BLUESSKENE MUSIIKKIMAAILMANA

Etnografinen tutkimus Tampereen bluesskenestä

Riikka Lahti

Maisterintutkielma

Musiikkitiede

Jyväskylän yliopisto

Elokuu 2018

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	**Laitos** Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Riikka Lahti	
Työn nimi Bluesskene musiikkimaailmana: Etnografinen tutkimus Tampereen bluesskenestä	
Oppiaine Musiikkitiede	**Työn laji** Maisterintutkielma
Aika Elokuu 2018	**Sivumäärä** 72 (+6)

Tiivistelmä

Tässä tutkimuksessa selvitettiin, millainen musiikkimaailma Tampereen bluesskene on ja miten blues Tampereella rakentuu. Tavoitteena oli tuoda näkyville bluesskenessä ilmeneviä jaettuja konventioita ja arvoja sekä niiden toisintumista keikkatilanteissa. Tutkimuksessa kartoitettiin myös bluesiin liitettyjä merkityksiä sekä bluesin yleistä tilannetta Suomessa.

Tutkimus asettuu sosiaalisen interaktioteorian laajempaan teoreettiseen viitekehykseen ja tutkimusaihetta lähestyttiin Howard Beckerin (1982) muodostaman *taidemaailma*-käsitteen sekä sen pohjalta muodostetun *musiikkimaailma*-käsitteen avulla (Martin 1995; Finnegan 1989). Lisäksi skene-käsitettä hyödynnettiin tutkimuksessa analyyttisenä mallina.

Tutkimus toteutettiin etnografisen menetelmän avulla. Tutkimusaineisto kerättiin kenttäjaksolla, joka sijoittui Tampereelle neljään eri bluestapahtumaan vuoden 2016 aikana. Tutkimuksessa selvisi, että Tampereella bluesmusiikin ympärille rakentunut musiikkimaailma koostuu aktiivisista toimijoista, joiden yhdessä säädetty työnjako säätelee toimintaa. Skene sisältää aineksia paikallisesta ja ylipaikallisesta skenestä ja bluesin monipuolisuus on Tampereella keskeisessä asemassa. Tyylilajien kirjoa ylläpidetään Tampereella tietoisesti ja bluesin voidaan nähdä rakentuvan Tampereella sosiaalisesti, yhteistyössä tuotettuna. Tampereen bluesskenessä ilmenevät tärkeimmät konventiot liittyvät interaktioon, sosiaalisiin tilanteisiin ja tarinankerrontaan. Interaktion merkitys bluesmusiikin esittämisessä korostuu tutkimustuloksissa, mikä näkyi kenttäjaksolle sijoittuneilla keikoilla sekä haastateltavien kertomuksissa. Interaktion onnistuminen vaikutti kokonaisuutena siihen, miten musiikin sisältö tulkittiin ja kuinka onnistuneeksi keikkatilanne lopulta koettiin.

Bluesmusiikin tilanteen koetaan parantuneen viime vuosien aikana sekä paikallisesti Tampereella että Suomen tasolla. Uudenlaisen verkostoitumisen vuoksi blueskentällä kuvattiin tiivistymistä, mikä näkyy huononlaisen kilpailun vähentymisenä ja lisääntyneenä yhteistyönä kentän toimijoiden kesken. Erilaisten bluesmusiikkiyhdistysten toimintaa pidetään yleisesti tärkeänä. Bluesmusiikkia on tutkittu Suomessa verrattain vähän ja lisätutkimukselle on selvä tarve.

Asiasanat – Etnografia, musiikkimaailma, taidemaailma, blues, skenetutkimus

Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto

Muita tietoja

SISÄLLYS

1 JOHDANTO 1

2 BLUES SUOMESSA 3

2.1 Lyhyt katsaus bluesin historiaan Suomessa 3

3 TAIDEMAAILMA, MUSIIKKIMAAILMA JA SKENE 6

3.1 Näkökulmana interaktioteoria 6

3.2 Taidemaailmasta musiikkimaailmaksi 9

3.3 Skene 12

4 TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TUTKIMUSONGELMAT 18

5 ETNOGRAFINEN TUTKIMUSMENETELMÄ 19

5.1 Etnografinen tutkimus ja etnomusikologia 19

5.2 Osallistuva havainnointi ja tutkijapositio 22

5.3 Teemahaastattelu 24

6 TUTKIMUKSEN EMPIIRINEN TOTEUTTAMINEN 27

6.1 Tutkimusaineisto 27

6.2 Tutkimusprosessin kuvailu 30

6.3 Kentällä soi *blues* 32

6.3.1 Pubikeikalla 33

6.3.2 Blueskirkossa 34

6.3.3 Jameissa 35

6.3.4 Tampere-talossa 36

6.4 Aineiston analyysi 38

7 TAMPEREEN BLUESSKENE MUSIIKKIMAAILMANA 40

7.1 Bluesskene ja sen yhteisöt 40

7.2 ”Mä en kyllästy siihen fiilikseen ikinä” - bluesmusiikin merkitys 43
7.3 ”Täs on interaktiolla niin iso vaikutus, blues-musas” 46
7.3.1 Vuorovaikutus ja tunnelma 46
7.3.2 Tanssi 49
7.4 Konventiot 50
7.4.1 Musiikilliset käytännöt - esimerkkinä jamit 51
7.4.2 Bluesmusiikin monipuolisuus Tampereella 53
7.4.3 Kaikki alkaa tarinasta - narratiivisuus bluesissa 55
7.5 ”Blues voi Suomessa paremmin kuin koskaan” 58
7.5.1 Bluesmusiikin tila Suomessa 59
8 POHDINTA 62
LÄHTEET 68
LIITTEET 73

1 JOHDANTO

Bluesmusiikkia on tutkittu Suomessa verrattain vähän, vaikka Suomesta tulee korkeatasoisia bluesmuusikoita. Suomessa järjestetään myös lukuisia bluestapahtumia ja täällä on konserttikävijöitä asukaslukuun suhteutettuna melko paljon. Tässä tutkimuksessa nostan bluesmusiikin sekä sen ympärille muotoutuneen toiminnan Tampereella vuoden 2016 aikana tarkastelun keskiöön.

Bluestutkimuksella on Yhdysvalloissa pitkät juuret (ks. esim. A. Lomax & J. Lomax 1936; A. Lomax 1993; LeRoi Jones 1963). Blues on muun afroamerikkalaisen musiikin tavoin hyvin interaktiivista ja se tekee kyseisestä musiikinlajista monipuolisen ja mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Bluestutkimuksen avulla voidaan saada tietoa siitä, miten bluesin interaktiivinen luonne ilmenee tutkimuskohteena olevissa musisointitapahtumissa. Tutkimuksen tekeminen Tampereella auttaa ymmärtämään bluesin ympärille rakentuvaa kulttuuria Suomessa ja samalla saadaan tietoa paikallisen musiikkikulttuurin sekä tietynlaisen musiikinlajin roolista ja merkityksestä sen jäsenille. Paikallista musiikkikulttuuria ja skenejä tutkimalla voidaan tuoda näkyville niissä vallitsevia konventioita ja musiikillisia käytäntöjä, joita ovat tutkineet aiemmin esimerkiksi Ruth Finnegan (1989), Sara Cohen (199), sekä Helmi Järviluoma (1995).

Tämän tutkimuksen tarkoitus on selvittää millaisen musiikkimaailman Tampereen bluesskene muodostaa. Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat: Millaisia jaettuja konventioita ja arvoja Tampereen bluesskene sisältää ja miten ne toisintuvat keikkatilanteissa? Millaisista tekijöistä blues Tampereen skenessä rakentuu ja millaisia merkityksiä siihen liitetään? Millainen bluesmusiikin tila on Suomessa yleisesti ja miten Tampereen blueskulttuuri siihen vertautuu? Tutkimukseni kytkeytyy sosiaalisen konstruktionismin tutkimussuuntaukseen, jossa tarkastellaan yhteiskunnallisten ja kulttuuristen ilmiöiden sekä niitä koskevien käsitysten rakentumista sosiaalisesti (Brusila 2013, 137). Tutkimukseni teoreettisina lähtökohtina ovat Howard Beckerin (1982) taidemaailma (*art worlds*) -käsitteen pohjalta rakennettu tulkintamalli musiikkimaailmoista (*musical world*), jota erityisesti Ruth Finnegan (1989) sekä Peter J. Martin (1995) ovat käyttäneet.

Tutkimukseni on toteutettu etnografisen menetelmän avulla. Etnografia nivoutuu musiikin yhteydessä etnomusikologiaan, jossa musiikki ymmärretään äänen ja kulttuurin esityksenä ja tutkimuksen kohteena ovat musiikki ja musiikkia kuunteleva sekä tekevä ihminen, musiikin merkitykset ja -käytänteet (Moisala 2013, 10). Keräsin tutkimusaineiston vuoden 2016 aikana Tampereella toteuttamallani kenttäjaksolla, johon sisältyi neljä keskenään erilaista bluestapahtumaa. Aineisto kokoaa yhteen blueskentän eri toimijoiden - tapahtumakävijöiden, muusikoiden sekä yhdistysaktiivien - näkökulmat sekä omat havaintoni. Bluesiin liittyvää toimintaa on Tampereella erilaisissa yhteisöissä, jotka päädyin käsittämään kokonaisuutena Tampereen bluesskenenä. Tutkimuksessani hyödynnän siis myös skene-käsitettä analyyttisena mallina.

Tutkimusraporttini jakautuu kahdeksaan lukuun. Aloitan raporttini lyhyellä katsauksella bluesin historiaan Suomessa. Luvussa 3 esittelen tutkimukseni kannalta oleellisimmat käsitteet sekä teoreettisen viitekehyksen. Samalla taustoitan myös tutkimusaiheesta aiemmin tehtyjä tutkimuksia. Luvussa 4 määrittelen tutkimuksen tavoitteet sekä tutkimusongelmat. Luvussa 5 avaan tarkemmin tutkimusmenetelmää ja siihen liittyviä havainnointi- ja haastattelutekniikoita sekä perustelen miksi juuri etnografinen lähestymistapa soveltui oman tutkimukseni toteutukseen parhaiten. Luvussa 6 esittelen tutkimuksen aineiston ja kuvailen tarkemmin tutkimusprosessivaiheita sekä kenttäjakson toteutusta. Kuvailen samassa luvussa myös aineiston analyysin etenemistä ja toteutusta. Luvussa 7 esittelen tutkimuksen tulokset. Tulososio rakentuu aineiston, oman tulkinnan, teoriataustan sekä aiempien tutkimusten vuoropuhelusta, jonka pohjalta pyrin rakentamaan tulkintaa Tampereen bluesskenestä musiikkimaailmana. Lopuksi pohdin vielä tutkimustuloksia sekä tutkimuksen luotettavuuteen ja eettisyyteen liittyviä kysymyksiä päätäntäluvussa 8.

2 BLUES SUOMESSA

Bluesia soitettiin Suomessa jo 1920-luvulla jazzmuusikoiden keskuudessa (Lindfors 2002, 90). Lähes 100-vuotisen historiansa aikana bluesista on kasvanut Suomessa arvostettu musiikinlaji, jonka ympärille on muodostunut monenlaista toimintaa. Vuosien saatossa bluesmusiikki on saanut omia järjestöjä, erilaisia festivaaleja ja tapahtumia sekä palkintoja. Seuraavaksi esittelen lyhyesti bluesin historiaa Suomessa ja keskeisiä muusikoita niin Suomen laajuisesti kuin Tampereellakin.

2.1 Lyhyt katsaus bluesin historiaan Suomessa

Alkuaikoina blues käsitettiin Suomessa yhdeksi tanssin lajiksi eikä niinkään omaksi musiikin tyylilajikseen. Ensimmäiset instrumentaaliset blueslevytykset *”Raatikkoon Blues”* ja *”Isoo-Antti”* äänitettiin vuonna 1929 ja laulettua bluesmusiikkia nauhoitettiin ensimmäisiä kertoja 1940- ja 50-luvuilla. Vanhin säilynyt äänite blueslaulannasta on vuodelta 1947, jolloin yhdysvaltalaisen jazzmuusikko Maxine Johnsonin ja suomalaisten säestäjien jamitaltiointi tallennettiin. (Lindfors 2002, 90.)

Vankempi kiinnostus bluesmusiikkiin syntyi Suomessa rhythm & blues -klassikoiden myötä 1960-luvun lopulla. Bluesmusiikin edelläkävijöinä Suomessa voidaan pitää Eero ja Jussi Raittista, joiden muodostama yhtye *”Eero, Jussi & The Boys”* julkaisi esikoislevynsä vuonna 1965 sekä kaksi vuotta myöhemmin perustettua *”Blues Section”* -yhtyettä. Samaan aikaan Suomeen alkoi tulla menestyneitä bluesartisteja myös ulkomailta esiintymään. American Folk Blues Festival toi Bukka Whiten, Son Housen ja muita suuria yhdysvaltalaisia bluestähtiä Helsingin Kulttuuritalolle vuosina 1966–1967. Keski-Euroopassa ja Englannissa syntyi bluesaalto, joka levisi myös Suomeen ja toi mukanaan uudenlaista innostusta bluesmusiikkia kohtaan, jolloin myös jamikulttuuri yleistyi Suomessa. (Kuloniemi 2002, 88–89; 91.)

Bluesmusiikin ympärille syntynyt yhdistystoiminta käynnistyi vuonna 1968, kun *Finnish Blues Society* perustettiin. Yhdistyksen toimesta alettiin julkaista Blues News -lehteä sekä joitakin yksittäisiä äänitteitä. 1970–80-luvuilla Suomen bluesrintamalle syntyi paljon uusia valkoisten muusikoiden kitarajohtoista bluesia soittavia yhtyeitä, kuten Charlies, Chicago

Overcoat, Honey B. & T-Bones -trio, H.A.R.P., tamperelainen One O'Clock Humph sekä Qstone. 1980-luvulla perustettiin alueellisia bluesmusiikkiyhdistyksiä kuten pääkaupunkiseudun R&B-diggarit sekä Tampereen alueelle keskittynyt Pirkanmaan Blueslovers ry. (Kuloniemi 2002, 91; 93–94; 96–97.) Yhdistystoiminannan sekä kansainvälisen verkostoitumisen virittyä Tampereella järjestettiin Talviblues-tapahtuma, joka toi kahtena vuonna Tampereelle suomalaisten muusikoiden lisäksi chicagolaisia bluestähtiä, kuten William Clarke, Mike Morgan, Roy Hytower sekä Troy Turner (Suutarla 2009, 36).

Suomalaisen bluesmusiikin varsinainen nousukausi sijoittuu 1990–2000-luvuille. 1990-luvulla alkaneen kansainvälistymisen myötä moni suomalainen bluesyhtye ja -artisti on menestynyt ulkomaillakin (Kuloniemi 2002, 97). 2000-luvulle tultaessa kansainvälisesti tunnetuimpia suomalaisia bluesartisteja sekä -yhtyeitä ovat muun muassa Erja Lyytinen, Ina Forsman, Wentus Blues Band sekä Micke Björqlöf & Blue Strip. Paikallisella tasolla Tampereen bluesskenessä erityisen merkittävä bluesmuusikko on ollut 1990-luvulta lähtien Jussi Raulamo, joka on myös kansainvälisesti hyvin tunnettu ja ollut perustamassa uransa aikana paljon erilaisia kokoonpanoja, kuten Groovy Eyes, Jo' Buddy & Down Home King III sekä Jo' Buddy's Trio Riot. Jussi Raulamon ohella Tampereella vaikuttaneita ja bluesskenessä keskeisiä muusikoita tai yhdistysaktiiveja ovat muun muassa Jukka Mäkinen, saksofonisti Matti-Juhani Orpana, kitaristi Tommi Laine sekä kitaristit Heikki Silvennoinen ja Joe Vestich.

Blues on Suomen mediassa esillä harvakseltaan ja se saa radiosoittoa lähinnä erikoisohjelmissa. Bluesin suosion nähdään kuitenkin olevan Suomessa vakaata ja myös pienoisessa nousussa genren pienoisuudesta huolimatta. Bluesmusiikin arvostusta ja tunnettuutta Suomessa on pyritty viime vuosina tietoisesti nostamaan muusikoiden ja yhdistysaktiivien toimesta ja tämä näkyy bluesmusiikille omistettujen palkintojen jakamisena sekä uusien tapahtumien järjestämisenä. Alan toimijoiden yhteisten ponnisteluiden tuloksena syntyikin bluesmusiikin ensimmäinen palkintogaala, *Finnish Blues Awards,* joka järjestettiin ensimmäistä kertaa Helsingissä maaliskuussa 2015. Myös Tampereella on oma bluesmusiikille omistettu palkinto - Jemma-palkinto - jota on jaettu vuodesta 2008 lähtien (Suutarla 2009, 36). Nykyisellään Suomessa on paljon erikokoisia bluestapahtumia, joista suurimpina pidetään vuodesta 1978 järjestettyä Järvenpään Puistobluesia, vuodesta 1986 järjestettyä Rauma Bluesia sekä Jyväskylän Blues Live! -tapahtumaa (Kuloniemi 2002, 98).

Bluesmusiikin tulevaisuus Suomessa on riippuvainen monista tekijöistä. Aktiiviset muusikot, konserttikävijät sekä erilaisten yhdistysten toiminta ovat bluesmusiikkiskenelle elintärkeitä. Viime vuosien entistä tiiviimpi verkostoituminen alan toimijoiden kesken sekä suomalaisten bluesmuusikoiden kansainvälinen menestys lupaavat bluesin tulevaisuudelle Suomessa hyvää. Myös nuorempi sukupolvi on löytämässä bluesin ja uusia bluesartisteja on syntynyt Suomen musiikkikentälle.

3 TAIDEMAAILMA, MUSIIKKIMAAILMA JA SKENE

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni tärkeimmät teoreettiset lähtökohdat. Tutkielmani keskeisimmät käsitteet ovat taidemaailma, musiikkimaailma ja skene, jotka kytkeytyvät sosiaalisen konstruktionismin tieteenfilosofiseen suuntaukseen. Sosiaalisen interaktion teoria sekä symbolinen interaktionismi muodostavat laajemman teoreettisen viitekehyksen, joiden mukaan musiikillinen toiminta ymmärretään vahvasti sosiaalisena sekä kommunikatiivisena prosessina, jota sisäinen sosiaalinen järjestys ohjaa (ks. Giddens 1987; Mead 1982; Martin 1995). Tutkielmani keskiössä on bluesmusiikin ympärille rakentunut toiminta Tampereella, jonka käsitän Tampereen bluesskenenä. Käytän tutkielmassani analyysin apuna Beckerin (1982) taidemaailma-käsitettä, jonka mukaan musiikillinen tuotos nähdään kollektiivisen toiminnan tuloksena, *musiikkimaailmana*, jossa erilaiset musiikkityylit ja konventiot syntyvät (Martin 1995, 172). Musiikkimaailman ja skenen suhteutuminen toisiinsa vaativat myös skene-käsitteen tarkempaa määrittelyä. Käsitteiden kokonaisuudesta rakentuu teoriatausta, jota vasten Tampereen bluesskenen tarkastelu musiikkimaailmana tulee mahdolliseksi.

3.1 Näkökulmana interaktioteoria

Musiikillisten yhteisöjen muodostamat taidemaailmat rakentuvat moninaisten sosiaalisten prosessien kautta. Englantilainen sosiologi Peter J. Martin (1995, 167–172) kuvaa musiikin sosiaalista luonnetta sekä musiikillisten taidemaailmojen rakentumista kirjassaan *”Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music”* Anthony Giddensin sosiaalisen interaktion teorian sekä yhdysvaltalaisen George Herbert Meadin symbolisen interaktionismin pohjalta. Symboliselle interaktionismille olennaista on tarkastella kulttuurin roolia ihmisten käyttäytymisen muovaajana sekä tuoda näkyville tutkittavien ihmisten erilaisissa tilanteissa muodostamat tulkinnat, joiden nähdään ohjaavan heidän toimintaansa (Syrjäläinen 1994, 76). Giddens (1987) muotoili strukturalismin ja jälki-strukturalismin kritiikkinä teorian sosiaalisen interaktion prosessista, jossa luodaan, ylläpidetään ja muutetaan yhteiskunnan rakenteellisia toimintatapoja ja malleja, jotka lopulta muodostavat yksilöiden käsityksen järjestyksestä. Näkemys, jonka mukaan sosiaalinen elämä ei koostu hypoteettisista rakenteista, vaan se tulisi ymmärtää interaktion prosesseina sekä käytäntöinä onkin Martinin mukaan keskeisin musiikin sosiaalisen luonteen ymmärtämiselle. (Martin 1995, 167–168.)

Mead (1982) näkee sosiaalisen järjestyksen ihmisen reflektiivisen ajatuskyvyn tuloksena eli kykynä ennakoida toisten ihmisten reaktioita omiin sanoihin ja tekoihin. Yhteiskuntaa ei siten ymmärretä durkheimilaisittain sen pohjarakenteiden kautta, jota pidetään aktiivisista ihmisistä irrallisena ja ihmisiä ohjailevana, vaan sosiaalinen elämä ja sosiaalinen järjestys (*social order*) luodaan kommunikatiivisessa prosessissa, joka perustuu toisten ihmisten huomioon ottamiseen. Tällainen lähestyminen lopulta muokkaa ihmisen käyttäytymistä normaaliin ja ennalta-arvattavaan, ympäristön odotusten mukaiseen suuntaan. (Martin 1995, 168–169, ks. Mead 1982, 465.)

Martinin (1995) mukaan Meadin sosiaalinen järjestys näkyy musiikin luomisessa ja esittämisessä kahdella tasolla. Erilaiset odotukset eivät määrittele käyttäytymistä, mutta muovaavat sitä. Toisena sosiaalinen järjestys musiikissa näkyy Meadin ajatuksena siitä, että ottaessa muiden reaktiot huomioon ihminen sisäistää dominoivat kulttuurisidonnaiset konventiot ja odotukset. Tämän näkökulman pohjalta Martin muotoilee oman näkemyksensä musiikin sosiologisesta luonteesta ja toteaa, että sen sijaan että musiikin nähtäisiin edustavan tietyn sosiaalisen ryhmän arvoja ja tuottavan sen ryhmän rakenteellisia piirteitä, musiikki nähtäisiinkin tietyssä sosiaalisessa kontekstissa aktiivisesti ja yhteistyössä tuotettuna. Erilaiset musiikkityylit eivät siten rakennu ainoastaan musiikkiteknisten ominaisuuksiensa pohjalta, vaan ne luodaan ja niitä toisinnetaan ryhmässä, jossa olevilla ihmisillä on erilaisia intressejä, projekteja, ja sosiaalisia lokaatioita. Näistä tekijöistä syntyy erilaisia konventioita, jotka voivat muodostua ihmisille tärkeiksi ja jotka luovat tyylille tietynlaisen karaktäärin. (Martin 1995, 170–171.) Konventioiden voidaan siis sanoa syntyvän monimuotoisessa prosessissa ja ne ovatkin keskeisessä asemassa tutkittaessa tietynlaisen musiikin ympärille rakentuvaa toimintaa.

Musiikillisen toiminnan syntymiselle välttämätöntä on myös sosiaalinen verkosto, jonka puitteissa musiikillinen tuotos lopulta syntyy. Martin nostaa esille Karen A. Cerulon näkemyksen säveltäjistä osana musiikillista yhteisöä, jolla on omat standardinsa, odotuksensa ja konventionsa. Yhteisön jäsenistä Cerulo käyttää nimitystä ”reference group” ja juuri suhteessa ryhmään ihmiset muokkaavat käytöstään, tekevät suunnitelmia ja päätöksiä. Näiden prosessien kautta säveltäjät voivat ennakoida toisten säveltäjien, muusikoiden ja yleisön reaktioita ja heidän teoksilleen muodostuva karaktääri syntyy juuri säveltäjien kyvystä paikantaa itsensä ja musiikkinsa suhteessa vertaisryhmän odotuksiin. (Martin 1995, 169–170.)

Musiikillisen tyylin rakentumiseen voidaan laskea monta muutakin tekijää. Erilaiset musiikkityylit syntyvät monien eri tekijöiden tuloksena ja ne määrittävät sen, millainen ihmisjoukko kokoontuu yhteen musisoimaan ja millaisissa olosuhteissa. Bluesmusiikin kehitysvaiheet ovat olleet erityisen monivaiheiset. Sen nähdään syntyneen eurooppalaisen ja afrikkalaisen musiikkitradition yhteen sulautumana, johon ovat Yhdysvalloissa vaikuttaneet äänitysteollisuuden, sähköisten soittimien ja äänentoiston kehitys, vallitseva poliittinen ja taloudellinen tilanne sekä mustan väestön muuttoliikkeet. (Martin 1995, 171–172.) Mittavat etnografiset kenttätutkimukset bluesmusiikin parissa tehnyt etnomusikologi Alan Lomax jakaa musiikillisen tyylin kahdeksaan erilaiseen elementtiin ja näkee sen olevan sekä tietynlaisten käytäntöjen tulos että tavoite, johon kulttuuri pyrkii. Siten tyylin voidaan nähdä representoivan tietyn kulttuurin intentioita. Lomax korostaa musiikillisen tyylin tutkimuksen yhteydessä tilanteen merkitystä ja huomauttaa, että konteksti, jossa ihmiset musiikkia tuottavat, pitää huomioida kokonaisvaltaisesti tutkimuksessa. (Lomax 1959, 60–61.) Musiikin tuottamisen konteksti saadaan tutkimuksessa luontevasti huomioitua juuri etnografisen menetelmän avulla – tapahtuuhan aineistonkeruu kentällä varsinaisissa musiikin luomistilanteissa.

Musiikillisen tyylin rakentuminen on paljon yksittäisiä teknisiä ominaisuuksia laajempi prosessi. Kaikkien musiikkityylien voidaan todeta olevan riippuvaisia esiintyjistä, tietynlaiset konventiot omaksuneista kuuntelijoista sekä tietynlaisesta tyylin teknologiasta (Martin 1995, 171). Musiikin ei nähdä edustavan kenenkään tietyn ihmisen tai ryhmän ominaisuuksia vaan se rakentuu ja muuttuu jatkuvassa prosessissa, jossa ihmiset muokkaavat, muuttavat ja hylkäävät konventioita. Musiikillinen tuotos on siten kollektiivisen toiminnan tulos, *taidemaailma*, jossa erilaiset musiikkityylit ja konventiot syntyvät. (Martin 1995, 171–172.) Musiikillisen toiminnan yhteyteen muodostunutta taidemaailmaa voidaan tarkastella *musiikkimaailmana*. Musiikkimaailma on sosiaalinen kokonaisuus, joka rakentuu siinä toimivien yksilöiden yhteistyön tuloksena.

3.2 Taidemaailmasta musiikkimaailmaksi

Beckerin (1982) mukaan kaikki taide vaatii syntyäkseen tietyn ihmisjoukon yhteistyötä. Kollektiivisen toiminnan tuloksena muotoutuu taidemaailma (*art worlds*), jota määrittää tietynlainen konvention säätelemä työnjako taidemaailman yksilöiden kesken. (Becker 1982, 1; 13; 34.) Kaikki taidemaailmat ajanjaksoon katsomatta pitävät sisällään erilaisia mahdollisuuksia, konventioita ja rajoitteita, joiden pohjalta taideteokset lopulta muotoutuvat. Teknologisista, taloudellisista, ideologisista ja esteettisistä tekijöistä rakentuu sosiaalinen konteksti, joka määrittää lopulta sen, miten työt jaetaan ja hoidetaan ja mikä on yleisesti hyväksytty tapa toimia. Erilaiset konventiot ja rajoitteet voidaan ymmärtää sosiaalisena järjestyksenä, tietynlaisena stratifikaationa, jonka kautta luodaan normatiivisia toimintatapoja ja instituutioita. Toimintatavat ja instituutiot haastavat ihmiset toimimaan asianmukaisella ja kunnollisella tavalla. (Martin 1995, 172–174.)

