

## YHDEN ILLAN KEIKKOJA JA AUTOSSA VIETETTYJÄ ÖITÄ LIIKUVUUS OSANA JAZZMUUSIKOIDEN TYÖNKUVAA

Etnomusikologian kiinnostus globalisaatioon ja ihmisryhmien muuttoliikkeen aiheuttamiin muutoksiin musiikillisessa ympäristössä alkoi 1990-luvun puolivälissä. Se liittyi antropologian parissa käytyihin keskusteluihin ja sai erityistä pontta Mark Slobinin (1993), Arjun Appadurain (1996) ja James Cliffordin (1997) globalisaatio-temoista. Appadurain (1996) keskusteluissa korostuivat sekä juurettomuus että psykologinen välimatka. Clifford puolestaan alleviivasi matkustamiseen ja juuret- tomuuteen liittyvää jatkumoa menneisyydestä nykyisyyteen ja keskittyi juurien (*roots*) sijaan reitteihin (*routes*) (Clifford 1997: 5–6). Viimeisen vuosikymmenen aikana globaalilla musiikin kentällä tapahtuva muusikoiden diasporaan tai muutto- liikkeeseen liittyvä tutkimus on kuitenkin alkanut kukoistaa varsin uudella tavalla, ja aiheeseen liittyen on alkanut ilmestyä erilaisia tieteellisiä julkaisuja (mm. Toynbee & Dueck 2011; Krüger & Trandafoiu 2013). Myös uudenlainen musiikkiin ja muusikoihin liittyvä kosmopoliittisuus on herättänyt viime vuosina keskusteluita liikkuvuudesta muun muassa jazzmuusikoiden kohdalla (ks. Feld 2012).

Viime vuosien keskusteluissa keskiössä on ollut migraation tai muuton käsi- te, englanniksi *migration*, jota muun muassa Toynbee ja Dueck (2011) käyttävät teoksessaan. Migraation käsitteellä Toynbee ja Dueck viittaavat siihen, miten muusikot muuttavat maasta tai paikasta toiseen väliaikaisesti tai pysyvästi. Kyse on ensisijaisesti uuteen ympäristöön asettumisesta eikä niinkään päivittäises-

tä työmatkaliikkumisesta (ks. Urry 2011), josta käytetään englanniksi nimitystä *commuting*. Toinen liikkuvuutta käsittelevä tutkimusteema on liittynyt musiikillisten tyyllilajien ja instrumenttien maasta ja maanosasta toiseen kulkeutumisen tarkasteluun tai median merkityksen pohtimiseen musiikin migraatioissa (mm. Baily 2011; Fairley 2011; Nooshin 2011).

Tämä laaja kiinnostus muusikoiden liikkuvuuteen herätti minut kuitenkin pohtimaan sitä, miksi länsimaisten muusikoiden liikkuvuus on saanut tutkimuksen teossa vain vähän huomiota. Samalla omassa tutkimuksessani nousi esille tutkimukseni kohteena olevien jazzmuusikkojen status liikkuvina työntekijöinä, jotka siirtyvät päivästä toiseen keikkapaikasta ja kaupungista toiseen työskennellen parhaimmista tai – näkökulmasta riippuen – pahimmista tapauksista joka keikkapaikassa eri muusikoiden kanssa. Liikkuvuudessa on siis kyse varsin keskeisestä osasta muusikkojen työelämää. Aihe on kuitenkin jäänyt huomiotta, ja teemasta on tehty varsin vähän tutkimuksia. Liikkuvuutta käsittelevä tutkimus vaikuttaa keskittyneen esimerkiksi kehitysmaista pakolaisina tuleviin muusikoihin tai niin sanottuihin maailmanmusiikkia esittäviin muusikoihin, vaikka liikkuvuus koskettaa myös muusikoita tutkijoiden omassa kulttuurissa. Liikkuva yhteiskunta vaikuttaa kuitenkin yksilön käsitykseen itsestään (Urry 2011: 6) ja on siksi tärkeä tarkastelun kohde.

Tutkimuksissa on siis keskitytty varsin erilaisiin tekijöihin kuin mihin itse törmäsin tehdessäni kenttätöitä brittiläisten jazzmuusikoiden parissa Lontoossa. Cliffordin esimerkkiä seuraten en haluakaan tässä keskittyä perinteiseen juuretömmöyteen vaan niihin reitteihin, joita muusikot työssään käyttävät ja siihen, miten he käytännössä rakentavat ja merkityksellistävät tätä matkustelua keskusteluissaan. Samaan aikaan tulee muistaa, ettei länsimaisen (populaari)musiikin parissa tapahtuva muusikoiden matkustaminen ole mikään uusi ilmiö. Liikkuvuus voidaan nähdä eräänlaisena historiallisena jatkumona, joka on ollut tärkeä osa muusikkojen työnkuvaa aina keskiajalta lähtien niin kutsuttujen trubaduuri-muusikkojen kautta.

Tämän, vaikkakin suppean, tarkastelun perusteella länsimaisten muusikkojen matkustaminen ja liikkuminen on saanut varsin moninaisia puolia. Artikkelin pyrkimyksenä on tarkastella tapaustutkimuksen tapaan muutamien muusikkojen matkustamista monimutkaisena ja kokonaisvaltaisena osana näiden yksilöiden inhimillistä kokemusta (vrt. Clifford 1997: 3). Nostan siis esille artikkelin

kautta tätä huomiotta jäänyttä liikkuvuutta, jota jazzmuusikot kohtaavat päivittäisessä työelämässään. Korostan tämän liikkuvuuden laajuutta ja kuormittavuutta, kun tarkastelen sitä osana haastattelemini muusikoiden arkielämää. Nostan esille myös sen, miten matkustaminen rytmittää näiden muusikoiden toimintaa, ja miten he sitä itse merkityksellistävät. Artikkelin keskipisteessä ovat brittiläisen jazzin kentän 2010-luvun alun tapahtumat, vaikka teenkin tekstissä lyhyitä huomioita jazzin historiallisesta kehityksestä ja historiankirjoista löytyvistä keikkailuun liittyvistä viittauksista. Tarkastelen myös sitä, miten jazzmuusikkojen liikkuvuus eroaa esimerkiksi rockmuusikoiden kiertue-elämästä tai vuosituhannen alussa vaikuttaneesta dj-kulttuurista.

Artikkelin analyysiosuuden tarkoituksena on taustoittaa muusikoiden liikkuvuutta. Tarkoitukseni ei siis ole tarjota laajoja yleistyksiä muusikoiden liikkuvuudesta, vaan tarkastelen tapaustutkimuksen keinoin muutamien muusikoiden kokemuksia osana jazzin kenttää Britanniassa ja nostan näin esille tätä vähälle huomiolle jäänyttä aihetta.

## Metodit

Artikkeli liittyy laajempaan tutkimukseeni, jossa käsittelen jazzmuusikkojen työskentelyolosuhteita sekä -ympäristöä Britanniassa. Keskityn muusikoihin, jotka asuvat Suur-Lontoon alueella. Laajemmassa tutkimuksessa esille nousivat muusikkojen työaikataulut, joista lähemmän tarkastelun kohteena tässä artikkelissa ovat kahden haastattelemani saksofonistin keikkakalenterit vuosilta 2010 ja 2011. Näiden kalentereiden avulla havainnollistan muusikkojen päivittäistä liikkumista keikkapaikalta toiseen. Valitsin tarkasteluun kaksi saksofonistia, jotta näiden kahden muusikon välillä on mahdollista tehdä jonkinlaisia vertailuita. Tiettyjen soittimien, esimerkiksi rumpujen ja urkujen, kohdalla muusikko on lähes aina pakotettu käyttämään omaa autoaan. Pienempien soitinten kohdalla on käytännössä mahdollista käyttää myös julkisia kulkuvälineitä. Tämän lisäksi tutkimusaineistona ovat jazzmuusikoiden teemahaastattelut, osallistuva havainnointi keikkapaikoilla sekä muutamien muiden muusikoiden keikkakalentereiden tarkastelu, vaikka tämä laajempi aineisto ei näykhän artikkelissa kokonaisuudessaan.

Tutkimuksen kohteena ovat Britannian musiikillisen keskuksen Lontoon ympäristössä työskentelevät ja asuvat, pidemmän uran tehneet ammattijazzmuusikot, joiden pääasiallisena tulonlähteenä ovat live-esiintymiset. Aineisto rajautuu siis selkeästi Britanniaan eikä suoranaisia vertailuita esimerkiksi Suomeen voida tehdä, sillä jokaisella musiikki-scenellä<sup>1</sup> on omat erityispiirteensä. Vertailun tekee hankalaksi se, että Britanniaan verrattuna Suomessa jazzin kenttä on varsin pieni ja rajoittunut. Myös muusikoiden esiintymistoiminta on varsin erilaista.

