

”OMAN KYLÄN POIKII”

Musiikin yhteisöllinen harrastaminen varsinaissuomalaisissa rock-skeneissä

Juhani Mistola

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Marraskuu 2016

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

MISTOLA, JUHANI: ”Oman kylän poikii” – Musiikin yhteisöllinen harrastaminen varsinaissuomalaisissa rock-skeneissä

Pro gradu -tutkielma, 131 s.

Musiikkitiede

Marraskuu 2016

Tutkimukseni tarkastelee musiikin harrastamista varsinaissuomalaisissa rock-musiikkiskeneissä vuosina 1997–2006 ja 2011–2016. Pyrkimyksenä on selvittää, millaisia yhteisöllisen musiikin harrastamisen muotoja esiintyy varsinaissuomalaisissa rock-musiikkiskeneissä, mitä ilmiöitä toimintaan kytkeytyy ja miten skenen eri toimijat vaikuttavat siihen.

Tutkimus soveltaa akateemisia skeneteorioita, sosiomusiikillisten ryhmien teoriaa sekä seligregaanin, aksigregaanin ja aggregaanin käsitteitä etnografisesta tutkimuksesta ja etnomusikologiassa käytettyjen metodien kautta. Haastattelututkimuksen aineistona käytetään 14 henkilön yksittäis- ja ryhmähaastatteluja sekä 10 henkilön käymiä julkisia paneelikeskusteluja. Aihetta tarkastellaan kolmen tapaustutkimuksen (Turun rock-skene 1997–2006, Turun rock-skene 2011–2016 ja Nousiaisten rock-skene 1997–2006) kautta. Eri aikoihin ja paikkoihin sijoittuvia skenejä vertaillaan keskenään soveltuvin osin.

Musiikin harrastaminen Turun ja Nousiaisten rock-skeneissä on monipuolista. Skenen eri toimijat, esimerkiksi muusikot, yleisö tai kaupunki, voivat vaikuttaa muihin toimijoihin ja skenen toimintaan positiivisesti tai negatiivisesti. Tutkimuksessa havaitsin, että musiikin yhteisöllinen harrastaminen jäsentyy skeneiksi, sosiomusiikillisiksi ryhmiksi ja seligregateiksi, aksigregateiksi tai aggregaateiksi. Eri teorioita yhdistelemällä on mahdollista todeta, että skene on musiikin kautta jäsentävä, tietyssä tilassa toimiva liukuvarajainen yhteisö.

Asiasanat: skene, rock, etnomusikologia, paikallisuus, musiikkisosiologia, musiikki

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 VARSINAISUOMALAINEN ROCK-SKENE	4
2.1 Turku rock-skenen näyttämönä	4
2.2 Turun rock-skenen keskuksien lyhyt historia	5
2.3 Nousiainen rock-skenen näyttämönä	8
3 SKENE JA SOSIOMUSIIKILLISET RYHMÄT	9
3.1 Skene	9
3.2 Alakulttuuri, skene, uusheimo ja genre	11
3.3 Sosiomusiikillisten ryhmien teoria ja seligregaatti	15
4 TEORIASTA KÄYTÄNTÖÖN	18
4.1 Tutkimuskysymykset	18
4.2 Aineisto, metodologia ja tutkimuksen toteuttaminen	20
5 TURUN ROCK-SKENE 1997–2006	27
5.1 Musiikkiharrastusten jakautuminen	27
5.2 Tulehtunut skene	28
5.3 Skenen keskuksset haastateltavien näkökulmasta	30
5.4 Bänditoiminta	31
5.5 Turku Bandstand	39
5.6 Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen	42
5.7 Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys	44
5.8 Mainstream-kupla	45
6 TURUN ROCK-SKENE 2011–2016	49
6.1 Musiikkiharrastusten jakautuminen	49
6.2 Tulehtunut skene	51
6.3 Skenen keskuksset haastateltavien näkökulmasta	54
6.4 Bänditoiminta	57

6.5 Turku Rock Academy	67
6.6 Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen	77
6.7 Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys	81
6.8 Mainstream-kupla	84
6.9 Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus	86
7 TURUN JA NOUSIAISTEN ROCK-SKENET 1997–2006	90
7.1 Musiikkiharrastusten jakautuminen	90
7.2 Skenen keskuksset haastateltavien näkökulmasta	92
7.3 Bänditoiminta	96
7.4 Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys	102
7.5 Mainstream-kupla	104
7.6 Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus	106
7.7 Yhtäläisyydet ja erot	108
8 LOPUKSI	110
LÄHTEET	116
Tutkimusaineisto	
Tutkimuskirjallisuus	
Muu aineisto	

1 JOHDANTO

Musiikkia harrastetaan jatkuvasti ja kaikkialla. Musiikki ja siihen kytkeytyvät käytännöt muuttavat muotoaan, silti sen merkitys yksilölle ja yhteisölle ei vaikuta heikkenevän. Vaikka tekninen kehitys on osaltaan vaikeuttanut kaupallisen musiikkiteollisuuden toimintaa, on se samalla mahdollistanut amatöörien yhä monipuolisemman ja laajemman musiikin harrastamisen (esim. Breen & Forde 2004, 79). Jotkin asiat pysyvät kuitenkin ennallaan. Pohjimmiltaan musiikki on ihmisten tapa viestiä toisilleen; sen tekeminen pelkästään itselleen on käytännössä mahdotonta. Muusikko voi säveltää, sanoittaa ja esittää musiikin yksinään, mutta jo yhden kuulijan yleisö riittää muodostamaan yhteisön ja tekemään esitystilanteesta myös sosiaalisen tapahtuman. Samalla uuteen musiikkiin vaikuttaa kaikki tekijänsä aiemmin kuluttama, luonnollisesti sosiaalisen kanssakäymisen kautta muotoutunut, musiikki. Voimme siis todeta, että musiikin harjoittamisessa vaikuttavat samat lainalaisuudet kuin muissakin sosiaalisissa tilanteissa. Pro gradu -tutkielmani tarkoituksena on tarkastella rock-musiikin harrastamisen tapoja varsinaissuomalaisessa skenessä. Nashvillen kantriskeneä tutkinut David B. Pruett on todennut, ettei kyseinen skene olisi voinut syntyä missään muualla (Pruett 2010, 9). Ainutlaatuisuus on myös omien huomioideni mukainen ajatus ja eräs pro gradu-tutkielmani pääteemoista.

Tutkimuksen spesifisyyden vuoksi ei ole relevanttia tarkastella kaikkia populaarimusiikin tyylilajeja. Näin ollen keskityn tutkimuksessani rockmusiikkiin. Aion laskea tutkimukseni piiriin rockmusiikin perinteeseen kytkeytyvän populaarimusiikin taidemusiikki-, kirkkomusiikki- ja kansanmusiikkiyhteisöjen ulkopuolelta. Yleensä rockmusiikki määritellään 1960- ja 1970-luvuilla kehittyneeksi populaarimusiikin tyylilajiksi, joka perustuu sähköisesti vahvistettuihin instrumentteihin ja jolle on tyypillistä vahva rytmi (Middleton 2016). Toisaalta rockmusiikkia on pidetty etenkin 1960- ja 1970-luvuilla pop- tai populaarimusiikkiin rinnastettavissa olevana kattokäsitteenä, joka on vakiintunut vasta myöhemmin yhdeksi populaarimusiikin alagenreksi (esim. Fast 2014). Mahdollisesti tästä syystä on vaikeaa tai jopa mahdotonta erottaa esimerkiksi joitain heavy metalin tai punkin alagenrejä perinteisestä rockmusiikista pelkästään musiikillisin keinoin. Rockmusiikkiin liitetään usein paitsi luovuuden ja autenttisuuden ihanteet (Negus 1992, 69–70) myös paheellinen elämäntyyli sekä esivaltaa ja normeja vastaan kapinointi (esim. Söderblom 1990).

Rockmusiikki on kielessä ja diskurssissa jatkuvasti muuttuva termi (esim. Bennett 2009, 475–476), mikä vaikeuttaa selkeää määrittelyä. Luokittelen rock-genreen kuuluvaksi kaiken pääasiassa perinteisillä bändisoittimilla (sähkökitara, sähköbasso, rummut) esitetyn populaarimusiikin (vrt. esim. Fast 2014), jota yhtyeet itse eivät luokittele eksklusiivisesti johonkin muuhun tyylilajiin (esim. heavy metal, punk) kuuluvaksi. Huomioin kuitenkin tietyissä tapauksissa rockmuusikkojen suhtautumisen muihin paikkakunnan musiikkikulttuureihin. Kuvaan rajausta ja tarjoan sille lisää perusteluja luvussa ”Aineisto, metodologia ja tutkimuksen toteuttaminen”.

Valtaosa pro gradu -tutkielmaani hyödyntämistäni skene-, alakulttuuri- ja heimotutkijoista käsittelee angloamerikkalaisten kaupunkien musiikkikulttuureja. Silti eräänlaiseksi klassikkoteokseksi paikallisuuden ja musiikkikulttuurin suhteita käsittelevästä kirjallisuudesta nousee esiin Ruth Finneganin ”The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town”. Tutkimus paneutuu Britannian Milton Keynesin alueen musiikkimaailmaan, jota Finnegan kuvaa näkymättömien muusikoiden kansoittamaksi alueeksi. Musiikki ei ole Milton Keynesin merkittävin vientituote ja julkisuuskuvan muokkaaja. Tästä huolimatta musiikkia tehdään alueella jatkuvasti – myös palkatta (Finnegan 1989, 3–11). Harrastelijamuusikoiden panos toimii Finneganin mukaan kaupallisen musiikin merkittävänä taustavoimana ja yhdistää tutkimuksen omaan amatöörikeskeiseen aiheeseeni. Suomessa musiikillisia yhteisöjä ovat tutkineet lähinnä etnomusikologia ja kansanmusiikin tutkimus, jonka saavutuksista mainittakoon vaikkapa Helmi Järviluoman pelimannikulttuuria käsittelevä väitöskirja (Järviluoma 1986). Suomalaisia pop- ja rock-skenejä on kartoitettu myös populaarikirjallisuudessa (Laiho & Andersson 2012; Järvelä 1997; Westergård 1998). Valtaosa kansainvälisistä tutkimuksista on toteutettu omaa tutkimuskohdettani suuremmissa kulttuuriympäristöissä. Yhteisön pieni koko voi vaikuttaa ainakin yksilön rooliin yhteisössä, sen merkittävyttä kasvattaen. Tämä perustelee oman tutkimukseni tarpeellisuutta – pätevätkö amerikkalaisen skenetutkimuksen tulokset myös Varsinais-Suomen pienemmissä tutkimuskohteissa?

Tutkimukseni jakautuu kahdeksaan lukuun. Toisessa pääluvussa taustoitan Varsinais-Suomen populaarimusiikkiskeneä ja keskityn erityisesti tutkimuskohteina olevien paikkakuntien, Turun ja Nousiaisten, rock-kulttuuriin sekä niiden historiaan. Koska Turun rock-skenen toiminta on keskittynyt useisiin nuorisotiloihin,

anniskeluravintoloihin ja osakuntatiloihin, lukuun sisältyy myös kuvaukset tutkimusajankohtien (1997–2006 ja 2011–2016) olennaisimmista skenekeskuksista ja esiintymistiloista Turussa. Kolmas pääluku esittelee tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen, jonka keskiössä on skenen käsite. Luku huomioi skenen ohella alakulttuurin, uusheimon ja genren käsitteet, niiden merkityksen populaarimusiikkiyhteisöjen tutkimuksessa sekä jokaisen neljän käsitteen välillä käydyn debatin kritiikkeineen. Kolmannessa pääluvussa esitellään myös sosiomusiikillisten ryhmien teoria sekä musiikillisten yhteisöjen muotoutumisen seligregaanin, aksigregaanin ja aggregaanin käsitteiden kautta. Neljännessä luvussa esittelen tutkimuksen pää- ja alakysymykset sekä haastatteluaineiston, hyödyntämäni metodologian ja tutkimuksen toteuttamiseen liittyviä tekijöitä. Koska tutkimuskohteiden rajaaminen on oman tutkimukseni kohdalla ongelmallista sekä ajanjakson että musiikkityylin osalta, esitän luvussa myös perusteluja rajaukselle.

Viidennessä luvussa esittelen Turun vuosien 1997–2006 rock-skeneä lähinnä haastatteluaineistoon pohjautuen. Luvun alaluvut ovat jakautuneet aineistossa esiintyvien teemojen mukaan. Luvussa käsitellään musiikkiharrastusten jakautumista eri muotoihin ja eri harrastajaryhmien suhtautumista muihin harrastajaryhmiin, ”tulehtunutta” tai kadehtivaa skeneä, skenen keskuksia, bänditoiminnan yleisiä ilmiöitä, Turku Bandstand-kilpailua, Turun kaupungin vaikutusta paikalliseen rock-skeneen, musiikkiharrastusten henkilökohtaista merkitystä toimijoille sekä paikallisyhteiden ympärilleen luomaa ns. mainstream-kuplaa. Kuudes luku käsittelee Turun rock-skeneä vuosina 2011–2016, niin ikään haastatteluaineistoa hyödyntäen. Sekä teemoittelu että alalukujen sisältö muistuttavat viidennen luvun vastaavaa, mutta Turku Bandstand -kilpailun sijasta luvussa käsitellään bändikilpailun yhteyteen luotua Turku Rock Academy -yhtyevalmennusprojektia. Luvussa tarkastellaan myös haastateltavien kokemuksia Turun skenen ainutlaatuisuudesta ja uskomuksia sen tulevaisuudesta.

Seitsemäs luku vertailee Turun ja Nousiaisten rock-skenejä vuosien 1997–2006 ajanjaksolla, noudattaen pääosin kahden edellisen luvun teemoittelu. Luvun lopuksi pyritään kiteyttämään maalais- ja kaupunkilaisskenejen merkittävimpiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Viimeinen luku sisältää tutkimuksen yhteenvedon ja vastaukset aiemmin esitettyihin tutkimuskysymyksiin.

2 VARSINAISUOMALAINEN ROCK-SKENE

Seuraavassa esittelen Varsinais-Suomen ja tutkimuskohteitteni Turun ja Nousiaisten rock-skenet lyhyesti. Varsinais-Suomen populaarimusiikkiskenen historiallisesti merkittävimmät tapahtumat ja suurimmat kaupalliset menestyjät ovat kytkeytyneet maakunnan suurimpaan kaupunkiin, Turkuun. Silti myös alueen muissa kaupungeissa ja kunnissa on harjoitettu populaarimusiikkitoimintaa sekä ammattina että harrastuksena. Kokoonsa nähden erityisen merkittävä kunta varsinaissuomalaisen populaarimusiikin historiassa on Somero, jonka paikallisskenessä on vaikuttanut niin Unto Mononen, Rauli ”Badding” Somerjoki kuin M.A. Numminenkin (Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1997, 144; 191–194). Myös vaikkapa Raisiossa (esim. SIG, Korroosio), Uudessakaupungissa ja Laitilassa (esim. Neon 2) on tehty kansallisesti merkittävää rock- ja popmusiikkia (Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1997, 298–299; 453–454). Musiikkia on harrastettu yhteisöllisesti mm. anniskeluravintoloissa, nuorisotiloissa, yksityistilaisuuksissa ja festivaaleilla. Musiikkityyleinä Varsinais-Suomessa vaikuttaa erityisen hyvin menestyneen iskelmä ja elektroninen tanssimusiikki, mutta myös mm. rockia, punkia, heavy metalia ja rapia on harrastettu pitkään.

2.1 Turku rock-skenen näyttämönä

Tässä alaluvussa taustoitan Turun asemaa kulttuurikaupunkina ja rock-skenen näyttämönä. Turku on 1200-luvulla perustettu Suomen vanhin kaupunki ja Varsinais-Suomen keskus, jossa asuu n. 200 000 ihmistä (Visit Turku 2016). Tämä tekee Turusta Suomen viidenneksi suurimman kaupungin ja sillä on merkittävä asema niin hallinnollisesti, kaupallisesti kuin historiallisestikin. Kulttuurielämältään kaupunki on vilkas ja vaikutusvaltainen lähes kaikilla kulttuurin aloilla. Turku oli samanaikaisesti Tallinnan kanssa Euroopan kulttuuripääkaupunkina vuonna 2011 (Turku 2011 2016a). Kulttuurikaupungin mainetta on heikentänyt ns. Turun tauti eli kaupungin hallinnon taipumus purkaa monia kulttuurihistoriallisesti merkittäviä rakennuksia. Tätä on tapahtunut kaupallisten toimijoiden tarkoituksien ja alueen pakonomainen modernisoinnin nimissä etenkin 1960- ja 1970-luvuilla (esim. Sommar 2016). Suomen mittakaavassa merkittävänä suurkaupunkina Turku kerää ympäröivien alueiden kulttuuriset toimijat yhteen, minkä seurauksena kaupunki on alueensa kulttuurinen keskus niin koulutuksen kuin tapahtumienkin suhteen. Kaupungilla on oma

sinfoniaorkesteri, Turun filharmoninen orkesteri (alun perin Turun Soitannollisen Seuran orkesteri) (Turun filharmoninen orkesteri 2016). Musiikillisen koulutuksen merkittävimpiä toimijoita lienee ammatillista koulutusta tarjoavat Turun konservatorio (Turun konservatorio 2016), Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemia (Turun ammattikorkeakoulu 2016) sekä musiikin harrastustoimintaa edistävä Turun seudun musiikkiopisto (Turun seudun musiikkiopisto 2016). Populaarimusiikin ulkopuolisista tapahtumista kävijämäärien perusteella merkittävin lienee länsimaiseen taidemusiikkiin keskittyvä Turun musiikkijuhlat (Turun musiikkijuhlat 2016).

Turku on verrattain suurena yliopistokaupunkina myös yhdyskuntien ja koko Varsinais-Suomen populaarimusiikin keskus. Turun merkittävimpiä populaarimusiikkiin kytkeytyviä tapahtumia ovat vuodesta 1988 järjestetty kaupunkifestivaali Down By The Laituri (sittemmin DBTL) (Terho 1998) ja maailman vanhimpiin yhtäjaksoisesti (v:sta 1970 alkaen) järjestettyihin festivaaleihin kuuluva Ruisrock (Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1997, 174–179). Jo toimintansa tiettävästi lopettaneista festivaaleista on mainittava elektroniseen musiikkiin keskittyneet Koneisto (Kärki 2011, 126) ja Uuden Musiikin Festivaali (Turun Sanomat 2016a) sekä vaihtoehtomusiikkia esitelleet Ilmiö (Laakso 2016) ja H2Ö (Onninen 2016). Näiden festivaalien ohella Turussa on järjestetty lukemattomia tapahtumia klubikeikoista jäähallikonsertteihin. Turussa on toiminut 1960-luvulta alkaen aktiivinen populaarimusiikin underground-skene, jonka keskuksina ovat toimineet paitsi opiskelijoiden osakunnat ja nuorisotilat myös kaupallisten toimijoiden anniskeluravintolat.

2.2 Turun rock-skenen keskuksien lyhyt historia

Seuraavassa esittelen lyhyesti Turun rock-skenen merkittävimmät keskuksat. Turussa on ollut 1960-luvulta alkaen aktiivinen underground-skene, jonka keskuksena toimi viiden vuosikymmenen ajan Turun yliopiston varsinaissuomalainen osakunta TVO:n Rehtorinpellonkadun tila. Opiskelijajärjestö perustettiin 1928 ja Ylioppilastalon klubitoiminta Rehtorinpellonkadulla, josta TVO tuli varsinaisesti tunnetuksi, käynnistyi jazzjamien muodossa vuonna 1961. Tilat oli avattu muuhun käyttöön jo vuonna 1956 (Blom 2003, 43). 1960-luvun kuluessa paikka tuli tunnetuksi paitsi rockmusiikin nousevien kykyjen esiintymisareenana myös kaikenlaisen vaihtoehtoisen musiikin, runouden, kuvataiteen ja muun toiminnan foorumina, jossa uraansa ovat aloitelleet

lukemattomat underground-hahmot ja kansansuosikit M.A. Nummisesta Tasavallan Presidentti -yhtyeen kautta Kauko Röyhkään (löytyy mm. Eloranta 2003, 57–78). TVO:n Rehtorinpellonkadun tila saavutti toimintansa aikana merkittävän aseman koko Suomen populaarimusiikkiskenessä. Se kuitenkin joutui lopettamaan toimintansa, kun Turun ylioppilaskyläsäätiö TYS irtisanoi, vastustuksesta huolimatta, TVO:n vuokrasopimuksen vuonna 2010 (Väntänen 2010, 6). Sittemmin TVO on pyrkinyt toisintamaan alkuperäisen tilan konseptin useammassakin eri paikassa. Vuodesta 2015 alkaen se on toiminut Köydenpunojankadulla, jossa on livetoimintaa viikoittain. TVO:n kaltaista toimintaa harjoitti Turun yliopiston Savo-Karjalaisen ja Satakuntalais-Hämäläisen osakunnan opiskelijaravintola S-Osis (perustettu vuonna 1975), joka sekkin joutui lopettamaan toimintansa samaisessa Ylioppilastalossa vuonna 2012, niin ikään TYS:in organisoiman remontin myötä (Rumba 2016).

Kolmas merkittävä turkulaisen vaihtoehtokulttuurin pyhättö on tai oli Auran Panimo. Hartwallin juomatehtaan vanha panimorakennus oli kaupungille siirrettyään lähes tyhjillään vuodesta 1977 ja paikallinen, punk-alakulttuuriin kytkeytyneet nuorisot vaati tilan vapauttamista vapaaseen nuorisot- ja musiikkitoimintaan. Pyrkimykset materialisoituivat Turun ensimmäiseen talonvaltaukseen vuonna 1984, jossa punkkarit valtasivat rakennuksen muutaman tunnin ajaksi – aiheuttaen kaupungin mukaan ”yli 100 000 markan” vahingot. Nuoret jatkoivat kampanjaa Auran panimo-yhdistyksen muodossa ja osa panimosta päätettiin lopulta kunnostaa nuorisotilaksi. Tilan hallinnointi päätettiin asettaa Turun nuorisotasiankeskuksen alaisuuteen. Tavoite nuorten itsensä hallitsemasta tilasta ei toteutunut, vaan punk-kapina sulautettiin osaksi yhteiskuntaa (vrt. esim. Hebdige 1979, 96). Auran Panimo oli valtakunnallisesti tunnettu punk- ja heavy metal -konserttien matalan kynnyksen esiintymisareena 1980- ja 1990-luvuilla. (Kulmala 2016). Sittemmin Turun kaupungin nuorisotpalvelut ovat rajoittaneet toimintaa panimorakennuksessa live-esiintymisten osalta, mutta harjoitus- ja studiotiloina toimintaa on edelleen (B1 2016). Muita kaupungin nuorisotpalveluiden hallinnoimia, populaarimusiikin esittämiseen soveltuvia tiloja ovat olleet nuorisokeskus Palatsi vuosina 1992–2006 sekä vuodesta 2006 alkaen toiminnassa ollut nuorisokeskus Vimma, joka toimii muiden käyttötarkoitusten ohella myös esiintymisareenana (Turun Sanomat 2016b).

TVO:n, S-Osiksen Auran Panimon ja nuorisokeskus Palatsin ohella Turun rockskenen muita esiintymistiloja vuosina 1997–2006 olivat mm. kaupalliset (Music Bar) Shadow (ent. Citysoundi), Downtown, Rock Pub (ent. Pietro), Old School, Rokkibaari, Bar 57, Kino, Feenix, Pikku-Torre, Street Bar 95, Whisky Bar, Dynamo, Klubi (ent. Säättämö) ja Päiväkoti sekä Åbo Akademin oppilaskuntatalo Kåren. Näistä vuonna 2016 toiminnassa ovat Dynamo, Street Bar 95 ja Pikku-Torre. Myös Whisky Bar jatkaa elävän musiikin iltojaan harvakseltaan. (Muusikoiden.net 2016). Klubin (ent. Säättämön) tiloissa toimii tällä hetkellä anniskeluravintola/esiintymisareena Gong (Mikkola 2016b). Kulttuuripääkaupunkivuonna 2011 VR:n konepajan entisiin tiloihin perustettiin esiintymisareena ja kulttuurikeskus Logomo (D1 2016). Downtownin vanhoissa tiloissa toimii nykyään Bar Kuka, jossa myös livekeikkoja, joskin Downtown-aikoja akustisvoittoisemmalla ohjelmistolla. Erityismaininnan ansaitsee paikan jokasunnuntainen open stage -ilta Avolava. (B2 2016). Rokkibaarin tiloissa taas toimii Musiikkikahvila Sointu, jonka livemusiikki painottuu niin ikään akustiseen tarjontaan. Myös Whisky Barissa, Hunsvotissa, Rantakertussa, Kirjakahvilassa ja karaokebaari Silver Moonissa (entisen Shadow'n tiloissa) järjestetään joitakin livekeikkoja (B1 2016). Entisen Castlen tiloissa toimi jonkin aikaa raskaamman rokin esiintymisareena Rokbar, mutta se joutui lopettamaan toimintansa loppuvuodesta 2015 (Karhu 2016). Vuonna 1963 perustettu, muuta vasta 2013 esiintymisareenaksi uusiutunut Anniskeluliike Portti toimi muutaman vuoden ajan aktiivisena matalan kynnyksen esiintymistilana Turun Hämeenkadulla. Portti kokosi Turun rock-skenen paikallisyhtyeet yhteen aktiivisen tapahtumajärjestämisen ansiosta, mutta joutui keskeyttämään livekonserttien järjestämisen toistaiseksi alkuvuodesta 2016. (Anniskeluliike 2016). Ellei ravintoloiden toiminta pääty kokonaan taloudellisesti kannattamattomana, ovat livetoiminnan lopettamisen taustalla lähes aina naapuruston tai taloyhtiön meluvalitukset. Näin kävi myös Portin tapauksessa (Anniskeluliike 2016). Vuonna 2016 toimintansa aloitti Baari, joka on alkanut järjestää erityyppisiä livetapahtumia (Baari 2016).

2.3 Nousiainen rock-skenen näyttämönä

Nousiainen on Varsinais-Suomen maakuntaan kuuluva, n. 200 neliökilometrin kokoinen maalaiskunta, joka on perustettu vuonna 1867. Nousiaisten väkiluku on n. 5000 henkeä ja se sijaitsee n. 20 kilometrin etäisyydellä Turusta (Nousiainen 2016). Omalle tutkimukselleni alueen ainut relevantti nähtävyys vaikuttaa olevan Vanha Asema. Tämä 1920-luvulla rakennettu Nousiaisten rautatieasema menetti alkuperäisen merkityksensä yhteisölle viimeistään silloin, kun VR lopetti henkilökuljetukset Turun ja Uudenkaupungin välisellä rataosuudella 1990. Aliskulman kyläyhdistys antoi paikalle uuden elämän 1990-luvun lopulla monenlaisten juhlien ja tapahtumien, myös rockfestivaalien, pitopaikkana (Puotunen 2013). Asemalla on järjestetty Asemarock- ja Rock The Barn -tapahtumia (Mikseri.net 2013). Usein skenen keskuksena toimivien anniskeluravintoloiden määrä ja merkitys skenelle on Nousiaisissa vähäinen. Paikkakunnalla on kuitenkin ollut jo n. 30 vuoden ajan ravintola, joka on toiminut mm. cover-yhtyeiden ja iskelmämuusikoiden esiintymisareenana. Ravintola toimi pitkään nimillä Mia ja Maria, mutta muutti nimensä v. 2016 Sannan Kranniksi (Vilen 2016). Nousiaisten seurakunta harjoittaa musiikkitoimintaa ja paikkakunnalla toimii myös n. 30-henkinen puhallinorkesteri Nousteprassi. Nousteprassi on perustettu vuonna 1981 ja sen ohjelmisto vaihtelee perinteisestä soittokuntamusiikista kirkkomusiikkiin ja kevyeen big band -musiikkiin (Nousteprassi 2016).

3 SKENE JA SOSIOMUSIIKILLISET RYHMÄT

3.1 Skene

Määrittelen seuraavaksi skenen käsitteen, jonka kautta on mahdollista jäsentää yhteisöllistä musiikin harrastamista. Kattavan teoreettisen viitekehyksen muodostamiseen ei kuitenkaan riitä pelkkä skeneteorioiden tarkastelu, sillä yhteisöllistä musiikin tekemistä ja kuluttamista on teoretisoitu myös monien muiden käsitteiden kautta. Englanninkielinen sana *scene* merkitsee yleisimmissä merkityksissään tapahtumapaikkaa, näytelmän kohtausta tai näyttämöä (esim. Riikonen ja Tuomikoski 1974, 629). Englanninkielisen sanan alkuperää on jäljitetty mm. ranskan *scène*, latinan *scaena* tai *scena* ja kreikan *skene*-sanoihin, jotka tarkoittavat näytelmän jaksoa, kohtausta, näyttämöä tai lavaa (Online Etymology Dictionary 2016). Musiikillisista skeneistä puhuttaessa kysymys on kuitenkin lavaa laajemmasta alueesta. Kuvainnollisesti sanottuna skeneä voidaan pitää eräänlaisena musiikkikulttuurin näyttämönä.

Skenen voi musiikkikulttuurisessa merkityksessään määritellä monella tavalla. Kulttuurisosiologisesti sen voidaan esittää olevan ”määrätty toiminta-alue ja kaikki siihen kytkeytyvät ihmiset ja asiat” (Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus 2013). Tämä määritelmä sopii myös etsimääni määritelmään musiikillisista skeneistä, mihin myös suomenkielinen termi skene (sekä tieteellinen että puhekielinen ilmaisu) viittaa. Andy Bennett kuvaa, että muusikot ja toimittajat ovat käyttäneet skenen konseptia jo pitkään kuvaamaan tietyn musiikkityylin ympärille kasvanutta muusikoiden, promoottoreiden ja fanien joukkoa. Bennettin mukaan skene-termin arkikäyttö on viitannut johonkin paikalliseen kulttuuriympäristöön, josta jokin tietty musiikkityyli on peräisin tai jossa jokin musiikkityyli on paikallisesti adaptoitunut (Bennett 2004, 223). Omassa tutkimuksessani adaptoitumisen käsite nousee erittäin olennaiseen asemaan, sillä yli paikallinen rockkulttuuri muokkautuu paikalliseen muotoonsa tutkimuskohteissani. Tutkimuskohteitteni rock on siis kansainvälisen ilmiön lokaali ilmentymä.

Will Straw'n vaikutusvaltaisen artikkelin mukaan skeneissä luodaan musiikillisia ryhmittymiä ja rajoja (Straw 1991, 373). Hän on määritellyt skenen kulttuuriseksi tilaksi, joka heijastelee kaupungin väestön monimuotoisuutta ja äänitetyn musiikin eriytyneiden tyylien vaikutusta kaupungin muusikoihin. Interaktiolla on Straw'lle suuri merkitys: kulttuurisessa tilassa olevat musiikilliset käytännöt ovat olemassa rinnakkain ja ne vaikuttavat toisiinsa monenlaisia reittejä pitkin, erilaisten risteymien ja myös sattuman kautta. (Straw 1991, 368–88). Skenet voivat olla myös vaihtoehtokulttuurin keskittymiä. Omista tutkimuskohteistani näin tapahtuu ainakin Turussa. Tämä ajatus kytkee skenen käsitteen osaltaan myös alakulttuuriteorioihin.

Andy Bennett ja Richard A. Peterson esittävät, että skenejä on kolmenlaisia: paikallisia, ylipaikallisia ja virtuaalisia. Hyvin suppeasti määriteltynä paikalliset ja ylipaikalliset skenet eroavat toisistaan siten, että paikallinen skene on rakentunut fyysisen sijainnin kautta, kun taas ylipaikallinen on rakentunut ”henkisen sijainnin” eli esimerkiksi musiikkityylin tai arvomaailman mukaan (Bennett & Peterson 2004, 1–3). Virtuaalisella skenellä taas tarkoitetaan esimerkiksi Internetiin tai sosiaaliseen mediaan muodostuneita yhteisöjä. Joissain tapauksissa myös festivaalit voidaan mieltää omiksi skeneikseen. Festivaalit ovat palasia laajemmista skeneistä, jotka ovat olemassa niin paikallisella, ylipaikallisella kuin virtuaalisellakin tasolla (Dowd, Liddle & Nelson 2004, 149). Oma tutkimukseni tarkastelee ensisijaisesti paikallisskenejä. Sara Cohen puolestaan esittää, että live-esiintyminen saa skenen eläväksi ja esiintymistila (klubi, baari tms.) toimii skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, johon muusikot ja musiikin kuluttajat kokoontuvat (Cohen 1999, 241). Muusikon ja musiikin kuluttajan roolit ovat erittäin liukuvarajaisia. Muusikko voi siis olla myös kuluttaja (Cohen 1999, 240). On huomioitava, että käytännössä jokaisella muusikolla vaikuttaa olevan innoittajia ja esikuvia, joiden musiikkia muusikko kuluttaa. Niinpä vaikuttaakin siltä, että tilanne, jossa muusikko ei olisi kuluttaja, on teoreettinen.

Vaikka skenet halutaan usein nähdä yhtenäisinä musiikillisena yhteisönä, ne eivät sitä ole. Skenen musiikillinen ilme ei kykene heijastelemaan suoraan kaikkien siihen kytkeytyvien henkilöiden henkilökohtaista, sosiaalista ja musiikillista maailmaa. Toisin sanoen, kaupungilla, tai millä tahansa paikalla, voi olla oma ääni, mutta se on jokaisella genrellä ja yhtyeellä omanlaisensa. Omassa tutkimuksessani rock ei näyttäyty yhtenäisenä valtakulttuurina vastustavana vastakulttuurina (vrt. Bennett 2004, 225).

Suuremmalla paikkakunnalla muodostunevat kuitenkin poikkeavia käyttäytymistapoja jakavien musiikinharrastajien pienoisskenet, pienellä paikkakunnalla ei välttämättä edes niitä. Skenellä voidaan tarkoittaa myös infrastruktuurin ja elinympäristön aktiivista ja yhteisöllistä muuttamista taiteen tekemistä tukevaan muotoon. Käytännössä tämä tarkoittaa harjoitus- ja esiintymistilojen rakentamista, fanikunnan muodostamista ja monia muita ns. ulkomusiikillisiä asioita. (O'Connor 2002, 226). Reitit, joita pitkin musiikkikulttuurit kulkeutuvat, eivät ole sattumanvaraisia vaan ne ovat sosiaalisesti organisoituneita. Skenejen erilaisuus on mahdollista selittää sillä, että jokaisella paikalla on omanlaisensa kulttuurinen kenttä voimavaroineen ja ongelmineen (O'Connor 2002, 233). Tämä on myös oman tutkimukseni ennako-oletuksena.

Skenejä voi tukea monin eri tavoin. Yleistä on, että muusikot luottavat usein perheenjäsenten, ystävien ja ei-musiikillisten rahanansaitsemiskeinojen eli tavanomaisten päivätöiden tukeen (Lena 2012, 13). Skenet ovat "aina orastavia, aina vaarantuneita eivätkä ikinä vakiintuneita" (Burdick 2012) eli ne muuttuvat jatkuvasti. On muistutettava, että skenen tuleminen valtavirtayleisön tietoisuuteen edellyttää aina jonkinlaista kaupallista läpimurtoa tai median herättämää kiinnostusta alakulttuurista siinnyttä skeneä kohtaan. Valtakulttuurin ja median kiinnostuksen loputtua skenen toiminta ei kuitenkaan pääty, vaan se voi jatkaa toimintaansa jopa vuosikymmeniä "huippukautensa" jälkeen (esim. Smith 2009, 427–445). Monet ajatukset skenen autenttisuudesta muistuttavat erittäin paljon alakulttuuriteorian mielikuvaa musiikillisista yhteisöistä.

3.2 Alakulttuuri, skene, uusheimo ja genre

Seuraavassa tarkastelen alakulttuurin, skenen, uusheimon ja genren käsitteitä sekä niiden välillä käytyä debattia. Musiikillisin perustein rakentuvien sosiaalisten ryhmien määrittely kattavasti on kiintoisa, mutta vaikea, ellei jopa mahdoton tehtävä. Niinpä siihen kytkeytyvät termit ja teorit ovat olleet jatkuvan debatin alaisena jo vuosikymmenten ajan. Ensimmäinen termeistä, alakulttuuri, on Dick Hebdigen mukaan (1979) valtakulttuurin ulkopuolella operoiva itsenäinen kulttuurinen organismi. Torjutun ihmisryhmän vastarinta muodostaa alakulttuurin, joissa vaikuttavat omat rakenteet, arvohierarkiat, säännöt ja merkitykset (esim. Hebdige 1979, 116). Alakulttuuri- tai vastakulttuuri-termit ovat sopivia monissa tilanteissa, mutta ajatus

valtakulttuuria vastaan taistelevasta alakulttuurista ei ole kaikille musiikkiskeneille ominainen (Bennett & Peterson 2004, 1–3). Esimerkiksi Derek B. Scott kiteyttää debatin peruskysymyksen osuvasti: ”Ovatko kaikki, jotka eivät ole osa nuoriso-alakulttuuria, vaisuja mainstream-kulttuurin edustajia?” (Scott 2009, 10). Alakulttuurin käsite ei ole skeneihin verrattavissa myöskään siksi, että kaikilla skeneillä ei ole suoranaisia alakulttuuritunnuksia. Bennetin ja Petersonin mukaan skenen ydin voi elää alakulttuurin omaista elämää täysipäiväisesti, mutta nyky maailmassa identiteetit ovat jatkuvassa muutoksessa (Bennett & Peterson 2004, 1–3). Tämä tarkoittaa myös sitä, että valtaosa skeneen kytkeytyvistä henkilöistä pukevat ja riisuvat skeneidentiteetin säännöllisesti. (esim. Hesmondhalgh 2005, 37). 1970-luvulla toiminut punkliike on jossain mielessä vanhentunut ja muodostunut osaksi valtakulttuuria, rockmusiikin kaanonia tai mainstream-vaateliikkeiden valikoimia. Silti on todettava, että vaikkapa punkiksi luokiteltava Pussy Riot kyseenalaistaa valtakulttuurin yhä 2010-luvulla (McMichael 2013). Niin ikään punkin yhä uudestaan fragmentoituneet alagenret ovat ajankohtaisia vaihtoehtokulttuurin muotoja vielä tänäkin päivänä. Niinpä ajatus alakulttuurin irrallisuudesta tai yhtenäisyydestä on pätevä vain joidenkin tapausten kohdalla ja lähinnä valtakulttuurin näkökulmasta.

1970-luvulla paradigmana toiminut alakulttuuriteoria on sittemmin saanut haastajia useista kilpailevista teorioista. Skeneteoria on näistä vain yksi joskin luonnollisin ja omiin tarkoituseriini luontevimmin sopiva. Andy Bennett on kritisoinut voimakkaasti alakulttuuriteoriaa ja on skeneteorioiden ohella siirtänyt sosiologi Michel Maffesolin teorian heimoista tai uusheimoista (engl. *tribes* tai *neo-tribes*) musiikilliseen ympäristöön. Bennett on todennut, että ajatus koherenttien alakulttuurien muodostamista yhteisöistä ei vastaa todellisuutta. Alakulttuurista poiketen heimot ilmenevät tilapäisissä kokoontumisissa, joita määrittävät liukuvat rajat, jäsenyydet ja roolit. Bennett argumentoi, etteivät kaikki nuorison yhteisölliset musiikin tekemisen ja kuluttamisen muodot ole luokkataistelun muotoja tai yhteiskunnalliseen muutokseen pyrkivää, kuten alakulttuuriteoriasta voisi päätellä (Bennett 1999, 599). Bennett osoittaa brittiläisen tanssimusiikin parissa muodostuvien heimojen tutkimuksessaan, ettei musiikki välttämättä luo kiinteää, valtakulttuuria vastaan taistelevaa alakulttuurin saareketta. David Hesmondhalgh tyrmää paitsi alakulttuurin konseptin – tietyn varauksin – myös Bennetin sitä kohtaan esittämän kritiikin sekä skene- ja heimoteoriat. Näkemys alakulttuurien ja populaarimusiikin voimakkaasta kytkeytymisestä nuoruuteen

on hänen mukaansa vanhentunut populaarimusiikin vanhenemisen myötä (Hesmondhalgh 2005, 21–24). Oman näkemykseni mukaan Hesmondhalgh on oikeassa siinä mielessä, että populaarimusiikiksi luokiteltavaa musiikkia ei tosiaan kuluta ainoastaan nuoriso, vaan siitä on tullut aikamme viihdemusiikkia. Tietyissä tapauksissa se on vienyt jopa taidemusiikin paikan vakavampien musiikin harrastajien levyhyllyissä ja mieltymyksissä. Tämä ei kuitenkaan ole tarkoittanut musiikillisten yhteisöjen muuttumista iättömiksi tai ajattomiksi, sillä nuorella iällä tehdyt valinnat omasta musiikkimausta tai tiettyyn alakulttuuriin tai skeneen kytkeytymisestä määrittävät loppuelämää (vrt. esim. Smith 2009, 427–445). Nuori ikä lisää suomalaisen yksilön kulttuurisen aktiivisuuden todennäköisyyttä ja perheen perustaminen sitä vastoin rajoittaa ainakin populaarimusiikin kulttuuritapahtumiin – ja etenkin kevyen musiikin skeneen – osallistumista Suomessa (esim. Purhonen et al. 2014, 264–267). Lisäksi omat löydökseni tulevat osoittamaan sen, että monet musiikin aktiivisista harrastajista vähentävät populaarimusiikkikonserteissa käymistä, uuden musiikin tietoista etsimistä ja yhteytoimintaa ikääntyessään. Näin ollen nuoruuden ja populaarimusiikin yhteys on yhä olemassa.

Hesmondhalgh havaitsee musiikillisiä yhteisöjä koskevassa diskurssissa selkeän dualismin, jossa toisiaan vastaan taistelevat kiinteys ja jäykkyys sekä epävakaus ja sujuvuus. Koska reaali maailma ei noudata ulkoa syötettyjä periaatteita ja määritelmiä täydellisesti, ovat kaikki kärjistyneet näkemykset väärässä. Alakulttuuriteoria rajaa musiikillisen yhteisön liian voimakkaasti yhteiskunnan marginaaliin, liian yhtenäiseksi ja liiaksi nuorison omaisuudeksi. Ajatukset heimoista ja skeneistä ei hänen mukaansa taas rajaudu niin ajan, paikan kuin sitoutuneisuudenkaan osalta eikä siksi kerro tutkimuskohteestaan juuri mitään. (Hesmondhalgh 2005, 22–31). Käytännössä kritiikki suuntautuu siis lähes kaikkiin populaarimusiikkia ryhmiksi jäsentäviin teorioihin. Suurimpana ongelmana musiikillisten yhteisöjen tapauksessa Hesmondhalgh pitää sitä seikkaa, että alakulttuurit, skenet tai heimot eivät keskity musiikkiin paljoakaan. Toimintaan musiikillisissa yhteisöissä liittyvät usein ystävyys, tapahtumat, tee-se-itse -henkisyys (DIY, ”do it yourself”), vaihtoehtomedian luominen (esim. fanzinet tai nettiblogit) ja yhteneväinen pukeutuminen. Kaikkia edellä mainittuja tutkitaan Hesmondhalghin mukaan usein itse musiikillista ilmaisua enemmän (Hesmondhalgh 2005, 30–31). Tässä hän lienee oikeassa, musiikillisten yhteisöjen toiminnassa ei normaalisti keskitytä itse sävelkieleen tai musiikilliseen ilmaisuun ohuita

genremäärittelyjä syvemmällä tasolla. Saman kritiikin voi kohdistaa myös omaan tutkimukseeni. Toisaalta, omien löydöksieni perusteella erityisesti paikallisskenen jäseniä yhdistää musiikillisia samankaltaisuuksia voimakkaammin sosiaaliset rakenteet ja yhteinen asuinpaikka. Itse musiikki ja maut voivat sen sijaan olla skenen sisällä keskenään hyvinkin ristiriitaisia. Se ei kuitenkaan tarkoita, että musiikki olisi toissijainen asia skenen muodostumisessa – vain genreytyminen on. Samat henkilöt voivat soittaa monentyyppistä musiikkia ja eri tyyllilajeja edustavat yhtyeet soittavat yhteisiä keikkoja. Tämä voi johtua paitsi yksittäisten muusikoiden monipuolisesta musiikkimausta myös soittokavereiden ja esiintymismahdollisuuksien vähäisyydestä. Samat henkilöt voivat Nousiaisten skenen tapaan soittaa niin iskelmää kuin heavy metaliakin paitsi siksi, että pitävät molemmista musiikkityyleistä, myös siksi, että muuta soitettavaa ei ole tarjolla.