Taideteoksen toteutuminen ja yksilön mahdollisimman tehokas toiminta vaativat yksilöiltä taidemaailman konventioiden sekä niiden mukana tulevien rajoitteiden sisäistämistä ja huomioon ottamista. Konventioiden kautta voidaan ymmärtää sekä musiikin tuotantoa että vastaanottoa. Beckerin (1982) mukaan myös musiikillisten tunnereaktioiden voidaan katsoa syntyvän kyseisten konventioiden pohjalta. Konventiot voivat vaikuttaa musiikillisten tunnekokemusten muodostumiseen sekä musiikin merkityksellisyyden kokemiseen. Taiteilija ja yleisö jakavat tietoa ja kokemusta konventioista, joita säveltäjä hyödyntää luodakseen ja manipuloidakseen jännitystä; odotusten viivyttäminen, tyrmääminen ja täyttäminen luovat jännitystä sekä vapautusta, joiden pohjalta musiikilliset tunnereaktiot voivat lopulta syntyä. (ks. Meyer 1956; Cooper & Meyer 1960). (Becker 1982, 29–30; Martin 1995, 175.) Musiikillisten tunnereaktioiden tarkastelu musiikkisosiologisesta näkökulmasta nostaakin erilaiset konventiot ja musiikilliset käytännöt keskeiseen asemaan.

Taidemaailmassa, jossa yksilöllinen ilmaisu korostuu, konventioiden hylkääminen on teoriassa mahdollista, mutta sen aiheuttamat negatiiviset seuraukset taiteilijalle voivat olla merkittäviä. Taiteilijat, jotka hyväksyvät konventiot ja kehittyvät taitaviksi siinä mitä tekevät, voivat saavuttaa mittavan uran ja taloudellista turvaa, kun konventiot hylkäävä voi joutua marginalisoiduksi. Becker kuvailee konventioiden ja estetiikan vastustamista yleisen moraalin sekä lopulta vallitsevan sosiaalisen järjestyksen vastustamisena. Vähäinen konventioiden vastustus lopulta kasvattaa vakiintuneiden käytäntöjen auktoriteettia ja yleisempää onkin

konventioiden hylkäämisen sijaan lähestyä niitä jonkinlaisen välimuodon kautta, jossa ne nähdään uudella tavalla ja innovatiivisesti, mutta niitä ei hylätä kokonaan. (Becker 1982, 6; 33–34; 305; Martin 1995, 176–178.) Tällaista innovatiivista musiikillista kokeilua tapahtuu erityisesti skeneissä, joissa sosiaalisten suhteiden ylläpitäminen on tärkeää ja siten kokonaisvaltainen konventioiden hylkääminen on epätodennäköisempää.

Yksilöiden ja ryhmän kollektiivisen toiminnan tuloksena syntynyt taide on Beckerin (1982) mukaan tulos heidän yrityksistä toteuttaa intressejään ja projektejaan tietyissä institutionaalisissa konteksteissa. Sosiaaliset instituutiot voidaan nähdä yhdessä luotuina ja hyväksyttyinä konventioiden komplekseina, joita ylläpidetään jatkuvilla toimilla sekä yksilöiden välisellä interaktiolla. Gilmoren (1990) mukaan taidemaailmaa määrittävät myös institutionaaliset valtaerot sekä resurssien epätasa-arvoinen jako, jonka Martin näkee johtaneen musiikillisten aktiviteettien stratifikaatioon moderneissa teollisuuskaupungeissa. Musiikillisten tyylien stratifikaatio luodaan, sitä ylläpidetään ja haastetaan eri tahoilta ja siihen tulisi laskea kuuluvaksi myös erilaiset kriitikot, teoreetikot sekä sellaiset henkilöt, jotka pyrkivät promoamaan tiettyä genreä tai artistia saadakseen hänet menestymään tai levyjä myytyä. Taidemaailman kokonaiskuva tulisi ymmärtää kaikkien näiden osatekijöiden ja toimintojen tuloksena eikä mitään osa-alueita tulisi jättää käsitteen ulkopuolelle. (Martin 1995, 176–177; 179; 182; 184–186.)

Martin alkaa Beckerin taidemaailma-käsitteen yhteydessä puhua musiikkimaailmasta (*musical world*). Musiikillinen tyyli muodostuu tietyssä musiikkimaailmassa tietynlaisten jaettujen konventioiden ja arvojen pohjalta. Tällaisen tyylin käsitys ohjaa päätöksentekoa prosessissa, jossa musiikki lopulta tuotetaan. Martin nostaa esimerkin jazz-improvisoinnista, jossa oman soiton paikantaminen ryhmän odotuksiin sekä heidän reaktioidensa ennakointi on olennaisen tärkeää ja johtaa lopulta tiettyyn tyyliin sopivan laajan fraasimäärän hallintaan. Ymmärtääkseen erilaisten musiikkimaailmojen sosiaalista rakennetta ja musiikkimaailmassa tuotettua, esitettyä sekä vastaanotettua musiikkia tulisi perehtyä myös sen kulttuurisiin ominaisuuksiin, niiden muodostumiseen, hyödyntämiseen ja käytön seurauksiin. (Martin 2006, 20; 1995, 187; 195.) Helmi Järviluoma (1995) näkee musiikkimaailman yhteydessä oleellisena myös paikan käsitteen, sillä kaikille ihmisille muodostuu erityisiä paikkoja, joihin liittyy tietynlaisia merkityksiä. Erityisiä paikkoja syntyy myös skenessä musiikinharrastuksen kautta. Musiikin tekemisen voidaan nähdä luovan kontekstin oman sosiaalisuuden

löytämiselle ja se on toimintaa, joka luo sekä ylläpitää arkielämän elettyä tilaa. (Järviluoma 1995, 10.)

Musiikkimaailmasta puhuu myös Ruth Finnegan (1989) kotikaupunkinsa Milton Keynesin musiikkiyhteisöjä ja erityisesti harrastajamuusikoita tarkastelevassa etnografisessa tutkimuksessaan ”*The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town”*. Finnegan lähestyy englantilaiskaupungin värikästä musiikkiharrastamista tarkastelemalla kaupungissa vallitsevia musiikillisia käytäntöjä (*practice*), joiden merkitystä pohditaan sekä yksilötasolla musiikilliseen toimintaan osallistuvien asukkaiden näkökulmasta että yleisellä ja yhteiskunnallisella tasolla. Kotikaupunkinsa monipuolisen musiikkiharrastamisen ympärille muodostuneita keskittymiä Finnegan alkaa nimetä musiikkimaailmoiksi. (Finnegan 2007, xvii-xviii.) Helmi Järviluoman (1995, 9) mukaan Finneganin nimeämän seitsemän eri musiikkimaailman tarkastelun lähtökohtana on niiden pitäminen yhtä arvokkaina, jolloin ne myös kuvataan niiden omien lähtökohtien sekä estetiikan kautta. Tällaisen lähestymisen avulla varmistetaan erilaisten musiikkikulttuurien tasavertainen tarkastelu, jolloin yhtä musiikinlajia ei nosteta muita tärkeämmäksi.

Finnegan tuo tutkimuksessaan esiin paikallisen harrastajapohjaisen musiikkiskenen tärkeyden kaupungin asukkaille. Tutkimuksessa korostetaan musiikillisen toiminnan sosiaalista luonnetta ja esitellään kaikkia niitä hoidettavia tehtäviä, jotka musiikillisen toiminnan lopulta mahdollistavat. (Finnegan 2007, xviii; 10.) Musiikilliset tapahtumat tarjoavat Finneganin mukaan mahdollisuuden saada sosiaalisesti hyväksytty asema suhteellisen intiimissä yhteydessä, jota on yleisesti pidetty pienempien ryhmittymien ruohonjuuritason toiminnassa tärkeänä. Musiikilliset käytännöt ovat osallistujien määrätietoisen toiminnan pohjalta muodostuneita järjestelmällisesti tunnustettuja toimintatapoja, jotka kuvastavat sosiaalisia suhteita sekä kulttuurista jatkumoa ja muutosta yleisellä tasolla. Finnegan puhuukin tässä yhteydessä musiikillisista poluista (*musical pathways*), jotka koostuvat tietynlaisesta käytösmallista ja sisällöstä, rituaaleista, arvoista ja sosiaalisista suhteista. Musiikilliset polut muodostavat symbolisen rakennelman, jonka kautta yksilöt voivat ilmaista ja kokea sosiaalista todellisuutta ja jotka voidaan lopulta nähdä tärkeänä osana kulttuurista perintöä. (Finnegan 2007, 328–329.)

Populaarimusiikin tutkimusta kritisoitiin aiemmin siitä, että sen keskiössä oli pienten ammattimuusikoiden muodostaman ryhmän tutkiminen, joka puolestaan johti laajemman

harrastajapohjaisen musiikintekijöiden kentän jäämiseen tutkimuksessa vähemmälle huomiolle. Sara Cohen (1993) onkin todennut kulttuurintutkimuksen ja populaarimusiikin tutkimuksen fokuksen siirtyneen hiljalleen globaalista paikalliseen ja musiikin roolin jokapäiväisessä elämässä nousseen erityisen kiinnostuksen kohteeksi. Musiikin rooli ihmisten arkielämässä sekä yhteiskunnassa yleisesti avautuu musiikillisiin käytäntöihin ja prosesseihin sekä musiikin käyttötarkoituksiin keskittyvän tutkimuksen kautta. Finneganin (1989) tutkimuksessa jäsennetään musiikillisia käytäntöjä jokaisen musiikilliseen toimintaan osallistuvan omista näkemyksistä käsin ja juuri näiden näkemysten kautta voidaan ymmärtää tietyssä musiikkimaailmassa vallitsevia konventioita niiden omilla ehdoillaan. Finneganin kuvailemat musiikkimaailmat eivät ole suljettuja vaan luonteeltaan avoimia ja toistensa kanssa risteäviä musiikillisia polkuja, jotka tarjoavat kontekstin aktiviteeteille ja sosiaalisille suhteille. Ne ovat myös väylä identiteetin sekä arvon yksilölliselle ja yhteiselle ilmaisulle. (Cohen 1993, 126–128.) Richard Middleton (1990, 154) liittää musiikilliset käytännöt myös siihen, millaisia merkityksiä ihmiset musiikkiin liittävät. Middleton toteaa, että musiikin merkitykset syntyvät kuulijassa juuri musiikillisten käytäntöjen ja kulttuurisen tulkinnan yhteisvaikutuksena (Middleton 1990, 154).

Suomessa musiikkimaailmoja, skeneä sekä identiteettiä tutkinut Helmi Järviluoma korostaa toimittamassaan artikkelikokoelmassa *”Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia: Virtain kuulokulma”* paikallisten ja toimeliaiden musiikkimaailmojen tutkimuksen yleistä tärkeyttä ja toteaa paikallisten musiikkitoimintojen olevan juuri se pohja, jolle oma korkeakulttuurimme rakentuu (Järviluoma 1995, 18). Musiikkimaailmoihin liittyvän tutkimuksen voidaan siis nähdä laajentavan kyseiseen musiikkimaailmaan liittyvien näkökulmien lisäksi myös ymmärrystä kulttuurin laajemmasta kentästä. Tiettyyn kulttuurin kenttään sijoittuva musiikkimaailma voidaan rajata esimerkiksi skenen kautta, joka on käsitteenä yleistynyt tutkimuksessa sen joustavuuden takia.

3.3 Skene

Näyttämöä tai tapahtumapaikkaa tarkoittava skene (eng. *scene)* esiintyi käsitteenä ensimmäisen kerran musiikin yhteydessä 1950-luvulla, jolloin sillä kuvattiin jazz-musiikin ympärillä vallitsevaa elämäntapaa. Skene on määritelty vuosikymmenien aikana monella eri tavalla ja se voidaan hahmottaa hyvinkin laajana ja abstraktina kokonaisuutena. Will Straw

(1991) oli ensimmäinen, joka pyrki muotoilemaan skene-käsitteen analyyttistä mallia, jota alettiin hyödyntää musiikin tuotannon, esittämisen ja reseptiotutkimuksen yhteydessä. Alkuajoistaan muuttuneella skenellä kuvataan dynaamista ja liikkuvaa kulttuuria ja sitä edelsivät musiikillisen yhteisön sekä alakulttuurin käsitteet. Sara Cohen (1999) on huomauttanut, että skene-käsitettä on käytetty välillä liiankin kritiikittömästi korvaamaan alakulttuurin tai yhteisön käsitteet. (Rautiainen-Keskustalo 2013, 324; 326; Järviluoma & Rautiainen 2003, 179; Bennett & Peterson 2004, 2–3; Cohen 1999, 239.)

Yhteisö voidaan nähdä laajana käsitteenä, joka määriteltiin ensimmäisen kerran 1800-luvun sosiologiassa. Musiikillinen yhteisö on Will Straw'n (1991) mukaan suhteellisen pysyvä joukko ihmisiä, joille on ominaista maantieteelliseen sijaintiin sidotun musiikkiperinteen käsityötaito ja sen ylläpitäminen musiikillisten käytäntöjen muodossa (Straw 1991, 373). Bennettin (2004) mukaan tietyllä alueella syntyvän musiikkityylin ympärille muodostuneeseen yhteisöön kuulumalla ihmisten on helppo sijoittaa itsensä osaksi jotakin aluetta ja siten jaettu yhteys paikalliseen musiikkityyliin synnyttää yhteenkuuluvuuden tunteita, joiden kautta yhteinen musiikki, identiteetti ja paikka artikuloituvat. Musiikillinen yhteisö ei kuitenkaan Bennettin mukaan ole välttämättä sidottu johonkin tiettyyn paikkaan, vaan se voi muodostua musiikin lisäksi jaettujen arvojen ja pyrkimysten kautta. (Bennett 2004, 224.) Siten yhteisöjen voidaan nähdä muodostuvan myös liikkuvina ja dynaamisina pidettyjen skenejen sisälle.

Alakulttuuri koostuu ihmisistä, joita yhdistävät samanlaiset käyttäytymistavat ja uskomukset. Britanniassa kulttuurintutkimuksen parissa 1970-luvulla yleistynyt termi on peräisin Yhdysvalloista Chicagon koulukunnan tutkimuksista. Alakulttuuriteorian yhteydessä puhutaan usein vastakulttuurista, joka perustuu ajatukselle valtakulttuurin ja vastakulttuurin vastakkainasettelusta. Laajaa kritiikkiä osakseen saanut alakulttuuriteoria on kyseenalaistettu ja sen käytöstä on hiljalleen luovuttu sen joustamattomuuden sekä yhteiskuntaluokkaan liittyvien yleistysten vuoksi. Alakulttuuri-käsitteellä annetaan ymmärtää, että yhteiskunnassa olisi jokin yhtenäinen valtakulttuuri, josta alakulttuuri poikkeaa ja alakulttuurilla olisi sitä vastoin yhtenäiset standardit, jonka osana yksilön toiminta voitaisiin ymmärtää. Kulttuurintutkijat ovat ilmaisseet perinteisten vastakkainasetteluiden murentumista tutkimuskentällä, joka osaltaan tukee skene-käsitteen valintaa monipuolisempana ja joustavampana vaihtoehtona. (Bennett 2004, 224; Bennett & Peterson 2004, 3; Leppänen 2007, 276; Rautiainen-Keskustalo 2013, 324–325.)

Skeneä on käytetty musiikillisissa yhteyksissä jo pitkään kuvaamaan tietynlaisten musiikkigenrejen ympärille muotoutuvia ryhmittymiä, jotka koostuvat musiikin parissa eri tehtävissä toimivista yksilöistä, kuten muusikoista, promoottoreista ja faneista. Skene-käsitteen vakiintumisen myötä on kyseenalaistettu yhteisö- ja alakulttuurikäsitteiden pysyvyys, yhtenäisyys sekä paikallisuus. Vahvat vaikutteet skeneteoriaan on ollut myös Beckerin taidemaailma- ja kulttuuriteollisuus-käsitteillä. Straw'n (2005) mukaan skenet voidaan nähdä osana kaupungin kulttuurielämää ja infrastruktuuria omina alakulttuureinaan tai taidemaailmoinaan. Bennett ja Peterson (2004) kuvailevat skenen sisältävän aineksia sekä Beckerin (1982) taidemaailma-käsitteestä että Bourdieun (1984) kenttäteoriasta. (Bennett 2004, 223; Leppänen 2007, 276; Straw 2005, 412-413; Bennett & Peterson 2004, 3.)

Pierre Bourdieun (1984) kenttäteorian vaikutus näkyy myös Straw'n (1991) näkemyksissä. Bourdieun mukaan ihmisen sosiaalinen elämä koostuu erilaisista kentistä, jotka rakentuvat eri toimijoista – kuten ihmisistä ja instituutioista – ja niiden toimintoja säätelevät tietynlaiset rajat, säännöt, toimintatavat ja normit. Sosiaalisia kenttiä leimaa kilpailu ja pyrkimys oman aseman parantamiseen sekä pääoman saavuttamiseen. Kentät eivät myöskään ole pysyviä, vaan ne ovat alttiita muutoksille. (Thomson 2012, 66–68.) Straw (1991) toteaa skenen ilmenevän kulttuuristen käytäntöjen kenttänä, eräänlaisena kulttuurisena tilana, jossa musiikilliset käytännöt muotoutuvat, muuttuvat ja kehittyvät moninaisten prosessien interaktiossa. Skenet ovat siten muuttuvia ja liikkuvia, toisiinsa vaikuttavia ja irrallaan olevia tiloja, jotka voivat risteytyä toistensa kanssa. Straw korostaa interaktion lisäksi skenen suhdetta globaaliin: skenessä esiintyvät musiikilliset käytännöt ovat liitoksissa laajempaan kansainväliseen musiikkikulttuuriin ja siinä tapahtuviin historiallisiin prosesseihin, jotka heijastuvat skeneen paikallisesti. (Straw 1991, 373-374; 378-379; Straw 2005, 413.) Suomessa pienemmät paikalliset bluesskenet ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa ja muodostavat yhdessä Suomen blueskentän. Muusikoilla ja yhdistysaktiiveilla on paljon kansainvälisiä yhteyksiä, joiden myötä globaalin blueskentän vaikutus näkyy myös Suomessa.

Straw'n (1991) mukaan skeneä voidaan tarkastella sijaintinsa, tyylillisten ominaisuuksiensa tai niihin liittyvän sosiaalisen aktiviteetin kautta. Straw käsittää musiikilliset skenet kaikista yleisimpinä ja tunnistetuimpina skenen muotoina ja näkee niiden rakentuvan tietyn sosiaalisen sekä kulttuurisen ryhmän toiminnan pohjalta. Kaupunkien kulttuurielämässä yhteisten intressien ympärille muotoutuvan sosiaalisen elämän pohjalta syntyvissä skeneissä esiintyy uusia innovaatioita ja kokeiluja. (Straw 2005, 412–413.) Afroamerikkalaista musiikkia

soittavat muusikot hallitsevat usein monenlaisia musiikkityylejä ja voivat olla bluesmusiikin lisäksi aktiivisia jazz-musiikin sekä muun juurimusiikin saralla. Muusikoiden lisäksi muutkin skenen jäsenet voivat vaikuttaa useissa eri skeneissä yhtä aikaa ja tällaiset kytkökset voivat synnyttää uusia ja innovatiivisia kokeiluja.

Cohenin (1999) näkemys skenestä on pitkälti samassa linjassa Straw'n kanssa. Cohenin mukaan skene syntyy muusikoiden, paikallisten yleisöjen ja erilaisten järjestöjen sekä musiikkiteollisuuden henkilöiden yhteisen toiminnan ja interaktion tuloksena. Cohenin mukaan on tyypillistä, että skenen sisällä muodostuu erilaisia ryhmittymiä, joissa muodostetaan musiikkiin ja skeneen liittyvä tietämys sekä luodaan niitä eroja, joiden kautta skenen rajat hahmottuvat. Osa skenen sisäisistä ryhmistä luo hyvinkin läheiset välit toistensa kanssa, jolloin tiettyjä kuppikuntia voi muodostua, toisten ollessa osa löyhempää ryhmittymää. Näissä ryhmittymissä muodostuvien yhteyksien kautta vaihdetaan paljon tietoa, neuvoja ja juoruja, soittimia, teknistä apua tai muita palveluita sekä äänitteitä, lehtiä ja muita tarvikkeita. Tärkeimpinä tapahtumapaikkoina, joissa skenen sisäinen interaktio tapahtuu ovat Cohenin mukaan erilaiset studiot ja aiemmin levyliikkeet sekä livekeikkojen esiintymispaikat, joissa skene muuttuu näkyväksi, fyysiseksi ja todelliseksi. (Cohen 1999, 240–241.) Rautiainen-Keskustalo (2013, 325) toteaa, että skenejen sisäinen yhtenäisyyden aste voi vaihdella suurestikin. Ryhmän jäseniä voi yhdistää jaettu arvomaailma tai elämänkatsomus sekä tietynlainen kulttuurinen koodisto, kuten pukeutuminen. Jos skenen jäsenten välillä ei ole vahvaa sidosta, ryhmän jäsenet eivät välttämättä tunne toisiaan. (Rautiainen-Keskustalo 2013, 325–326.) Koska skenejen sisäinen yhteinäisyyden aste vaihtelee, skenen käsittäminen yhtenä yhteisönä tai ryhmänä on ongelmallista. Skenet voivatkin sisältää useita yhteisöjä tai ryhmittymiä ja ovat siten sosiaalisina komplekseina yhteisön käsitettä monimuotoisempia.

Cohen toteaa omassa Liverpoolin rock-skeneä käsittelevässä tutkimuksessaan monen skenen piirteen muotoutuvan paikallisuuden kautta. Satamakaupunki Liverpoolin rock-skeneä ovat muovanneet rakenteelliset ja materiaaliset seikat sekä erityisesti irlantilaisten maahanmuuttajien vaikutus. Cohen korostaa kuitenkin skenen olevan paljon muutakin kuin sosiaalinen ja materiaalinen kokonaisuus - se on myös merkityksellinen käsite, joka voidaan määritellä ja jota voidaan tulkita monella eri tavalla. Paikallisilla skeneillä on omat tunnusomaiset piirteensä, konventionsa sekä identiteettinsä. Oma osansa skenejen määrittelyssä on myös musiikkiteollisuudella sekä musiikkimedialla, jotka osaltaan tuottavat ja rajoittavat skenejä. (Cohen 1999, 241; 246.)

Bennett ja Peterson (2004) jakavat skenet ominaisuuksien perusteella kolmeen erilaiseen ryhmään. Paikallinen skene voidaan nähdä tiettyyn maantieteelliseen sijaintiin liitettynä eli se on skenen alkuperäistä määritelmää lähimpänä. Ylipaikallinen skene syntyy, kun eri paikkakunnilla sijaitsevat tietynlaisen musiikin sekä elämäntyylin jakavat skenet ovat yhteydessä toistensa kanssa. Virtuaalinen skene muodostuu Internetissä, jolloin skenen jäsenet voivat sijaita fyysisesti hyvinkin kaukana toisistaan. (Bennett & Peterson 2004, 6–8.) Myös Cohen korostaa skenejen liikkuvaa luonnetta ja niiden yhteyttä musiikkikulttuurien, äänimaailmojen sekä ihmisten liikkuvuuteen, joiden hän näkee lopulta johtavan musiikkikulttuurien ja skenejen sekoittumiseen, synkronointiin sekä risteytymiin. (Cohen 1999, 244).

Paikallisen skenen yhteys globaaliin voi olla hyvinkin merkittävä. Grazian (2004) sai Chicagon bluesskenestä tekemänsä etnografisen tutkimuksen kautta viitteitä siitä, että urbaanit taidemaailmat ja viihdekentät voisivat muotoutua globaalin kulttuurin kanssa niinkin laajassa dynaamisessa prosessissa, että koko skenen toiminta voisi sen vuoksi muuttua. Tutkimuksessaan Grazian toteaa, että Chicagon paikallinen bluesskene on muovattu vastaamaan kaupallisen hyödyn tavoitteluun pohjautuvaa globaalin kulttuurin mukaista käsitystä bluesista, jota ”autenttista” blueskokemusta etsimään tulleille matkailijoille pyritään tarjoamaan. Tutkimusta varten tehtyjen haastatteluiden pohjalta Grazian esittääkin, että skenen sisällä toiminnan koetaan johtaneen vinoutuneen tai epäaidon skenen muodostumiseen. (Grazian 2004, 46.)

Skene-käsite soveltuu oman tutkimukseni analyyttiseksi malliksi erityisen hyvin ja mahdollistaa Tampereen bluesmusiikin ympärille muodostuneen musiikkimaailman monipuolisen tarkastelun. Bluesmusiikin suosio Suomessa on maltillista ja sen saama radiosoitto sekä medianäkyvyys ovat rajallisia. Suosituimmista musiikkityyleistä eroavat musiikinlajit kuten juuri jazz ja blues keräävät kuitenkin usein ympärilleen tiiviitä yhteisöjä. Omassa tutkimuksessani koko aineiston tarkasteleminen bluesyhteisön näkökulmasta ei olisi perusteltua, sillä Tampereella bluesmusiikin ympärille ei ole syntynyt yhtä kiinteää yhteisöä, jonka piiriin näkemykset voisi yhtenevästi linjata. Tampereella bluesmusiikkirintama koostuu pikemminkin useammasta pienemmästä yhteisöstä, joiden käsittäminen skenenä on luontevampaa.

Monipuolisuus on elinvoimaiselle skenelle tärkeää. Näin on erityisesti bluesmusiikin kohdalla, jonka ei nähdä olevan tarkasti rajattu musiikkityyli vaan koostuvan pikemminkin laajasta kirjosta erilaisia tyylejä. Tämä on myös oman tutkimukseni perusolettamuksena Tampereen bluesskenen osalta, jonka käsitän kaikkien bluesmusiikin ympärillä olevien toimijoiden ja heidän muodostamien yhteisöjen, erilaisten tapahtumapaikkojen sekä tapahtumajärjestäjien kokonaisuutena. Tampereella afroamerikkalaisen musiikin skenet risteävät luontevasti toistensa kanssa. Tutkimukseni kenttäjakson neljästä tutkimuskohteesta yksi oli jamitapahtuma, josta sain tiedon nimenomaan Tampereen Jamiskenen tiedotusportaalin kautta. Tutkimukselleni yhtä merkityksellinen on myös musiikkimaailman käsite. Juuri skenen käsittely musiikkimaailman näkökulmasta tuo tutkimukselleni sen vaatiman tarkemman fokuksen, sekä siihen tarvittavat käsitteelliset työkalut, joiden kautta pyrin rakentamaan tulkintaa Tampereen bluesmusiikin ympärille rakentuvasta musiikkimaailmasta.

4 TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA TUTKIMUSONGELMAT

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millainen Tampereen bluesskene on musiikkimaailmana. Bluesskenellä tarkoitan kokonaisuutta, joka rakentuu bluesmusiikin ympärillä olevista toimijoista, kuten muusikoista, tapahtumakävijöistä ja yhdistysaktiiveista sekä niistä paikoista, joissa erilaisia bluestapahtumia järjestetään. Musiikkimaailma puolestaan viittaa Howard Beckerin (1982) taidemaailma (*art worlds*) -käsitteen pohjalta rakennettuun tulkintamalliin musiikillisista keskittymistä (*musical world*). Olen asettanut tutkimukselleni päätutkimuskysymyksen sekä kolme alakysymystä, joiden avulla pyrin tutkimusongelmaan vastaamaan.

Tutkimuskysymykseni ovat:

Millainen Tampereen bluesskene on musiikkimaailmana?

- Millaisia jaettuja konventioita ja arvoja Tampereen bluesskene sisältää ja miten ne toisintuvat keikkatilanteissa?

- Millaisista tekijöistä blues Tampereen skenessä rakentuu ja millaisia merkityksiä siihen liitetään?

- Millainen bluesmusiikin tilanne ja asema Suomessa on yleisesti ja miten Tampereen skene vertautuu tutkittavien käsitysten mukaan muun Suomen blueskulttuuriin?