Tämän tutkimuksen puitteissa haastateltavien valinnassa keskeistä oli heidän tunnistettava statuksensa brittiläisellä jazzin kentällä sekä heidän oma aktiivinen identifioitumisensa jazziin. Valitut muusikot olivat aktiivisesti esillä Lontoon jazz-scenellä ja he esiintyivät säännöllisesti Lontoon ulkopuolella, toisinaan myös ulkomailla. Yksittäisen haastattelun kesto vaihteli noin puolesta tunnista hieman yli tuntiin, ja analyysia varten litteroin haastattelut sanasta sanaan. Liikkuvuus oli vain yksi haastatteluissa käsitellyistä teemoista. Haastattelin yhteensä kahtatoista muusikkoa, mutta käsittelen tässä artikkelissa vain kolmea haastattelua, joissa liikkuvuudesta puhuttiin laajemmin. Tämän lisäksi tuon artikkelissa esille muutamia muita haastatteluiden ulkopuolella käymiäni keskusteluita, joissa sivuttiin liikkuvuutta. Aineiston ollessa varsin pieni ei laajempia yleistyksiä aiheesta voida esittää, vaikka tarkastelenkin haastatteluja suhteessa muuhun kirjallisuuteen.

Laadullisena metodina aineiston analyysissa olen käyttänyt diskurssianalyysin monista erilaisista lähestymistavoista parhaiten omiin tavoitteisiini ja aineistooni soveltuvaa diskursiivista psykologiaa. Tämän analyysimetodin yhdistää muihin diskurssianalyysin suuntauksiin kiinnostus kielen rooliin sosiaalisen todellisuuden rakentajana. Kun foucaultlaisen diskurssianalyysin pohjalta voidaan kysyä miten diskurssit rakentavat subjekteja ja objekteja, diskursiivisen psykologiaa käytettäessä painotus on kysymyksessä mitä osallistujat tekevät puheellaan. Diskursiivisessa psykologiassa tarkastellaan puhujaa aktiivisena tekijänä, joka käyttää diskursseja työvälineenään. Painotus on diskurssien performatiivisissa tekijöissä. (Willig 2003: 159–164, 172, 182.) Diskursiivista psykologiaa käytettä-

---

<sup>1</sup> Käytän sanaa "scene" Petersonin ja Benettin (2004: 1) määritelmän mukaisesti, jossa scene viittaa kontekstiin, jossa tuottajien, muusikoiden ja fanien muodostama rykelmä jakaa yhteisen musiikkimaun ja erottelee oman ryhmänsä muista.

essä tutkijan päämäärä on osoittaa, miten kieli rakentaa ja määrittelee sosiaalista kanssakäymistä ja monipuolistaa sosiaalisia maailmoja. Erilaisten sosiaalisten tekstien kautta siis rakennetaan sosiaalista maailmaamme ja elämäämme. (Potter & Wetherell 1987: 1–2.) Tärkeää on lukea diskursseja ja keskusteluita osana sitä sosiaalista kontekstia, jossa ne on lausuttu (Willig 2003, 161).

Olennaista omalle tutkimukselleni on Potterin, Stringerin ja Wetherellin (1984: 2) toteamus, että erilaiset tekstit luonnollistavat subjektejaan. Teksteissä, kuten haastatteluissa, asiat näyttävät olevan sellaisia kuin millaisina ne esitetään. Tosi-asiassa tällainen realistinen näkökanta on harhaanjohtava, sillä tekstit tuotetaan tietynlaisiksi tiettyjä päämääriä silmälläpitäen. (Potter & Wetherell 1987: 3.) Ihmiset osallistuvat mielipiteitä ilmaistessaan eräänlaiseen keskusteluun, jolla on oma tarkoituksensa ja johon osallistujilla on omat päämääränsä. Diskursiivista psykologiaa sovellettaessa tarkastelun kohteena on se, miten ihmiset käyttävät diskursiivisia resursseja ja mitkä ovat näiden resurssien vaikutukset. Tärkeää on siis huomioida kielen performatiivisuus ja pyrkiä selvittämään mitä diskurssin avulla itse asiassa tehdään. (Willig 2003: 161, 163–164.) Huomiota kiinnitetään myös niin sanottuihin puheakteihin, jotka ilmaisevat erilaisia arvoja, esimerkiksi moraalisia tuomioita (Harré & Stearns 1995, 2).

## Muusikoiden liikkuvuus laajempänä ilmiönä

Muusikkoja haastatellessa ja tieteellistä keskustelua seuratessani jäin pohtimaan sitä, miksi länsimaisen populaarimusiikin pariin laskettavien muusikkojen liikkuvuus on jäänyt niin vähälle huomiolle. Taustalla näyttäisi olevan ensisijaisesti ihmisten tietämättömyys muusikkojen työhön liittyvästä matkustamisesta. Tutkimusta tehdessäni toiseksi hypoteesikseni on muodostunut kuitenkin ajatus siitä, että yhtenä syynä tähän vähäiseen huomioon on laajempi länsimaiseen kulttuuriin sisäänrakennettu tapa tai halu ihannoida muusikkojen ammattia, joka näkyy osittain muun muassa television laulukilpailuohjelmien suosiossa (Idols, X Factor, Voice of Finland ym.). Ihannoituun toimenkuvaan ei haluta liittää epämiellyttävänä tai rasittavana koettua päivittäistä ja vuodesta toiseen jatkuvaa matkustelua, joka vaikuttaa rajoittavasti jopa normaaleihin sosiaalisiin suhteisiin.

Samaan aikaan kulttuurissamme rakennettu historiallinen kuva jazzmuusik-  
koudesta – miksei myös rockmuusikkoudesta – ja tähän kuuluvasta keikkailusta  
korostaa vapautta sekä kulttuurin ja yhteiskunnan odotuksia vastaan kulkemista.  
Muusikkouteen liitetään usein myös ajatuksia vapaista seksuaalisista suhteista  
heidän siirtyessään keikkojen perässä kaupungista toiseen. (Vrt. Nikkonen 2004:  
33.) Vaikka onkin laajasti tiedettyä, että suurin osa muusikoista kärsii taloudel-  
lisista ongelmista tulojen ollessa pieniä ja epävakaita, korostetaan kulttuurisissa  
stereotyyppioissa useimmiten heidän työhönsä liittyvää vapautta ja loistokkuutta.  
Heidän oletetaan nukkuvan pitkään aamuisin ja istuvan klubeilla viikon jokai-  
sena päivänä.

Historiallisesti jazzin kapinallinen ja antisankari-imago on johdettavissa ta-  
kaisin Kansas Cityn sekä Chicago jazzin kulta-aikaan 1920-luvulle (vrt. mm. Gi-  
oia 1997: 158–160; Townsend 2000: 48–49). Akateemisissa keskusteluissa on to-  
dettu, että ajatus jazzin syntymisestä New Orleansin Storyvillen kaupunginosan  
bordelleissa on osittain vain musiikin historiaan kirjoitettua myyttistä tarinaa  
(Townsend 2000, 162). Siitä huolimatta jazz on sanana liitetty seksuaalisuuteen ja  
vulgaariuteen. Tämä on nähtävissä muun muassa siinä, miten sanan on tietyis-  
sä keskusteluissa katsottu alkujaan viittaavan seksuaaliseen aktiin (ks. Merriam  
& Garner 1968: 284–285). Tällaiset käsitykset lingvivistisistä liitoksista liikkuvat  
edelleen jazzmuusikkojen parissa. Kapinallinen imago voidaan osittain liittää  
myös Yhdysvaltojen kieltoain aikaisiin rikollisten ylläpitämiin laittomiin klu-  
beihin (vrt. Becker 2004). Kieltolaki purettiin vasta 1933. Samanaikaisesti jazziin  
ja keikkailuun liitettävä sanasto viittaa vielä tänäkin päivänä kiertolaisuuteen ja  
vapaisiin seksuaalisiin suhteisiin.