Hesmondhalgh pitää parhaana teoriana musiikillisen yhteisön tutkimiseen tyylin tai genren käsitettä, jossa itse musiikki ja sen edustama tyyllilaji toimivat yhteisenä nimittäjänä muusikoille (Hesmondhalgh 2005, 21–33). Oman tutkimukseni näkökulmasta ei voi kannattaa edellä mainittua ajattelutapaa. Miten paikallisskenet, jonka muusikot kytkeytyvät toisiinsa tiiviisti mutta eivät soita samaa genreä edustavaa musiikkia, voisi sitoa musiikilliseksi yhteisöksi pelkän genreajattelun turvin? Lisäksi tulee huomioida se, että nykyisen kaltainen genrejen ja alagenrejen loputon verkosto tarjoaa epäselvine rajoineen mahdollisuuden vielä suuremmalle saivartelulle kuin esimerkiksi skeneajattelu, jossa siinäkin on toki omat puutteensa. Hesmondhalghin mukaan kaikenkattavan yleisteorian kehittäminen tulisi lopettaa tuloksettomana ja keskittyä yhdistelemään vanhoja käsitteitä kulloiseenkin tilanteeseen sopivaksi työkaluksi (Hesmondhalgh 2005, 38). Tässä hän on epäilemättä oikeassa. Hesmondhalghin ja Bennettin alakulttuurista kohtaan suunnattuja kritiikkejä ei kuitenkaan voi allekirjoittaa täysimääräisenä. Alakulttuuriteorialla on yhä paikkansa tutkittaessa esimerkiksi black metal-yhteisöjä, jossa musiikillinen ilmaisu nivoutuu yhteisölliseen DIY-toimintaan (esim. Roccor 2000 83–94). Hesmondhalghin vuonna 2005 esittämän kritiikin jälkeenkin on harjoitettu skenetutkimusta, esimerkiksi Nicola Smithin tutkiman englantilaisen Northern Soul -skenen tapauksessa (Smith 2009, 427–445). Populaarimusiikin nuoren iän vuoksi varhaisimpien populaarimusiikkiskenejen jäsenet ovat vasta eläkeiässä. Smith kuvailee tutkimaansa Northern Soul-skeneä yhä vireäksi, vaikka valtaosa alkuperäisen skenen jäsenistä ja skenen keskus ovat kadonneet.

Tämä herättää kysymyksiä. Voiko ikääntyvä skene jatkaa toimintaansa pitkäänkin alkuperäisten jäsentensä eliniän ja skenen keskuksen katoamisen jälkeen? Oman tutkimukseni rajaukset haastatteluaineiston ja genremäärittelyjen suhteen estävät kyseisen ilmiön tarkastelun, mutta aiheeseen liittyvät jatkotutkimukset ovat tarpeen. Edellä kuvatusta kiivasta teorioiden debatista huolimatta on muistettava, että myös populaarimusiikkilähtöisten alakulttuuri-, skene-, heimo- ja genreteorioiden ulkopuolella on luotu musiikillisia ryhmittymiä jäsentäviä teorioita.

3.3 Sosiomusiikillisten ryhmien teoria ja seligregaatti

Seuraavassa tarkastelen taidemusiikkitaustaisen Silbermannin sosiomusiikillisten ryhmien teoriaa ja musiikillisten yhteisöjen muotoutumista kansanmusiikkitaustaisen Leisiön luomien seligregaatin, aksigregaatin ja aggregaatin käsitteiden kautta. Kaikki nämä teorit asettuvat tavalla tai toisella musiikkisosiologian laajaan kenttään. Pekka Gronow on esittänyt, että ”musiikkisosiologia on se tiede, joka tutkii musiikkia muistaen, että musiikki on aina sosiaalista käyttäytymistä, tai tiede, joka tutkii sosiaalista käyttäytymistä muistaen, että myös musiikki on osa sitä” (ks. esim. Toiviainen 1970, 12). Tämä on äärimmilleen kiteytetty, mutta silti osuva määritelmä musiikkisosiologiasta musiikkitieteen ja sosiologian leikkauspisteessä.

Sosiologia käsittää sosiaalisen ryhmän kahdesta tai useammasta yksilöstä koostuvana yksilökokoelmana. Mikäli ryhmä kokoontuu ja organisoituu yhteisen mielenkiinnon kohteen, musiikin, ympärille, muodostuu sosiomusiikillinen ryhmä (Silbermann 1963, 90). Ryhmän kokoontuminen samankaltaisen musiikillisen ajattelutavan ympärille ei kuitenkaan yksinään riitä, sillä sosiomusiikillisen ryhmän rakentuminen edellyttää ryhmän jäsenten kytkeytymistä myös toisiinsa. Ryhmiä voi rakentua monenlaisten intressien ympärille ja ne voivat olla sosiomusiikillisissa ryhmissä niin musiikillisia kuin ei-musiikillisiäkin (esim. kotikunta). Niinpä Silbermannin sosiomusiikilliset ryhmät muistuttavat osaltaan myös skenejä. Silbermann jakaa ryhmät sisäryhmiin (engl. *ingroup*) joihin yksilö laskee itsensä kuuluvaksi ja ulkoryhmiin (engl. *outgroup*), joihin yksilö ei laske itseään kuuluvaksi. Olennaista on se, mihin ryhmään yksilö omasta mielestään kuuluu tai haluaa kuulua. (Silbermann 1963, 88–90). Sosiomusiikillisen ryhmän yksilöillä voi olla joko hyödyllinen tai haitallinen vaikutus yhteisön toimintaan (Silbermann 1963, 91). Vaikutukset voivat esiintyä jopa samanaikaisesti, mikäli

sosiomusiikillisen ryhmän jäsenten yksilölliset intressit ovat keskenään ristiriitaiset. Silbermannin ajatus siitä, että sosiomusiikilliset ryhmät rakentuisivat ainoastaan identtisten musiikillisten intressien ympärille vaikuttaakin olevan ideaali, joka ei todellisessa elämässä juuri toteudu. Kaiken muunkin musiikin tekemiseen liittyvät usein myös taloudelliset ja sosiaaliset funktiot (mm. Silbermann 1963, 134) ja musiikin välinearvo voi muodostua vähintään yhtä suureksi kuin sen taiteellinen arvo. Silbermann (1963, 91) on todennut sosiomusiikillisten ryhmien muodostavan musiikkielämän. Musiikkielämä puolestaan jakautuu tuotantoon ja kulutukseen esimerkiksi Theodor W. Adornon ajatusten tavoin (Adorno 1978, 16). Esitystilanne yhdistää musiikin tekijän ja sen kuluttajan, mikä on myös skeneille tyypillistä. Nykyään jopa pelkkää musiikin arvostamista taiteena tai viihteenä voidaan pitää musiikin kuluttamisena (vrt. esim. Purhonen & työryhmä Gronow, Heikkilä, Kahma, Rahkonen & Toikka 2014, 15). Ehdotankin, että amatöörimusiikin tuottajien ja kuluttajien (vrt. Silbermann 1963, 91) valuutaksi (vrt. Adorno 1978) voisi nostaa pienehköjen rahasummien ohella amatöörimusiikkiin käytetyn ajan. Amatööriskeneissä musiikkia ei tehdä rahanansaitsemistarkoituksessa. Konserttia ei kuitenkaan seurata edes ilmaiseksi, mikäli musiikkiesitys ei miellytä tai kiinnosta.

Myös Suomessa on tutkittu musiikin kautta jäsenyviä sosiaalisia ryhmiä ja jopa teoretisoitu niitä edellä mainituista tavoista poikkeavasti. Timo Leisiö määrittelee seligregaatin yhden kulttuuriperinteen ympärille kiertyväksi joukoksi, johon yksilö voi liittyä omakohtaisen valintapäätöksen perusteella, Silbermannin sisäryhmä-ajatuksen tapaan. Seligregaatti on epämuodollinen ja rajoiltaan liukuvarajainen yhtymä, jota yhdistää kiinnostus musiikkiin. (Leisiö 1991, 45–47). Termi vertautuu paitsi skeneteorioihin myös Silbermannin sisäryhmä-käsitteeseen, sillä ryhmän jäseniä yhdistäväksi ja muista erottavaksi tekijäksi jää lopulta pelkkä musiikki. Leisiön teoriassa on havaittavissa jossain määrin yhtäläisyyksiä myös Bennettin heimoteoriaan, jota niin ikään määrittävät liukuvat rajat ja jatkuvasti vaihtelevat roolit (Bennett 1999, 599–600). Kärjistäen on mahdollista tulkita, että esimerkiksi jokainen suomalaisessa yhteiskunnassa musiikkia kuunteleva henkilö kuuluu suomalaisen musiikin seligregaattiin. Mitä tiukemmin musiikillisin kriteerein ryhmä määritellään, sitä pienemmäksi ryhmä ja sen muodostama seligregaatti kuitenkin kutistuu. Vastakohtana seligregaatille toimii aksigregaatti, jossa vaaditaan yhteisön jäsenten suostumus ryhmään kuulumiseen tai siitä eroamiseen. ”Pakkomusiikiksikin” kutsutun

aksigregaattimusiikin merkitys on heikentynyt, mutta tiettyihin alakulttuureihin tai pienoisskeneihin kytkeytyminen edellyttää edelleen yhteisön hyväksyntää. Tämä tekee aksigregaatista eräänlaisen Silbermannin ulkoryhmän vastakohtan. Siinä, missä yksilö ei halua liittyä ulkoryhmään ja sulkeutuu itse sen ulkopuolelle, ryhmä voi aksigregaatintapauksessa sulkea yksilön ulkopuolelle. Aggregaatti-käsite taas kuvaa joukkoa, joka kokoontuu yhteen ja eroaa toistuvasti (Leisiö 1991, 49). Termi soveltuu hyvin ajoittain aktivoituvien skenejen (esimerkiksi festivaaliskenen) määrittelyyn. Vaikka festivaaliaggregaatit syttyvät ja sammuvat tilapäisinä muodostelmina, on esim. turkulaisen rockmusiikin seligregaatit olemassa ennen festivaalia, koko sen ajan ja myös festivaalin päättymisen jälkeen (vrt. Leisiö 1991, 49). Normaalit paikallisskenet rinnastuvat silti Leisiön termeistä parhaiten seligregaatteihin. Sovellan termejä aineiston analyysissä melko vapaasti voidakseni selittää vaikkapa Turun rock-skenen voimakkaan eriytymisen aksigregaatintapauksen kautta.

4 TEORIASTA KÄYTÄNTÖÖN

4.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimustehtävänäni on tarkastella musiikin harrastamista varsinaissuomalaisissa rock-musiikkiskeneissä vuosina 1997–2006 sekä 2011–2016.

Tutkimuskysymykseni muotoutui seuraavanlaiseksi:

Millaisia yhteisöllisen musiikin harrastamisen muotoja esiintyy varsinaissuomalaisessa rock-musiikkiskenessä?

Kuten luvussa 3.1 on todettu, skenejä on kolmenlaisia: paikallisia, ylipaikallisia ja virtuaalisia. Oma tutkielmani kytkeytyy ensisijaisesti paikallisiin ja ylipaikallisiin skeneihin. Pro gradu - tutkielmani saattaa muusikonäkökulman ohella yleisöjen ja sidoshenkilöiden, kuten tapahtumajärjestäjien, toimittajien, musiikkikilpailujen järjestäjien ja yhtyevalmentajien äänet kuuluviin. Tarkastelen tutkielmani puitteissa myös sitä, miten Turun populaarimusiikkikulttuuri on muuttunut Turun kaupungin nuorisopalveluiden Turku Rock Academy-projektin myötä ja miten skenessä toimivat muusikot ja musiikin kuluttajat kokevat projektin. Rajauksen nimissä pyrin sulkemaan musiikkia ensisijaisesti ammatikseen tekevät muusikot pois tutkimukseni piiristä.

Asetan pro gradu -tutkimukseni alakysymyksiksi seuraavat kysymykset:

1. Mitä erilaisia musiikin yhteisölliseen harrastamiseen kytkeytyviä ilmiöitä haastatteluaineistosta on löydettävissä?
2. Miten skenen eri toimijat (muusikot, tapahtumajärjestäjät, yleisö, kaupunki, kunta ym.) vaikuttavat sen toimintaan?
3. Miten musiikin yhteisöllinen harrastaminen eroaa toisistaan eri tutkimuskohteiden ja -ajanjaksojen kohdalla?

Pyrkimyksenäni on vertailla pienen maalaiskunnan ja keskikokoisen kaupungin tiettyä musiikkityyliä edustavia skenejä keskenään. Sovellan tutkimuksessani akateemisten skeneteorioiden ohella Alphons Silbermannin teoriaa sosiomusiikillisista ryhmistä (Silbermann 1963, 88–90) sekä Timo Leisiön tapaan seligregaanin, aksigregaanin ja aggregaanin käsitteitä (Leisiö 1991, 44–50). Tein käsillä olevaa tutkielmaa pohjustavan, haastattelulähtöisen esitutkimuksen Vehmaan paikallisskenestä vuonna 2011, jonka tuloksia voi tarkastella *Musiikin Tila*-lehden numerossa 1(2) julkaistussa artikkelissa. Esitin artikkelissa ajatukseni siitä, että ”oman kylän poikien” perustamat paikallisyhteet muodostavat kotipaikkakunnalleen oman *mainstream-kuplansa*. Tällä tarkoitan sitä, että paikallisyhteiden musiikkityyliä edustava musiikki nousee sekä paikallisten amatöörimuusikoiden että paikallisyleisön suosioon. Suosion genreytyminen vaikutti artikkelia varten tehtyjen haastattelujen perusteella poikkeavan merkittävästi maailmanlaajuisesta ja valtakunnallisesta, median välittämästä mainstream-kuvasta. (Mistola 2011, 20–24). Ajatusta tukee mm. Barry Shankin huomio siitä, että Austinin paikallinen rock-skene tuottaa hetkellisiä muuntumia yleisesti vallalla oleviin kulttuurisiin merkityksiin (Shank 1994, 122). Paikallisyhteet (ja mahdollisesti skenen muut ydinahmot) saattavat siis vaikuttaa paikallisskenen jäsenten musiikillisiin makutottumuksiin voimakkaammin kuin kunkin ajan kansalliset tai kansainväliset ilmiöt tai muotivirtaukset.

Toteutan tutkimukseni kolmen tapaustutkimuksen muodossa, joita vertailen soveltuvilta osiltaan keskenään. Ensimmäinen tapaustutkimukseni sijoittuu vuosien 1997–2006 Turkuun. Turun varhaisemman tapaustutkimuksen aloitusajankohta sijoittuu Turku Bandstand-musiikkikilpailun perustamisvuoteen, joka vaikuttaa olleen merkittävä Turun harrastelijayhteiden toiminnalle. Selkeästi kirjoitusajankohdasta katsoen menneisyyteen sijoittuvien tapaustutkimusten tutkimusajankohdat on luontevaa ajoittaa päättymään tutkimusajankohdasta (v. 2016) kymmenen vuoden taakse (v. 2006). Toinen tapaustutkimukseni sijoittuu niin ikään Turkuun ja ajoittuu kaupungille merkittävästä kulttuuripääkaupunkivuodesta 2011 kirjoitushetken (v. 2016) rock-kulttuurin murrosvaiheeseen asti. Turun rock-skenejen eri aikakausien vertailu on tarpeellista, sillä vuosituhannen vaihteen ilmiöiden ja n. 15 vuotta myöhemmän tilan vertailun kautta on mahdollista saada tietoa siitä, miten Turun nuorisoasiankeskuksen ainutlaatuinen Turku Rock Academy-yhtyevalmennusprojekti, kaupallisen musiikin murros, Turun esiintymistilojen kriisi ja kirjoitushetkellä viiden vuoden takainen

kulttuuripääkaupunkivuosi ovat vaikuttaneet musiikin harrastamiseen suomalaisessa kaupungissa. Kolmas osio on vertaileva tutkimus, joka tarkastelee Nousiaisten ja Turun rock-skenejä vuosina 1997–2006. Vaikka Nousiaisten kunnan musiikkielämä ei olekaan saanut aikaan kaupallisia menestystarinoita tai suurta mediahuomiota, toimii se oivana esimerkkinä maalaiskunnan yhteisöllisestä musiikin harrastamisesta vuosituhannen vaihteen Suomessa. Paikkakunnalla on ollut sen kokoonsa nähden erittäin elävä musiikkikulttuuri ja rock-skene, jota on mahdollista verrata vaikkapa Finneganin tutkimukseen Milton Keynesin musiikillisista maailmoista (Finnegan 1989). Nousiaisissa on ollut tiivis musiikillinen yhteisö, joka on kuitenkin samalla ollut läheisen suurehkon kaupungin, Turun, vaikutuspiirissä.

4.2 Aineisto, metodologia ja tutkimuksen toteuttaminen

Seuraavassa alaluvussa kuvailen käyttämäni haastatteluaineistoa, aiheen rajausta, metodologiaa ja tutkimuksen käytännön toteuttamista. Aktiivisena musiikin harrastajana ja puoliammattilaisena olen huomannut, että musiikilliset yhteisöt ovat ainutlaatuisia paikkoja sosiaalisesti ja musiikillisesti. Tämä pätee niin maaseutuyhteisöihin kuin kaupunkilaiskeneihinkin. Tästä syystä tutkin Nousiaisten ja Turun rock-skenejä. Minulla ei ole tiiviitä kytköksiä Nousiaisten skeneen. Sitä vastoin Turun musiikkielämään olen vaikuttanut monissa erilaisissa rooleissa, mm. muusikkona, kuluttajana, tapahtumajärjestäjänä, opettajana ja kriitikkona. Eräs aiheeseeni kytkeytyvistä tutkimusaloista on etnografinen tutkimus. Vaikka tutkimukseni ei hyödynnä yksinomaan etnografiaan yhdistettyjä metodeja, kytkeytyvät hyödyntämäni avoin haastattelu ja teemahaastattelu myös etnografian ja etnomusikologian perinteeseen (esim. Moisala & Seye 2013, 48–50). Etnografia on kirjaimellisesti käsitettynä kirjoitus (kreik. *ethnos*) kansasta (kreik. *graphein*). Laajemmin ajateltuna etnografiaksi kutsutaan tarkkailun ja kirjoittamisen kautta luotua kuvausta kulttuurisista käytännöistä (esim. Barz & Cooley 2008, 4). Omassa tutkimusasetelmassani kuvaus keskittyy tietyn skenen puitteissa toimivan musiikkikulttuurin käytäntöihin.

Ottaen huomioon, että Nousiaisten musiikkikulttuurin vuosista 1997–2006 ei ole saatavilla yhteylistauksia tai muuta kirjallista materiaalia, ovat haastattelut ainut mahdollinen tapa tuottaa tietoa kiinnostukseni kohteena olevan maalaiskunnan musiikkihistoriasta. Etnografinen tutkimus ei ole suinkaan ongelmatonta: kuinka on

mahdollista saada objektiivista tietoa haastateltavien, ja haastattelijan, subjektiivisen kokemuksen kautta? Ei mitenkään (esim. Barz & Cooley 2008, 1–24), mutta subjektiivinen kokemus vaikuttaa olevan ainut mahdollinen väylä monenlaiseen tietoon. Turun tapauksessa haaste vaikuttaisi olevan päinvastainen, materiaalia on lähes loputtomasti. On toisaalta todettava, että vielä kirjoitushetkellä ei ole julkaistu yhtäkään kattavaa Turun rockmusiikkiin kytkeytyvää historiikkaa vuosilta 1970–2016. Puute korjaantunee lähitulevaisuudessa. Turussa on ollut vuosikymmenien ajan aktiivista alakulttuuritoimintaa tyyllilajeista esimerkiksi punkin, rapin ja heavy metalin puitteissa. Tutkimuksen spesifisyyden vuoksi rajaan nämä musiikkityylit oman tutkimukseni ulkopuolelle, muutamia mainintoja lukuun ottamatta. Rajaus on siinä mielessä perusteltu, että edellä mainituissa tyyllilajeissa harjoitettu musiikin harrastaminen jäsentyy omiksi alakulttuurimaisiksi saarekkeikseen. Pidän Turun rock-skeneä edellä mainittuja alakulttuureja selkeämpänä esimerkkinä varsinaissuomalaisesta skenestä. Näin ollen tarkastelen tutkimuksessani skeneiksi jäsentyvää rockmusiikkia selkeärajaisten alakulttuurien ulkopuolelta.

Turun skenen aineistona käytän paikalliseen rock-skeneen kytkeytyvien henkilöiden yksittäis- ja ryhmähaastatteluja sekä paneelikeskusteluita. Haastateltavana ovat olleet n. 50-vuotias kaupungin työntekijä ja bändikouluttaja (B1), n. 30-vuotias muusikko, basisti, sanoittaja ja amatööriäänittäjä (B2), n. 40-vuotias muusikko, laulajakitaristi, säveltäjä/sanoittaja ja amatööriäänittäjä (B3), n. 30-vuotias muusikko, laulaja, laulun tekijä ja musiikin kuluttaja (D1), n. 35-vuotias muusikko, laulaja, laulun tekijä ja musiikin kuluttaja (D2), n. 20-vuotias kitaristi (D3), n. 25-vuotias laulaja, kitaristi, laulun tekijä ja musiikin kuluttaja (E1), n. 25-vuotias rumpali (E2), n. 30-vuotias muusikko, laulaja, kitaristi, laulun tekijä ja musiikin kuluttaja (F1) sekä hieman yli 20-vuotias laulaja ja laulun tekijä (G1). Esitetyt iät ovat haastatteluhetkellä (v. 2016) tehtyjä arvioita. Tapahtumajärjestäjien (C1–C3, C10), toimittajien (C7–C9) ja muiden sidosryhmien (C4–C6) edustajia käsittävänä aineistona käytän 16.1.2016 Bar Kukassa järjestettyjä paneelikeskusteluita, jotka kommentoivat Turun livemusiikin, musiikkimedian ja -lehdistön tilaa vuonna 2016. Paneelikeskustelut oli otsikoitu nimillä ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016” ja ”Miten voi turkulainen musiikkimedia- ja lehdistö vuonna 2016?”. Julkiset keskustelut olivat osa Turku Band Festival-tapahtumaa, joka kokosi yhteen kymmeniä paikallisyhteistyöä useilla esiintymisareenoilla neljän päivän aikana. Yleisön edustajien mielipiteitä edustavat

tiettyjen muusikoiden (B2, D1, D2, E1, E2, F1) ja paneelikeskustelun muiden sidosryhmien (C4–C6) näkemykset. Koska yksittäisten henkilöiden roolit vaihtelevat (vrt. Cohen 1999, 240), voivat muusikot edustaa myös yleisöä. Tarkastelen Nousiaisten skeneä keräämällä empiiristä aineistoa kvalitatiivisten teemahaastattelujen avulla neljän hengen ryhmältä, joka koostuu 1990-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa skenessä vaikuttaneista nousiaislaisista harrastelijamuusikoista. Haastattelemiini henkilöihin kuuluvat haastatteluhetkellä (v. 2013) 25-vuotias rumpali, laulaja, kitaristi ja musiikin kuluttaja (A1), n. 30-vuotias basisti, freelancer-ääniteknikko ja musiikin kuluttaja (A2), n. 30-vuotias rumpali, kitaristi ja musiikin kuluttaja (A3) sekä n. 35-vuotias basisti ja musiikin kuluttaja (A4). Yhden ryhmähaastattelun myötä keräämäni tutkimustulokset eivät luonnollisestikaan kykene kattamaan koko Nousiaisten rock-skeneä, mutta tarjoavat laadullisen tutkimuksen kriteerit täyttävän ja pro gradu -tutkielman laajuuden huomioon ottaen siihen soveltuvan, paikkakunnan skeneen n. vuosiin 1997–2006 rajautuvan, tutkimusaineiston. Sukupuoleltaan n. 35-vuotias laulaja ja lauluntekijä D2 sekä paneelikeskustelijana toiminut tapahtumajärjestäjä C2 ovat sukupuoleltaan naisia, muut haastateltavat taas miehiä. Epätasainen sukupuolijakauma on valitettava seuraus aineiston suppeudesta. Koska valtaosa skenen muusikoista, taustavaikuttajista ja muista toimijoista ovat kuitenkin sukupuoleltaan miehiä, noudattaa tutkimukseni haastatteluaineisto kuitenkin tuota jakaumaa. Haastateltavien anonymiteetti on pyritty turvaamaan viittaamalla haastateltaviin kirjaimesta ja numerosta koostuvalla koodilla. Koodin kirjainosa viittaa haastatteluajankohtaan, numero taas ryhmähaastattelun vastausjärjestykseen. Yksilöhaastattelujen numerokoodina on näin ollen 1. Haastateltavat ovat saaneet tarkistettavakseen tutkimuksessa käytetyt haastattelulausunnot litteroituna niistä tehtyine tulkintoineen. Joidenkin haastateltavien esittämät korjausehdotukset on luonnollisesti huomioitu. Vaikka paneelikeskustelut ovatkin olleet julkisia tilaisuuksia, haastatteluaineiston koherenssin nimissä myös paneelikeskustelun aineisto on merkitty samankaltaisilla koodeilla.

Vaikka tutkimukseni on aineistolähtöinen, en nosta kysymyksiä ja tematiikkaa esiin suoraan enkä pelkästään aineistosta. Valintojen ja kysymysten taustalla vaikuttavat siis aineistosta nousevien teemojen ohella teoreettinen viitekehys, esitutkimukseni löydökset sekä omat käytännön kokemukseni kaupunkilais- ja maalaiskeneistä. Esimerkiksi Tim Wall toteaa, että musiikin kuluttaminen ja identiteetin rakentumisen suhde on jokaiselle yksilölle ainutlaatuista (Wall 2003, 182). Ryhmien musiikin kuluttamista koskevien

yksiselitteisten johtopäätösten tekeminen on mahdotonta yksittäistapausten perusteella. Pyrinkin mm. Wallin etnografiaan (esim. 2003, 182) kytkeytyvien ajatusten tavoin kiinnittämään huomiota populaarimusiikin erityisyyteen ja monimuotoisuuteen sen sijaan, että yrittäisin esittää yleistäviä väittämiä, jotka sopisivat kaikkiin mahdollisiin musiikkikulttuureihin. Kuvatun kaltaisiin ongelmiin on etsitty vastausta niin sanotun refleksiivisen etnomusikologian kautta, joka kyseenalaistaa tieteelliseen tutkimukseen perinteisesti liitetyn laboratoriomaisuuden ja mahdottomaksi todetun objektiivisuuden ihanteen. Asiaa tutkineet Barz ja Cooley pitävät musiikkia kulttuurisena käytäntönä ja ”refleksiivistä, ei-objektiivista sivistyshakuisuutta” (Barz & Cooley 2008, 19) hyvänä keinona saavuttaa musiikillista tietoa. He painottavat muun muassa ”kentän” käsitteen laajentamista sekä tutkijan position auki kirjoittamista, riippumatta position mahdollisesta ongelmallisuudesta. Jonkin tiedon saavuttamiseksi voi olla perusteltua lähteä ”kentälle” menneisyyteen eli pyrkiä rekonstruoimaan jokin sellaisenaan kadonnut tai sittemmin muuttunut musiikkikulttuuri esimerkiksi muistitiedon ja haastattelujen kautta (Barz & Cooley 2008, 3–24). Näin ollen refleksiivinen etnomusikologia sivuaa osaltaan jopa kulttuurihistoriaa ja elävien ihmisten suullista muistitietoa tallentavaa muistitietohistorian perinnettä (Rossi 2012, 49–50).

Rock-kulttuurien yleisöjä tutkineen Stig Söderholmin mukaan antropologinen tutkimus on vuoropuhelun ja refleksiivisyyden kuvio (Söderholm 1990, 25). Näin olleen tutkimukselleni välttämättömät haastattelut on luontevaa pitää kyllin avoimina ja keskustelunomaisina. Hypoteesittomuus on laadulliselle tutkimukselle olennaista, niinpä kysymyksenasettelussa tulee välttää liiallista kaavamaisuutta. Olen pyrkinyt välttämään omien hypoteesieni selkeää esiintuomista ja kaavamaista kysymyksenasettelua haastatteluissa, ellei informaation kerääminen ole sitä ehdottomasti vaatinut. Haastattelulle vuorovaikutustilanteena on kuitenkin tyypillistä se, että se on ennalta suunniteltu, päämäärähakuinen ja haastattelijan ohjaama tilanne (Hirsjärvi & Hurme 2008, 42–43). Haastattelumetodit voidaan jakaa Jari Eskolan ja Juha Suorannan (1998) tapaan kysymyksenasettelun kiinteyden ja haastattelijan tekemän haastattelutilanteen jäsentämisen määrän perusteella neljään haastattelutyyppeihin, jotka ovat (kiinteysjärjestyksessä): strukturoitu haastattelu, puolistrukturoitu haastattelu, temahaastattelu ja avoin haastattelu (Eskola & Suoranta 1998, 86). Itse käyttämäni metodi on sekoitus kahta viimeistä. Suoritin Turun ja Nousiaisten rock-skeneä koskevat haastattelut yksiö- ja ryhmähaastatteluina, jotka

kehittyivät alkuperäisten pyrkimysteni mukaisesti melko epämuodolliseksi, mutta paikallisessa musiikkikulttuurissa tiiviisti pysyväksi keskusteluksi. Kysymyksiä ja ehdottomasti käsiteltäviä teemoja siis oli määritelty jo etukäteen, mutta annoin keskustelunomaisten haastattelujen soljuja melko vapaasti sekä etukäteen että spontaanisti määrittyvien rajojen puitteissa. Tällä keskustelun rajaamisella tarkoitan itselleni hyödyllisessä aihepiirissä pitäytymistä ja keskustelun tietoista pitämistä ns. saturaatio- tai kylläntymispisteen alapuolella. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että kun uudet tapaukset (sovellan tätä haastateltujen vastauksiin) eivät enää tuo tutkimusongelman kannalta uutta tietoa ja aineisto alkaa toistaa itseään, on järkevää lopettaa aineiston kerääminen ja pyytää haastateltavaa siirtymään eteenpäin kysymällä uusi, omaan aiheeseeni liittyvä kysymys. Paneelikeskustelujen tapauksessa en vaikuttanut keskustelun etenemiseen mitenkään. Siitä huolimatta keskusteluissa nousi esiin monia tutkimukselleni relevantteja teemoja ja jopa itse haastattelemini henkilöiden kanssa yhteneviä näkemyksiä.

Haastattelumateriaalin kerääminen ja analysoitavaan muotoon saattaminen on prosessi, joka saattaa kasvattaa työmäärää tarpeettoman suureksi. Olen ratkaissut pitkän äänimateriaalin läpikäynnin ja työlään litteroinnin muodostaman ongelman siten, että teen haastattelujen sanelutallentimella äänittämisen ohella muistiinpanoja ja huomioita itse haastatteluprosessin aikana. Käytän näitä muistiinpanoja haastattelun suurten linjojen kirjallisena vastineena ja eräänlaisena haastattelun sisällysluettelona. Haastattelun audiotallennetta käytän yksityiskohtien tarkistamiseen ja tarvittavien litterointien tekemiseen. Teemoittelen haastattelumateriaalini eli jaan sen aineistosta nostamiini teemoihin, joita sitten tarkastelen yksityiskohtaisesti (kts. esim. Hirsjärvi & Hurme 2008, 47–48). On muistettava, että analyysin tiukkuuden, sitaattien ja tulkinnan tarve vaihtelee ja aineistoa ei voida käsitellä täydellisesti (Eskola & Suoranta 1998, 179). Haastatteluaineiston teemoittelu on yleinen metodi paitsi laadullisen aineiston analysoinnissa myös etnografisen tutkimuksen tekemisessä. Etnografian kirjoittaminen noudattaa samoja periaatteita kuin kaikki muukin tieteellinen kirjoittaminen. Se pitää sisällään mm. tutkimusaiheen ja teoreettisten lähtökohtien esittelyn, aineiston tulkitsemisen ja suhteuttamisen aiempaan tutkimukseen (esim. Heinonen 2013, 88–92). Asetin haastatteluaineiston löydökset eri tutkimuskohteiden ja -ajanjaksojen perusteella lukuihin 5–7. Näistä kaksi ensimmäistä kuvaavat yksinomaan Turun skenen kahta eri tutkimusajanjaksoja, seitsemäs luku puolestaan vertailee Turun ja Nousiaisten rock-

skeneä keskenään ajanjaksona 1997–2006. Aineistolukujen alaluvut kuvaavat etnografiselle tutkimukselle tyypilliseen tapaan teemoja aineistosta käsin (vrt. esim. Hirsjärvi & Hurme 2008, 160). Teemoja tai alalukuja ei ole jaoteltu tutkimuskysymysten perusteella, mutta ne kytkeytyvät tutkimuskysymyksiin. Alaluvuista jokainen sisältää pääkysymyksen kuvaamia varsinaissuomalaisessa rock-skenessä esiintyviä musiikin yhteisöllisen harrastamisen muotoja. Koska muotoja on monia, yhteensä jopa 24 erilaista, ei olisi järkevää jäsentää aineiston analyysiä pelkän pääkysymyksen kautta. Lisäksi haastateltavien kokemusten – tai niiden puutteiden – vuoksi joitakin teemoja, kuten esimerkiksi tanssiminen ja DJ-toiminta, ohitetaan pelkällä maininnalla toiminnan olemassaolosta. Musiikin harrastamisen muodot kootaan yhteen ”Lopuksi”-luvussa. Tutkimuksen paikallisuuteen viittaava otsikko ”Oman kylän poikki” nousee suoraan haastatteluaineistosta. Vaikka tutkimus ei keskitykään rockin maskuliinisuuteen, kuvastaa otsikko osuvasti aineiston, tutkimuksen ja koko rock-kulttuurin sukupuolijakaumaa. Valtaosa musiikkia paikallisskenessä harrastavista henkilöistä on näet miehiä.

Selkeimmin varsinaiseen pääkysymykseen (”Millaisia musiikin yhteisöllisen harrastamisen muotoja esiintyy varsinaissuomalaisessa rock-musiikkiskenessä?”) vastaavat alaluvut ”Musiikkiharrastusten jakautuminen”, ”Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta” ja ”Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus”. Ensimmäiseen alakysymykseen (”Mitä erilaisia musiikin yhteisölliseen harrastamiseen kytkeytyviä ilmiöitä haastatteluaineistosta on löydettävissä?”) vastaavat selkeimmin alaluvut ”Tulehtunut skene”, ”Bänditoiminta” ja ”Mainstream-kupla”. Toiseen alakysymykseen (”Miten skenen eri toimijat vaikuttavat sen toimintaan?”) vastaa selkeimmin luvut ”Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen” ”Turku Bandstand” ja ”Turku Rock Academy”, mutta samanaikaisesti myös luvut ”Tulehtunut skene” ja ”Mainstream-kupla” vastaavat siihen. Kaksi viimeksi mainittua kuvailevat paitsi rock-skenen ilmiötä myös yhtyeiden ja muusikoiden keskinäisiä vaikutussuhteita. Viimeiseen alakysymykseen (”Miten musiikin yhteisöllinen harrastaminen eroaa toisistaan eri tutkimuskohteiden ja -ajanjaksojen kohdalla?”) vastataan ilmeisimmin luvussa ”Turun ja Nousiaisten rock-skenet 1997–2006 vertailussa” ja sen muita tutkimuskohteita ja päälukuja muistuttavissa alaluvuissa. Kuitenkin, myös ”Turun rock-skene 2011–2016”-luvun alaluvut kommentoivat, mitä muutoksia tuoreemmassa tutkimusajanjaksossa on tapahtunut aiempaan tutkimusajanjaksoon nähden. Koska Turun rock-skeneä 2011–

2016 ei ole mahdollista vertailla Nousiaisten rock-skenen 1997–2006 kanssa niin sijainnin, koon kuin tutkimusajankohdankaan perusteella, ei kyseistä vertailua tehdä. Vertailun mahdollistamiseksi alalukujen nimeäminen ja sisältö ovat yhtäläiset jokaisen aineistoa käsittelevän pääluvun (”Turun rock-skene 1997–2006”, ”Turun rock-skene 2011–2016” ja ”Turun ja Nousiaisten rock-skenet 1997–2006 vertailussa”) kohdalla. Muutamat poikkeukset tästä ovat seurausta aineiston ja skenejen eroavaisuuksista. Esimerkiksi Nousiaisissa ei ole ollut Turku Bandstandiin millään tasolla verrattavissa olevaa musiikkikilpailua. Turun rock-skenen 1997–2006 haastatteluaineisto ei puolestaan voinut tarkastella vuoden 2006 tulevaisuudennäkymiä uskottavasti, sillä haastatteluaineisto on tuotettu vasta vuonna 2016. Niinpä Turun rock-skenen tulevaisuutta tarkastellaan ainoastaan Turun jälkimmäisen tutkimusajankohdan puitteissa. Aineiston teemoittelu limittyy toisiinsa, esimerkiksi kaupungin toimintaan kytkeytynyttä bändikisaa tai bänditoiminnan eri piirteitä voidaan pitää myös ilmiönä. Toisaalta esimerkiksi bänditoimintaa kuvailevat luvut vastaavat myös alakysymykseen siitä, miten skenen eri toimijat vaikuttavat skenen toimintaan.

5 TURUN ROCK-SKENE 1997–2006

Luvussa käsiteltävän Turun rock-skenen vuodet 1997–2006 ovat olleet Turku Bandstand-kilpailun aloittamisen, aktiivisen bändikulttuurin ja livetoinnin aikaa. Jälkikäteen on helppo huomata tutkimusajankohdan olleen viimeisiä hetkiä ennen Internetin ja sosiaalisen median täyttää vaikutusta rockkulttuuriin. Musiikillinen ennakkoluulottomuus ja monipuolisuus ovat olleet Turun rock-skenen voimavarana. Toisaalta piirre määrittää Turun musiikkikulttuuria ajasta ja tyyliä riippumatta. Piirteiden kääntöpuolena voidaan nähdä pirstaloituneen paikallisskenen ja keskenään mahtailevien ”kuppikuntien” muodostama ns. tulehtunut skene. Luku sisältää vuonna 2016 tehtyjen haastattelujen aineistosta teemoiteltuja alalukuja, jotka kuvailevat skenen toimintaa. Pääkysymykseen viitaten, musiikin yhteisöllisen harrastamisen muotoja esitellään selkeimmin alaluvuissa ”Musiikkiharrastusten jakautuminen”, ”Turun skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta” ja ”Bänditoiminta”. Musiikin yhteisölliseen harrastamiseen kytkeytyviä ilmiöitä esittelevät alaluvut ”Tulehtunut skene” ja ”Mainstream-kupla”. Skenen eri toimijoiden vaikutusta sen toimintaan taas esittelevät alaluvut ”Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen” ja ”Turku Bandstand”. Skene muodostaa tiiviin toiminnallisen kentän, jossa kaikki toiminnot ja toimijat kytkeytyvät toisiinsa. Näin ollen on selvää, että myös alaluvut muodostavat toisiinsa lomittuvan liukuvarajaisen kokonaisuuden.

5.1 Musiikkiharrastusten jakautuminen

Haastatteluaineistosta on löydettävissä monia musiikin yhteisölliseen harrastamisen muotoja. Tyypillistä on, että muusikot jäsenyvät yhtyeiksi ja yhtyeet muutaman yhtyeen miniskeneiksi tai täysikokoiseksi paikallisskeneksi. Musiikin yhteisöllisen harrastamisen eri muodot pitävät sisällään monia erilaisia ilmiöitä. Ensinnäkin, yhtyetoiminta ohjailee yksilöllistä soittoharrastusta ja voi saada aikaan jopa pääinstrumentin vaihtamisen. Esimerkiksi indie rockia 2000-luvun alkupuolelta alkaen lähinnä sähköbassolla soittanut B2 kertoo aloittaneen oman musiikkiharrastuksensa sähkökitaraa soittaen. Hän opiskeli muutaman vuoden ajan Turun seudun musiikkiopistossa, joka on maksullinen, tavoitteellinen, harrastustoimintaan tai ammatilliseen koulutukseen valmentava oppilaitos. Hän siirtyi kitarasta melko nopeasti [sähkö]bassoon, koska perusteilla olleesta bändistä basisti uupui. Jonkin aikaa bassoa

soitettuaan hän koki, että ”tää on ehkä se mun juttu muutenkin” (B2 2016). Olosuhteiden pakko ja yhteytoiminnan luoma tilaus ajoi siis soittajan vaihtamaan pääsoitintaan. Päätös vaikuttaa olleen oikea, koska muusikko ei instrumenttivaihdoksen jälkeen ole pääsoitintaan vaihtanut.

Oman musiikin säveltäminen, sanoittaminen ja esittäminen, omaehtoinen harjoittelu sekä bänditoiminta on haastateltaville pääasiallinen tapa harrastaa musiikkia. Esimerkiksi glam rockia 1990-luvun alusta lähtien yhtyeissä soittanut turkulainen laulajakitaristi B3 on opiskellut 15-vuotiaana yhden vuoden musiikkiopistossa. Hän on sen ja muutaman soittotunnin ohella itseoppinut niin soiton, laulun kuin säveltämisen ja sanoittamisenkin suhteen (B3 2016). Haastatellut amatöörimuusikot eivät harjoita erottelua tai distinktiota (vrt. Bourdieu 2007, 2) ohjattujen tai koulutettujen ja itseoppineiden muusikkojen välillä. Tämä lienee seurausta myös haastateltujen omasta musiikkiopistotaustasta. Turkulaisten haastateltavien ja paneelikeskustelijoiden lausunnoista on mahdollista koota seuraavat musiikin harrastamisen muodot: ohjattu soitonopiskelu, yhteytoiminta, livesoitto, improvisoitu ”jamitteleva” musisointi, studioäänitykset, säveltäminen, sanoittaminen, sovittaminen, soitinrakennus, live-esiintymissä käynti, bändikisoihin osallistuminen ja niiden seuraaminen, musiikin kuuntelu, musiikkiin kytkeytyvän materiaalin (mm. levyt, fanituotteet) keräily, DJ-toiminta ja tanssiminen (B1–C10 2016). Samankaltaisia musiikin harrastamisen tapoja löytyy esim. Finneganin tutkimuksesta (Finnegan 1989).