Tutkimuksessani pyrin tuomaan esille mahdollisimman monipuolisesti skenen eri toimijoiden näkökulmat tutkimusaiheisiin ja hyödynnän aineiston analyysissä myös oman havainnointini kautta saamaani tietoa.

5 ETNOGRAFINEN TUTKIMUSMENETELMÄ

Tässä luvussa esittelen tarkemmin tutkimuksessani käyttämääni tutkimusmetodia. Vieraiden kulttuurien tutkimuksen yhteydessä syntynyt etnografia *ethnos* (=kansa, heimo) ja *graphein* (=kirjoitus) on laadullista tutkimusta, jonka juuret ovat antropologiassa, kasvatuspsykologiassa sekä sosiologisessa kenttätyössä ja sillä on vahva yhteys etnomusikologiaan (Schmidt-Lauber 2012, 573; Rantala 2006, 217). Etnografinen tutkimus on kokemalla oppimista ja sen tarkoituksena on kuvata erilaisia toiminnallisia käytäntöjä. Tutkimuksen tavoitteena on oppia yhteisön sisältä käsin sen kulttuuria, ajattelua ja erilaisia toimintatapoja sekä niihin liittyviä sosiaalisia merkityksiä (Eskola & Suoranta 1998, 105; Rantala 2006, 219). Etnografinen tutkimusmenetelmä sopii erityisen hyvin tilanteisiin, joissa tutkitaan jotain tiettyä ryhmää, yhteisöä, organisaatiota, sosiaalisia ryhmätilanteita, toimintakulttuureja tai symbolisia järjestelmiä (Kananen 2014, 42; Atkinson & Hammersley 2007, 1–2; Paloniemi & Collin 2015, 207). Tästä syystä se soveltui erityisen hyvin myös oman tutkimukseni menetelmäksi.

5.1 Etnografinen tutkimus ja etnomusikologia

Etnografinen tutkimus tuotiin 1900-luvulla kaukaisista maista tutkijoiden lähiympäristöön. Sosiologiassa etnografia alkoi vaikuttaa 1920–1930-luvuilla, jolloin muodostuneen Chicagon koulukunnan tutkijat tekivät etnografisia tutkimuksia jokapäiväisestä elämästä lähiympäristössään perehtymällä erilaisten yhteisöjen elämään ja niille ominaiseen symboliikkaan (Deegan 2001, 11). Chicagon koulukunnan parissa kehittyi teoria symbolisesta interaktionismista, jonka mukaan ihmisen käyttäytyminen on tietoisen ja tiedostamattoman päätöksenteon tulosta; kulttuuri muovaa ihmisen käyttäytymistä, joka perustuu sosiaalisessa vuorovaikutuksessa tehdyille tulkinnoille, jotka ohjaavat ihmisen toimintaa (Metsämuuronen 2006, 94). Ihminen tulkitsee itseään ja muita sosiaalisissa tilanteissa ilmenevän toiminnan sekä merkityksien kautta ja muodostaa näin maailmankuvansa (Rock 2001, 29).

Etnografinen tutkimus koostuu laadullisen tutkimuksen tiedonkeruu- ja analyysimenetelmistä, joten sitä ei voida pitää omana tutkimusotteenaan, vaan ennemminkin menetelmien kirjona (Kananen 2014, 9; Lappalainen 2007, 9). Etnografinen tutkimus perustuu havainnointiin, joka tapahtuu niissä luonnollisissa olosuhteissa, joissa sosiaalinen todellisuus on. Tutkija toteuttaa

kenttäjakson tutkimansa yhteisön parissa ja kerää tutkimusaineiston havainnoinnin ja haastatteluiden sekä muiden mahdollisten dokumenttien avulla. Aineiston kautta tutkija pyrkii ymmärtämään tapahtumien merkityksiä osallistujien näkökulmasta käsin. (Eskola & Suoranta 1998, 103; Syrjäläinen 1994, 68.) Koska etnografinen tutkimus on aineistolähtöistä, sille on tyypillistä, että tutkimuskysymykset muodostuvat vasta tutkimuksen edetessä kenttäjakson aikana. Näin eteni myös oman tutkimukseni tekeminen ja siten myös teoreettinen viitekehys tarkentui vasta analyysivaiheessa.

Etnografiaan liittyy läheisesti tiheän kuvaamisen metodi. Hammersley (1992, 24) näkee etnografisen tutkimuksen rajatun ja sisäisesti muodostuneen kulttuurin, sosiaalisen järjestelmän tai sosiaalisen maailman kuvaamisena. Erilaisten kulttuurien tarkempi kuvaaminen johti tiheän kuvaamisen metodin syntyyn (*thick description*), jonka Clifford Geertz (1973, 6) kehitti Rylen (1949) pohjalta. Tiheän kuvaamisen metodissa kuvaavat ja kertovat selitykset toimivat eräänlaisena sosiaalisena otoksena sekä symbolisena määritelmänä sille kulttuuriselle ympäristölle, jossa tutkittavat elävät. (Rantala 2006, 223.)

Etnografista tutkimusmenetelmää hyödynnetään musiikintutkimuksessa sekä globaalilla että paikallisella tasolla ja sillä on vahva yhteys etnomusikologiaan. Etnomusikologia on näkökulma sekä metodi, jonka avulla pyritään ymmärtämään musiikkia äänen ja kulttuurin esityksenä, johon liittyy erilaisia merkityksiä sekä musiikin tekemisen tapoja. Etnomusikologian kohteena on koko maailman musiikkikulttuurit ja se voidaan nähdä väljänä terminä, joka kattaa monenlaisia tutkimusmenetelmiä sekä tarkastelutapoja. Etnomusikologisessa tutkimuksessa musiikkia tutkitaan omassa esiintymisympäristössään ja pyritään ymmärtämään mikä musiikin asema ja tarkoitus kyseisessä kontekstissa on ja mitä se ihmisille merkitsee. (Rice 2014, 3; Moisala 2013, 10; Pekkilä 2006, 23.) Etnomusikologisen lähestymistavan kautta saadaan tietoa paikallisen musiikkikulttuurin rakentumisesta, musiikin merkityksestä ihmisten arkielämässä ja mahdollistetaan useiden eri näkökulmien huomioiminen tutkimuksessa.

Bruno Nettl'n (2005, 12–13) mukaan kenttätyötä hyödyntävässä etnomusikologiassa perehdytään maailmanmusiikkiin vertailevan sekä relativistisen näkökulman kautta ja tarkastellaan kaikkia niitä musiikin ilmenemismuotoja mitä sillä on yhteiskunnassa. Etnomusikologiselle tutkimukselle tyypillisen kulttuurirelativistisen näkökulman mukaan jokaisella kulttuurilla on oma musiikkinsa ja musiikilla toimintasääntönsä, omat tehtävät

yhteisössä, oma estetiikkansa ja oma tarkoituksensa (Pekkilä 2006, 23). Etnomusikologiseen tutkimukseen liittyy myös akkulturaation eli yhteensulautumisen käsite, jolla on selitetty vanhojen musiikkikulttuurien pohjalta muotoutuneiden uusien musiikkikulttuurien syntymistä (Saunio 1982, 33). Akkulturaation käsite on olennainen myös bluesmusiikissa, joka on sekoitus afrikkalaista ja eurooppalaista musiikkikulttuuria.

Etnomusikologian vahva yhteys etnografiaan korostaa kenttätyön merkitystä ja se on ollut tärkein tiedonkeruumenetelmä varhaisten etnomusikologien tutkimuksissa (Rice 2014, 3). Etnomusikologinen kenttätyö juontuu pitkäkestoisesta, vuorovaikutukseen perustuvasta ja ymmärtämään pyrkivästä antropologisesta tutkimuksesta sekä lyhytkestoisesta, oman kulttuurin perinneaineistoihin ja tallentamiseen keskittyvästä folkloristisesta kenttätyöperinteestä. Etnomusikologiseen tutkimukseen on osaltaan vaikuttanut myös kulttuurintutkimus, jonka laajalta kentältä erityisesti postkolonialistinen kritiikki on lisännyt etnomusikologisen tutkimuksen itsekriittistä reflektiivisyyttä. Postkolonialistisessa kritiikissä tutkimus ymmärretään sosiaalisen todellisuuden tuottajana. (Moisala & Seye 2013, 30–31.)

Suomessa etnomusikologinen tutkimus keskittyy suurilta osin suomalaisen musiikkikulttuurin eri osa-alueiden tutkimukseen ja se perustuu monitieteellisten tutkimusmenetelmien soveltamiseen. Etnomusikologinen tutkimus painottaa usein tutkimuskohteen ja tutkijan suoraa yhteyttä ja paikallisten muusikkojen käsitysten poimiminen tutkimukseen on äärimmäisen tärkeää, sillä se takaa sen, ettei tutkija varmista vain omia teorioitaan ja käsityksiään tutkimuksellaan. Etnomusikologiselle tutkimukselle ominainen monipuolinen aineistonkeruu mahdollistaa myös aineiston ristiinvalidoinnin analyysivaiheessa. (Eerola 1999, 1; Syrjäläinen 1994, 88.)

Moisalan ja Seyen (2013, 31) mukaan nykyetnomusikologinen kenttätyö keskittyy ihmisten kokemuksiin ja niihin liittyviin merkityksiin eli siihen, miten musiikki yleisesti koetaan ja millaisia merkityksiä siihen liitetään. Tällöin kenttätyön avulla pyritään ymmärtämään ja tulkitsemaan. Myös osallistuminen ja osallistaminen, kriittinen reflektointi sekä valtasuhteiden ja vaikutteiden analysointi ovat tärkeitä osia kenttätyössä. (Moisala & Seye 2013, 31.) Kenttätyössä toteutetulla havainnoinnilla voidaan tarttua sellaisiinkin ei-verbaalisiin ilmauksiin tai asetelmiin, joita olisi pelkän haastattelun kautta mahdotonta tavoittaa (Suutari 2007, 108). Tällöin kentän tapahtumia ja ihmisten kokemuksia on

mahdollista tarkastella laajemminkin ja monet sellaisen sosiaaliset tapahtumat tulevat näkyviksi, jotka pelkkien haastatteluiden kautta jäisivät taka-alalle.

Etnografia ja etnomusikologia kulkevat myös omassa tutkimuksessani rinnakkain. Etnografinen tutkimusmenetelmä oli luonnollinen valinta oman tutkimukseni menetelmäksi, koska se mahdollisti sellaisen aineiston keräämisen, jolla pystyisin vastaamaan tutkimusongelmaani. Pelkkien haastatteluiden kautta toteutettu tutkimus ei olisi tuottanut sellaista aineistoa, joka olisi vastannut tutkimuskysymyksiini ja tuonut tutkimuksen kohteena olevia erilaisia konventioita sekä toimintatapoja esiin keikkatilanteissa. Haastattelut olisivat siten jääneet enemmän yleiselle tasolle bluesmusiikkiin liittyen eivätkä olisi sitoneet tutkimusongelmia juuri Tampereen skenessä toteutuneisiin erilaisiin keikkatilanteisiin tutkimuksen toteutusaikana.

5.2 Osallistuva havainnointi ja tutkijapositio

Etnografisessa kenttätyössä havainnointi on merkittävä tiedonhankinnan menetelmä, joten sen tulee olla tietoisesti, tarkasti sekä järjestelmällisesti toteutettua. Etnografisessa tutkimuksessa merkityksellistä on se, miten konteksti yhdistetään tutkimuksen tavoitteeseen ja miten tutkittavaa ilmiötä lähestytään kyseisen kontekstin ymmärtämisen kautta. Tutkimuksessa voidaan tehdä tulkintoja siitä, miten eri toimijat muodostavat käytäntöjä ja kulttuuria tulkittavassa kontekstissa. (Paloniemi & Collin 2015, 208.) Havainnoinnin ja osallistuvan havainnoinnin kautta asiat nähdään niiden oikeissa yhteyksissä, joten niiden kautta on mahdollista kytkeä saatu tieto muita menetelmiä paremmin sen kontekstiin (Grönfors 2010, 157).

Suutarin (2007, 105) mukaan pidempikestoinen kenttätyö tuottaa omakohtaisempia tulkintoja tutkimukselle keskeisistä asioista, joita voi olla muuten vaikea sanallisesti konkretisoida. Havainnoinnissa tutkija tarkkailee mahdollisimman objektiivisesti tutkimuksen kohdetta ja kerää huomioitaan kenttäraportteihin tai muistiinpanoihin. Tutkimuskohde tai tutkimusstrategia määrää havainnoinnin objektiivisuuden tai subjektiivisuuden asteen. Etno - ja fenomenografisessa tutkimuksessa objektiivisuuden aste voi olla hyvinkin korkea. (Metsämuuronen 2006, 116.) Tutkimusongelma ja siitä johdetut tutkimuskysymykset auttavat aineiston keruun fokusoinnissa ja siinä mihin asioihin havainnoinnissa pitäisi kiinnittää

huomiota. Helpoin tapa havainnoinnin työkaluista on tilanteen videointi, jolloin tilanne on taltitoitu autenttisena ilman tutkijan subjektiivisia arvioita kohteesta. (Kananen 2014, 84–85.) Kentällä suoritettu aineistonkeruu nojaa omassakin tutkimuksessani vahvasti keikkojen videointeihin, joiden ohella tein myös kenttämuistiinpanoja. Kenttämuistiinpanoihin on mahdollista kirjata sellaisia asioita, joita ei pelkän videoinnin kautta olisi mahdollista tallentaa.

Havainnoinnin yhteydessä puhutaan osallistumisesta, jonka aste voi vaihdella sen mukaan kuinka kokonaisvaltaisesti tutkija pyrkii osallistumaan tutkimuskohteena olevan ryhmän toimintaan (Hirsjärvi 2007, 211). Osallistuvassa havainnoinnissa tutkija on joko enemmän tutkijan roolissa (havainnoija osallistujana) tai hän on enemmän osallistujan roolissa (osallistuja havainnoijana). Ääripäissä ovat täydellinen havainnointi ja täydellinen osallistuminen. (Metsämuuronen 2006, 116, ks. Adler & Adler 2000; Atkinson & Hammersley 2000.) Grönforsin (2010) mukaan tutkijan oma persoona on havainnointia ja osallistumista tehtäessä tutkimuksen tärkein väline. Luonteva esiintyminen luo varmuutta sekä luottamusta ja ihminen on parhaimmillaan omana itsenään. (Grönfors 2010, 155–156.)

Etnografista tutkimusta tehtäessä aineistoa kertyy enemmän, kuin sitä pystytään hyödyntämään, joten tutkija joutuu tekemään paljon valikointia aineiston suhteen. Tutkija päättää mitä kenttätyön kautta saatuja tutkimustuloksia analysoidaan. Tutkimuksen tulosten luotettavuuden kannalta tutkijan tulisikin pystyä tarkasti erittelemään oma tutkijapositio ja sen vaikutus tutkimusprosessiin. (Anttila 1996, 218.) Suutarin (2007, 107) mukaan reflektiivisyys eli tutkijan omien vaikuttimien ja motiivien pohdiskelu on etnografiselle tutkimukselle olennaista. Tutkijalla voi olla aikaisempia kokemuksia tai ennakkokäsityksiä aiheesta. Reflektiivisyydellä ei tarkoiteta kenttäkokemusten tarkkaa paljastamista vaan kulttuuristen valtasuhteiden tiedostamista ja analyysia. (Suutari 2007, 107.) Tutkimusta tehdessään tutkija arvioi omaa asemaansa ja toimintaansa sekä osallistumisensa vaikutusta eri tilanteisiin. Reflektiivisyys on myös oman työn kriittistä tarkastelua sekä tehtyjen havaintojen ja tulkintojen kyseenalaistamista. (Moisala & Seye 2013, 41.) Tutkimuskohteen valinta nostaa tutkimusaiheen esille ja omalta osaltaan rakentaa sen imagoa representoidessaan kohteensa uudelleen. Näin ollen tutkimuskohteen valinta on aina poliittinen teko ja siihen liittyy eettinen vastuu. Tutkija vaikuttaa aina jossain määrin tutkimuksessa mukana oleviin ihmisiin ja heidän elämäänsä. (Moisala & Seye 2013, 38–39.) Oman tutkijaposition, toiminnan sekä sen

vaikutusten pohtiminen on olennaista kenttäjakson lisäksi myös haastattelutilanteissa, joiden onnistumiselle tutkijan reflektiolla on suoranainen vaikutus.

5.3 Teemahaastattelu

Haastattelu on etnografisessa tutkimuksessa tärkeimpiä aineistonkeruumenetelmiä. Kielellisessä vuorovaikutuksessa hankittu tieto on etnografialle välttämätöntä, eikä kyselylomakkeiden avulla tehty haastattelu tuota riittävää tiedon määrää tai syvyyttä. Haastattelu voidaan toteuttaa monin eri tavoin ja jäsentelyn taso voi vaihdella strukturoidusta täysin avoimeen haastatteluun. Jos tutkimuksen kohteena olevaa ilmiötä tai sen pohjalla olevaa teoriaa ei tunneta, eksakteja kysymyksiäkään ei voida esittää. Teemahaastattelu vastaa jäsentelyltään puolistrukturoitua haastattelua, jossa informanttien kanssa käyty keskustelu rakentuu ennalta mietittyjen teemojen ympärille. (Kananen 2014, 87; 90; 91; Syrjäläinen 1994, 86.)

Kasvokkain kielellisessä vuorovaikutuksessa käyty teemahaastattelu muistuttaa pitkälti tavallista keskustelua ja sen suurena etuna voidaan pitää mahdollisuutta esittää lisäkysymyksiä haastattelussa esiin nousevista aiheista. Syrjäläinen (1994, 86) toteaa, että haastattelut vaativat yleisesti tutkijalta paljon valmistautumista sekä henkisesti että tiedollisesti. Teemahaastattelussa tutkimustehtävälle tärkeistä teemoista laaditaan haastattelurunko, joka kehittyy ja muovautuu tutkimuksen kuluessa osana tutkimusprosessia. Kattava haastattelurunko luodaan tutkijan omien havaintojen, kokemusten sekä kirjallisuuteen perehtymisen pohjalta. (Syrjäläinen 1994, 103; Eskola & Suoranta 1998, 87.) Olennaista haastattelurungon ja kysymysmuotojen laatimisessa on niiden tarkka hahmotteleminen, jotta tarkempi tiedon saanti turvataan. Samalla pystytään varmistamaan, että haastattelutilanteessa käyty keskustelu nivoutuu ongelmien kannalta olennaisiin asioihin, kysymykset kohdistuvat oikeaan asiayhteyteen ja kysymyksiin sisältyy niiden oikea merkitys. (Hirsjärvi & Hurme 1988; 84–85). Omassa tutkimuksessani teemahaastattelut toteutettiin kahdessa eri osassa; lyhyesti heti keikkatilanteen jälkeen kentällä minihaastatteluina sekä samoilla teemoilla laajemmin erikseen sovittuna ajankohtana, jolloin keikkatilannetta reflektoitiin omien muistikuvien sekä videotallenteiden avulla. Kentällä tehdyt minihaastattelut ohjasivat minua videotallenteiden läpikäymiseen, joiden pohjalta osasin tarkentaa haastattelurunkoa laajempaa haastattelua varten.

Teemahaastattelun valintaa tukevat monet tekijät, kuten sen avoin muoto, joka mahdollistaa aiheesta puhumisen vapaamuotoisesti. Teema-alueet takaavat sen, että haastateltavien kanssa on puhuttu samoista asioista ja litterointi- sekä analyysivaiheessa aineiston järjestelmällinen läpikäynti on teemojen avulla helpompaa. Eskola & Suoranta (1998) huomauttavat, että vaikka teemahaastattelussa käydään haastateltavan kanssa etukäteen päätetyt teema-alueet läpi, niiden laajuus voi vaihdella eikä niillä välttämättä ole tarkkaa järjestystä tai muotoa. (Eskola & Suoranta 1998, 86–87.) Omaa tutkimusta tehdessäni haastattelutilanteet vaihtelivat selvästi; toiset haastateltavat alkoivat puhua tutkimusteemoista itse, jolloin varmistin, että käsittelemme kaikki teema-alueet vapaassa järjestyksessä. Osa haastatteluista taas saattoi edetä hyvinkin suoraviivaisesti laatimani rungon mukaan. Jo käsiteltyihin teemoihin voitiin myös palata myöhemmin, varsinkin siinä osassa haastattelua, jossa katsottiin keikkatilannetta videotallenteelta.

Syrjäläisen (1996, 87) mukaan haastattelun onnistumisen kannalta on tärkeää, että ilmapiiri on hyvä, haastattelija innostaa haastateltavaansa ja haastattelupaikka ei sisällä häiriötekijöitä, jotka voisivat vähentää haastattelun intensiteettiä. Oman tutkimukseni laajemmista teemahaastatteluista osa toteutettiin Tampereella ja osaa varten matkustin Pirkanmaan ulkopuolelle. Tavallisimmat haastattelupaikat olivat kirjasto, kahvila ja hotellin aula. Koin rauhallisten haastattelupaikkojen löytämisen välillä hyvinkin hankalana, varsinkin ilta-aikaan. Haastattelutilanteissa pyrin mahdollisimman hyvään vuorovaikutukseen ja rentoon keskusteluun haastateltavan kanssa ja varoin vahingossa päälle puhumista, omien mielipiteiden ilmaisemista tai johdattelevien kysymyksien tekemistä. Kaikki haastattelut äänitettiin ja keskustelun myötä nousseista asioista tein tarpeen mukaan tarkentavia kysymyksiä myös haastattelurungon ulkopuolelta.

Haastatteluiden edetessä tulee ajankohtaiseksi pohtia mikä on riittävä määrä toteutettuja haastatteluita. Tutkijan tulisi tehdä siinä määrin haastatteluita, että hän kokee tavoittaneensa riittävän syvän tuntemuksen tutkimuskohteestaan. Haastatteluiden määrän sekä keston voidaan nähdä olevan suorassa yhteydessä tutkimuksen syvyyteen. (Syrjäläinen 1994, 86–87.) Riittävä haastatteluiden määrä saavutetaan aineiston saturaation eli kyllääntymisen kautta, jolloin haastattelut alkavat toistaa itseään eikä varsinaista uutta tietoa enää saada (Eskola & Vastamäki 2010, 42). Haastatteluiden edetessä tutkijan tulisi kiinnittää myös ajankäyttöön huomiota sen mukaan kuinka merkityksellinen informaattori on tutkimuksen kannalta. Tutkijan kannattaa lisätä ajankäyttöä huomatessaan informanttien joukossa niin sanottuja

avaininformaattoreita, joilla on suuri mielenkiinto tutkimusta kohtaan ja laaja tietämys tutkittavasta aiheesta. (Syrjäläinen 1994, 86–87.) Haastatteluita tehdessäni erityisesti muutamat haastateltavat osoittautuivat erittäin merkittäviksi tietolähteiksi, jolloin lisäsin haastatteluihin varaamaani aikaa. Avaininformaattoreiden haastatteluissa nousi esiin myös sellaisia tutkimusta sivuavia aiheita, joita en ollut haastattelurunkoon alun perin kirjannut, mutta joista minun oli mahdollista esittää jatkokysymyksiä. Syrjäläinen (1994, 86) toteaakin avaininformaattorin olevan merkittävä tuki tutkijalle.

Tutkimusta varten etsittyjen haastateltavien rekrytointi sujui suhteellisen helposti ja varsinaista haastattelumateriaalia kertyi runsaasti. Laajemmissa teemahaastatteluissa tulleet muutamat tilanteet, joissa haastateltava saattoi puhua aiheen ohi, oli helppo jättää analyysivaiheessa pois. Suurin hankaluus haastatteluiden toteutuksessa oli hiljaisten tilojen löytäminen. Kentällä tekemieni haastatteluiden osalta jouduin tilan suhteen improvisoimaan ja äänitteille päätyi paljon taustahälyä. Toisaalta pidin tärkeänä, että haastattelutilanne pysyi mahdollisimman luontevana, joten kentällä tehdyt haastattelut toteutettiin keikkapaikassa heti musisoinnin loputtua, jolloin myös haastateltavan ajatukset keikkakokemukseen liittyen saatiin tuoreena tallennettua.

6 TUTKIMUKSEN EMPIIRINEN TOTEUTTAMINEN

Etnografisen tutkimuksen tekeminen on aikaa vaativa prosessi, jossa tutkimusaineiston kerääminen ja itse tutkimuksen tekeminen kulkevat lomittain. Aineistoa kerätään haastatteluilla, havainnoimalla, kenttämuistiinpanoilla sekä erilaisten ääni-, video-, ja valokuvatallenteiden avulla (Moisala & Seye 2013, 29). Tutkimusasetelma kehittyy tutkimuksen edetessä ja aineiston keruu tapahtuu ilman tarkempaa struktuuria. Siten havainnointisuunnitelmaa tai kyselylomakkeita ei hyödynnetä aineistonkeruussa ja tutkimuksen tuloksiin muodostuvat kategoriat ovat analyysiprosessin tulosta. (Atkinson & Hammersley 2007, 3.) Etnografinen tutkimusprosessi voidaan jakaa neljään eri vaiheeseen: suunnitteluun, kentälle tuloon ja varsinaiseen kenttätyöhön, analyysiin sekä etnografian kirjoittamiseen (Heinonen 2013, 83). Useiden eri aineistonhankinta ja -tutkimusmenetelmien avulla tehtävän tutkimuksen kohdalla puhutaan menetelmätriangulaatiosta (Eskola & Suoranta 1998, 70). Tässä luvussa esittelen tutkimuksen aineiston sekä kuvailen tarkemmin tutkimuksen toteutukseen liittyviä vaiheita kuten aineistonkeruu- ja analysointiprosesseja.

6.1 Tutkimusaineisto

Tutkimukseni aineisto on kerätty haastatteluiden, havainnoinnin, kenttämuistiinpanojen, videotallenteiden sekä satunnaisten valokuvien avulla ja aineistossa keskeisellä sijalla on sekä kentällä että varsinaisen kenttäjakson ulkopuolella toteuttamani haastattelut. Rantalan (2006, 251) mukaan etnografinen tutkimus ei perustu tutkittavien runsaaseen määrään vaan tutkimuksen monipuolisuuteen, perusteellisuuteen ja syvällisyyteen (Rantala 2006, 251). Omaan tutkimukseeni osallistuneita haastateltavia oli yhteensä 12 ja sanatarkasti litteroitua tekstiä minihaastatteluista sekä laajemmista teemahaastatteluista kertyi kaiken kaikkiaan 245 sivua. Laajemmat teemahaastattelut olivat keskimäärin tunnin pituisia, mutta vaihteluakin oli – lyhin haastattelu kesti 38 minuuttia ja pisin 1 tunti ja 57 minuuttia. Pyrin saamaan jokaisesta tapahtumasta haastateltavan kustakin kohderyhmästä, mutta aina tavoite ei toteutunut. Haastateltavien määrät ja kohderyhmät on listattu taulukkoon 1, jonka jälkeen esittelen lyhyesti haastateltavat.

TAULUKKO 1. Tapahtumapaikat ja haastateltavien kohderyhmät sekä määrät.