Lingvistisesti muusikkojen työskentelyyn liittyvässä kielenkäytössä näkyy  
edelleen liitos vapauden korostamiseen. Lyhyistä yhden illan mittaisista keikois-  
ta käytetään Britanniassa yleisesti nimitystä *one-night stand*. Cambridge Online  
Dictionary (2012) antaa tälle sanalle kaksi merkitystä. Ensimmäinen merkitys  
tarkoittaa esitystä, joka tapahtuu vain kerran yhdessä paikassa, toisen viitatessa  
seksuaaliseen suhteeseen, joka kestää vain yhden yön, tai henkilöön jonka kans-  
sa tällainen suhde vietetään. Oxford Online Dictionaryn (2012) mukaan seksu-  
aaliseen suhteeseen viittaava sanan käyttö on epävirallista kieltä, kun virallinen  
kieli tunnistaa vain esiintymiseen viittaavan merkityksen. Kuten nämä lähteet  
osoittavat, on näiden kahden merkityksen välillä olemassa lingvistinen yhteys

mistä voitaisiin olettaa, että muusikoiden käytös lyhyiden keikkojen aikana on antanut aihetta käyttää sanaa myös seksuaalisessa merkityksessä. Olipa tilanne mikä tahansa, kulttuurinen stereotypia näyttäisi liittävän lyhyet seksuaaliset suhteet muusikoiden käytökseen.

Historiallisesti muusikoiden työ on ollut liitettävissä liikkuvuuteen kuitenkin jo vuosisatojen ajan. Euroopassa kiertellevien muusikoiden perinne on ollut varsin pitkä ja Yhdysvalloissa muusikot olivat osa muun muassa kiertäviä minstrelesityksiä. Jo 1920–30-lukua kuvaavat jazzmuusikoiden elämäkerrat ja muistelmat ovat täynnä kuvauksia liikkumisesta, yhden illan mittaisista esiintymisistä ja matkoista kaukasiin kaupunkiin. Matkat saattoivat olla useiden satojen kilometrien mittaisia eivätkä tuhansienkaan kilometrien pituiset esiintymismatkat olleet ennen kuulumattomia. (Gioia 1997: 158–159.) Kuvaukset keikkailuun liittyvästä kiertämisestä ovatkin tulleet tällaisten kertomusten myötä kiinteäksi osaksi jazzin historiaa.

Esimerkkinä tällaisista tarinoista voidaan pitää muun muassa Billie Holidayn elämäkertaan sisällytettyjä kuvauksia kiertämisestä Count Basien yhtyeen kanssa vuonna 1937. Holidayn kertoman tarinan mukaan bändi eli bussissa lähes kaksi vuotta näkemättä paljoakaan elämää bussin ulkopuolella. Muusikot olivat väsyneitä tuhansien kilometrien matkustamisesta vähäisellä unella, mutta heidän oletettiin kykenevän hyvään esiintymiseen ilman valmistautumista ja harjoitusta. (Holiday & Dufty 1988.)

Liikkuvuus ei kuitenkaan ole jotain mikä koskettaisi vain jazzmuusikoita. Keikkailu liitetään tiiviisti muun muassa rockmuusikkojen elämään. Tuttavieni kanssa käydyissä epävirallisissa keskusteluissa esille nousi myös dance-kulttuuriin 2000-luvun alkuaikoina liittynyt liikkuvuus. Britanniassa suosittu *disc jockeyt* eli dj:t keikkailivat varsin tiiviisti ja matkustivat varsin pitkiä välimatkoja päivässä. Samanaikaisesti dance-kulttuurille oli kuitenkin tyypillistä se, että yleisö oli varsin halukas matkustamaan tiettyjen dj:den perässä missä ikinä nämä sitten esiintyivätkään.

Rockmuusikoiden ja dj:den sekä jazzmuusikoiden väliseen liikkuvuuteen liittyy kuitenkin selkeä laadullinen ero. Brittiläisen jazzin parissa liikkuvuus liittyy vain muusikoiden asemaan, eikä yleisö useimmiten ole valmis matkustamaan satoja kilometrejä kotimaisten muusikkojen keikoille. Poikkeuksena voidaan pitää tietysti tiettyjen legendaaristen kansainvälisesti tunnettujen jazzmuusikkojen

esiintymisiä, joihin todelliset fanit saattavat matkustaa pidempiäkin matkoja. Selkein ero jazzmuusikkojen ja rockmuusikkojen matkustamisessa on kuitenkin se, että rockmuusikoiden kiertue-elämä rajoittuu usein vain muutamaa kuukausiin vuodessa, kun taas jazzmuusikoiden liikkuvuus on viikoittaista ympäri vuoden.

Tämä käy ilmi jo pikaisella rock-yhtyeiden internetsivuilla julkaistujen keikkakalentereiden tarkastelulla. Esimerkiksi Three Doors Down (2013) yhtyeen keikkakalenteri ei kata koko vuotta ja yksittäisten keikkojen välille jäävä aika saattaa olla useiden kuukausien pituinen. Dj:den keikkailu taas on ollut ympäri vuoden tapahtuvaa, mutta viikon sisällä lähinnä viikonloppuihin painottuvaa, kun taas jazzmuusikoilla keikkoja on myös arkipäivinä. Dance-kulttuurissa on myös viime vuosina tapahtunut huomattavia muutoksia arvostuksissa. Nykyisin dance-kulttuuri suosii omien kappaleiden tekemistä eikä niinkään suurien levykokoelmien kanssa matkustavia tiskijukkaa.

## Nykypäivän jazzmuusikkojen keikkailua Britanniassa

Näiden historiallisten kertomusten valossa aloin tarkastella tapaustutkimuksen keinoin muutamien nykypäivän jazzmuusikoiden keikkakalentereita kiinnittään erityistä huomiota esiintymisten määrään ja välimatkoihin. Halusin nähdä tapahtuuko jazzin historiassa kuvatus kaltaista matkustamista vielä tämän päivän muusikoiden keskuudessa. Tässä ilmiselvänä tekijänä on tietenkin muusikon status kyseisellä jazzin kentällä. En siis valinnut tarkastelun kohteeksi niin sanottuja rivimuusikoita, vaan tarkastelin Britannian jazzpiireissä hyvin tunnettuja, esimerkiksi sooloalbumeita julkaisseita ja omia yhtyeitään johtaneita muusikoita ja heidän keikka-aikataulujaan. Valintaa tein myös sen perusteella, miten paljon tietoja he itse tarjosivat esimerkiksi internetsivuillaan.

En pyytänyt muusikoiden henkilökohtaisia kalentereita nähtäväksi tai kysynyt keikka-aikatauluista suoraan muusikoilta itseltään, vaikka haastattelinkin heitä. Tähän oli syynä se, että muusikkojen henkilökohtaisen kalenterin käyttäminen toisi esille erilaiset eettiset kysymykset yksityisyydestä. Henkilökohtaisen kalenterin käyttämiseen liittyvät ongelmat nousivat myös esille kysyessäni asiaa yhdeltä tuttavaltani. Hän totesi minulle, ettei verotussyistä halunnut antaa kalenteriaan tutkimuskäyttöön. Ymmärsin, ettei hän välttämättä raportoinut kaikkia



käteismaksulla hoidettuja keikkoja verottajalle ja oli siksi huolissaan siitä, että tutkimuksessani käytetty niin sanottu oikea, kaikki keikat sisältävä kalenteri voisi tätä kautta päätyä verottajan käsiin.

Tästä syystä päädyin käyttämään julkisesti internetissä jaettuja keikkakalentereita, jotka olivat kenen tahansa nähtävissä muusikkojen omilla nettisivuilla. Tutkimuksen päätelmät perustuvat siten vain julkisessa keikkakalenterissa annettuihin tietoihin. Päätin tarkastella lähemmin kahden tunnetun brittiläisen jazzmuusikon keikkakalenteria. Keikkakalenteria tarkasteltaessa on muistettava brittiläiselle jazzscenelle varsin tyypillinen käytäntö, jossa tunnettu muusikko kutsutaan esiintymään paikallisen rytmiryhmän kanssa. Kyse ei siis ole koko bändin siirtymisestä, vaan yksittäisen solistin siirtymisestä. Toki virallisia keikkakalentereita tarkasteltaessa on myös huomioitava se, etteivät nämä välttämättä paljasta muusikon koko toimenkuvan laajuutta ja verkkoon laitettavia tietoja voidaan aina kaunistella tarpeen mukaan sivustoa seuraavaa potentiaalista yleisöä varten. Täysin realistista ja totuudenmukaista kuvaa esiintymisaikatauluista on siis ehkä mahdotonta saada.

Tarkasteluun ei ole tässä otettu kiertäviä yhtyeitä, sillä suurin osa muusikoista saattaa soittaa samanaikaisesti useammassa yhtyeessä. Yhden yhtyeen keikkakalenteria tarkastelemalla emme siis saisi kuvaa yksilön kohtaamasta liikkuvuudesta. Vain harva jazzyhtye ylittää vuosittaisella tasolla jatkuvaan, ympärivuotiseen ja useita esiintymisiä kuukaudessa sisältävään keikkakalenteriin, joka täyttäisi muusikoiden kalenterit kokonaan. Tarkastelun kohteeksi valittujen muusikoiden kohdalla heidän keikkakalenterinsa kuitenkin sisältävät nyt myös keikkoja erilaisten yhtyeiden kanssa sekä yksittäisiä keikkoja, joissa on ollut kyse vain yksittäisen muusikon siirtymisestä solistin asemassa.