5.2 Tulehtunut skene

Yhtyeiden keskinäinen kilpailu ja kateus luovat ns. tulehtuneen skenen ja heikentävät yhteisöllisen musiikkiharrastuksen yhteishenkeä. Yhtyeiden jäsentyminen skeneiksi on selitettävissä esimerkiksi seligregaanin (Leisiö 1991, 45–47) tai sisäryhmän käsitteiden kautta (Silbermann 1963, 91). Monissa haastatteluissa ja turkulaisen rock-kentän kuvauksissa nousee esiin kateus ja jakautuneisuus eri tyylejä ja eri yhtyeitä edustavien muusikkojen kesken – puhutaan ”kuppikuntaisuudesta”, ”bändikateudesta” ja ”tulehtuneesta skenestä”. Esimerkiksi eräs yhtyevalmennusprojekti Turku Rock Academyn ydinahmoista, Mark Bertenyi, on todennut Yleisradion haastattelussa, että ”Turku on muissa kaupungeissa surullisen kuuluisa rock-skenestään. Täältä ei pääse kukaan eteenpäin, kun kaikki tappavat äkkiä toisensa ennen kuin pääsee ulos”

(Töykkälä 2016). Myös esimerkiksi B3 kuvailee, että ”täällä on aina ollut joku ihmeellinen bändikateus” (B3 2016) eli jonkin toisen yrityksen pienintäkään kaupallista menestystä on kadehdittu ja ”kilpailu koetaan uhaksi” (B1 2016). Orastava suosio on pyritty turmelemaan selän takana pahaa puhumalla ja omaa yritystä kehumalla. Haastattelu-aineiston perusteella vaikuttaa, että moinen toiminta on pilannut kaupungin skenen yhteishengen sekä heikentänyt verkostoja ja mahdollisuuksia yhteistyöhön, joka saattaisi hyödyttää kaikkia osapuolia. ”Se yhdessä tekeminen on ollut vähän sitä sellaista huonompaa. Tietysti määrin joo kaveriporukalla, mut [...] joku täällä on mättänyt et täältä ei oo koskaan tullu mitään” (B3 2016). Kuten monien muidenkin sosiaalisten ongelmien, myös Turun nurkkakuntaisuuden tarkka määrittely on vaikea tehtävä. Selvää on kuitenkin se, että jokin asia on vialla.

Turun rock-skene vaikuttaa jakautuneen toisiinsa epäluuloisesti suhtautuviin nurkkakuntiin. Näin ei kuitenkaan ole käynyt kaikkialla. Esimerkiksi, 1990-luvun suosikkiryhdykset Tehosekoitin (Lahti) ja Apulanta (Heinola) tekivät paikallisyhteistyöstään paitsi musiikillisen myös taloudellisen menestyksen Levy-Yhtiö -levy-yhtiön kautta (B3 2016). B3 kiteyttää Turun vastaavan tilanteen seuraavasti: ”Sellainen täällä Turussa on jäänyt siihen et yhteiskeikka johonkin [...] Ja meidän bändi on parempi kuin teidän bändi ja et meidän kuuluis soittaa viimeisenä, me ollaan isompia staroja kuin te [...] mä luulen et se on se suurin syy et täältä ei oo yhtään mitään tullu [...] Et koska on se ollut vähän tulehtunut se skene siellä” (B3 2016). Epäterve kilpailutilanne ja pienten yritysten keskinäinen mahtailu on siis vaikeuttanut kaikkien toimintaa. Mm. B1:n ja B3:n teorian tämä on aiheuttanut sen, ettei Turusta ole koostaan huolimatta tullut menestyneitä rockyhtyeitä siinä määrin kuin samansuuruisista tai pienemmistä kaupungeista (B1; B3 2016). Yhden selityksen nurkkakuntaisuudelle saa soveltamalla Leisiön aksigregaatintäsitettä. Aksigregaatintä on yhteisö, johon kuulumiseen tai siitä eroamiseen vaaditaan yhteisön jäsenten suostumus (Leisiö 1991, 45–47). Mikäli jonkin nurkkakunnan kaikki jäsenet eivät henkilökohtaisista tai musiikillisista syistä suostumustaan anna, ei mukaan pyrkivä henkilö pääse yhteisön toimintaan mukaan. Kaikki skenen jäsenet eivät välttämättä tunne toisiaan, mutta skenen sisällä operoiviin muutaman yrityksen miniskeneihin integroituminen voi hankaloitua huomattavasti jopa yhden henkilön vastustuksen vuoksi. Miniskeneihin kuulumisen ja niistä käsin koko skeneeseen integroituminen nousee Turussa tärkeään asemaan rock-skenen segmentoituneen luonteen vuoksi.

Koska Turussa ei ole ollut ”polkuja” (B1 2016) eli musiikkiteollisuuden infrastruktuuria (merkittäviä paikallisia levy-yhtiöitä tai rock-esiintymisareenoja), on pienikin menestyminen nähty lähes mahdottomana. Niinpä menestyksestä osattomaksi jääneet ovat osanneet reagoida muiden menestykseen vain kateudella. Ainoana poikkeuksena infrastruktuurissa on vuosina 1994–2014 valtakunnallisesti ilmestynyt rocklehti Sue, joka oli ja on yhä Suomen rockhistorian merkittävin populaarimusiikin ilmaisjakelulehti (esim. B1 2016). On myös todettava, että edellä mainittu TVO oli – ja on yhä – valtakunnallisesti vaikutusvaltainen esiintymisareena. Se kuitenkin kytkettiin voimakkaammin punk rockin ja underground-musiikin tyyllilajeihin, joihin ei liity samanlaisia menestysodotuksia kuin valtaviirran rockille. Ehkäpä siksi kateuskaan ei – välttämättä – ole kalvanut TVO:n musiikkityylejä samassa määrin. Varmuutta tälle asialle ei haastatteluaineiston suppeuden vuoksi ole mahdollista saada. Kaikki haastateltavat eivät ole kokeneet nurkkakuntaisuutta tai tulehtunutta skeneä samanlaisena tai edes huomanneet sitä (B2 2016), joten ilmiön olemassaoloon vaikuttaa subjektiivinen kokemus. Kykenemättömyys nähdä oman kaveripiirin ja tyyllilajin ulkopuolelle vaikuttaa olleen merkittävä este yhteistyölle ja menestykselle. ”Jos ne olis tehny jotain yhteistyötä nii ois ne voinu saadakin jotain aikaan. Kaikki vähän niinku puheli itsekseen jossain” (B3 2016), toteaa haastateltava B3. Leisiön termistön soveltamisen ohella ilmiö on mahdollista selittää Hebdigen alakulttuuriteorian kautta. Turussa on siis muodostunut muutaman yhtyeen pienoisalakulttuureja (vrt. Hebdige 1979), jotka ovat toimineet vastakulttuureina toisille pienoisalakulttuureille. Jonkinlainen yhteys pienoisalakulttuurien välillä on kaikkien mielestä ollut olemassa, sitä ei vain ole hyödynnetty mihinkään rakentavaan (esim. B3 2016).

5.3 Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta

Skenet muodostavat keskuksia mm. anniskeluravintoloihin ja nuorisotiloihin ja festivaaleille. Näkemykset skenen keskuksista vaihtelevat, indierokkari pitää anniskeluravintola Klubia (ent. Säättämö) sellaisena (B2 2016). Yhtyeen edustama musiikkityyli ja sen vastaanotto on vaikuttanut siihen, mikä keikkapaikka muodostuu skenen keskuksiksi kullekin yhtyeelle ja musiikkityylille. Esimerkiksi TVO:hon B2:lla ”ei jääny semmost suhdetta” (B2 2016). Se [TVO] oli kuitenkin semmost UG:mpaa musaa, me ollaan aina oltu tämmösii poppareit kummiski [...] ei meistä ehkä sit UG:ta

saa tekemälläkään”. Toisin sanoen, yhtyeen soittama musiikki ei ollut UG [underground]-skenelle ja sen keskukselle eli TVO:lle sopivaa. Myös Downtown ja Päiväkoti ovat jääneet keikkapaikkoina haastateltavalle mieleen. Tiedyt paikat, kuten Dynamo tai Venus, on sen sijaan mielletty livetarjonnasta huolimatta yökerhoksi (B2 2016). Cohenin teorian (Cohen 1999, 241) mukaisesti myös Turussa esiintymistilaa (klubi, baari tms.) pidetään skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, johon muusikot ja musiikin kuluttajat kokoontuvat. Jo mainittu Auran Panimo nousee skenekeskuksena esiin myös omien haastateltavieni lausunnoista. Esimerkiksi haasteltava B3 muistelee, että ”Auran Panimolla tuli hengailtua”(B3 2016). C7 muistelee soittaneensa Panimolla 1990-luvun lopulla underground-rocktapahtumassa, jossa esiintyi paitsi turkulaisia myös ruotsalaisia yhtyeitä (C7 2016). Kaupungin tukeman keikkapaikan sijainti laivayhteyksien välittömässä läheisyydessä mahdollisti siis jopa kansainvälisen vuorovaikutuksen skenejen välillä. Toisaalta B3 toteaa, että ”ei täällä oikeen rokkiskeneä ollut. Vähän sellaista undergroundskeneä [...] Verrattuna muihin tän kokoisiin kaupunkeihin huomattavasti vähemmän ja pienemmät piirit [...]” (B3 2016). Olisi helppo todeta lausunnon perusteella, ettei kaupungissa ole rock-skeneä. Asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen, haastateltava käyttää aineistossa skene-sanaa eri merkityksessä kuin esim. Bennett ja Peterson, jotka pitävät lähes mitä tahansa musiikillista yhteisöä skenenä (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3). Omassa skenen määritelmässään haastateltava B3 painottaa kaupallisen menestyksen ja fanikulttuurin muodostumista (B3 2016).

5.4 Bänditoiminta

Yhtye tekee musiikkia sekä tallentaa ja esittää sitä yleisölle. Näistä koostuu yhtyeen pääasiallinen toiminta, jota yhtye markkinoi. Turussa on tarkasteltavana ajanjaksona (vuodet 1997–2006) toiminut suuri määrä bändejä lähes jokaisen populaarimusiikin yleisesti tunnetun tyylilajin parissa. Rockmusiikki ei ole kuitenkaan ollut ainakaan kaupallisen menestyksen keskiössä. Esimerkiksi B3 toteaa ”eihän täältä oo yhtään rokkibändiä päässy ees yhtään mihinkään koskaan. Ehkä Boycott ainoana - eikä nekään päässy kunnolla” (B3 2016). Laulaja Tommi Lätisen luotsaama hard rock-yhtyeen ohella Turun tutkimusajankohtaa 1997–2006 edeltävistä yhtyeistä on mainittava Ressu Redfordin johtama pop rock-yhtye Bogart Company, glam metal-yhtye Ironcross, huumoriyhtye Vilperin Perikunta, post punk-yhtye Liikkuvat Lapset, Kauko Röyhkän

johtama 500 kg lihaa, uuden aallon yhtye Pasi & Mysiini, soul pop-yhtye Suurlähettiläät ja rap rock-yhtye Pääkköset. Em. yhtyeiden aktiiviura sijoittuu 1980-luvun puolivälistä 1990-luvun alkuun. (esim. Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1997, 403; 378; 405; 491; 356; 349; 300; 457; 441). Rockmusiikin ohella turkulaisten muusikoiden suurin kaupallinen menestys on tapahtunut lähinnä iskelmämusiikin (mm. Matti ja Teppo, Tamara Lund, Tuula Amberla) (esim. Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1997, 106; 39; 356–357) ja elektronisen tanssimusiikin artistien kautta, mm. Pan Sonic, Bomfunk MC's:in DJ Gismo, Darude ja Jaakko "JS16" Salovaara (esim. Kärki 2011, 126).

Monien rock-yhtyeiden elinkaari on melko lyhyt kaikkialla, näin on asian laita myös Turussa. Jotkin yhtyeet ovat kuitenkin toimineet vuosikymmeniä, tosin taukoja välillä pitäen. Ensimmäisenä yhtye-esimerkinä toimii haasteltava B3:n pääasiallinen yhtye, glam rockia soittava Crystal Extasy (alkup. Crystal Ecstasy, per. 1997). Monet muusikot ovat sangen haluttomia luokittelemaan soittamaansa musiikkityyliä yksiselitteisesti, mutta B3 viittaa yhtyeeseensä ”kaupungin omana meikkibändinä” (B3 2016). Yhtyeen Internet-sivustokin määrittää sen tyylilajiksi ”glam rockin” (Crystal Extasy 2016). Yhtyeen musiikillisen tyyli on suoraa seurausta sen alkuperäisjäsenten musiikkimausta, johon kuului mm. Hanoi Rocks, Alice Cooperin ja Lords Of The New Churchin kaltaisia visuaalisuuteen panostavia rockyhtyeitä. Yhtye julkaisi debyytti-EP:nsä omakustanteena vuonna 1998 saaden huomiota mediassa (esim. TV-ohjelma Jyrki sekä lehdet Turun Sanomat ja Sue). Menestyksestä huolimatta yhtye on ollut ”on/off-bändi” (B3 2016), toimintaa on leimannut mm. kokoonpano-muutoksista johtunut katkonaisuus. B3 soitti pääyhtyeensä ohessa Suomen tunnetuimpien glamrokkareiden kanssa Michael Monroe Bandissa (2000–2001) ja Michael Monroe & Andy McCoy – Hanoi Revisited-yhtyeessä (2001–2002). Haastateltavan lopetettua ko. yhtyeissä v. 2002 jatkoi pääyhtye Crystal Extasy vielä n. vuoden ajan, julkaisten toisen EP-levyn. Yhtye lopetti toimintansa v. 2003 loppuunmyydyin jäähyväiskeikan jälkeen. Vuonna 2004 haastateltava perusti naisvokalistilla varustetun konepop-vaikutteisen Crystal Syndicaten ja sittemmin Crystal Extasyn uudelleen. (B3 2016).

Toinen esimerkkiyhtye on nimeltään Traffic Island. Haastateltava B2:n veljensä kanssa perustama indie rock -yhtye on perustettu yhtyettä käsittelevän Wikipedia-artikkelin mukaan vuonna 1998 (Wikipedia 2016). Haastateltava itse kuitenkin mieltää yhtyeen varsinaisen toiminnan alkaneen demo-EP:n myötä vuonna 2005, Grasso-nimen ja

”muutaman Bandstandin” jälkeen (B2 2016). B2 kuvaa yhtyeensä soittavan ”englanninkielistä pop/rockia” ja yhtyeen Facebook-sivu taas tyylejä ”pop, indie, alternative, electro ja rock” (Facebook 2016). Bändi vaikuttaa siis olevan melko haluton määrittelemään musiikkityyliään tarkasti. Yhtyeen urakehitys on ollut nopea, jo vuoden kuluttua ensimmäisestä demo-EP:stä yhtye oli tekemässä ensimmäistä albumiaan monikansalliselle Universal-yhtiölle. Tämä lienee poikkeuksellista Turussa. Levytyssopimuksen myötä yhtyeelle tarjottiin mm. TV-esiintymisiä, haastatteluja ja suuren kokoluokan keikkoja lähinnä Suomessa. Haastateltava reagoi tähän neutraalisti, jopa vähätellen: ”[Se tapahtui] yllättävän nopeesti, ehkä vähän jopa liian nopeesti [...] Sai ainakin hommat alkuunsa” (B2 2016). Suhtautumiseen näyttää olevan monia syitä. Ensinnäkin, levytyssopimus ei takaa kaupallista menestystä. Korkeista odotuksista huolimatta yhtyeen kahta albumia myytiin kutakin vain n. 1000 kappaletta, vaikka ”on sitä siinäkin tekemistä” (B2 2016). Toiseksi, yhtyeen yhteistyö Universalin kanssa ei päättynyt kovinkaan hyvässä hengessä. Keväällä 2009 julkaistun kakkosalbumin jälkeen yhtye huomasi nimensä kadonneen levy-yhtiön Internet-sivujen artistiluettelosta. Haastateltava kuvailee tilannetta yhä hämmentyneen oloisena ”ei ilmoitettu, vaan... poistettu” (B2 2016). Yhtyeelle ei siis ilmoitettu yhteistyön päättymisestä mitenkään. Alkujärkytyksen jälkeen yhtye koki vapautuneensa levy-yhtiön kontrollista ja haastateltava perusti veljensä kanssa Journalist-yhtyeen. Sittenkin myös Traffic Island on aktivoitunut uudelleen.

Yhtyeet ovat hyötyneet verkostoitumisesta muiden yhtyeiden kanssa mm. esiintymismahdollisuuksien muodossa. Yhtyeiden uran varrella muodostuu usein tiiviimpiä suhteita ns. kaveribändeihin eli yhtyeisiin, joiden kanssa koetaan musiikillista ja sosiaalista yhteenkuuluvuutta. Näiden yhtyeiden kanssa on ”soitettu ristiin” eli vaihdettu jäsenistöä päittäin, ”perustettu [muutamaaan soittelukertaan jääneitä] bändejä” ja jäsenistön sairastapauksien tai muiden esteiden tullen menty ”tuuraamaan tarvittaessa” (B2 2016). Tiivis muutaman yhtyeen joukko on kokenut haastateltavan mukaan, että ”ollaani niinku samassa veneessä” (B2 2016). Toisin sanoen, yhtyeiden yhteisöllisyys on ollut sekoitus henkilökohtaisia suhteita ja musiikillista yhteneväisyyttä. Kaveribändien muotoutumisen voi selittää osaltaan vaikkapa Timo Leisiön kehittämän seligregaanin käsitteen kautta. Useimmat, saman kulttuuriperinteen ympärille kiertyvät yhtyeet voivat muodostaa seligregaanin niin halutessaan (Leisiö 1991, 45–47). B3:n tapauksessa paikallisia kaveribändejä oli niukemmin. On

huomattava, että haastateltavan yhtye soitti tuolloin harvinaisempaa musiikkityyliä (glam rock) kuin muutamaa vuotta myöhemmin (indie rockia soittaneen) yhtyeensä kanssa aktivoitunut haastateltava B2. Molemmat seikat lienevät vaikuttaneen kaveribändisuhteiden muodostamiseen.

B3:n yhtyeen jäsenistö oli tiukasti pääbändiinsä sitoutuneita, joten kokeiluluontoisia kokoonpanoja muiden muusikoiden kanssa ei juuri syntynyt. B3:n yhtyeen tapauksessa verkostoituminen jäi myös yksittäisiin keikkoihin, eikä tiiviimpää yhteistyöverkostoa muodostunut. Hän muistelee, että yksittäisiä yhteiskeikkoja tehtiin mm. Mondo Bizarron, Sister Manikin, Sweatmasterin ja Hundred Million Martiansin kanssa. Crystal Syndicate-yhtyeen aikaan yhteistyötä tehtiin samalla levy-yhtiöllä ja treenikämpällä olleiden turkulaisten Mondo Bizarron ja Rozzy Randall & The Roller Bastardsin kanssa. Tiiviimpää yhteistyötä haastateltava teki kuitenkin helsinkiläisen glam metal-yhtye Plastic Tearsin ja Kouvolan ”Smack-tyylisen” Mary-Annin (sittemmin menestynyt tunnelmametalliyhtye To/Die/For) kanssa 90-luvun lopulla. Tyyllillisen yhteensopivuuden ohella haastateltava muistelee, että ”niitten kanssa oli hyvä tehdä, kun siin ei ollu mitään sellaista isottelua”. (B3 2016). Yhteishenki ”tulehtuneen skenen” ulkopuolella vaikuttavan yhtyeen kanssa vaikuttaa siis olleen parempi kuin turkulaisten yhtyeiden kanssa. Musiikillisesti B3:n yhtye vaikuttaa kokeneen yhteenkuuluvuutta eniten 1990-luvun loppupuolella Turkuun muuttaneen entisen Hanoi Rocks-laulaja Michael Monroen kanssa. Yhtye soitti lukuisia yhteiskeikkoja Monroen kanssa vuosina 1998–2001. B3:n yhtye vaikuttaa siis kokeneen yhteenkuuluvuutta paikalliskeneä voimakkaammin ylipaikallisten glam rock, glam metal ja ”katurock”-skenen kanssa (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3).

Musiikkityylin genrelinjaukset ja etenkin pop-sensibiliteettiä korostava musiikillinen asenne on tuottanut vaikeuksia verrattain tuntemattomille ja vaihtoehto-ihanteiden vaikutuspiirissä operoiville yhtyeille. B2 kuvailee, että ” Suomen indie-skenessä [...] [jotkut artistit] häpee sitä et nyt menee liian popiks” (B2 2016).”Liian hyviä” (B2 2016) eli tarttuvaa sävellyksiä ja sovituksia siis kartetaan ylipaikallisessa indie-skenessä. B2:n yhtyeet ovat korostaneet popsensibiliteettiä ilmaisussaan. Tästä seurauksena pienen kokoluokan tapahtumajärjestäjät ovat kieltäytyneet ottamasta liian ”hittihakuista” yhtyettä esiintyjävalikoimaansa (B2 2016). Ilmiön taustalla lienee yhtyeiden ja kuulijoiden pyrkimys vaihtoehtoisuuteen ja indie rock -uskottavuuteen, johon pyritään

alagenren autenttisuuden ihanteita toteuttamalla (vrt. Negus 1992, 69–70). B3:n tapauksessa omalaatuisuus oli eduksi. Crystal Extasy oli ”kaupungin oma meikkibändi”, jossa oli ”jotain siinä mistä ne tykkäs [...] kun me oltiin semmosii” (B3 2016). Oman tien kulkeminen ja tietynlainen epämuodikkuus ei siis ollut haitta yhtyeen pyrkimyksille, pikemminkin päinvastoin. Kuitenkin, ”meidän mielestä niiden muiden jutusta puuttu jotain [...] kun me yritettiin luoda sellaista sarjakuvasaki-imagoa” (B3 2016). Omat mieltymykset ja odotukset hyvän rockbändin suhteen eivät siis täyttyneet paikallisskenessä eikä edes kansallisella tasolla kuin tietyissä tapauksissa. Silbermannin sisäryhmän käsitteen kautta tilannetta tarkasteltuna on mahdollista todeta, että haastateltava B3:n yhtyeen jäsenet eivät kokeneet muiden yhtyeiden kanssa yhteenkuuluvuutta siinä määrin, että olisivat oman valintapäätöksensä perusteella halunneet muodostaa sisäryhmän muiden paikallisten rock-yhtyeiden kanssa (Silbermann 1963, 91).

Markkinointi on haastateltavien yhtyeissä tapahtunut tutkimusajankohdalle tyypillisin tavoin, mm. ”kaupungille levitettyjen” julisteiden, ”flaijerien” eli lentolehtisten, fanien levittämän sanan eli ns. puskaradion ja rocklehdistä ostetun mainostilan kautta (B2; B3 2016). Huomionarvoista on, että haastateltava B3:n yhtyeellä oli itse tehdyt Internet-sivut jo vuonna 1998 – jo kauan ennen monia tunnetumpia yhtyeitä (B3 2016). Näiden ohella musiikkivideot, äänitteet, annetut haastattelut, musiikkikritiikit ja live-esiintymiset ovat olleet osana markkinointia (B1; B2 2016). Medialla, televisiolla ja Internetillä koetaan olevan merkitystä musiikin ja skenen käytännöille yleisemminkin (esim. Rautiainen-Keskustalo 2013, 326). Live-esiintymisen äänenlaatu ei ole haastateltavien mukaan vaikuttanut yleisön suosioon tutkimusajankohdan aikana. B1:n mukaan kehojen äänentoistolaitteiden (PA, *Public Address*) tai osaamattomien ääniteknikkojen aikaansaama ”huono soundi” eivät ole karkottaneet turkulaisyleisöä keikoilta, vaan ”paskat [huonot] bändit” (B1 2016). Huonommat puitteet eivät haastateltavan mukaan vaikuta, ellei äänenlaatu ole ”aivan onneton” (B1 2016). Soittajanäkökulmasta puhuvan haastateltava B2:n mukaan keikka ”pitää pystyä soittamaan missä tahansa puitteissa”, eikä ole ”mikään selitys huonolle keikalle, että on huonot puitteet” (B2 2016). Huonossa esiintymistilassa ei mikään yhtye voi olla parhaimmillaan, mutta B2:n mukaan yhtyeen on silti oltava hyvä. Teknisten puitteiden luomien rajoitteiden myöskään tule ainakaan näkyä yhtyeen ”naamasta” (B2 2016) eli rajoitteiden ei tule vaikuttaa esiintymistunnelmaan tai -asenteeseen negatiivisesti.

Modernin populaarimusiikin live-esiintyminen on kieltämättä riippuvainen ääniteknologiasta (esim. Thébere 2001, 24). Kuitenkin, yhtyeen taidokkuus ja viihdyttävyyys vaikuttaa olevan äänitekniikkaa tärkeämpi osa underground-yhtyeen live-esiintymistä.

Yleisö on saapunut yhtyeen kotipaikkakunnan live-esiintymisiin osittain musiikin, osittain taas henkilökohtaisten suhteiden perusteella. Ulkopaikkakunnalla yleisö on taas seurannut live-esiintymisiä selkeämmin itse musiikin vuoksi. Haastateltujen muusikoiden yhtyeet ovat aktiiviaikoinaan harjoittaneet verrattain paljon live-esiintymisiä, jotka ovat keskittyneet kotikaupunki Turun ohella lähinnä Varsinais-Suomeen ja Etelä-Suomen suurempiin kaupunkeihin (mm. Helsinki, Tampere, Jyväskylä, Joensuu). B2:n mukaan ”Turussa [on] tietty enemmän kavereita” keikalla katsomassa. Yhtyeen henkilö-kohtaisesti tuntemien yleisön jäsenten määrä on saattanut kotikaupungin keikalla olla n. 50 % yleisöstä, kun taas ulkopaikkakunnan esiintymisiä on seurannut lähes yksinomaan yhtyeelle tuntemattomia henkilöitä. Hän kuvailee, että ”parhaat keikat on sellasii, että yleisös on 200 eikä tunne ketään” (B2 2016). On mukava nähdä kotikaupungin yleisössä kavereita, mutta ”tuntemattoman yleisön” takia musiikkia lopulta tehdään (B2 2016). Muusikolle merkityksellisintä yleisöä ovat olleet siis ne henkilöt, jotka ovat saapuneet konserttiin musiikin eikä henkilökohtaisten suhteiden vuoksi. Myös esim. Finneganin tutkimien paikallisyhtyeiden yleisöt tuntevat muusikot henkilökohtaisesti (Finnegan 1989, 152).

Yleisö koostuu musiikin kuluttajista, jotka kuuntelevat musiikkia joko äänitteiltä ja videotallenteilta tai seuraavat live-esiintymisiä. Näennäisen passiivisesta roolistaan huolimatta yleisön edustajat suuntaavat mielenkiintonsa tietynlaiseen musiikkiin, arvottavat musiikkia makunsa kautta, järjestäytyvät faniyhteisöiksi, rahoittavat muiden toimijoiden toimintaa ja tekevät yhteisöllisestä musiikin tekemällä harrastamisesta mahdollista ja mielekäästä. ”Pitkien rokkiperinteiden” kaupungeissa, kuten Tampereella, Seinäjoella ja Joensuussa, B2:n yhtye on esiintynyt mielellään, sillä ”siel käydään keikoilla” (B2 2016) eli yleisö on ollut yleisesti livemusiikista kiinnostunutta. Sen sijaan Turussa mielenkiinto on ollut yleisesti vähäisempää. B2 kuvailee, että ”Turussa ihmiset hirveen vähän käy kattomassa bändei, joista ne ei tiedä mitään [...]varautuneempi fiilis katsojalla”. Turun rock-skeneä siis määrittää katsojienkin tasolla samankaltainen sulkeutuneisuus kuin muusikoiden kesken. Yhteiskiertyneellä

muuten innostuneen vastaanoton saanut ”kaveribändi on saanut soittaa tyhjälle salille [Turussa] ja yleisö on et jaa jaa, ei kiinnosta” (B2 2016). Myös esim. D2 huomauttaa, että ”Turussa yleisö tulee paikalle silloin, kun se turkulainen bändi soittaa...siis oikeesti” (D2 2016). Turkulaisyleisö on siis suhtautunut passiivisesti Turun ulkopuolelta tulleisiin yhtyeisiin. Amatöörimuusikoiden ja heidän yleisönsä ”valuuttana” voidaan pienehköjen rahasummien ohella pitää amatöörimusiikkiin kulutettua (vrt. Purhonen et al. 2014, 15) aikaa. Näin ollen on ymmärrettävää, että vaikka yleisö olisi ostanut paikallisen ja ulkopaikkakuntalaisen yhtyeen yhteiskeikalle lipun, ei yleisöä saa automaattisesti avoimeksi tuntemattoman yhtyeen esiintymiselle – sen näennäisestä ilmaisuudesta huolimatta.

Vähänkään ammattimaiseen esiintymiseen tai bänditoimintaan alkoholin liikakäyttö ei kuulu, mutta päihteillä on ollut roolinsa Turun rock-kulttuurissa vuosina 1997–2006. Esimerkiksi B2 kuvailee, että ”kyl se siihen kuuluu, mut en mää kannis ainakaan tykkää soittaa” (B2 2016). Mielenkiintoista on huomata, että monet haastateltavista korostavat erikseen, että ”alkoholilinjalla pysyny” (B2 2016) ja ”me ollaan aina oltu sellaisii viinanjuojia” (B3 2016) eli muusikot sanoutuvat irti laittomien huumausaineiden käytöstä. On tarkennettava, että kysymyksenasettelu ei määritellyt ”päihteitä” tarkasti. Haastateltava B3 muistelee, että ”koskaan ei oo keikka menny pilalle et kukaan olis ollu [...]se on hyvin epäammattimaista mennä lavalle kannissä” (B3 2016). Haastateltavien omien yhtyeiden parissa ei ole ollut ongelmia alkoholinkäytön vuoksi, mutta on selvää, että päihteiden käyttö on vaikuttanut negatiivisesti joidenkin yhtyeiden musiikillisiin suorituksiin ja yhteytoimintaan sitoutumiseen. Haastateltavien mukaan päihteiden ja bänditoiminnan merkitystä liioitellaan, mutta myönnetään musiikin olevan ”helppo harrastus juupoille” (B3 2016). Musiikki itsessään ei aja ketään alkoholismiin tai huumeriippuvuuteen, mutta rock-kulttuurin hyväksyvyys saattaa mahdollistaa päihteiden väärinkäytön. Haastateltava B2 toteaa, että ”ei se ole sillee ollennaist, mut olis se outoo jos ei keikan jälkeen muutamaa bissee bakkäril olis” (B2 2016). Alkoholiuomien kohtuudella nauttiminen kuuluu siis live-esiintymisten jälkeiseen palautumiseen. 1960–1980-luvuilla vallalla ollut mytologisoiva suhtautuminen rock-muusikoiden päihteiden käyttöön (esim. Söderblom 1990, 90) vaikuttaa kuitenkin olleen ainakin jossain määrin historiaa.

Suomen alkoholipolitiikka ja kaupungin infrastruktuuriset ratkaisut ovat vaikuttaneet kaupungin omistamissa ja hallinnoimissa nuorisotaloissa järjestettyjen livekeikkojen yleisömääriin negatiivisesti. Tutkimusajankohdan merkittävimmän kaupungin omistaman nuorisotilan, nuorisokeskus Palatsin tiloissa ei ollut alkoholin anniskelua. Tästä seurauksena täysikäiset eivät löytäneet paikkaa esiintymisareenana ja nuoret lakkasivat täysi-ikäistyttyään käymästä ko. tilassa. B3 muistelee, että ”Palatsin ongelma oli aina se, ettei jengi halunnut tulla sinne koska sieltä ei saanut dokuu”. Täysikäiset eivät siis tulleet katsomaan keikkoja Palatsiin, vaikka sitä ei kaupungin nuorisotoimen toimesta varsinaisesti kiellettykään. Kuilu ala- ja täysi-ikäisen yleisön välillä näyttää olleen suuri – ja on sitä yhä. Syytä tähän on monia, mutta eräs näistä kuilua luovista tekijöistä on epäilemättä kaupungin ja valtion tasolla toimivat alkoholipoliittiset linjaukset. Kuten haastateltava B3 toteaa: ”En tiedä, että kenen etu tämä Suomen yliholhoava alkoholipolitiikka on” (B3 2016). Rock-skenen keskuksina toimivien anniskeluravintoloiden (esim. Cohen 1999, 241) pääasiallinen funktio on alkoholin myynti. Asiakkaat saapuvat ravintolaan tarkoituksenaan nauttia alkoholia. Näin ollen on perusteltua olettaa, että anniskelumahdollisuus on vaikuttanut päätökseen saapua ravintolaan – musiikillisen tarjonnan ohella.

Yhtyeiden hajoamisen tai yhtyeestä eroamisen/erottamisen aiheuttavat syyt voidaan pääasiallisesti jakaa viiteen luokkaan. Näitä ovat motivaatio-ongelmat, bänditoiminnan ja muun elämän yhteensovittamisen ongelmat, päihdeongelmat, taiteelliset erimielisyydet ja henkilökohtaiset erimielisyydet. Vaikuttaa siltä, että yhtyeen jäsenen tai jäsenten muut kiireet tai fyysinen etäisyys (työ, perhe, opiskelu, armeija tai siviilipalvelus, muutto) ovat olleet yleisimpiä syitä yhtyeistä lähtemiseen tai yhtyeiden hajoamiseen. Turun aineistosta nousee kuitenkin myös muita aiheuttajia, jotka saattavat olla myös em. käytännön kiireiden taustavaikuttajia. Yhtyeitä hajottavat myös täyttymättömät menestysodotukset ja taiteellisen ilmaisuvapauden kaipuu. Esimerkiksi haastateltava B2:n yhtye lopetti toimintansa usean vuoden ajaksi ilmeisesti molemmista syistä. Kuten aiemmin on mainittu, monikansallinen levy-yhtiö poisti yhtyeen riveistään ja yhtyeen ydinahmot halusivat tehdä jotakin ”ihan muuta” (B2 2016). Haastateltava B3:n yhtye puolestaan lopetti toimintansa uransa huipulla, soitettuaan jäähyväiskeikan loppunmyydyssä, 350 henkeä vetävässä esiintymistilassa. Vaikka haastateltavan mukaan skenen muut toimijat pitivät yhtyeen lopettamispäätöstä järjettömänä, halusi haastateltava ”tehdä Roxette-poppia” yhtyetoverinsa kanssa. Toisin sanoen, jäsenistö

kyllästyi soittamaansa musiikkityyliin. Toinen syy lopettamis päätökselle oli se, että ”Mä olin nähny, kokenu sen, mihin tommosella rokilla pääsee suurimmillaan, eli se Hanoi [Rocks Revisited] -juttu. Enhän mä kokenu sitä, että mä pystyn Extasylla kilpailemaan Hanoiin kanssa. Niinku et se on mahdotonta päästä sinne asti” (B3 2016). Haastateltava ei siis uskonut yhtyeensä yltämään omalla yhtyeellään samantasoiseen menestykseen kuin tyyllilajia edustava suomalainen ns. nimi-yhtye ja piti järkevimpänä päätöksensä lopettaa yhtyeen toiminta. Myös esim. Finnegan on luokitellut samankaltaisia syitä (kyllästyminen, pettymykset) yhtyeiden toiminnan päättymiselle. Vaikka tuttuudella onkin etunsa, voivat muusikot kaivata uusia musiikillisia kokemuksia (Finnegan 1989, 270).

5.5 Turku Bandstand

Turun ensimmäisen tutkimusajankohdan aikana perustettu ja jo lähes 20 vuotta toiminut Turun kaupungin nuorisopalveluiden (ent. nuorisoasiainkeskus) yhtyekilpailu Turku Bandstand toimii esimerkkinä siitä, että Turun kaupunkiin kytkeytyvät tahot ovat saaneet aikaan pysyvää rock-kulttuuria. Turku Bandstandin perustajan ja Turku Rock Academyn toiminnanjohtajan mukaan Suomen vanhimman yhtäjaksoisen bändikilpailun toiminta alkoi vuonna 1997 haastateltavan työharjoitteluprojektina ravintola Downtownissa. Haastateltava kuvaa itseään idean isäksi (B1 2016). Kilpailijoita on ollut yhteensä 941, joista indiesuosiota ovat niittäneet mm. No Shame (Salo), Boomhauer, Daisy ja Turun Romantiikka (B1 2016). Luku sisältää samoja yhtyeitä eri vuosina. Haastateltavan mukaan kilpailuun hyväksyttävät yhtyeet valittiin pääsääntöisesti kotipaikan perusteella, eli paikallisuus on näytellyt suurta osaa Bandstandin ilmeessä ja imagossa. Paikallisuus on sekä yhdistävä että erottava tekijä. Hänen mukaansa maantieteellinen rajalinja on kulkenut Salo-Forssa-Laitila-kaaren eli yhden tunnin ajomatkan [60–80 kilometrin] päässä Turusta (B1 2016). Koska Turku on lähikuntien keskus, haastateltava kokee bändikilpailun velvollisuudeksi palvella toiminnallaan myös ympäröivien kuntien yhteytoimintaa. Rajauksesta poikettiin kaksi kertaa, mutta ajatus valtakunnallisesta bändikisasta hylättiin tapahtuman paisuessa ”älyttömäksi” (n. 250 bändiä vuodessa) eli mahdottomaksi järjestää olemassa olevilla resursseilla. Paikallisuus on siis osittain käytännön sanelema pakko. Samalla kilpailu kuitenkin voimistaa Turun rock-skenen paikallisidentiteettiä ja on paikallinen ylpeyden aihe (vrt. Finnegan 1989, 183–184).

Taidollista tai tyyllistä karsintaa ei ole juurikaan ollut. Vain yksi yhtye on hylätty kilpailusta äärioikeistolaisen ideologiansa vuoksi (B1 2016). Kilpailu haluaa siis sulkea tietyn tyyppisen poliittisen ääriaineuksen pois esiintymislavoiltaan. Joidenkin yhtyeiden tuotannossa ”haistatetaan hallitukselle pitkät, kuten pitää ollakin” (B1 2016). Toisin sanoen, poliittisuutta tai yhteiskuntakritiikkiä kaikissa muodoissaan ei ole kielletty. Kilpailuun vakiintunut 29 vuoden yläikäraja tulee nuorisolaista, eikä haastateltavan mukaan ”palvele ketään, että vanhat ukot tulevat [kilpailuun] ja teinit soittaa ne suohon” (B1 2016). Ikärajan vetäminen juuri tuohon ikävuoteen on ymmärrettävä ratkaisu, mutta samalla päätös pitää yllä näkemystä rock-musiikin ja yhtyeitoiminnan roolista nuorisomusiikkina (vrt. esim. Smith 2009, 427–445). Esityskielenä on useimmiten englanti, mutta suomeksi esiintyvien yhtyeiden määrä on tutkimusajankohdan aikana kasvanut (B1 2016). Musiikilliset genererajat ovat laveat, mutta silti selkeät – kilpailussa esitetään ”rockia todella laajasti käsitettynä” (B1 2016). Kilpailuun voi osallistua, mikäli kokoonpano kokee olevansa yhtye tai bändi, sillä ”tää on bändikisa” (B1 2016). Bändigenreiksi luokitellaan enemmistössä olevan raskaan rockin ohella kaikki ei-elektronisilla bändisoittimilla, mm. (sähkö)kitaralla, (sähkö)bassolla, rumpusetillä ja kosketinsoittimilla, esitetty populaarimusiikki aina bluesiin, jazziin ja jopa livesoittimilla esitettyyn rapiin asti (B1 2016). Osallistumisen edellytyksenä on siis yhteisölliseen musiikin tekemiseen osallistuminen.

Turku Bandstandin yhtyeitä arvioineet henkilöt ovat enimmäkseen olleet musiikkia tavalla tai toisella työkseen tekeviä mieshenkilöitä. Bandstandin raatien jäsenet ovat olleet kilpailun johdon henkilökohtaisesti tuntemia ja ammatiltaan musiikinopettajia, musiikkitoimittajia, muusikoita tai muuten musiikin parissa ammatikseen työskenteleviä. Hän toteaa, että ”oli siel mimmejäkin, mut vähemmistö” (B1 2016). Raadin sukupuolijakauma oli näin ollen miesvoittoinen. Syyksi hän toteaa, että ”rokkipuolel niit [naisia] on häviävän vähän” (B1 2016) – puhuttiinpa niin soittajista kuin sidoshenkilöistäkin. Sama tendenssi on havaittavissa vaikkapa naismuusikko D2:n ja miesmuusikko E1:n lausunnoista (D2 & E1 2016). Muutenkaan raatiin tulijoita ”ei jonoks asti ollut” (B1 2016) eli valitseminen tehtiin käytännön rajoitteiden sanelemin ehdoin. Raadin jäsenet arvioivat yhtyeen suoritusta julkisesti, antaen kehuja ja kritiikkiä. Erimielisyyksistä tai kritiikistä huolimatta haastateltava pitää erityylisten bändien välistä kilpailua mielekkäänä, sillä ”bändeistä näkee, kuka on hyvä, genrestä

riippumatta” (B1 2016). On myönnettävä, että kilpailijayhtyeiden jäsenten soitto- tai laulutaidon, yhteissoiton ja esiintymisvarmuuden suhteen on mahdollista tehdä havaintoja. Eri asia kuitenkin on, kuinka objektiivisia muodostuneet näkemykset ovat. Kilpailu on kilpailijoiden arvioinnin suhteen julkinen (B1 2016). Läpinäkyvyyttä voidaan pitää positiivisena asiana. Haastateltava ei ole havainnut kilpailussa sukupuolisyrintää tai naissukupuolen erityistä marginaaliin ajautumista. Tyttöbändejä tai tyttösoittajia on ollut joka vuosi kilpailun ajan (B1 2016). Valtaosa osallistujista on kuitenkin ollut poikia tai miehiä (vrt. Finnegan 1989, 119). Syytä tähän ilmiöön on haettava paljon kauempaa kuin kilpailun raadeista tai säännöistä. Ne löytyvät bänditoiminnan, populaarimusiikkiteollisuuden sekä yleisemmin ajateltuna kaiken taiteen tekemisen ja yhteiskunnan maskuliinisuudesta (vrt. esim. Walser 1993, 110; 129). Myös tähän yhteyteen päteviä syitä ilmiöön löytyy Turun tutkimusajankohdan 2011–2016 luvusta ”Bänditoiminta”.

Sponsorien vähyys ja taloudellisten resurssien pienuus on vaivannut toimintaa. Harrastelijayhtyeiden kesken käytävä kilpailu on siis itsessäänkin harrastustoimintaa. Ns. tipattoman tammikuun ravintolaelämän piristykseksi kaavailtu tapahtuma siirtyi anniskeluravintola Downtownin (myöh. Pii) lopetettua nuorisokeskus Vimmaan ja muutti luonteensa täysin, kun järjestämispaikka vaihtui baarista nuorisotilaan (B1 2016). Yleisön edustajat muuttuivat normaalin anniskeluravintolan asiakaskunnasta nuorten soittajien vanhemmiksi ja pikkusisaruksiksi. Kilpailun siirryttyä kaupallisen toimijan tiloista kaupungin nuorisotilaan on kaupungin rooli kilpailun toiminnassa luonnollisesti kasvanut. Kilpailun voittajille (ks. TAULUKKO 1) on tarjottu palkinnoksi studioaikaa singlelevyn äänitystä varten. Singlen julkaiseminen ja yhtyeen toiminnan muu kehittäminen on sen sijaan ollut sen itsensä vastuulla. Haastateltavan mukaan yksikään kilpailun voittaja ei ole saavuttanut mainittavaa kaupallista menestystä (B1 2016). Kilpailu ei ole ollut varsinainen ”ponnahduslauta” eli kaupallisen läpimurron väline, koska se paikallistapahtumana kiinnostaa vain paikallista mediaa (B1 2016). Vuonna 2012 perustetun Turku Rock Academyn eli kilpailusta poimittujen yhtyeiden valmennusprojektin myötä myös itse kilpailu on saanut osakseen aiempaa laajempaa mielenkiintoa. Rock Academyä käsitellään omassa erillisluvussaan. Turku Bandstand on siis periaatteessa kaikille varsinaissuomalaisille avoin yhtyekilpailu. Pääasiallisesti siinä kuitenkin kilpailevat ja menestyvät alle 29-vuotiaat, poliittisesti äärioikeistoa edustamattomat, Turussa rockmusiikkia yhteisöllisesti harrastavat pojat ja

miehet. Kilpailun rajaukset ovat pääasiallisesti käytännön sanelemia, mutta ne luovat kilpailulle selkeän identiteetin mm. paikallisuuden ja tyyllillisen koherenssin osalta (vrt. Finnegan 1989, 183–184).

