterin kehityskaaren vuoksi. Esimerkiksi vuonna 1927 perustettu Turun kaupunginorkesteri (nykyisin Turun filharmoninen orkesteri), on kehittynyt alun perin Turun soitannollisen seuran pohjalta (Luttinen 2011).

Vaikka ammattilaisuutta edeltää aina amatööriys, ei amatööriys välttämättä johda ammattilaisuuteen. Amatööriys voidaan nähdä ammattilaisuutta kohti kurottavaksi myös tilanteissa, joissa ammattilaisuuteen ei varsinaisesti pyritä kouluttautumisen tai ahkeran keikkailun myötä. Karaokelaulaja (H7 2011) toteaa leikkimielisesti: "Vois tehdä 'Jari Sillanpää'". Tällä hän viittaa iskelmälaulaja

Jari Sillanpään historiaan risteilyaluksen tiskarina ja hänen tangokuninkaana äkillisesti saavuttamaansa suosioon. Haastateltava työskentelee itse suurtaulukokkina ja hänen kommenttinsa on tulkittavissa huumoriksi. Se kuitenkin sopii erinomaisesti juuri karaokeharrastajan maailmankuvaan: karaokeharrastuksella on piileviä kykyjä esiin nostava funktionsa, vaikka se olisikin lähinnä ajanvietettä. Vaikka äänen lausuttu kaukainen haave on selvästi vitsi, antaa se viitteellistä tietoa siitä, mikä on karaokelaulajan musiikin harrastuskäsitystä leimaava ideaali. Pyrkimys ammattilaisuuteen saattaa sijaita kaukaisen haaveen ohikiitävässä pohdinnassa, eikä itse ammattilaisuuden välttämättä ajatella koskaan toteutuvan.

Amatööriys häpeänä

Häpeä on tunne, jota ei useinkaan suoraan ilmaista. Se on jotakin rivien välissä ja äänen lausutun ulkopuolella (Oinas 2013: 153). Häpeä nähdään usein kokemuksena epänormaaliudesta. Häpeää pidetään myös opittuna tunteena: on opittu, mikä on normiston mukaista ja poiketaan siitä jollakin tavalla (Oinas 2013: 155–156). Tässä tutkimuksessa häpeä kietoutuu puutteellisuuteen. Amatöörit suhteuttavat itseään, sitä ääneen lausumatta muihin musiikintekijöihin, esimerkiksi musiikinopiskelijoihin tai ammattilaisiin. Tällöin puutteellisuus joko peitetään, jätetään sanomatta, tai sitten se käännetään pääläelleen. Puuttuvasta ominaisuudesta tehdään tarpeeton.

Silloin kun amatööriys koetaan häpeänä, ei häpeän perusteena ole välttämättä ulkoa päin osoitettu vähättely, vaan esimerkiksi itse koettu taidon puute. Tällöin amatööriys näyttäytyy mahdollisesti jonkinlaisena kyvyttömyytenä, jota pyritään kompensoimaan osoittamalla puuttuva kyky tarpeettomaksi. Nuotinlukutaito on esimerkki tästä. Kaksi haastattelemani amatööriä piti nuottia kahlitsevana ja nuotinlukutaitoa heille itselleen tarpeettomana (H7 2011; H9 2011). Toisaalta puuttuvasta taidosta voidaan tehdä päämäärä esimerkiksi harjoittelemalla intensiivisemmin. Kyvyttömyys voi olla itse havaittua, mutta usein se huomataan suhteessa muiden ihmisten taitoihin ja osaamiseen. Haastatteluissa tulikin ilmi, millä tavoin amatöörit suhteuttavat itseään ”muihin” ja ”toisiin”, joissakin tapauksissa jopa kokonasiin ryhmiin, kuten esimerkiksi ammattilaisiin, enemmän esiintyviin muusikoihin tai musiikin opiskelijoihin.

Amatööriyden tuottama häpeä voi ilmetä tilanteissa, joissa amatöörit vertaavat itseään muihin. Esimerkiksi yhtyesoitto-tilanne voi olla liian haastava ja omat taidot tuntua puutteellisilta etenkin silloin, kun harjoitellaan uutta kappaletta. Tilanne voi tuntua ahdistavalta, mutta joissakin tapauksissa puute käännetään eduksi, esimerkiksi aitoutta korostamalla. Tilanteet, joissa puute ei voi kääntyä eduksi, ovat usein painostavampia. Esimerkiksi pukeutumisella osoitettu jonkin luokan tai ryhmän edustaminen ja toisaalta yksilöllisempi tyyli muokkautuvat aina ryhmäpaineiden, muodin ja ympäröivän, normeja ja tapoja sisältävän kulttuurin alaisuudessa (Giddens 1991: 99). Samalla tavoin amatöörit tekevät omia valintojaan sen paineen alla, jonka yhteiskunta asettaa. He tulevat osaksi jotakin ryhmää, osoittavat toimintansa väistämättä kuuluvaksi johonkin kategoriaan. Halutessaan kuulua johonkin toiseen ryhmään, heidän on edustettava itseään eri tavoin. Aina tämä ei kuitenkaan onnistu ja tämä puutteellisuus saa amatööriyden näyttäytymään häpeänä.