### *Keikkakalenteri 1.*

Ensimmäisen muusikon, alttosaksofonisti Alan Barnesin, keikkakalenteri käsittää ajan toukokuusta heinäkuun loppuun vuonna 2011. Tiedot keikoista löytyivät kyseisen muusikon nettisivuilta.<sup>2</sup> Muusikon antamien tietojen mukaan kyseisenä aikana esiintymisiä oli yhteensä 51 kappaletta. Ensimmäisenä kalenterista esille nousee se, että toukokuu oli ollut kyseiselle muusikolle varsin hiljaista aikaa. Kalenterissa on reilun kahden viikon esiintymistauko toukokuun puolivälissä.

---

<sup>2</sup> Internetsivujen päivityksen yhteydessä tiedot katoavat sivuilta, mutta täydelliset keikkakalenterit tarkastelun ajalta on saatavilla kirjoittajalta tarvittaessa.

Tämä seikka osoittaa Barnesin olevan suhteellisen hyvässä asemassa ja kalenterin laajuus myös tuleville kuukausille osoittaa sen, että muusikko tietää aikataulunsa kuukausia etukäteen. Hän voi siis suunnitella myös lomansa aivan kuten muissa töissä olevat työntekijät. Tämä ei kuitenkaan ole kaikille muusikoille mahdollista, vaan taloudellisten paineiden takia he joutuvat ottamaan esiintymisiä vastaan toisinaan jopa muutamien päivien varoitusajalla.

Kalenterista käy ilmi myös se, että Barnes on pitänyt yhteensä kahdeksan päivää vapaata kesäkuussa ja yhdeksän päivää heinäkuussa. Normaalisti arkipäivisin työskentelevät työntekijät saavat viikonlopuista yhteensä 8–10 päivää vapaata kuukaudessa, joten kyseisen muusikon tilanne on verrattavissa tässäkin suhteessa esimerkiksi akateemista työtä tekeviin työntekijöihin. Kyseisen muusikon työtilanne tai työn kuormittavuus ei siis vaikuta kovin huonolta tämän tarkastelun perusteella.

Tilanteesta saadaan varsin erilainen kuva, kun tarkastelemme keikkojen sijaintia ja kellonaikaa. Kaikissa merkinnöissä ei ole mainittu keikan alkamisaikaa. Toukokuussa vain kolmen merkinnän kohdalla mainitaan esiintymisen alkamisajankohta, joka on kaikissa tapauksissa illalla. Yksi merkintä sisältää kaksi esitystä, joista toinen on iltapäivällä ja toinen illalla. Kesäkuun kahdestakymmenestä kahdesta merkinnästä kuusi ei mainitse alkamisajankohtaa, kaksitoista on illalla ja neljä päivällä. Heinäkuussa kalenterissa on yhteensä kaksikymmentä merkintää. Näistä viisi ei kerro kellonaikaa. Merkinnöistä kuitenkin kaksitoista on iltakeikkoja ja kaksi päiväsaikaan tehtyjä esiintymisiä. Yksi merkintä on koko päivän jatkunut jazzkurssi.

Kalenterissa on myös muutama merkintä, jotka eivät ole niin sanottuja tavallisia esiintymisiä. Esimerkiksi toukokuussa kyseinen muusikko on opettanut jazzia kahden päivän työpajassa. Tämä, vaikka ei olekaan varsinainen keikka, koostuu myös pidemmästä työpäivästä useampien opiskelijoiden kanssa. Tämän lisäksi hän on esiintynyt niin sanotussa *jazz partyssa*, joihin olen itse törmännyt vain Britanniassa. Tällaisella tapahtumalla viitataan useamman päivän kestävään tapahtumaan, jossa esiintyy useita yhtyeitä, jotka tapahtuman aikana vuorottelevat toistensa kanssa. Tapahtuman paikkana on useimmiten hotelli, jossa sekä vieraat että muusikot yöpyvät. Yhtyeet soittavat tapahtuman aikana useampia noin tunnin mittaisia settejä niin, että jokaisen päivän aikana soitetaan useampi normaalia lyhyempi keikka.

Kesäkuussa muusikolla on ollut viikonloppuna kaksi esiintymistä saman päivän aikana. Useampien esitysten tekeminen yhden päivän aikana onkin varsin tyypillistä viikonlopuille, jolloin erilaisten päivätapahtumien järjestäminen on tavallisempaa. Britanniassa on muun muassa hyvin tavallista, että pubit järjestävät jazzkeikkoja sunnuntailounailla. Tällaiset päivät antavat kuitenkin myös hyvin kuvaa siitä minkälaisia matkoja muusikot matkustavat keikkojensa takia, sillä tiedämme muusikon reitistä sekä hänen lähtöpisteensä että matkan päämäärän.

Ensimmäinen tällainen viikonloppun kaksoiskeikka on alkanut Wiganissa lähellä Liverpoolia mistä Barnes on ajanut illaksi Twickenhamiin, Suur-Lontoon alueelle. Emme toki voi varmasti tietää, onko Barnes ajanut Wiganiin samana päivänä vai jo edellisenä päivänä. On kuitenkin todennäköistä, että hän on ajanut pohjoiseen samana päivänä, sillä kalenterin mukaan hän on ollut ulkomailla keikalla vielä edellisenä päivänä ja kyseinen muusikko asuu Etelä-Lontoossa. Yhdensuuntainen matka Wiganista Lontooseen on ilman tarkempaa osoitetta karkeasti noin 340 kilometriä. Jos oletamme, että muusikko on ajanut tämän matkan edestakaisin saman päivän aikana, on hän ajanut päivän aikana 680 kilometriä. Tähän on vielä lisättävä ainakin noin 20–30 kilometriä Twickenhamista muusikon kotiin illan päätteeksi.

Toinen kahdesta keikasta koostuva päivä on huomattavasti kohtuullisempi. Esiintymisistä ensimmäinen on ollut alkanut kello 12 Bridgnorthissa, noin 50 kilometriä Birminghamista länteen. Toinen keikka on alkanut kello 18.30 Upton upon Severnissä, joka sijaitsee noin 60 kilometriä etelään Birminghamista. Välimatkaa näiden kahden paikan välillä on suorinta reittiä noin 60 kilometriä. Barnes on kalenterin mukaan ollut alueella jo edellisenä päivänä ja soitti vielä samassa tapahtumassa toisen kerran seuraavana päivänä. Matkaa Lontoosta ensimmäiselle esiintymispaikalle on yhteensä 230 kilometriä. Alueelle saapumisen jälkeen hän ei ole joutunut kuitenkaan matkustamaan kovinkaan paljon.

Hyvän kuvan hänen normaalista rytmistään saa kuitenkin, kun katsomme tätä tapahtumaa seuraavia päiviä. Upton upon Severnistä hän on ajanut Cheshireen, Manchesterin lähelle. Päivän tauon jälkeen hänellä on ollut yksi keikka Skotlannissa Glasgowssa, minkä jälkeen hän on palannut keikalle lähelle Lontoota. Yhden päivän tauon jälkeen hän on taas esiintynyt kaksi kertaa samana päivänä soittaen ensin Birminghamissa iltapäivällä, jonka jälkeen hän on ajanut illaksi Manchesterin korkeudelle Englannin itärannikolle Cleethorpesiin. Välimatka Lontoosta Birminghamiin on yhteensä 195 kilometriä ja täältä Cleetho-

rpesiin 230 kilometriä. Hän on soittanut samassa tapahtumassa Cleethorpesissa myös seuraavana päivänä, jonka jälkeen hän on pitänyt päivän vapaata ja seuraavat pari esiintymistä ovat olleet Lontoossa.



Kuva 1. Alan Barnesin kesä–heinäkuussa 2011 tekemät esiintymiset.

Kaikista touko-heinäkuun aikana tehdyistä keikoista muodostuu seuraavanlainen kartta (ks. kuva 1). Näiden Britanniassa tehtyjen keikkojen lisäksi kyseinen muusikko esiintyi myös neljä päivää Hollannissa. Jos keikat ovat olleet lähellä toisiaan, olen merkinnyt kohtaan vain yhden tähden. Esimerkiksi Suur-Lontoon alueella hän teki kyseisenä aikana kahdeksan keikkaa, mutta ne on merkitty karttaan vain yhdellä tähdellä.