Tapahtumapaikka	**Muusikko**	**Yhdistysaktiivi**	**Tapahtumakävijä**
Kortteliravintola Kivenheitto	1	-	1
Kulttuuriravintola Kivi	1	1	1
Public House Huurre	2	-	1
Tampere-talo	1	1	2
Yhteensä	5	2	5

Informantti 1: *Mies, 51. Freelance-muusikko. Keikkailee aktiivisesti Suomessa ja ulkomailla kokoonpanonsa kanssa. Soittaa bluesia.*

Informantti 2: *Mies, 30. Tapahtumäkävijä. Käy säännöllisesti blueskeikoilla ja harrastaa itsekin soittamista.*

Informantti 3: *Mies, 49. Freelance-muusikko. Keikkailee aktiivisesti Suomessa ja myös ulkomailla. Soittaa bluesia sekä muuta juurimusiikkia.*

Informantti 4: *Mies, 58. Tapahtumakävijä. Käy todella aktiivisesti erilaisilla blueskeikoilla.*

Informantti 5: *Nainen, 65. Tapahtumakävijä. Käy säännöllisesti blueskeikoilla, mutta pitää myös jazzista ja klassisesta. Harrastaa teatteria ja lukemista.*

Informantti 6: *Nainen, 39. Ammattimuusikko. Keikkailee aktiivisesti Suomessa ja ulkomailla. Soittaa bluesia vaihtelevissa kokoonpanoissa.*

Informantti 7: *Mies, 72. Tapahtumakävijä. Käy säännöllisesti jameissa sekä muissa bluestapahtumissa. Järjestänyt myös aiemmin itse jameja.*

Informantti 8: *Nainen, 60. Tapahtumakävijä. Käy säännöllisesti blueskeikoilla ja muissa konserteissa. Harrastaa teatteria ja lukemista.*

Informantti 9: *Mies, 42. Ammattimuusikko. Keikkailee aktiivisesti Suomessa erilaisissa kokoonpanoissa. Soittaa bluesia, jazzia ja monenlaista juurimusiikkia. Toimii myös soitonopettajana.*

Informantti 10: *Mies, 45. Bluesyhdistysaktiivi. Harrastaa yhdistystoimintaa, jonka kautta osallistuu blueskeikkoihin säännöllisesti. Kuuntelee muutakin musiikkia, kuten rockia.*

Informantti 11: *Mies, 47. Freelance-muusikko. Keikkailee aktiivisesti Suomessa erilaisissa kokoonpanoissa. Soittaa bluesia, gospelia ja muuta juurimusiikkia.*
Informantti 12: *Mies, 46. Bluesyhdistysaktiivi. Harrastaa yhdistystoimintaa, jonka kautta osallistuu blueskeikkoihin säännöllisesti. Pitkä historia yhdistyksen parissa.*

Haastatteluiden ohella aineistoon kuuluu omat havainnointimuistiinpanoni. Kirjoitin kenttäjaksolla muistiinpanoja aina kun se oli mahdollista, mutta ne ovat selvästi pienemmässä osassa omassa tutkimuksessani. Videointi nousi usein keikkatilanteessa ensisijaiseksi, jolloin kenttämuistiinpanojen tekeminen hankaloitui. Videointeja varten hankin itselleni videokameran, jolla pystyin kuvaamaan hämärässäkin tilassa. Muistiinpanojen avulla pystyin löytämään tietyt tapahtumat videotallenteilta ja kuvaamaan jotain sellaista, mikä mahdollisesti meni videotallenteesta ohi.

Nykyisin laajalti tutkimuskäytössä olevat kannettavat äänite- ja videokamerat muuttivat yleistyessään etnografisen tutkimuksen aineistonkeruumenetelmiä merkittävästi (Atkinson & Hammersley 2007, 140). Videointi voi viedä paljonkin tutkijan fokusta kentällä, joten sitä suunniteltaessa onkin olennaista pohtia, tarvitaanko liikkuvaa kuvaa vai voidaanko materiaali kuvata jostakin yhdestä kiinteästä paikasta. Jos videokameran paikkaa sekä fokusta joudutaan muuttamaan, videoinnin yhteydessä tehtävien täydentävien kenttämuistiinpanojen tekeminen voi olla vaikeaa tai jopa mahdotonta. Atkinson ja Hammersley (2007) kuitenkin toteavat, että täydentävien muistiinpanojen tekeminen on käytännössä lähes aina välttämätöntä eikä kaikkien tapahtumien näyttäminen videokuvassa ole mitenkään mahdollista. (Atkinson & Hammersley 2007, 140; 148–149.) Omassa tutkimuksessani videoinnit olivat keskeinen työväline kenttäjaksolla toteutetussa havainnoinnissa ja hyödynsin niitä myös pidemmissä teemahaastatteluissa, jotka perustuivat keikkatallenteiden läpikäyntiin haastateltavan kanssa.

6.2 Tutkimusprosessin kuvailu

Tutkimukseni aineisto kerättiin neljästä bluestapahtumasta Tampereella vuoden 2016 aikana. Suunnitteluvaiheessa ennen varsinaisen aineistonkeruun alkamista minun piti tehdä valinta tapahtumista, joihin yrittäisin päästä kenttäjaksoni toteuttamaan. Tapahtumia läpikäydessäni pyrkimykseni oli saada kenttäjaksoon mukaan neljä keskenään erilaista bluestapahtumaa, jotta aineisto olisi mahdollisimman monipuolinen. Löydettyäni potentiaaliset tapahtumat alkoi varsinainen lupien hankkiminen, jotka piti saada tapahtumat järjestäneeltä taholta, kuten ravintolalta sekä kaikilta videoilla näkyviltä muusikoilta. Tutkimukseni suorittamiseksi sain lopulta kuvausluvat yhteensä viiteen tapahtumaan, joiden esiintyjistä yksi kieltäytyi kuvausluvista. Näin ollen päädyin keräämään aineistoa neljästä tapahtumasta, jotka ovat seuraavat: Kortteliravintola Kivenheitto *”Saturday Night Blues”*, Kulttuuriravintola Kivi *”Down Home Kivi”*, Public House Huurre *”Musakeskuksen Rhythm ’n Groove Jamit”*, Tampere-talo *”Blueskonsertti”*.

Pohtiessani sitä, mihin tapahtumiin menisin aineistoa keräämään, kohtasin bluesmusiikin määritelmää ympäröivän problematiikan. Kenttäjaksoon kuuluvissa tapahtumissa kuultaisiin kappaleita afroamerikkalaisen musiikkiperinteen laajalta kirjolta, joten bluesin ohella esitettäisiin myös muuta juurimusiikkia. Toisinaan tämä sai minut pohtimaan, olenko varsinaisessa bluestapahtumassa ja mitä blues Tampereen skenessä tarkalleen ottaen on. Kysymys siitä, miten blues Tampereella rakentuu, onkin tutkimukselleni keskeinen. Huomasin tutkimuksen edetessä, että Tampereen bluesskene näyttäytyi monipuolisempana kuin mikä minun ennakkokäsitykseni oli. Siten aineiston kerääminen neljästä keskenään hyvinkin erilaisesta tapahtumasta tuntui palvelevan tutkimustarkoituksiani hyvin.

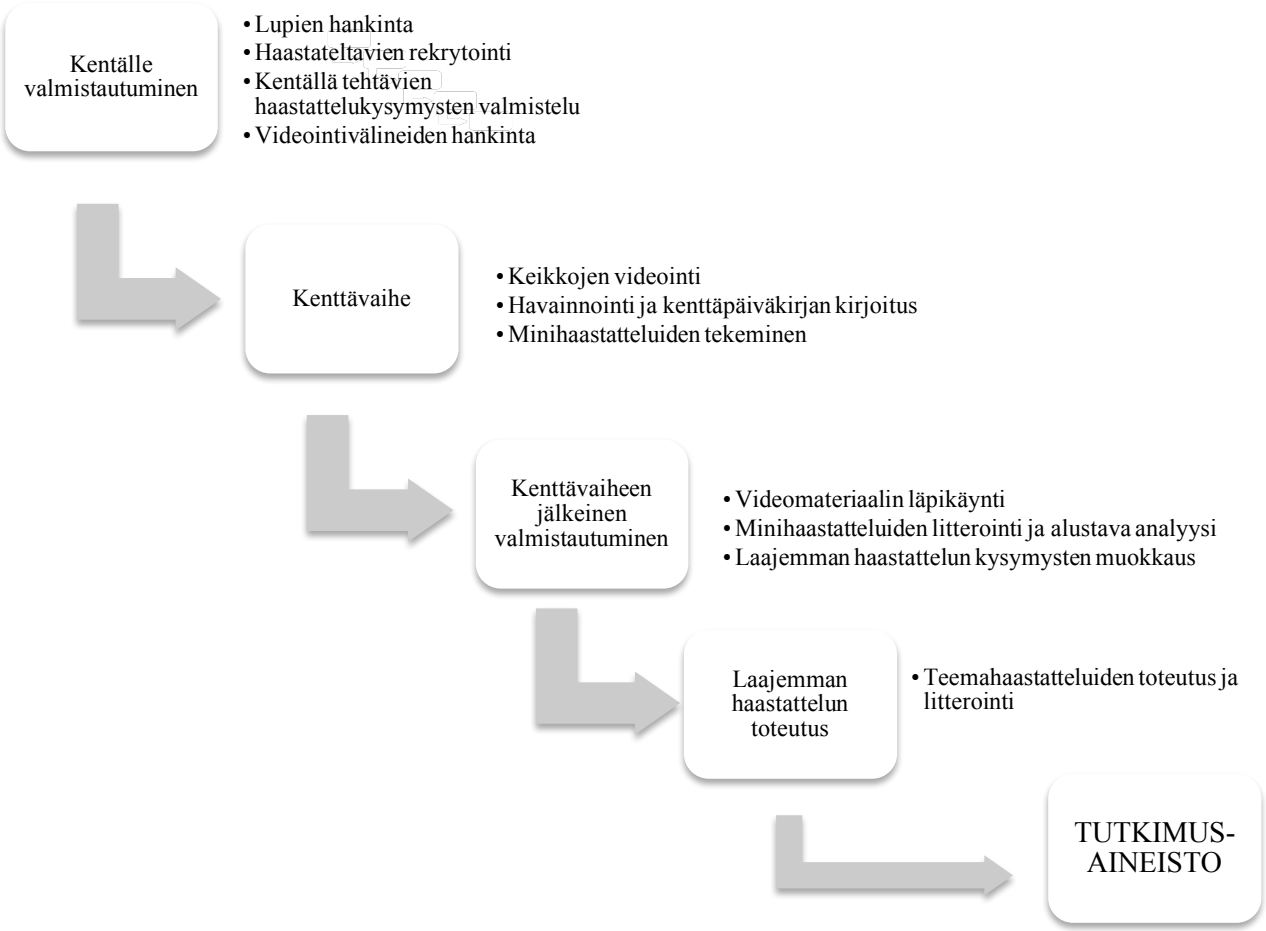
Suunnitteluvaiheeseen kuului myös kentällä tehtävien minihaastatteluiden rungon laatiminen. Minihaastattelun runko muotoutui kaikille haastateltaville samanlaiseksi ja pyrin muotoilemaan kysymykset niin, että niihin tulisi pidempiä vastauksia. Saadakseni tutkimuksessani skenen eri toimijoiden näkemykset esiin pyrin saamaan haastateltavia kolmesta eri kohderyhmästä: muusikoista, tapahtumakävijöistä sekä bluesyhdistysaktiiveista. Haastatellut tapahtumakävijät ja bluesyhdistysaktiivit löytyivät ennen keikkaa Pirkanmaan Blueslovers ry:n Facebook-sivujen ja sähköpostiviestinnän kautta sekä suoraan tapahtumapaikoilta ennen keikan alkua. Muusikoihin olin yhteydessä sähköpostilla tai puhelimitse ennen keikkaa. Laajemmassa teemahaastattelussa kohderyhmä huomioitiin, jonka

vuoksi haastattelurungossa saattoi olla tarkempia kysymyksiä esimerkiksi yhdistystoimintaan tai muusikkouteen liittyen. Suunnitteluvaiheen jälkeen oli vuorossa varsinainen kenttäjakson toteutus.

Varsinainen kenttäjakso alkoi pubikeikalla, jonka luvat sain kuntoon tapahtumaa edeltävänä iltana. Minulla oli aiempaa kokemusta keikoista vierailemissani tapahtumapaikoissa Public House Huurretta lukuun ottamatta. Lappalaisen (2007) mukaan etnografisessa tutkimuksessa tutkija tekee alustavaa analyysia jo kentällä, mikä auttaa tutkijaa tarkentamaan ajatuksiaan tutkimuksesta. Siten ensimmäisiä tutkimusraportteja saatetaan kirjoittaa jo kenttätyön aikana (Lappalainen 2007, 13). Tutkimuksessani alustavaan analyysiin kuului muun muassa videomateriaalien analysointi ennen laajempia teemahaastatteluita. Informanttien antamien minihaastatteluiden sekä katsomani videomateriaalin pohjalta muokkasin teemahaastattelun viimeisen osion kysymykset sekä valitsin videotaltioinneista kohdat, jotka katsoimme haastatteluiden yhteydessä, kuten jokin tietty soolo tai muu huippukohta, jonka haastateltava oli kentällä tehdyssä lyhyessä haastattelussa maininnut.

Kentällä ollessani pohdin omaa rooliani tutkijana sekä omaa bluessuhdetta kenttämuistiinpanoissani. Pyrin olemaan jatkuvasti tietoinen omasta tekemisestäni sekä havainnoimaan objektiivisesti. Suutarin (2007, 105) mukaan oman tekemisen ja toiminnan reflektointi sekä tutkijaposition hahmottaminen ovat tutkimusprosessin kannalta ensisijaisen tärkeitä. Tutkimusta ei ole tarkoitus tehdä omista kokemuksista. Kenttätyön kautta tuleva omakohtaisuus on kuitenkin tutkimuksen kannalta tärkeää, jotta voidaan muotoilla ja löytää keskeisimmät haastattelukysymykset, joiden avulla kokemukset dokumentoidaan tutkimusaineistoksi (Suutari 2007, 105). Tutkimusprosessiani voidaan kuvata seuraavan kuvion avulla (Kuvio 1).

KUVIO 1. Tutkimusprosessivaiheet.



Etnografista tutkimusta tehtäessä on pohdittava, mitä lisäarvoa kenttätyö tuo. Jos tutkimuksen tulokset olisi saatavissa pelkkien haastatteluiden perusteella, tutkimusta ei voida todeta luonteeltaan etnografiseksi. Omassa tutkimuksessani läsnäolo keikoilla, omien havainnointien kirjaaminen sekä keikkojen videoiminen olivat ensisijaisen tärkeitä vaiheita aineiston keräämisessä ja laajempiin haastatteluihin valmistautumisessa. Jokainen tutkimusvaihe oli merkityksellinen.

6.3 Kentällä soi *blues*

Kenttäjaksooni kuuluvista neljästä bluestapahtumasta kolmessa olin vieraillut jo aiemmin. Tapahtumiin osallistuminen tutkimustarkoituksessa vaati minulta uudenlaista lähestymistä tuttuun aiheeseen, jota tarkastelisin tutkimuskysymyksien kautta, mutta avoimin mielin - tärkeät asiat nousisivat aineistosta itsestään ja analyysikehys muodostuisi prosessin edetessä.

Moisalan (2013, 11) mukaan kenttätyössä antoisinta on pyrkimys ymmärtää toisten ihmisten olemista, ajattelua ja erilaisia musisoimisen tapoja sekä perehtyminen heidän ajatteluun ja toimintaan. Samalla tutkijalla on mahdollisuus nähdä itsensä toisen peilissä. (Moisala 2013, 11.) Seuraavassa esittelen tapahtumat, joihin kenttäjaksoni sijoittui.

6.3.1 Pubikeikalla

Ensimmäinen kenttäjakso sijoittui pubikeikalle Tampereen Kalevassa sijaitsevaan Kortteliravintola Kivenheittoon, jossa järjestettiin talven ja kevään 2016 mittaan suuren suosion saaneita *Saturday Night Blues* -iltoja. Kyseisten iltojen suosiosta kertoo se, että liput oli myyty loppuun jo usean kerran eikä läheskään kaikki keikalle halunneet päässeet sisälle. Olin käynyt kahdesti aiemmin Saturday Night Blues -illassa, jolloin ensimmäisellä kerralla jäin itsekin ilman lippua ja toisella kerralla oltuani tarpeeksi ajoissa paikalla, pääsin osallistumaan tapahtumaan. Lauantaina, jolloin olin menossa keräämään aineistoa, lipunmyynti alkoi klo 19, jolloin ulko-ovelle oli kertynyt kymmeniä metrejä pitkä jono ja liput myytiin loppuun tunnissa.

Saavuin Kivenheittoon pari tuntia ennen soiton alkua. Sain kuvaus- ja haastatteluluvat kokonaisuudessaan kuntoon vasta edellisenä iltana, joten lopullisen valmistautumisen kanssa tuli osittain kiire. Olin sopinut muusikon sekä yhden tapahtumakävijän kanssa haastatteluiden toteutuksista kentällä. Minulle tarjoutui mahdollisuus haastatella lyhyesti muusikkoa sekä ennen että jälkeen keikan, joten hänen kohdallaan kentällä tapahtuva minihaastattelu jakautui kahteen osaan.

Ennen keikan alkua asetuin seisomaan muiden tapahtumakävijöiden sekaan tungokseen. Tila ei mahdollistanut sitä, että olisin laittanut videokameran kolmijalalla jonnekin tiettyyn kohtaan, joten minun täytyi kuvata käsivaraisesti koko keikka käsi ylös kohotettuna. Käsivarainen kuvaaminen kuitenkin mahdollisti yleisön reaktioiden tallentamisen paremmin. Tila toi mukanaan myös omat hankaluutensa - keikan aikana kenttämuistiinpanojen tekeminen oli mahdotonta, joten kirjoitin ennen ja jälkeen soiton. Itse keikkatilanteessa sekä tallennetta läpikäydessäni pidin huomionarvoisena sitä, että suurin osa ihmisistä pysyi samoilla paikoilla koko soiton ajan. Intensiivinen tunnelma ja yleisön eläytyminen kuvastivat hyvin yleisön ja muusikon vuorovaikutusta.

6.3.2 Blueskirkossa

Down Home Kivi on bluesmusiikille sekä muulle juurimusiikille omistettu konsertti-ilta, joka järjestetään Tampereella Keskustorin laidalla sijaitsevassa Kulttuuriravintola Kivessä keskimäärin kaksi kertaa kuukaudessa kesäkuukaudet pois lukien. Tapahtuma sai alkunsa vuonna 2006, kun tamperelainen käsikirjoittaja-ohjaaja Jukka Mäkinen ja tamperelainen kitaristi Tommi Laine päättivät perustaa Tampereelle bluesklubin - jotain mitä Tampereella ei vielä ennestään ollut (Mäkinen 2017, 1). Pienimuotoisempia ja jonkin verran samoja esiintyjiä sisältäneitä yleisölle maksuttomia iltoja järjestettiin alun perin kerran kuukaudessa, kunnes vuoden toiminnan jälkeen toiminta laajeni ja uusia esiintyjiä alkoi tulla Kiveen vierailulle. Neljän toimintavuoden jälkeen *Down Home Kivi* lopetettiin Kulttuuriravintola Kivessä teatterin toimesta, mutta bluestapahtumien järjestämistä jatkettiin satunnaisesti muissa tiloissa. (Mäkinen 2017, 1.)

Jukka Mäkisen bluesklubin ohella omia bluesiltojaan Tampereella järjesti myös bluesmusiikkiin erikoistunut yhdistys Pirkanmaan Blueslovers ry. Vuonna 1989 perustetun yhdistyksen toiminnallisia alkuvuosia seurasi 1990-luvun puolivälissä muutamien vuosien hiljaiselo, kunnes yhdistys jatkoi toimintaansa aktiivisemmin vuonna 2008. Nykyisenmuotoisena Down Home Kivi-illat ovat olleet vuodesta 2012, jolloin Jukka Mäkinen ja Blueslovers ry alkoivat ylläpitää yhteistä bluesklubia Tampereella, *Down Home Kiveä*, jonka paikaksi valikoitui alkuperäinen Kulttuuriravintola Kivi. (Rissanen 2017, 3.)

Down Home Kivessä esiintyy kansainvälisiä ja kotimaisia esiintyjiä bluesin sekä juurimusiikin laajalta kirjolta ja tapahtuma on saavuttanut tietyn statuksen vuosien aikana sekä skenen sisällä että sen ulkopuolella. Tampereella Down Home Kivi tapahtumasta käytetään myös nimitystä *blueskirkko*. Nimitys juontuu konserttitilan asetelmasta sekä yleisön toiminnasta - Down Home Kivi -illoissa tuolit on aseteltu riveiksi tilan keskellä olevaa lavaa kohti ja Kiven konserttikävijät istuvat keikoilla usein keskittyneesti kuin kirkossa.

KUVA 1. Tampereen *”blueskirkko”* eli Down Home Kivi -tapahtuma Kulttuuriravintola Kivessä. (Kuva: Riikka Lahti 2016)

Mennessäni keräämään aineistoa Down Home Kiven keikalle olin jo etukäteen sopinut haastattelut muusikon sekä bluesyhdistysaktiivin kanssa ja illan aikana piti vielä rekrytoida tapahtumakävijä. Olin käynyt Down Home Kivessä useamman kerran aiemmin ja tapahtumassa oli minulle useita kasvotuttuja kävijöitä, joten informantin saaminen oli suhteellisen helppoa. Kenttäjaksooni osuvasta keikasta teki poikkeuksellisen se, että keikalla oli vähemmän kuuntelijoita kuin Down Home Kivi-illoissa keskimäärin. Havaitsin myös yleisön ja muusikoiden välisen vuorovaikutuksen melko vähäiseksi. Tätä pidin hyvin yllättävänä, koska olin aiemmin käymissäni Down Home Kivi-illoissa nähnyt erittäin intensiivisiä keikkoja, joissa juuri muusikoiden ja yleisön välinen interaktiotilanne oli korostunut. Keikan kuvaaminen tapahtui ravintolan takareunasta, josta minulla oli hyvä näkymä sekä lavalle että muuhun tilaan ja videokuvaa oli mahdollista tarkentaa sekä lavan että yleisön pariin. Myös kenttämuistiinpanojen kirjoittaminen oli tällä keikalla mahdollista.

6.3.3 Jameissa

Toteutin kolmannen aineistonkeruun suunniteltua blueskonserttia erilaisempaan tapahtumaan, jameihin. Erilaisia rytmimusiikin jameja järjestetään Tampereella eri paikoissa usean kerran kuussa ja välillä viikoittain. *Jamit* tarkoittaa vapaamuotoista yhteissoittotilaisuutta, jossa voi kuulla keskenään hyvin erilaisia ja eritasoisia soittajia. Paikalla on yleensä yksi houseband

sekä jamivastaava, jolle ilmoittaudutaan etukäteen. Housebandilla saattaa olla isompi rooli jameissa ja omat soitto-osuudet sekä alussa että lopussa. Tampereen jamiskenen keskeisin informaatiokanava on jameihin liittyvää tiedonvälitystä varten perustettu Facebook-sivu *"Tampereen jamiskenessä tapahtuu"*, josta sain itsekin tiedon tulevista jameista.

Saavuin kuvasvälineiden kanssa Public House Huurteessa järjestettyihin jameihin ja asetin kamerani hyvään paikkaan niin, että se ei ollut häiriöksi. Juttelin muusikoiden kanssa hyvin nopeasti paikalle saavuttuani ja onnistuin rekrytoimaan yhden tapahtumakävijän. Olin ollut jameissa hyvin vähän ennen aineistonkeruuta ja tämä oli ensimmäinen kertani kyseisissä *Musakeskuksen Rhythm & Groove -jameissa*, joita oli järjestetty kuluneen vuoden aikana kahdeksan, joista neljä pidettiin syksyllä ja neljä keväällä.

Jamit eroavat monessa suhteessa varsinaisista blueskeikoista. Keikkoja varten ohjelmisto mietitään tarkasti etukäteen, kun jameissa musiikki syntyy enemmän hetkessä ja riskinottoa sekä improvisointia on enemmän. Jameissa soitetaan usein uusien ihmisten kanssa ja sellaisia kappaleita, joita ei olla soitettu aiemmin. Lisäarvoa jameihin sijoittuvalle kenttäjaksolle toi myös se, että tiesin jameissa soittaneilla muusikoilla olevan pitkä tausta Tampereen bluesskenessä. Kaikki nämä tekijät tekivät jameista otollisen paikan aineiston keruuseen ja pidin hyvin tärkeänä ja mielenkiintoisena sitä, että sain tutkimukseeni mukaan yhden jamitapahtuman.

6.3.4 Tampere-talossa

Viimeinen aineistonkeruu sijoittui Tampere-talossa järjestettyyn blueskonserttiin. Tampereella vuonna 1987 perustettu Tampere-talo on Tampereen kaupungin omistama kongressi- ja konserttikeskus, jossa järjestetään vuosittain runsas määrä monen eri musiikkityylin konsertteja (Tampere-talo 2018). Erikseen bluesmusiikille tarkoitettuja konsertteja on järjestetty Tampere-talossa jo usean vuoden ajan ja kokemukseni mukaan ne ovat menestyneet hyvin.

Tampere-talo eroaa eniten neljästä keikkapaikasta, joista aineistoa keräsin. Konserttisalimiljöö on rauhallinen tila, jossa istutaan paikallaan koko konsertin ajan eikä esimerkiksi spontaania tanssia tai muuta liikettä konsertin aikana esiinny. Konserttisalin sekä klubityylisen keikan välillä on muitakin eroja: konserttisalissa akustiikka on niin hyvä, että

kaikki pienimmätkin nyanssit erottuvat soitosta. Konserttisalissa yleisön on mahdollista keskittyä pelkkään kuunteluun ja musiikillinen sisältö voi akustiikan puolesta tarjoutua moninaisempana kuin pienemmässä ja hälyisämmässä tilassa. Toisaalta tanssimista ja vapaata eläytymistä hakevalle paikalla istuminen voi vaikuttaa kokemukseen häiritsevästi.

KUVA 2. Aineistonkeruu Tampere-talossa (Kuva: Riikka Lahti 2016)

Tampere-taloon saavuttuani tiedostin etukäteen, että yleisön ja muusikon välistä vuorovaikutusta voisi olla hankalampi tällä keikalla taltioida. Kuvauspaikkani sijaitsi salin takarivissä ja sijoitin kamerani kolmijalalle, josta pystyin sitä ohjailemaan sekä tarvittaessa kohdentamaan kuvakulmaa. Videointitekniikka mahdollisti myös muistiinpanojen tekemisen. Tampere-talon keikalle saapui kokonaisuudessaan maltillinen määrä väkeä. Tätä kenttäjaksoa varten olin saanut sovittua muusikon sekä bluesyhdistysaktiivin kanssa haastattelut etukäteen ja tapahtumakävijän rekrytoiminen piti tehdä vielä ennen konserttia paikan päällä.

6.4 Aineiston analyysi

Laadullisen tutkimuksen aineiston ollessa kerätty, purettu tekstiksi ja valmisteltu teknisesti käsiteltävään muotoon siirrytään ensimmäiseen aineiston analyysivaiheeseen. Aineiston lukeminen vie aikaa ja laadullisessa analyysissa aineiston jäsentäminen ja tulkinta tehdään useassa eri vaiheessa. (Eskola & Suoranta 1998, 150–151.) Oman tutkimusaineistoni analyysi alkoi osittain jo kenttätyön aikana ja eteni vaiheittain.

Aloitin analyysivaiheen tulostamalla litteroidut haastattelut ja järjestämällä ne neljään eri kansioon bluestapahtuman mukaan. Koin aineiston läpikäymisen helpommaksi, kun voisin tehdä papereihin merkintöjä ja käyttää värejä sekä tarralappuja apuna. Eskolan ja Suorannan (1998, 137; 150–151) mukaan analyysin tehtävä on tiivistää, järjestää ja jäsentää aineisto niin, että mitään olennaista ei jää pois ja aineiston informaatioarvo kasvaa. Tällaiseen aineiston tiivistämiseen sopivia keinoja ovat *tematisointi*, jossa aineisto järjestetään teemoittain ja nostetaan teemoista esiin mielenkiintoisia sitaatteja tulkittavaksi. (Eskola & Suoranta 1998, 174–175.) Tutkimuskysymykset ohjaavat varsinaista aineiston koodaamista ja järjestämistä, jonka avulla tuotetaan tutkimusnäyttöä analyysin sekä tulkinnan tueksi (LeCompte & Schensul 2013, 81).