Amatööriys hyveenä

Amatöörien arvottamisesta puhuttaessa amatöörit tuodaan usein julki tekijöinä, joilla on musiikkikulttuurisessa kontekstissa suuri merkitys, mutta joita *tästä huolimatta* vähätellään runsaasti. Esimerkiksi Järviluoman (1997) esiinnostama arvostuksen puute -puhe on ikään kuin amatööriyden edellytys. Vaikka – kuten Järviluoman tutkimuksesta käy ilmi – amatöörit kokevatkin itseään vähäteltävän esimerkiksi suhteessa oman paikkakuntansa musiikinopiskelijoihin, voi amatööriyden ylläpitäminen olla heille itselleen tärkeää (Järviluoma 1997). Siinä missä amatööriys on rakkautta lajiin, korostetaan sen yhteydessä usein aitoutta ja pyyteettömyyttä. Voittoa ei tavoitella ja tämä tuodaan näkyvästi esille. Halutaan kertoa, että soittaminen tai laulamminen tapahtuu vain soittamisen ilosta. Näkökulma ei kuitenkaan ole yleistettävissä siinä mielessä, että usein henkilöt, jotka harrastavat soittamista ja laulamista puhtaasti omaksi ilokseen, eivät välttämättä voisikaan tienata harrastuksellaan. Näin ollen he eivät myöskään voi identifioitua voittoa tavoittelemattomiksi, aidoiksi amatööreiksi, sillä voiton tavoitteleminen olisi tällaisten henkilöiden tapauksessa mahdoton ajatus.

Sosiolingvivistisestä näkökulmasta asetelma on mielenkiintoinen: mikäli harrastaminen on tavoitteetonta omaksi iloksi puuhastelua, on harrastelija erittäin hyvä käänös sanalle amatööri. Amatööri on lajin rakastaja, ei enempää. Mikäli amatööri itse suhtautuu tekemiseensä itselleen tärkeänä, mutta ei niinkään päämäärätietoisena toimintana, voidaan häntä nähdäkseni kutsua nimenomaan harrastelijaksi. Harrastelijalta ei odoteta samanlaista osaamista kuin ammattilaissoittajilta ja hän identifioituu vahvemmin muiden toimintojen kuin musiikin harrastamisen kautta. Hän saa harrastella, eikä häneltä odoteta – tai hän ei odota itseltään – esimerkiksi musiikkiopistosuorituksia. Kun ammatti ja/tai koulutus ovat muulta kuin musiikin alalta, voidaan ilman paineita olla amatöörejä.

Musiikkikoulutusta on kritisoitu sen päämäärähakuisuudesta (mm. Lehtonen 2005). Mikäli todella on kysymys harrastajasta, joka ei aseta itselleen suuria päämääriä, voidaan päämäärättömyys nähdä myös arvona. Kaikkien haastateltavien kohdalla on kuitenkin kyse jollakin tavoin ja joillekin yleisöille esiintyvistä musiikin harrastajista. Tällöin tietynlainen yleisön hyväksynnän tavoittelu on toiminnassa väistämättä läsnä. Tämä ei kuitenkaan ole samanlainen päämäärä, kuin esimerkiksi instituution asettama normisto. Suuri merkitys on sen tiedostamisella, ettei todistusta muodollisesta pätevyydestä tarvita. Tällöin rakkaus lajiin näyttäytyy merkittävämmässä roolissa. Voidaan puhua päämäärättömyydestä, mikä ei tarkoita motivaation puutetta. Enemmänkin kysymys on anarkistisesta suhtautumisesta musisointiin, millä tarkoitan kielteistä suhtautumista koulutuksen hankkimiseen tai siihen, että sen hankkiminen olisi välttämätöntä. Mikäli amatööriys näyttäytyy hyveenä, se näyttäytyy nähdäkseni hyvin samanlaisista tarkoituseristä kumpuavana kuin musiikin kuuntelukin. Halutaan tehdä sitä, mitä rakastetaan ja toisinaan myös tuoda tämä motivaation lähde esille pyyteettömänä, hyveellisenä tekijänä; amatööriys on *aitoa* rakkautta lajiin. Niin ainakin väitetään, koska etenkin joidenkin musiikinlajien piirissä esimerkiksi rahattomuus on osa autenttisuutta.

Aina tilanne ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen ja olisi naiivia ajatella, että esimerkiksi nuotista irrottautuminen olisi tietoinen valinta. Nuoteista soittaminen esitetään tarpeettomana. Kysymys voi kuitenkin olla vain siitä, ettei nuottia ole syystä tai toisesta opittu tai opeteltu lukemaan. Mediassa esiintyy muusikoita, jotka ylpeänä kertovat nuotinlukutaidottomuudestaan (esim. Ra-

diomafian kohtaaminen 2003 [1994]). Oikeastaan tämä on esimerkiksi rockmuusiikin tapauksessa leimallistakin: halutaan irrottautua kahleista ja tehdä tekemisen ilosta ja toisinaan pyritään myös välittämään tämä kahlitsemattomuus kuulijoille. Katusoittaja (H9 2011) toteaa: ” [A]lle kymmenevuotiaan mut pantii pianotunneil ja mää sain melkein pianonkannen sormille ku mä osasin kappaleen jo ulkoo, mut sit mun opettaja karjasi että kato nuotteja! Siihen loppus mun pianotunnit.” Tällainen suhtautuminen nuottiin on oikeastaan melko anarkistinen. Halutaan kumota käsityksiä, jotka omasta mielestä tuntuvat kovinkin vallitsevilta.

Karaokelaulajan (H7 2011) tilanne on samankaltainen: ” Tai siis kyl se varmaa on harjotteluu mut en mää niin ku koe sitä... ku se ei oo semmost niin kon... olet jossai yksin, yksin tai opettajan kans ja sit niin kon siäl... katot jostai lapuist tai...kertoo sul. Et sä saat niin ku iha itte.” Tässä amatööriys näyttäytyy hyveenä, omana, sitoutumattomana ja vapaana toimintana. Ponnistuksista vapaa oma tekeminen on mukavampaa kuin rajoittava nuottiin katsominen, josta halutaan irrottautua. Huilistin tapauksessa tilanne on oikeastaan päinvastainen, sillä hän kertoo, miten ”pahvimuusikon” oli vaikeaa, jännittävääkin liittyä harrastusporukkaan, jossa pohjataan kansanmusiikin improvisatoriseen esitystraditioon (H10 2011). Amatööriyden arvottaminen onkin peräisin usein niistä genrekäytänteistä, joihin on totuttu.