### *Keikkakalenteri 2.*

Olen tarkastellut toisen muusikon, tenorisaksofonisti Dave O'Higginsin, esiintymiskalenteria lokakuusta joulukuuhun 2011. Esiintymisiä kyseisenä aikana oli listattu O'Higginsin kalenteriin yhteensä 33, eli siis 18 kappaletta vähemmän kuin Alan Barnesilla. Esiintymisten vähäisempään määrään vaikuttavat sekä muusikon status että vuodenaika. Syksy ja talvi ovat vuodenaikoina huomattavasti kesää hiljaisempaa aika, vaikka esiintymisiä on usein enemmän tarjolla joulun aikaan. Kalenterista nousee esille se, että suurin osa muusikon tekemistä keikoista on Lontoon lähistöllä, mutta ensimmäisen muusikon tapaan myös tämä muusikko on kyseisen ajanjakson aikana esiintynyt ulkomailla. Kun Barnes vietti tarkasteluaikana kolme päivää Hollannissa, on O'Higgins ollut osana laajempaa kiertuetta yksittäisellä keikalla Puolassa.

Kalenterin rajoittuneisuudesta käy esille myös O'Higginsin asenteen erilaisuus verrattuna ensimmäisen muusikon tilanteeseen. Kun Barnesille auto on keskeinen työväline ammatin harjoittamisessa, on O'Higgins luopunut autosta kokonaan. Hän kulkee siis esiintymisiin julkisia kulkuvälineitä käyttäen tai muiden muusikoiden kyydissä. Ilman autoa kulkeminen rajoittaa osaltaan niitä paikkoja, joihin hän pääsee vaivattomasti esiintymään. Esiintymispaikkojen täytyy sijaita julkisten kulkuyhteyksien varrella. Auton käyttäminen saattaa hyvinkin selittää näiden kahden muusikon esiintymiskalenterissa olevaa hyvin selkeää maantieteellistä painotuseroa. Kun ensimmäinen muusikko esiintyy suhteellisen paljon läntisessä Englannissa, ovat toisen muusikon keikat lähinnä Keski- ja Kaakkois-Englannissa.

Lokakuussa 2011 toisen muusikon kalenterissa on vain seitsemän esiintymistä, joista vain kaksi on peräkkäisinä päivinä. Muissa tapauksissa esiintymisten välissä on aina vähintäänkin yksi vapaa päivä. Marraskuussa 2011 muusikko on ollut kiertueella ja esiintymisiä on kiertue mukaan lukien kertynyt yhteensä 16



Kuva 2. Dave O'Higginsin loka-joulukuun 2011 esiintymiset.

kappaletta. Nämä ovat lähes kaikki peräkkäisinä päivinä ja neljä peräkkäistä päivää muusikko on esiintynyt Ronnie Scotts' klubilla, Lontoossa. Joulukuussa muusikon kalenteri sisältää yhteensä kymmenen merkintää, joista kolme peräk-

käistä päivää muusikko on taas soittanut Ronnie Scotts' klubilla. Yhtenä päivänä muusikolla on ollut saman yhtyeen kanssa kaksi esiintymistä Lontoossa. Ensimmäinen esiintymisestä on ollut kello 12–15 ja toinen on alkanut puoli kahdeksalta illalla toisella alueella Lontoossa. Matkaa näiden kahden paikan välillä on vain noin kahdeksan kilometriä.

## Liikkuvuus muusikkojen haastatteluissa

Vaikka muusikkojen matkustamista voidaankin tarkastella mielekkäästi edellä esitettyjen liikkumista kuvaavien karttojen kautta, Cohenia (2011: 244) lainaten on todettava, että vasta matkustamista koskevat muistot ja tarinat tuovat nämä kartat eloon. Niinpä olen nostanut muusikoiden työhön liittyvän matkustamisen esille myös tekemissäni haastatteluissa, sillä halusin kuulla muusikkojen omista strategioista tällaisen laajamittaisen ja päivittäisen liikkuvuuden kohtaamisessa. Kaikilla haastattemillani muusikoilla oli takanaan vuosien, jopa vuosikymmennien mittainen ura, johon liikkuminen kuului jollakin tasolla. Haastatteluissa kävi ilmi, että muutamat muusikot pitivät matkustamista yhtenä osana toimenkuvaansa. Kyseessä näytti olevan eräänlainen valinta joka muusikon täytyi tehdä, jos hän halusi harjoittaa jazzmusiikkia ammatikseen.

Vaihtoehtoihin liikkuvuuden suhteen vaikuttaa olennaisesti myös muusikon instrumentti. Tästä hyvänä esimerkkinä on lainaus Hammond-urkuri Pete Whitakerilta.

Mutta se ei, se ei oikeastaan haittaa minua, ajaminen. Se on vain yksi niitä juttuja. Se vain annetaan. Sinun täytyy vain tehdä se. Jos et tee sitä, et pääse perille, etkä voi tehdä keikkaa. Sinä et ole muusikko, tiedäthän. Se on ihan ok, jos olet puhallinsoittaja. Nouse vain junaan. (Whittaker 2010. Suom. kirjoittajan.)

Tästä lainauksesta käy ilmi, ettei kyseinen muusikko koe, että hänellä on matkustamisen suhteen valinnanvaraa. Hänen täytyy ottaa tilanne sellaisena kuin se on. Haastateltava rakentaa tässä diskurssissa matkustamisen osaksi muusikkoutta. Matkustaminen määritellään joksikin, joka tekee hänestä muusikon. Diskursiivista psykologiaa soveltaen tätä voitaisiin pitää eräänlaisena selviytymisstrategiana,

jonka avulla muusikon kokemaa liikkuvuutta merkityksellistetään tilanteessa, jossa muita vaihtoehtoja ei ole.

Keskustelussa on otettava siis huomioon myös se, että muusikon vaihtoehtoihin vaikuttavat hänen instrumenttinsa asettamat rajoitukset. Urkuja ei voi kuljettaa esiintymispaikalle julkisissa liikennevälineissä, vaan käytännössä muusikon on kuljettava keikoilleen jonkinlaisella isommalla autolla, johon instrumentti ja sen vaatimat vahvistimet mahtuvat. Osittain liikkuminen ja siihen liittyvät käytännön valinnat ovat siis liitoksissa muusikon instrumenttiin. Samaan aikaan muusikko osoitti haastattelussaan myös sen, että lyhyempienkin matkojen matkustaminen esimerkiksi Lontoon yhdeltä alueelta toiselle saattoi vielä liikenne-ruuhkien takia paljon aikaa ja oli usein pidempiä matkoja stressaavampaa. Tässä muusikko siis pyrkii osoittamaan myös lyhyempien matkojen merkityksellisyyden. Samanlaisia viittauksia matkustamisen liittymisestä muusikkouteen löytyy myös muista haastatteluista.

Haastatteluissa nousi kuitenkin esille se, että muusikkojen välillä oli huomattavia eroja tarkasteltaessa sitä, miten he järjestivät pidemmän välimatkan päässä olevat esiintyiset. Myöhäisillä esiintymisillä muutamit muusikot suosivat keikkapaikan lähellä yöpymistä, kun taas toiset pitivät yöllä ajamisesta liikenteen ollessa rauhallisempaa. Jos esiintyminen oli yli 160 kilometrin päässä muusikon kotoa, olisi erään haastateltavan mukaan järjestäjän pitänyt järjestää muusikolle majoitus. Majoituksen järjestäminen oli kuitenkin tämän muusikon mukaan nykyisin hyvin epätavallista ja useimmiten järjestäjät korvasivat pitkän matkan hieman korkeampana palkkana. Majoittuminen paikanpäällä olisi vähentänyt muusikon käteen saamaa palkkiota, mistä johtuen useimmat muusikot suosivat yöllä kotiin ajamista. Yöllä ajaminen liitettiin keskusteluissa myös Britannian laajempaan liikennekulttuuriin ja -ruuhkiin. Ajaminen yöllä koettiin haastatteluiden ulkopuolisissa keskusteluissa nopeammaksi ja sujuvammaksi, sillä näin vältettiin moottoriteillä vallitsevia ruuhkia. Yöllä kotiin palaaminen mahdollisti myös tietenkin sosiaalisten suhteiden paremman hoitamisen.