Päätin käyttää analyysissa apuna Eskolan (2001) ohjeistamaa matriisitaulukkoa (liitteet 4–6). Analyysin toisessa vaiheessa laadin omat matriisitaulukot muusikoille, tapahtumakävijöille sekä yhdistysaktiiveille eli jokaiselle kohderyhmälle erikseen, koska eri kohderyhmillä oli haastatteluissa joitakin keskenään erilaisia lisäkysymyksiä. Taulukoiden laatimisen jälkeen luin aineiston huolella läpi ja siirryin analyysin sisällönerittelyyn, jonka avulla sain kokonaiskuvan aineistosta ja pystyin muodostamaan pääteemat eli järjestämään aineiston teemoittain. Teemahaastattelussa itse teemat muodostavat aineiston jäsennyksen ja tiettyihin teemoihin keskittyminen tekee aineiston läpikäymisestä helpompaa ja kiinnostavampaa (Eskola & Suoranta 1998, 150–151). Rakensin analyysia menemällä matriisitaulukkoja vaakasuoraan teema kerrallaan, en siis pystysuoraan haastateltava kerrallaan. Merkitsin teemojen numerot teksteihin suoraan siihen kohtaan, joista vastaukset löytyivät. Aineistosta hahmottui myös sellaisia osa-alueita, jotka liittyivät bluesin yleisluonteeseen, mutta olivat kokonaisuuden kannalta tärkeitä, joten päädyin lisäämään ne tuloslukuun kokonaisuutta rakentamaan. Alustavan analyysin ollessa valmis valitsin tiettyä teemaa parhaiten kuvaavat sitaatit ja lisäsin matriisitaulukoihin valinnoista merkinnän.

Analyysin seuraavassa vaiheessa aloitin varsinaisen analyysin tarkemman kirjoittamisen. Osa teemoista olisi sopinut useamman teeman alle, joten aineiston teemat ja alaluokat tarkentuivat vielä kirjoitusvaiheessa. Laadin aluksi kuvaukset tapahtumista haastateltavien tekstien pohjalta. Tässä vaiheessa palasin myös videotallenteiden sekä omien muistiinpanojeni pariin. Kävin tallenteista läpi kohtia, joista pyrin rakentamaan kuvaa haastateltavien kokemusten kautta ja lisäsin vielä tarvittaessa omia huomioitani analysoitavaan kohtaan. Analyysin viimeisessä vaiheessa tekstiin tulisi liittää kytkennät teorioihin ja aikaisempiin tutkimuksiin (Eskola 2007, 177). Muodostettua omat tulkintani tein kytkennät teoriaan sekä aiempiin tutkimuksiin, jotta ne keskustelisivat mahdollisimman hyvin keskenään.

7 TAMPEREEN BLUESSKENE MUSIIKKIMAAILMANA

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni tulokset. Tuon ensin näkyville Tampereen bluesskenen eri toimijat sekä yhteisöt, jonka jälkeen käsittelen tarkemmin tärkeimpiä konventioita ja interaktion merkitystä bluesin rakentumiselle Tampereella. Musiikkimaailman kokonaisuuden hahmottumisen kannalta on olennaista myös taustoittaa bluesiin liittyviä merkityksiä sekä bluesin tulevaisuutta Suomessa, joten niille on laadittu omat alalukunsa. Viidestä alaluvusta rakentuu lopulta kokonaisuus, jonka pohjalta pyrin muodostamaan tulkinnan Tampereen bluesskenestä musiikkimaailmana.

7.1 Bluesskene ja sen yhteisöt

Tampereen bluesskene on heterogeeninen joukko alan harrastajia, muusikkoja, yhdistysaktiiveja, konserttikävijöitä, bluesmusiikkifaneja ja satunnaisia tapahtumakävijöitä. Blueskonsertteja järjestetään sekä yksittäisinä keikkoina että konserttisarjoina. Erilaisten blueskeikkojen ohella jamitoiminta on Tampereella aktiivista ja erilaisia rytmimusiikin jameja järjestetään välillä viikoittain useissa eri paikoissa. Tampereen bluesskene sekoittuu osittain juurimusiikin skenen kanssa ja useissa tapahtumissa pyritäänkin tarkoituksella ylläpitämään tyylien laajaa kirjoa. Tampereen yleisö kuvataan ammattimaisena, jolle on ominaista keskittyä kuuntelemaan ja nauttimaan jokaisesta nyanssista. Tampereen ulkopuolelta tulevalle muusikolle Tampereen yleisö näyttäytyy vaativanakin.

> *"No tosi kiva. Tampereelle ku menee ni siellä tietää et siellä ei armahdeta ja siellä rockpoliisikulttuuri tai mikä poliisi nyt onkaan niin se, elää ja voi hyvin. Siellä ei kohteliaisuus...aplodeja anneta. [Ihan] jees." (Informantti 11)*

Havaitsin Tampereella bluesmusiikin ympärille muotoutuneen kahdenlaisia yhteisöjä: sisäisesti tiiviimpiä sekä löyhempiä. Pienemmistä yhteisöistä Kulttuuriravintola Kivessä järjestettyjen Down Home Kivi -iltojen ympärille muodostunut yhteisö näyttäytyi skenessä erityisen tiiviinä. Kiven yhteisö muodostuu kaikkien kolmen kohderyhmän jäsenistä sekä ravintolan henkilökunnasta, joiden kaikkien yhteistyön tuloksena bluesillat toteutuvat. Tiiviin yhteistyön myötä yhdistysaktiivi kuvailee Down Home Kivi -tapahtumien saaneen statusta vuosien saatossa ja illoista muodostuneen muusikoiden keskuudessa mieluinen paikka soittaa.

> *"Itseasiassa mullahan on vaan neljän vuoden perspektiivi siihen mutta mä voisin sanoa, että tässä neljässä vuodessa se on kehittynyt melkein brändiksi et sillä on sellanen tietty status. Zetterberg esimerkiksi on yksi sellanen joka sano että hän niinku rakastaa soittaa tuolla, tykkää siitä miljööstä, tykkää siitä yleisön läheisyydestä et jos sä oot yleisössä niin orkesteri soittaa melkein sun sylissä ja pääset kunnon katsekontaktiin orkesterin kanssa ja Trickbag on toinen joka on sanonut et ne tykkää kovasti." (Informantti 12)*

Tampereen bluesskenessä on erityisesti vähän vanhempaa osallistujaa. Tapahtumakävijän mukaan uudet tulijat otetaan lämpimästi vastaan ja toimintaan pääsee helposti mukaan. Tapahtumakävijän kuvailemaa bluesyhteisöä värittää avuliaisuus ja yhteistyötaidot, ja keikkojen järjestäminen tehdään hyvässä yhteishengessä, haastateltavan sanoin *"siel on hyvin porukka mukana ja kannustamassa" (Informantti 2).* Tiiviiden yhteisöjen lisäksi Tampereella on myös sellaisia yhteisöjä, jotka eivät risteydy yhtä vahvasti toisten yhteisöjen kanssa. Kilpailuakin eri tapahtumien välillä toisinaan esiintyy ja se saattaa näkyä esimerkiksi konserttilippujen hinnoissa.

Muutakin rytmimusiikkia sekä jazzia soittava bluesmuusikko nostaa erilaiset yhdistykset sekä järjestöt tärkeään asemaan skenen toiminnassa. Muusikolle bluesyhteisö näyttäytyy peruskivijalkana, joka on jatkuvassa muutoksessa uusien sekä entisten toimijoiden liikkumisen myötä. Tauon jälkeen tapahtuvaa paluuta yhteisön pariin bluesmuusikko kuvaa ”kotiin palaamisena” ja puhuu yhteisöstä ”henkisenä kotina”, jossa tulee hyväksytyksi juuri sellaisena kuin on.

> *"Mä sanosin et se on semmonen peruskivi...jalka johon voi kuitenkin nojata et mul on vähän semmonen olo että ku, tulee tietyt ihmiset pisemmän tauon jälkeen, koolle ni on vähän sellanen kotiin tulemisen olo, koska se on se, mun tavallaan, se on yhdenlainen henkinen koti mulle, ja semmonen myöskin ammattimuusikkona se mistä mä oon lähteny. Et sen jälkeen on tullu paljon kaikkee muuta ja sit voi olla tosi kaikkii vaativia juttuja ja muuta käydä tekee jossai muualla ja sit ku tulee taas siihen ni että ainii että, tää- onpas tässä hyvä olla näin, ei tarvi yrittää mitään muuta ku mitä o." (Informantti 9)*

Bluesmusiikkirintama on selvästi kokenut muutoksia kuluneiden vuosien aikana Suomessa, mikä heijastuu myös skenen toimintaan paikallisesti. Muusikko kuvailee bluesyhteisön käyneen Suomessa monenlaisia vaiheita läpi viimeisten vuosikymmenien aikana, jolloin se on muuttunut enemmän yhteisten päämäärien eteen ponnistelevaksi. Muutoksen myötä

yhteishenki on parantunut toiminnan ollessa aiemmin enemmän itsenäistä tekemistä ja kilpailua. Bluesyleisöä hän kuvaa aitona ja omalle musiikkimaulleen omistautuneena.

> *"No se on ehottomasti kyllä parantumaan päin. Jotenki se oli vähän liikaa semmosta omaa tekemistä tossa, ihmisten kesken, toistakymmentä vuotta sitten. Musiikki on muutenkin- musiikkibisnes on vaikee ala, koska paljon on toimijoita ja kaikki haluu, menestyä, ja se aiheuttaa tietysti sitte pahimmillaan semmosta huonoa kilpailua. Mut ihan ehottomasti on tullu sellasta yhteen hiileen puhaltamisen, meininkiä. -- Blues-yleisön nimenomaan siit fiiliksestä ni se on aika semmonen, heterogeeninen yhteisö missä, kaikki, on vähän niinku sen bluesin puolella, -- blues-ihmisil on tietty semmonen rehellisyys, yleisesti ja siin on semmonen tietty aitous ja hirveä fanittaminen.-- Se on ihan parasta." (Informantti 6)*

Aineiston perusteella näyttäisi siltä, että bluesmusiikki asettuu Tampereella jonkinlaiseen bluesfaniuden sekä bluesmusiikin monimuotoisuuden leikkauspisteeseen. Toisaalta tyylien laajaa kirjoa arvostetaan ja tyylilajin rajaamista tietynlaiseksi vastustetaan. Toisaalta taas bluesmusiikin kuuntelijoista löytyy paljon kyseiselle musiikkityylille omistautuneita faneja, joilla voi olla hyvinkin tarkka kuva siitä, mitä bluesmusiikki on. Populaarimusiikissa faneiksi määritellään aktiiviset ja erottuvat tietylle musiikkityylille omistautuneet ihmiset, jotka seuraavat tiettyjä esiintyjiä (Shuker 1998, 116). Bluesyhdistysaktiivi kuvailee bluesfaneja aktiiviseksi joukoksi, joille on tärkeää korostaa musiikin sanomaa. Fanien joukosta löytyy niin "fiilispohjalta" kulkevia kuuntelijoita kuin artisteja ja heidän levytyksiään tarkasti seuraavia faneja, jotka tietävät paljon levytysvuosista ja muista yksityiskohdista.

> *"Yks stereotypia, mikä on. Tää on kärjistys. Aika moni on sellainen knoppitietäjä. Eli tietää just tarkalleen levytysvuosia eri versioista, osaa sanoa artistit siinä levyllä, levytyspaikat kaikki tällaset. -- Toi toinen on mikä sitten ehkä, mihin suuntaan mä kallistun et mennään fiilispohjalta. Kuunnellaan, koitetaan löytää niitä tuntemuksia sieltä niinkään välittämättä siitä että muistaako biisin nimen oikein vai väärin. Ja sitten toki siltä väliltä, sanoisin että aika semmosta ihmisläheistä porukkaa. Aktiivista porukkaa, se mikä niinku tässä lähipiirissäkin on ollu. Ja sellasta mitkä todellakin haluaa viedä sitä musiikin sanomaa eteenpäin." (Informantti 11)*

Myös tapahtumakävijä nostaa bluesin monimuotoisuuden keskeiseksi asiaksi. Tapahtumakävijän mukaan Tampereen bluesskenessä on *"ihan mukavaa porukkaa*", mutta toteaa, että ei hyväksy yksisilmäisyyttä tai puritanismia yhdelle musiikinlajille, koska "*monenmoista on, monenmoista muutaki hyvää blues-musiikkia on" (Informantti 7).*

Tampereen bluesskene sisältää Bennett ja Petersonin (2004) jakoa mukaillen aineksia paikallisesta ja ylipaikallisesta skenestä. Bluesmusiikin ympärille muotoutuvaa toimintaa on Pirkanmaan laajuisesti, joten skenen tarkkojen rajojen vetäminen kaupungin rajalle on hankalaa. Toisaalta Tampereella keikkoja ja tapahtumia on määrällisesti selvästi eniten ja esimerkiksi Blueslovers ry:n toiminta keskittyy Tampereen rajojen sisälle. Ylipaikallisuuden puolesta puhuvat myös skenen sisällä vallitseva liikehdintä ja esiintyjien saapuminen Tampereelle kaikkialta Suomesta sekä ulkomailta. Skenen sisäiset toimijat ja tapahtumakävijät kiertävät bluesmusiikin vuoksi myös muiden paikkakuntien järjestämiä bluesfestivaaleja ja -tapahtumia ja verkostointi muiden paikkakuntien sekä kansainvälisten toimijoiden kanssa on tärkeää skenen toiminnassa.

Skenet muodostavat kollektiivisen toiminnan ytimen ja niihin kuuluu voimakas identiteetti sekä yhteenkuuluvuuden tunne (Shank 1994, viitattu lähteessä Cohen 1999, 242). Tutkimuksesta selviää, että Tampereen bluesskenessä vallitsee hyvä yhteishenki ja tapahtumia järjestetään skenen eri toimijoiden yhteistyössä. Bluesmusiikin monipuolisuus nousee Tampereella tärkeäksi tekijäksi ja näkemyserojen vuoksi voi kuitenkin aiheuttaa jonkinasteisia ristiriitoja eri toimijoiden välillä skenen sisällä. Monipuolisuuden puolustaminen on skenen kokonaistoiminnalle kuitenkin tärkeää. Toisessa ääripäässä voidaan nähdä Grazianinkin (2004) kuvaama kapea ”bluespuristien” luoma skene, jossa bluesmusiikin monimuotoisuus saa väistyä ”autenttisen” bluesin esittämisen tieltä. Bluesin monipuolisuuteen Tampereen kontekstissa palaan vielä tarkemmin tutkielman luvussa 7.4.2.

7.2 ”Mä en kyllästy siihen fiilikseen ikinä” - bluesmusiikin merkitys

Bluesmusiikkiin liittyviä kokemuksia ja merkityksiä kartoitettiin tutkimuksessa hakemalla vastauksia muun muassa siihen, puhutteleeko bluesmusiikki eri tavalla kuin jonkun muun tyylisuunnan musiikki, mikä bluesista tekee erityistä ja mikä siinä on tärkeää. Haastatteluissa nousi selkeästi esille bluesin tunnepitoisuus, kuten bluesmusiikin kuuntelusta ja soittamisesta syntyvä voimakas tunnelataus sekä ilmaisun syvä intensiteetti, joita pidettiin bluesin yhteydessä erityisen tärkeinä.

Blues näyttäytyy haastateltaville ennen kaikkea ”fiilismusiikkina”. Yhdistysaktiivin mukaan bluesissa tärkeintä on se, millaisia tuntemuksia se herättää. Bluesista löytyy kaikkia niitä

tunteita, mitä ihmisen tunneskaala sisältää iloisuudesta surumielisyyteen ja sen avulla on mahdollista *”vetää itsensä tunnelmien katuojaan”* tai juuri päinvastoin eli jos haluaa *”hyvän bilemeiningin päälle se löytyy sieltä” (Informantti 12).* Bluesmuusikoiden kuvailuissa korostuu se, miltä bluesin soittaminen omassa kehossa tuntuu. Informantti 6 kuvaa bluesin esittämistä kokonaisvaltaisena kokemuksena, jossa vahva tunne menee ”koko kehon läpi”. Samanlaista voimakasta musiikkiperäistä tunnereaktiota ei bluesmuusikon mukaan ole ollut mahdollista saavuttaa muiden musiikkityylien parissa. Muusikon sanoin bluesissa on tärkeintä *”rehellinen tunnepitoisuus”* ja *”hirveen syvältä koettu, tunteen ilmaseminen” (Informantti 6).* Toinen haastateltu bluesmuusikko toteaa, että bluesiin ei ikinä kyllästy, vaikka jonkinasteista kyllästymistä voi monen muun musiikinlajin kanssa tulla silloin tällöin ja blues on hyvin paljastavaa, joten epäaito blues korostuu hyvin ”kornina”. Muusikko korostaakin bluesin ilmaisullisuutta ja aitoutta sekä tradition painolastin vähäisyyden merkitystä. Kyseiset tekijät tuottavat lopulta bluesille ominaisen tunteen, jonka muusikko tiivistää sanoin ”*hyvä blues, aito blues, mä en kyllästy siihen fiilikseen ikinä” (Informantti 9).*

Kolmas bluesmuusikko korostaa bluesin soittamisessa oman näkemyksen sekä musiikin sanoman selkeää esille tuomista. Bluesista on paljon ”näköispainoksia” ja juuri tällaisten tarkkaan rajattujen sääntöjen mukaan soittaminen voi olla sellaista, joka ei välttämättä kosketa ihmisiä.

> *“Mutta mul on ainaki se lahja että mä pystyn ilmasemaan fiiliksen. Ja myöskin se että, esmes blues-musiikki ni sehän on sitaattitaidetta, ja se tavallaan, mikä siit tekee hienoa, on se että, jokanen voi tehä sitä täysin omalla laillaan. Ja blues-laulannassa on tärkeintä, [kuiskaten:] fraseeraus, ja saa sen tavallaan mesitsin ["messagen"] perille elikkä se, se on toimitusmusiikkia, ei suoritusmusiikkia. -- Että sitte on niitä koulukuntia että kaikki pitää soittaa oikein ja kirjan mukaan. Sitä tänä päivänä on varmaan blues...genressä kaikkein eniten niinku kaikissa muissakin genreissä. Yritetään niinku ylläpitää sitä genreä..” (Informantti 3)*

Musiikin herättämiä tunnereaktioita kartoitetaan musiikkisosiologiassa ja musiikkipsykologiassa. Musiikkisosiologisen näkemyksen mukaan musiikin herättämät tunnereaktiot ovat sidoksissa yhteisöön, jossa musiikki tuotetaan. Martin (1995) toteaa Beckerin (1982) pohjalta, että musiikilliset tunnekokemukset sekä musiikin kokeminen merkitykselliseksi vaatii yhteyden kulttuuriseen yhteisöön ja sen yhteisön konventioiden hyväksymistä sekä sosiaalisesti että musiikillisesti. (Martin 1995, 175.) Tunnekokemuksiin vaikuttavia elementtejä kuten tilannetta lähestytään selvittämällä musiikin käyttötarkoituksia ja merkityksiä erilaisissa arkielämän tilanteissa. Sosiaalisen, kulttuurisen sekä

tilannekohtaisen kontekstin merkitys musiikillisiin kokemuksiin on suuri. (Eerola & Saarikallio 2010, 267; 272.) Haastateltavien kertomuksissa toistuu kuvailut, joissa musiikilliset tunnereaktiot nousevat keikka- tai jamitilanteessa. Voimakas tunnereaktio - *”bluesfiilis”* - syntyy yhdessä tuotetussa musisointitilanteessa, joka pohjaa vahvaan vuorovaikutukseen toisten muusikoiden sekä yleisön kesken. Bluesmusiikin ympärille kerääntyneet ihmiset muodostavat lopulta pieniä yhteisöjä, joiden konventioihin kuuluu syvä tunteiden ilmaiseminen.

Bluesin erityisyyden koettiin nousevan myös sen syntyhistoriasta ja juurista vaikeissa oloissa elävien orjien parissa, joiden laulamista työlauluista sekä hoilotuksista *(”field hollers”)* blues kehittyi. Esikapitalistisessa yhteiskunnassa työtä tekevälle väestölle musiikki ei ole ollut eriytynyttä toimintaa vaan sillä on ollut yhteisössä sosiaalis-funktionaalinen asema eli musiikki on liittynyt erilaisiin työprosesseihin ja elämäntoimintoihin (Aro 1982, 11). Tapahtumakävijä kuvailee bluesmusiikin historiallista kontekstia ja sen merkitystä bluesissa, joka lopulta erottaa sen muista musiikinlajeista.

> *“Ja se tekee bluesista erityistä että siinä on kuitenkin- Se ei ole valitusmusiikkia, vaan se on musiikkia joka on tehnyt karmeet olosuhteet jollain tavalla, vähän siedettävämmäks aikoinaan. Ja aika harvat- no kansanmusiikista ehkä löytyy jotain tämmösiä vastaavia sitten jostain mutta, se on lähteny elämästä se musiikki. Ensin on ollu se, mistä on lähdetty, se, kaikki nää orjuudet ja kaikki tämmönen, täys- ihmisen täys arvottomuus, ja se et ei sitä oo ees ihmiseks tunnustettu niin, siitähän se on lähteny. Se tekee siitä, kaiken muun musiikin, porukassa se tekee siitä sen erityisyyden.” (Informantti 4)*

Myös yhdistysaktiivi asettaa bluesin historiallisiin kytköksiinsä. Yhdistysaktiiville vanhojen bluesmiesten slide-kitaran soitto on vaikuttava kokemus, jossa lauluääni ja kitara sulautuvat yhteen. Tunteiden intensiteetin noustessa valtavan korkeaksi laulaminen ei enää onnistu, jolloin soittajat ”*jatko sitä ilmasuaan sillä kitaralla”* ja juuri tämä oli ja on nykyisinkin yhdistysaktiivin mielestä *”äärimmäisen vaikuttavaa” (Informantti 10).*

Bluesin syntyhistoria, kehitys sekä käyttötarkoitus ovat luoneet juuri kyseiselle musiikinlajille omaleimaisen voimakasta ilmaisua korostavan tyylin. Informanttien puheissa esiintyvät merkitykset liittyvät bluesmusiikin tunnepitoisuuteen sekä historiallisiin juuriin, jotka informanttien mukaan tekevät bluesista erityisen ja puhuttelevan. Muusikoiden kuvauksissa painottuu tunteiden ilmaisemisen sekä kokemisen tärkeys, joka lopulta erottaa omista lähtökohdista ja oman tulkinnan mukaan tehdyn bluesin epäaidosta bluesista.

7.3 ”Täs on interaktiolla niin iso vaikutus, blues-musas”

Vuorovaikutus muusikon ja konserttiyleisön välillä on bluesmusiikissa keskeinen ja tärkeä asia. Interaktiotilanteen onnistuminen vaikuttaa keikkakokemukseen olennaisesti ja tämä näkyi myös kenttäjaksolle sijoittuvilla keikoilla siinä, minkälaisena keikka lopulta koettiin. Interaktiotilanteen epäonnistuminen tai interaktion vähäinen määrä vaikuttivat keikkakokemukseen negatiivisesti ja vuorovaikutuksen nähtiin olevan yhteydessä siihen, nauttiiko soittaja lavalla olosta ja minkä verran soiton lomassa syntyy improvisointia.

7.3.1 Vuorovaikutus ja tunnelma

Afroamerikkalaisessa musiikissa yleisön ja esiintyjien välinen raja on häilyvä ja esiintyjien osallistuminen, tanssi, kehon liikkeet sekä kysymys-vastaus -perinne ovat sisäänrakennettuja esityskäytäntöjä. Intensiivinen tunnelma ja yleisön haltuunotto saadaan rakennettua melodisen ja rytmisen toiston, koristelun, erilaisten kontrastien ja kysymys-vastaus -perinteen avulla. (Johnson 2006, 247.) Kenttäjaksolle sijoittuneilla blueskeikoilla koettu tunnelma syntyi yleisön ja esiintyjien vuorovaikutuksessa - yhdessä tuotettuna. Tutkimuksessa toteutetuissa haastatteluissa suomalainen blueskonserttiyleisö kuvataan vaatimattomana ja jossain määrin hitaasti lämpenevänä, joka kuitenkin taputtaa hyvinkin spontaanisti heti soolojen jälkeen. Bluesmuusikon sanoin ”*[me suomalaiset] ei haluta tehdä itsestämme numeroa myöskään siellä yleisön puolella”*. Myös esiintyjien puolella nähtiin samoja ominaisuuksia ja erityisen tärkeänä kuvattiinkin keikan vetämistä täysillä alusta asti, jolloin tapahtumakävijän mukaan se *”tuo yleisöön myöskin sen että nyt on hyvä meininki”*. Tapahtumakävijä korostaa vuorovaikutuksen merkitystä ja kuvailee Tampereen eri keikkapaikkoja vuorovaikutuksen näkökulmasta. Tapahtumakävijä kokee klubiympäristön soveltuvan parhaiten bluesmusiikin esittämiselle, koska siinä yleisö ja esiintyvät muusikot pääsevät tarpeeksi läheiseen kontaktiin toistensa kanssa. Intensiivisen interaktiotilanteen hän näkee lopulta olevan bluesmusiikin live-tilanteissa tärkein asia.

> *”Yks on toi joka on äärimmäisen tärkee on se että esiintyjän ja yleisön välillä on kontakti, ja se että se esiintyjä ottaa sitä kontaktia. Se täytyy lähtee sieltä esiintyjästä. -- Klubiympäristöstä yleensä niin, se on se et siinä päästään lähelle -- Tampere-talossa että vaikka sä oot ekassa rivissä ni siellä jotenki se matka siitä katsomosta sinne lavalle on hirveen pitkä. En tarkota fyysistä vaan siinä on semmonen, kauhee metalliaita siinä välissä. Mutta jos sä oot Telakalla tai*

> *Kivessä tai, Klubilla ni sä pääset ihan bändin iholle kiinni, ja se on kuitenkin tämmösen musiikin se vuorovaikutus ni se on se tärkein juttu." (Informantti 4).*

Kenttäjaksolle sijoittuneiden keikkojen vuorovaikutustilanteet vaihtelivat runsaasti. Keikka, jolla vuorovaikutus oli erityisen hyvä, sisälsi useamman improvisoidun soolon ja oli luonteeltaan jamipohjainen. Tapahtumakävijä toteaa kyseisestä blueskeikasta ja yleisesti käymistään blueskeikoista hyvänä tekijänä sen, mitä vähemmän soittoon liittyvistä asioista on sovittu etukäteen ja toteaa sen tuovan innostusta sekä soittajille että kuulijoille. Tapahtumakävijän mukaan ilmeistä ja eleistä näkee, että musisointitilanteessa on jotain odottamatonta ja *"selkeesti soittajakin nauttii enemmän siitä kun on jotain muuttujaa siinä" (Informantti 2).* Kyseisellä keikalla esiintyjät soittivat ensimmäistä kertaa yhdessä samana päivänä tehtyä sound checkiä lukuun ottamatta. Muusikko kuvaili keikan tunnelmaa hyväksi ja yleisön kontribuutiota intensiiviseksi. Muusikon sanoin soittajien välisessä interaktiossa huumorilla on tärkeä sija ja soittaminen on *"parhaimmillaan ihan helkutin hauskaa"*.