Amatööriyden kokeminen hyveenä ei perustu ainoastaan ulkopuolelta tulevaan kritiikkiin, vaan myös omaan, rehelliseen näkemykseen harrastuksen paikasta omassa elämässä. Mikäli amatööri on tyytyväinen omaan toimintaansa ja asemaansa, ei hän myöskään pidä amatööriyttään pahana. Näin ollen amatööriys on nimenomaan osa vapaa-aikaa, omaa tekemistä, eikä sen tarvitsekaan kuulua päivätyöhön tai nousta yksilön asemaa määrittäväksi. Silloin amatööritoiminta saa olla pelkkä harrastus, eikä sen tarvitse olla mitään muuta.

Amatööriys vahvasti genresidonnaisena ilmiönä

Amatööriys ilmenee eri tavoin eri musiikinlajeihin kiinnittyneissä käytännöissä. Karkein jako kolmeen lajiin, taide- populaari- ja kansanmusiikkiin, on omiaan ilmentämään eri piireissä eri tavoin arvioitavaa ja arvotettavaa amatööriyttä –

ainakin historiallisesti. Genre määrittää ammattilaisuussuhdetta, sillä esimerkiksi taidemusiikissa ammattilaiset ovat aina koulutettuja, kun taas kansanmusiikki yhdistetään sananakin aivan erilaiseen lähtökohtaan. Toisaalta ajatus kansanmusiikista on kokenut muodonmuutoksen siirtyessään vanhemman väestön piiristä myös nuorison keskuuteen 1980-luvun institutionalisoitumisen myötä (Järviluoma 1997: 130–131). Koulutus on kasvattanut rooliaan 1970-luvun kansanmusiikkipolitiikan muutoksesta, kansanmusiikkiin panostamisesta ja erityisesti Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosaston perustamisesta lähtien (Asplund ym. 2006: 518–519). Koska koulutuksen voidaan nähdä liittyvän kaikkiin kolmeen pääryhmään ja niissä vallitsevaan arvottamiseen, on myös kouluttautumisen väistäminen autenttisuuden nimissä yhä tärkeämpi teema amatööriyttä pohdittaessa.

Genre pohjautuu latinankielen sanaan *genus*, joka tarkoittaa lajia. Genre eli lajityyppi on tapa jaotella musiikkia niin kaupallisissa ympäristöissä, kuin myös arkikielessä ja tieteellisessä keskustelussa. Genren avulla tarkasteltuna musiikkikulttuurin ilmiöt voidaan palauttaa niiden historialliseen, ajalliseen, paikalliseen ja sosiaaliseen kontekstiin, jolloin genren käsitettä voidaan hyödyntää myös analyysivälineenä (Kärjä 2000: 100). Tämä tulee olennaiseksi käsillä olevan kaltaisesa tutkimuksessa, jossa käsitellään eri piireissä toimivia ja eri aikana syntyneitä, siis eri sukupolviin kuuluvia, amatöörejä.

Genren voi määritellä monella tapaa ja ongelmallisuus näiden määritelmien tuottamisessa on se, kuinka monella tasolla genrekäsitteitä voidaan käyttää. Lisäksi genret muotoutuvat kielenkäytössä, mistä syystä ne myös muokkautuvat jatkuvasti. (Kärjä 2000: 102–103.) Franco Fabbri (1982: 52) määrittelee genren ”musiikillisten tapahtumien joukoksi, jota ohjaa määrätty joukko sosiaalisesti hyväksytyjä sääntöjä”. Hän jakaa nämä säännöt formaalisiin ja teknisiin sääntöihin, semioottisiin sääntöihin, käyttäytymisen sääntöihin, yhteiskunnallisiin ja ideologisiin sääntöihin, sekä kaupallisiin ja juridisiin sääntöihin. Vaikka tätä jakoa on kritisoitu sen laveudesta, voidaan yhteiskunnallisia ja ideologisia sääntöjä pitää tässä työssä genretarkastelun lähtökohtana. Fabbri tarkoittaa yhteiskunnallisilla säännöillä sitä, miten genret määrittyvät yhteisöjen hyväksymien sääntöjen puitteissa; yhteisön jäsenet osallistuvat toimintaan tietyn tavoin ja toisaalta tietyt yhteisöt omaksuvat tiettyjä genrejä, jotka voivat olla sidoksissa esimerkiksi johonkin ikäryhmään tai yhteiskuntaluokkaan (Fabbri 1982: 58).

Genrearvot liittyvät siis vanhakantaisiin arvottamisen tapoihin, joista Juha Herkman (2001) käyttää esimerkkinä antiikin tragediaa ja romaania. Tragediaa pidettiin antiikissa tärkeimpänä draaman muotona. Romaania puolestaan pidettiin ennen 1900-lukua ”roskaviihteenä” (Herkman 2001: 108). Tilanteet kuitenkin muuttuvat ja romaanista on tullut merkittävin kirjallisuuden muoto. Arvottaminen liittyy vahvasti myös kaupallisuuteen, mistä syystä esimerkiksi populaarimusiikin tutkimusarvoa ei aina ole tunnustettu (Aho & Kärjä 2007: 7–8). Monet genrejä arvottavat sosiaaliset, historialliset ja taloudelliset tekijät eivät tule esille ainoastaan yhteydessä amatöörien soittamaan tai laulamaan musiikkiin, vaan myös suhteessa kuunneltuun musiikkiin. Mitä tulee yleisempään genrekeskusteluun, on arvottaminen usein nimenomaan musiikkikulttuurin kuluttajien tuottamaa. Omat valinnat ovat osa omaa identiteettiä ja itse määrittelyä (esim. Aho & Kärjä 2007: 7). Muusikko voi esimerkiksi esiintyä usein häissä ja soittaa omasta mielestään puuduttavia ikivihreitä äänekkäälle yleisölle, joka tuntuu tilanteen luonteen vuoksi kaikkiruokaiselta. Kappaleet, joita hän kotiin päästyään itseksensä kuuntelee, eivät välttämättä sisällä yhtäkään hääohjelmistoon kuuluvaa kappaletta. Näiden kappalelistojen eriytyminen tällaisessa kuvitteellisessa tilanteessa olisi jopa todennäköistä.