Yöllä ajamiseen vaikutti osaltaan myös muusikon ikä, kuten seuraavasta esimerkistä käy ilmi. Saksofonisti Willie Garnett on 70-ikävuoden ohittanut vanhemman polven jazzmuusikko, joka on ansainnut elantonsa jazzmuusikkona ja soitinkorjaajana 1950-luvulta lähtien. Hän totesi pitkistä matkoista seuraavaa:



Minusta on parempi löytää halpa B&B ja nukkua siellä yö, nousta aikaisin aamulla - -. On liian vaarallista tehdä neljän tunnin [ajomatka] ja sitten kaksi, kolme tuntia [soittamista] ja sitten ajaa takaisin neljä tuntia. Se on hulluutta, oikeasti. Ei se ole sen arvoista. Mielestäni noin sata mailia [160 kilometriä] suuntaansa on ok. Sen kanssa voi elää. Mielestäni kaikki tämän yli on liikaa, se on liikaa suurimmalle osalle ihmisistä. Sitä voi tehdä jonkin aikaa, mutta ennemmin tai myöhemmin se kostautuu. (Garnett h2011. Suom. kirjoittajan.)

Tällaisissa diskursseissa luodaan kuvaa muusikoiden toimenkuvan vaarallisuudesta ja epämukavuudesta. Haastateltava alleviivaa keskustelussa pitkien ajomatkojen ja väsymyksen vaikutuksia määritellen myös sitä, mikä on nähtävissä järkevänä matkustamisena. Haastateltava jatkoi tästä viitaten muusikkojen parissa tapahtuneisiin vakaviin onnettomuuksiin, joista kuulin keskusteluja kentällä muutenkin. Vuosien 2010–2012 aikana oli tapahtunut useampi muusikon kuolemaan johtanut onnettomuus, joista minä olin tietoinen, tai joista keskusteltiin muusikkojen keskuudessa. Diskursseissa korostettiin useimmiten myöhäistä ajankohtaa, muusikon perheen tilannetta sekä onnettomuuden olosuhteita, esimerkiksi kovaa tuulta ja moottoripyörällä ajamista. Esille saatettiin nostaa myös spekulatioita muusikon päihtymyksestä.

Laajemmin Britannian tilannetta tarkastellessa muusikoiden työhön liittyvä matkustaminen ei ole historiallisesti muuttunut paljoakaan, mikä käy ilmi esimerkiksi juuri Willie Garnettin haastattelusta. Garnett kertoi muun muassa nuorempana tekemistään esiintymisistä, kun lentäminen oli vielä ollut hyvin harvinaista ja kallista. Hän selitti miten heillä saattoi olla 1960- ja 1970-luvuilla yksittäisiä esiintymisiä Kölnissä tai Stuttgartissa, Saksassa. Esiintymisen jälkeen he ajoivat samaan yönä keikkabussilla takaisin Oostendeen, Belgiaan, mistä he palasivat lautalla takaisin Englantiin. He siis matkustivat esiintymisen jälkeen suoraan Lontoseen. Välimatkaa Kölnin ja Lontoon välillä on noin 600 kilometriä ja Stuttgartin ja Lontoon välillä noin 900 kilometriä. Neljä päivää myöhemmin heillä saattoi olla uudestaan esiintyminen samalla suunnalla Manner-Euroopassa.

Kysyin Garnettilta miten hän oli selviytynyt tällaisesta matkustamisesta. Hänen vastauksensa oli varsin lyhyt: "Sitä vain selvittiin". Tällainen lakoninen vastaus antaa diskurssiivisesti tarkasteltuna kuvan siitä, ettei muusikolla ollut/ole paljoa vaihtoehtoja. Lyhyen vastauksensa jälkeen Garnett selitti kuitenkin hieman

tarkemmin, miten useimmiten bändin jäsenet nauroivat ja vitsailivat autossa ja loppumatkaa kohden osa nukahti. Näin matkustamisesta luodaan siis tärkeä sosiaalinen tapahtuma. Hän itse ei ollut koskaan kyennyt nukkumaan autossa. Totesin, että seuraava päivä meni varmaankin palautumiseen, johon Garnett sanoi, että seuraavana päivänä heillä oli esiintyminen jossakin muualla. Kertomuksen mukaan matkustamiseen otettu aika oli osittain pois nukkumisajasta ja muusta palautumisesta. Muistoihin ja jaksamiseen vaikuttaa tietenkin myös muusikon tuoloinen ikä, sillä hän oli tarinan aikoihin kolmenkymmenen ikävuoden vaiheilla.

Muistamista on kuitenkin tarkasteltava diskursiivisena aktina, joiden kautta tapahtumia rakennetaan hyväksytyjen, sovittujen ja kommunikatiivisesti toimivien versioiden kautta (Edwards & Potter 1995: 34). Edellä esitetyssä kertomuksessa, diskursiivisesta näkökulmasta katsoen, on siis nähtävissä muusikon sijoittuminen osaksi eräänlaista historiallista jatkumoa. Hän rakentaa tarinan kautta itsensä osaksi sitä muusikkosukupolvea, joka matkusti vielä pitkiä, tunteja kestäviä matkoja yksittäisten esiintymisten takia. Hän rakentaa puheessaan tämän osaksi muusikkouttaan, sillä tarinat matkustamisesta rakentavat hänestä osaltaan myös menestyneen muusikon.

Garnett kuitenkin kiinnitti huomiota siihen, että fyysiset olosuhteet olivat parantuneet huomattavasti hänen kiireisimmistä ajoistaan, sillä esimerkiksi tiet olivat nykyisin paljon parempia kuin 1960–1970-luvuilla. Kun matkustaminen Lontoosta Bristoliin vei aikoinaan – haastateltava ei tarkentanut milloin – lähes kuusi tuntia, pystyi matkan ajamaan nykyisin kahdessa ja puolessa tunnissa.

Samanlaisia kertomuksia matkustamisesta on havaittavissa myös Kristin McGeen tutkimuksissa, joissa hän tarkastelee newyorkilaisten muusikoiden jalkautumista Groningeniin, Hollantiin. McGee ei tosin kiinnitä tähän teemaan laajempaa huomiota vaan käsittelee sitä ohimennen osana laajempia teemoja. McGeen haastateltavien mukaan matkustamisen ja keikkailun kokemusta muiden muusikoiden kanssa pidettiin yhtenä kriittisenä pisteenä kansanvälisen jazzartistin statuksen saavuttamiselle. Haastatteluissa nostettiin myös esille yksittäisten muusikoiden kokemus siitä, että matkustaminen myös inspiroi soittamista ja säveltämistä. (McGee 2011: 208–209.) Ioannis Tsioulakis taas mainitsee väitöskirjassaan, että ateenalaiset muusikot joutuvat matkustamaan jatkuvasti erityisesti kesäisin. Tsioulakis myös toteaa, että matkustaminen liitetään muusikoiden keskusteluissa usein teknisen tuen puutteeseen sekä kiertueiden huonoon järjestelyyn. (Tsioulakis 2011: 89.)

## Liikkuvuuden vaikutukset sosiaalisiin suhteisiin

Tällainen liikkuva toimenkuva vaikuttaa väistämättä myös muusikoiden ihmis-suhteisiin. Liikkuvuuden voisi nähdä yhdeksi syyksi siihen, miksi tuntemieni muusikoiden sosiaalinen verkosto koostuu useimmiten muista muusikoista. Työhön liittyvän päivittäisen liikkuvuuden voi ymmärtää täysin vain toinen muusikko. Eräessä epävirallisessa keskustelussa eräs tuttu muusikko kertoi minulle, että hän näkee ystäviään hyvin harvoin. Vaikka tapaamisten välillä saattoi olla jopa useampi vuosi, hän piti silti näitä ihmisiä läheisinä ystävinään. Työtilanteiden arvaamattomuuden takia hän ei voinut koskaan täysin luvata olevansa vapaa tiettyinä aikana.

Muusikoiden kohtaamista käsittelevissä diskursseissa korostuu osaltaan myös scenen käsite. Alan Barnes taas totesi haastattelussaan, että tavatessaan samaan yhteisöön kuuluvia tuttuja muusikoita kanssakäyminen aloitettiin aivan kuin kyseinen ihminen olisi tavattu edellisenä päivänä, vaikka välissä olisi saattanut olla jopa yli vuosi aikaa. Hän piti tätä ominaisuutta erityislaatuisena muusikkojen ominaisuutena jatkaen kuvaustaan seuraavalla tavalla:

Jos et näe jotakuta ehkä neljään vuoteen ja sitten teette töitä yhdessä. Sitä jatketaan kuin olisitte nähneet viimeksi toissapäivänä – –. Joten sinä kävelet sisään ja sanot ensimmäisen röhkykeen sanan toiselle, tiedäthän, heti. "Ai, se olet *sinä!*" Tiedäthän. Ja he vastaavat samalla tavalla ja se on siinä siltä päivältä. Ja sitten voi mennä taas vuosi – – mutta sinulla on tavallaan lämpimiä muistoja hyvistä ajoista. Ja menette drinkeille jälkeinpäin ja – –. (Barnes h2011. Suom. kirjoittajan.)