> *"Hyvä tunnelma oli, siis ylipäätänsä just niinku tunnelma oli hyvä. Ja niinku mä aikasemminkin kerroin niin tällasilla keikoilla missä kasataan nopeesti bändi ja... tai sanotaan että artisti tulee soittamaan house bandin kanssa niin riski on aina läsnä ja pyritään semmosiin yhteissoittoon ja siitä tulee hyvä meininki ja se kyl ehdottomasti niinku toteutu tossa." (Informantti 6)*

Kenttäjaksolle sijoittui myös keikka, jolla vuorovaikutus sekä muusikoiden kesken että yleisön ja muusikoiden välillä oli selvästi vähäisempää. Omissa havaintomuistiinpanoissani kiinnitin huomiota esimerkiksi siihen, että yhtä kommenttia lukuun ottamatta bändin jäsenet eivät puhuneet mitään yleisölle kappaleiden esittämisen lomassa ja katsekontakti soittajien kesken oli vähäistä. Oma setti soitettiin läpi ja bluesmusiikille ominainen tarinankerronta puuttui kokonaan. Tapahtumakävijä piti vuorovaikutuksen puutetta selvästi yhtenä keikan huonoimmista asioista. Tapahtumakävijän sanoin *"Siel ei ollu sen kummemmin paljon kontaktia lavalla kun lavalta sitten yleisöön päinkään*" ja toteaa vielä erikseen, että "*rumpali, olis voitu melkeen korvata koneella -- se oli leuka rinnassa suurin piirtein koko ajan" (Informantti 4).*

Vuorovaikutuksen nähtiin heijastelevan sitä, miten muusikko kokee olonsa lavalla: muusikon nauttiessa soittamisestaan, hän ottaa paljon kontaktia yleisöön. Myös lavakarisman nähtiin rakentuvan siitä, miten soittajat ovat yhtyeenä toistensa kanssa tekemisisissä. Vuorovaikutuksen vähyys liitettiin myös suoraan esityksen sisältävän improvisoinnin

määrään. Bluesyhdistysaktiivi kuvailee keikan olleen hyvin harjoiteltu ja vähäisen vuorovaikutuksen vuoksi teki päätelmät siitä, ettei improvisointia tällä keikalla nähty ja soolot oli ennalta harjoiteltu.

> *"Kaikki tietää tonttinsa, ei tartte jakaa, ehkä sellanen improvisaatio tästä puuttuu, että ei oo sellasta että hei soita sä nyt soolo, soita sä nyt soolo, eiku mä soitan nyt. Niin että tämmönen puuttuu. Hyvin tän setin tehneet valmiiksi että ne sitten vaan soittaa sen tossa lavalla. Ehkä sellanen, nää ei kattele toisiaan hirveesti silmiin, no tossa ehkä vähän oli pientä vilkuilua, et semmonen ne on ehkä omissa koteloissaan tossa hieman. -- Ja se vaikuttaa muuten nyt kun mä mietin siihen, se vaikuttaa myös siihen lavakarismaan että miten sä oot yhtyeenä toisten kanssa tekemisissä." (Informantti 12).*

Muusikon haastattelussa selvisi, että keikalla oli ollut improvisointia normaaliin tapaan. Yhtyeellä oli ollut useamman kuukauden keikkatauko takana ja muusikko kuvaili esiintymisen jännittäneen aika paljon tästä syystä. Videointien avulla katsottua kahta pidempää sooloa muusikko kuvailee *"ihan täysin improksi"* ja toteaa ettei sooloissa ollut muuta ennalta-ajateltua kuin *"muista kutossoinnut"*. Muusikko kuvailee yhtyeen toisen kitaristin kanssa soittamiaan sooloja improvisoinnin näkökulmasta.

> *"Tä on erityisen kiva kappale myös siks ku tää on rytmilaji on tässä tää, -- ei oo suora mutta tä ei oo sufflekaan niin ku tämmönen, [musisoiden 00:39:41] tat-ta-tat-ta-tat-ta-tat-ta-tat-ta-tat-ta. [musiikkia] [Siin mieles] on sellanen että, kukaan ei voi arvata seuraavaa nuottia mitä se soittaa se- jos itse improvisoin paljon niin [toinen kitaristi] on kyllä vielä ihan seuraavalla tai sitä seuraavalla improvisaation levelillä." (Informantti 11)*

Improvisointia esiintyy jossain määrin kaikessa afroamerikkalaisessa musiikissa ja sillä on vahva sosiaalinen pohja. Improvisoinnin tutkimuksessa on siirrytty pois näkemyksestä, jonka mukaan improvisointitaito olisi muutaman ja harvan hallitsema lahja ja improvisointikäytännöllä nähdään olevan sekä sosiaalinen että psykologinen ulottuvuus. Martin (2006) tarkastelee improvisointia jazzmusiikin kautta ja näkee sen tietyssä taideyhteisössä syntyvänä järjestyneenä sekä yhteistyössä toteutettuna *sosiaalisena käytäntönä*. Muusikoiden muodostamassa taidemaailmassa esiintymiskäytännöt ovat ryhmässä tuotetun musiikin estetiikan pohja. (Martin 2006, 138–140.) Tutkimuskohteena olevalla keikalla yleisön ja muusikoiden tulkinnat improvisoinnin määrästä ovat selvässä ristiriidassa keskenään. Haastatteluiden pohjalta voidaan osoittaa, että vähäinen kontaktinotto ja interaktion kokonaismääräinen vähyys vaikuttavat olennaisesti myös siihen, miten esitetyn

musiikin sisältö - kuten improvisointi - koetaan. Kyseisellä keikalla kuulijoille syntyi käsitys, jonka mukaan esitetyssä musiikissa improvisoinnin ja spontaaniuden määrä oli vähäinen, vaikka muusikon mukaan improvisointia esiintyi runsaasti.

Ingrid Monson (1996, 74) korostaa afroamerikkalaisen kulttuurin traditiossa esitysten muotoutuvan muusikoiden ja yleisöjen välisen interaktion kautta. Esitystilanteeseen osallistuvat jakavat esteettisen referenssikehyksen, jonka avulla he kuulemansa jäsentävät. Siten esitysten sisällöt ovat pohjimmiltaan yhteisesti rakennettuja ja muusikoiden interaktion tulosta tavalla, jota esimerkiksi länsimainen taidemusiikki ei ole. (Martin 2006, 142–143.) Kenttäjaksolta kerätty aineisto vahvistaa käsitystä, jonka mukaan interaktio on bluesmusiikin esittämisessä keskiössä. Vahva vuorovaikutus vaikuttaa sekä yleisön että muusikoiden keikkakokemukseen. Improvisointi tuotetaan yhteistyössä ja se vaatii syntyäkseen vahvaa vuorovaikutusta. Jos interaktiotilanteessa on puutteita, improvisoinnin syntyminen voi epäonnistua tai se voi jäädä kuulijoilta huomaamatta, jolloin soolojenkin voidaan ajatella olevan läpiharjoiteltuja.

7.3.2 Tanssi

Tanssin merkitys keikkatilanteissa nousi haastatteluissa esille. Bluesmuusikko kuvailee tanssin muodostavan keikkatilanteessa ”*rytmisen taskun”* ja toteaa kommunikoinnin toimiessa koko talon ”elävän” mukana. Keikkatilanne luodaan yhteisessä vuorovaikutuksessa yleisön kanssa ja sillä on vahva yhteisöllinen pohja. Muusikon sanoin ”*se on semmonen että ei oo kenenkään ego edellä mennä vaan tää on kollektiivista toimintaa.” (Informantti 3)*
Tapahtumakävijä tuo esille naisnäkökulman keikoilla tanssimiseen ja kuvailee sen olevan itselle *Down Home Kivi*-illoissa tärkeää, mutta sellaista, joka ei välttämättä sovi paikan konventioihin.

> *”Et sehän meillä tuolla on kun mehän tykättäis, tai on todella vaikea istua ja aika usein jos on sellasta… ja täähän [Down Home Kivi]on niin kuin blueskirkko ja miehethän istuu siellä ja kattoo että kuinka se soittaa ja kuinka sen kädet on ja me ollaan kyllä bailattu siellä nurkassa. Kyllä ne meitä kattoo, mutta se on semmonen, vähän semmonen… olis kiva. Mä oon joskus puhunu, että miks ei me kaikki naiset päätettäs vaan kerran, että nyt me heitetään nää tuolit ja pöydät tästä ja vähän bailataan jossain siellä.” (Informantti 5).*

Yleisön tanssimisella on vaikutus myös soittajiin. Tanssin myötä soittajille syntyy turvattu tila lavalla, jolloin riskinotto soittamisen suhteen on helpompaa. Bluesmuusikon mukaan ihmisten

tanssiessa ja vuorovaikutuksen ollessa kunnossa *”voi tehdä vielä enemmän mitä vaan -- et kun ihmiset tanssii ja se on se vuorovaikutus siinä yhteydessä nii sillon ei mikään voi mennä enää pieleen” (Informantti 3).*

Tanssi ja yleisön vahva osallistuminen on ollut bluesille ominaista alusta asti. Bluesilla on ollut voimakas yhteisöllinen ulottuvuus jo kauan ennen kuin sitä kirjoitettiin nuoteiksi tai nauhoitettiin äänityksiksi. Se vastasi afroamerikkalaisen yhteisön tarpeisiin viemällä ajatuksia pois arkisista huolista ja se innoitti tanssimaan. (Johnson 2006, 247; Sanjek 2006, 656). Hoppu & Seye (2013, 231) toteavat tanssin olevan sosiaalisesti merkittävä tekijä ja painottavat kaiken tanssimisen olevan merkityksellistä toimintaa. Tanssin voidaan nähdä olevan sosiaalisesti rakentunutta liikkumista, jonka pohja on ihmisten välisessä ruumiillisessa vuorovaikutuksessa. Tanssia säätelevät tietyt konventiot muiden sosiaalisten tilanteiden tavoin. (Norman Bryson 1997, 58; Hoppu 1999, 36–38 viitattu lähteessä Hoppu & Seye 2013, 231.)

Tutkimuksessa selviää, miten suuren painoarvon haastateltavat antavat onnistuneelle ja hyvälle vuorovaikutukselle bluesmusiikin esitystilanteessa. Vuorovaikutuksen taso vaikuttaa olennaisesti musiikin reseptioon ja siihen, millaiseksi musiikkikokemus kuulijalle lopulta muodostuu. Spontaanin tanssin syntymistä bluesmusiikin esitystilanteessa voidaan pitää merkkinä onnistuneesta vuorovaikutuksesta muusikoiden ja yleisön kesken. Muusikoiden eläytyminen ja vahva kontakti yleisöön herättää kuulijoissa halun tanssia, joka vuorostaan viestii esittäjille onnistuneesta vuorovaikutustilanteesta.

7.4 Konventiot

Tampereen bluesskenessä vallitsevia konventioita ja musiikillisia käytäntöjä kartoitettiin muun muassa keikoilla koettujen huippukohtien, soolojen, improvisoinnin sekä erilaisten toimintojen kautta. Haastatteluissa selvisi, että koetut huippukohdat olivat liitoksissa yleiseen interaktion onnistumiseen, soittajien läsnäoloon ja spontaaniuteen. Kuten Finnegan (2007, 10) toteaa, paikallinen musiikkimaailma jäsentyy kulttuuristen konventioiden ja järjestelmällisten käytäntöjen kautta ja vaatii jatkuakseen paljon työtä sekä sitoutumista osallistujiltaan. Tampereen bluesskenessä on paljon toimintaan sitoutuneita ihmisiä, joiden yhteistyössä blues Tampereella rakentuu. Koska jokaisen musiikkimaailman konventiot ovat moninaiset ja

tutkielman laajuus rajallinen, esittelen tässä tutkielmassa konventioiden parista ne, jotka aineistosta terävimmin nousivat esiin.

7.4.1 Musiikilliset käytännöt - esimerkkinä jamit

Jameissa musiikilliset käytännöt liittyvät tapahtuman järjestämiseen, jamien kulkuun sekä varsinaiseen musisointitilanteeseen. Jamien päävastuu on jami-isännällä ja ne rakentuvat muita musisointitilanteita enemmän sosiaalisen vuorovaikutuksen sekä toisen ihmisen kohtaamisen varaan. Bluesmuusikko kuvaa jameja sosiaalisiksi tilanteiksi, jotka ovat *”terapeuttisia ihmisille”*. Jameista lähdetään eri fiiliksellä millä sinne on alkujaan menty: *”kaikki lähtee sieltä pois, vähän vähemmän murheita hartioillaan ja, sillai mieli kevenneenä” (Informantti 9).* Bluesmuusikko kokee jamien olevan myös *”luovia, tilanteita”* ja oman ammattitaidon sekä musiikillisen kehityksen kannalta tärkeitä tapahtumia, joissa *”oppii aina vähän, uutta ittestään soittajana”.* Joskus jamitilanteissakin voi syntyä liikaa hermoilua. Muusikko korostaakin jamien vaatimaa sosiaalista herkkyyttä ja kaipaa Suomeen yleisesti musisointitilanteisiin ”afrikkalaisempaa” lähestymistä, jossa raja yleisön ja soittajien välillä ei ole niin voimakas.

> *“No jameissa, ja tietenki keikoillaki se sosiaalinen kuvio on tosi tärkee että, ihmisten huomioon ottaminen ja semmonen, et tavallaan jos on jamit, niin, vaikka nyt yritetään tehä mahdollisimman hyvää musaa niin sit kuitenkin... On ollut tilanteita et se menee vähän överiks sillain että joku rupee siellä, liikaa hermoilemaan jonkun asian suhteen niin pitää osata suhteuttaa se että ne on jamit ja, että se ei oo kauheen vakavaa ja että, kaikilla pitää olla mahollisuus-- Semmonen asettuminen siihen kohtaamiseen että se on, bändityöskentelyssäkin tosi tärkeetä vaik ois pitkäaikasempiki bändi et aina jokanen tilanne on ainutlaatunen ja jokasessa tilanteessa kohdataan aina, toisemme ja -- Ja musta ois kauheen kiva että päästäis sellaseen, afrikkalaisempaan ajatteluun siitä yleisön ja soittajien että se- jameissahan se on tavallaan just vähän sillain mukavasti hajotettu se, että ei ole silleen että täällä on esiintyjä ja täällä on yleisö ja niiden on visusti pysyttävä erillään. Se ois kiva vähän sekottaa sitä pakkaa.” (Informantti 9).*

Toiselle esiintyneelle bluesmuusikolle jamit ovat *”mukavaa, lepposaa jutustelua.”* ja siellä voi tapahtua mitä vaan ”*hyvässä ja pahassa” (Informantti 3).* Muusikko tiivistää jamien sosiaalista luonnetta: ”*Me vähän niinku puhutaan soittimilla, kommunikoidaan toistemme kanssa. Sitähän tää jami on. Ja yleisö nauttii toivottavasti.”* Molempien muusikoiden haastatteluissa nousi esille hidas useita sooloja sisältänyt blueskappale eräänlaisena illan

mieleenpainuvimpana kohtana, jossa nähtiin poikkeuksellisen korkeita ylä-ääniä sisältävä pidempi slide-kitarasoolo. Muusikko kuvaa soitettua kappaletta *”ainutkertaiseksi”* ja toteaa, ettei kyseisellä kuuden henkilön kokoonpanolla oltu kyseistä kappaletta soitettu aikaisemmin.

> *”Sekin on joskus, tässä bluesissa että, se on tärkeintä, bluesin groovessa että mitä ei soiteta, kun mitä soitetaan. Että usein ne just, tuottaa enemmän nautintoa ne äänet mitä jätetään soittamatta mikä jää, tilaan hengittään. Myöskin tää call response elikkä tällanen kysymys vastaus, ni sehän tässä, se on myös sitä hengittämistä sisään, ulos. Se on ihan sama ku, blues-musiikissa se on aika tärkeetä. Tässä nyt vastataan [kitaristille]. Vähän niinku linnunlaulu mettässä, niillähän on kysymys vastaus. [musiikkia] [01:09:03] Menee jo, kuuloalueen, rajoille.” (Informantti 3)*

Toinen bluesmuusikko kuvailee samaa kohtaa ja korostaa läsnäolon merkitystä kyseisessä kappaleessa, jonka kautta lopulta ohjataan kaikkien huomio soolon soittajaan. Läsnäolo lisää muusikon mukaan myös spontaaniutta soitossa.

> *”Ja läsnäolo. Tässäkin varmaan, aika hyvin, kaikki soittajat on sillaita, koko ajan mieti mitää muuta, ihan kauheesti. Totta kai siel voi välillä vaikka, huomata että, tuolla tapahtuu tai silleen mutta kuitenki aika hyvin kaikki ollu- Tossa slaidissa on esimerkiks semmonen hyvä, semmonen että, kaikki keskittää siihen, vähän niinku näyttelijä ois lavalla ja saa koko yleisön kattomaan sormenpäähänsä että, tuossa, niin täs on vähän sitä samaa että- Tää oli ihan, spontaania tota, emmä tiä onks tätä ikinä soitettu tätä koko kappaletta.” (Informantti 9).*

Kyseinen hidas blueskappale näyttäytyi myös yleisöön päin hyvin intensiivisenä tilanteena. Kitarasooloa seurasi spontaanit aplodit yleisöltä. Tapahtumakävijä mainitsi illan parhaimmiksi kohdiksi useat soolot, joista juuri kyseinen kitarasoolo oli vaikuttavin. Tapahtumakävijälle on tärkeää, että soolo ei mene liian kaavamaisesti eikä ole pelkkää omien taitojen esittelyä. Soolossa tulisi tapahtua jotain ”yllättäviä juttuja” ja siinä tulisi olla ”ajatus mukana”. Kyseisessä soolossa yllätys oli tapahtumakävijälle juuri slide-soolon soittaminen poikkeuksellisen korkealta: *”sehän meni yhdessä soolossakin sillain pitkälle tonne otelaudan yläpuolelle siis et sieltä ei ollu otelauta ees ollenkaan, sormet enää otelaudalla et se meni niinko ylös sinne” (Informantti 7).*

Musiikkimaailmat rakentuvat musiikillisesta tyylistä sekä sosiaalisista konventioista. Sosiaaliset konventiot koostuvat toimintaan osallistuvista ihmisistä, heidän arvoistaan, jaetuista käsityksistä ja käytännöistä, tuottamisen ja jakelun tavoista ja sosiaalisesta järjestyksestä, jonka puitteissa kollektiivinen musiikillinen toiminta tapahtuu. (Finnegan

2007, 32.) Jamit ovat tärkeä ja keskeinen sosiaalinen musisointitapahtuma Tampereen bluesskenessä. Ne mahdollistavat monen tasoisten soittajien pääsyn lavalle ja luovat mahdollisuuden musisoida uusien ihmisten kanssa. Jamit tarjoavat verkostoitumista ja mahdollisuuden oppia bluesin soittamiseen liittyviä musiikillisia käytäntöjä, kuten improvisointia ja soolojen soittamista. Ammattimuusikoille jamit tarjoavat vapaamman musisointitilanteen kokeilla musiikillisesti jotain sellaista, mikä ei keikkatilanteessa olisi välttämättä mahdollista. Jamien hyväksyvä ilmapiiri ja jaetut käsitykset afroamerikkalaisen musiikin vapaamuotoisesta soittamisesta luovat pohjan tyylirikkaalle musisoinnille.

7.4.2 Bluesmusiikin monipuolisuus Tampereella

Bluesmusiikki näyttäytyy Tampereen bluesskenessä monimuotoisena ja haastatteluissa korostui näkemys, jonka mukaan sitä pidetään tärkeänä ja arvokkaana ominaisuutena. Bluestutkija Alan Lomax kehitti teorian bluesin kehityksestä, jonka mukaan bluesin monimuotoisuuden näkemiseen vaaditaan pitkäjänteistä näkökulmaa, jolloin ei juututa tiettyyn aikajanaan tai sen mukanaan tuomiin rajoituksiin. Bluesmusiikki kuten moni muukin musiikki on kehittyvä laji, jolla on omat juurensa ja nykyiset sekä tulevat muotonsa. Osa bluesista on muuntautunut, sen ainesosia voidaan löytää laajalta kirjolta musiikkia ja sitä voidaan soittaa sadoilla eri tavoilla. (Gray 2009, 167.) Yhdistysaktiivi kuvailee bluesin monimuotoisuutta tärkeäksi myös niiden soittajien kannalta, jotka tekevät rohkeasti bluesmusiikkia oman näkemyksensä mukaan ja nimeää *”bluespoliiseiksi”* sellaiset, joilla on tiukka näkemys siitä, millaista bluesin pitäisi olla.

> *“Se on ehkä bluesmusiikkiyleisössä sellanen mikä välillä harmittaa on se sellanen pikkasen ei sekää onneks kaikilla, mutta se semmonen bluespoliisimaisuus. Eli on aika tiukka käsitys jollain, että mitenkä bluesia pitää soittaa ja sitten tuntuu että siitä kärsii välillä vähän tälläset jotka tekee ihan omannäköstään blues ja rootsmusaa, koska ne ei mee siihen... On hirveen helppo laittaa stetsoni päähän ja bootsit jalkaan ja alkaa soittaa Stevie Ray Vaughania, koska se viitekehys on niin ilmeinen, mutta sitten jos tekee jotain semmosta hyvin omannäköstään juttua -- niin se on tavallaan syvempi suo kahlattavana kun et jos sulla on ihan oma juttu. Mutta toisaalta se on hirveen kunnioitettavaa, että valtavista vaikutteiden summista joku saa aikaan ihan omannäköstänsä ja kuulostansa musaa.” (Informantti 10)*

Useissa Tampereen bluesskenen tapahtumissa pyritään tarkoituksella ylläpitämään tyylien laajaa kirjoa ja luonnollisimmillaan tämä tulee esiin jameissa, vaikkakin myös

perinteisemmissä keikkatapahtumissa monipuolisuuteen kiinnitetään huomiota. Sellaisissa tapahtumissa, joissa riittävät lipputulot pyritään varmistamaan, luotetaan usein tunnetuimpien bluesmuusikoiden kiinnittämiseen. Tämä johtaa helposti tilanteeseen, jossa mahdollinen tyylien kirjon pienentyminen tulee helpommin vastaan ja on tyypillinen laajempien tapahtumien kuten festivaalien kohdalla. Bluesmuusikko toteaa festivaalien olevan tärkeä työllistäjä ja korostaa tapahtumia olevan Suomessa paljon, mutta toteaa samalla, että *"samat esiintyjät tuppaa tekee ne niinku suurimman osan niistä töistä"* ja tarkentaa syiksi riskinoton: "*Jotenkin järjestäjät ei luota sitte eikä ota yhtää riskejä -- Tietenkin se on vaikee yhtälö jos ne [tutut esiintyjät] vetää sitä väkee paremmin paikalle mutta...".* Muusikko toteaa myös, että hän on jäänyt usein festivaalikiinnitysten ulkopuolelle sen vuoksi, että soittaa bluesia oman näkemyksensä mukaan.

> *"Mä en sinällään tiedä tosta paljoa koska, mun keikoilla ei käy blues-väkee. Mä oon siinä- mä oon liian erilainen mulle on sanottu. Ja mä en kauheesti esiinny blues-festareilla. -- Mä haluan esiintyä kaikkialla mut en oo kelvannu. Mä tiedän ihan semmosia, blues-festivaaleja että ne ei oo kiinnostuneita musta. Ehkä niiden yleisö ei oo kiinnostunu ehkä ne aattelee sillai. Että hyvin vähän- Mul on yks kaks blues-keikkaa vuodessa Suomessa. Mä esiinnyn kapakoissa ihmisille. Ja sitte ku ei oo niitä keikkoja mä meen kadulle, ja soitan siellä." (Informantti 3)*

Bluesmuusikko kuvailee hyvin tilannetta, jossa taidemaailman konventioita jossain määrin kyseenalaistava taiteilija joutuu helposti marginalisoiduksi. Tampereella bluesin monipuolisuus saa arvostusta, mutta Suomen laajuisessa tarkastelussa tilanne voisi olla hyvin erilainen. Beckerin (1982, 6; 33–34) mukaan taidemaailmassa menestyäkseen taiteilijalla pitäisi olla yksilöllistä ilmaisua, mutta syntyvän taiteen tulisi kuitenkin olla konventioiden mukaista, jotta taiteilija ei kohtaisi negatiivisia seurauksia. Sekä yhdistysaktiivi, että bluesmuusikko kuvaavat hyvin bluesmusiikin monimuotoisuuden tärkeyttä Tampereella, joka vaikuttaa bluesmusiikkifaneihin, keikkoja etsiviin muusikoihin sekä lopulta koko skenen toimintaan.

Jokaisella paikallisella musiikkiskenellä on omat erottuvat ominaispiirteensä, konventionsa ja identiteettinsä (Cohen 1999, 242). Tampereella syntyvää bluesia voidaan tarkastella Beckerin (1982) määritelmän mukaisesti, jolloin se nähdään yksilöiden ja ryhmän kollektiivisen toiminnan tuloksena tuotettuna taiteena. Blues rakentuu Tampereen bluesskenessä sosiaalisesti ja yhteistyössä tuotettuna. Tampereen bluesin monipuolisuutta ja sen tärkeyttä

informanttien keskuudessa voidaan selittää Martinin (1995, 170) näkemyksen pohjalta, jonka mukaan musiikkityyli on sosiaalisesti rakennettua. Bluesmusiikki syntyy Tampereella monimuotoisissa sosiaalisissa tilanteissa, aktiivisen yhteistyön pohjalta. Tampereen bluesskenen voidaan siis sanoa sisältävän juuri niitä tekijöitä, joita aktiivinen musiikkimaailma toimiakseen vaatii: yhteistyötä ja yhteisten konventioiden hyväksymistä. Skenen sisällä halutaan selvästi nähdä ja kuulla monipuolista bluesmusiikkia - sellaista joka ei kavennu rajauksiin tai määritelmiin.

7.4.3 Kaikki alkaa tarinasta - narratiivisuus bluesissa

> *”Hyvä tarina ei tarvi ees sanoja. Se on, sitä just sitä toimittamista paikasta a paikkaan b. Se voi olla vaikka hyräilyä, hyvä soolo, hyvä rytmi, kaikki ne voi olla tarinoit” (Informantti 3).*

Tarinankerronnalla on bluesmusiikissa syvät juuret. Työlauluilla ja erilaisilla hoilotuksilla oli funktionaalinen asema ja niiden avulla pyrittiin helpottamaan raskasta työtä ja kestämään orjuuden mukanaan tuomia huonoja oloja. Afrikkalaisessa musiikissa sanoitukset koostuivat perinteisesti erilaisista kansantarinoista, arvoituksista sekä sananlaskuista, joiden tarkoituksena oli opettaa nuoremmille vanhempien viisauksia. Sanoitusten tärkeys periytyi afrikkalaisesta musiikista työlauluihin sekä bluesiin. (Jones 2002, 28–29.)

Tarinankerronnan tärkeys bluesmusiikissa nousi esille myös omassa tutkimuksessani. Kappaleen alussa esitelty bluesmuusikon lyhyt kuvaus tiivistää hyvin narratiivisuuden moninaisuuden bluesissa: tarinankerronta voi ilmetä useilla eri tasoilla eikä se ole rajoittunut pelkästään kielelliseen asuun tai laulujen sanoituksiin. Useat haastateltavat liittävät bluesmusiikin tarinankerronnan hyvään vuorovaikutukseen. Keikoilla kuullut kertomukset liittyvät usein soittotilanteeseen tai soitettaviin kappaleisiin ja trubaduurikeikoilla voi kuulla myös tarinoita muista keikoista tai esiintyjän elämännäkemyksistä. Keikoilla bändi saatetaan myös ”spiikata” lavalle - kuten Down Home Kivessä joka kerta - mikä toimii tietynlaisena johdantona konserttiin. Blueskappaleiden sanoitukset sisältävät monenlaisia tarinoita surullisista ja humoristisista historiallisiin sekä keksittyihin tarinoihin. Yhdistysaktiivi kuvailee blueskappaleiden sisältämiä tarinoita oman aikansa ”sanomalehdiksi”.