Uskoisin, että näiden lisäksi ovat vielä ne yhtyeet ja albumit, jotka esitetään vastauksena, kun musiikkimaku tulee puheeksi jossakin vapaa-ajan keskustelussa, toisin sanoen ne kappaleet, joita kuunnellaan kun kotiin tulee vieraita. Samalla kun siivotaan asunto edustuskuntoon, valitaan myös edustava levy hyllystä ja laitetaan se soimaan. Tämä saattaa liittyä musiikinharrastajien omaan arvottamiseen; on jotakin, mitä on pakko soittaa rahan tai kehittymisen – esimerkiksi koulutuksen parissa etenemisen – vuoksi ja on jotakin, mitä ei ole pakko soittaa, vaan sitä voi soittaa omaksi ilokseen. Lisäksi ovat tietenkin ne kappaleet, joita ei voi soittaa, sillä tarvittavat resurssit, kuten riittävä taito, puuttuvat ja tyydytään kuuntelemiseen. Näiden seikkojen vuoksi näkisin genreajattelun amatööriyden tarkastelussa äärimmäisen tärkeänä nimenomaan kuunnellun ja soitettun musiikin yhteyksien näkökulmasta.

Musiikkiopisto-opiskelija (H8 2011) toteaa omasta soittamisestaan monimerkityksellisesti: ”No... kyl se valitettavasti menee useemmite siihe... rämpyttelyn puolel.” Hän erottelee puheessaan ”soittamisen” ja ”rämpyttelyn”, joista ensimmäinen on tavoitteellista ja musiikkiopisto-opiskeluun liittyvää harjoittelua, toinen aino-

astaan huvin vuoksi soittamista. Tämä kertoo siitä, miten genret nivoutuvat osaksi omaa harrastuskäsitystä: on ohjastettu genre ja opiskelusoitin, sekä kaiken tämän ulkopuolelle sijoittuva vapaampi tekeminen. Tämänkin opiskelijan tapauksessa taidemusiikki on se genre, jonka yhteydessä harjoitellaan, ja populaarimusiikki huvia, hauskaa tekemistä niin kuunneltuna kuin soitettunakin (vrt. Tuovila 2003).

Musiikin kuuntelusta musiikkiopisto-opiskelija (H8 2011) kertoo seuraavasti: ”Jotain klassistaki koitan kuunnella ja jazzii aika paljo ja sit ihan jotain, ei nyt mitään listapoppii mut... Iskelmä nyt ei kauheesti sytytä mut muute yritän aika monipuolisesti kuunnella.” Kommentissa on mielenkiintoista se, että musiikkiopisto-opiskelija *yrittää* kuunnella *mahdollisimman* monipuolisesti. Monipuolisuus on siis arvo, johon tulee pyrkiä ja siksi klassistakin musiikkia ”koitetaan” kuunnella. Listapopista erotutaan, ei välttämättä marginaaliin, mutta johonkin arvokkaampana pidettyyn kuitenkin. Usein ero tehdään kaupallisen ja vähemmän kaupallisen musiikin välille. Tässä erottelussa jälkimmäinen on luonnollisesti sitä arvokkaampaa, kunnioitettavampaa musiikkia. Toki tässä on kysymys musiikin harrastamista koskevasta haastattelusta ja kysymykseen on ehkä siksi tärkeää vastata arvottavasti.

Genreajattelu voi liittyä arvottamisen lisäksi myös vielä tiukempaan ajattelutapaan, hyväksymiseen tai hyväksymättä jättämiseen. Tämä tulee esille erityisesti sotaveteraanikuorolaisen tapauksessa. Sotaveteraanikuorolaisen veli toteaa:

Mut vanhin veliki, -- ku hän kävi sit tanssiorkestereis soittamas, ni sitä ei isä, ei hän hyväksynyt sitä ollenka. [V]ääränlaist musiikkii ja... (Väärä paikka.) Niin, nii, väärä, joo. (H1 2010, sulkuihin merkitty kommentti on haastattelutilanteessa mukana olleen haastateltavan vaimon kommentti.)

Sotaveteraanikuorolaisen isä ei siis hyväksynyt tanssimusiikkia, jota 12-lapsisen perheen vanhin veli kävi soittamassa. Mielenkiintoista onkin se, millä tavoin tämä on vaikuttanut sotaveteraanikuorolaisen musiikkikäsitteiden muotoutumiseen ja miten hän on myöhemmin tietoisesti tai tiedostamattaan hylännyt isänsä opettaman käsityksen. Sotaveteraanikuorolaisen poika nimittäin kertoo isänsä kuunnelleen mielellään pojan tanssiorkesterin harjoituksia (H2 2010). Tässä tapauksessa iskelmä siis miellytti toisin kuin yli kuusikymmentä vuotta nuoremman kaupunkilaisen musiikkiopisto-opiskelijan tapauksessa.

Amatööri-identiteetin muodostuminen haastattelutilanteessa ja sen analyysissä

Amatööri-identiteetti muodostuu haastateltavieni kohdalla heidän musiikkia ja musiikinharrastusta koskevista käsityksistä. Näin ollen kaikki viisi haastattelemaani amatööriä eroavat toisistaan huomattavasti. Tutkimani amatööriys sijaitsee nimenomaan musiikinharrastajien omissa käsityksissä ja kertomuksissa. Kertoessaan musiikin roolista elämäkerrassaan, määrittelevät he musiikinharrastamista myös itselleen. Useasti esiin nousi musiikin harrastamisen *varsinaisuus* tai sen puute. Varsinaisuudella tarkoitan tässä musiikin harrastamista harrastamisen itsensä vuoksi, siis esimerkiksi systemaattista harjoittelua seuraavaa soittotuntia varten. Esimerkiksi musiikkiopisto-opiskelija (H8 2011) toteaa, ettei ennen kitaratunneille menemistään tehnyt mitään ”varsinaista” musiikinharrastamisen suhteen. Tämä on mielenkiintoista harrastamisen yhteydessä, sillä sanana se pohjaa hartaaseen, rakastavaan suhtautumiseen.