Scenen sisäisessä muusikoiden ajanlaskussa näyttäisi siis olevan yhdentekevää onko tapaamisen välillä muutama päivä, vuosi tai useampi vuosi. Vuorovaikutusta muusikoiden välillä jatketaan ylläpitäen vaikutelmaa jatkuvammasta kanssakäymisestä osittain vanhojen muistojen pohjalta. Esille ei näytetä myöskään nostettavan sitä mahdollisuutta, että seuraavaan tapaamiseen saattaa kulua vuosi jos toinenkin. Taustalla tässä saattoi olla se tosiasia, ettei säännöllisempien tapaamisten järjestäminen ollut kiireisen ja liikkuvan työelämän ohella mahdollista. Jatkuvien sosiaalisten suhteiden ylläpitäminen oli käytännössä mahdollista vain jos muusikot soittivat samassa bändissä, jolla oli säännöllisesti keikkoja vuoden aikana.

Muusikoilla saattoi olla myös jopa kuukausien pituisia kiinnityksiä ulkomailta, joiden ajaksi perhe jäi kotiin Englantiin (White 1987: 212–213). Tarkastelussa on siis huomioitava se, että keikkailu aiheuttaa oman rasituksensa myös muusikon perhe-elämälle. Useimmat muusikot – tosin eivät kaikki – ovat perheellisiä ja monilla heistä on lapsia. Tämä perhe-elämän ja keikkailun tasapainoilu nousi esille myös keskusteluissa, joita kävin muusikoiden kanssa haastatteluiden ulkopuolella. Eräs tuttu muusikko kertoi, miten hänellä ei ollut lapsuudesta juurikaan kunnollisia muistoja omasta isästään, joka oli ollut menestynyt jazzmuusikko. Hän totesi muistavansa nähneensä isäänsä kunnolla vasta oltuaan kymmenvuotias. Muistot isästä ennen tätä olivat tilanteita, joissa isä oli pistäytynyt kotona ja tuonut lahjoja, mutta käytännön elämästä arjen tasolla oli huolehtinut perheen äiti. Vaikka tällaiset tarinat ovat aina yksittäisten perheiden ratkaisuja ja kuvaukset saattavat olla voimakkaasti värittyneitä lapsen muistikuvia tilanteista, on tarina kuitenkin omalla tavallaan kuvaava. Tutkimuksissa onkin todettu, että pitkiä työmatkoja tekevät työntekijät viettävät vähemmän aikaa kotona, mutta vähemmän aikaa myös kodin ulkopuolisissa aktiviteeteissa tai muiden perheenjäsenten kanssa (ks. mm. Jones ym. 2011).

Perhe kuitenkin myös muuttaa väistämättä muusikkojen elämää. Muutamien muusikkojen kohdalla olen nähnyt, että lapsen syntyminen muuttaa ainakin muutamien ensimmäisten vuosien ajaksi muusikon rytmiä ja matkustamista. Tunteieni ammattimuusikoiden kohdalla, jotka ovat saaneet lapsia, on muun muassa ollut nähtävissä taipumusta säännöllisten viikoittaisten esiintymisten etsimiseen kodin läheltä ja pyrkimyksiä matkustamisen minimointiin. Tietyissä tilanteissa olen myös nähnyt muutoksia siinä, että keikkoja on saatettu ottaa yhä useammin myös tahoilta joita on aiemmin kritisoitu. Taloudelliset paineet ja halu viettää aikaa perheen kanssa kuitenkin vaikuttavat osaltaan muusikon halukkuuteen matkustaa ja ottaa esiintymisiä vastaan kaikilta mahdollisilta tahoilta.

## Johtopäätökset

Kuten John Urry (2011: 6) on todennut, nyky-yhteiskunnan lisääntynyt liikkuvuus yleensäkin vaikuttaa väistämättä ihmisten sosiaalisiin verkostoihin ja siihen, kuinka ihmiset saavat sosiaalisen elämänsä toimimaan ympäristössä. Toisaalta

liikkuvuus on luonut tilanteen, jossa ihmiset pystyvät valitsemaan sosiaaliset ympäristönsä ja verkostonsa yhä vapaammin. Samanaikaisesti ystäviä tavataan usein hyvin erityisissä paikoissa. Liikkuva yhteiskunta muokkaa osaltaan myös yksilön käsitystä itsestään. Samalla se tekee elämästä monimutkaisen sosiaalisen, kulttuurisen ja taloudellisen verkoston, joka voi toisinaan levittäytyä jopa maailmanlaajuisesti rakennelmaksi. Urry tosin laskee tähän mukaan myös niin sanotun virtuaalisen maailman, jota ylläpidetään tekstiviestien, sähköpostien ja muiden multimediatyövälineiden avulla.

Muusikoiden tilannetta tarkastellessa on toisaalta muistettava, että muusikot ovat kautta aikojen olleet monessa mielessä epätyypillisten työsuhteiden leimama ryhmä. He eivät toteuta niin sanottua normaalia tai tyypillistä työsuhdetta, jonka ajatellaan usein tarkoittavan yhdelle työnantajalle tehtyä jatkuvaa ja kokoaikaista työtä työnantajan määrittämässä tiloissa. (Nikkonen 2004: 21.) Ahti Nikkonen toteaaakin muusikkojen työn olleen alusta alkaen postmodernia työtä, jota määrittelee määräaikaisuus (Nikkonen 2004: 31).

Kun tarkastelemme jazzmuusikoita osana brittiläistä yhteiskuntaa, tässä lähemmin tarkastelemani jazz-scenen muusikot voidaan nähdä vaeltavana työryhmänä, joka siirtyy paikasta toiseen työn perässä. Perustavana ajatuksena muusikoiden keskusteluissa näytti olevan käsitys siitä, että ollakseen menestyvä jazzmuusikko Britanniassa, täytyi olla valmis suhteellisen laajaan matkustamiseen. Osalle muusikoista hyvän ja luotettavan auton omistaminen oli keskeinen osa muusikkoutta. Keskusteluissa mainittiin, miten auton rikkoutuminen saattoi johtaa työn menetyksiin ja taloudellisiin tappioihin. Autosta luotiin diskursseissa näin yksi lisätyökalu muusikon pakissa, joka vaikuttaa hänen tuloihinsa. Matkustamista määrittelee osaltaan myös jazzin marginaalinen status ja keikkapaikkojen vähäisyys (vrt. Christian 1987: 225).

Haastattelemieni muusikkojen kohdalla matkustaminen ei välttämättä suuntaudu suosituimpiin kohteisiin tai globaalisti merkityksellisiin paikkoihin, vaan työ voi viedä muusikon myös varsin pienille paikkakunnille ja syrjäseuduille. Turismiin verrattuna voidaan todeta, että muusikkojen liikkuvuuteen liitettävät paikat voivat muuttua; toisten paikkojen kehitys nopeutuu toisten hidastuessa tai kuollessa, jolloin muusikot jättävät nämä paikat taakseen (vrt. Urry 2011: 9). Muusikkojen liikkuvuus on kuitenkin jazzin, marginaalisen musiikin lajin, tarjonnan kannalta varsin olennaista. Liikkuvuus kasvattaa potentiaalisen yleisön

määrää huomattavasti samalla kun hyvätasoista ja kansainvälisestikin laadukasta jazzia pystytään tarjoamaan myös geopoliittisten keskusten ulkopuolella. Haastattelemieni muusikoiden kohdalla voidaan todeta, että heidän liikkuvuutensa ylläpitää musiikinlajin kysyntää myös seuduilla jossa tarjonta ja laatu olisivat muuten huomattavasti rajallisempia. Samaan aikaan muusikoiden taloudellinen tilanne paranee keikkojen määrän kasvaessa.

Tämän tyyppinen liikkuvuus on osaltaan vaikuttanut myös siihen miten paikkoja koetaan. Urry toteaa, että ihmiset kuuluvat enää yhä harvemmin paikkoihin. Sen sijaan paikoista on tullut jotain mitä koetaan vierailijoina. Ihmisistä on tullut yhä useammin paikkojen keräilijöitä, jotka vierailevat paikoissa ajoittain nopeita liikkumisen välineitä käyttäen. (Urry 2011: 8–9.) Vaikka Urry puhuukin lähinnä turismiin liittyvästä liikkuvuudesta joka ylittää valtioiden maantieteelliset rajat, voidaan tätä ajatusta soveltaa myös tarkastelemini muusikoihin. Tosin muusikkojen liikkuvuuden kohdalla ei aina ole kysymys heidän omasta valinnastaan, vaan rahan ansaitsemiseen liittyvästä välttämättömyydestä.