> *”No sehän tietysti taas riippuu artisteistakin että kyllähän ne parhaimmillaan oli ihan aikansa sanomalehtiä kun aatellaan että joku Charlie Patton lauloi*

> *isoista tulvista seuraavana vuonna tai olikse sinä vuonna kun ne oli ollu, niin kyllähän se oli myös tapa levittää asioita ja jättää niitä muistiin. Vähän samalla tavalla kun Afrikassa kriotit tavallaan laulo sukunsa ja heimonsa historiaa vuosisadasta toiseen ja opetti niitä lapsilleen niin olihan se tätä, mutta onhan ne tekstit myös ihan sitä, että kerrotaan miltä tuntuu että kun vaimo jätti ja talo palo ja näin poispäin." (Informantti 10)*

Muusikko pohtii sanoituksien merkitsevän bluesissa paljon ja toteaa niiden avulla luotavan merkityksellisen tunnelman, joka on viehättävä, eksoottinen, mystinen sekä ulospäinsuuntautunut. Muusikko toteaa myös tekstien rytmittymisellä sekä tekstin sopivuudella musiikillisiin elementteihin olevan tärkeä osa: *"se miltä se teksti saundaa ja miten se rytmittyy ni se on tosi olennainen usein että mä en välttämättä aina mieti sitä merkityssisältöö." (Informantti 9)*

Vuorovaikutuksen ja narratiivisuuden yhteys näkyy blueskeikoilla kaikenlaisena vastavuoroisena kommunikointina yleisön ja esiintyjien välillä sekä muusikoiden kesken. Työlaulut ja peltolaulut syntyivät kysymys-vastaus -tyyppisestä laulusta, jonka kaltainen dialogisuus siirtyi myöhemmin bluessoittoon eri instrumenttien välille (Weissman 2005, 9). Raussert (2000, 12–13) näkee jazz- ja bluesesityksissä muodostuvan esiintyjien ja yleisön välisen interaktion tuloksena yhteisesti koettu ajankäsitys. Jaetun aikakäsityksen myötä esiintyjien ja yleisön välinen erillisyys hämärtyy, mikä on hyvin tyypillistä afrikkalaiselle ja afroamerikkalaiselle musiikille, jonka rakenne itsessään rohkaisee yleisön jäseniä osallistumaan esitykseen (Raussert 2000, 13; Palmer 1982, 28). Vastavuoroisessa kommunikoinnissa juuri narratiivisuuden moninaisilla tasoilla on merkittävä vaikutus. Tapahtumakävijä kertoo tarinankerronnan voivan parhaimmillaan vaikuttaa jopa niin voimakkaasti, että kuulija unohtaa olevansa konsertissa; "*me ollaan semmosessa kaveripiirissä siinä"*. Jos tarinankerronta ja yleisön kanssa vastavuoroinen puhuminen puuttuu, vuorovaikutus jää vajaaksi. "*Jos esiintyjä ei ota yhtään kontaktia, niin kyllä se sillon on vaikeeta vaikka se tekis kuinka muuten hyvää jälkee..." (Informantti 4).*

Kenttäjaksolla oli keikka, jolla tarinankerronta näkyi muita enemmän. Tapahtumakävijä kuvailee kenttäjaksolla tehdyssä minihaastattelussa illan keikan vuorovaikutusta ja liittää sen suoraan tarinankerrontaan, jota voi olla keikoilla välillä pidempikestoisestikin.

> *"Se saadaan justiin se vuorovaikutus ja jos on, ei välttämättä ihan koko aikaa, vaikka nyt oli aika tiukkaa soittoa koko keikan läpi, mutta siinä voidaan välillä jutella pidempäänkin. Et [pääesiintyjä] tekee kyllä*

> *semmostakin että juttelee pidempäänkin yleisön kanssa. Joskus nähny että on langattomalla setillä lähteny soittaa kitaraa yleisön sekaankin. Hienoa aina kun tuo jotain erityistä siihen keikkaan." (Informantti 2)*

Samalla keikalla esiintynyt muusikko nostaa afroamerikkalaiset bluesmuusikot esiin loistavina tarinankertojina ja kuvailee keikoillaan toteutuvaa tarinankerrontaa esityksen ”punaiseksi langaksi” sekä tietynlaiseksi mystiikaksi, johon sisältyy myös jonkinlaisia teatraalisia piirteitä. Kyseisellä keikalla esiintynyt bluesmuusikko pohtii tarinankerronnan merkitystä keikkatilanteessa sekä muusikolle itselleen, että koko esitykselle. Muusikon mukaan on tärkeää tuoda lavaesitykseen muutakin, kuin taitavaa soittoa.

> *"Tä on tämmönen stoori mitä mä oon aika paljon kertonu vuosien varrella ja se on tositarina, niin se on kiva kertoo ja se on mystinen tarina ku siin on mukana tämmöst, legendaa mist on ihan universaalisti puhuttu semmosest kitaristista ja, väitettiin että se myi sielunsa paholaiselle. Eihän näitä muut tiedä kun blues-muusikot yleisesti jotka on kiinnostunut aiheesta. Must on kiva vähän valottaa et mikä tää juttu ja sit se on osaks myös teatteria et ku sä tuut teatteriesitykseen ni sähän haluut tuntee semmosia asioita että sä- kaikki on- pikkasen saa olla semmost mystiikkaa muuta. Sitä mä oon huomannu että, semmosta on ollu kiva tuoda myös lavalle että se ei oo pelkästään sitä et hei kattokaa ny ku mä briljeeraan tällä kitaralla. Siin on myös sitä tarinankerrontaa..-- Vähän niinku punanen lanka et miks tässä näin tapahtu ja miks minäki oon täällä soittamassa et mikä se tarina millonki onki." (Informantti 6)*

Keikalla nähty pidempi ”jutustelu” yleisön kanssa vaikutti omien havaintojeni mukaan silminnähden yleisön vastaanottavaisuuteen. Tarina ei sijoittunut vain kappaleen alkuun vaan se hajaantui kahteen osaan. Tarinalla oli moninainen funktio. Aluksi se toimi johdantona kappaleeseen, mikä tultaisiin seuraavaksi soittamaan. Tarinaa seurasi pääesiintyjän soolo - ikään kuin alustus - jonka jälkeen se sai jatkoa. Lopulta tarina yltyi koko bändin yhteissoittoon, joka sai yleisön taputtamaan kiivaasti.

Alan Palmer (2016, 87) on vertaillut Yhdysvaltojen kansanmusiikista country- ja bluesmusiikin narratiivisuuden tasoja ja todennut countrymusiikin olevan bluesia narratiivisempaa. Palmer perustelee väitteensä historialla, koska countrymusiikilla sekä amerikkalaisella kansanmusiikilla on juurensa perinteisissä juonellisissa balladeissa, jotka periytyivät Yhdysvaltoihin kolonialismin myötä Britanniasta. Bluesmusiikissa tarinankerronta on sen sijaan Palmerin mukaan pintapuolisempaa, se on rajoittunut blueskaavan mukanaan tuomaan toistoon ja sisältää vähemmän yksityiskohtaisuuksia. Palmer korostaa bluesmusiikin

ilmaisuvoiman pääpainon olevan laulajan äänenkäytössä sekä instrumentaalisessa virtuositeetissa tarinoiden kertomisen sijaan. Palmer tuo myös esiin bluesin alkuperäisen vahvan sosiaalisen luonteen sekä kytkökset tanssiin ja erilaisiin uskonnollisiin seremonioihin. (Palmer 2016, 87–88).

LeRoi Jones (2002) näkee sanoitukset ja niiden tarinoiden merkitykset bluesissa eri tavalla. Jones nostaa kuuluisassa bluestutkielmassaan *”Blues People: Negro Music in White America”* blueslaulujen tekstit keskeiseen osaan jo varhaisissa työlauluissa sekä hoilotuksissa, joita hän kuvaa lähinnä ”rytmisenä puheena”. Varhaisten blueslaulujen tekstit ovat olleet Jonesin mukaan musiikin kanssa yhtä tärkeitä myös bluesin kehityksen myöhemmässäkin vaiheessa. (Jones 2002, 28.)

Palmer yleistää bluesin narratiivisuuden tasoihin liittyvät näkemyksensä koskemaan kaikkea bluesmusiikkia, jolloin bluesin monimuotoisuuden ja sanoitusten käsittely kapea-alaistuu. Bluesin musiikillisten ominaisuuksien korostaminen ja tarinankerronnallisuuden laskeminen vähempiarvoiseksi on ristiriidassa myös Jonesin (2002) näkemyksen mukaan, jossa bluesin teksteillä ja itse musiikillisilla elementeillä on yhtä tärkeä asema. Bluesmusiikissa on laaja kirjo erilaisia sanoituksia sekä tarinankerronnan muotoja ja bluestekstien merkitystasot vaihtelevat esiintyjien ja kappaleiden mukaan. Omassa tutkimuksessani bluesmusiikin moninaiset narratiivisuuden tasot nousevat aineistosta vahvasti esiin. Sekä sanoituksilla että muilla tasoilla tapahtuvan tarinankerronnan merkitys oli keikkatilanteissa suuri ja nousi esiin sekä niiden keikkojen yhteydessä, jossa sitä oli, että niiden joissa varsinaista tarinankerrontaa ei ollut. Tarinankerronnallisuutta pidetään Tampereen bluesrintamalla tärkeänä konventiona sekä muusikoiden että yleisön keskuudessa ja sillä on monimerkityksellinen asema keikkojen interaktion sekä kokonaisuuden kannalta.

7.5 ”Blues voi Suomessa paremmin kuin koskaan”

Aineiston perusteella voidaan todeta, että bluesin suosio on Suomessa rajallista, mutta se on kasvanut viime vuosien aikana. Tutkimukseen osallistuneet haastateltavat ovat kuvanneet alalla toimivien muusikoiden, yhdistysaktiivien sekä erilaisten tapahtumien järjestäjien tiiviimmän yhteistyön tuoneen Suomen blueskenttää yhteen, josta on seurannut verkostoitumista, uusia tapahtumia sekä bluesmusiikille omistetun palkintogaalan

perustaminen. Haastatteluista kävi myös ilmi, että uusia alalle tulijoita pyritään tukemaan paremmin kuin aikaisemmin, jolloin kentällä on ollut enemmän kilpailua ja hajontaa.

7.5.1 Bluesmusiikin tila Suomessa

Laajemmissa teemahaastatteluissa informantit pohtivat bluesmusiikin nykyistä tilaa sekä tulevaisuudennäkymiä Suomessa. Bluesmusiikin tila nähdään tällä hetkellä hyvänä ja osa vastanneista koki, että se on jopa parantunut viime vuosien aikana. Verkostoituminen ja aktiivinen yhteistyö on kasvattanut blueskentän toimintaa ja tapahtumien määrä on kasvanut. Myös *Finnish Blues Awardsia* pidettiin tärkeänä ja koettiin sen tuovan tunnettuutta ja näkyvyyttä suomalaiselle bluesille. Tapahtumakävijä toteaa bluesin ympärille muodostuneiden tapahtumien lisääntyneen selvästi ja uusien nuorien toimijoiden tulleen mukaan toimintaan.

> *"Kyllä mul on se käsitys että se on, varsinki nyt johonki vanhoihi aikoihin verrattuna ni kyllähän se on lisääntyny ihan selvästi. Sillon jo 60-luvullahan täällä oli jazz-toimintaa Tampereellakin että, oli semmonen tam jazz yhtistys, mikkä järjesti sitten jameja, [laternassa] yleensä. Muistaakseni sieltä lähtien se ainakin toimi, välillä on kait toiminu ja välillä ei ja, en tiä kai sitte et nythän ne on, tää vähän nuorempi porukka on lähteny vetää näitäki juttuja. Mutta onhan se jazzikin muuttunu aika paljon. Blues on enempi pysyny, vakiona, mut onhan siinäki tietysti ihan uusia juttuja tullu. Et ei se ihan paikallaan oo polkenu." (Informantti 7).*

Tapahtumakävijä kuvailee bluesin tilannetta Suomessa hyväksi ja virkeäksi. Tapahtumakävijä viittaa bluesiin sanoilla "*alagenre, undergroundia tavallaan*" ja nostaa Suomesta tulevat bluesmuusikot erikseen esille: *"Ja meil Suomessa on ihan hyvinkin paljon ihan kansainvälisesti arvostettuja muusikoita" (Informantti 4)*. Bluestapahtumien, -keikkojen ja erilaisten jamien määrä on toisen haastatellun tapahtumakävijän mukaan kasvanut ja kaikkinensa Pirkanmaalla jopa hiukan suurempaa kuin Helsingissä: "*tässä Pirkanmaalla on ehkä eniten tällä hetkellä Suomessa" (Informantti 2)*. Bluesyhdistysaktiivi kertoo runsaamman keikkojen määrän saattavan toisinaan aiheuttaa kilpailua eri tapahtumien välillä: *"Tampereellakin on tarjontaa ja kilpailuakin välillä silleen et me huomataan et ai pahus, Kiven keikan aikaan Tampere-talossa on tota tai sitten jossain muualla jotain, että kyllä niitä keikkoja löytyy" (Informantti 12)*. Yhdistysaktiivi myös esittää huolen bluesin suosioon liittyen ja pohtii, ollaanko Suomessa nyt bluesin suosion aallonharjalla, mikä voisi johtaa siihen, että *"porukka joko vähän kyllästyy tai sit löytää jotain muuta"*.

Bluesmuusikon mielestä Suomessa riittää ammattimaisia bluesin tekijöitä, mutta bluesammattilaisilla ei ole Suomessa helppoa. Muusikko toteaa, että voisi keskittyä pelkkien blueskeikkojen soittamiseen, jos se olisi mahdollista ”*varmaan jos mäkin voisin ni mä oisin ehkä täysin blues-ammattilainen enkä tekis mitää muuta” (Informantti 9).* Muusikko kuvailee tavallisten baarikeikkojen vähentyneen ja cover-rock -keikkojen lisääntyneen, joka näkyy myös harrastajabändien lisääntyneinä buukkauksina. Harrastajabändeille maksetaan vähemmän palkkiota, joten ammattimuusikot jäävät helposti sivuun. Bluesmuusikko nostaa myös festivaalit esille, joiden esiintyjäkaarti on usein sama.

> *”Baarit joissa- olis elävää musaa ja jotka maksais siitä että siel käydää soittamassa ni niitä on yhä vähemmä, se on menny aika paljon tommoseen cover-rock-touhuun ja sitten on luovuttu kokonaan elävästä musasta tai alettu ottaa harrastajabändejä jotka tulee pienemmällä palkalla että on laskettu sitä, et voi olla että 15 vuotta sitten on maksettu paremmin kuin nyt [naureskellen] että se on niinku- millä muulla alalla ois käyny niin että ne ois tullu jopa alas tai pysyny samana. No ei se ny aina tilanne näin oo että kyllä jossain.” (Informantti 9).*

Toisen haastatellun bluesmuusikon mukaan Suomen blueskentällä on tapahtunut muutoksia vajaan kahden vuosikymmenen aikana ”*järjettömän paljon”.* Bluesmuusikko kertoo kentän yhdistymisestä ja korostaa uusien artistien tukemisen tärkeyttä, koska kokee jääneensä itse vaille tukea aloittelevana artistina.

> *”Mun mielestä se on koko ajan- Ku media on jatkuvasti, kyllä kiinnostunu silleen, ja nyt tänä päivänä ku me saatiin just toi Finnish Blues Awards, launchattua Suomeen niin, kyl se on ihan selkeesti yhdistäny koko tota kenttää. Meil on ensinnäkin, omat facebook-sivut ja, oma keskusteluryhmä siellä ja sitä kautta sitten muusikot ja alalla toimijat kaikki muutkin pystyy ottaa toisiinsa yhteyttä ja kehittää kaikkia juttuja et se on ihan selkeesti tuonu semmosta, uskoa ja selkärankaa sekä tällasta, luottamusta toisiin, bluesin kentällä. Se on ehkä ollu jossain määrin semmosta vähän niinku kyräilyä.” (Informantti 6)*

Informanttien näkemykset kuvastavat suomalaisen blueskentän nykyistä tilannetta ja sen muutosta sekä niitä osa-alueita, jotka kaipaavat vielä uudistumista. Keikkatilanteessa on Suomessa vielä parantamisen varaa ja varsinkin isommille blueskeikoille varataan usein samat esiintyjät soittamaan ja maksettujen baarikeikkojen määrät ovat samaan aikaan vähentyneet. Bluesmusiikkirintama on kuitenkin kehittynyt keskinäisestä ”kyräilystä” yhtenäisempään tekemiseen. Uudenlainen verkostoituminen on mahdollistanut Suomen

blueskentän yhtenäisemmän toiminnan ja tuonut Suomen laajuisesti erilliset skenet yhteen. Cohen (1999, 242) on todennut, että juuri musiikin ympärille syntynyt vapaaehtoinen toiminta vahvistaa yhteisöllisyyden tunnetta. Sekä Tampereella että koko Suomen mittapuulla aktiivisten bluesmusiikkiyhdistysten vapaaehtoisuuteen pohjaava toiminta on skeneille ensisijaisen tärkeää. Bluesin tulevaisuus Suomessa onkin riippuvainen aktiivisista toimijoista - muusikoista, vapaaehtoisista ja tapahtumajärjestäjistä - sekä heidän yhteistyöstään. Tulevaisuus näyttää, miten hyvin alkanut yhteistyö jatkuu ja toiminta sitä myötä kehittyy.

8 POHDINTA

Tässä tutkimuksessa selvitettiin, millaisen musiikkimaailman Tampereen bluesmusiikin ympärille rakentunut skene muodostaa ja millaisista tekijöistä blues Tampereella rakentuu. Tarkoituksena oli myös tuoda esille bluesiin liitettyjä merkityksiä sekä erilaisia jaettuja konventioita ja niiden toisintumista keikkatilanteissa. Tutkimuksen taustalla on näkemys musiikista sosiaalisena toimintana, joka syntyy interaktion prosesseista sekä käytännöistä (Martin 1995, 166–167). Tutkimuksessa tuotiin skenen eri toimijoiden näkemykset esille, joten haastateltavina oli kolme eri kohderyhmää - muusikot, tapahtumakävijät sekä yhdistysaktiivit. Analyysin lähtökohtana oli Howard Beckerin (1982) taidemaailma -käsite sekä sen pohjalta rakennettu käsite musiikkimaailmasta. Lisäksi skene-käsitettä hyödynnettiin analyyttisenä mallina.

Tutkimuksessa selvisi, että Tampereella on aktiivista bluesmusiikin ympärille rakentunutta toimintaa. Tampereen bluesskene rakentuu pienemmistä yhteisöistä, joissa on keskimäärin iältään vähän vanhempaa osallistujaa ja uudet tulijat otetaan hyvin vastaan. Useat haastateltavat kuvailivat bluesskenen muuttuneen viime vuosien aikana sekä kansallisella että paikallisella tasolla, mikä näkyy yhteishengen parantumisena ja lisääntyneenä yhteistyönä eri toimijoiden kesken. Suomen virallinen bluespalkintogaala *Finnish Blues Awards* koettiin tärkeänä ja bluesin näkyvyyttä nostavana. Tampereen yleisö kuvattiin vaativana ja keskittyneenä, jokaisesta nyanssista nauttivana.

Tutkimuksessa on rakennettu kuvaa Tampereen blueskenestä omana musiikkimaailmanaan Straw'n (2005) näkemyksen mukaan, jossa skenet nähdään osana kaupungin kulttuurielämää omina taidemaailmoinaan. Bluesin ympärille on muotoutunut Tampereella kollektiivisen toiminnan tuloksena musiikkimaailma, jossa on erilaisia konventioita, joiden pohjalta musiikkityyli lopulta muotoutuu. Tampereen bluesskenen muodostamassa musiikkimaailmassa yhteistyö ja avuliaisuus ovat keskeisiä arvoja ja yhdessä säädetty työnjako säätelee toimintaa. Bluesmusiikkiyhdistyksellä on keskeinen rooli Tampereen bluesskenessä, jonka tärkeys tunnustetaan yleisesti. Tampereen bluesskenen rajat ovat liikkuvat ja aktiivista verkostoitumista on sekä Suomen laajuisesti että kansainvälisestikin, joten paikallisen ja ylipaikallisen skenen piirteet täyttyvät Tampereella Bennett ja Petersonin (2004) luokittelujen mukaisesti.

Haastatteluista käy ilmi, että Tampereella arvostetaan bluesmusiikin monipuolisuutta ja tyylien laajaa kirjoa ylläpidetään tietoisesti. Tampereella monipuolisuuden tukeminen mahdollistaa erityylisten soittajien pääsyn esiintymään ja erilaiset rytmimusiikin jamit ovat tässä keskeisessä roolissa. Iso osa haastateltavista toivoi tilanteen muuttuvan myös Suomen tasolla, jossa usein samat esiintyjät varataan isommille keikoille ja festivaaleille, jolloin tyylien monipuolisuus saattaa kaventua. Haastateltavat toivat esille myös huolen pubikeikkojen määrän vähentymisestä. Ammattimuusikoiden keikkatilannetta hankaloittaa entisestään harrastajabändejä suuremmat palkkiot, joiden vuoksi he jäävät helpommin pubikeikoista sivuun. Bluesmusiikin monipuolisuus ja sen pohjalta syntyvä kuva bluesista rakentuu Tampereella skenen eri toimijoiden yhteistyön kautta ja sitä ylläpidetään tietoisesti. Bluesin voidaan siis nähdä rakentuvan Tampereella yhteisesti tuotettuna ja tämä on tutkimukseni tärkein tulos, jonka ympärille muut tutkimuslöydökset rakentuvat. Tutkimustuloksiani tukee Martinin (1995, 170–171) näkemykset musiikin sosiologisesta luonteesta, joiden mukaan musiikkityyli muodostuu muustakin kuin musiikin teknisistä ominaisuuksista; se luodaan ja sitä toisinnetaan tietyssä sosiaalisessa kontekstissa, aktiivisesti ja yhteistyössä tuotettuna. Tampereella bluesista muodostuu sellainen, minkälaiseksi toimintaan osallistuvat ihmiset sen yhteistyössä rakentavat.

Musiikkimaailma sekä musiikkityyli rakentuvat yhteistyöstä, joka sisältää erilaisia konventioita. Konventiot voidaan nähdä laajemmin taiteen tuottamiseen ja esittämiseen liittyvinä käytäntöinä sekä yleisesti hyväksyttyinä normeina, joiden pohjalta sosiaalinen järjestys muotoutuu (Martin 1995, 176–178). Musiikissa konventiot liittyvät yleisesti kaikkeen pukeutumisesta tiettyjen asteikkojen ja harmonian käyttöön. Konventiot pitävät taidemaailmassa sisällään kaikki ne päätökset, joiden myötä taideteos - tai musiikki - lopulta muotoutuu (Becker 1982, 29–30; Martin 1995, 175–176.) Tutkimuksessa kartoitetut konventiot sekä erilaiset musiikilliset käytännöt liittyivät interaktioon, sosiaalisiin tilanteisiin ja tarinankerrontaan. Ingrid Monsoninkin (1996, 74) painottama interaktion tärkeys afroamerikkalaisessa musiikissa nousi tutkimusaineistosta vahvasti esiin ja tutkimusaineiston mukaan interaktiolla ja sen onnistumisella on hyvin merkittävä rooli bluesmusiikin esitystilanteissa. Vuorovaikutustilanne vaikutti kokonaisvaltaisesti siihen, miten itse keikkatilanne koettiin, miten muusikko kokee olonsa lavalla ja minkä verran esityksessä havaittiin improvisointia. Useat haastateltavat kertoivat keikkanautinnon jääneen vähäisemmäksi, jos yleisön ja muusikoiden välinen vuorovaikutus oli puutteellinen, vaikka esiintyjät olisivat muuten taitavia soittajia. Itse esiintymispaikan koettiin vaikuttavan keikkaan

ja klubiympäristön mainittiin soveltuvan bluesmusiikin esittämiseen parhaiten, koska se luo interaktiotilanteen onnistumiselle parhaimman pohjan. Tutkimusjaksolle sijoittuvat keikat, joissa esitystilanteeseen liittyi spontaaniutta, odottamattomia tilanteita tai jamipohjaisuutta olivat haastateltavien mukaan nautinnollisimpia kokemuksia. Sooloissa korostui läsnäolon ja ajatuksen tärkeys, jolloin ne eivät ole pelkästään omien taitojen esittelyä. Keikoilla esiintyi myös jonkin verran tanssia ja muuta fyysistä liikkumista, vaikkakin keikkatilat olivat tutkimusjaksolla useamman kerran sellaiset, että ne eivät luoneet spontaanin tanssin syntymiselle hyviä mahdollisuuksia (mm. Tampere-talo, Kultuuriravintola Kivi). Tanssin merkitys nousi tutkimuksessa kuitenkin esille ja sitä pidettiin blueskeikoille luontaisena toimintana. Muusikot tulkitsivat tanssin yleisesti merkiksi onnistuneesta vuorovaikutustilanteesta. Muusikoiden huomio on linjassa siihen, mitä tanssin funktiosta on aiemmin sanottu. Kuten Hoppu ja Seye (2013, 231) Brysonin (1997) pohjalta toteavat, tanssi on luonteeltaan sosiaalisesti rakentunutta liikkumista, jonka pohja on juuri ihmisten välisessä interaktiossa. Siten oman tutkimukseni tulokset osaltaan vahvistavat sitä, että spontaania tanssia voidaan pitää bluesin esitystilanteissa vahvan vuorovaikutuksen indikaattorina.

Konventioilla ja erilaisilla käytännöillä voi olla myös vaikutusta musiikillisten tunteiden muodostumiseen sekä siihen, millaisia merkityksiä musiikkiin liitetään (Martin 1995, 175). Bluesin herättämät tunnemerkitykset nousivat tutkimusaineistossa bluesin merkityksistä kaikkein vahvimmin esiin. Bluesin koettiin yleisesti sisältävän kaikenlaisia tunteita iloisuudesta surumielisyyteen ja muusikon oman näkemyksen merkitystä pidettiin bluesmusiikin esittämisessä tärkeänä, sillä sen avulla kuvattiin vältettävän epäaidon bluesin esittäminen. Bluesmusiikin herättämiä voimakkaita tunnevaikutuksia kuvattiin myös vaihtelevasti kenttäjakson keikkojen reflektoinneissa. Informanttien kuvaamat keikkatilanteissa koetut voimakkaat musiikilliset tunnekokemukset sisälsivät niitä elementtejä, joihin Martin (1995, 175) Beckerin (1982) pohjalta on musiikilliset tunnekokemukset yhdistänyt: yhteyden kulttuuriseen yhteisöön sekä yhteisön konventioiden sosiaalista ja musiikillista hyväksymistä.

Onnistuneella vuorovaikutuksella oli suora yhteys myös bluesille ominaiseen konventioon - tarinankerrontaan - joka näyttäytyi tutkimusaineistossa monitasoisena eikä pelkästään verbaalisella tasolla ilmenevänä. Tarinankerronnan kuvattiin tapahtuvan sanoitusten, välipuheiden, rytmin, melodian ja soolojen kautta, joilla todettiin olevan osittain teatraalinen tai jopa mystinen taso. Haastateltavat kokivat narratiivisuuden hyvin tärkeänä esiintyjien ja

yleisön välisen vuorovaikutuksen kannalta ja johtavan parhaimmillaan konserttitilanteen unohtumiseen. Kenttäjaksolle sijoittui kaksi keikkaa, joista toisella tarinankerrontaa oli erityisen paljon ja toisella sitä ei ollut ollenkaan. Kyseisillä keikoilla vuorovaikutus koettiin huonommaksi keikalla, jolla tarinankerrontaa ei ollut, kun paljon tarinankerrontaa sisältänyttä keikkaa kuvattiin intensiiviseksi ja onnistuneeksi. Vuorovaikutuksen tärkeys näkyi erityisen vahvasti myös kenttäjaksolle sijoittuneissa jameissa. Jameissa musisoinnin sosiaalinen pohja ja läsnäolon merkitys korostuvat ja jameissa on paljon erilaisia käytäntöjä jotka pitää tuntea niihin osallistuakseen. Ammattimuusikot kuvasivat jameja vapaammiksi, jopa terapeuttisiksi tilanteiksi, joissa on mahdollista kehittää omaa muusikkouttaan.