Musiikkikulttuurin muutosten tarkastelun kannalta tulos on merkittävä. Musiikinharrastajat pitävät omaa tekemistään joissakin tilanteissa tärkeämpänä, verrattuna siihen, että toiminta olisi tavoitteellista. Esimerkiksi kouluopetuksen yhteydessä olen usein päätyneet tilanteeseen, jossa oppilaiden harrastuksia kysyessäni muutama lapsi toteaa, ettei harrasta mitään. Harrastaminen liitetään siis usein johonkin ohjattuun tai muulla tavalla tavoitteelliseen. Esimerkiksi kirjojen lukeminen ei riitä. Jopa ajankohtaiseen nuorten syrjäytymiskeskusteluun liitettyä tämä yleinen havainto on keskeinen. On tärkeää tutkia sitä, mitkä tekijät nostavat musiikin tekemisen osaksi harrastajan identiteettiä. Tämä onkin yksi mahdollinen jatkotutkimuksen suunta. Musiikkiopisto-opiskelija toteaa harrastamisen aloittamisesta: ”Eiköhä se ollu kaheksanvuotiaana. Menin kitaratunneil. - - Sitä ennen... Lähinnä varmaa jotai, silloin tällö jotai laulamist mut ei mitää varsinaist” (H8 2011). Harrastaminen on tässä ajattelutavassa varsinaista vasta ohjattuna, vaikkei ammatti olekaan tavoitteena.

Varsinainen harrastaminen yhdistetään myös taitoon. Sotaveteraanikuorolaisen ystävä toteaa: ” [H]änel oli aika hyvä lauluääni. Ja sitte ku hän oli kirkkokuorossa ni... ni hän osasi.” (H4 2011.) Harrastaminen todistaa osaamisen, ryhmässä esiintyminen ei harrastustoiminnan yhteydessä välttämättä edellytä ensiluokkaista osaamista, mutta asettaa oletuksia ainakin jonkinlaisesta osaami-

sesta. Tähän liittyy myös ahkeruus. Kuoronjohtaja kuvaakin sotaveteraanikuorolaista ”tunnolliseksi rivimieheksi” (H6 2011). Hänen aktiivisuutensa kuoron toiminnassa tuli siis huomioiduksi.

Harrastaminen saa merkityksiä amatöörejä ympäröivästä kulttuurista, yhteiskunnallisista ja poliittisistakin yleisimmistä käsityksistä. Näitä käsityksiä ovat esimerkiksi perheessä, koulussa ja vaikkapa musiikkiopistossa asetetut vaatimukset ja lähtökohdat. Käsitykset harrastamisesta ja omasta musiikkisuhteesta synnytetään siis aina ympäröiviin ihmisiin peilaten, eikä oman identiteetin ja yhteisöllisen identiteetin välille voida koskaan vetää selkeää rajaa (Heiniö 1994). Tässä perhe on tärkeä. Sotaveteraanikuorolaisen poika toteaa oman harrastamisensa liikkeelle lähtemisestä seuraavaa:

Mä luulen et ku [isä] sitä [tuttavan] haitarinsoittoa kuunteli ni hänel tuli semmonen mieleen et olis kiva kun minäkin osaisin ehkä joskus soittaa niin kun [tuttava]. Sit hän osti mulle kerran Turusta semmosen pienen pianohaitarin. Mä en muista siis tästä itse aktista mitään, mut mä olen kuullu sen seitsämäsataa kertaa, et miten se meni. Mut ei mul oo mitään omakohtast muistikuvaa, oikeastaan mä en siitä ekast haitaristakaan muista mitään. Se oli tosi pieni, ja tota, ja esimerkiksi bassopuolella sil pysty vaan ottamaan duurisointuja. (H2 2010.)

Koska sotaveteraanikuorolaisen poika kertoo kuulleen tarinan moneen kertaan, on hänen isälleen selvästi ollut tärkeää, että juuri hän on ollut ratkaiseva henkilö poikansa harrastuskipinän syntymisessä. Näin ollen kysymys on perheen yhteisestä muusikkoudesta, jonka vaikutuksen piirissä sotaveteraanikuorolainen saattoi tavallaan lukea perheensä ansiot omikseen. Kertominen tekee asian olevaksi ja tärkeäksi. Tässä tilanteessa se on tapahtunut ”seitsemäsataa kertaa” isältä pojalle ja myöhemmin poika kertoo kuulemastaan tarinasta tutkimushaastattelussa. Haastattelu siis rakentaa amatööri-identiteettiä, eikä historiallisten totuuksien etsiminen ole tämän identifikaatioprosessin selvittämisessä ja auki kirjaamisessa olennaista.

Kertomusten todellisuuden ainutlaatuisuus, se, miten kertominen muokkaa kuvaa todellisuudesta (esim. Vilkkö 1990), on pidettävä mielessä jatkuvasti ja hyvin usein asetelma synnyttää kiinnostavia tilanteita. Oman kertomuksen, oman muusikkouden uudelleenjäsentäminen tuli esille esimerkiksi katusoittajan tapa-

uksessa jo haastatteluvaiheessa hänen todetessaan seuraavasti: ”En mä miehelläni käytä itestäni mittää sen ihmeellisempiä nimityksiä” (H9 2011). Haastattelutilanteessa parhaaksi mahdolliseksi termiksi valikoitui *musikantti*, mutta sitäkin hän ei pitänyt oikein sopivana eikä tarpeellisena. Tämä on osoitus siitä, millä tavoin muutoksen, uudelleenjäsentämisen, voisi tietyllä tavalla kieltää itseltään. Tässä tilanteessa tutkijan rooli on omalla tavallaan todella näkyvä ja saattaa tuntua jopa siltä, että vastauksia, tutkittavan itsemäärittelyä, kitketään väkivalloin pinnalle. Jotakin tapahtui tässäkin yhteydessä, sillä haastattelun jälkeen samalla viikolla katusoittaja otti minuun puhelimitse yhteyttä korjatakseen oman kantansa muusikon, katusoittajan, amatöörin ja musikantin titteleistä koostuvaan vaihtoehtovalikoimaan. Puhelun alkaessa ymmärsin, että identifikaatioprosessi oli käynnistynyt uudella tavalla ja käsitteellistäminen muotoutunut merkittäväksi ainakin hänen sen iltaista ajatusmaailmaansa. Katusoittaja kertoi innoissaan olevansa *pelimanni*.