TAULUKKO 1: Turku Bandstandin voittajat 1997–2016 (Rock Academy 2016a).

Vuosi	Tutkimusajanjakson voittajat	Vuosi	Tutkimusajanjakson jälkeiset voittajat
1997	Lowely Worm	2007	The Bad Habit
1998	Mild	2008	Sounds A Bit Bitter
1999	Occultismia & Mysticaa	2009	Half Apple
2000	The Great Oshkosh Experience	2010	Auntie Mary
2001	Terrorwheel	2011	The 5th Of April
2002	Out Of Bounds	2012	The Reed Fags
2003	The Dead Musicians Society	2013	Array
2004	Kaisla	2014	Stone Monolith
2005	Wedding (sittemmin Nerveseed)	2015	Less Income
2006	Pajavasara	2016	Of Origins

5.6 Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen

Kaupunki tai kunta voi vaikuttaa musiikin yhteisölliseen harrastamiseen positiivisesti tai negatiivisesti mm. resurssien suuntaamisen ja ulkoisen kontrollin kautta. Yhtyeet hyötyvät verkostoitumisesta kaupungin toimijoiden kanssa mm. esiintymismahdollisuuksien ja koulutuksen muodossa. Turun kaupungin vaikutus, niin positiivinen kuin negatiivinenkin, on ollut ajoittain laajan keskustelun kohteena. Esimerkiksi, vuosina 2000–2001 kaupungin tuella Turussa järjestetty menestyksekkäs Koneisto-elektrofestivaali joutui siirtymään Helsinkiin Turun kaupungin heikennettyä taloudellista panostaan Pohjoismaiden suurimmalle elektronisen musiikin festivaalille. Epäillään, että tuen heikentäminen oli mahdollisesti festivaalin edustamaan musiikkityyliin liitettyjen päihde-ennakkoluulojen seurausta. Näin ollen Turku menetti mahdollisuuden kaupungin markkinoimiseen ja kulttuurikaupungin imagon kohottamiseen (Kärki 2011 124–128). Esimerkiksi Auran Panimon tapauksessa kaupungin vaikutus on ollut sekä mahdollisuuksia luova että kontrolloiva, kun punkkapina sulautettiin osaksi kaupungin nuorisotoimintaa (Kulmala 2016), vrt. esim. Hebdige 1979, 96). Onkin ymmärrettävää, että haastateltavat suhtautuvat kaupungin

panokseen sängen jakautuneesti. Vuosien 1997–2006 skenen haastateltavilla on kuitenkin lähes yksinomaan positiivisia kokemuksia kaupungin rock-kulttuuria tukevasta toiminnasta. Turun kaupungin suoma tuki ei resurssipulan vuoksi ole ulottunut harjoitustiloihin, poikkeuksena Auran Panimon kaksi alaikäisille suunnattua, täysin varusteltua harjoitustilaa. Vaikka tila ei varsinaisesti toiminut täysi-ikäisten harjoittelutilana, kävi esimerkiksi tuolloin täysi-ikäisen B3:n yhtye siellä ajoittain ”hengailmassa” ja jopa ”hätätreeneissä”, kun omaa harjoitustilaa ei ollut saatavilla (B3 2016). Erityinen merkitys oli tilan Riverside Studiolla, sillä B3:n yhtyeen ensimmäinen äänite tehtiin siellä. Studion konsepti oli nousevia yhtyeitä tukeva. Studio maksoi vuokransa kaupungille siten, että 2 kertaa kuukaudessa kaupungin hakemusten perusteella valitsema paikallinen nuorisoyhtye sai studiolta 10 tuntia ilmaista studioaikaa. Yhtye palasi äänittämään vuonna 2002 julkaistun EP:n samaan paikkaan. Esiintymis-mahdollisuuksista B3 muistaa Puolalanpuiston suurkonsertin sekä nuorisokeskus Palatsin keikat (B3 2016). Kyseisen nuorisotilan 3–4 videokameran avulla jokaiselle soittaneelle yhtyeelle oli mahdollista kuvata editoitu video live-esiintymisestään. Samankaltainen järjestely on 2010-luvun puolivälissä nuorisokeskus Vimmassa (B3 2016). Monilla Turun yhtyeillä on ollut ongelmia harjoitustilojen löytämisen suhteen. B1:n mukaan ”Turussa on aina hoettu, ettei [treenikämppejä] ole, mutta ei niitä ikinä oo ollu” (B1 2016). Tilanne harjoitustilojen suhteen ei siis ole B1:n mukaan ollut missään vaiheessa poikkeuksellisen hyvä tai huono. ”Se on itsestä kiinni [...] oikeat...” (B1 2016) eli käytännössä menestyksekkäästi verkostoituneet, asialliset ja maksukykyiset bändit löytävät harjoitustilan. Ilmiö vaikuttaa universaalilta, myös esimerkiksi Finnegan on kuvannut Milton Keynesin vaikeita harjoitteluoolosuhteita (Finnegan 1989, 261).

Vuosituhanen taitteen Turku ei tuntenut Rock Academyn kaltaista toimintaa, mutta kaupunki tuki valikoituja yhtyeitä taloudellisesti jo tuolloin. B2 kuvailee, että hänen yhtyeensä sai kaupungilta muutamia esiintymismahdollisuuksia ja 5000 euron suuruisen kulttuuristipendin. Erikoista tästä teki se, että yhtye ei hakenut stipendiä mistään, joten kyseessä oli ”kiva yllätys” (B2 2016). B2:n tapauksessa saatu tuki meni yhtyeen käytännön toiminnan pyörittämiseen ja ”elelemiseen [...] ku ei kellään mitään liikoi rahoit ollu”. B3:n yhtyeen saaman ”tuhansien markkojen” suuruisen stipendin yhtye käytti välineistöön, levyn tekemiseen ja musiikkivideoon. Video ei valmistunut ikinä, koska ”kävi vähän kaikennäköistä” (B3 2016). Kuten kulttuuritoiminnalle on tyypillistä,

ei yhteytoimintaa tarkastellessa voi noudattaa mitattavia tuloksia edellyttävää sijoitusmentaliteettia. Apuraha voi toimia jonkin projektin rahoituksena, muttei aina takaa projektin valmistumista. Vaikka yhtyeen toiminta helpottuu niiden kautta, näyttävät live-esiintymisten ja äänitysmahdollisuuksien järjestäminen saaneen konkreettisempia, pelkän bänditoiminnan jatkuvuuden ylittäviä tuloksia aikaan. Ruohonjuuritason yhtyeiden toiminnan tukemisesta oli suuremmassa perspektiivissä merkittävää hyötyä. Kuten todettua, Finneganin mukaan harrastelijamuusikot toimivat kaupallisen musiikin taustavaikuttajina ja voimavarana (Finnegan 1989, 3–11). Näin on käynyt myös Turussa. Esimerkiksi B2:n yhtye julkaisi albumin kaupallista musiikin merkittävän toimijan, monikansallisen Universal-levy-yhtiön kautta (B2 2016). On todettava, että vain murto-osa muusikoista ja yhtyeistä pääsee näin pitkälle musiikillisella urallaan. Yhtyeen julkaisemat levyt keräsivät positiivisia arvosteluja maamme musiikkimediaissa (esim. Järvinen 2016), joten on perusteltua uskoa, että Turun kaupunki on välillisesti edesauttanut yhtyeen taiteellista kehitystä. Myös haastateltava B3:n yhtyeen paikallistason menestys, kansainvälisissä glam rock -piireissä nauttima arvostus ja haastateltava B3:n musiikillisen uran henkilökohtainen menestys (B3 2016) viestivät siitä, että kaupungin tuki on edistänyt yhtyeen ja sen muusikkojen musiikillista uraa.

5.7 Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys

Yhteisöllinen musiikin harrastaminen on yksilölle kokonaisvaltaista itseilmaisua, joka saattaa kestää koko eliniän. Indie rockia soittava basisti ja sanoittaja kokee omakohtaisimmaksi asiaksi yhtyeidensä kappaleiden sanoitusten, lyriikan, tekemisen, joka on hänelle ”itseilmaisua [...] Et en mä pelkän bassonsoiton takia”. ”Se on niin henkilökohtaista [...] et voi uppoutua” (B2 2016). Instrumentin soittaminen on siis B2:lle toissijaista luomisen rinnalla. Lyriikan tekemisen ohella hän tekee käsikirjoituksia ja työskentelee yhtyeidensä musiikin parissa omalla studiolla, mutta ei sävellä mitään, ”mikä kestäis kuuntelua” (B2 2016). Omien tekstiensä hän kuvaa sisältävän ”tarinaa, fiiliksiä, tapahtumia”, joissa ”sanotaan suoraan, hienosti”. (B2 2016). Vaikka haastateltava kuvaa lähtökohtaisesti tekevänsä musiikkia itselleen, saa hän ”kicksejä” siitä, että joku muu kuuntelee hänen tekemäänsä musiikkia, sillä ”siksi sitä tehdään” (B2 2016). Myös B3:lle ”oman musan” tekeminen on tärkeää ja musiikin harrastamisen pääasiallinen muoto (B3 2016). Näin ollen itseilmaisuuksien ja oman

musiikkinsa kautta kuulluksi tuleminen vaikuttaa olevan olennainen syy tehdä musiikkia. Samaan viittaa myös esimerkiksi B2:n halu esiintyä musiikin takia tulleele ”tuntemattomalle” yleisölle (B2 2016). Musiikki on aina monimerkityksellistä ja monitulkintaista (vrt. esim. Moisala 2013, 10), niinpä onkin ymmärrettävää, että musiikin sekä siihen kytkeytyvien merkitysten luominen on säveltäjälle ja sanoittajalle erittäin tärkeä, mielekäs ja nautinnollinen tehtävä. Skenessä toimivan muusikon rooliin kuuluu kuitenkin muutakin kuin pelkkä musiikin tekeminen. Rock-skenen ”suurien persoonien” ei tarvitse välttämättä olla muusikoita. Esimerkkinä toiminee jopa rocklaulaja Jyrki 69:n (helsinkiläinen The 69 Eyes) ”fanittama” valokuvaaja, aktiivinen Turun livekeikoilla kävijä ja Turun rock-skenen käänteitä tallentanut ”rock-antropologi” Timo Saarniemi (B3 2016). B2:n mukaan skeneen kytkeytyy tehokkaimmin, kun harjoittaa ”kokonaisvaltaista viihdetaitelua” eli kun ”on ja tekee ja näyttäytyy” (B2 2016). Musiikin tekemisen ohella skenen aktiiviset hahmot siis tuovat omaa taiteilijapersoonaansa esiin esimerkiksi dandyismiin vertautuvan käyttäytymisen (esim. Hawkins 2009, 15–25) ja skenen muiden toimijoiden kanssa verkostoitumisen kautta.

5.8 Mainstream-kupla

Paikallisyhtyeet voivat toimia muusikoiden, toisten yhtyeiden sekä yleisön musiikillisena tai toiminnallisena esikuvana ja vaikuttajana. Shankin Austin-havaintojen (Shank 1994,122) ja Lenan huomioiden (Lena 2012, 7–8) tapaan paikallisyhtye ja rock-skene voivat tuottaa paikallisia muuntumia yleisesti vallalla oleviin kulttuurisiin merkityksiin ja jotkin tyylilajit ovat suosittuja vain tietyillä alueilla. Esitin johdannossa ajatukseni siitä, että paikallisyhtyeet muodostavat kotipaikkakunnalleen oman mainstream-kuplansa. Paikallisyhtyeiden musiikkityyliä edustava musiikki nousee siis sekä musiikkia soittavien että musiikin kuluttajien suosioon yhtyeen toiminnan seurauksena. Ajatukseni mukaan erilaisten musiikkityylien suosion painotukset saattavat poiketa maailmanlaajuisesta ja valtakunnallisesta, median välittämästä mainstream-kuvasta (vrt. Shank 1994, 122). Paikallisyhtyeet saattavat siis vaikuttaa paikallisskenen toimijoiden musiikillisiin makutottumuksiin voimakkaammin kuin ajan kansalliset tai kansainväliset ilmiöt ja muotivirtaukset. Haastatteluaineiston perusteella voi todeta, että tutkimusajankohdan aikana toiminut paikallisyhtye on luonut kuvailemani mainstream-kuplan Turkuun. On silti muistettava, että yksilöiden kokemukset aiheesta voivat subjektiivisia.

Monikaan turkulainen rock-yhtye ei ole tehnyt kaupallista läpimurtoa eli ”breikannut”, joten myös ns. mainstream-kuplan syntyminen saattaa olla Turussa verrattain harvinaista. B1:n mukaan ”menestymisen ja breikkaamisen kautta rupee bändit tekemään samanlaista kamaa” (B1 2016). Toisin sanoen, paikallisyhtyeiden esikuvaksi nouseminen edellyttää menestystä myös paikallisskenen ulkopuolella. Lisävaikuttimena lienee myös se, että Turun harvoja läpimurron tehneitä yhtyeitä ei kaupungin rock-skene ole ottanut omakseen – ainakaan ennen läpimurtoa. C2 muistelee, että esimerkiksi ”Crash meni Helsinkiin ja turkulaiset omi bändin takaisin vähän jälkijunassa” (C2 2016). Tällä hän tarkoittanee sitä, että englanninkielisellä kitarapopilla menestynyt turkulaisyhtye The Crash joutui tekemään läpimurtonsa aktiivisemmän Helsingin rockskenen kautta ja Turun rock-skene huomioi yhtyeen turkulaisuuden vasta läpimurron tapahduttua.

Skenessä toimivan yhtyeen tyylilaji vaikuttaa mahdollisuuteen ottaa vaikutteita muilta paikallisyhtyeiltä. B2 kuvailee, että ”ei tääl ihan hirveesti silloin mitään englanninkielist poppii ollu” (B2 2016). Samaa tyylilajia edustavien yhtyeiden puute on siis ollut ratkaisevana syynä siihen, ettei B2 ole ottanut vaikutteita paikallisilta yhtyeiltä, vaan esimerkiksi The Killersiltä, Interpolilta ja muilta amerikkalaisilta indie rockin suurnimiltä (B2 2016). Näin ollen Bourdieun esittämä teoria välttämättömyyden mausta, jota soveltaen kaupungin ainoana vaihtoehtona oleva musiikkityyli muodostuisi hyveeksi (vrt. Bourdieu 2007, 372–384), ei osoittaudu paikkansapitäväksi. Vaikka ko. musiikkityyliä esittäviä yhtyeitä ei jollain hetkellä kaupungissa vaikuttaisikaan, mahdollistavat esimerkiksi levytykset, videotallenteet ja paikallisskenessä epämuodikkaalta vaikuttavan musiikkityylin edustajien kiertueet vaikutteiden laajan omaksumisen (vrt. esim. Rautiainen-Keskustalo 2013, 322). Aikalaisyhtye The Crashin puuttuminen B2:n vaikutelistalta puuttuminen selittyy muilla tavoilla. B2:n mukaan yhtye ei ole vaikuttanut hänen omaan musiikilliseen toimintaansa, koska hänen on ”vaikea pitää tollasia suomalaisia englanniks laulavia bändejä esikuvina”. B2:n mukaan yhtyeen tulisi olla kotoisin ”jostain muualta” ja ilmeisesti laulaa englantia äidinkielenään (B2 2016). Hän tunnustaa The Crashin ansiot, mutta ”jotenkin se on liian lähellä ollakseen esikuva [...] kun [laulajakitaristi Teemu] Brunilaa näkee viel jossain baarissa” (B2 2016). Hänen mukaansa esikuvan tulisi olla ”sellanen sarjakuvahahmo et se on siel jossain” (B2 2016). Myytinomainen haavekuva rocktähdestä (vrt. Söderblom

1990, 93–100) siis rikkoutuu, kun rocktähten roolissa toimiva muusikko arkipäiväistyy. Näin ollen on sängen paradoksaalista, että läpilyövän yhtyeen toisaalta tulisi toimia Turun skenessä ja Turun skenestä käsin verrattain aktiivisesti (C2 2016), mutta silti pysytellä etäisen myyttisenä (B2 2016) voidakseen olla esikuva.

B3:n yhtye vaikuttaa saaneen aikaan koko paikallisskenessä huomattavan mainstream-kuplan 2000-luvun taitteessa. Hän kuvailee, että ”silloin 2000-luvun alussa sellaisia mustatukkaisia pörröpäitä alko näkymään” (B3 2016). Glam rockia soittaneen Crystal Extasyn ja kaupunkiin samoihin aikoihin muuttaneen Michael Monroen ympärille siis muodostui jonkinasteinen glam rock -fanikulttuuri. Huomionarvoista on se, että tämä tapahtui ainakin osittain ennen Hanoi Rocks in uudelleen perustamista (2002) ja Negativen johtaman tamperelaisen glam rock -skenen (mm. Uniklubi, Bloodpit jne.) kaupallista läpilyöntiä (2003). Esimerkkinä glam rockin siirtymisestä kaupalliseen valtavirtaan toimii Negative-yhtyeen ensimmäinen albumi, joka oli vuonna 2003 Suomen 30 myydyimmän levyn joukossa yhteensä 22 viikkoa (Musiikkituottajat 2016). Haastateltava jatkaa, että ”se oli se oma fani-seuraaja-rokkiskene, mitä ei ollut ennen vuotta 1998, tai 1999–2000, ja yhtäkkiä täällä oli sellanen” (B3 2016). Muutos on tapahtunut samoihin aikoihin kun ”kaupungin [ainut] oma meikkibändi” on käynnistänyt toimintaansa. On mainittava, että haastateltava käyttää skeneä jossain määrin fanipohjan tai fanikulttuurin synonyyminä eli eri merkityksessä kuin esim. Bennett ja Peterson (Bennett & Peterson 2004, 1–3). Kuten glam rockissa tai alakulttuureissa yleensäkin, myös tässä tapauksessa fanien ulkoinen olemus ja identiteetti nousivat olennaiseen asemaan. B3:n mukaan ”se tapahtui niin, että jengi diggaili sellasta musaa ja sit kun ne tuli meidän keikkaa kattoo, ne aatteli et seuraavalle keikalle mä laitan itteki vähän tommosii. Mä laitan vähän muovihousuu ja nahkaa et tonne voi mennä” (B3 2016). Kuten Silbermannin sosiomusiikillisia ryhmiä tarkastelevassa luvussa todetaan, ryhmän rakentuminen edellyttää ryhmän jäsenten assosioitumista tiettyyn musiikilliseen ajatukseen ja myös toisiinsa. Toisin sanoen, yleisö muodosti Silbermannia soveltaen sisäryhmän, johon kuuluneet yhtyeen fanit tunnistivat toisensa ulkoisesta, ”fanitettua” yhtyettä muistuttavasta olemuksesta (vrt. Silbermann 1963, 91). Ulkoryhmälle, eli toisin pukeutuville ja toisenlaista musiikkia kuunteleville henkilöille näyttäytyminen on luultavasti ollut niin ikään tärkeää, onhan sukupuolisten ym. normien rikkomisella shokeeraaminen ollut osa glam rockin ja muun populaarimusiikin perinnettä jo pitkään (vrt. Whiteley 2009, 206; Hawkins 2009, 33).

B3:n mukaan ”siel oli semmost populaa, mikä oli pukeutunu vähän niin ku [me] ” (B3 2016). Sitaatista on huomattavissa, että fanit haluavat osoittaa pukeutumisen kautta idoleilleen sen, että kuuluvat samaan sisäryhmään (vrt. Silbermann 1963, 91) yhtyeen kanssa. Yhtyeellä ei ollut omaa fan clubia eli ihailijakerhoa, mutta sille julkaistiin omaa Ecstatic-fanzineä ja sillä oli postilokero, johon tulvi karkkia, tyttöjen alusvaatteita ja valokuvia (B3 2016). Vaikuttaa siltä, että Crystal Extasy -yhtyeen myötä Turkuun syntyi tilausta glam rockille ja sen klassikkoyhtyeille aikana, jona musiikkityyli ei ollut yleisesti suosittua.

Vaikka yhtyeen ympärille ei syntynyt monia saman tyylin edustajia välittömästi, esimerkiksi myöhemmin perustetun glam rock -yhtye Rendez-Vousin tyyli lienee ainakin jonkin verran velkaa Crystal Extasyille. Rendez-Vous -yhtyeen entinen jäsen, haastateltava F1, kuvailee Crystal Extasyn ja ”lukuisien TVO:n punk- ja goottityylisten kokoonpanojen” tehneen vaikutuksen häneen vuosituhannen taitteessa (F1 2016). Crystal Extasy on siis ollut merkittävä vaikuttaja F1:lle. Koska tämä on tapahtunut ennen Rendez-Vous -yhtyeen jäsenyyttä ja sen aikana, F1 kokee Crystal Extasyn vaikuttaneen myös Rendez-Vousin tyyliin (F1 2016). Hän kuvailee löytäneensä Extasyn kautta ”sellaisia ulkomaisia bändejä ja musiikkia mitä muuten ei olisi osannut etsiä” ja mainitsee näistä ”ilmiselvänä esimerkkinä Lords Of The New Church -yhtyeen” (F1 2016), joka oli Crystal Extasyn tärkeä esikuva (B3 2016). Hänen mielestään yhtye ei kuitenkaan toiminut turkulaisten yhtyeiden vaikuttajana ”suuressa mittakaavassa” kuin vasta myöhemmin, valtaosa Turun skenestä ”tuppasi olemaan raskaampaa tai huomattavasti popimpaa” (F1 2016). Näin ollen yhtye pysyi ainutlaatuisena bändinä ja ilmiönä usean vuoden ajan. Sittemmin F1 liittyi itsekin Crystal Extasyyn bändin uudelleen perustamisen yhteydessä vuonna 2007 (F1 2016). Tällä oli F1:lle suuri merkitys. Hänen mukaansa olisi ollut ”ihan sama asia, kun jos olisi pompannut tänä päivänä vaikka Pink Floydiin. Itselle niin kova juttu oli silloin” (F1 2016). Haastateltava pitää Pink Floyd-yhtyettä tärkeimpänä esikuvanaan vuonna 2016, joten vertaus viestii erittäin korkeasta arvostuksesta Crystal Extasya kohtaan. Paikalliseen suosioon nousevat yhtyeet voivat siis toimia esikuvina sekä muusikoille että yleisölle ja luoda muuntumia yleisesti vallalla oleviin kulttuurisiin merkityksiin median välittämään mainstream-kuvaan (vrt. Lena 2012, 7–8; O’Connor 2002, 227).

6 TURUN ROCK-SKENE 2011–2016

Luvussa käsiteltävän Turun rock-skenen vuosia 2011–2016 ovat määrittäneet esiintymistilojen ongelmat, Internetin ja sosiaalisen median merkityksen kasvaminen sekä yhtyevalmennusprojekti Turku Rock Academy. Tulehtunut skene on ilmiönä yhä olemassa, mutta pyrkimystä yhtenäistymiseen on havaittavissa. Luvun lopussa pohditaan sitä, mikä on Turun rock-skenen ja sen toimijoiden tulevaisuus. Luvun alaluvut on teemoiteltu vuonna 2016 tehtyjen haastattelujen aineistosta tutkimusajankohta 1997–2006 tapaan. Musiikin yhteisöllisen harrastamisen muodot ilmenevät tehokkaimmin alaluvuissa ”Musiikkiharrastusten jakautuminen” ja ”Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta”. Alaluvut ”Bänditoiminta”, ”Tulehtunut skene”, ”Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys” ja ”Mainstream-kupla” puolestaan tarkastelevat musiikin yhteisölliseen harrastamiseen kytkeytyviä ilmiöitä. Skenen toimijoiden vaikutus sen toimintaan käy ilmi alaluvusta ”Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen”, ”Turku Rock Academy” sekä ”Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus”. Musiikin yhteisöllinen harrastamisen eroavaisuuksia Turun rock-skenen ajanjaksojen 1997–2006 ja 2011–2016 välillä esitellään jokaisen alaluvun kohdalla, mutta erityisesti alaluvut ”Bänditoiminta”, ”Tulehtunut skene” ja ”Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta” kuvailevat tapahtuneita muutoksia.

6.1 Musiikkiharrastusten jakautuminen

Musiikin harrastamisen eri muodot eivät vaikuta juurikaan muuttuneen vuosien 1997–2006 tutkimusajankohdasta. Musiikillinen toiminta vaikuttaa yhä organisoituvan niin, että muusikot jäsenyivät yhtyeiksi ja yhtyeet muutaman yhtyeen miniskeneiksi tai täysikokoiseksi paikallisskeneksi. Kuitenkin, haastatteluaineistosta nousee esiin joitakin tutkimusajanjakso 1997–2006:sta poikkeavia kuvauksia. Merkittävimpänä poikkeamana toimii Turku Rock Academy-yhtyevalmennus, jonka kaltaista toimintaa ei ole organisoidusti järjestetty Turussa – eikä juuri muuallakaan – ennen vuotta 2012 (esim. B1 2016). Vaikka Turun kaupungin nuorisopalveluilla (ent. nuorisoasiainkeskus) on ollut maksutonta bändiohjausta alaikäisille jo aiemminkin, toiminnan vaikutuksista ei ole havaintoja haastattelumateriaalissa.

Turun amatöörimuusikot eivät haastatteluissa harjoita yleisemmin erottelua tai distinktiota (vrt. Bourdieu 2007, 2) ohjattujen tai koulutettujen ja itseoppineiden muusikkojen välillä. Tämä saattaa johtua siitä, että monilla haastateltavista on ainakin jonkinlainen musiikkiopistotausta tai yhteyksiä musiikkiopistotautaisiin muusikkoihin. Silti poikkeuksiakin löytyy, esimerkiksi E1 kuvailee, että konservatoriossa opiskelee ”tätä kermaperse-bättrefolkki” (E1 2016). Ilmaisun tarkkaa määritelmää on vaikea ilmaista tarkkaan, mutta ilmaisun ensimmäinen, jokseenkin alatyylinen puolisko viittaa pilalle hemmoteltuun ja jälkimmäinen yleensä ylempiarvoisiin henkilöihin (Urbaani sanakirja 2016). Ilmaisusta huolimatta haastateltava arvostaa ”konsalaisia” eli konservatoriossa opiskelevia osaavina ja tietotaitoa omaavina muusikkoina (E1 2016). Myös paneelikeskustelija C7 harjoittaa samantyyppistä distinktiota todetessaan, että Turku Rock Academy toimii kuin ”pop/jazz-konservatorio” (C7 2016) eli keinotekoisena ja ylhäältä ohjailtuna koulutusjärjestelmänä. Saattaa olla liioiteltua puhua Turun rock-skenen sisäisestä luokkataistelusta, jossa koulutuksen kautta musiikillista kulttuuripääomaa nostaviin henkilöihin suhtaudutaan väheksyen (vrt. esim. Bourdieu 2007, 133). Silti haastatteluaineiston kautta käy selväksi, että musiikilliset skenet eivät ole vain samankaltaisia musiikkimakuja omaavien ihmisten ryhmiä, vaan yhteisöjä, joiden jäsenten musiikillisiin ja toiminnallisiin mieltymyksiin vaikuttavat yhteisön, yksilöiden ja koko yhteiskunnan paine (vrt. esim. Bourdieu 2007, 160–178).

Vuosien 2011–2016 turkulaisten haastateltavien ja paneelikeskustelijoiden lausunnoista on mahdollista koota lähes yhtäläiset musiikin harrastamisen muodot kuin aiemmastakin tutkimusajankohdasta. Näitä ovat: ohjattu soitonopiskelu, yhteytoiminta, livesoitto, studioäänitykset, säveltäminen, sanoittaminen, sovittaminen, live-esiintymissä käynti, bändikisoihin osallistuminen ja niiden seuraaminen, tapahtumien järjestäminen, musiikista kirjoittaminen, musiikin kuuntelu ja tanssiminen (B1–C10 2016). Samankaltaisia musiikin harrastamisen tapoja löytyy esim. Finneganin tutkimuksesta (Finnegan 1989).

6.2 Tulehtunut skene

Turun rock-skenen vuosien 1997–2006 kohdalla tarkasteltu ns. tulehtunut skene eli ”kilpailuvietin” (D1 2016), kateuden ja epäluottamuksen ilmapiiri kiristää Turun amatööriyhtyeiden keskinäisiä välejä yhä vuonna 2016. Positiivista on kuitenkin, että ilmiöön suhtaudutaan aiempaa tutkimusajankohtaa analyttisemmin ja siitä pyritään pois käytännön toiminnan kautta. Toisin sanoen, ilmiötä ei pidetä enää itsestään-selvyytenä. C7 tiivistää ongelman siten, että ”Turku on klikkiytynyt” (C7 2016) eli nurkkakuntia on muodostunut ja hän mieltää sen ongelmaksi. C8:n mukaan eri tyyllilajien edustajat ”käy eri baareissa ja soittaa erilaista musaa” (C8 2016). Genrerajoja noudattavat nurkkakunnat eivät siis kohtaa musiikin tekemisen tai kuluttamisen ulkopuolellakaan. Turun populaarimusiikin kenttää 1980-luvulta alkaen tarkastellut C9 kuvaa, että ”klikkiytyminen” väheni ”jossain kohtaa”, mutta tuli sittemmin takaisin (C9 2016). Edellä mainitut kuvaukset paljastavat mm. sen, että erilaiset miniskenet keskittyvät toisistaan poikkeaviin keskuksiin (vrt. Cohen 1999, 241) ja että nurkkakuntaistuminen on – yhden subjektiivisen käsityksen mukaan – ollut vähäisempää jonain aikana, mahdollisesti Turun kahden tutkimusajankohdan välillä. Yhtyeiden jäsentyminen skeneiksi tai pienoisalakulttuureiksi on skeneteorioiden (esim. Bennett & Peterson 2004, 1–3) ohella yhä selitettävissä seligregaatin (Leisiö 1991, 45–47) tai sisäryhmän käsitteiden kautta (Silbermann 1963, 91).

Ilmiötä pidetään ymmärrettävänä, mutta silti järjettömänä. Esimerkiksi D2:n mukaan ”ihmisil on omituisii luuloja, et jonkun menestys on [niiltä] pois” (D2 2016). Ilmiön taustalla on siis kateus, johon ei suhtauduta kypsästi ja oman toiminnan kehittämiseen pyrkien. E2:n mukaan ilmiö on ”perisuomalainen [...] tietys piiris...” (E2 2016). Tulehtunut skene ei siis ole ainoastaan turkulainen ilmiö, vaan samankaltaista toimintaa saattaa löytyä jossain muodossa jokaisesta paikallisskenestä. Ilmiön tarkastelu valtakunnallisesti on kuitenkin mahdotonta saatavilla olevan aineiston perusteella ja edellyttää lisätutkimuksia. E1:n mukaan ”pitäis rakentaa se skene silleen alust. Ku ei sitä oikeen koskaan oo ollukaan Turus...niinku skenee. Tääl on nii vähän jengii” (E1 2016). Näkemys on erikoinen siinä mielessä, että väkiluvultaan Turku kuitenkin on, kuten todettua, Suomen viidenneksi suurin kaupunki (Visit Turku 2016). Musiikin harrastusmahdollisuuksiakaan ei Turussa liene muita suomalaisia kaupunkeja vähempää. E1 toteaa, että ”se on turhauttavaa...aargh...ku se on mut se ei oo” (E1

2016). Turkulainen skene siis on olemassa, mm. bändien ja keikkapaikkojen olemassaolon kautta (esim. Bennett & Peterson 2004, 1–3), muttei ole kuitenkaan – oikein toteutuvan yhteishengen merkityksessä (esim. Straw 1991, 373–374). C10:n mukaan ”Vain elämää-tyyppisissä” tosi-TV-formaateissa artistit ”kaulailevat ja kunnioittavat” toisiaan, koska asemansa jo vakiinnuttaneet tekijät eivät ”kilpaile samasta leivästä” (C10 2016). Toisin sanoen, jos oma ura ei ole vaikeuksissa, ei tarvitse kadehtia muiden menestystä. Sen sijaan Turun bändiskenessä ”pienet bändit kilpailevat verissä päin samoista keikoista ja sloteista” (C10 2016), koska se on bänditoiminnan elinehto. Mikäli yhtyeen asema ei ole vakiintunut, ei sillä ole muuta vaihtoehtoa kuin pitää kiinni jokaisesta mahdollisuudesta esiintyä, äänittää tai tehdä omaa nimeään tunnetuksi. Menestystarpeet on selitettävissä paitsi genren tyylipiirteillä (Perustietosanakirja 1996) myös yhtyeen toiminnan taloudellisilla funktioilla (vrt. Silbermann 1963, 134) eli käytännössä toiminnan jatkuvuuden mahdollistamisella (esim. Frith 2001, 26–27; E2 2016).

Vaikka perustelut tulehtuneen skenen synnylle vaihtelevat tutkimusajankohtien välillä, ollaan ilmiön seurauksista yksimielisiä. E1 on esim. B3:n tavoin varma siitä, että Turun heikko kansallinen rockmenestys johtuu juuri paikallisen rock-skenen heikosta yhteishengestä (E1; B3 2016). Kaikki skenen yhtyeet eivät kuitenkaan toimi samalla tavoin. Eräänä poikkeuksena E1 mainitsee hard rock -yhtye Kilven. Bändi on E1:n mukaan luotettava, taitava, ”siisti” eli mielenkiintoinen tai tyylikäs eikä se puhu pahaa muista (E1 2016). E1 kuitenkin huomauttaa, että yhtyeen hyväntahtoisempi asenne voi osaltaan johtua myös siitä, että se on jonkinasteisen läpimurron myötä päässyt Turun ”skenestä pois”. Hän ei kuitenkaan kiistä sitä, ettei yhtye olisi voinut olla samanlainen jo ennen menestystään. (E1 2016). Joka tapauksessa, Kilvelle on muodostunut menestyksen kautta kulttuurista pääomaa (Bourdieu 2007, 291), jota se käyttää hyvään eli skenen yhteishengen kohottamiseen. Aiempaa tutkimusajankohtaa yhteisöllisempää asennetta on havaittavissa myös haastateltujen yhtyeiden toiminnassa. D2 kuvailee, että yhteistyötä syntyy luonnostaan niiden kanssa, jotka ovat ”samal fiiliksel tekemäs [...] siit huumast eikä siit ketkä pyrkii olemaan jotenki parempii, me soitetaan noi suohon tai jotain” (D2 2016). D2:n yhtyeet eivät siis halua yhteiskeikoille liian kilpailuhenkisten tai ylemmydentuntoisten yhtyeiden kanssa, vaan yhteistyö tapahtuu musiikin ”huumasta” eli tunnelmasta tai euforiasta nauttivien yhtyeiden kanssa. Yhteishenki on siis D1:lle tärkeää ja yhteistyön peruste. D2 kuvailee, että ”me ollaan aina

[kaveribändin] keikal eturivis” (D1 2016). Haastateltavan yhtye siis tukee samassa tapahtumassa soittavien yhtyeiden esiintymistä konkreettisesti siirtymällä osaksi yleisöä kaveribändin esiintymisen aikana. Tässä tapauksessa Leisiön ajatus aksigregaatista toteutuu toivotusti, sillä kaksi kaveribändiä muodostaa aksigregaanin, johon molemmat osapuolet haluavat osallistua. Koska ko. tapauksessa ei pyritä estämään kenenkään osallistumista yhteisöön eikä erityistä suostumusta osapuolilta tarvita, lienee perustellumpaa puhua musiikin ja hyvän tunnelman, ”huuman” ympärille muodostuneesta seligregaatista (vrt. Leisiö 1991, 45–47).

Joillakin haastateltavista ja paneelikeskustelijoista on verkostoitumista edistäviä organisatorisia ehdotuksia yhteishengen parantamiseksi. Esimerkiksi haastateltava B2 toteaa, että ”yks yhteinen iso juttu” omiin intresseihinsä keskittyneiden erillisten organisaatioiden (esim. Rock Academy) sijaan olisi eduksi koko skenelle ja turkulaiselle musiikkiviennille. Turkulainen ”iso bändi” on C1:n mukaan turhan usein iso vain Turussa ja muualla täysin tuntematon (C1 2016) eli Turku vaikuttaa olevan irrallaan muiden kaupunkien rock-skeneistä. B2 toivoisi, että Telmu-yhdistys järjestäisi ”yhteis-Turku-pläjäyksen” eli turkulaisen yhteiskiertyeen muutamaa vieraaseen kaupunkiin. Hän kuvaa toimintaa yhteishenkeä kohottavaksi ja taloudellisesti järkeväksi, mutta pitää ehdotusta kaupungin nykyisille toimintatavoille sangen vieraana (B2 2016). Myös E2 kuvailee, että ”sen pitäis enemmän olla et kaikki jeesaa toisiaan [...] Jos meidät pyydettäis kiertueel nii aivan varmasti otettais oman kylän poikki et lähtekää meidän kaa” (E2 2016). Koko tutkielman otsikon sisältävä sitaatti sisältää E2:n lupauksen yhteisöllisen toiminnan jatkumisesta mahdollisen menestyksenkin koittaessa. Toisin sanoen, E2:n yhtye ei monopolisoi saavutettua kulttuuripääomaa (Bourdieu 2007, 291) menemällä yksin kiertueelle, vaan pyrkii jakamaan ja siirtämään sitä skenen muille yhtyeille esiintymismahdollisuuksien muodossa. Vallitseva yhteisöllisyyden puute on E1:n mukaan muuttumassa, sillä ”muutamii vuosii nuoremmat on alkanu rakentaa sitä juttuu oikeesti, The Intactit ja muut, jotka on niinku oikeesti skenessä” (E1 2016). Haastateltavia nuoremmat yhtyeet ovat siis muuttaneet toimintatapojaan vanhempia musiikin harrastajia yhteisöllisemmäksi. Hänen mukaansa ”nuoremmil jätkil ku me, nii niil on oikeesti parempi arvostus toisiaan kohtaan kuin mitä meil oli” (E1 2016). Sukupolvenvaihdos saattaa siis muuttaa skenen toimintaa aiempaa yhteisöllisemmäksi. Toisaalta, jokainen sukupolvi voi lopulta päätyä luomaan tulehtunutta skeneä. Haastateltavien mukaan ilmiön vaikutusta olisi mahdollista

vähentää yhteystyö- ja verkostoitumismahdollisuuksien kautta, mutta vallitsevat käytännöt, bänditoiminnan tämän hetken heikot mahdollisuudet ja sosiaalinen ilmapiiri sotivat muutoksia vastaan (B1; D1; D2; E1; E2;). Vaikuttaa siltä, että vain silloin, kun Turun skenen toimijat eivät keskity aksigregaatin periaatteiden mukaan sulkemaan ulkopuolisia pienyhteisöstä ja pitämään yllä vallitsevia valtasuhteita, muodostuu luonteva seligregaatti (vrt. Leisiö 1991, 45–47) yhteisölle merkityksellisimmön asian – musiikin – ympärille.

6.3 Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta

Skenet muodostavat Turun vuosien 1997–2006 tapaan keskuksia mm. anniskeluravintoloihin, nuorisotiloihin ja festivaaleille myös vuosina 2011–2016. Näkemykset rock-skenen keskuksista vaihtelevat myös vuonna 2016 suuresti. Indierokkari B2 pitää esiintymisareena-anniskeluravintola Klubia sellaisena. ”Klubista sen huomaa [...] et kuinka tärkeet se oli et Turus on yks tommonen paikka” (B2 2016). Turun kulttuurikamari hakeutui konkurssiin 2015, jolloin sen omistama Klubi sulkeutui (Siltanen 2016). Konkurssia on selitetty mm. sillä, ettei ”toiminta ollut kauhean ulospäin suuntautunutta” (B1 2016) eli passiivisella asioiden hoidolla ja sillä, että Klubi oli ”liian rock-uskottava” (C3 2016) eli rock-alakulttuurin ulkopuoliset asiakkaat eivät kokeneet paikkaa omakseen. Tiloihin avattiin helsinkiläisten järjestäjien myötä monipuolisempaan livetarjontaan keskittyvä Gong. Jo kesäkuussa 2016 Gong joutui kuitenkin peruuttamaan lähes kaikki kesän ja syksyn tapahtumistaan lippujen heikon ennakkomyynnin vuoksi (Mikkola 2016a). Näin ollen Klubin entiset asiakkaat eivät puolestaan ottaneet Gong-ravintolaa omakseen. D2 kuvailee, että paikka ”ei oo luola” eli tummasävyisen kotoisa ja D1:n mukaan paikka ”muuttui rockista trendimestaksi” (D1 & D2, 2016). Haastateltavat eivät siis tunteneet ravintolassa oloaan mukavaksi muuttuneen imagon, sisustuksen, ilmapiirin ja artistivalintojen vuoksi. D1:n mukaan ”sä et voi kaikkii miellyttää” (D1 2016), vaan keikkapaikan tulisi hänen mukaansa valita selkeä kohderyhmä ja pyrkiä vastaamaan sen kysyntään. Haastateltavat paheksuvat tapaa, jolla bändejä kohdeltiin tapahtumien perumisen yhteydessä: ”Jos sä buukkaat bändin, sä otat riskin [...] parii iltaa ennen sanoo et ei tarte tulla [...] niinku sä oisit joku osa-aikainen vuokratyöläinen” (D1 2016). D1:n mukaan underground-bändin keikan peruminen viime hetkellä on siis osoitus arvostuksen puutteesta. Kirjoitushetkellä eli haastatteluajankohdan jälkeen (2016) Gong on ottanut turkulaisen

tapahtumatuottaja Seppo Tahvanaisen vastaamaan ulkoistetusti Gongin ohjelmaprofiilista (Mikkola 2016b). Esiintymisareenana toimivien ravintoloiden ongelmat eivät Turussa rajoitu Klubin ja Gongin tilanteeseen. Samanaikaisesti Gongin vaikeuksien kanssa raskaamman rockin Rokbar lopetti toimintansa ja matalan kynnyksen Portti keskeytti livekeikat toistaiseksi. D1 toteaa, että ”Portin menetyks oli paha juttu pienille bändeille” (D1 2016). Portti oli live-toimintansa aikana Turun ainoita esiintymisareenoja, jonne oli mahdollista päästä esiintymään jopa ilman esiintymiskokemusta. Myös mediassa puhuttiin tuolloin Turku-rockin kriisistä (esim. Siltanen 2016). D1:n mukaan Turun skenellä ei tällä hetkellä ole selkeää keskusta, mutta hänen mukaansa Whisky Bar on ”keikkojen ulkopuolinen kohtaamispaikka” (D1 2016). D2 puolestaan pitää Porttia, Klubia ja Rokbaria lähimenneisyyden keskuksina, jonka asemaan Baarilla on mahdollista päästä (D1 & D2 2016). Kaupallisten toimijoiden ohella TVO on jatkanut entisenlaisella konseptilla Köydenpunojankadulla vuodesta 2014 alkaen. Tee-se-itse -tapahtumajärjestämisen hengessä toimi vuosina 2014–2015 myös Rekisteri, joka organisoivat Kirkkotiellä mm. rock, punk ja heavy metal -keikkoja. Tapahtumien luonteen ja sijainnin vuoksi suosittu vaihtoehtoinen esiintymisareena joutui lopettamaan toimintansa vuonna 2015 rakennuksen purkamisen vuoksi (Rekisterin Facebook-sivu 2016). Järjestävät tahot etsivät kirjoitushetkellä (v. 2016) yhä uutta esiintymistilaa.