Tarkastellessamme jazzmuusikoiden sosiaalisia suhteita ja matkustamista voimme todeta, että jazzin kenttä muodostaa muusikoille kuvitteellisen yhteisön, jota ylläpidetään diskurssien avulla. Päivittäisen vuorovaikutuksen puuttessa yhteisöä pidetään yllä kuvittelemalla yhteydet tiiviimmiksi kuin ne oikeasti ovatkaan. Muusikoiden kohdalla ystävien ja työkavereiden välinen raja on hyvin häilyvä, ja sosiaalisia suhteita pidetään yllä useimmiten juuri liikkuvuuden asettamissa rajoissa esiintymispaikoilla.

Samaan aikaan muusikkojen matkustamisessa leimallista ei ole matkustamisen päämäärä tai kohde. Cliffordia (1997: 8) lainaten voimmekin todeta, että kulttuuristen performanssien tilat näyttäytyvät, eivät niinkään päämäärinä, vaan eräänlaisina kontaktialoina (engl. *contact zones*), joiden lävitse ihmiset ja asiat kulkevat tai poikkeavat. Esiintymispaikat ovat useimmiten eräänlaisia kohtaamispaikkoja, joiden läpi muusikot kulkevat ja joiden välillä he siirtyvät. Paikat eivät kuitenkaan aina itsessään ole niitä merkityksellisiä kohteita joihin matkataan. Poikkeuksiakin tosin on, mutta erityisen merkityksen omaavat klubit, joihin muusikolla on tiivis, intiimi suhde, näyttäisivät kuitenkin olevat harvinaisempia.

Matkustamisen määrä ja työalan laajuus muuttaa suurimman osan keikka- paikoista eräänlaisiksi kontaktialueiksi, joiden läpi jazzmuusikot kulkevat. Tällainen näkökulma nostaa esille myös aiemmassa tutkimuksessani esille tulleen

muusikkojen ja yleisön paikkakokemusten erilaisuuden. Yleisö saattaa liittää tiettyyn paikkaan varsin paljon emotionaalisia merkityksiä, kun taas muusikolle kyseinen klubi voi olla vain yksi muiden paikkojen joukossa. (Ks. Hytönen-Ng 2013: 128.) Tietty esiintymistila saattaa sisältää kaksi hyvinkin erilaista paikkaa tai paikkakokemusta riippuen niihin liitetystä merkityksistä. Tähän vaikuttaa osaltaan myös se, että muusikoiden ja yleisön pääsy tiettyihin osiin näitä paikkoja voi olla hyvinkin erilainen ja rajallinen. Yleisöllä ei ole pääsyä kaikkiin niihin tiloihin, joissa muusikot oleskelevat, mutta toisaalta asiakkaiden fyysinen ja taloudellinen tilanne saattaa myös rajoittaa niitä tiloja joihin heillä on pääsy.

Diskursiivisen psykologian näkökulmasta keskusteluita matkustamisesta voidaan myös lähestyä muusikoiden tapana rakentaa laajempaa scenen sisäistä diskurssia. Matkustelua käsittelevät keskustelut voidaan nähdä diskursiivisena strategiana, joka auttaa muusikoita merkityksellistämään omassa työssä kohdattuja olosuhteita. Tämän diskurssin avulla muusikot rakentavat kuuluvuuden tunnetta johonkin itseä suurempaan historialliseen jatkumoon, jossa muusikot ovat aina matkustaneet työn perässä.

Tämän tyyppiset diskursiiviset rakennelmat ylläpitävät muusikoiden matkustamista ja kannustavat yhä uusia muusikkosukupolvia kestämaan ja ryhtymään laaja-alaista liikkuvuutta vaativaan ammattiin. Matkustamista käsitteleviä tarinoita voidaan siten osaltaan pitää tärkeänä osana muusikkoutta sekä muusikkojen laajempaa työmotivaatiota koskevaa keskustelua (vrt. Hytönen-Ng 2013: 128). Tällaisiin diskursiivisiin määrittelyihin rakennetaan sisään usein aitouden ja autenttisuuden arvoja, joiden kautta myös muusikon menestystä mitataan.

## LÄHDELUETTELO

### Haastattelut

Barnes, Alan (h2011) Lontoo 22.11.2011. Haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Garnett, Willie (h2011) Lontoo 30.10.2011. Haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Whittaker, Pete (h2010) Lontoo 1.3.2010. Haastattelija Elina Hytönen-Ng. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

### Yhtyeen internetsivu

Three Doors Down. 2013. <<http://www.3doorsdown.com/events>> (luettu 29.3.2013).

### Kirjallisuus

Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baily, John (2011) "Music, migration and war: the BBC's interactive music broadcasting to Afghanistan and the Afghan diaspora". *Migrating Music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge. Ss. 180–194.

Becker, Howard (2004) "Jazz Places". *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Toim. Andy Bennett & Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press. Ss. 17–27.

Cambridge Online Dictionary. 2012. <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/>> (luettu 28.11.2012).

Clifford, James (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cohen, Sara (2011) "Cavern Journeys: Music, migration and urban space". *Migrating Music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge. Ss. 235–250.



- Christian, Harry (1987) "Convention and constraint among British semi-professional jazz musicians". *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. Toim. Avron Levine White. Ss. 220–240.
- Edwards, Derek & Potter, Jonathan (1995) "Remembering". *Discursive Psychology in Practice*. Toim. Rom Harré & Peter Stearns. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage. Ss. 9–36.
- Fairley, Jan (2011) "'Ports of Call': an ethnographic analysis of music programmes about the migration of people, musicians, genres and instruments, BBC World Service, 1994–5". *Migrating Music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge. Ss. 165–179.
- Feld, Steven (2012) *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham & London: Duke University Press.
- Gioia, Ted (1997) *The History of Jazz*. New York, London: Oxford University Press.
- Harré, Rom & Stearns, Peter (1995) "Introduction: Psychology as Discourse Analysis". *Discursive Psychology in Action*. Toim. Rom Harré & Peter Stearns. London: Sage. Ss. 1–8.
- Holiday, Billie & Dufty, William (1988) *Lady Sings the Blues*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hytönen-Ng, Elina (2013) *Experiencing 'Flow' in Jazz Performance*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Jones, Peter, Thoreau, Roselle, Massot, Marie-Helene & Orfeuill, Jean-Pierre (2011) "The Impact of Difference in Commuting Duration of Family Travel and Activity Patterns in the London and Paris Regions". *Mobilities: New Perspectives on Transport and Society*. Toim. Margaret Grieco & John Urry. Farnham: Ashgate Publishing. Ss. 179–205.
- Krüger, Simone & Trandafoiu, Ruxandra (eds.) (2013) *The Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. New York & Oxon, U.K.: Routledge.
- McGee, Kristin (2011) "'New York Comes to Groningen': Jazz star circuits in the Neatherlands". *Migrating Music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge. Ss. 202–217.
- Nikkonen, Ahti (2004) *Ravintolamuusikon ammatin nousu ja tuho*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Nooshin, Laudan (2011) "Hip-hop Tehran: migrating styles, musical meanings, marginalized voices". *Migrating Music*. Toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge. Ss. 92–111.
- Oxford Online Dictionary. 2012. <<http://oxforddictionaries.com/definition/english/one-night%2Bstand?q=one-night+stand>> (luettu 28.11.2012).

- Peterson, Richard A. & Bennett, Andy (2004) "Introducing Music Scenes". *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Toim. Andy Bennett & Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press. Ss. 1–15.
- Potter, Jonathan, Stringer, Peter & Wetherell, Margaret (1984) *Social Texts and Context: Literature and Social Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Potter, Jonathan & Wetherell, Margaret (1987) *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. London: Sage Publications.
- Slobin, Mark (1993) *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Townsend, Peter (2000) *Jazz in American Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Toynbee, Jason & Dueck, Byron (toim.) (2011) *Migrating Music*. London & New York: Routledge.
- Tsioulakis, Ioannis (2011) *Working of playing? Power, aesthetics and cosmopolitanism among professional musicians in Athens*. School of History and Anthropology, Queen's University Belfast. Unpublished doctoral dissertation.
- Urry, John (2011) "Does Mobility Have a Future?" *Mobilities: New Perspectives on Transport and Society*. Toim. Margaret Grieco & John Urry. Farnham: Ashgate Publishing. Ss. 3–19.
- White, Avron Levine (1987) "The Professional Jazz Group". *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. Toim. Avron Levine White. Ss. 191–219.
- Willig, Carla (2003) "Discourse Analysis". *Qualitative Psychology: A Practical Guide to Research Methods*. Toim. Jonathan A. Smith. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. Ss. 159–183.