Sotaveteraanikuorolaisen tapauksessa haastattelujen todellisuus muodosti kiinnostavan verkoston, koska puhujia oli useita eikä henkilöä itseään voitu haastatella. Esimerkiksi musiikin suhde vapaa-aikaan ja elämänkaareen ylipäättään tuli esille haastatteluissa eri tavoin, koska eri ihmiset edustivat eri rooleja ja eri ajanjaksoja tutkittavan elämässä. Kaikki kertoivat oman totuutensa ja roolit korostuivat erilaisissa näkökulmissa. Tutkittavan veli (H1 2010) toteaa sodanjälkeisestä musiikinharrastamisesta näin: ”Soran ajan jälkene aika - - ol aika niukka ja... Ei silloin paljon tuota ni ku työtä vaa.”

Sotaveteraanikuorolaisen tyttärenpoika puolestaan puhuu siitä, millä tavoin laulamiseen tai musiikin kuuntelemiseen keskityttiin herkeämättä. On tietenkin kysymys siitä, että tyttärenpoika on syntynyt isoisänsä jo olleessa eläkkeellä ja vapaa-aika on siksi ollut merkittävämmässä roolissa hänen ja isoisänsä, kuin 1920-luvulla syntyneiden veljesten kesken. Mutta tämä huomio ei yksinään riitä. On todettava myös, että vapaa-ajan rooli ihmisten elämässä ylipäättään muuttui merkittävästi 1900-luvun aikana.

Amatööri-identiteetti ilmeni haastattelujen todellisuudessa hyvinkin monimuotoisena, jonka määrittää ensisijaisesti amatöörin oma suhtautuminen lajiin ja sen harrastamiseen. Koska tämä kokemus omasta harrastajuudesta kiinnittyy väistämättä sosiokulttuuriseen kontekstiinsa, ovat kysymykset amatööriydestä aina lajisidonnaisia ja amatööriys näyttäytyy erilaisena esimerkiksi eri musi-

kinlajien ja -tapahtumapaikkojen piireissä. Amatööriys on sanana hyvin usein määritelty ammattilaisuuden vastakohdaksi, mutta tämä määritelmä ei avaa riittävästi muusikoiden ja musiikinharrastajien tilannetta.

Häpeänä amatööriys nähdään silloin, kun se ilmenee puutteellisuutena suhteessa rooli-dotuksiin. Hyveenä amatööriys on anarkiaa ja pyyteettömyyttä, joka pyrkii näyttäytymään puhtaana lajin rakastamisena. Puhdas hyve amatööriys voi olla kuitenkin ainoastaan tilanteessa, jossa se ei aseta rajoituksia. Nuotti voidaan kokea kahlitsevana, mutta niin voidaan nuotinlukutaidottomuuskin. Musiikkiopisto-opiskelija toteaa: "[J]os hyvän kappaleen kuuntelen, ni kyl mä sen sit joskus opettelen soittaaki" (H8 2011). Ollaan ehkä tietyllä tapaa lajin rakastamisen ytimessä. Kaikille tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, kaikki eivät opi soittamaan kuulemiaan kappaleita kohtuullisella työmäärällä.

Koska amatöörit määrittävät itse oman tekemisensä puheessaan, voidaan ajatella, että *amatööriys on puhtaasti hyveellistä vain silloin, kun amatööri itse ei koe sitä rajoitteena*. Tällöin amatööriys ei ole puute, se on ainoastaan jonkin päällimmäisen, arkipäivää enemmän määrittävän tekemisen ulkopuolella. Haastattelun yhteydessä kahlitseamattomuus esitetään omana valintana, mutta kun mukaan keskusteluun tulee omia rajoitteita koskevia elementtejä, ei kysymys ole ainoastaan hyveestä. Tämä liittyy nuotinlukemiseen, mutta myös ajankäyttöön ja siihen, mikä elämässä on päällimmäistä: kaikki eivät koe voivansa soittaa kadulla joka päivä vaikka haluaisivatkin. Toisten mielestä se maistuu puulta, mutta sillä voi tienata, kunnes löytyy jotakin parempaa. Tässä haastattelun muodostaman kuvan rajat tulevatkin vastaan, sillä haastattelussa kerrotaan se, mitä halutaan kertoa ja amatööriyttä lähestytään näiden näkökantojen kautta. Nuotin vastustus kumpuaa usein lapsuuden soittotuntikokemuksista, kuten karaokelaulajan ja katusoittajan tapauksissa. Syy vastustamiseen ei kuitenkaan ole välttämättä ainoastaan kahleiden katkaisemisessa ja ilmaisun vapauttamisessa, vaikka haastattelussa niin kerrotaankin. Syynä voi olla sekin, ettei aikanaan vaan huvittanut opetella.

Lopuksi

Sanaa amatööri käytetään usein ammattilaisuuden vastakohtana, mutta onko tämä amatööriys kuitenkaan puutteellista? Yhteisön asettamien normien ja joskus paineenkin alaisena kehittyvä yksilön amatööri-identiteetti ilmenee puutteellisena, jos henkilö itse kokee jonkinlaista rajoittuneisuutta. Tämä voisikin olla *pelkän amatöörin* määritelmä. Tässä määritelmässä amatöörejä ei aliarvosteta, vaan puutteellisuus ilmenee suhteessa musiikin harrastajan itsensä asettamiin tavoitteisiin.