Cohenin (1999, 241) teorian mukaisesti esiintymistilaa (klubi, baari, nuorisotila tms.) voi pitää skenen tai musiikki-kulttuurin keskuksena, johon muusikot ja musiikin kuluttajat kokoontuvat. Toisaalta, livemusiikkia tarjoavien ravintoloiden talousvaikeudet ovat osoitus skenen keskuksien murroskaudesta. Voimmeko olettaa Cohenin teorian olevan uskottava myös tulevaisuudessa? Kysymys vaatii lisätutkimuksia. B2:n mukaan ”kyl ihmiset tulee, jos ne vaan tietää” (B2 2016). Koska ihmiset eivät livekeikoilla käy, saattaa Turun tapahtumien markkinoinnissa olla ongelmia. B2:n mielipide ”turkulaiset tykkää mennä paikkoihin, joissa tietää olevan muitakin” tarjoaa toisen ulottuvuuden ongelmaan. Jos elävä musiikki ei kiinnosta maksavaa yleisöä yhteisönä, saavatko mitkään panostukset markkinointiin tilannetta muuttamaan? Vuoden 2015 keikka- ja tapahtumamäärissä Varsinais-Suomi oli viiden kärjessä, mutta tapahtumia järjestettiin henkeä kohden 10,5 kappaletta, mikä on Suomen keskitason alapuolella (Teosto 2016). Näin ollen ei voi todeta Turussa olleen ylitarjontaa livekeikkojen osalta.

Cohenin kuvaamien skenen keskuksien sijaan haastateltavat kiittelevät vähemmän tyypillisiä skenekeskuksia, joita ovat yhdistykset, koulutusjärjestelmät ja festivaalit. Turku Rock Academy -koulutusjärjestelmää tarkastellaan omassa erillisluvussaan. B2 on sitä mieltä, että ”[Turun Elävän Musiikin Yhdistys] Telmu tekee oikeita juttuja” (B2 2016). Uudelleen vuonna 2011 perustettu Telmu ry. on voittoa tavoittelematon, elävää musiikkia kehittävä ja edistävä yhdistys, joka järjestää erityyppisiä populaarimusiikin livetapahtumia ja pyrkii kokoamaan populaarimusiikin turkulaiset toimijat yhteen eri tavoin (Telmu 2016). Monet haastateltavat ja paneelikeskustelun puhujat kehuvat tammikuussa 2015 ja 2016 järjestettyä kaupunkifestivaali Turku Band Festivalia. Vuonna 2016 4 päivän aikana soitti 70 paikallista yhtyettä yhteensä 11 eri paikassa eli tapahtuma on jo esiintyjämäärien perusteella merkittävä. Festivaalin järjestävinä tahona toimivat Telmu ja Turku Rock Academy sekä esiintymisareenat Klubi, TVO, Dynamo, Kuka, Portti, Sointu, Hunsvotti, Vimma, Tiirikkala, Kirjakahvila ja Pikku-Torre. (Turku Band Festival 2016). Kaikki festivaalit, myös Turku Band Festival, ovat Timo Leisiön käsitteistön mukaisesti aggregaattijoukkoja, jotka kokoontuvat yhteen ja taas eroavat eli ”ovat sykkien” (Leisiö 1991, 49). Festivaali on kiinnostava usealla tasolla. Ensinnäkin, festivaali toimii täysin paikallisin voimin eli vetonaulana ei toiminut yhtäkään suosittua, ja maksettua, ulkopaikkakuntalaista yhtyettä. Tästä huolimatta ensimmäinen, vuoden 2015, festivaali veti 3000 katsojaa ja toinen, vuonna 2016 järjestetty, 2500 katsojaa. Tämä tarkoittaa n. 35 henkeä yhtyettä kohden, mutta keikat olivat lähinnä useamman yhtyeen iltoja. N. 80 % tapahtumista oli täynnä (Nurmi 2016). Voidaan siis puhua paikallistason yhtyeiden mittakaavassa yleisömenestyksestä. Toiseksi, festivaali toi livekeikat joihinkin ravintoloihin, joissa ei normaalisti keikkoja järjestetä. B1, eräs tapahtuman järjestäjistä, kuvailee, että festivaali oli ”yhdenlainen keskisormen näyttäminen ”ei keikkapaikkoja”-valittajille” (B1 2016). Turussa on jo vuosia keskusteltu siitä, että matalan kynnyksen esiintymisareenoja ei juuri ole ja vain asemansa vakiinnuttaneet artistit kykenevät järjestämään live-esiintymisiä (esim. C8 2016). On selvää, että yksi vuosittaisen paikallisyhtyeen keikka uudessa ravintolassa ei kasvata kaupungin livetarjontaa kuin teoriassa, mutta ainakin suunta vaikuttaa oikealta. Turun Sanomien mukaan tapahtuman tärkein merkitys on kaupungin oman musiikillisen identiteetin vahvistamisessa. Tuon ohella tapahtuma tuo esiin uutta ja kiinnostavaa musiikkia sitä etsiville ja mikä tärkeintä, se tarjoaa alueen muusikoille ja bändeille kaivattua näkyvyyttä (Yrttiaho 2016). Tässä Yrttiaho on epäilemättä oikeassa Vaihtoehtomusiikin festivaalit tekevät yleisölle mahdolliseksi kuulla musiikkia, jota ei

muuten voisi kuulla, ja tekijöille itselleen mahdollisuuden saada omaa musiikkiaan esiintymislavoille (vrt. Dowd, Liddle & Nelson 2004, 151). Tästä on kysymys myös Turku Band Festivalin tapauksessa. Näin ollen Turku Band Festivalia voi pitää yhtenä vuoden 2016 Turun rock-skenen keskuksista (vrt. Dowd, Liddle & Nelson 2004, 149).

6.4 Bänditoiminta

Turun bänditoiminta vuosina 2011–2016 muistuttaa suurien linjojensa osalta aiempaa tutkimusajankohtaa, joskin Turku Rock Academy ja erinäiset muutokset skenen keskuksissa ovat vaikuttaneet myös bänditoiminnan kokonaisluonteeseen. Skenen eri toimijat (muusikot, tapahtumajärjestäjät, yleisö, kaupunki tai kunta ym.) vaikuttavat sen toimintaan tuottajiin ja kuluttajiin jakautuen esim. Silbermannin tapaan (vrt. Silbermann 1963, 91), mutta roolit ovat hämärtyneet ja monipuolistuneet Silbermannin teorioiden julkaisun jälkeen. Lisäksi ajan haastatteluaineisto tuo esiin olennaisen teeman, sukupuolten väliset erot bänditoiminnassa. Huolimatta siitä, että bänditoimintaa pidetään erittäin maskuliinisena ja miesvaltaisena alana, ei ainakaan n. 35-vuotias naispuolinen rocklaulaja-lauluntekijä D2 koe tarvetta vakuuttaa kanssamuusikoita tai yleisöä omasta kyvykkyydestään. Hän toteaa, että ”se todistelu on ollu mun omas pääs” eli aiempi kokemus naismuusikon tai -esiintyjän huonommuudesta ja todistelun tarpeesta on osoittautunut sittemmin vääräksi. ”Jollain tasol mä oon kuvitellu et mun pitäis olla jonkinlainen” (D2 2016). Mielikuva tietynlaisesta identiteetistä ja käyttäytymisnormista on siis ollut olemassa. Kun aiemmin palkallisena covermuusikkona toiminut laulajatar ”pääsi tekee omii tekstei ja laulumelodioi, niin se kaikki on hävinny” (D2 2016). Omaan musiikkiin keskittyminen siis poisti roolipaineet. Tämä lienee selitettävissä myös sillä, että cover-kappaleiden laulajaa verrataan usein alkuperäiseen esittäjään. Nyt haastateltavalla ei kuitenkaan ”oo enää mitään todisteltavaa enkä mä koe et oisin jossain eri viival kenenkään kans” (D2 2016) eli hän kokee itsensä tasavertaiseksi muiden muusikkojen kanssa, ilmeisesti sukupuolesta riippumatta. Kokemus ei ole välttämättä yleistettävissä, mutta naiset ovat jo 1970-luvulta lähtien haastaneet rockin stereotyyppistä maskuliinisuutta, tosin pyrkien yleensä olemaan joko kärjistetyn feminiinisiä (esim. Suzi Quatro) tai androgyynejä (esim. k. d. lang) esiintyjä (vrt. Scott 2009, 15–16). Sama rajoittuneisuus pätee toisaalta myös miesartistien lavapresenssiin, jolloin miehet pyrkivät olemaan puolestaan hypermaskuliinisia tai androgyynejä.

Miessukupuolta edustavat muusikot arvostavat naismuusikoiden taitoja ja pitävät heidän osallisuuttaan skenen muusikkokunnassa positiivisena asiana. Esimerkiksi E1 pitää hienona, että ”näin miesvoittoisella alalla [...] on tosi kovii naistekijöitä”, mainiten mm. Sinful Societyyn, Viper Armsin, Bad Signalin ja Crystal Extasyn naismuusikkoja (E1 2016). On kuitenkin tosiasia, että naismuusikoita on rock-ympyröissä huomattavasti miehiä vähemmän. Heavy metalia ja rockia tutkinut Robert Walser tarjoaa ilmiöön erääksi syyksi sen, että miesten synnyttämä heavy metalin koodisto, perinteet ja valtarakenteet ovat muodostuneet maskuliinisiksi ja yksipuolista naiskuvaa välittäviksi (Walser 1993, 110). Kuvaus pätee myös rockmusiikkiin. E1 kysyy, että ”onks sit pinttyny kaikki...rock-arvot ihmisiin ettei naisii kiinnosta se homma niin paljoo” (E1 2016). Naisia ei siis kiinnosta rock-kulttuurin aktiivisen toimijan rooli ”perinteisten rock-arvojen” eli maskuliinisen koodiston ja rakenteiden vuoksi. Näyttää kuitenkin siltä, että miesmuusikot eivät ole tietoisesti luoneet maskuliinista rock-kulttuuria, vaan maskuliinisen yhteiskunnan ja valtakulttuurin normit ovat siirtyneet rock-kulttuuriin lähes sellaisenaan. Esimerkiksi maskuliininen glam rock -laulaja David Lee Roth on paheksunut yhteiskunnan seksismiä, joka estää naisia tulemasta ammattimuusikoiksi: ”Mitä jos pieni tyttö ottaisi kitaran ja sanoisi ’Minä haluan rokkitähdeksi’? Yhdeksän kymmenestä vanhemmasta ei ikinä suostuisi siihen” (Walser 1993, 129). Näkemys on 25 vuotta vanha, mutta sen sisältämä oletus musiikkikulttuurin ulkopuolisen yhteiskunnan vaikutuksesta rockkulttuuriin ei vanhene. Periaatteessa sukupuolirajat ylittävää individualismia kannattavan rockkulttuurin maskuliinisuus vaikuttaa olevan osin seurausta miestekijöiden luomasta koodistosta. Mikäli artisti, mies tai nainen, rikkoo liikaa musiikkityylin konventioita, muuttuu tyyli tunnistamattomaksi (vrt. Scott 2009, 15–16). Kuitenkin, showbisnes ainoastaan heijastelee maskuliinista yhteiskuntaa, jossa vain pojat tai miehet voivat olla luovia ja erilaisia. Toki erilaisten naishahmojen menestymisen showbisneksessä on osoitettu mahdolliseksi, mutta rockin maskuliinisten konventioiden muuttumista naisystävällisemmiksi ne eivät osoita. Tämä saattaa selittää naismuusikoiden vähäisyyden rock-skenessä.

Yhtyeiden esittämän musiikin tyyliin ja soiton kuvaukset ovat aina yksilöllisiä, mutta ne tarjoavat esimerkkejä yhtyeiden toimintatavoista. E1 kuvailee, että ”me ollaan vaan sekoitettu kaikkee musaa, mist me kaikki tykätään ja sit siin on fuusioitunu tiukka paketti” (E1 2016) eli yhtyeen musiikillisen linjan on määrittänyt sen kollektiivinen musiikkimaku, jota on hiottu tiiviimmäksi kokonaisuudeksi. E1 kuvaa oman yhtyeensä

taiteellista linjaa seuraavasti: ”Ei me yritetä tehdä mitään taidet, me yritetään vaan pitää kovaa metelii” (E1 2016). Hän siis kokee rockin pitkiin perinteisiin kytkeytyvän turhan ”taiteellisuuden” välttämisen (vrt. Negus 1992, 69–70) omaksi taiteelliseksi agendakseen. E1 kuvailee yhtyeensä, tai kenties itsensä, esiintymistyyliä innokkaaksi ja aktiiviseksi, jopa aggressiiviseksi – olosuhteista riippumatta. ”Vaiks meil olis yks koira ja ihminen kattomas meidän keikkaa nii me soitetaan se silti ku me oltais Madison Square Gardenil [...] on sun pakko antaa kaikkes silti” (E1 2016), hän toteaa. Vähäinen yleisömäärä ei siis vaikuta E1:n esiintymiseen. Yleisellä tasolla monen muusikon sitaatit tulee tulkita sekoituksena kokemuksia, haaveita, tavoitteita ja markkinointipuhetta. Tällä pyritään saamaan mielikuva siitä, miten asioiden haluttaisiin olevan, vaikuttamaan todelta (vrt. esim Karvonen 1999, 83). Yhtyeen markkinointi on haasteellista, mutta motivoituneen yhtyeen tapauksessa sekään ei vaikuta tuottavan suuria ongelmia. Esimerkiksi E2 uskoo, että ”saadaan täst jutust jotain ku vaan pusketaan [...] kädet ja rystyset veril [...] askel ylöspäin” (E2 2016). Hän siis yltyy jopa fyysisiin vertauskuviin rockbändinsä ponnisteluja kuvatessaan. Helppoa bänditoiminta ei aina ole, mutta haastateltava vaikuttaa musiikille ja yhtyeen menestys-pyrkimyksille omistautuneelta.

Yhteiskeikkojen muut bändit vaikuttavat yleisömääriin. D1 kuvailee: ”Bändit ajattelee sitä niin yksilöllisenä, et me mennään soittaa. Ei, vaan et me mennään tekee tapahtuma. Sitä ei ajatella” (D1 2016). D1:n mukaan underground-tapahtuman luomiseen kytkeytyy muitakin kuin soittaminen ja sen takana on jokainen illan aikana esiintyvä yhtye. Yhtyeillä on siis omat yleisönsä eikä varsinaista pääesiintyjää ole. Ruohonjuuritason yhtyeet eivät siis soita keikkoja tai konsertteja, vaan eräänlaisia sisätilojen mikrofestivaaleja (vrt. Dowd, Liddle & Nelson 2004, 149). On tyypillistä, että muusikko levittää omaa musiikkiaan markkinoimalla sitä ja tekemällä live-esiintymiset mahdollisiksi toimimalla sivutoimisena ääniteknikkona, roudarina eli laitteiston pystyttäjänä ja autonkuljettajana. 2010-luvun puolivälin rock-yhtyeillä ei ole suuria kaupallisia odotuksia, pyrkimyksenä on saada ”kulut nolliin” (E2 2016). E1 taas kokee keikkailun organisoimisen stressaavaksi vaatimattomien resurssien vuoksi (E1 2016). Underground-musiikin taloudellinen funktio (vrt. Silbermann 1963, 134) on siis toiminnan jatkuvuuden mahdollistaminen (vrt. Frith 2001, 26–27). Valitettavan usein edes tähän toiminnan tasoon ei yllätä. Keskustelu underground-yhtyeiden äänentoiston vaikutuksista yleisömääriin on muuttunut selkeämmin näkyväksi vasta vuosien 2011–

2016 aineistossa. E1 puhuu omista kokemuksistaan yleisön edustajana ja kaipaa ”aitoa raakaa tunnetta” eikä teknistä huippulaatua. Livekeikoilla usein käyvän D1:n mukaan underground-yhtyeet kuitenkin musisoivat ”raastamalla [...] [treenis]kamat täysillä” pelkkiä ”jatkolupia” tavoittelevissa keikkapaikoissa (D1 2016). Suomessa rajattuun alkoholin myyntiin on mahdollista anoa lisää aikaa ”korkeatasoisen viihdeohjelman” esittämistarpeen vuoksi (Aluehallintovirasto 2016). Primitiivisen äänentoiston taustalla saattaa D1:n mukaan olla ravintoloiden halu saavuttaa pidemmät aukioloajat ilman taloudellista panostusta tarjottavan viihteen laatuun. Aiheesta on haastattelu-aineistossa ristiriitaisia löydöksiä, mutta D1:n kuvailemat tekniset puutteet voivat selittää sen, etteivät yhtyeet käy katsomassa ”vertaisbändejään” (esim. B1 2016) tai sen, ettei turkulainen yleisö seuraa ulkopaikkakuntalaisten yhtyeiden esiintymisiä, vaikka olisivatkin katsomassa samassa tapahtumassa turkulaista paikallisyhtyettä (esim. B2 2016). Vaikuttaa myös siltä, että yleisö päätyy seuraamaan ainoastaan oman suosikkiryhtyeensä esiintymisen ja siirtymällä sitten esimerkiksi ”viereiseen karaokebaarin, jossa joku [tuttu laulaja] Seppo vetää [tuttua] Kuurankukkaa paremmin” (D1 2016). Jos pelkkää musiikin arvostamista voidaan pitää musiikin kuluttamisena (Purhonen et al. 2014, 15) ja live-esiintymiseen kulutettua aikaa valuuttana, voidaan tätä teoreettista näkemystä tulkita siten, että keho äänenlaatu heikentää todennäköisyyttä arvostaa musiikkia ja kuluttaa sitä live-esiintymisen muodossa. D1:n mukaan toimivan [musiikki]baarin edellytys on ”hyvät[ääni]kamat, äänimies ja valot”, mutta teknisen laadun ohella myös ohjelmistovalinnat vaikuttavat lopputulokseen (D1 2016). Koska ainakin teoriassa liveäänentoisto on mahdollista saada studiolevytysten veroiseksi, on äänteologialla sekä mahdollistava että pakottava vaikutus yhtyeiden livetoimintaan (vrt. Thébere 2001, 24). Laadukas liveääni on siis yhä useamman yhtyeen saavutettavissa, mutta samalla yleisön odotukset äänen teknisen laadun suhteen kasvavat. Rock-musiikin aktiivikuulijoiden keskuudessa teknistä laatua ei arvosteta niin paljoa (B1; B2; E1; E2 2016) kuin hyvää yhtyettä ja esitystä, mutta satunnainen kuulija saattaa jättää esityksen väliin esityksen äänentoiston vaatimattoman teknisen laadun vuoksi (D1 2016).

Vuosien 1997–2006 markkinointikeinot ovat yhä olemassa vuonna 2016, mutta valtaosa markkinoinnista vaikuttaa siirtyneen Internetiin ja erityisesti ns. sosiaaliseen mediaan, jossa jokaisen käyttäjän on mahdollista toimia aktiivisena viestijänä ja sisällöntuottajana. Myspace-yhteisöpalvelun menetettyä merkitystään ovat rock-yhtyeiden ja -

faniien suosimia sosiaalisen median alustoja olleet esimerkiksi Facebook, Twitter ja Instagram (Margiotta 2012, 9–10). E1:n ja E2:n yhtyeiden markkinointi on keskittynyt lähes yksinomaan sosiaaliseen mediaan, joista etenkin Facebook toimii tehokkaasti (E1 & E2 2016). B2:n mukaan markkinointi on muuttunut helpommaksi ja edullisemmaksi Internetin ja myötä. Muutos on kuitenkin ollut vain tekninen. Oman yhtyeensä hän kuvailee olleen ”aina huono markkinoimaan itseään”. Eksaktia syytä tähän on vaikea löytää. Hän kuvailee, että ”se on hankalaa itsestään [...] tulee tyhmä olo”. Haastateltava kokee itsensä markkinoinnin kiusalliseksi ja vaikeaksi – niinpä hänen yhtyeensä on vältellyt sitä. Hänen mukaansa ”turkulaisissa on ehkä muissakin sitä” eli ilmiö on yleinen Turussa. Haastateltavan mukaan ilmiö saattaa johtua vaatimattomuudesta tai ylimielisyydestä (B2 2016). Yhtyeet luottavat liikaa omaan musiikilliseen paremmuuteensa ja kokevat, että ”ei meidän tarvitse soittaa paikkoihin tai lähetellä sähköposteja” (B2 2016). Yhtyeet eivät siis ”alennu” tekemään työtä markkinoinnin eteen. Tätä hän pitää yhtenä syynä turkulaisbändien kehnoon kaupalliseen menestykseen. Hän myöntää kuitenkin, ettei asenne ole järkevä – pitäisi ”tehdä töitä” ja ”spämmätä” (B2 2016) eli markkinoida omaa yhtyettään aggressiivisesti sosiaalisessa mediassa. Turun rock-skenen seuraavaan sukupolveen kuuluva E1 on Internet-markkinoinnin osalta täysin toisilla linjoilla. ”Mä saatoin tehdä sitä kuus tuntii päiväs et etin niit kontaktei”, hän muistelee (E1 2016) eli hän on kuluttanut huomattavan määrän aikaa yhtyeensä markkinointiin ja verkostoitumiseen Internet-ympäristössä. On selvää, että medioituminen ja globalisaatio leimaa tutkimusajankohdan 2011–2016 rock-skenejä kaikkialla, myös Turussa (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2013, 326).

Vaikka musiikki on muusikoita yhdistävä tekijä, vaikuttavat skeneissä sosiaaliset verkostot usein musiikillista yhteneväisyyttä voimakkaammin. B2:n mukaan ”kaveriporukalla lähtee herkemmin” (B2 2016) eli sosiaalisen elinpiirin vaikutus elävän musiikin kuluttamiseen voi olla joskus jopa suurempi kuin itse musiikin tyyli tai laatu. 2010-luvun puolivälin turkulaiset rock-yhtyeet keikkailevat kotikaupunkinsa ulkopuolella musiikillisesti aktiivisissa, ”ison skenen” kaupungeissa (Helsinki, Tampere) Etelä-Suomessa ja tietyissä Varsinais-Suomen kunnissa, mutta saattavat päätyä niinkin kauas kuin Ouluun asti (D1; E1 2016). Ensiesiintyminen uudella paikkakunnalla on underground-rockyhtyeelle riski, mutta yksikin menestyksekkäs esiintyminen voi vaikuttaa suoraan yhtyeen paikallisuosioon paikkakunnalla. Vaikka D1:n mukaan yleisö ei ole tullut paikalle esiintyjän vuoksi, voi yhtye silti ”hurmata”

esim. anniskeluravintolan normaaleja asiakkaita uudeksi kuulijakunnakseen (D1 2016). Keikan onnistuessa tulee seuraavaa esiintymistä katsomaan paitsi edellisen esiintymisen nähneitä myös hyvästä esiintyjästä kuullutta uutta yleisöä (D1; D2 2016). Tämä ns. puskaradio vaikuttaa positiivisesti yhtyeen livesuosioon (E2 2016). Kilpailu esiintymismahdollisuuksista on kovaa kaikkialla, ei ainoastaan Turussa (esim. D2 2016). C7:n mukaan ”kyllähän keikkoja saa, mut eri asia on, että tuleeks sinne ketään” (C7 2016). Tulee siis muistaa, että yleisö on aina elintärkeä osa jokaista tapahtumaa. Suosion ja fanipohjan luominen puhtaasti keikkailemalla on hidasta ja työlästä, mutta toimintapa on kirjoitushetkellä (v. 2016) epämuodikkaalle (esim. Vedenpää, Pietarinen & Martti 2016) rock-musiikille tyypillinen (vrt. Straw 1991 89–90).

Järjestäjä ottaa taloudellisen riskin tapahtuman organisoidessaan ja hyötyy rahallisesti onnistuneesta tapahtumasta, joskin tietyissä tapauksissa myös itse muusikot joutuvat ottamaan taloudellisen riskin tapahtuman organisoidessaan. Monet esiintymisareenat ovat rock-yleisöjen kutistumisen ja underground-yhtyeiden suhteellisen määrän kasvun myötä ottaneet käyttöönsä ”pay to play”-käytännöksi kutsutun mentaliteetin. Tämä tarkoittaa sitä, että yhtye joutuu maksamaan illan kulut, mikäli järjestettyyn tapahtumaan ei tule riittävästi maksavia asiakkaita. E2:n mielestä käytäntö on epäreilu (E2 2016) yhtyeille, jotka joutuvat tekemään suuret määrät ilmaista työtä harrastuksensa vuoksi mm. roudauksen, harjoittelun, tapahtumajärjestämisen ja äänitekniikan parissa. E1 kokee, ettei yleisö aina ymmärrä yhtyeen työpanoksen laajuutta, joka on usein ”kakstoistatuntinen työpäivä” (E1 2016). Päivä käynnistyy aamuisella instrumenttien ja äänentoistolaitteiden kuljettamisella autoon ja jatkuu keikkapaikalle matkustamisella, laitteiden pystyttämällä ja testauksella, odottamisella, esiintymisellä, laitteiden purkamisella ja kotiinpaluulla (E1 2016). E1:n mukaan ”ne [yleisö] näkee et noi tulee skulaa kolme varttii ja se on siin” (E1 2016). Usein vain yleisölle näkyvä esiintymistilanne lasketaan kuuluvaksi muusikon työhön tai harrastelijamuusikon harrastukseen. Puoliammattilaisuusmuusikon roolien vaihtelu (vrt. Cohen 1999, 240–241) ei vaikuta sinänsä olevan ongelma toimenkuvan monipuolisuuden suhteen, sillä monet muusikot osaavat toimia useissa työtehtävissä. Ongelmaksi muodostuukin esimerkiksi viidessä eri työssä, vaikkapa muusikkona, tapahtumajärjestäjänä, ääniteknikkona, autonkuljettajana ja roudarina, jaksaminen yhtäaikaisesti ja palkatta. Vaikuttaakin siltä, että harrastelijamuusikot toimivat yhä merkittävänä kaupallisen musiikin voimavarana (vrt. Finnegan 1989, 3–11). Levytykset ja singlejulkaisut auttavat

esiintymismahdollisuuksien saamisessa. Esim. E1 sai keikkoja ”sinne ja tänne” singlen myötä (E1 2016). Fyysisten levyjen myyntimäärien laskiessa levytyksillä viitataan yhä useammin suoratoistopalveluissa levitettäviin audio- ja videojulkaisuihin (esim. B1 2016). Levy-yhtiöitä Turussa on vuonna 2016 yhä melko niukasti, mutta valtakunnallisestikin tunnustetut pienlevy-yhtiöitä ovat Solina, Svart, Airiston punk-levyt, Drink Tonight ja V.R. Label mainitaan haastatteluaineistossa (esim. B1; B2; E1 2016). D2 kuvailee, että haastatteluhetkellä tuoreimmalla keikalla ”Streetis [eli Street Bar 95:ssä] oli yks nainen joka laulo [meidän videobiisin] alust loppuun” (D2 2016). Theodor W. Adorno totesi, että populaarimusiikkikappaleen toistaminen radion, tai laajemmin ajateltuna minkä tahansa massaviestimen, kautta saa yleisön tunnistamaan musiikkikappaleet ja pitämään niistä (Adorno 1996, 234). Tämä pitää tavallaan yhä paikkansa, mutta suoratoistopalveluiden kautta levitettävien musiikkivideoiden toistaminen perustuu kuluttajan omaan valintaan eikä kuvauksen naista ole ilmeisesti ”pakotettu” kuuntelemaan underground-yhtyeen kappaletta eksessiivisen radioiton kautta.

Vertaisyhtyeiden ja verkostoitumisen merkitystä ei tule vieläkään väheksyä. E2 kuvailee kaveribändien toimintaa seuraavasti: ”Käsi kättä pesee, hommatkaa keikka meille sielt nii me hommataan täältä” (E2 2016). Verkostoitumalla saadut yhteiskeikat vaikuttavat siis luotettavimmalta tavalta saada esiintymismahdollisuuksia kotikaupungin ulkopuolelle. ”Käsi kättä pesee”-keikkavaihtoyhteistyö edellyttää vakaita esiintymiskontakteja kotikaupunkiin, joihin ulkopaikkakuntien yhtyeitä kutsutaan esiintymään. Kotikaupungin fanipohjan ylläpitäminen on siis tärkeää, vaikka yhtye tähtäisikin muualle esiintymään. D1 muistuttaa silti, että ”musiikki puhuu puolestaan, se on sen kaiken pointti” (D1 2016) eli lopulta esiintymismahdollisuudet ovat seurausta musiikin ja yhtyeen laadusta. Paikallisyhtyeet eivät ole saaneet turkulaisyleisöä avoimeksi entuudestaan tuntemattoman artistin tai yhtyeen musiikille myöskään 2010-luvun puolivälissä. B2 määrittelee ilmiön turkulaisuuteen kuuluvaksi ja on huomannut sen yltävän jopa jääkiekkoon, ”ei ne sitä mee kattoo jos ei ne siinä pärjää [...] Ne kattoo sit isosti jos menee ollenkaan” (B2 2016). Rock-kulttuurissa jääkiekkovertaus tarkoittanee sitä, että yleisöön vetoavat vain tunnettujen artistien ja yleisön henkilökohtaisesti tuntemien muusikoiden livekeikat. Nykyinen trendi vaikuttaa olevan suurten yleisömyyrien keskittyminen massatapahtumiin kuten Cheekin, Jari Sillanpään ja Haloo Helsingin jättikeikoille (esim. Waddington 2016) sekä suurille festivaaleille (esim.

Turun Sanomat 2016c). Ilmiö ei siis vaikuta olevan ainoastaan ”turkulainen”. Suurkonsertteja suosiva yleisö vaikuttaa karttavan klubikeikkoja. Tästä kärsivät erityisesti tuntemattomat underground-yhtyeet. Illanvieton yleinen kalleus (mm. juomat, ruuat, taksikulut) on heikentänyt ravintola- ja livekulttuurin mahdollisuuksia Suomessa (D1 2016; Ranta 2016). Hinta saattaa vaikuttaa myös bändikulttuurin näivettymiseen, joka näkyy Rock Academyn yhtyeiden haluttomuudessa käydä katsomassa vertaisbändejä (B1 2016) ja kaupungin esiintymistilojen jatkuvassa kamppailussa talousvaikeuksia vastaan (esim. Siltanen 2016). Paikallisyleisö saapuu myös tutkimusajankohta 2011–2016 tapauksessa esiintymistilaan henkilökohtaisten suhteiden, kun ulkopaikkakuntalainen yleisö saapuu itse musiikin vuoksi. D1 kuvailee, että ”ulkopaikkakunnalla on itse asiassa enemmän porukkaa, jotka tulis oikeesti kattomaan bändii ku...kavereita” (D1 2016) eli vierailta paikkakunnilla yhtyeen esittämä musiikki vaikuttaa olevan sosiaalisia suhteita merkityksellisempi motivaattori mennä katsomaan underground-yhtyeen esiintymistä. Tämä vertautuu esimerkiksi B2:n kuvauksiin Turun 2000-luvun taitteen yhtyeoiminnasta (B2 2016) ja vaikkapa Finneganin kuvauksiin Milton Keynesin bändikulttuurista (Finnegan 1989, 152). Ilmiö ei siis ole aikasidonnainen.

2010-luvun turkulaismuusikot eivät ole ehdottomia yhteen bändiin sitoutumisen suhteen, mutta edellyttävät sekä itseltään että yhtyetovereiltään jonkinasteista lojaliteettia. E1:n mukaan hän on bänditovereidensa kanssa ”mustasukkaises avioliitos” (E1 2016) ja hakee inspiraatiota omista projekteistaan, jotka ovat esimerkiksi ”läpäl räppii ja kasari-synapoppii” (E1 2016). Kepeästi toteutetuille ”terapiaprojekteille” tyypillistä on mennä mahdollisimman kauas omalta mukavuusalueelta ja ammentaa kokeiluista vaikutteita pääprojektiin uusien musiikillisten kokemusten kautta (vrt. Finnegan 1989, 270). Jo kahden aktiivisesti harjoittelevan, keikkailevan ja äänittävän yhtyeen pyörittäminen nähdään toisaalta liian haastavaksi. Montaa ”vahvaa jalustaa” (E2 2016) ei siis voi olla yhtäaikaisesti. Sivuprojektit tekevät hyvää ilmaisunvapautta kaipaavan muusikon mielenrauhalle ja motivaatiolle, mutta etenkin yhtyeiden luovat jäsenet voivat kokea sävellyks- ja sanoitustyön jakamisen kahdelle eri yhtyeelle liian raskaaksi (E2 2016). Liian suuri työmäärä saattaa siis heikentää jaksamista ja motivaatiota luovaan työhön, vaikka kohtuudella aikaansaatu vaihtelu voikin kasvattaa sitä. Musiikin ja päihteiden suhde on yhä olemassa, mutta niiden yhtenäisyys on vaikuttanut vähenevän nykyhetkeä lähestyttäessä. Turun nykyistä bändikulttuuria

”surkeana” pitävän toimittaja C7:n mukaan alkoholi, irtosuhteet ja huumeet voisivat saada ihmiset tapaamaan toisiaan tehokkaammin, sillä niistä rock- ja bändikulttuuri lähtivät versomaan (C7 2016). Toive päihteiden käyttämisen lisääntymisestä jakaa mielipiteitä, mutta väite siitä, että ihmisten välinen kanssakäyminen luo aktiivista bändikulttuuria, on helppo allekirjoittaa. Ala- ja täysi-ikäiset musiikin harrastajat yhteen kokoava skenen keskus saattaisi olla hyödyksi Turun rock-skenelle. Käytännössä tämä siis tarkoittaisi anniskelualueen sisältävää esiintymisareenaa, johon myös alaikäisillä olisi pääsy. B2:n mukaan ”ois kiva, jos Turussa ois niinku esimerkiksi [Helsingin] Nosturissa, siellähän on se ylätasanne, joka on baarialuetta ja alakerta on alaikäisille, tai siis kaikenikäisille” (B2 2016). Haastateltava siis harmittelee, että Turun alaikäisellä nuorisolla on mahdollisuus nähdä livekonsertteja käytännössä vain nuorisotalo Vimmassa, tietyillä festivaaleilla ja valikoiduissa tapahtumissa mm. Gongissa, lisäten, että ”aika harvoinhan niit on” (B2 2016). Täysi-ikäisillä on mahdollisuus päästä katsomaan myös alaikäisille suunnattuja konsertteja, mutta alkoholin anniskelun puuttuminen vaikuttaa heikentävästi täysi-ikäisen halukkuuteen käydä katsomassa ns. nuorisotalokeikkoja (esim. B2 2016). Muusikon roolissa hän toivoisi tilanteen muuttumista, sillä ”alaikäiset on kivaa yleisöä, ne on tosissaan”. Tämä tarkoittanee sitä, että bänditoiminnan mahdollistava fanikulttuuri ja yleisön innokkuus on yleisempää alaikäisen yleisön keskuudessa.

Vaikka bänditoiminnan ja päihteiden välistä yhteenkuuluvuutta on liioiteltu, vaikuttaa yhteys olevan olemassa vielä 2010-luvun puolivälissäkin. D2 huomauttaa, että ”se on luotu ite sellanen et me ollaan kovii jätkii, me vedetään sitä ja tätä” eli myyttinen kuva sekoilevasta rokkarista on ainakin osittain tietoisesti luotu. Toivotun mielikuvan luominen (vrt. esim. Karvonen 1999, 83) kytkeytyy siis taitelijapersoonan tietoiseen luomiseen (esim. Hawkins 2009, 15–25) ja sen kytkemiseen rock-kulttuurin rappioromantiikkaan (vrt. Söderblom 1990, 97–100). E1:n ja E2:n päihdesekoilut vaikuttavat kuuluvan menneisyyteen, eikä koko skeneä koskevia yleistyksiä tule aineistosta muutenkaan tehdä. E2 muistelee uskoneensa, että muusikon uskottavuus on riippuvainen päihteiden käyttämisestä. Mutta miksi? ”Jos sä et oo Nikki Sixx, sä et oo aito” (E1 2016) toteaa E1, tarjoten erään perustelun päihteiden ihannoinnille. Uusien rokkarien on siis asetettava itsensä samaan kapinallisuuden viitekehykseen (vrt. Söderblom 1990, 90) kuin esimerkiksi tehokkasti dokumentoiduista päihdehistoriastaan tunnettu Mötley Crüe-basisti Nikki Sixx (esim. Lee, Mars, Neil, Sixx & Strauss 2001).

”Eihän me [juopuneena] hyvin soitettu mut aina luultiin et ollaan niin vitunmoisii staroi” (E2 2016). Päihteet ovat siis heikentäneet muusikoiden harjoittelun laatua, mutta voimistaneet yhtyeen illuusiota omista taidoistaan ja ”tähteydestään”. Sama pätee päihteiden vaikutuksesta live-esiintymisiin. E2:n edellinen yhtye on esimerkiksi kuvitellut, että ”on soitettu koko keikka mut [...] soitettu vaan neljä biisiä” maksaneen yleisön edessä (E2 2016) – päihteiden käytön seurauksena. Tuon epäonnistuneen esiintymisen myötä bändi ”muutti toimintatapojaan” ja päätti soittaa livekeikat joko ”selvin päin” tai ainakin päihteiden käyttöä kontrolloiden (E2 2016). E1 kuvaa, että ”se paine sai aikaan et mä aloin doka, polttaa pilvee tai vetää...jotain” (E1 2016). Päihteiden käyttö oli siis seurausta omaan yhtyetoimintaan liittyvästä stressistä. Lopulta E1 oli ”ihan kujal vaan jokainen keikka [...] sit ku kuulee ja näkee jotain videoi ja äänit ei nii sit on vaan et – miksi?” (E1 2016). E1 näyttää siis havainneen esiintymistilanteet objektiivisesti näyttäneiden ääni- ja videotallenteiden kautta, ettei päihteiden käyttö takaa laadukasta esiintymistä eikä enää esiinny humalassa. Nykyajan ilmiöihin kuuluu, että kaikki informaatio, esimerkiksi päihdesekoiluista johtuvista huonoista keikoista, leviää sosiaalisessa mediassa välittömästi (E1 & E2 2016). Näin ollen medialla voi olla joko positiivinen tai negatiivinen vaikutus artistin promootioon (vrt. Margiotta 2012, 4; 9). E2 kiteyttää muutoksen siten, että ”maailma muuttuu, mut sen mukaan pitää elää ja muuttaa toimintatapojaan” (E2 2016). Vaikka rockmusiikkiin liitetään paheellinen elämäntyyli sekä torjutun ihmisryhmän esivaltaa ja normeja vastaan kapinointi (esim. Söderblom 1990; Hebdige 1979, 116), ei holtitonta päihteiden käyttöä enää suvaita. Mediakulttuurin muuttuminen (Margiotta 2012, 4; 9) vaikuttaa siis kannustavan laadukkaan livetoiminnan harjoittamiseen. Tätä voidaan pitää yksinomaan positiivisena ilmiönä.

Yhtyeiden hajoamissyöt vaikuttavat olevan universaaleja, ajasta ja paikasta riippumattomia. Ne voidaan pääasiallisesti jakaa samaan viiteen luokkaan kuin Turun tutkimusajanjakson 1997–2006 kohdalla. Luokat ovat: Motivaatio-ongelmat, bänditoiminnan ja muun elämän yhteensovittamisen ongelmat, päihdeongelmat, taiteelliset erimielisyydet ja henkilökohtaiset erimielisyydet. D2 on lähtenyt yhtyeistään tai hajottanut yhtyeitään siksi, ettei ole kokenut muilla yhtyeensä jäsenillä olevan samaa toimintamotivaatiota kuin itsellään (D2 2016). Lisäksi hän on eronnut muuttuneen musiikillisen suunnan vuoksi ja siksi, että ”mä halusin olla liidi” (D2 2016). Hän ei siis halunnut olla vain taustalaulaja, vaan toisen yhtyeen päävokalisti. D1:n yhtyeitä ovat

hajottaneet myös vallasta käyty ”egotaistelu” ja huono yhteishenki, vääränlainen ”kemia” (D1 2016). E1:llä ”perus rock-kliseet eli huumeet ja viina” ovat pilanneet yhteishengen, saaneet aikaan riitoja jopa ”kesken keikan” ja hajottaneet yhtyeen (E1 2016). Päihteet ja bänditoiminnan ongelmat vaikuttivat negatiivisesti myös henkilökohtaisiin suhteisiin, kuten sitaatti ”yhtäkkii ei me oltukaan niin hyvii frendeii” (E1 2016) osoittaa. E2:n yhtyeet ovat puolestaan hajonneet mustasukkaisuuteen, ”sisäiseen konfliktiin” ja maksamattomiin velkoihin (E2 2016). Hänen menestynein yhtyeensä sen sijaan tuli vain ”tiensä päähän [...] Jos syy, miks me ollaan bändi on se et me juopotellaan ja pannaan naisia, pidetään hauskaa ja sekoillaan nii...” (E2 2016). Myös alkuperäisidean hengessä toteutettu musiikki alkoi tuntua siltä, että ”ei oo hyvä soittaa [...] ja olla näitten sanojen takana” (E2 2016). Yhtyeen jäsenet siis muuttuivat aikuistuttuaan – jokseenkin paradoksaalisesti – yhtyeeseen sopimattomiksi. Hän vertaa yhtyeen lopettamista ”vanhaan ihmiseen joka nukkuu pois” (E2 2016) eli poistuma oli tuhatpäiselle yleisölle soitetusta, haikeasta jäähyväiskeikasta huolimatta luonnollinen ja väistämätön. Samankaltaisuuksia esim. Finneganin (1989, 270) kanssa on havaittavissa, pettymykset, kyllästymiset ja jopa väärinkäsitykset voivat hajottaa yhtyeen. Finnegan huomioi kanssakäymisen intensiteetin tiiviissä yhteisössä kasvattavan mahdollisten konfliktien suuruutta ja vaikutuksia. Vaikkei se Turun haastatteluaineistosta suoraan ilmenekään, vaikuttaa läheinen kanssakäyminen yhtyeiden toimintaan sekä hyvässä että pahassa. Yhtye voi siis luoda tiiviitä ystävyysuhteita ja hyvät ystävyysuhteet yhtenäisiä bändejä. Toisaalta, henkilökohtaisten ystävyysuhteiden kariutuminen saattaa hajottaa bändejä ja musiikilliset ongelmat – kuten myös yhtyeiden hajoaminen – saattavat vaikuttaa negatiivisesti henkilökohtaisiin suhteisiin.