Tutkimukseni tulokset suhteutuvat interaktioteoriaan ja aiempiin tutkimuksiin musiikin sosiaalisesta luonteesta. Musiikkimaailma sekä skene-tarkastelu ovat luontaisia tapoja hahmottaa erilaisia musiikillisia keskittymiä ja kuvata jonkin alueen paikallista musiikkikulttuuria ja soveltuvat siten myös bluesin tarkasteluun Tampereen kontekstissa. Finnegan (1989) nosti tutkimuksessaan esille paikallisen musiikkiharrastuksen ja musiikillisten maailmojen tärkeyden tutkimansa kaupungin ihmisille ja kulttuurielämälle. Tampereella bluesmusiikin ympärille muotoutunut toiminta sekä jamikulttuuri monipuolistavat kaupungin kulttuuritarjontaa ja luovat väylän bluesmusiikin ammattilaisille, tapahtumakävijöille, yhdistysaktiiveille ja muille harrastajille saada sosiaalisesti tunnustettu asema musiikin yhteydessä (ks. Finnegan 1989). Tampereella blueskentän eri toimijoiden voidaan nähdä muodostavan symbolisen rakennelman, jonka Finnegan tutkimuksessaan esittelee musiikillisina polkuina, joiden kautta yksilöt lopulta itseään ilmaisevat ja kokevat sosiaalisuutta. Musiikilliset polut ovat lopulta osa kaupungin kulttuurista perintöä. (Finnegan 2007, 328–329).

Laadullisessa tutkimuksessa on tärkeää tarkastella tutkimuksen validiteettia ja sitä lisätään tutkimuksen toteuttamisen tarkemmalla selostamisella (Hirsjärvi 2007, 227). Etnografisessa tutkimuksessa sisäistä validiteettia lisätään käyttämällä äänitallennuksia, videointeja ja valokuvausta (Syrjäläinen 1994, 100). Edellä mainituista äänitallennukset ja videoinnit ovat olleet tässä tutkimuksessa keskeisessä osassa ja kenttäjakso sekä analyysivaihe on selostettu raportissa tarkasti läpi. Sisäisen validiteetin uhkiksi luokitellut tutkijan vaikutukset sekä väärät johtopäätökset on pyritty minimoimaan mahdollisimman objektiivisella tutkijapositiolla, jossa tutkija on havainnoinnissaan enemmän tutkijan roolissa. Tutkimusprosessissa käytetyt useat aineistotyypit sekä usean skenen toimijan näkökulmat

vahvistavat osaltaan myös tämän tutkimuksen validiteettia. Hammersley (1992, 24) toteaa aineistotriangulaation olevan kaikista tehokkain keino etnografisen tutkimuksen reaktiivisuuden ja sisäisten validiteettiuhkien torjumiseen. Ulkoisen validiteetin uhkia on pyritty välttämään raportoimalla tutkimuksen vaiheet, käsitteet ja teoriatausta riittävän tarkasti Syrjäläisen (1994, 101) ohjeistuksen mukaisesti. Etnografisessa tutkimuksessa reliabiliteettiarviointi on usein epärelevanttia, sillä tutkimustilanne on ainutkertainen, dynaaminen ja prosessiluonteinen (Syrjäläinen 1994, 101). Tutkimuksen yleistettävyyden pohtiminen ei myöskään ole tässä tutkimuksessa mielekästä, sillä tutkimuksen kautta on pyritty kuvaamaan ainutlaatuinen bluesmusiikin ympärille rakentunut musiikkimaailma Tampereella sellaisena, mitä se tutkimuksentekoaikaan on ollut. Näin ollen tutkimustulosten yleistettävyys vaatisi laajempaa tarkastelua Suomen laajuisesti.

Tämä tutkimus on toteutettu hyvää tieteellistä käytäntöä noudattaen (Hirsjärvi 2007, 23). Aineistonkeruumenetelmistä erityisesti haastatteluun liittyvät kysymykset voivat johtaa eettisiin ongelmiin. Rehellinen raportointi on mahdollista toteuttaa käsittelemällä yksittäisten tapausten kautta saatua informaatiota teemojen ja ilmiöiden tasolla, varmistamalla haastattelutilanteessa, että tutkittava on ymmärtänyt tutkimustilanteen sekä anonymisoimalla tutkittavansa, jolloin alkuperäiset nimet, ajat ja tapahtumapaikat muutetaan. (Syrjäläinen 1994, 88.) Toteutin tutkimuksessani haastateltavien anonymisoinnin keikkapaikkoja lukuun ottamatta, joiden nimeämiseen sain jokaisesta tapahtumapaikasta erikseen luvat. Tutkimuksessa kuvattuja yksittäisiä keikkoja ei kuitenkaan ole mahdollista liittää esittelemiini kenttäjakson keikkapaikkoihin, eikä varsinaisia keikkojen päivämääriä ole tarkemmin mainittu.

Tutkimuksessani tarkastellaan paikallista musiikkikulttuuria bluesmusiikin näkökulmasta. Paikallisen musiikkikulttuurin monipuolisuus on tärkeää sekä kaupungin musiikkikulttuurin monipuolisuuden kannalta että kaikkien niiden toimijoiden kannalta, jotka toiminnassa ovat mukana. Blues näyttäytyy Tampereella monipuolisena musiikinlajina, jonka rikkaus on sen tyylien laajassa kirjossa sekä vahvassa sosiaalisessa pohjassa. Jatkotutkimuksessa olisi mahdollista syventyä bluesin vuorovaikutuksellisuuteen ja kuvata vielä tarkemmalla tasolla interaktion tärkeyttä bluesin esittämistilanteissa. Eri paikkakuntien bluesskenejen yhteneväisyyksien sekä erilaisuuksien tarkastelu tarjoaisi myös paljon tutkimusmahdollisuuksia. Tietoa tarvittaisiin lisäksi blueskentän eri toimijoiden yhteistyöstä ja bluesin historiasta Suomessa yleisesti. Bluestutkimuksen vähäinen määrä Suomessa on

yllättävää siihen nähden, kuinka aktiivista toimintaa blueskentällä on ja kuinka kansainvälisesti arvostettuja bluesmuusikkoja Suomesta tulee. Tutkimusaiheen parissa olisi mahdollista tehdä paljon jatkotutkimusta ja sille on Suomessa selvä tarve, sillä kirjallisuutta ja tutkimusraportteja aiheen parista on hyvin vähän saatavilla.

LÄHTEET

Aro, J. (1982). Muistiinpanoja musiikin ja yhteiskunnan rakenteen suhteesta. Teoksessa A. Mäki-Kulmala (toim.), *Musiikki ja yhteisö: Musiikin, yhteisön ja musiikkiteollisuuden suhteista* (s. 1–22). Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Atkinson, P. & Hammersley, M. (2007). *Ethnography: Principles in Practice.* London: Routledge.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds.* London: University of California Press.

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics, 32, 223–234.*

Bennett, A. & Peterson, R.A. (toim.) (2004). Introducing Music Scenes. Teoksessa A. Bennett & R.A. Peterson (toim.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (s. 1–16). Nashville: Vanderbilt University Press.

Brusila, J. (2013). Konstruktionismi etnomusikologisena näkökulmana. Teoksessa P. Moisala & E. Seye (toim.), *Musiikki kulttuurina* (s. 137–152). Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Cohen, S. (1993). Etnography and Popular Music Studies. *Popular Music, 12(2)*, 123-138.

Cohen, S. (1999). Scenes. Teoksessa B. Horner & T. Swiss (toim.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (s. 239–250). Malden MA: Blackwell Publishers.

Deegan, M. J. (2001). The Chicago School of Ethnography. Teoksessa P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland & L. Lofland (toim.), *Handbook of Ethnography* (s. 11-25). London: SAGE Publications Ltd.

Eerola, T. (1999). Kohti kulttuurienvälistä kognitiivista musiikintutkimusta. *Musiikin suunta, 1/1999.*

Eerola, T. & Saarikallio, S. (2010). Musiikki ja tunteet. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.), Musiikkipsykologia (s. 259–278). Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Eskola, J. (2007). Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat. Laadullisen aineiston analyysi vaihe vaiheelta. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin.* (s. 159–183). Juva: PS-Kustannus.

Eskola, J. & Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Eskola, J. & Vastamäki, J. (2010). Teemahaastattelu: Opit ja opetukset. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I: Metodin valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle* (s. 26–60). Juva: PS-Kustannus.

Finnegan, R. (2007). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town.* Middletown, CT: Wesleyan.

Gray, L. (2009). *The No-Nonsense Guide to World Music.* Oxford: New Internationalist Publications Ltd.

Grazian, D. (2004). The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene. Teoksessa A. Bennett & R.A. Peterson (toim.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (s. 31–47). Nashville: Vanderbilt University Press.

Grönfors, M. (2010). Havaintojen teko aineistonkeräyksen menetelmänä. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.), Ikkunoita tutkimusmetodeihin I: Metodin valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle (s. 154–170). Juva: PS-Kustannus.

Hammersley, M. (1992). *What's wrong with ethnography?* London: Routledge.

Heinonen, Y. (2013). Konserttikiertueen etnografinen tutkimus. Iskelmätähti Arja Korisevan 15-vuotistaitelijajuhlakiertueen etnografinen tapausanalyysi. Teoksessa P. Moisala & E. Seye (toim.), *Musiikki kulttuurina* (s. 79–96). Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Hirsjärvi, S. (2007). Tutkimus ja tutkimuksesta kirjoittaminen. Teoksessa S. Hirsjärvi, P. Remes & P. Sajavaara, *Tutki ja kirjoita* (s. 13–59). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (1988). *Teemahaastattelu.* Helsinki: Yliopistopaino.

Hoppu, P. & Seye, E. (2013). Tanssiantropologian näkökulmia ja menetelmiä. Teoksessa P. Moisala & E. Seye (toim.), *Musiikki kulttuurina* (s. 219–238). Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Johnson, M.V. (2006). Dance: Audience Participation. Teoksessa E. Komara (toim.), *Encyclopedia of the Blues. Volume 1: A-J Index.* (s.247–248). New York: Taylor and Francis Group.

Jones, L. (2002). *Blues People - Negro Music in White America.* New York: Harper Collins Publishers.

Järviluoma, H. (1995). Johdanto: Paikkoja, musiikkeja, identiteettejä. Teoksessa H. Järviluoma (toim.), *Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia: Virtain kuulokulma* (s. 1–20). Tampere: Tampereen yliopisto.

Järviluoma, H. & Rautiainen, T. (2003). Populaarimusiikin tutkimus. Teoksessa T. Eerola, J. Louhivuori & P. Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen* (s. 169–184). Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kananen, J. (2014). *Etnografinen tutkimus: Miten kirjoitan etnografisen opinnäytetyön?* Suomen Yliopistopaino Oy: Juvenes Print.

Kuloniemi, E. (2002). Perkele! - Bluesia Suomesta. Teoksessa J. Lindfors, P. Gronow & J. Nyman (toim.), Suomi Soi 2: *Rautalangasta hiphoppiin* (s. 88; 91–99). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Lappalainen, S. (2007). Johdanto. Mikä ihmeen etnografia? Teoksessa S. Lappalainen, P. Hynninen, T. Kankkunen, E. Lahelma & T. Tolonen (toim.), *Etnografia metodologiana: Lähtökohtana koulutuksen tutkimus* (s. 9–14). Tampere: Vastapaino.

LeCompte, M.D. & Schensul, J.J. (2013). *Analysis and Interpretation of Ethnographic Data. A Mixed Methods Approach.* Lanham: AltaMira Press.

Leppänen, T. (2007). Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa M. Aho & A-V. Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus* (268–290). Tampere: Vastapaino.

Linfors, J. (2002). Suomibluesin kivikausi. Teoksessa J. Lindfors, P. Gronow & J. Nyman (toim.), *Suomi Soi 2: Rautalangasta hiphoppiin* (s. 90). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Lomax, A. (1959). Musical Style and Social Context. Teoksessa K. Kaufman Shelemay (toim.) (1990), *The Garland Library of Readings in Ethnomusiclogy Volume 3. Music as Culture* (59–86). New York & London: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

Martin, Peter J. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.

Martin, Peter J. (2006). *Music and the Sociological gaze. Art Worlds and Cultural Production.* Manchester: Manchester University Press.

Middleton, R. (1990). *Studying popular music.* Milton Keynes: Open University Press.

Metsämuuronen, J. (2006). Laadullisen tutkimuksen perusteet. Teoksessa J. Metsämuuronen (toim.), *Laadullisen tutkimuksen käsikirja* (s. 81–147). Jyväskylä: Gummerrus Oy.

Moisala, P. (2013). Etnomusikologian uudet haasteet. Teoksessa P. Moisala & E. Seye (toim.), *Musiikki kulttuurina* (s. 9–28). Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Moisala, P. & Seye, E. (2013). Musiikintutkija ihmisten keskellä - Etnomusikologinen kenttätyö. Teoksessa P. Moisala & E. Seye (toim.), *Musiikki kulttuurina* (s. 29–78). Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Monson, I. (1996). *Saying something: jazz improvisation and interaction.* Chicago: University of Chicago Press.

Mäkinen, J. (2017). Alkusanat. Teoksessa J. Kallio (toim.), *Bluesia Kiven sisässä: Down Home Kivi 10 vuotta.* Tartumaa: Pirkanmaan bluesyhdistys - Blueslovers ry.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and Concepts. New Edition.* Urbana: University of Illinois Press.

Palmer, A. (2016). ”Put the Heart Into it!”: Narrative in Country Music and the Blues. Teoksessa J. Mildorf & T. Kinzel (toim.), *Audionarratology: Interfaces of sound and narrative* (76–91). Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

Palmer, R. (1982). *Deep blues.* New York: Penguin Books.

Paloniemi, S. & Collin, K. (2015). Mitä ihmettä on kollektiivinen etnografia?: kokemuksia organisaatiotutkimuksesta. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (s. 204–221). Jyväskylä: PS-kustannus.

Pekkilä, E. (2006). *Etnomusikologia ja maailmanmusiikki: Esseitä ja arvosteluja.* Helsinki: Maailman musiikin keskus ja Helsingin yliopiston musiikkitiede.

Rantala, T. (2006). Etnografisen tutkimuksen perusteet. Teoksessa J. Metsämuuronen (toim.), *Laadullisen tutkimuksen käsikirja* (s. 215–283). Jyväskylä: Gummerrus Oy.

Raussert, W. (2000). *Negotiating Temporal Differences: Blues, Jazz and Narrativity in African American Culture. American Studies: A Monograph Series. Volume 87.* Heidelberg: Universitätsverlag.

Rautiainen-Keskustalo, T. (2013). Paikalliset ja globaalit skenet - medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa P. Moisala & E. Seye (toim.), *Musiikki kulttuurina* (s.321–336). Sastamala: Vammalan kirjapaino Oy.

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University Press.

Rock, P. (2001). Symbolic Interactionism and Ethnography. Teoksessa P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland & L. Lofland (toim.), *Handbook of Ethography* (s. 26–38). London: SAGE Publications Ltd.

Rissanen, A. (2017). Pirkanmaan bluesyhdistys - Blueslovers ry. Teoksessa J. Kallio (toim.), *Bluesia Kiven sisässä: Down Home Kivi 10 vuotta.* Tartumaa: Pirkanmaan bluesyhdistys - Blueslovers ry.

Sanjek, D. (2006). The Reception of Blues. Teoksessa E. Komara (toim.), *Encyclopedia of the Blues. Volume 2: K-Z Index.* (s. 656–657). New York: Taylor and Francis Group.

Saunio, I. (1982). Mitä on etnomusikologia? Teoksessa A. Mäki-Kulmala (toim.), *Musiikki ja yhteisö: Musiikin, yhteisön ja musiikkiteollisuuden suhteista* (s. 23–42). Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Schmidt-Lauber, B. (2012). Seeing, Hearing, Feeling, Writing: Approaches and Methods from the Perspective of Ethnological Analysis of the Present. Teoksessa R.F. Bendix & G. Hasan-Rokem (toim.), *A companion to Folklore* (s. 559–578). Chichester: Wiley-Blackwell.

Shuker, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge.

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies, 5(3), 368–388.*

Straw, W. (2005). Cultural Scenes. *Society and Leisure, 27(2), 411–422.*

Suutari, P. (2007). Musiikki arjen vuorovaikutuksessa. Teoksessa M. Aho & A.-V. Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus* (s. 93–117). Tampere: Vastapaino.

Suutarla, M. (2009). Sininen Tampere - Suomen Austin?. *Blues News, 1(6), 36–38.*

Syrjäläinen, E. (1994). Etnografinen opetuksen tutkimus: kouluetnografia. Teoksessa: L. Syrjälä, S. Ahonen, E. Syrjäläinen. & S. Saari (toim.), *Laadullisen tutkimuksen työtapoja* (s. 68–106). Rauma: Kirjapaino Westpoint Oy.

Thomson, P. (2012). Field. Teoksessa: M. Grenfell (toim.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts.* (s. 65–82). Durham: Acumen.

Weissman, D. (2005). *Blues: The Basics.* New York: Routledge.

Internet:

Anttila, P. (1996). Tutkimisen taito ja tiedon hankinta. Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet. *Metodix - Metoditietämystä kaikille. Metodix Oy.* Haettu 9.10.2017 osoitteesta https://metodix.fi/2014/05/17/anttila-pirkko-tutkimisen-taito-ja-tiedon-hankinta/

Tampere-talo (2018). Yritys. Haettu 12.5.2018 osoitteesta https://tampere-talo.fi/yritys/

LIITTEET

LIITE 1

Laajemman teemahaastattelun runko tapahtumakävijälle

Perustiedot

- Kohderyhmä, ikä, asuinpaikka, ammatti, harrastukset, kiinnostuksen kohteet, musiikkimaku

Teema 1. Blues

T 1/1 Koska ja missä tutustuit ensimmäisen kerran blues-musiikkiin?
T 1/2 Miksi blues kiinnostaa? Mikä siinä kiinnostaa?
T 1/3 Mikä bluesissa on erityistä? Puhutteleeko bluesmusiikki eri tavalla kuin muiden tyylilajien
musiikki?
T 1/4 Mitä asioita pidät blues-musiikissa tärkeinä?
T 1/5 Millaisia esikuvia sinulla on bluesista?
T 1/5 Onko sinulla lempiartistia/ suosikkikappaleita bluesmusiikissa?
T 1/6 Millaiseksi koet blues-kappaleiden tekstit? Millainen merkitys tekstien sisällöillä on?
T 1/7 Millaiseksi koet blues-musiikin tilan Suomessa?

Teema 2. Blues-tapahtumat yleisesti

T 2/1 Milloin kävit blues-tapahtumassa ensimmäisen kerran?
T 2/2 Vaikuttaako esiintymispaikka itse keikkaan? Miten?
T 2/3 Kuinka usein käyt blues-tapahtumissa?
T 2/4 Oletko käynyt blueskeikoilla konserttisaleissa tmv?
T 2/5 Mitä asioita koet blues-tapahtumissa tärkeinä?
T 2/6 Koetko olevasi osa blues-yhteisöä Suomessa? Millaiseksi kuvailisit blues-yhteisöä?
T 2/7 Mitkä asiat saavat menemään uudestaan blues-tapahtumiin?
T 2/8 Ostatko itse bluesmuusikoiden keikoilla tai bluestapahtumissa levyjä ja haetko signeerauksen? Pidätkö em.asioita tärkeinä, jos niin miksi?

Teema 3. Tutkimuksen kohteena oleva blues-keikka (apuna videotallenteet)

T 4/1 Huippukohta
T 4/2 Narratiivisuus
T 4/3 Vuorovaikutus, tunnelma
T 4/4 Soolot
T 4/5 Muuta

LIITE 2

Laajemman teemahaastattelun runko muusikolle

Perustiedot

- Kohderyhmä, ikä, asuinpaikka, ammatti, harrastukset, kiinnostuksen kohteet, musiikkimaku

Teema 1. Blues

T 1/1 Koska ja missä tutustuit ensimmäisen kerran blues-musiikkiin?
T 1/2 Miksi blues kiinnostaa? Mikä siinä kiinnostaa?
T 1/3 Mikä bluesissa on erityistä? Puhutteleeko bluesmusiikki eri tavalla kuin muiden tyylilajien
musiikki?
T 1/4 Mitä asioita pidät blues-musiikissa tärkeinä?
T 1/5 Millaisia esikuvia sinulla on bluesista?
T 1/5 Onko sinulla lempiartistia/ suosikkikappaleita bluesmusiikissa?
T 1/6 Millaiseksi koet blues-kappaleiden tekstit? Millainen merkitys tekstien sisällöillä on?
T 1/7 Millaiseksi koet blues-musiikin tilan Suomessa?

Teema 2. Blues-tapahtumat yleisesti

T 2/1 Milloin kävit blues-tapahtumassa ensimmäisen kerran?
T 2/2 Koska esiinnyit blues-keikalla ensimmäisen kerran?
T 2/3 Käytkö muiden bluesmuusikoiden keikoilla? Kuinka usein?
T 2/4 Miten bluesmuusikkous eroaa muusta muusikkoudesta?
T 2/5 Mitä on autenttisuus bluesissa? Miten sen voi saavuttaa?
T 2/6 Vaikuttaako esiintymispaikka itse keikkaan? Miten?
T 2/7 Mitä asioita koet blues-tapahtumissa tärkeinä?
T 2/8 Koetko olevasi osa blues-yhteisöä Suomessa? Millaiseksi kuvailisit blues-yhteisöä?
T 2/9 Ostatko itse bluesmuusikoiden keikoilla tai bluestapahtumissa levyjä ja haetko signeerauksen? Pidätkö em.asioita tärkeinä, jos niin miksi?

Teema 3. Tutkimuksen kohteena oleva blues-keikka (apuna videotallenteet)

T 4/1 Huippukohta
T 4/2 Narratiivisuus
T 4/3 Vuorovaikutus, tunnelma
T 4/4 Soolot
T 4/5 Muuta

LIITE 3

Laajemman teemahaastattelun runko bluesyhdistysaktiiville

Perustiedot

- Kohderyhmä, ikä, asuinpaikka, ammatti, harrastukset, kiinnostuksen kohteet, musiikkimaku

Teema 1. Blues

T 1/1 Koska ja missä tutustuit ensimmäisen kerran blues-musiikkiin?
T 1/2 Miksi blues kiinnostaa? Mikä siinä kiinnostaa?
T 1/3 Mikä bluesissa on erityistä? Puhutteleeko bluesmusiikki eri tavalla kuin muiden tyylilajien musiikki?
T 1/4 Mitä asioita pidät blues-musiikissa tärkeinä?
T 1/5 Millaisia esikuvia sinulla on bluesista?
T 1/5 Onko sinulla lempiartistia/ suosikkikappaleita bluesmusiikissa?
T 1/6 Millaiseksi koet blues-kappaleiden tekstit? Millainen merkitys tekstien sisällöillä on?
T 1/7 Millaiseksi koet blues-musiikin tilan Suomessa?

Teema 2. Bluesyhdistystoiminta

T 2/1 Koska aloitit bluesyhdistystoiminnan?
T 2/2 Oletko hallituksessa? Kuinka kauan?
T 2/3 Mikä sai sinut lähtemään yhdistystoimintaan mukaan?
T 2/4 Mikä bluesyhdistystoiminnassa on parasta? Entä hankalinta/ huonot puolet?
T 2/5 Koetko sen tärkeänä, että bluesilla on omia paikallisjärjestöjä Suomessa, miksi?
T 2/6 Onko bluestapahtumien suosio muuttunut mielestäsi vuosien aikana?
T 2/7 Teettekö järjestöaktiivien kesken jotain yhdessä tapahtumien lisäksi?

Teema 3. Blues-tapahtumat yleisesti

T 3/1 Milloin kävit blues-tapahtumassa ensimmäisen kerran?
T 3/2 Kuinka usein käyt blues-tapahtumissa?
T 3/3 Vaikuttaako esiintymispaikka itse keikkaan? Miten?
T 3/4 Mitä asioita koet blues-tapahtumissa tärkeinä?
T 3/5 Koetko olevasi osa blues-yhteisöä Suomessa? Millaiseksi kuvailisit blues-yhteisöä?
T 3/6 Mitkä asiat saavat menemään uudestaan blues-tapahtumiin?
T 3/7 Ostatko tapahtumissa levyjä ja haetko signeerauksen? Pidätkö em.asioita tärkeinä, jos niin miksi?

Teema 4. Tutkimuksen kohteena oleva blues-keikka (apuna videotallenteet)

T 4/1 Huippukohta
T 4/2 Narratiivisuus
T 4/3 Vuorovaikutus, tunnelma
T 4/4 Soolot
T 4/5 Muuta

LIITE 4

Haastattelun matriisitaulukko: tapahtumakävijä

	Teema 1/1	Teema 1/2	Teema 1/3	Teema 1/4	Teema 1/5	Teema 1/6	Teema 1/7
Vast.1	+	++	+	-	+++	+	++
Vast.2	+	++	+++	++	-	++	+++
Vast.3	+	-	+	+	++	+	++
Vast.4	+	+	-	++	-	-	+
Vast.5	+	-	-	++	-	-	+

	Teema 2/1	Teema 2/2	Teema 2/3	Teema 2/4	Teema 2/5	Teema 2/6	Teema 2/7	Teema 2/8
Vast.1	+	+	+	+	-	+++	+	+++
Vast.2	+	++	+	+++	+++	+++	+	+
Vast.3	++	++	+	+	+	++	-	++
Vast.4	+	++	+	-	-	++	++	-
Vast.5	+	++	+	++	-	-	-	-

	Teema 3/1	Teema 3/2	Teema 3/3	Teema 3/4	Teema 3/5
Vast.1	++	+++	+++	++	+++
Vast.2	++	+++	+++	++	+++
Vast.3	-	++	++	++	++
Vast.4	++	+	+	+	++
Vast.5	+	+	+	+	++

LIITE 5

Haastattelun matriisitaulukko: muusikko

	Teema 1/1	Teema 1/2	Teema 1/3	Teema 1/4	Teema 1/5	Teema 1/6	Teema 1/7
Vast.1	++	-	++	++	+	++	++
Vast.2	+	++	-	++	+	+	++
Vast.3	++	+++	+++	++	++	++	+++
Vast.4	+	+	+++	++	++	++	++
Vast.5	+	+	+	+++	+	+	+++

	Teema 2/1	Teema 2/2	Teema 2/3	Teema 2/4	Teema 2/5	Teema 2/6	Teema 2/7	Teema 2/8	Teema 2/9
Vast.1	+	++	+	++	+	++	+	+++	-
Vast.2	+	+	+	++	-	+	-	+	-
Vast.3	++	+	++	+++	+++	++	++	++	+
Vast.4	+	+	+	+++	+++	+	+++	++	-
Vast.5	++	+	+	++	+++	+	+++	+	+

	Teema 3/1	Teema 3/2	Teema 3/3	Teema 3/4	Teema 3/5
Vast.1	++	+++	++	+++	++
Vast.2	-	++	+++	+++	++
Vast.3	+++	++	++	+++	++
Vast.4	+	+++	+++	+	++
Vast.5	+++	++	+	++	++

LIITE 6

Haastattelun matriisitaulukko: bluesyhdistysaktiivi

	Teema 1/1	Teema 1/2	Teema 1/3	Teema 1/4	Teema 1/5	Teema 1/6	Teema 1/7
Vast.1	+	++	-	++	+	+	++
Vast.2	++	+	++	+++	++	++	+

	Teema 2/1	Teema 2/2	Teema 2/3	Teema 2/4	Teema 2/5	Teema 2/6	Teema 2/7
Vast.1	+	++	+	++	+	+++	+
Vast.2	+	+	+++	++	+	+	+

	Teema 3/1	Teema 3/2	Teema 3/3	Teema 3/4	Teema 3/5	Teema 3/6	Teema 3/7
Vast.1	+	-	++	-	++	-	-
Vast.2	+	++	+	+	+	-	+

	Teema 4/1	Teema 4/2	Teema 4/3	Teema 4/4	Teema 4/5
Vast.1	+	+++	++	+++	++
Vast.2	+	+	+	+	++