Palataan hetkeksi vielä amatööriyden ja ammattilaisuuden monimutkaiseen suhteeseen. Osa tätä suhdetta on ennen muuta *ammattimainen ote* tekemiseen. Musiikintekijän ammattilaisuutta on vaikea määritellä, mutta ammattimaisuus, samoin kuin amatööriys, perustuu pitkälti omaan kokemukseen. Ammattilaisuudella ei tarkoiteta vain soittamista ja soittamiseen liittyvää kokemusta, vaan myös lähes mitä tahansa omaan musiikin tekemiseen liittyvää tekemistä, kuten vaikkapa oman yhtyeen nettisivujen päivittämistä tai keikkamyyntiä. Tässä ajattelussa tulisi painottaa myös esimerkiksi soitinhankintoja ja niiden merkitystä harrastajalle. Ammattimainen ote, vakava, suhtautuminen musiikin tekemiseen ja siihen kietoutuviin käytännönasioihin, onkin erinomainen jatkotutkimuksen paikka, kokonaisen tutkimuksen kokoinen aihe, joka edelleen häivyttää rajaa amatööriyden ja ammattilaisuuden välillä.

Toinen mielenkiintoinen jatkotutkimussuunta olisi amatööriyden kehittyminen edelleen. Tarkoitän tällä kysymystä siitä, millä tavoin vastaanottaminen tulee yhä näkyvämmäksi musiikin harrastamisen muodoksi. Elävää musiikkia on kuunneltu aina ja konserttikulttuuri on kehittynyt tämänhetkiseen tilaansa jo kaukana viime vuosituhannen puolella. Musiikkia on siis ennenkin harrastettu kuuntelemalla. Aikana, jona musiikin kuunteleminen ei kuitenkaan edellytä elävää musiikkia eikä edes levykaupassa asiointia, onkin kysyttävä, milloin ammattimuusikoiden rinnalle nousee myös professionaali musiikin vastaanottaminen, onhan professionalismikin väistämättä jonkinasteisessa murroksessa. Kun taas on alan ammattilaisia, on – taiteen puolella – aina myös alan amatöörejä.

Artikkelissa haastatellut amatöörit ovat keskenään hyvin erilaisia. Musiikkiopisto-opiskelija toimii asetettujen normien alaisuudessa ja määrittelee omaa tekemistään huomaamattaankin näiden normien näkökulmasta. Hän *yrittää* kuunnella musiikkia monipuolisesti ja oma soittaminen ”valitettavasti menee

useemmite rämpyttelyn puolel” (H8 2011). Amatööriys ei ole hänelle häpeä, sillä instituutioon kiinnittyminen antaa pohjan jatkuvan kehittymisen ajatukselle, eikä hänellä ole myöskään päivätyötä, joka veisi alaa soittoharrastukselta, ainaakaan toistaiseksi.

Karaokelaularin arjessa radio soi lähes loppumattomasti ja itse laulamisesta tulee selittämätön hyvä olo (H7 2011). Hän ei lue nuotteja ja antaa tälle selityksiä, jotka ainakin päällisin puolin viestivät omaehtoisuuden valitsemisesta, hyveellisestä amatööriydestä. Huilisti on kokenut muusikko ja säveltäjä, mutta harrasteyhtyeeseen liittyminen herätti aluksi epäilyksiä omasta heittäytymiskyvystä. Veteraani piti laulamisesta, mutta kuorotoiminta alkoi vasta eläkeiässä, työiän kiireiden jälkeen. Hän ammensi elämäniloa jälkeläistensä musiikkisuhteesta siinä missä omastaan. Amatööriys oli rakkautta lajiin ja ylpeys toisten taidosta vielä vahvempi kuin omasta.

Ensimmäisestä tämän aihepiirin ympärille kietoutuvasta haastattelusta on kulunut jo yli kaksi vuotta. Edelleen alussa kuvattu mies soittaa kadulla, kuten on tehnyt jo kolmekymmentä vuotta. On selvinnyt, että soittaminen maistuu puulta. Katusoittajan kertomuksen ja tutkimuksen auki kirjaamisen rakentama amatööri-identiteetti tuntuu antavan merkityksiä myös muille elämänalueille kuin kadulla soittamiselle. Ajatuksia herättävä kysymys voisikin olla tämä: mitä tapahtuisi, jos hän tai muut amatöörit kaikkialla muualla jättäisivät tulematta huomenna kadunkulmaan? Mitä tapahtuisi, jos musiikkikulttuurin olisi rakennuttava pelkkien ammattilaisten varaan?

Lähteet

Haastattelut

- H1 Sotaveteraanikuorolaisen veljen haastattelu 8.10.2010.
 H2 Sotaveteraanikuorolaisen pojan haastattelu 6.11.2010.
 H3 Sotaveteraanikuorolaisen tyttärenpojan haastattelu 2.1.2011.
 H4 Sotaveteraanikuorolaisen ystävän haastattelu 8.1.2011.
 H5 Palvelutalon hoitajan haastattelu (sotaveteraanikuorolaisen tapaus) 8.1.2011.
 H6 Sotaveteraanikuoron johtajan haastattelu 8.1.2011.
 H7 Karaokelaajan haastattelu 2.1.2011.
 H8 Musiikkiopisto-opiskelijan haastattelu 17.1.2011.
 H9 Katusoittajan haastattelu 8.2.2011.
 H10 Huilistin haastattelu 21.2.2011.
 Kaikissa haastatteluissa haastattelijana Maija Leino. Haastattelunauhat tutkijan hallussa.

Radio-ohjelma

- Radiomafian kohtaaminen – Miten minusta tuli minä (2013 [uusinta vuodelta 1994]). Pauli Hanhiniemi: "En ymmärrä nuoteista tuon taivaallista". 25.7.2013. Yle Puhe.