6.5 Turku Rock Academy

Yhtyeet hyötyvät verkostoitumisesta kaupungin toimijoiden kanssa mm. esiintymismahdollisuuksien ja koulutuksen muodossa. Kaupungin keskeisin yhtyetoiminnan tukemisen muoto vaikuttaa olevan Turku Rock Academy. Se on vuonna 2011 ideoitu ja 2012 käynnistynyt bändivalmennus- ja koulutushanke, joka tarjoaa nuorille muusikoille tukea, koulutusta, verkostoja ja studioaikaa. Valtakunnallisesti tai jopa maailmanlaajuisesti ainutlaatuinen hanke on maksuton yhtyeille. Suomessa on harjoitettu menestyksestä bändivalmennusta aiemminkin, mutta toiminta on ollut konseptiltaan erilaista. Esimerkiksi TikTak- ja Indica-yhtyeiden perustamiseen ja

menestykseen olennaisesti vaikuttanut Pohjois-Helsingin bändikoulu on maksullinen ja yksityinen oppilaitos, joka toimii yhteistyössä Helsingin kulttuurikeskuksen kanssa (Bändikoulu 2016). Pohjois-Helsingin bändikoulu kokoaa yhtyeet yksittäisistä nuorista (Pohjois-Helsingin bändikoulu 2015, 13) eikä näin ollen ohjaa jo olemassa olevia yhtyeitä. Toiminta on kaupungin nuorisopalveluiden (ent. nuorisoasiainkeskus) alaista ja on kaupungin näkökulmasta nuorison yhteisöllisen harrastustoiminnan järjestämistä. B1 vertaa toimintaa junioriurheilun valmentamiseen, jossa nuoriso kehittyy suuresti kurinalaisuuden ja määrätietoisuuden toiminnan kautta (B1 2016). Vuonna 2013 Opetus- ja kulttuuriministeriö myönsi hankkeelle 552 000 euron tuen kolmeksi vuodeksi (Töykkälä 2016; B1 2016) ja vuodesta 2014 alkaen Rock Academyn konsepti on monistunut yhteensä seitsemään suomalaiseen kaupunkiin (Turku.fi 2015). Turku Bandstand on aiemmin vahvistanut Turun muusikoiden paikallisidentiteettiä (vrt. Finnegan 1989, 183–184). Turku Rock Academy toimii samoin, mutta laajennuttuaan yli paikalliseksi se vahvistanee koko Suomen rock-skenen identiteettiä. Kaupunkien bänditoiminnan tukeminen ja ohjaus rajoittuu normaalisti muutamaan harjoitustilaan, studiosessioon ja live-esiintymiseen. Näin on toimittu myös Turussa esimerkiksi 2000-luvun taitteessa (esim. B3 2016). Turku Rock Academy on selkeyttänyt ja laajentanut tuon toiminnan kattavaksi rock-musiikin koulutuskentäksi. Rock Academy ei pyri olemaan menestyvien bändien ”hautomo”, vaan nuorison harrastustoiminnan tukemista (B1 2016). Academyn yhtyeille on järjestetty soittimia alennuksella tai jopa maksutta (B1 2016). Vaikka Turku Rock Academy ei annakaan järjestelmällistä soitonopetusta yhtyeille, saavat joidenkin yhtyeiden jäsenet ns. tukitunteja eli muutamia yksityistunteja tukiovetusta tarpeen vaatiessa (B1 2016). Pyrkimyksenä ei ole kehittää virtuositeettia, vaan korjata yhtyeen yksittäisen jäsenen soittotaidollisia puutteita, jotka haittaisivat bändin yhteissoittoa. Soittotaitoa kehitetään siis bändin ehdoilla.

Turku Rock Academy ei ole ohjelmatoimisto tai levy-yhtiö, mutta se toimii yhtyeiden tuotantoapuna sekä ns. managementina eli edunvalvojana ja organisoijana koulutuksen ajan. Tuottamisella tarkoitetaan tässä yhteydessä sitä että ”parannellaan joitain juttuja sävellyksellisesti ja sanoituksellisesti” (B1 2016). Vaikka musiikin esillepanoa kehitetäänkin, vaikuttavat yhtyeet tekevän pääosan luovasta työstä itse. Kappaleet julkaistaan lähinnä digitaalisena (B1 2016). Rock Academy on tarjonnut haastatellulle muusikolle ilmaisia laulutunteja, studiosessioita sekä valmennusta ammattimaiseen työskentelyyn keikoilla ja studioissa (G1 2016). Toisin sanoen, Rock Academy toteuttaa

lupaamansa valmennuksen muodot myös käytännössä. Epämuodolliset käytännöt ovat populaarimusiikin oppimiselle tyypillisiä, näitä ovat mm. yhteisöllinen oppiminen ja vertaisoppiminen (Green 2001, 5–6) Myös Turku Rock Academyn toimintatapoja voidaan pitää epämuodollisen oppimisen muotona. Projektin rahoitus vaikuttaa mielikuvaan paikallisuudesta. E2 ei pidä haastatteluhetkellä opetus- ja kulttuuriministeriön rahoittamaa Rock Academyä ensisijaisesti Turun kaupungin saavutuksena, ”sillä se[n rahoitus] tulee valtion tasolta, se on eri juttu ku kunta [tässä tapauksessa siis kaupunki]” (E2 2016) ja on budjetoinnin osalta kieltämättä oikeassa. Toisaalta, projektissa työskentelevät Turun kaupungin nuorisopalveluiden palveluksessa olevat henkilöt. Itse skenen tavoin myös Rock Academy on siten samanaikaisesti sekä paikallinen että ylipaikallinen järjestelmä (vrt. esim. Bennett & Peterson 2004, 1–3). On todettava, että haastattelujen jälkeen (15.11.2016) Turun kaupunki ilmoitti rahoittavansa Turku Rock Academyn toimintaa 100 000 eurolla (Turku.fi 2016). Päätös turvaa projektin jatkuvuuden vuodeksi 2017 ja epäilemättä sitoo Turun kaupungin siihen aiempaa selkeämmin.

Projektissa valmennetaan vuosittain Turku Bandstand-kilpailusta poimittuja kilpailijoita ammattimaisesti levyttäviksi ja esiintyviksi yhtyeiksi. Bandstand-kilpailun voittajan valitsee raati. Sen sijaan erilliset Rock Academyn taustajoukot valitsevat bändivalmennukseen pääsevät yhtyeet. Kilpailun voitto tai finaali paikka eivät takaa pääsyä Rock Academyn valmennukseen tai ole sen edellytyksenä (B1 2016). Näin ollen yhtyevalmennus ei ole kilpailijoiden arvioinnin suhteen julkinen tai valintaprosessin osalta läpinäkyvä samassa mielessä kuin Turku Bandstand. Vaikuttaa siltä, että valintaprosessin läpinäkyvyyttä tulisi kehittää, sillä osallisuus Rock Academy-valmennuksesta on nykymuotoisena (v. 2016) suurempi palkinto kuin Turku Bandstandin voitosta saatava palkinto. Kahden vuoden ajan valmennettavat yhtyeet saavat esimerkiksi maksuttomia äänityssessioita, musiikkivideoita ja esiintymismahdollisuuksia Suomen suurimmilla rock-festivaaleilla (B1 2016). Koska Rock Academyyn voi päästä vain Bandstand-kilpailun kautta, on selvää, että valmennukseen pääsevän yhtyeen tulee täyttää kilpailun reunaehdot. Näitä ovat mm. yhteisöllisyys, paikallisuus (vrt. Finnegan 1989, 183–184), tyyllilaji (esim. Middleton 2016) ja nuori ikä (vrt. Smith 2009, 427–445). Koska projekti edellyttää 2 vuoden sitoutumista mm. tarjottuihin livekeikkoihin, koulutuksiin ja harjoitteluun, on alaikärajaksi asetettu 14–15 vuotta (B1 2016). 29 vuoden yläikärajaa perustellaan nuorisolailla ja sillä, etteivät

vanhemmat muusikot ota palautetta vastaan tai kykene muuttamaan toimintatapojaan (B1 2016). B1:n mukaan Rock Academyllle sukupuolella ei ole väliä. Tästä huolimatta naismuusikot ovat vähemmistössä, sillä Rock Academy on valikoitu otos Turku Bandstandin kilpailijoista (B1 2016). Turku Rock Academyssä vuosina 2012–2016 mukana olleista kahdestakymmenestä yhtyeestä on naisedustus neljässä, yhteissä nimeltä Viper Arms, Harmi, Bad Signal, Villa Rose ja Ferry Is Closed (B1 2016). Projektin parissa noudatetaan nollatoleranssia päihteiden suhteen ja yhtyeitä koulutetaan käyttäytymään asiallisesti. B1:n mukaan Turku Rock Academyn brändi toimii laadun ja luotettavuuden takeena ja koulutuksessa olevat yhtyeet saavat keikkamahdollisuuksia muita yhtyeitä helpommin juuri näistä syistä (B1 2016).

Turku Rock Academyn yhtyevalmennus siirtää menestyneiden ammattimuusikoiden ammattitaitoa aloitteleville yhtyeille. Rock Academy järjestää instrumenttiosaamiseen ja bänditoimintaan kytkeytyviä ryhmäopetustilanteita eli ns. klinikoita, jotka ovat maksuttomia ja kaikille avoimia. Näiden pitäjinä on ollut populaarimusiikin ammattilaisia, kuten rumpali Sami Kuoppamäki (Kingston Wall), laulajakitaristi Mikko Von Hertzen (Von Hertzen Brothers), tuottaja-kitaristi Riku Mattila (Kauko Röyhkä) ja Douglas Blair (W.A.S.P.) (Töykkälä 2016; Turku 2016a; B1 2016). Ansioituneet muusikot voidaan nähdä ”mestariopettajina”, jotka ovat hankkineet taitonsa työn, koulutuksen, kokemuksen ja epämuodollisen oppimisen kautta. He siis siirtävät epämuodollisesti oppimaansa tietotaitoa eteenpäin olematta välttämättä muodollisesti päteviä opettajia. (vrt. Gruber et al. 2008, 240). Vaikka klinikat ovat maksuttomia ja kaikille avoimia, niitä hyödynnetään vain harvoin Academyn ulkopuolella (B1 2016).

Projektin musiikillisideologiset lähtökohdat ovat selvät. Nuorison harrastustoiminnan tukemisen ohella Rock Academy pyrkii parantamaan rock- ja bändimusiikin tilaa ja yleisiä asenteita tyyliä kohtaan. B1:n mukaan toiminta on käynnistynyt siksi, että ”perinteinen bändimusa ja se rokki on jäänyt lapsipuolen asemaan” levy-yhtiöiden luodessa ”keinotekoisia artisteja” nopeiden voittojen toivossa. Tätä kehitystä vastaan Rock Academy pyrkii taistelemaan (B1 2016). Pyrkimyksenä on koko Suomen rock-skenen vahvistaminen (Töykkälä 2016). B1 kuvaa itseään ”bändityypiksi” ja Turku Bandstand-kilpailu profiloituu voimakkaasti ”bändikisaksi” (B1 2016). Laajentamista esimerkiksi elektronisen tanssimusiikin pariin ei ole harkittu, vaikka bänditoiminta muuttaa muotoaan. Vuonna 2016 ”bändiksi” on mahdollista käsittää jopa elektronisen

taustamusiikin päälle esiintyvä rap-duo. Esimerkiksi kahdesta MC:stä (”puhelaulava” *master of ceremonies*, engl.) muodostuva JVG voitti arvostetun Vuoden yhtyeen Emma-palkinnon vuonna 2016 (Emma Gaala 2016). Rock Academyn yhtyeet ovat toistaiseksi edustaneet perinteistä bändimusiikkia. Näin ollen Turku Rock Academyn voidaan nähdä suosivan rock-musiikin (esim. Middleton 2016) ja autenttisuuden ihanteita (vrt. Negus 1992, 69–70). Tyylivalikoima on ”rockia todella laajasti käsitettynä” (B1 2016). Mukaan hyväksytyjen joukosta löytyykin mm. death metalia (Sielupora), indie popia (Alice Airbuzz), grunge-katurockia (Hangman’s VooDoo), runopoppia (Harmi) ja progressiivista metalia (Autoritaria) (ks. TAULUKKO 2). Rapiksi itsenä määrittelevä, mutta elementtejä niin rapista, popista, rockista, iskelmästä, reggaesta, jazzista kuin tangostakin bändisoittimilla yhdistelevä Mursusikari toimii projektin menestyksekkäänä poikkeustapauksena. Yhtye on B1:n mukaan ”meidän mittakaavassa onnistuminen”, sillä se julkaisi keväällä 2016 debyyttialbuminsa arvostetun Playground Musicin kautta ja solmi sopimuksen ohjelmatoimisto Dex-Viihteen kanssa (B1 2016).

Rock Academy tukee yhtyeittensä keikkailua sekä Turussa että muualla Suomessa. Projektin yhtyeet ovat esiintyneet mm. Ruisrock-, South Park- ja Karjurock-festivaaleilla. Rock Academy ei järjestä itse yhtyeidensä esiintymisiä, vaan niistä vastaavat enimmäkseen kaupalliset ohjelmatoimistot, kuten Bad New Music (B1 2016). Rock Academy on järjestänyt yhtyeilleen niin sanottuja lämmittelypestejä eli esiintymistilaisuuksia ennen tunnetun esiintyjän konserttia. Tilaisuudet ovat promootioarvonsa vuoksi kysytyjä, mutta kirjoitushetkellä (v. 2016) vaikeasti saavutettavia. Tähän vaikuttaa olevan syynä teknikoiden ymmärrettävä haluttomuus tehdä ylimääräistä työtä maksutta. Aiempaa negatiivisempi suhtautumiseen lämmittelyesiintyjä kohtaan lienee seurausta vaikeutuneesta taloustilanteesta, teknikoiden alentuneista palkoista ja kiristyneistä aikatauluista (B1 2016). Turku Rock Academya kritisoidaan resurssien epätasaisesta jakamisesta. Rock Academy ei valitse valmennettaviaan pelkän kaupallisen potentiaalin, vaan ”järjestäjien mielenkiinnon herättämisen” (Turku Bandstand 2016) ja projektin toimintaehtoihin sopivuuden perusteella. Projektin yhtyeet eivät välttämättä kuitenkaan nauti skenen suurinta suosiota kuluttajien keskuudessa. Yleisön edustaja D1:n mukaan tammikuussa 2016 järjestetyn Turku Band Festivalin kohdalla ”ne oikeesti potentiaalisimmat vientibändit ei saanu parhaimpii soittoslottei [...] Siel oli värvätty nää Rock Academy-bändit parhaille [esiintymissloteille], vaikei ne ansaitsis sitä paikkaa. Ja sit [media] sanoo, et

rock on kuollu [...] [koska] yleisö äänestää jaloillaan [eli poistuu Academyn yhtyeen keikalta]” (D1 2016). Hän siis epäilee, että eniten kaupallista potentiaalia omanneet yhtyeet eivät saaneet ansaitsemaansa esiintymisaikaa, koska eivät ole Rock Academyn toiminnassa mukana. Bändivalmennuksen ymmärrettävä taipumus ajaa omien yhtyeidensä etua saattaa siis olla jopa haitaksi muille yhtyeille ja livetapahtumien dynamiikalle. Rock Academyn ulkopuolella vaikuttavat turkulaiset muusikot ovat turhautuneita lämmittelypestien keskittymisestä Rock Academyn yhtyeille. D1 toteaa, että ”ei siel puhu välttämät se musiikki [...] Ne kontaktit puhuu” (D1 2016). Hänen mukaansa Rock Academy-organisaation yhtyeet omaavat siis yksittäisiä toimijoita paremmat mahdollisuudet päästä suosittujen artistien lämmittelijöiksi. Tämä ei ole seurausta musiikillisista ansioista, vaan paremmista resursseista. Oletus vaikuttaa uskottavalta, markkinoinnin merkitystä menestyksekkääseen yhtyetoimintaan ei tule kiistää (vrt. Breen & Forde 2004, 80).

Osa Rock Academyssa mukana olleista yhtyeistä kritisoi niin ikään projektin epätasaisesti kohdistettuja resursseja. Jotkin yhtyeistä ovat kokeneet, etteivät ole hyötynneet projektista yhtä paljon kuin toiset (B1 2016). Hyödyn saavuttamisella tarkoitetaan tässä yhteydessä mm. taiteellista kehittymistä, mediahuomiota ja esiintymismahdollisuuksia. B1:n mukaan tämä johtuu bändin omasta aktiivisuudesta ja sen jäsenten elämäntilanteista. Kokoonpanomuutokset, tauot ja jopa yhtyeiden hajoamiset ovat mahdollisia valmennuksen aikana (B1 2016). Vaikka Turku Rock Academy pyrkii kyseenalaistamaan musiikkibisneksen toimintatapoja (B1 2016), toimii se silti eräänlaisena Hirschin ”portinvartijana” yhtyeen ja yleisön välissä. Paul Hirschin teorian mukaan musiikkiteollisuuden toimijat valitsevat ehdokkaiden massasta vain eniten kaupallista potentiaalia omaavat tarjokkaat ja pyrkivät myymään niitä massoille (Hirsch 1969, 11). Teoriaa ei voi soveltaa suoraan, sillä Rock Academy ei keskity pelkkään kaupalliseen potentiaaliin. Yhtyevalmennusta on kritisoitu vain tiettyjen yhtyeiden eduksi toimimisesta. On silti muistettava, että myös yhtyeen omat toimintaedellytykset vaikuttavat Rock Academyn mahdollisuuksiin edistää sen uraa. Rock Academya kritisoidaan myös yhtyeiden liiallisesta kontrolloinnista. Turku Rock Academyn ohjauksessa erään yhtyeensä kanssa toiminut haastateltava G1, jonkin verran yli 20-vuotias laulaja-lauluntekijä muistelee, että lauloi äänitteelleen ”varmaan sata raitaa” eikä hänellä ollut tuottajan ohjauksessa ”mitään sananvaltaa soundeihin” (G1 2016). Haastateltava ei vaikuta luottavaiselta kaikkiin Rock Academyn

kehityspyrkimyksiin. ”Sen piti olla sellast räkäistä rokkii... se tuotettiin vähän piippuun” (G1 2016). G1:n mielestä yhtyeen livesoundi ja taiteelliset ambitiot kadotettiin silloitellun äänimaailman myötä, eikä yhtye ”kuulostanut itseltään”. G1 olisi halunnut enemmän vapauksia studiotyöskentelyyn, mutta oppi kyseisen tuottajan kanssa työskentelystä paljon – ”se oli koulu” (G1 2016). Vaikka populaarimusiikkiteoksen tekijyys pyritään yksinkertaistamaan musiikin säveltäjille ja sanoittajille sekä esittävälle yhtyeelle tai artistille kuuluvaksi, teosta muokataan usein myös sävellysprosessin jälkeen. Muokkaus voi tapahtua esimerkiksi sovittamisen ja tuottamisen kautta (Ahonen 2004, 7; 9). Rock Academyn tapauksessa vaikuttaa siltä, että muusikko-lauluntekijällä ja tuottajalla on ollut keskenään ristiriitaiset intressit äänitteen tyyllilajin suhteen. Näin ollen on mahdollista, ettei artisti koe ”kuulostavansa itseltään” lopullisella äänitteellä. Syntyneen teoksen lopullinen muoto on seurausta kaikkien tekijöiden panoksesta, myös tuottajan tai tuottajien ammattitaidosta, toimintatavoista ja tyylistä. Populaarimusiikki on siten kollektiivisen työpanoksen tulos myös Turun rock-skenessä ja Turku Rock Academyssä (vrt. Ahonen 2004, 8). G1 mainitsee Rock Academy-managementin pitäneen ”kaikki narut käsissään” (G1 2016) eli täyden kontrollin yhtyeiden toiminnasta. On todettava, että tämä on yleinen toimintatapa, jolla estetään aloittelevia yhtyeitä organisoimasta asioitaan itselleen tai managementille haitallisina tavoin. Esimerkiksi B1 kuvaa ”huijari-managerien” (B1 2016) havitelleen tiettyjä yhtyeitä. Näin ollen tietojen ”pimittämiselle” (G1 2016) voi olla järkevät perusteet. Toiminta sai aikaan epäluottamusta yhtyeissä. Myös Academyn ulkopuolella toimivat yhtyeet näkevät valmennuksen rajoittavana ja ylhäältä johdettuna organisaationa, jonka puitteissa yhtyeen toiminnan ylin päätäntävalta ei ole enää bändillä itsellään. Saavutettu promootioarvo taas on liian pieni itsenäisyyden menettämiseen verrattuna (esim. D1; D2 2016). Vaikka B1:n mukaan projektin yhtyeillä on täydellinen taiteellinen vapaus (B1 2016), kokevat D1 ja D2 Academy-pestin voivan johtaa ns. toiminnallisen vapauden menettäminen eli vaikkapa liian hitaaseen tai liian nopeaan työtahtiin (D1; D2 2016). Vaikka rock-kulttuurissa pyritään pitämään yllä kapinallisuuden ja vapauden illuusiota, on kaikki järjestelmällinen populaarimusiikin harjoittaminen tiukasti kontrolloitua (esim. Frith 2001, 45–48). Turku Rock Academyn tapauksessa kontrolli määräytyy paitsi taloudellisten resurssien myös kulttuuripääoman perusteella. Rock Academyn johdolla on tietotaitoa, verkostoja ja meriittiensä perusteella syntynyttä kulttuurista pääomaa (vrt. Bourdieu 2007, 291), jota se välittää haluamilleen yhtyeille. Turun rock-skenen yhtyeet päättävät itse, haluavatko osalliseksi Rock Academyn

kulttuuripääomasta ja valmennukseen sisältyvästä kontrollista. Rock Academyn muut yhtyeet eivät tietävästi voi vaikuttaa valittaviin yhtyeisiin. Näin ollen on mahdollista tulkita Rock Academyn muodostavan myös Leisiön teorian mukaisen aksigregatin (vrt. Leisiö 1991, 47), jossa osapuolia on vain kaksi, yhtye ja Rock Academy-organisaatio.

Resurssien epätasainen jakautuminen luo kateutta ja epäluuloa Rock Academyn ja muun skenen välille. B1 kuvailee, että ”kun jollekin jotain tapahtuu, niin osa porukasta kokee, että se on heiltä pois” (B1 2016). ”Tulehtuneelle skenelle” yleinen kateus elää siis osana bänditoimintaa myös Turku Rock Academyn kontekstissa. G1 puolestaan kokee, että Turun rock-skenessä ”itsensä myyneenä [...] leima jää päähän et Rock Academyn bändi”(G1 2016). Rock Academyn ulkopuolelle jääneet, omaehtoiset ja/tai itseoppineet muusikot siis väheksyvät siis valmennuksen parissa toimivia tai toimineita muusikoita. Näin käy siitä huolimatta, etteivät Rock Academyn valmennettavat bändit saa projektista rahaa, vaan ainoastaan ”hienon mahdollisuuden” (G1 2016). Yhtyeet saavat siis maksuttomien levytyssessioiden ja videokuvausten kautta saavutetun säästön ohella arvokkaita kokemuksia ja tietotaitoa, ei suoraa taloudellista hyötyä. Lisäksi on muistettava populaarimusiikin menestysyhtyeiden hyödyntävän normaalisti levy-yhtiöiden tuottajia ja markkinointikoneistoa (esim. Frith 2001, 43–48). Vaikuttaa siltä, että epäluuloisuuden voi perustella autenttisuuden ihanteiden (vrt. Negus 1992, 69–70) toteuttamisen kautta. Rock Academyn yhtyeitä ei siis pidetä itsenäisinä toimijoina. Rock Academyn toimijat saatetaan kokea kiireen seurauksena ”ylpeiksi” ja Academyn yhtyeitä ”voidaan alkaa katsomaan pisin nenänvarrtta, et mitä te luulette olevanne” (B1 2016). Näyttää siltä, että jotkin Turun rock-skenen toimijat kokevat Turku Rock Academyn irrallisena järjestelmänä, joka toimii muuta skeneä ylhäältä väheksyen. ”Tulehtuneen skenen” sirpaloitumista ja vastakkainasettelua näyttää olevan olemassa. Academy ei tähän muusikoitaan kuitenkaan kannusta, vaan hyvään käytökseen ja parhaansa tekemiseen (B1 2016). Yhtymäkohdat Bourdieun sosiaalisen distinktion teoriaan ja kulttuuripääomaan (vrt. Bourdieu 2007, 2) ovat ilmeiset, Rock Academya voidaan pitää legitiimin maun edustajana. Valmennusprojekti siis hallitsee kulttuuripääomallaan taloudellisia resursseja, joita Rock Academyn ulkopuolisilla ”epälegitiimeillä” yhtyeillä ei ole. Tämä aiheuttaa kateutta yhteisössä. Rock Academyyn vaikuttaa muodostuneen tiivis ja yhteisöllinen, suunnilleen samaan tyylilajiin asettuvien yhtyeiden yhteisö, eli eräänlainen kaupungin luoma, puolittain keinotekoinen skene. Valmennettavat yhtyeet (12 kpl per vuosi) käyvät toistensa keikoilla, tuuraavat toistensa

yhtyeissä, sekä ”muodostavat jo itsessään sellaista jengiä, jotka tukevat toistensa tekemisiä” (B1 2016). Yhtyeet tuskin olisivat keskenään yhtä tiiviissä kontaktissa ilman jokaviikkoisia klinikoita ja Nuorisopalveluiden organisoimia yhteiskeikkoja. Valmennuksen voidaan todeta luoneen esim. Turun vuosituhannen vaihteen indie rock -kaveripiirin (vrt. B2 2016) kaltaisen ”miniskenen” (vrt. Bennett & Peterson 2004 1–3). Myös Rock Academyn ulkopuoliset muusikot ovat samaa mieltä. E2:n mukaan ”Rock Academyn myötä kaupunkiin on kehittynyt uudenlainen skene, mutta siin on ne Rock Academyn bändit, niil on skene [...]se ei ulotu laajemmal skaalal, mitä sen tarttis tehdä” (E2 2016). Rock Academyn luoma yhteisöllisyys vaikuttaa siis rajoittuvan ainoastaan Academyn omiin yhtyeisiin. Turun rock-kenttä jakautuu Turku Rock Academyn myötä tuettuun ja tuettomaan leiriin sekä asettaa muusikot keskenään epätasa-arvoiseen asemaan. D1 toteaa, että ”se vie tosi paljon huomioo semmosilt bändeiltä jotka [tarvitsisi sitä]” (D1 2016). Rock Academy ilmoittaa julkisesti, että tekee töitä Turun rock-skeneä mädättäneen epäterveen kilpailutilanteen ja bändikateuden purkamiseksi (Töykkälä 2016). Silti projektia ja Turun kaupunkia on kritisoitu sitä, että kaupungin tuki keskittyy vain muutamaan Academy-bändiin ja Turun muille yhtyeille ei anneta mahdollisuutta kasvaa. Tulee muistaa, että Turku Rock Academy ei ansioistaan huolimatta ole yhtä kuin Turun koko rock-tarjonta. B1 uskoo, että musiikin ammattilaisten huomio kiinnittyy vastaisuudessa entistä enemmän Turkuun ja siten Rock Academy hyödyttää kaikkia (B1 2016).

Turku Rock Academy on ongelmallisista puolistaan huolimatta ansiokas yhtyevalmennusprojekti, joka nostaa musiikin harrastamisen tasoa koko kaupungissa. Projektissa mukana olleelle G1:lle se on ”yks siisteimpiä juttui mitä Suomen musiikkihistorias on tapahtunut – valtio antaa tukee nuoril joil ei muuten olis mahdollisuutta” (G1 2016). Toimintaan sijoitetun rahan, osaamisen, resurssien ja kontaktien ansiosta Rock Academy on tuloksiltaan laadukkaampaa ja toiminnaltaan monipuolisempaa kuin aiemmilla kaupungin nuorisotoimen kulttuuriprojekteilla. Erityisen arvokasta on valmennuksen maksuttomuus nuorille. Vaikkeivät kaupungin jokainen artisti ja yhtye pääsekään nauttimaan projektin hyödyistä, on se silti hyödyttänyt koko kaupunkia. E1 kuvailee, että ”yleisesti musiikin taso, mun oma tasoni ainakin, on noussu [...] En mä enää pistäis ulos mitään puolvillaist [...] tai oo keikal kännis [...] Se on tuonu enemmän ammattimaisuut tähän kaupunkiin” (E1 2016). Yksilöt kehittyvät aiempia paremmiksi rajallisista resursseista kilpaillessaan, ilmiö

pätee myös luovassa työskentelyssä (vrt. esim. Weisberg 2006, 240). Rock Academy on siis kilpailun kiristymisen kautta nostanut Turun rock-yhtyeiden musiikin tekemisen ammattimaiselle tasolle, jolle eivät kuulu humalaiset esiintymiset ja amatöörimäiset demoäänitteet. Silti kaupungin toivotaan tukevan paikallisten yhtyeiden toimintaa ”muutenkin ku jonkun yhden Turku Rock Academyn kautta” (D1 2016).

TAULUKKO 2: Turku Rock Academyn yhtyeet (2012–2016) kronologisessa järjestyksessä, valmennuksen aloittamisvuosi ja yhtyeen edustama tyyllilaji (B1 2016).

Yhtye	Vuosi	Tyyllilaji
The 5th Of April	2012	Prunk
Alice Airbuzz	2012	Syntetisaattoripop/indie pop
Viper Arms	2012	Rock
Alasin	2012	Rock/heavy
Harmi	2012	Pop/rock
Seven Day Wonder	2012	Rock
Autoritaria	2012	Progressiivinen rock
MursuSikari	2013	Rap
Hangman's VooDoo	2013	Rock/katurock/grunge
Electric Love Machine	2013	Psykedeelinen rock/stoner /doom
Sielupora	2013	Death metal
Bad Signal	2013	Hard rock
Extraterrestrial Teaparty	2013	Rock
All Eyes On Us	2014	Metalcore
Versaille	2014	Vaihtoehtorock
Kodittomat	2014	Metal
Villa Rose	2014	Pop/rock
Lemmen Kätyrit	2014	Moderni iskelmä
New Fashioned	2014	Pop
Awake Again	2015	Vaihtoehtoinen metal
Kirosäe	2015	Rock/metal/pop
Avacia	2015	Metal
The Intact	2015	Vaihtoehtorock
Cameltoe	2015	Rock
Outta Beds	2015	Rock 'n' roll
Another Wasted Night	2016	Rock
Ferry is Closed	2016	Funk /vaihtoehtorock
Of Origins	2016	Progressiivinen metal
The Community	2016	Rock

6.6 Turun kaupungin vaikutus Turun rock-skeneen

Kaupunki tai kunta muodostaa toimintaympäristön edellisten toiminnalle ja voi olla toimijana joko aktiivinen tai passiivinen. Toimintaympäristö voi joko edistää tai vaikeuttaa skenen toimintaa (O'Connor 2002, 226) ja sitä voi pitää jopa aktiivisena toimijana. Turun skenen vuosien 2011–2016 tapauksessa vaikuttaa siltä, että kaupungin underground-rockiin kohdistuva tuki on keskittynyt Turku Rock Academyyn ja sen yhtyeisiin. Kaupungin vaikutus kaupungin rock-skeneen ei kuitenkaan rajoitu yksin tähän. Jotkin yhtyeet ovat saaneet kaupungilta esiintymismahdollisuuksia hyväntekeväisyyskonserttien muodossa (D1; D2 2016). Koska tapahtumien lipputuloja on suunnattu kaupungin kohteisiin, haastateltavat kokevat pikemminkin tukeneensa kaupunkia soittaessaan noita esiintymisiä. Rock-muusikot eivät vaikuta hyödyntävän kaupungin tarjoamia apurahoja kovinkaan tehokkaasti. Tämä on seurausta tiedon puutteesta ja pitkistä hakuajoista. ”Noi keikkajututkin on semmosta sumplimista [...] Hakemuksii jos yrittää laittaa, niin ne käsittelyajat on niin pitkii et... no se meni” (D1 2016). D1 siis kokee etenkin live-esiintymisten tai kiertueiden taloudellisen tuen hankkimisen mahdottomaksi hakuprosessin hitauden ja byrokratian vuoksi. Tuen hakemista pidemmällä aikavälillä tehtävän levyn julkaisun rahoittamiseen hän ei kuitenkaan pidä mahdottomana (D1 2016). Pro gradu -tutkielman verrattain suppea koko estää apurahakäytäntöjen lähemmän tarkastelun, mutta vaikuttaa siltä, että ruohonjuuritason rock-kulttuuria tuetaan niukasti.

Turun kaupungin kulttuuri-lautakunnan myöntämät apurahat näyttävät keskittyvän säveltaiteen osalta taidemusiikin (mm. Turun musiikkijuhlat), kokeellisen musiikin (mm. Himera) ja jazzin (mm. Turku Jazz, Flame Jazz) tukemiseen (Turku 2016a; Turku 2016b; Turku 2016c; Turku 2016d). Vuosina 2015–2016 rock-musiikin piirissä apurahoja ovat saaneet Telmu ry (kahdesti) ja mm. Limonadi Elohopea-yhtyeestä tuttu Tero-Petri Suovanen (Turku 2016c; Turku 2016a). Haastateltavien apurahatietouden puutteella (esim. B2; B3; D1; D2 2016) ja rockmusiikkiin kytkeytyneille tahoille myönnettyjen apurahojen vähäisyydellä saattaa olla yhteys. Parempi tiedotus haettavista apurahojen haku-mahdollisuuksista ja -perusteista voisi tulevaisuudessa edistää rahoituksen tasa-puolisempaa jakautumista. Taloudellista pääomaa voi saavuttaa kulttuurisen pääoman kautta (esim. Bourdieu 2007, 260–317). Vaikuttaa siltä, että kirjoitushetkellä (v. 2016) rock-kulttuurin vähäinen apurahatietous ei jäsenny kulttuuri-

pääomaksi, jonka kautta olisi mahdollista saavuttaa apurahoiksi jäsenyvästä taloudellista pääomaa. Muusikoiden mukaan taloudellisen tuen antamista yhtyeille tulisi kuitenkin lisätä, sillä ”vientituotteena joku bändi saattaa olla todella arvokas. Aattele vaik jotain Michael Monroeta, sen pelkkä promoarvo” (D1 2016). On tyypillistä, että kansallisesti tai kansainvälisesti menestyneitä paikallismuusikoita vaalitaan osana paikallisidentiteettiä ja kaupungin perintöä (esim. Brandellero & Janssen 2014, 232). Hänen mukaansa tunnettu muusikko Monroe tuo ”kaupunkii esiin” eri medioissa, mutta kaupunki ei huomioi tätä kyllin tehokkaasti (D1 2016). Tässä D1 lienee oikeassa, yksi Turussa asuva tai Turussa syntynyt suosikkiartisti voi kohottaa toiminnallaan kaupungin julkisuuskuvaa tehokkaammin kuin vaikkapa ristiriitaisesti koettu kulttuuripääkaupunkivuosi 2011. Muusikoiden tulisi silti hyödyntää jo olemassa olevia tukijärjestelmiä aiempaa tehokkaammin.

Turun vuoden 2011 kulttuuripääkaupunkivuosi eli Turku 2011 -projekti jakaa mielipiteitä voimakkaasti. Monien mielestä kulttuuripääkaupunkivuosi oli taiteellinen menestys klassisen musiikin ja jazzin saralla (esim. C1; C10 2016). Tästä huolimatta ”Uv-homma [underground-kulttuuri] puuttui ihan kokonaan ja jopa pyrittiin kitkemään pois ”oikean” kulttuurin tieltä. Nuoret, uudet tekijät eivät saaneet järjestää yhtään mitään, varsinkaan missään kaduilla [...] Katsottiin tarkemmin, mitä tehdään [”tilatun” kulttuurin ulkopuolella]” (C4 2016). Turku Band Festivalin paneelikeskusteluun spontaanisti osallistuneen henkilön mukaan kaupunki pyrki määrittämään kaupungin ja pääkaupunkivuoden ”virallisen” kulttuurin, sulkien vaihtoehdoisen toiminnan ulkopuolelle. Turku 2011 -säätio pyrki saamaan kulttuuripääkaupunkivuoden antiteesiksi muodostettua Alakulttuuripääkaupunki-hanketta osaksi Turku 2011 -vuoden virallista ohjelmaa, mutta hankkeen organisaattorit kieltäytyivät ideologisista syistä. Hanke pyrki olemaan vaihtoehto Turku 2011 -hankkeen ideologialle ja toimintatavoille. Turku 2011 -säätio olisi tarjonnut Alakulttuuripääkaupungille tiloja ja ”näkyvyyttä” (Auvinen 2011, 34–48) – taloudellisen tuen sijaan. Auvinen toteaa artikkelissaan, että ”pääoma ei ole keskeinen asia kulttuurin tekemisessä” (Auvinen 2011, 37). Taloudelliset linjaukset viestivät kuitenkin alakulttuuristen taidemuotojen nauttiman arvostuksen puutteesta. Yhteiskunnan eliittiluokan hyvänä pitämä legitiimi maku jäsenyyksi kulttuuripääomaksi, jonka asemaa vakiinnutetaan taloudellisen pääoman eli mm. julkisen rahoituksen, institutionalisoituneen koulutuksen ja median (mm. kriitikkoja ja taidepalkintoinstituutiot) kautta (Bourdieu 2007, 260–317). Turun kulttuuri-

pääkaupunkivuoden musiikillisen annin pääosassa olleet, legitiimiä makua edustaneiden taidemusiikki- ja jazzkonserttien asemaa vakiinnutettiin myös edellä kuvatuin tavoin. Rockmusiikki vaikuttaa kuitenkin jääneen ns. korkeakulttuuria heikompaan asemaan teemavuoden järjestelyissä. Turku 2011 -säätio tuki omien tutkimusintressieni mukaista ja rock-kulttuuriin keskittyneen paneelikeskustelun yleisön edustajan tarkoittamaa, pop tai rockmusiikin underground-kulttuuria niukasti. Esimerkiksi D1 kuvailee Turku 2011 -projektia sanaparilla ”vuosisadan läppä”, sillä hän ei nähnyt ”minkäänäköst underground-juttua katukuvaa”, vaikka hänen mukaansa ”meil on törkeen kova underground-kulttuuri rockin suhteen” (D1 2016). D1 kokee, että pääkaupunkiseudun artistivieraita ja muita musiikkityylejä suosittiin Turku 2011 -hankkeessa Turun paikallisen populaarimusiikki-kulttuurin kustannuksella (D1 2016). Kulttuuripääoman laatuun on mahdollista vaikuttaa taloudellisen pääoman kautta (esim. Bourdieu 2007, 260–317). Niinpä Turun kaupungin tai Turku 2011 -säätion jakamat määrärahat ovat vaikuttaneet siihen, mitä musiikkia on tuettu kulttuuripääkaupunkivuoden puitteissa ja kaupungin alueella kuultu. Turku 2011 -säätion Internet-sivujen tapahtumakalenterin mukaan säätio oli mukana järjestämässä tai mainosti kulttuuripääkaupunkivuoden aikana, workshopit ja jazz-konsertit pois lukien, kymmentä populaarimusiikin liveesitystä. Näistä valtaosa oli osittain tai täysin ulkomaisia artisteja, kuten Mad Junana (USA/FI, suomalaissyntyisen Sami Yaffan amerikkalaisyhtye), John Maus (USA) ja The Black Atlantic (Alankomaat). Turku 2011 -tapahtumissa esiintyneet kotimaiset artistit, mm. helsinkiläiset Pertti Kurikan Nimipäivät ja Jaakko Eino Kalevi olivat lähes poikkeuksetta muualta kuin Turusta peräisin. Ainoiksi Turku 2011 -kulttuuripääkaupunkivuoden kevyen musiikin turkulaisiksi underground-akteiksi jäivät jo 1988 perustettu death metalin ja garage rockin uranuurtaja Xysma, The Black Atlanticia lämmitellyt instrumentaalirock-yhtye Yakuzi Pato ja elektronisen tanssimusiikin Fuusiå-festivaalin organisaattorina toiminut Jori Hulkkonen. (Turku 2011 2016b). Listattujen artistien ja tapahtumien perusteella on todettava, että Turun kulttuuripääkaupunki unohti turkulaisen underground-rockin, kuten myös heavy metalin ja rapin, tapahtumavalikoimastaan lähes täysin. C5 kokee, että ”UG-porukka on vähän niinku sisuuntunu siitä, että tämäkin on yhtä hyvää” (C5 2016). Underground-kulttuuria väheksyvä asenne sai siis underground-skenen aktivoitumaan ja järjestäytymään oman merkityksellisyytensä todistamisen nimissä. Tämä tapahtui tietävästi ilman kaupungin rahoitusta. Näin ollen kulttuuripääkaupunkivuodesta oli välillisesti hyötyä vaihtoehtokulttuurin toimijoille.

Paneelikeskustelun virallisia tapahtumajärjestäjiä edustavat tahot eivät ole ruohonjuuritason kulttuurin unohtamisesta samaa mieltä. C2:n mukaan vuonna 2011 Turun asenneilmasto muuttui siten, että ”tykätään, että kaupungissa tapahtuu. Jos joku laittaa jokirantaan sirkusteltan konserteille, ei olla heti soittamassa poliisille, että ne aikoo pitää siellä jotain melua siellä. Tai hauskaa” (C2 2011). C2 ei siis ole kokenut underground-kulttuurin silloista tilaa samanlaisena kuin yleisön edustajat. Sitaatin olettaamus ei vaikuta olevan täysin totuudenmukainen. Esimerkkinä toimikoon vuoden 2011 Taideslummi-tapahtuma. Puistoon tilapäisesti kootuissa teltoissa ja rakennuksissa järjestettiin maksuton tapahtuma, joka sisälsi muun underground-toiminnan ohella elävää rockmusiikkia. Taideslummin järjestäjien julkaiseman blogikirjoituksen mukaan ”tapahtuma oli toistuvasti ilmoitettu mielenosoitukseksi, mutta Turun kaupungilta virka-apupyynnön saaneet poliisivoimat aloittivat 24.8. noin kello 14 laittoman häädön”. Mielenosoittajia epäiltiin mm. ”istutusten repimisestä” (Turun Valtaajat 2016). Hajottamisen ajankohdasta (klo 14) päätellen sen syynä eivät ole olleet meluvalitukset. Koska tapahtumaa oli järjestetty jo vuodesta 2007 alkaen, ei toiminnan konsepti luultavasti tullut kaupungille yllätyksenä. Tapauksen yksityiskohdat ansaitsisivat monipuolisempaa kriittistä tarkastelua, mutta edellä kuvattujen tietojen perusteella vaikuttaa siltä, että epälegitiimiä (vrt. Bourdieu 2007, 24; 28) underground-kulttuuria kohtaan osoitettujen asenteiden keveneminen tapahtuu hitaasti ja tapauskohtaisesti. Turun kaupungin virallista vastinetta tapauksesta ei tietävästi ole julkaistu. Vaikka paneelikeskustelussa keskustelleet tapahtumajärjestäjät vaikuttavat olleen melko tyytyväisiä itse kulttuuripääkaupunkivuoteen, on paneelikeskustelija C1 pettynyt siitä, ”ettei kaupunki ottanut koppia 2011:n luomista mahdollisuuksista” (C1 2016). Vaikuttaa siltä, ettei kaupunki ole suunnitellut Turku 2011 -organisaatio vaikuttaa segmentoituneen samalla tavalla kuin kaupungin rock-kulttuuri. ”[Turku 2011] -säätio teki itsenäisesti sitä hommaa” ja sillä oli ”tietyt ihmiset töissä” (C1 2016) eli yhteistyötä irrallisten tahojen välillä ei syntynyt. Kulttuuripääkaupunkivuoden päättyessä Turku 2011 -säätio lopetti toimintansa huomiota herättämättä ja puutteellisen jälkityön vuoksi projektin vaikutukset jäivät olemattomiksi myös legitiimiksi kulttuuriksi (vrt. Bourdieu 2007, 24; 28) hyväksytyin taiteen parissa.