Kirjallisuus

- Aho, Marko (2000) "'Saakos soittamisesta vielä rahaakin!' Kullervo Linnan orkesterien esiintymispalkkiot vuosina 1950–1980". *Musiikin suunta* 3/2003, ss. 116–137.
 Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) (2007) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
 Aikio, Annukka (toim.) [uusintuottanut Vornanen, Rauni] (1981) *Uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava.
 Asplund, Anneli ym. (2006) *Suomen musiikin historia: Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
 Borthwick, Sophia & Davidson, Jane (2002) "Developing a Child's identity as a musician: A family 'script' perspective." *Musical identities*. Toim. Raymond MacDonald, David Hargreaves & Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press. Ss. 60–78.
 Bruner, Jerome (1987) "Life as narrative". *Social research* 54, ss.11–32.
 DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

- Eskola, Katarina (toim.) (1998) *Elämysten jäljillä: taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkerroissa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Fabbri, Franco (1992) "A Theory of Musical Genres: Two Applications". *Popular Music Perspectives. Papers from The First International Conference On Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*. Toim. David Horn & Philip Tagg. Göteborg & Exeter: IASPM, ss. 52–81.
- Finnegan, Ruth (1989) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and self-identity – Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Heiniö, Mikko (1994) "Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: Johdatusta keskeiseen käsitteistöön". *Musiikki* 24 (1994): 1, ss. 4–70.
- Heinonen, Visa (2008) *Muutoksia suomalaisten vapaa-ajan vietossa - kotisohvalla, yhteisöissä ja matkailuelämyksissä*. Kulutustutkimus. Nyt 1/2008 ISSN 1797, <http://www.kulutustutkimus.net/nyt/?page_id=20> (luettu 15.10.2013).
- Heinonen, Yrjö (2009) "Etnomusikologin subjektipositio ja tutkijaidentiteettini muotoutuminen". *Musiikin suunta* 2009: 4, ss. 52–61.
- Heinonen, Yrjö (2005) "'Penny Lane', 'Rööperiin' ja nostalgian monikerroksisuus". *Ilmaisun murroksia vuosituhatien vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Ss. 283–306.
- Herkman, Juha (2001) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hyvärinen, Matti & Löyttyniemi, Varpu (2005) "Kerronnallinen haastattelu". *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula. Tampere: Vastapaino. Ss. 189–222.
- Ikola, Osmo (toim.) (1986) *Nykysuomen käsikirja*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Iso suomen kielioppi (2004) Auli Hakulinen & al. (toim.). sks:n toimituksia 950. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jallinoja, Riitta (2009) "Perhe yhdessä vapaa-aikana". *Suomalainen vapaa-aika – Arjen ilot ja valinnat*. Toim. Mirja Liikkanen. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 49–77.
- Järviluoma, Helmi (1997) *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööriusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi (1986) *Musiikki, liikkeet, hillikkeet. Talonpoikaiston ja työväestön musiikinviljely kolmessa Ylivieskan kylässä vuosina 1900–1939*. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Jääskeläinen, Petri (2004) *Instrumentatiivisuus ja nykysuomen verbinjohto. Semanttinen tutkimus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola (2011) "Häpeän latautunut toiminta". *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková. Turku: Utukirjat, Turun yliopisto. Ss. 6–21.
- Kenttämies, Jouni (1993) "Kaljakuppilasta karaokebaariksi. Suomalaisen ravintolan metamorfoosi". *Musiikin suunta* 1993: 2, ss. 3–14.
- Koukkunen, Kalevi et al. (toim.) (2002) *Sivistyssanakirja*. Helsinki: wsoy.
- Kytömäki, Leena (1992) *Suomen verbiderivaation kuvaaminen 1600-luvulta nykypäiviin*. Turku: Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja 40.
- Kärjä, Antti-Ville (2000) "Genre, historia, identiteetti". *Musiikin suunta* 3/2000, ss. 100–115.
- Lehtonen, Kimmo (2005) *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B:73.
- Luttinen, Rauno (2011) *001 – Lupa soittaa. Turun muusikot 1919–*. Turku: Turun muusikot ry.
- Mouffe, Chantal (1992) "Citizenship and Political Identity". *October*, Vol. 61, ss. 28–32.
- Niemi, Iiris & Pääkkönen, Hannu (2001) "Ajankäytön muutokset 1990-luvulla". *Kulttuuri ja viestintä* 2001: 6. Helsinki: Tilastokeskus.
- Oinas, Elina (2011) "Häpeä, arki ja ruumiillisuus". *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková. Turku: Utukirjat, Turun yliopisto. Ss. 151–180.
- Riley, Matthew (2003) "Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of 'Kenner' and 'Liebhaber'". *Music & Letters*, 3/2003, ss. 414–433.
- Roos, Jeja-Pekka (1987) *Suomalainen elämä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sadeniemi, Matti ym. (toim.) (1970) *Nykysuomen sanakirja*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Shera, Frank Henry (1970 [1939]) *The Amateur in Music*. London: Oxford University Press.
- Stebbins, Robert A. (1992) *Amateurs, professionals and serious leisure*. McGill-Queen's University Press.
- Tuovila, Annu (2003) "Mä soitan ihan omasta ilosta!" *Pitkittäinen tutkimus 7–13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta*. Helsinki: Studia Musica 18, Sibelius-Akatemia.
- Uimonen, Heikki (2004) "Sorry, can't hear you! I'm on a train! Ringing tones, meanings and the Finnish Soundscape". *Popular Music*, vol 23, part 1, January, 2004, ss. 51–62.

- Uimonen, Heikki (1999) "Radio työpaikan äänimaisemassa". *Etnomusikologian vuosikirja* 11. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 118–133.
- Vanhanen, Mikko (1996) *Karaoke ravintola Pohjan-Akassa – rituaali pienyhteisössä*. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Vilkko, Anni (1990) "Omaelämäkertojen analysoiminen kertomuksina". *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 81–98.