Elävää musiikkia esittävien kaupallisten ravintoloiden rooli rock-skenessä on yhä elintärkeä. Yhtyeet tarvitsevat esiintymistilan musiikilleen ja skene keskuksensa (esim. Cohen 1999, 241), mutta itse ravintolat joutuvat kamppailemaan taloudellisten

velvoitteiden, asiakkaiden toiveiden ja lähiympäristön paineiden välissä. Usein ravintoloiden mahdollisuudet ottaa underground-yhtyeitä esiintymään tiloihinsa ovat tilapäisiä. Ellei musiikkiravintoloiden koko toiminta pääty taloudellisesti kannattamattomana, ovat livetoiminnan lopettamisen taustalla lähes aina naapuruston tai taloyhtiön meluvalitukset. Näin on ollut esimerkiksi Portin tapauksessa (Anniskeluliike 2016). Haastateltava E2 ei ole kuitenkaan sitä mieltä, että toivoton tilanne olisi ”kaupungin syytä [...] siihen yksityiset tahot vaikuttaa mun mielest enemmän” (E2 2016) ja lienee oikeassa. Yksityishenkilöiden ja muiden kuin kaupungin omistamia tiloja hallinnoivat aina yksityishenkilöt tai henkilöiden muodostamat taloyhtiöt, toimikunnat ja hallitukset. Yksityishenkilöt siis vaikuttavat yksityisomisteisten anniskeluravintoloiden livemusiikin linjaan. Tilanne on sama esimerkiksi Turun Yliopiston osakuntien ylläpitämissä esiintymistiloissa. Malliesimerkkinä toiminee remontin yhteydessä tapahtunut TVO:n häätö Rehtorinpellonkadun tilasta. Toimenpide ei siis ollut Turun kaupungin, vaan Turun Ylioppilaskyläsäätiön (TYS) hanke (esim. Väsenten 2010). Kuten E2 toteaa, ”mä nään sen enemmän ongelmana et ihmiset ylipäättänsä on sellast tiukkapipost sakkii, ei anneta mahdollisuut sillai harrastaa” (E2 2016). Toisin sanoen, yksityisomisteisten esiintymistilojen kohdalla kaupungin asukkaat vaikuttavat heikentävän Turun jokapäiväistä kulttuuritarjontaa aktiivisemmin kuin sen viralliset tahot. Ilmiö ei ole yksinomaan turkulainen, esimerkiksi Helsingissä ravintolat voivat joutua lopettamaan toimintansa meluvalitusten vuoksi (Nironen 2016). Kaupungin vaikutus rajoittuu sen omistamiin tiloihin ja sen järjestämiin tapahtumiin, joten vaikutusmahdollisuudet liveareenojen toimintaan ovat verrattain vähäisiä. Kaupunki voi kuitenkin osoittaa toimijoille tiloja, joissa meluvalituksia ei tule tai pyrkiä muuttamaan kaupungin asenneilmastoa kulttuuritoiminnalle myönteisemmäksi. Pitkällä aikavälillä myös kaupungin järjestyssääntöjen melurajoitusten keventäminen voisi tuottaa elävämpää kaupunkikulttuuria.

6.7 Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys

Musiikin harrastamisen henkilökohtainen merkitys on ollut skeneen kytkeytyville henkilöille suuri ajanjaksona 2011–2016. Samoin on ollut myös ajanjakson 1997–2006 kohdalla. Kirjoitushetkeä lähemmästä haastatteluaineistosta nousi esiin ajanjaksoa 1997–2006 useampia teemoja. Harrastuksen henkilökohtaiset merkitykset eivät ole kuitenkaan suoraan riippuvaisia ajasta. Niinpä onkin mahdollista, että ainakin osa

vuosien 2011–2016 merkityksistä ovat päteneet myös ajanjakson 1997–2006 kohdalla. Sekä D1 että D2 korostavat live-esiintymisen itseilmaisullista merkitystä. D1 kokee voivansa olla esiintyessään ”niin hullu ku huvittaa, olla ihan miten vaa. Ainut paikka [jossa voi]” (D1 2016). Hän siis kokee olevansa vapaa toimimaan haluamallaan tavalla vain esiintymislavalla. Esimerkiksi arkisessa päivätyössä hänen tulee ”esittää” eli sopeutua yhteisön odotuksiin ja ennalta määriteltyihin rooleihin. Monet skenetutkijat ovat havainneet liukuvien roolien ja skeneidentiteettien olemassaolon (vrt. esim. Hesmondhalgh 2005, 37). Lavalla haastateltava sen sijaan kokee voivansa olla oma itsensä ja ”tehdä mitä vaan” (D1 2016). Vaikka kokemus ei ilmene muusta haastattelumateriaalista, on kuvatunkaltainen merkitys live-esiintymisille tärkeä monille harrastelijamuusikoille. D1 siis kanavoi arkielämän rooliodotuksista syntyneet turhautumisen tunteet luovaan toimintaan ja esiintymiseen. Esimerkiksi Jugoslavian rock-skenen on todettu olleen ”vapaa ja spontaani” vastakohta järjestelmälliselle ja organisoidulle yhteiskunnalle (Mišina 2013, 54) eli vapauden tavoittelu rock-musiikin keinoin lienee universaali ilmiö.

Kaikki eivät koe itseilmaisua näin vakavana. D2 kuvaa esiintymislavaa leikkisämmin ”ihanaksi temmellyskentäksi” (D2 2016). Hän nauttii esiintymisestä, muttei ”kuumota” esiintymistilanteita eli kärsi esiintymisjännityksestä. Hänelle esiintymistilanne on vain ”yksi osa sitä päivän tapahtumaa” (D2 2016). Asenne poikkeaa D1:n suhtautumisesta, joka D2:n mukaan ”jännittää eikä pysty vuorokauteen ees syömään mitään” (D2 2016). D2 kuvaa ”suureksi opetukseksen” sen, ettei hän ”enää vaadi itseltään mitään täydellisyyttä” (D2 2016). Täydellisyyden-tavoittelu vaikuttanee myös esiintymisjännityksen muodostumiseen. D2 kuvailee omaavansa vain yhden roolin, joka on ”päällä kaikkialla koko ajan” eikä hänen ”enää tarvii esittää” (D2 2016). Esiintymisminän eroaminen arkiminästä, voimakas itsekritiikki sekä erilaiset roolit vaikuttavat siis lisäävän esiintymistilanteiden jännitystä lisäävien tekijöiden merkitystä. Toisaalta, koska D1 kokee olevansa ”ihan miten haluaa” ainoastaan esiintyessään, voi jännityksessä olla kysymys paitsi tottumattomuudesta vapautumiseen myös latautumisesta siihen. D1 vaikuttaa jännittävän vain ennen esiintymistä, ei sen aikana. Molemmat kuvaavat nauttivansa voimakkaasti esiintymisestä, joten itse esiintymistilanne ei vaikuta ahdistavan haastateltavia (D1; D2 2016). Esiintymisjännityksestä kärsiminen on yleistä musiikkia harrastavien henkilöiden keskuudessa (esim. Fehm & Schmidt 2006, 103).

Musiikkiharrastuksen merkitys on jokaiselle haastateltavalle suuri. Syyt musiikin tekemiseen tai siitä nauttimiseen ovat jokaisella paitsi yksilölliset myös erittäin tunneperäiset. Syytä on usein vaikeita määritellä tarkasti – jopa henkilöille itselleen. Esimerkiksi D2 kuvailee, että ”se on sisään istutettu” ja että ”se tuntuu vaan nii hyvält” (D2 2016). ”Sisään istutettu” laulaminen ja musiikin harrastaminen on siis ollut haastateltavalle tärkeää jo varhaislapsuudesta lähtien. D2 kuvailee ajautuvansa laulamaan ja tekemään musiikkia jatkuvasti – myös ilman tietoisia pyrkimyksiä. ”Vaik mä vihaisin sitä joku päivä [...] mä vaan huomaan et menee tunti ja ajattelen et koska meil oli reenit” (D2 2016), haastateltava pohtii. Hän siis pitää mahdottomana ajatusta siitä, että kyllästyisi musiikkiin pitkäaikaisesti.

Samalla kannalla on myös D1, joka kertoo, että ”mä oon lopettanu monta kertaa. Mut en mä pysty” (D1 2016). D1 kuvailee myös, ettei ”oo päivätyöläinen” luonteeltaan, vaikka on tehnyt töitä musiikillisen toiminnan ulkopuolelta elämänsä aikana. On yleistä, että amatöörimuusikot rahoittavat elämimensä ei-musiikillisen päivätyön avulla (vrt. esim. Lena 2012, 13). Haastateltava kokee itselleen välttämättömäksi, että voi ”musiikin kans jotain tehdä”. D1 kokee itselleen riittäväksi menestykseksi sen, että kykenisi elättämään itsensä musiikilla – tavalla tai toisella. ”En mä tarvii miljoonia [...] Siihen riittää vaa, tiätsä akustisii [cover]keikkoi” (D1 2016) eli haastateltava pitää musiikin tekemistä ja miellyttävää elämäntyyliä korkeaa elintasoja tärkeämpänä. D2 kuvailee harjoittavansa taiteellista toimintaa myös musiikin ulkopuolella, mm. kirjoittamista sekä käsitöitä (D2 2016). Musiikki voi siis nivoutua tekijöidensä elämässä myös muihin taiteen tekemisen muotoihin. E1 kuvailee, ettei hänellä ole ollut ”oikeestaan koko elämäni aikana ollu mikään muu mieles [kuin rock ’n’ roll]” (E1 2016) eli joitakin muusikoita ei ole kiinnostanut elämänsä aikana juuri mikään muu kuin musiikin tekeminen.

Musiikki on sitä pidempiaikaisesti harrastaville kutsumus tai jopa elämäntapa. Musiikin henkilökohtaisia merkityksiä on luultavasti yhtä paljon kuin on muusikoitakin ja on todettava, että tutkielman jokainen luku luultavasti tarjoaa suoraan tai välillisesti jonkin musiikin henkilökohtaisen merkityksen. Tämä lienee seurausta siitä, että jokainen musiikillisen yhteisöllisen harrastamisen muoto pitää sisällään myös henkilökohtaisen merkityksen. Vuosien 2011–2016 haastateltaville musiikki tarjoaa mahdollisuuden ilmaista itseään, ylittää itsensä (esim. D1 2016), saavuttaa fyysistä nautintoa, olla

armollinen itselleen (esim. D2 2016) tarjota mielenkiinnon kohteen ja jäsentää muutoin hahmottomalta vaikuttavaa elämää (esim. E1 2016). Kysymystä on pohdittu monissa musiikkikulttuureita tarkastelevissa teoksissa. Kuten Ruth Finnegan toteaa, ”yhteisöllinen musiikin tekeminen muodostaa elämän osa-alueen, jolla yksilö voi oikeutetusti kokea itsensä merkitykselliseksi ja vaikutusvaltaiseksi” (Finnegan 1989, 304). Vaikka muusikon muu elämä tuntuisi turhalta tai hallitsemattomalta, voi yhteisöllinen musiikin harrastaminen tarjota onnistumisen elämyksiä, hallittavissa olevan toimintaympäristön ja jopa – hieman kliseisesti ilmaistuna – elämän tarkoituksen.

6.8 Mainstream-kupla

Muusikot innoittavat toisia muusikoita ja yleisön edustajia. Johdannossa ja Turun tutkimusajanjaksossa 1997–2006 on kuvailtu ilmiö, jossa paikallisyhtyeiden musiikkityyliä edustava musiikki nousee sekä musiikkia soittavien että musiikin kuluttajien suosioon. Paikallinen musiikkikulttuuri luo siis tilapäisiä muuntumia vallitseviin kulttuurisiin merkityksiin (vrt. esim. Shank 1994, 122). Ilmiö vaikuttaa olevan mahdollinen myös Turun myöhäisemmän tutkimusajanjakson kohdalla. Havainnot ns. mainstream-kuplan muotoutumisesta ja yhtyeiden vaikutussuhteista toisiinsa ulottuvat kuitenkin molempien tutkimusajankohtien yli. Paikallisyhtyeen kaupallinen menestys saattaa kasvattaa yhtyeen edustaman musiikkityylin suosiota paikallisskenessä. Tätä teoriaa tukevat Kiteeltä kotoisin olevan kitaristi D3:n kuvaukset entisestä kotikunnastaan. Hän kuvailee, että ”Kitee oli sellast sinfoniahevikuntaa ku siel oli se Nightwish” (D3 2016). Menestynyt rock-akti siis määrittää kotikuntansa musiikillista identiteettiä. Nightwish vaikuttaa siis saaneen Kiteen musiikin harrastajat kuuntelemaan ja soittamaan sinfonista heavy metalia. D3:n mukaan Turun rock-kulttuuria taas määrittävät katurock ja punk. ”Täällä on niinku bändejä-bändejä ku siellä on niitä wannabe-Nightwishejä” (D3 2016), hän toteaa. Kiteen musiikillinen vientituote on saanut lukuisia itseään muistuttavia seuraajia, kun Turussa taas toimii ”bändejä-bändejä” eli autenttisen rockin ihanteita tavalla tai toisella toteuttavia yhtyeitä (vrt. Negus 1992, 69–70).

Täysikokoisen mainstream-kuplan syntyminen voi yleensä edellyttää paikallisyhtyeen kaupallista läpimurtoa, mutta yksilötasolla musiikillisena vaikuttajana tai esikuvana voi olla tuntematonkin yhtye. D1 muistaa ”yhden tyyppin”, joka siirtyi hänen yhtyeensä kappaleen myötä pois ”pois rap-karsinasta ja alkoi kuuntelemaan muutakin kitararockia ja löytänyt omii juttui”. Hän on siis vaikuttanut omalla musiikillaan kuulijan musiikkimakuun merkittävästi ja näin ollen muodostanut mainstream-kuplan, joskin erittäin pienimuotoisena. E1 ”kumartaa oikeesti” 1970-lukuhenkistä ns. classic rockia esittävää The Grammersista, sillä ”ne tekee täysin sitä omaa juttuaan” (E1 2016). E1 vaikuttaa arvostavan yhtyeen pitkäjänteistä työtä muotivirtauksista irrallaan olevan musiikin eteen. Kansallista menestystäkin nauttineen (esim. Bad New Music 2016) The Grammersistin hyveet on mahdollista kytkeä esimerkiksi klassisen rockin autenttisuuden ja itsenäisyyden ihanteisiin (vrt. Negus 1992, 69–70). Eräs yhtyeen jäsenistä pyörittää omaa studiota ja levy-yhtiötä (V.R. Studio 2016; V.R. Label 2016) ja parantaa siten sekä yhtyeen omia että koko Turun rock-skenen toimintaedellytyksiä. V.R. Studio ja V.R. Label ovat esimerkkejä elinympäristön aktiivisesta ja yhteisöllisestä muuttamista taiteen tekemistä tukevaan muotoon (vrt. O’Connor 2002, 226). Vaikka sitaatista ei selviäkään suoraan The Grammersistin musiikillinen vaikutus, on yhtye sen mukaan toiminut E1:n esikuvana ”asenteen” ja toimintatapojen suhteen.

Turun ajanjakson 1997–2006 aikana havaitun mainstream-kuplan vaikutukset näkyvät myös ajanjakson 2011–2016 aikana. E1 kuvailee, että ”silloin ku mä olin teini-ikänen, mä olin vitullinen Rendez-Vous -fani [...] Se oli mul sellanen et noi äijät soittaa, ne tekee mitä haluaa – miksen mä tekis” (E1 2016). Yhtye on siis ollut sekä musiikillinen että toiminnallinen esikuva E1:lle. Haastattelumateriaalini kuvaa siis kiintoisan ketjureaktion, jossa B3:n Crystal Extasy -yhtye (B3 2016) on toiminut esikuvana F1:n Rendez-Vous -yhtyeelle (F1 2016), joka on puolestaan toiminut esikuvana E1:lle. E1 ei ole varma siitä, onko hänen musiikkinsa luonut tilausta jollekin musiikkityylille, mutta toivoo sitä (E1 2016). E1:n, D1:n ja F1:n lausunnot osoittavat sen, että eri-ikäiset paikallisyhtyeet ovat toimineet esikuvina nuoremmille muusikoille, korostaneet tietyn musiikkityylin suosiota paikallisskenessä ja levittäneet tietoisuutta omien esikuvayhtyeidensä musiikista (vrt. Lena 2012, 7–8; O’Connor 2002, 227). Näin ollen voin haastattelumateriaalini perusteella todeta teoriani mukaisen mainstream-kuplan olevan olemassa – ainakin jossain muodossa ja jossain kokoluokassa. E2 muistuttaa, että ”toi on semmonen juttu et ei sitä ajattele, sä teet sitä juttuu mist sä diggaat” (E2

2016). Musiikin tekemistä ei aloiteta siksi, että kyettäisiin antamaan vaikutteita ja toimimaan esikuvina muille, vaan siitä syystä, että nauttii musiikin tekemisestä aidosti. E2 on silti sitä mieltä, että on todella ”siisti juttu”, mikäli jokin paikallinen muusikko tai musiikin kuluttaja pitää häntä ja hänen yhtyettään omana esikuvaan (E2 2016). Mainstream-kuplan synnyttäminen on siis musiikillisen toiminnan sivutuote.

6.9 Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus

Turun rock-skenellä on omat ainutlaatuiset luonteenpiirteensä ja musiikilliset tyylipiirteensä siinä missä jokaisella muullakin kaupungilla ja paikallisskenellä. On silti vaikeaa määritellä tarkasti, mitä ne ovat ja tekevätkö ne skenestä todella ainutlaatuisen. Turulle ominaisen ”soundin” eli äänenvärin yksiselitteinen määrittäminen vaikuttaa mahdottomalta tehtävältä. B2 muistelee kappaletta, joka ”kuulosti niin turkulaiselta kuin voi”. Kappaleessa oli haastateltavan mukaan ”kevyt, vähän jopa iskelmälinen tausta ja särökitarat siihen päälle ja avot [...] Vaikee selittää. Iskelmä- ja konemusakaupunki, niin konemusaiskelmää. Semmonen karaoketaustan kuuloinen” (B2 2016). Kaupungin elektronisen tanssimusiikin (vrt. Kärki 2011, 126) ja iskelmän (vrt. Bruun, Lindfors, Luoto & Salo 1997, 106; 39; 356–357) perinteet siis elävät kaupungin rock-yhtyeiden tyyliissä. B1 taas kuvailee, että ”bändeillä on omat soundinsa” ja että esimerkiksi Jyväskylästä peräisin olevat yhtyeet kuulostavat erilaisilta kuin turkulaiset yhtyeet. Turku erottuu ainutlaatuisena myös haastattelujen suullinen ilmaisun osalta, eikä valitettavasti aina edukseen. Siinä, missä muualla ovat ”aloittelijatkin analyttisiä ja luontevia”, on Turun yhtyeillä huono ja liian vähättelevä ulosanti (B1 2016). E2 on esim. Pruetin (2010, 9) tavoin sitä mieltä, että jokaisessa kaupungissa on oma ainutlaatuinen skene – tämä pätee myös Turkuun. Hän kuvailee, että ”joka kaupungist tulee sitä omanlaista juttua. Jokanen, joka tekee sitä musaa, se kertoo monesti osittain – ellei heijasta – asioi omast elämästään [...] Siit kuuluu se Turku” (E2 2016). Haastateltavan mukaan jokainen Turussa asunut ja elänyt muusikko tekee siis musiikkia omasta elämästään, joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Koska muusikon elämä sijoittuu Turkuun, on luonnollista, että myös syntynyt musiikki kuvaa Turku.

Vaikka rock-musiikin harrastaminen jatkuu läpi eliniän (vrt. Hesmondhalgh 2005, 21–24) ja sukupuolen tai iän merkitys on haastatteluaineiston perusteella vähäinen, ovat skenen aktiivijäsenet usein iältään nuoria, sukupuoleltaan miehiä ja/tai perheettömiä.

Musiikin harrastaminen soittamalla ja live-esiintymisiin osallistumalla vähenee iän myötä. Syinä tähän ovat usein ”duunit, perheenlisäykset tai muuten vaan loppuu niin iso kiinnostus” (B2 2016) eli arkinen elämä ja motivaatio-ongelmat muodostuvat yhteytoiminnan esteeksi (vrt. Purhonen et al. 2014, 264–267). D1:n mukaan henkilöt, jotka lopettavat musiikin tekemisen kolmenkymmenen ikävuoden tienoilla, ”on tehny sitä väärist syist” (D1 2016). Musiikkia nuorena tehneet ovat siis saattaneet tehdä sitä vaikkapa sosiaalisen arvonnousun funktion (vrt. Silbermann 1963, 134), eikä itse musiikin vuoksi. Musiikin merkitys ei välttämättä lopu muusikon uran päättymisen myötä – vain sen luonne muuttuu (vrt. esim. Smith 2009, 427–445). Turun musiikkielämälle on tyypillistä, että harva päättää lopettaa yhtyeen esim. jäähyväiskeikan tai sosiaalisen median ilmoituksen kautta. B2:n mukaan yhtyeen toiminta ”vaan jää [...] siel ne bändit on, mut ei ne ikinä soita” (B2 2016). Yhtyeet ovat siis muodollisesti olemassa, mutta eivät toimi enää aktiivisesti.

Jotkin muusikot kuitenkin jatkavat aktiivista bänditoimintaa ikääntymisestään huolimatta. B2 toteaa, että ”mä en itse oo keksiny mitään syytä, et miks sen pitäis liitty nuoruuteen” (B2 2016). Tämä tukee mm. Hesmondhalghin ajatuksia siitä, että populaarimusiikki ei ole enää vuonna 2016 pelkästään nuorisolle merkittävä ilmiö (esim. Hesmondhalgh 2005, 21–24). Jos musiikin tekeminen on yhä nautittavaa ja haastateltavat kokevat kehittyvänsä siinä yhä, vaikuttaa toiminnan jatkaminen mielekkäältä. D2 toteaa, että moni voi löytää ”oman juttunsa” (D2 2016) ja löytää musiikillisen identiteettinsä vasta myöhemmällä iällä. B2:n humoristiseksi tarkoitettu loppukaneetti ”Ja mitä muuta sit tekis – nyt on vähän myöhäst alkaa jalkapalloilijaks!” (B2 2016) kuvaa vanhenevan muusikon tilannetta osuvasti. Jos muusikon identiteetti ja taidot ovat rakentuneet vuosien työn aikana tietynlaisiksi (vrt. Smith 2009, 442), voi monelle olla mahdotonta löytää ”omaa juttuaan” uudelleen jonkin täysin toisen harrastuksen parista. Skenen huippuhetket sijoittuvat usein haastateltavan nuoruusvuosiin – haastateltavan iästä riippumatta. B1 kuvaa oman huippuhetkensä olleen 1970- ja 1980-luvun vaihteessa. Merkittävää oli myös DBTL- eli Down By The Laituri-festivaalin alkuvaiheet 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa, jolloin ”koko kaupunki soi” ja oli ”paljon pieniä keikkoja”. Sittemmin DBTL on taloudellista vakautta tavoitellessaan siirtynyt iskelmän ja adornolaisen massatuotantoskenaarion (vrt. esim. Adorno 1996, 229–235) suuntaan, kadottanut alkuperäisen luonteensa ja muuttunut B1:n sanoin ”kaljateltaksi parkkipaikalla” (B1 2016). Vaikuttaa siltä, että kaupallisuus

ja taloudellisiin voittoihin tai säästöihin pyrkiminen on ollut jatkuvana uhkana Turun rockskenen ja kulttuurin monimuotoisuudelle, omaleimaisuudelle ja paikallisuudelle – tutkimusajankohdasta riippumatta. Haastateltavat ovat optimistisia Turun skenen tulevaisuuden suhteen. B2:n mukaan kirjoitushetkellä (v. 2016) Turussa on ”hyvä meininki” verrattuna muutaman vuoden takaiseen heikompaan tilanteeseen, jolloin kaupungissa ei ollut varteenotettavia bändejä tai tapahtumia (B2 2016). Turku Band Festivalin myötä käynnistynyt ”hyvä pohinä vaatii kuitenkin realisoitumisen” (B2 2016). Skenen lupaava nykytilanne tulisi siis nostaa korkeammalle tasolle yleisön ja muiden toimijoiden silmissä. Tämä voi tapahtua esimerkiksi uusien yhtyeiden ja tapahtumien kautta. Skenen aktiivisuuden astetta kuvataan aaltoilevaksi esim. Nashvillen skenen tavoin (vrt. Pruett 2010, 7). Nykytilassa odotetaan toiveikkaasti, että kaupungin kulttuurinen potentiaali noteerataan. D1 odottaa, että ”joku hiffaa ja pistää pystyyn jotai ” (D1 2016). Aktiivisella toiminnalla voi siis saada kaupungin live-kulttuurin uuteen kukoistukseen (vrt. O’Connor 2002, 226). C6:n mukaan underground-kulttuuri on vahvistanut toimintaansa vuosien 2011–2016 aikana mm. uusien, nuorempien tekijöiden, yhteisöllisyyden kasvamisen ja aiempaa positiivisemmän asenteen ansiosta. Tulevaisuudessa toivotaan nähtävän isoja produktioita joissa ns. korkeakulttuuri ja ruohonjuuritason toimijat kohtaavat (C6 2016). Aktiivisuudeltaan ja meriiteiltään vaihtelevan skenen tulevaisuuteen suhtaudutaan siis positiivisesti. Samalla kuitenkin toivotaan, että kaupunki, uudet yhtyeet ja tuoreet tapahtumajärjestäjät toimijat saavat skenen kehittymään entistä vireämmäksi.

Ajatus rockmusiikin kriisistä jakaa mielipiteitä. B2 näkee tapahtumajärjestämisen ja levyjen myynnin vaikeutumisen rockia laajempaan ongelmana (B2 2016). Myös B1 on huolissaan siitä, etteivät tekijät eivätkä ”saa omiaan” (B1 2016). B1 tarkoittanee tällä sitä, että Spotify ja muut musiikin suoratoistopalvelut tarjoavat kuluttajille mahdollisuuden kuunnella miljoonia musiikkikappaleita aiempaa huomattavasti edullisemmin tai jopa maksutta (Margiotta 2012, 7). Tekniikan kehittymisen ongelmana on musiikin tekijöiden heikentynyt tulotaso ja sitä kautta aiempaa todennäköisempi pysyminen harrastelijoina. B1 kuitenkin huomauttaa musiikkia kuunneltavan enemmän kuin ikinä (B1 2016). Vaikka musiikin kuluttaminen muuttaa muotoaan, ei intohimo itse musiikkia kohtaa katoa mihinkään. C7 taas näkee, että ”rokki on tullu koulutusikään”, eikä siinä enää näytetä ”vanhemmille keskisormea” (C7 2016). Tällä hän tarkoittaa sitä, että ennen ajankohtainen rockmusiikki on kadottanut rajoja, perinteitä ja normeja rikkovan,

sukupolvien väliseen konfliktiin (vrt. esim. Hebdige 1979, 96) perustuvan ns. nuorisomusiikin statuksen ja siitä on tullut konservatiivinen, institutionalisoitunut taidemuoto jazzin tai länsimaisen taidemusiikin tavoin (esim. Purhonen et al. 2014, 42–43). Hän toteaaakin, että ”pitää herätä, eikä nysvätä vanhoista keloissa” (C7 2016). Konservatiiviseksi kulttuuriksi taantunut rockmusiikki kaipaisi siis uudistumista voidakseen pysyä autenttisenä, relevanttina ja uutta luovana populaarimusiikin tyyllilajina (vrt. Negus 1992, 69–70). Yleisön vähäinen kiinnostus underground-yhtyeitä kohtaan saattaa olla osoitus rock-musiikin merkityksen katoamisesta (B2; C8; C7 2016). Toisaalta, B1:n mukaan esiintymistiloja ei Turussa ole ollut ikinä enempää tai laadukkaampia kuin on vuonna 2016. Hän toteaa, että ”kaupungissa on juuri niin monta livemestaa kuin se ansaitsee [...] Jos ei ihmiset käy katsomassa livemusaa, ei se kannata” (B1 2016). Tapahtumien yleisömääristä ilmenee, onko toimintatapojen muuttamiselle tarvetta. Elävän musiikin menestykseen ja järjestettävien tapahtumien määrään voi siis vaikuttaa merkittävästi osana yleisöä ja osallistumalla tapahtumiin.

Kuten esimerkiksi toimittaja David Browne toteaa, nykyisen populaarimusiikin merkittävimmät tekijät perustavat taiteensa kaikkeen muuhun paitsi ns. klassiseen rockiin. Kun menetämme vanhat 1960- ja 1970-luvun tähdet, menetämme myös kokonaisen lähestymistavan musiikkiin (Browne 2016). Myös C7:n mukaan ”rock on terminä matkalla hautaan – eri juttu, että haluaako mennä sinne hautaan mukana” (C7 2016). Vaikkei rock tulisikaan kuolemaan täysin, saatamme 2010-luvulla todistaa tyyllilajin merkittävimmän kauden päättymistä. B2 uskoo, että ”kyl se sieltä nousee, kylhän ihmiset hyvää musaa tarvitsee [...] Pitää vaan tehdä sitä omaa musaa, ei siinä muukaan auta” (B2 2016). Omistautuneet muusikot siis ratkaisevat mahdollisen ongelman jatkamalla musiikillista polkuaan eli musiikin täyttämää elämänkaarta (vrt. Finnegan 1989, 305–307) luomalla omanlaistaan taidetta. On kuitenkin muistettava, että rock-tyylilajin selviytymistä olennaisempaa lienee musiikin yhteisöllisen tekemisen ja harrastamisen jatkuminen jossain muodossa.

7 TURUN JA NOUSIAISTEN ROCK-SKENET 1997–2006

Tässä luvussa vertailen Turun ja Nousiaisten skenejä ajanjakson 1997–2006 aikana. Nousiainen ja Turku ovat läheisen sijaintinsa ja tarkasteltavan ajanjaksonsa perusteella osuvat kohteet maalais- ja kaupunkilaisskenejen välillä tehtävään vertailevaan analyysiin. On todettava, että Turun rock-skeneä on suuren kokonsa vuoksi mahdotonta käsitellä kattavasti Turun ja Nousiaisten rock-skenejä vertailevassa luvussa. Tilan niukkuuden vuoksi olen pyrkinyt välttämään ”Turun rock-skene 1997–2006” -luvussa käsitellyn Turun aineiston kertaamista muilta osin kuin on vertailun suorittamiseksi välttämätöntä tehdä. Luku sisältää Nousiaisten vuonna 2013 ja Turun vuonna 2016 tehtyjen haastattelujen pohjalta teemoiteltuja alalukuja. Vertaileva analyysi vastaa selkeimmin kysymykseen siitä, miten musiikin yhteisöllinen harrastaminen eroaa toisistaan eri tutkimuskohteiden kohdalla. Koska tutkimusajankohdat ovat yhtäläiset, vertailu keskittyy tutkimuskohteiden sijaintiin, kokoon ja paikkaan. Vertailun tulokset esitellään alaluvussa ”Yhtäläisyydet ja erot”. Pääkysymykseen viitaten, musiikin yhteisöllisen harrastamisen muotoja esitellään selkeimmin alaluvuissa ”Musiikkiharrastusten jakautuminen”, ”Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta” ja ”Bänditoiminta”. Musiikin yhteisölliseen harrastamiseen kytkeytyviä ilmiöitä esittelevät alaluvut ”Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys” ja ”Mainstream-kupla”. Skenen eri toimijoiden vaikutusta sen toimintaan taas esittelevät alaluvut ”Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta” ja ”Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus”. Koska skenen kaikki toiminnot ja toimijat kytkeytyvät toisiinsa, muodostavat alaluvut toisiinsa lomittuvan liukuvarajaisen kokonaisuuden.

7.1 Musiikkiharrastusten jakautuminen

Musiikin yhteisöllinen harrastaminen jakautuu moniin eri muotoihin sekä Nousiaisten että Turun rock-skeneissä. Nousiaisten rock-skeneen kytkeytyvät henkilöt kertovat, että heitä muutaman vuoden vanhemmat musiikin harrastajat olivat aktiivisia paikallisen seurakunnan musiikkitoiminnassa ja jotkut heistä vetivät mm. bändikouluja nuoremmille, joissa mm. A3 on käynyt (A3 2013). A4 mainitsee, että seurakunnan musiikkitiloissa on tullut vietettyä aikaa ”kymmeniä tunteja”(A4 2013). Alueen toinen tärkeä muusikkokeskittymä on Noustepressi eli paikallinen big band. Noustepressi ry:n Internet-sivut kertovat, että orkesteri on n. 30-henkinen puhallinorkesteri, jonka

ohjelmisto vaihtelee perinteisestä soittokuntamusiikista kirkkomusiikkiin ja on perustettu jo vuonna 1981 (Nousteprassi 2016). Haastateltavat käyttävät Nousiaisista enimmäkseen kansanomaista ja virallista nimeä vanhempaa nimitystä ”Nouste”. Nimitys on seurausta joko piispa Henrikin maihinnoususta tai vaikeakulkuisesta kirkkomäestä (Suomalainen paikannimikirja 2007).

Osa Nousiaisten haastateltavista erottelee itseopiskelleet ja ohjatut muusikot toisistaan. A1 toteaa, että ”Nousteella tuntui olevan vähän se, että [...] oli Nousteprassi ja tää seurakuntaporukka ja sitten nämä, jotka soitti musiikkia” (A1 2013). Tällä haastateltava selvästi kuvailee paikkakunnalla ainakin hänen aikanaan (2000-luvun alussa) vallinnutta ilmapiiriä, jonka mukaan populaarimusiikin ulkopuolista, institutionaalista maailmaa ei arvostettu (rock)bändeissä soittavien keskuudessa. Syitä tähän voi olla monia: esimerkiksi bändikouluissa soitetaan yleensä vanhempien muusikoiden ohjauksessa (vrt. kuorolaulu) eikä näin ollen toteuteta omaa näkemystä ja omata ”oikeaan” musiikintekoon riittävää tietotaitoa. Toiseksi, maallistuneessa nuorisoporukassa ei uskonnollisen pohjavireen omaavaa yhteisöä välttämättä oteta kovinkaan vakavasti. Molemmat teoriat vaikuttavat pätevän myös vanhempien soittajien johtamaan ja hengellisen pohjavireen omaavaan Nousteprassiin. Myös musiikkityyli vaikuttaa arvostukseen: rockista innostunut nuorisoporukka ei välttämättä miellä puhallinorkesteria musiikiksi samalla lailla kuin omia kitarabändejään. Silti vaikuttaa siltä, että molemmat näistä yhteisöllisen musiikkitoiminnan ilmentymistä voivat toimia voimavarana myös Nousiaisten bänditoimintakulttuurille. Selvää on myös se, että ainakin jonkinasteista jakautuneisuutta (vrt. Bourdieu 2007, 2) eri tyylejä edustavien muusikkojen kesken on havaittavissa.

Turun vuosien 1997–2006 haastateltavien parissa ei ilmene samankaltaista väheksyntää ohjattua musiikin harrastamista kohtaan kuin Nousiaisten otoksessa on havaittavissa. Tämä saattaa johtua paitsi suppeasta otoksesta haastateltavissa myös siitä, että Turku on suurehko opiskelijakaupunki, jossa myös musiikin institutionaalista koulutusta arvostetaan. Kaupungin aktiivinen musiikkikoulutus saanee myös aikaan sen, että monella muusikolla on jotakin kosketuspintaa ohjattuun musiikilliseen toimintaan (B2; B3 2016). Nousiaisten seurakunnan musiikkitoimintaan kohdistuvien kaltaisia negatiivisia asenteita aineistosta ei siis löydy. Turun rock-skenessä jakautuneisuutta on kuitenkin havaittavissa Nousiaisten rock-kenttää enemmän, niin eri tyylejä kuin samaa

genreäkin edustavien muusikoiden kesken. Ilmiötä kuvataan Turun aineistossa nimityksellä ”tulehtunut skene” (B3 2016). Nousiaisten haastatteluaineistosta voi koota seuraavat musiikin harrastamisen muodot: seurakunnan musiikkitoimintaan osallistuminen (A1 2013), ohjattu yhteytoiminta bändikerhoissa (A3 2016), bändikerho-ohjaajana toimiminen (A2 2016), puhallinyhtyeessä soittaminen (A1 2016), yhteytoimintaan osallistuminen (A3 2016), säveltäminen, sanoittaminen ja sovittaminen (A1 2013), livesoitto (A2 2013), muiden yhtyeiden esiintymisten seuraaminen (A3 2013), yhtyeiden harjoittelun seuraaminen (A2 2016), improvisoitu ”jamitteleva” musisointi (A2 2016), liveäänentoistosta vastaaminen eli keikkamiksaus (A3 2016), yksinään tapahtuva soiton harjoittelu (A3 2016) ja musiikin kuunteleminen (A3 2013). Yhtäläisyyksiä esimerkiksi Finneganin tutkimuksen kanssa on havaittavissa (vrt. Finnegan 1989).

7.2 Skenen keskukset haastateltavien näkökulmasta

Paikallinen ravintola ei toimi maalaiskenen keskuksena, mikäli paikallisyhtyeet eivät esiinny siellä. A3 toteaa, että ”siel on yks [baari]...mut en mä tiedä, että liittyykö se tohon musiikkiin” (A3 2013). Tällä haastateltava viittaa Nousiaisten ainoaan anniskeluravintolaan, ravintola Miiaan (entinen Maria), joka sijaitsee Nousiaisten keskustassa. Vuonna 2016 ravintola on omistajavaihdoksen myötä saanut nimekseen Sannan Kranni (Vilen 2016). Paikassa on haastateltavan mukaan ”satunnaisia keikkoja [...] harvoin”, mutta ainakaan haastateltavat tai muut Nousiaisten paikallisskeneen kytkeytyvät muusikot eivät ole tiettävästi olleet paikassa esiintymässä. Näin ollen paikallista ravintolaa ei voida pitää Nousiaisten paikallisskenen keskuksena. Kuten Cohen (1999, 241) on todennut, esiintymistilaa (klubi, baari tms.) pidetään skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, johon muusikot ja musiikin kuluttajat kokoontuvat. Miia-ravintolassa on esimerkiksi vuosien 2011–2013 aikana käynyt esiintymässä Tauskin ja Matti Eskon kaltaisia artisteja (Ravintola Miia 2013). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ravintola olisi Nousiaisten skenen keskus. On huomionarvoista, että esiintymispaikan määrittäminen paikallisskenen keskuksiksi edellyttää paikallisten muusikoiden läsnäoloa. Paikallisyleisön ja ympäri maata kiertävien viihdetaitelijoiden läsnäolo ei siis riitä. Vaikka skenen määritelmään kytkeytyvät sekä musiikin tekeminen että kuluttaminen, mikään musiikkityyli ei voi Bennettin määritelmän mukaan olla paikallisesti adaptoitunutta (Bennett 2004, 1) ilman muusikoita ja uutta musiikkia.

Tutkimusajankohtana 1997–2006 Turun kaupunkilaisskenen keskuksiksi on haastatteluaineistossa määritelty lähinnä anniskeluravintoloita, kuten Klubi (ex-Säättämö) (esim. B2 2016). Myös kaupungin ylläpitämien nuorisotilojen ympärille vaikuttaa muodostuneen skenejä, esimerkkinä livekeikkoja ja harjoitustiloja tarjonnut Auran Panimo (esim. B3, C7 2016). Jo 1960-luvulta alkaen vaikuttanut TVO:n Rehtoripellonkadun tila kokosi yhteen erilaisia skenejä ja alakulttuureja, joita vaikutti yhdistävän vain alakulttuurimainen asenne (esim. B2 2016). Nousiaisten paikallisskenen todellinen keskus on sen sijaan ollut paikallisyhtyeiden ja paikallisen kyläyhdistyksen organisoima festivaali Asemarock, jonka näyttämönä on toiminut edellä mainittu Vanha Asema. A1 toteaa: ”Mä sanoisin, et jos siel puhuu skenestä, nii kyl se Asemarock ehkä just tavallaan olis oma skenensä” (A1 2013). Musiikkifestivaaleja on kuvattu paikallisskenejä muistuttaviksi. Tämä on seurausta siitä, että festivaalit tapahtuvat tietyssä paikassa, jossa tapahtuma tarjoaa muusikoille ja musiikin kuluttajille mahdollisuuden kokea musiikki ja siihen liittyvä toiminta kollektiivisesti. Festivaalit ovat kuitenkin palasia laajemmista skeneistä, jotka ovat olemassa niin paikallisella, yli paikallisella kuin virtuaalisellakin tasolla. (Dowd, Liddle & Nelson 2004, 149).

Asemarock on tapahtumana ollut vahvasti paikallisuuden määrittämä. Aseman viereiseen makasiiniin sijoittumisen ohella sekä yleisö että esiintyneet ovat olleet Nousiaisten paikallisskeneen kytkeytyneitä. Festivaaleilla on soittanut enimmäkseen paikallisskenen yhtyeitä. Jokaisessa tapahtumassa on kuitenkin esiintynyt myös muutama ulkopaikkakuntalainen bändi, jotka ovat olleet lähinnä Varsinais-Suomen alueelta (A1; A2; A3; A4 2013). On tärkeää kysyä, onko festivaali ikinä paikallinen, sillä festivaali kokoaa useamman skenen toimijoita yhteen paikkaan. Esimerkiksi Bennettin ja Petersonin mukaan vastaus on kieltävä (Bennett & Peterson 2004, 9–10). Toisaalta, paikallisskenetkin ovat yli paikallisten ilmiöiden ilmentymiä, joissa yli paikallista musiikkityyliä tuotetaan ja kulutetaan. Vaikka Bennett ja Peterson eivät väitettä allekirjoitakaan, vaikuttaa musiikkifestivaali tekevän koko paikallisskenestä yli paikallisen. Mikäli paikkakunnalla järjestetään merkittäviä festivaaleja, joissa esiintyvät myös kansainväliseen yleisöön vetoavat ulkomaiset esiintyjät, kasvaa koko paikallisskenen yli paikallisuus. Turun 1997–2006 tapauksessa skenet ovat puolestaan hajaantuneet useisiin kiinteisiin esiintymistiloihin (mm. anniskeluravintolat) muodostuneisiin keskuksiin (vrt. Cohen 1999, 241). Hajaantuminen on tapahtunut useimmiten paikallisyhtyeen esittämän musiikkityylin perusteella, joskaan ei aina (B2

2016). Vaikka Turun tutkimuskohteena toimii pelkkä turkulainen rockmusiikki, on eri paikkoihin tapahtunutta jakautumista tapahtunut jopa alagenrejen perusteella. Turun rock-skene on periaatteessa ollut ylipaikallinen (esim. B2; C7 2016). Tästä huolimatta Turun skene vaikuttaa olleen verrattain sulkeutunut, eritoten ulkopaikkakuntalaisten underground- rockyhtyeiden kohdalla. Näyttää siltä, että Turun paikallisyleisö on suhtautunut uteliaasti ainoastaan henkilökohtaisesti tuntemiinsa muusikoihin (esim. B2 2016). Tämä näyttäytyy haastatteluaineiston perusteella tyypillisenä ainoastaan Turun skenelle. Turkulaiset yhtyeet näet kokevat saavansa kiinnostuneen vastaanoton myös kotikaupunkinsa ulkopuolella, eli muualta Turkuun esiintymään tulleita vastaavassa tilanteessa (B2 2016). Nousiaisten aineistossa ei ole näyttöä kuvatus kaltaisesta asenteesta. Ilmiön havaitsemattomuus saattaa johtua ulkopaikkakuntalaisia yhtyeitä sisältävien tapahtumien vähäisyydestä ja sitä kautta syntyneestä uteliaisuudesta tuntemattomia yhtyeitä kohtaan. Vaihtoehtomusiikkiin keskittyneet festivaalit tekevät yleisölle mahdolliseksi kuulla musiikkia, jota ei muuten voisi kuulla ja antavat tekijöille mahdollisuuden esittää sitä (Dowd, Liddle & Nelson 2004, 151). Sama pätee myös Asemarockin konseptiin. Mikäli Asemarockeja ei olisi järjestetty, paikallisyhtyeiden kappaleet olisivat jääneet montaa esityskertaa köyhemmiksi. Erityisesti ensimmäisten Asemarockien merkitys paikallisyhtyeiden esiintymisfoorumeina vaikuttaa olleen suuri, sillä monet yhtyeiden merkittävimmistä – ja ainoista – esiintymisistä ovat olleet kyseisillä festivaaleilla (esim. A1 2016).

Yleisömäärät Nousiaisten tapahtumissa eivät ole olleet kaupallisten festivaalien tai Turun rock-keikkojen kävijämääriin (esim. B2 2016) verrattuna suuria. A1:n mukaan yleisössä saattoi olla ”50–70 [henkeä] tai enemmän”, mutta yhden maalaiskunnan mittakaavassa määrä oli kuitenkin merkittävä. Myös tapahtuman toisteisuus viestii sen merkittävydestä joko yleisölle tai esiintyjille. Ensimmäinen Asemarock järjestettiin haastateltavien mukaan viime vuosituhannen lopulla, vuonna 1998 tai 1999 ja sitä seuraavan kymmenen vuoden aikana tapahtuma järjestettiin ainakin seitsemän kertaa. Tapahtumaa ei ole järjestetty vuoden 2008 tai 2009 jälkeen (A1; A2; A3; A4 2013). Tiedot ovat muistitietoa ja siksi epätarkkoja. Tapahtumat on järjestetty ns. yksityistilaisuuksina, joten kirjallisen informaation hankkiminen festivaalista on haastavaa. Ilmaista musiikkia levittävän Mikseri.net-sivuston tapahtumakalenteri sisältää kaksi mainintaa Asemarockeista, vuosilta 2004 ja 2005. Nousiaisten Vanhalla Asemalla on tutkimusajankohdan jälkeen järjestetty Asemarockia niin

järjestämisaikajankohdan kuin artistikattauksenkin perusteella muistuttavia Rock The Barn-tapahtumia vuosina 2008 ja 2010 (Mikseri.net 2013). Haastateltavat muistelevat tapahtumien olleen yksipäiväisiä. Ne ovat kestäneet alkuillasta puoleenyöhön ja esiintyjämäärät ovat vaihdelleet neljästä yhtyeestä seitsemään. Ammattilaismuusikot tai -äänimiehet eivät ole olleet mainittavasti mukana festivaalin tai skenen toiminnassa, vaan yhtyeet ovat auttaneet toisiaan mm. huolehtimalla kulloinkin esiintyneen yhtyeen äänentoistosta Asemarock-festivaaleilla. Mainostus tapahtui kaikkien haastateltavien mukaan yleensä esimerkiksi lentolehtisiä levittämällä, paikallislehdessä, julisteita paikalliselle huoltoasemalle viemällä sekä suullisesti eli ns. puskaradion kautta (A1; A2; A3; A4 2013). Painettua mediaa ja Internetiä on siis hyödynnetty Nousiaisten maalaisskenessä (vrt. Rautiainen-Keskustalo 2013, 326) Turun rock-skenen tapaan (B2; B3 2016). Nousiaisten median vaikutukset vaikuttavat kuitenkin jääneen tiiviin yhteisön henkilökohtaisia suhteita vähäisemmiksi.

Turun merkittävimmät tapahtumat olivat kaikille avoimia (B1; B2; B3 2016). Sen sijaan yhtä lukuun ottamatta kaikki Nousiaisten Asemarock-festivaalit järjestettiin ns. yksityistilaisuuksina. Tämä lienee tyypillistä maalauskuntien pienille tapahtumille. A3 kuvaa Asemarock-tapahtumien olleen ”vähän sellasii kaveritapahtumii [...] paitsi yks vuosi oli kaljanmyyntiäkin. Ja silloin sit sinne tuli näit ulkopaik...tai paikallisii itse asias. Sit se ei ollu enää niin kauheen kivaa” (A3 2013). Tuolloin paikalle tuli paikallista yleisöä, joka ei kuitenkaan ollut haastateltavien näkemyksien mukaan oikeanlaista (A1 & A3 2013). Näin ollen on mahdollista todeta Nousiaisten rock-skenen olleen tai olevan suljettu paikallisskene paikallisen kulttuurin sisällä. Alkoholien anniskelupisteet houkuttelivat festivaaleille ei-toivottua, vaikkakin paikallista, yleisöä, jonka käyttäytyminen ja toiminta eivät olleet aiemmin järjestettyjen festivaalien käyttäytymiskoodien mukaista. Ei-toivotut festivaalivieraat olivat Silbermannin ajatusten mukaisesti aktiivisen osallistumisen ”kääntöpuolia”, joilla on haitallinen vaikutus yhteisön toimintaan (vrt. Silbermann 1963, 91). A3:n mukaan ”no sinne tuli ne Corollat pihaan, tietty ku siel myytiin kaljaa, oli kaljateltat ja [...]” (A3 2013). Haastateltava viittaa (Toyota) Corolla-autojen pihaan tulemisella humalahakuiseen ja häiriökäyttäytyvään nuorisoryhmään, jonka tarkka määrittely lienee vaikeaa. Haastateltavat ovat mieltyneet moukkamaista tai sivistymätöntä ihmistä tarkoittavaan puhekieliseen sanaan ”juntti” (Kielitoimiston sanakirja 2016), jonka määritelmä sopii myös tähän festivaalin ei-toivottuun yleisöön. A3 tarkentaa: ”Mut se oli se yks vuosi, ku

sitä testattiin [...] Kyläyhdistyski tais olla sitä [vastaan] ja sitä mieltä, että ei nää nyt ollu sit oikein kiva, et tänne tulee näitä [...] ylimääräsiä”, ”vaiks se onki nyt vähän jännä sanoo niin ku festari on festari kuitenkin” (A3 2013). Silbermannin (1963, 88–90) sosiomusiikillisen ryhmäteorian mukaisesti haastateltavat siis jakavat festivaaliyleisön kahteen eri ryhmään: ”Oikeaa” musiikkia tekevään tai kuluttavaan sisäryhmään, johon haastateltavat itse laskevat itsensä kuuluviksi ja ns. ”Corolla-juntit” ongelmalliseen ulkoryhmään, jonka sulkeminen tapahtumasta vaikuttaa olleen edullista tapahtuman suunnittelulle etenemiselle.

Haastateltavat tunsivat, tai ainakin tiesivät, valtaosan yleisöstä henkilökohtaisesti. Toisaalta poikkeuksiakin oli. ”Ei siel kaikkii tosiaan tuntenu. Et siel oli tuttu, puolittuu ja sit tuntematonta. Varmaan suurimman osan niinku ties” (A3 2013). Tuttuuden aste vaikuttaa siis vaihdelleen. A2 toteaa, että ”joku oli jonkun kaveri ja sitä rataa” (A2 2013) eli sosiaalinen verkosto on ollut tiivis (vrt. Finnegan 1989, 152). Yhteisö oli kuitenkin niin avoin, että jotkin skenessä toimineet henkilöt kykenivät kutsumaan koko yhteisölle tuntemattomia henkilöitä tapahtumiin. Näin ollen festivaali ei ollut Leisiön termistön mukaisesti suljettu aksigregaatti, vaan seligregaatti, jossa musiikki toimi vetovoimakeskuksena (vrt. Leisiö 1991, 45–47). ja On perusteltua uskoa, että yleisö on saapunut live-tapahtumiin sekä musiikin ja että henkilökohtaisten suhteiden vuoksi Turun skenen tapaan (esim. B2 2016). Siinä, missä Nousiaisten skenen yhtyeet pitivät alkoholitarjoilun ilmestymistä skenen keskukseen sille haitallisena, ei sitä nähty Turussa ongelmana. Saman ajankohdan muusikot kaupunkiympäristössä vaikuttavat jopa toivoneen sitä (esim. B2; B3 2016). Molemmissa tapauksissa skenen keskukseen tuotavan anniskelumahdollisuuden uskotaan kuitenkin lisäävän potentiaalista yleisömäärää – niin hyvässä kuin pahassakin.

7.3 Bänditoiminta

Yhtyeen toiminta koostuu pääasiallisesti oman musiikin tekemisestä ja yleisölle esiintymisestä. Vaikka jotkin Nousiaisten yhtyeet ovat tallentaneet omaa musiikkiaan äänitteille (A2; A3; A4 2013) Turun yhtyeiden tapaan (B2; B3 2016), vaikuttaa äänitteiden tekeminen olleen Nousiaisissa Turun skeneä harvinaisempaa. Paikallisskenen bändikattaus on ollut verrattain laaja muusikoiden vähäisestä määrästä huolimatta. Siinä, missä Turun rock-skenen bänditoimintaa tarkastellaan lähinnä kahden

esimerkkiyhtyeen kautta, havainnollistetaan Nousiaisten rock-skenen bänditoimintaa lyhyehköillä luonnehdinnoilla haastateltavien monista yhtyeistä. Yhtyeiden suuri määrä selittyy sekä avainhenkilöiden aktiivisuudella että kokoonpanojen lyhytikäisyydellä. Nousiaisten paikallisskenen yhtyeiden tyylikirjo on ollut laaja ja samat muusikot ovat soittaneet monia erilaisia musiikkityylejä. A1 toimi jo yläasteikäisenä yksityis-tilaisuuksissa esiintyneessä tanssibändissä ja soitti sittemmin mm. punkyhtyeessä V. Leino Konserni sekä country rock-sooloprojektissa Ian-E Lee & The Inquisitor (A1 2013). A3 taas mainitsee soittaneensa punkia yhtyeissä Häpeäpilkku ja Operaatio Papu sekä raskaampaa rockia nimeään taajaan vaihtaneessa Legal Tender/Brainsledge /Blindsight -yhtyeessä (A2 2013).

Monien yhtyeiden elinkaari on ollut melko lyhyt. Tästä huolimatta jotkin yhtyeet ovat toimineet pitkään. Esimerkkinä Nousiaisten pitkän linjan bänditoiminnasta toimii A2:n ja A4:n alternative/grunge rock-yhtye Indicoflood, joka on ollut toiminnassa vuodesta 1996 2010-luvulle asti. Yhtye on julkaissut useita omakustannelevyjä, esiintynyt Asemarockissa 2008, keikkaillut Turun alueella ja julkaissut täyspitkän albumin vuonna 2010 (Indicoflood 2013). Turussa on kyseisenä ajanjaksona toiminut joitakin Nousiaisten skeneä pidempiaikaisempia yhtyeitä, esimerkiksi turkulaiset Crystal Extasy ja Traffic Island ovat olleet toiminnassa huomattavan kauan (B2; B3 2016). (B2; B3 2016). Haastatteluaineistosta huolimatta on luultavaa, että valtaosa myös turkulaisista yhtyeistä on lyhytikäisiä. Nousiaisten rock-skenen ”superbändinä” haastateltavat pitävät Suomi-progea soittanutta Axis Mundia, jossa kokoontuivat paikkakunnan merkittävimmät muusikot vuosina 2003–2009 (A1; A2 2013). Vaikka haastateltavat pitävät yhtyettä nousiaislaisena, yhtyeen kokoonpano oli melko ylipaikallinen. Nousiaislaisten kitaristi-laulajan, rumpalin ja basistin ohella yhtyeessä oli miehistöä myös Ruskolta ja erikoisuutena turkulaistunut raumalaishuilisti. Yhtye ei saanut aikaan kokopitkää levyä, silti ”siit on jääny jotain jälkeeki” (A3 2013). Tämä tarkoittaa käytännössä kahta omakustanne-EP:tä ja yhtä keskenjäänyttä äänitettä.

Nousiaisten muusikoiden musiikin tekemistä on määrittänyt vertaisoppiminen, kunnianhimo ja kokemuksen puutteesta seurannut soittamisen improvisatorinen luonne. A3 kuvaa improvisoivan heittäytymisen ja teknisten rajoitteiden määrittäneen omaa bändisoittoaan. ”Ku silloin ei tienny soittamisest niinku mitää ku sitä rupes vaan soittamaan” (A3 2013) eli soittoharrastuksen alkuvaiheessa kehitystä on tapahtunut

itseoppineella muusikolla tekemisen myötä eikä tietoisien tai teorialähtöisen opiskelun kautta. Bändisoittoa määrittä se, että ”kaahas vaan niin vitusti” (A3 2013) eli haastateltava koki soittaneensa (sähköbassolla) nuorena liian monimutkaisia, nopeita ja teknisiä kuvioita, ”ihan niinku tuurilla vaan”. A1 vertaa heittäytyvän improvisoivaa asennetta jazzista tuttuun feikkaamiseen (engl. *faking*), jossa ”yks osaa biisin, [...] muut seuraa perässä” (A1 2013). A2 puolestaan kuvaa soittotyylä ”tuurisoittamiseksi”, jossa vältettiin ”opettelemalla opettelemista” (A2 2016). Populaarimusiikki opitaan usein epämuodollisten käytäntöjen kautta, ”feikkaamista” ja ”tuurisoittamista” voidaan pitää yhtenä vertaisoppimisen muotona (vrt. Green 2001, 5–6). Toisaalta, A1:n mukaan esimerkiksi haastateltava A3:lla oli täysin päinvastainen suhtautuminen instrumenttiinsa ja painottaa, että ”meitä on moneen junaan” (A1 2013) eli mitään yksiselitteisiä johtopäätöksiä ei kuvauksista voi tehdä. Vaikuttaa kuitenkin siltä että Nousiaisten yhteytoiminta on ohjaillut yksilöllistä soittoharrastusta samalla tavoin kuin Turussakin (esim. B2 2016).

Samat muusikot saattoivat soittaa useissa yhtyeissä ja kiertää bändistä toiseen. A2:n mukaan ”meni aika sisäsiittoiseksi se meininki”, kun eri bändeissä soittivat ”samat rumpalit, basistit, kitaristit ja välil laulajatki” (A2 2013). Bändien toiminnan jatkumisen nimissä kokoonpanot oli saatava täysiksi niillä soittajilla, joita skenen sisällä oli saatavilla. Niinpä vain yhteen bändiin keskittymiseen ei ollut mahdollisuuksia. A2:n mukaan ”jos vaikka rumpali lähti niin sitten otettiin kaveribändistä toinen rumpali [...] Kun se lopetti, otettiin taas seuraavasta bändistä rumpali” (A2 2013). Koska soittavaa nuorisoa oli vähän, tuolloin aktiivisesti skenessä toimineet muusikot soittivat monissa yhtyeissä. Myös ns. bändifuusiot olivat yleisiä. Jos yhden tai useamman yhtyeen riveistä poistui jäseniä, muodostivat jäljelle jääneet soittajat uuden yhtyeen (A2 2013). Myös yleismuusikkous oli kroonisen henkilöstöpulan vuoksi yleistä: esimerkiksi laulaja saattoi tarvittaessa siirtyä rumpupatteriston taakse (A2 2013). Myös Turun skenessä 1997–2006 muusikot ovat vaihtaneet rooliaan yhtyeessä (B2; B3 2016). Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Turussa on ollut mahdollista noudattaa tarkemmin omia musiikillisia mieltymyksiään yhteisöllisen musiikin harrastamisen parissa. Niinpä Nousiaisten kaltainen yleismuusikkous ja genrevaihtelut ovat olleet harvinaisempia. Tähän syynä lienee yhteisön suurempi koko. Nousiaisten pienestä koosta johtuen yhtyeiden tyylinvaihdokset ovat olleet yleisiä. Genrepuritanismia ei tunnettu, A2:n mukaan tyylikirjo oli ”erittäin sekalaista”: samojen soittajien käsissä soi sulavasti niin

heavy metal, rock, tyttöpop kuin grungehtavakin materiaali. ”Kyl siin oli aika sillisalaatti, kaikki soitti melkein mitä vaan periaattees” (A2 2013). A4:n mukaan ”ei ollut mitään puritaanist meininkiä, et kun mä soitan tällast matskuu, niin kuuntelen vain tätä ja rajannu muita genrei pois” (A4 2013). Monigenreisyys siis ulottui myös musiikin kuuntelun tasolle. Nousiaisten paikalliskene ei siis ole ollut samankaltaisia musiikkimakuja omaavien ihmisten ryhmiä esim. ylipaikallisten skenejen tapaan (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3), vaan yhteisöjä, joiden jäsenten musiikillisiin ja toiminnallisiin mieltymyksiin vaikuttavat mm. yhteisön paine (vrt. esim. Bourdieu 2007, 160–178). Vaikuttaa siltä, että musiikillinen ahdasmielisyys olisi saattanut tehdä maalaisskenen muusikon bänditoiminnasta mahdotonta. Haastateltava toteaa, että ”jos soittaa jotain erilaist jossain toises bändis, virkistää [se] sitä alkuperäist bändiäkin” (A4 2013). Hänen mukaansa siis monipuolinen ja genererajoista piittaamaton muusikkous palveli paitsi soittajaa, myös muusikon pääprojektia (vrt. Finnegan 1989, 270). Saman aikakauden Turussa on toimittu haastatteluaineiston perusteella toisin (esim. B3; C7 2016). Eri alagenrejen edustajat ovat hakeutuneet omiin skenekeskuksiinsa (vrt. Cohen 1999, 241), eivätkä ole olleet mainittavassa kanssakäymisessä keskenään (esim. C8 2016). Muodostuneet miniskenet tai minialakulttuurit ovat olleet pieniä, eriytyneitä ja Nousiaisten rock-skeneä selkeämmin yhteen tyyllilajiin kytkeytyneitä.

Nousiaisten rock-skenen yhtyeet esiintyivät melko harvoin. Esimerkiksi A1:n mukaan Nousiaisten paikallisyhtyeillä ei ollut ”hirveästi keikkoja” (A1 2013). Niitä oli enimmäkseen Asemarockissa, joitakin esiintymisiä jäsenten kouluissa, ns. limudiskoissa ja nuorisoseurantalojen illanvietoissa. Viimeksi mainittuja järjestettiin Kallionpohjan seurantalolla ja työväentalolla (A1 2013). Lähikuntakeikkailu oli harvinaista ja monet yhtyeet soittivat keikkoja kotikunnassaan. Kokeneemmat yhtyeet esiintyivät lähimmässä suuremman kokoluokan kaupungissa eli Turussa (A1–A4 2013). Näin ollen keskenään vertailtavat rock-skenet ovat olleet ainakin satunnaisesti tekemisissä keskenään. Turun yhtyeet ovat keikkailleet Nousiaisten yhtyeitä aktiivisemmin ja laajemmalla alueella (B1; B3 2016). Näin ollen on perusteltua väittää, että Turun skene on ollut Nousiaisten skeneä ylipaikallisempi (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3). Tähän vaikuttanee paikkakunnan sijainti ja koko sekä edellä mainituista seurannut yhtyeiden määrä.

Sekä Nousiaisten että Turun rock-skenen yhtyeet ovat hankkineet yleisöä omasta ystäväpiiristään. A1:n mukaan hänen bändinsä laulaja opiskeli Naantalina kauppaopistossa ja houkutteli opiskelutovereitaan yhtyeensä keikalle. Tämän

seurauksena bändillä oli Nousiaisista kotoisin olevalle yhtyeelle poikkeuksellisesti faneja myös Naantalissa. (A1 2013). Näin ollen bändin jäsenten ystäväpiirin ylipaikallisuus voi mahdollistaa myös yhtyeen toiminnan ja kuulijakunnan laajenemisen ylipaikalliseksi. Kotikaupungin keikoilla yhtyeet tuntevat merkittävän osan yleisöstä henkilökohtaisesti niin Turussa (esim. B1, B2 2016) kuin vaikkapa Englannin Milton Keynesissäkin (Finnegan 1989, 152). Turussa ulkopaikkakuntakeikkailu tapahtui usein kaveribändien kanssa toteutetun keikkavaihtoyhteistyön (esim. B2 2016) kautta. Toisin sanoen, molemmat yhtyeet organisoivat tapahtuman omaan kotikaupunkiinsa ja muualta tullut yhtye esiintyy vuorollaan paikallisyhtyeen järjestämässä tapahtumassa. Näin pyritään paitsi jakamaan tapahtumajärjestämisen riskejä myös saamaan myös muualta tulleelle yhtyeelle potentiaalista yleisöä (esim. B2 2016). Ruohonjuuritason yhtyeiden livekeikoilla on tyypillistä, ettei yksiselitteistä pääesiintyjää ole. Tapahtumat ovat siis eräänlaisia sisätilojen mikrofestivaaleja.

Nousiaisten rock-skenen yhtyeet harjoittivat Turun keikkavaihtoyhteistyön kaltaista käytäntöä, mutta hyödynsivät paikallisskeneistä tuttujen kaveribändien verkostoa. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että kun yksi bändi sai järjestettyä keikan vieraille paikkakunnalle, se organisoi muut paikallisyhtyeet esiintymään samaan tapahtumaan. Nousiaisten yhtyeet ovat muodostaneet sisäryhmän (vrt. Silbermann 1963, 91), jossa Nousiaisten yhtyeet identifioituvat toisiinsa kotikunnan perusteella. Bourdieuta soveltaen esiintymisen järjestänyt bändi siirsi saavuttamaansa kulttuuripääomaa paikallisskenen sisäryhmän yhtyeille (vrt. Bourdieu 2007, 291). Ilmiö voidaan nähdä myös pyrkimyksenä siirtää maalaiskunnan paikalliskene ylipaikalliseen ympäristöön ja esitellä Nousiaisten rockkulttuuria toiselle paikallisskenelle (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3). Yhtyeiden ei välttämättä tarvinnut esittää samantyylistä musiikkia ollakseen samoilla keikoilla, vaan yhtenäisyys perustui henkilökohtaisiin suhteisiin. Sama paikallisyleisö oli kaikkien haastateltavien mukaan aina paikalla, soittavan yhtyeen tyyllilajista riippumatta (A1; A2; A3; A4 2013). Näin ollen yleisön yhteisöllinen musiikin kuluttaminen oli Turun skenen tapaan paikallisuuteen ja henkilökohtaisiin suhteisiin tukeutuvaa (esim. B1 2016). Musiikin ja päihteiden yhteys on ilmeinen: ne ovat liittyneet ainakin haastateltavien kohdalla harjoitteluun ja keikkailuun, tosin A3 muistuttaa, että ”ei kaikilla kuiteskaan” (A3 2013). Hänen bändiensä kohdalla oli tyypillistä, että ”soitettiin jotain Nirvanaa ja Apulantaa ja juotiin kaljaa” (A3 2013). Erään haastateltavan ”treenisjuopottelua” hillitsi harjoitustilan sijainti ”porukoiden” eli

vanhempien luona (A1 2013), kun taas toisen kohdalla samankaltaisella sijainnilla oli päinvastainen vaikutus. Vakavammin otettavien yhtyeiden harjoituksissa käytettiin alkoholia vähemmän ja luonnollisesti myös seura ja sosiaalinen tilanne vaikuttivat. Jos bänditoverit eivät käyttäneet harjoituksissa alkoholia, ei muusikko itsekään niin tehnyt (A3 2013). Yleisesti ottaen tietystä elämänvaiheesta treenikämpällä voitiin niin soittaa, juoda kuin asuakin. A1 epäilee, että päihteiden käyttö oli osaltaan syypää yhtyeensä loppuun: ”Se ikään kuin söi itensä [...] mä halusin tehdä musaa ja muut vähä...ryypätä”. Toki on muistettava, etteivät päihteet useinkaan ole yksinään syypää ongelmiin bänditoiminnassa, vaan ne ovat vain seuraus jostain muusta, yleensä motivaatio-ongelmista. ”Tai jotenki, tai ei halunnu tai jaksanu tehdä musaa”, tarkoittaa haastateltava (A1 2013). Näin ollen voimme todeta, että henkilökohtaiset suhteet vaikuttavat päihdekäyttäytymiseen, joista kumpikin vaikuttavat musiikilliseen toimintaan yhdessä ja erikseen. Musiikin ja päihteiden käytön yhteys on havaittavissa myös Turussa. Vaikuttaa siltä, että liiallinen päihteiden käyttäminen yhteytoiminnan yhteydessä voi olla seurausta esimerkiksi motivaatio-ongelmista (vrt. Finnegan 1989, 270). Turun skenessä 1997–2006 alkoholijuomien nauttiminen on kytkeytynyt yleisöllä live-esiintymisten seuraamiseen ja muusikoilla livekeikasta palautumiseen (esim. B1 2016). Yhtyeiden hajoamisten syinä on ollut mm. armeijaan lähdön ja opiskelujen vuoksi tapahtuneet poistumiset paikkakunnalta eli skenen välittömästä vaikutuspiiristä. Tämä on ilmeisesti saanut aikaan epäyhtenäisyyttä bändin sisällä ja harjoittelun organisoinnin vaikeutumista, jonka vuoksi yhtyeen toiminnan hiipuminen ja loppuminen on ollut luonteva päätös yhtyeen toiminnalle. Näiden seikkojen ohella yhtyeen jäsenten pomottavat tyttöystävät, jonkin jäsenen ”sikamainen käytös” ja selittämättömäksi jäävät henkilökohtaiset syyt koetaan bändejä hajottaneiksi tekijöiksi (A1; A2; A3; A4 2016). Myös monet muut skenetutkijat ovat kuvanneet samankaltaisten syiden johtaneen bändien ja niihin kuuluneiden välien rikkoutumisiin (mm. Finnegan 1989, 257). Bändidynamiikan suhteen yksikin henkilö voi olla elintärkeä. Esimerkiksi Axis Mundin ”hetkeen tarttuvan” johtohahmon lähteminen yhtyeestä lopetti koko yhtyeen uran. ”Hänest ei vaan tuntunu oikeelta sitte”, selittää A3 yhtyeensä lopusta (A3 2013). Kuten Nousiaisten rock-skenessä, myös myös turkulaisessa skenessä yhtyeiden hajoamisten mahdollisia syitä on ollut monia (B1; B3 2016). Syyt muistuttavat Nousiaisten syitä ja voidaan asettaa samoihin ryhmiin molempien tutkimuskohteiden tapauksessa. Syyt ovat: Motivaatio-ongelmat, bänditoiminnan ja muun elämän yhteensovittamisen ongelmat, päihdeongelmat, taiteelliset erimielisyydet ja henkilökohtaiset erimielisyydet.

7.4 Musiikkiharrastusten henkilökohtainen merkitys

Musiikki on ollut haastateltavilleni erittäin merkityksellinen harrastus, merkitykset koetaan kuitenkin subjektiivisesti. Nousiaisten A1 pitää tärkeänä sitä, että pääsi ”niinku isojen poikien leikkeihin mukaan” (A1 2013) eli musiikinteolla on ollut Silbermannin mukaisesti ihmisiä yhdistävä sosiaalinen funktio (Silbermann 1963, 38). Samankaltainen vaikutus on havaittavissa myös Turussa (esim. B2 2016). Leisiön teoriaa soveltaen musiikin ympärille on muodostunut seligregaatti (vrt. Leisiö 1991, 45–47), johon monenlaiset musiikista kiinnostuneet henkilöt ovat liittyneet iästä riippumatta. Nousiaisten tapauksessa musiikin harrastajia on ollut vähemmän, näin ollen bänditoimintaan riittävän seligregaatin muodostuminen on edellyttänyt musiikin suuren tyyllillisen vaihtelun hyväksymistä jäseniltään. Turussa sen sijaan seligregaatteja on muodostunut useita suppeiden alagenrejen (esim. indie rock) ympärille (B2 2016).

Musiikin aktivoiva vaikutus on ollut Nousiaisissa suuri. A3 piti merkittävänä sitä, että musiikki tarjosi jotain tekemistä (A3 2013). Vaikka A3:n humoristisen kommentin mukaan musiikki pelasti hänet urheilulta, vaikuttaa se pelastaneen hänet myös monilta muilta ongelmilta. Esimerkiksi ”siit päihteiden käyttämisestä olis voinu kehittyä vielä isompi ongelma, jos ei olis ollu mitään, mitä niiden [päihteiden] kanssa tehdä” (A3 2013). Musiikki siis opetti eräällä tavalla myös päihdekulttuuria. A4 jatkaa, että ”kun se [päihteiden käyttö] alkaa haitata musiikin tekemistä, se pitää lopettaa” (A4 2013). Tämä vaikuttaa uskottavalta: kun nuorten on pakko keskittyä edes yhteen itselleen mielekkääseen asiaan (vrt. esim. Finnegan 1989, 304), välttyään suuremmilta vaikeuksilta. Turun B3:n näkemykset siitä, ettei päihteiden tule vaikuttaa musiikin tekemiseen, ovat yhteneväisiä Nousiaisten muusikoiden periaatteiden kanssa (B3 2016). Myös musiikin aktivoivuuden korostaminen ja distinktion luominen (vrt. Bourdieu 2007, 2) musiikin ja urheilun välillä ilmenee Turun haastatteluaineistosta (B2 2016).

Valtaosa haastateltavien musiikkia koskevista kuvauksista on positiivisia. Haastateltavilta löytyy kuitenkin myös musiikkiin liittyviä negatiivisia muistikuvia. A4 muistelee peruskouluajojaan: ”Yläasteella sai olla yksin punkkari, sai joskus selkäänkin” (A4 2013). Normikulttuurista poikkeavaa identiteettiä ei suvaittu, etenkin jos minialakulttuuria, punkkarijengiä (vrt. Hebdige 1979, 2), ei muodostunut. Hän muistelee punk-aatteen väkivaltaisen vastustamisen ilmenneen myös naapurikunnassa soitetuilla keikoilla. ”Kun käytiin keesi [punkin alakulttuuritunnuksena toimiva

irokeesi] pystyssä soittamas Maskussa, lensi pulloa ja sit keikan jälkeen potkittiin ringissä oikein” (A4 2013). Musiikkimausta ja bänditoiminnasta kumpuava identiteetti sekä sen ulkoiset tunnusmerkit aiheuttivat siis ongelmia myös esiintymisen aikana ja sen jälkeen. Kotikunnan rajojen ja paikallisskenen ulkopuolelle astuminen on saattanut vaikuttaa kuvattuun toimintaan. Alakulttuureihin kytkeytyvää väkivaltaisuutta on perinteisesti pidetty alakulttuurien edustajien harjoittamana (esim. Hebdige 1979, 24; 83). Nousiaisten tapauksessa väkivalta suuntautui kuitenkin alakulttuurin ja vähemmistön edustajaan.

Turun aineiston kohdalla ahdasmielisyyttä tai musiikkimausta ja identiteetistä seurannutta väkivaltaa ei – hieman yllättäen – ole havaittavissa. Tämä saattaa johtua kaupungin nuorisoyhteisön suuremmasta koosta, joka mahdollistaa ainakin minialakulttuurin (esim. B2 2016) syntymisen (vrt. esim. Hebdige 1979, 2) On toki mahdollista, että havaitsemattomuus on myös haastatteluaineiston suppeuden seurausta. Esimerkiksi B2 on kuullut musiikin harrastamisestaan ja ulkonäöstään ”vittuilua koko nuoruusiän” (B2 2016) eli ainakin sanallinen väheksyntä on ollut tosiasia myös kaupungissa. Nousiaisten A1:n mukaan suoraa positiivista palautetta bänditoiminnasta ei juuri tullut: ”Joku joskus sano, ehkä joskus kännis jotenkin, että hyvä hyvä [...] Mut ainakin mä olen kokenu jotenki, et kukaan ei oo profeetta omal maallaan [...] Joku saattoi salaa ihailia ja silleen mutta taas ei tullu silleen sanomaan [sitä]. Enemmän se oli viittauksia lettiin [hiuksiin]” (A1 2013). Huvittunut suhtautuminen rockfanin alakulttuuritunnuksiin (vrt. Roccor 2000, 88; Hebdige 1979, 76) nousi siis kunnioittavaa asennetta näkyvämpään asemaan. Yhtyetoiminnasta saatu palaute ei ole muutenkaan ollut yksiselitteisen kannustavaa. ”Sitä ne isot pojat tuli siihen treeniksel naureskelemaan [...]: kato Vaspi [amerikkalainen glam metal-yhtye W.A.S.P.] soittaa, öhöh!” (A2 2013). Tämänkaltaista kommentointia ei haastateltava muistele kuitenkaan pahalla: ”Se oli ihan hyväntahtost [...], mut sellast vittuiluu kuitenkin” (A2 2013). A2 ei kohdannut väkivaltaa tai suoranaista mollaamista Nousiaisissa bändisoiton vuoksi. ”Se oli jotenkin niin ”in”, ku ite rupes soittamaan, et se oli silloin sit vaan siistii...kai.” (A2 2013). ”En oo käyny Maskus keesi pystys soittaa, en voi tietää. Kai ne ois hakannu meikäläisenki”, toteaa A2 (A2 2013). 33-vuotiaan ja 30-vuotiaan haastateltavan ikäero voi siis olla merkittävä, sillä muoti-ilmiot ja musiikin suosio voivat vaihdella paikasta ja ajankohdasta riippuen suurestikin (vrt. esim. Shank 1994, 122). A1 muistelee, että hänen yläasteaikanaan ”juntit oli hoppareita” (A1 2013), mihin on saattanut vaikuttaa

Ritarikunta-kollektiivin ympärille muodostunut hip hop-skene Mynämäellä. Suosittuja ja/tai menestyneitä paikallismuusikoita vaalitaan usein osana paikallisidentiteettiä (esim. Brandellero & Janssen 2014, 232). Haastateltava muistelee, että kun hän oli yläasteella, hän oli ainut ”pitkäletti”, ts. rockmusiikkia kuluttava pitkähiuksinen mieshenkilö, mutta hänen ollessaan töissä samaisessa koulussa muutamia vuosia myöhemmin ”lähes kaikilla” yläasteen pojilla oli pitkät hiukset. ”Tais olla joku hevikausi”, haastateltava epäilee (A1 2013). Bennett ja Peterson esittävät, että skenen käsitteeseen liittyvät jatkuvassa muutoksen tilassa olevat identiteetit ja niiden julkituonnin tavat (Bennett & Peterson 2004, 3). Kuten kaikkialla, myös pienillä paikkakunnilla muoti, musiikkimaku ja musiikkityylien yhteisöllinen ilmentäminen tyylinmukaisin alakulttuuritunnuksin (vrt. Roccor 2000, 88; Hebdige 1979, 76) muuttuvat nopeasti.

7.5 Mainstream-kupla

Teoria siitä, että paikallisyhtyeet vaikuttaisivat omalla musiikillaan maalaisskenen muusikoiden ja yleisön edustajien musiikin tekemiseen ja musiikillisiin makumieltymyksiin, ei osoittaudu Nousiaisten tapauksessa todeksi. Näin käydessä paikallisyhtyeet loisivat paikallisskeneen ns. mainstream-kuplan, jossa tietty musiikin tyyllilaji olisi muuta, esimerkiksi kansallista mainstream-kulttuuria suuremmassa suosiossa ja paikkakuntaa määrittävässä asemassa. Paikallinen rock-skene voi tuottaa hetkellisiä muuntumia yleisesti vallalla oleviin kulttuurisiin merkityksiin ja muuttaa jonkin tyyllilajin kulttuurisesti merkittävimmitse paikallisessa kontekstissa (esim. Shank 1994, 122). Ilmiö on toteutuessa oletettavasti seurausta paikallisyhtyeiden toiminnasta. Tämänkaltaisia syy-seuraussuhteita ei vaikuta Nousiaisten musiikkielämässä olleen. Eräänä syynä mainstream-kuplan muodostumattomuudelle saattaa olla lyhytikäisten yhtyeiden ja genrerajoista piittaamattomien muusikoiden tyyllillinen vakiintumattomuus. A3 kuvaa musiikkimakunsa kehittyneen 1990-luvun puolivälissä rockin valtavirtaan kuuluneista tyyleistä, grungesta ja trash metalista, raskaampaan death metaliin. ”En mä silti ikinä mitään death metalia oo soittanu” (A3 2013), haastateltava kuitenkin toteaa. Musiikkimaun ja soittotyylin välillä ei ole ollut suoranaista yhteyttä, eroten esimerkiksi Turun bänditoiminnasta (esim. B3 2016). Mainstream-kuplan muodostumattomuudelle Nousiaisissa voi olla syynä skenen avainhenkilöiden musiikkimaun laaja-alaisuus, josta voi seurata yhtyeiden monimuotoisuutta ja tyyllillistä ristiriitaisuutta. Mikäli paikkakunnalla ei tapahdu selkeää ja yhtenäistä genreytymistä, ei musiikin

kuluttajakuntakaan välttämättä yhtenäisty siinä määrin, että mainstream-kuplasta olisi mahdollista puhua. Paikallisskenen pienen henkilömäärän vuoksi on mahdollista, ettei Nousiaisissa ole syntynyt Turun kaltaisia minialakulttuureita (esim. B2 2016).

Jotkin Nousiaisten yhtyeet ovat olleet toiminnallisia esikuvia muille, mutta eri musiikkityylien suosimiseen tämä ei ole vaikuttanut. A3 kuvaa Legal Tenderin olleen ”se kova bändi Noustees, jota me katottiin sillee [ylöspäin]” (A3 2013) eli skenessä erittäin arvostettu rockyhtye. Haastateltava painottaa kuitenkin, ”et ei me sitä kuitenkaan kopioimaan lähde [..] Vaan väistely enemmänki, et jos sattus jotain samanlaist tulemaan” (A2 2013). Nousiaisissa voikin todeta olleen käänteinen mainstream-kupla, jossa paikallistasolla menestyneen yhtyeen edustamaa musiikkityyliä pyritään välttämään. A3 jatkaa, että ”se oli enemmänki niit Amerikan bändejä, joit yritettiin [matkia]. Se oli ehkä sit vahvempi kuitenkin” (A3 2013). Vaikutteita ei siis ammennettu kaveribändeiltä, vaan yhtyeen edustaman ylipaikallisen skenen (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3) menestyneimmiltä yhtyeiltä. Vaikka ajan suosikkityhteet eivät Nousiaisissa konsertoineetkaan, ovat mm. levytykset ja videotallenteet mahdollistaneet vaikutteiden omaksumisen paikallisskenen ulkopuolelta (vrt. esim. Rautiainen-Keskustalo 2013, 322). Näin ollen Nousiaisten rockbändejä, kuten esim. Legal Tenderiä, voidaan pitää ylipaikallisen kulttuurin (vrt. Straw 2001, 248) paikallisena ilmentymänä. Musiikissa ei usein tunneta paikkakunnan tai edes valtion rajoja, vaan lähinnä oman genren rajat – jos niitäkään. Skenen omissa puitteissa pyrittiin autenttisuuden ihanteisiin (Negus 1992, 69–70) ja omaperäisyyteen mm. tyyllillisen väistelyn avulla. A2 epäilee tietoisien vaikutteiden ottamisen olleen haastavaa ja sitä kautta epätodennäköistä teknisten rajoitteiden ja improvisoivan soittotyylin vuoksi (A2 2013).

Mahdollisesti näiden tietoisien ja tiedostamattomien syiden vuoksi haastateltavat eivät koe myöskään omien bändiensä vaikuttaneen paikkakuntansa musiikkikulttuuriin. Esimerkiksi A4 toteaa, että ”tais olla muut ilmiöt, jotka vastas siitä” (A4 2013). Toisaalta, on toki muistettava, ettei suppea haastatteluaineisto voi sanella koko paikallisskenen yksiselitteistä mielipidettä. Tästä syystä kohde tarvitsee lisätutkimuksia. Turun rock-skenessä on mahdollista havaita mainstream-kuplan olemassaolo, joskin tietyin varauksin, molempien tutkimusajanjaksojen mittaisella syklillä (1997–2016) ja vain yksittäisten henkilöiden tapauksessa. Erityisen selkeänä se on havaittavissa

vuosituhannen vaihteen paikallisen glam rock -yhtyeen tapauksessa. Yhtye synnytti ympärilleen jonkinasteisen fanikulttuurin (sis. yhtenäisen pukeutumisen, fanzinet, ihailijapostin) ja vaikutti paikallisskenen musiikkimakuun (B3; F1 2016) muutamaa vuotta ennen kuin tyyllilaji nousi uudestaan kansalliseen valtavirtaan kaupallista menestystä nauttineiden yhtyeiden kautta.

7.6 Ainutlaatuinen skene ja sen tulevaisuus

Haastateltavien mielestä on vaikeaa sanoa, poikkesiko Nousiaisten skenen toiminta muiden pikkupaikkakuntien vastaavasta. Kuten A4 toteaa: ”No, mä en oo asunu millään muulla pikkupaikkakunnalla” (A4 2013). Haastateltavat myöntävät kuitenkin, että maalla musiikin harrastaminen oli toista kuin kaupungissa. A1 muistelee, että ”sai mölytä rauhassa”(A1 2016). Nousiaisissa vaikuttaa olleen vapaita harrastustiloja enemmän kuin Turussa (esim. B1 2016). A2:n mukaan ”ei tarvinnu mennä minnekään [...] nuokkaritiloihin [...] pystyttää rumpuja [...] joka kerta, ku halus soittaa. Jokasel oli omat pikku bändikämpät [...] jossain vanhempien luona”, kuvaa A2. Verrattuna esimerkiksi Milton Keynesin vaikeisiin harjoitteluolosuhteisiin Nousiaisissa vaikuttaa olleen erinomainen tilanne harjoitteluolosuhteiden osalta (vrt. Finnegan 1989, 261). Vanhempien autotallien käyttämisestä harjoitustiloina voidaan pitää elinympäristön muokkaamisena taiteen tekemistä tukevaan muotoon (vrt. O’Connor 2002, 226). On yleistä, että musiikin tekemisessä luotetaan tavalla tai toisella perheenjäsenten tukeen (vrt. Lena 2012, 13). A2:n mukaan kaupungissa ei ole samoin, vaan ”missään ei voi soittaa, kun kaikkial se häiritsee” (A2 2013) eli kaupungin elinolot saattavat vaikeuttaa musiikin harrastamista. A2:n oletus osoittautuu todeksi Turun kaupungin kohdalla, järjestelmällinen populaarimusiikin harjoittamisen vaikuttaa olevan tiukasti kontrolloitua (vrt. esim. Frith 2001, 45–48). Kaupungin ja kunnan vaikutuksen määrä vaihtelee Nousiaisten ja Turun molempien ajanjaksojen välillä huomattavasti. Turun kaupungin tuki kaupungin rock-skenelle on ollut huomattavasti laajempaa ja moninaisempaa vuosina 1997–2006, ulottuen mm. koulutuksen, taloudellisen tuen, esiintymis- ja äänitysmahdollisuuksien alueille. Toisaalta, kaupunkiympäristössä harrastaminen on ollut tutkimusajankohtana huomattavasti kontrolloidumpaa (esim. B1; B2; 2016). Turussa kaupunki ei ole juurikaan tarjonnut harjoittelutiloja, vaan yhtyeiden on ollut pakko hankkia ne itse verkostoitumisen kautta yksityisiltä toimijoilta (esim. B1 2016). Nousiaisissakaan kunta ei ole tarjonnut harjoitustiloja, mutta skenessä

toimineiden henkilöiden omavaraisuus tilojen suhteen on mahdollistanut aktiivisen harjoittelun. Vaikuttaa siltä, että musiikin harrastustoiminnalle suunnattu taloudellinen tuki tuo mukanaan kontrollin. Tämä on ilmennyt Turussa esimerkiksi silloin, kun nuorison vaatiman autonomisen kulttuuritilan sijasta Auran Panimolle perustettiin kaupungin rahoittama – ja hallinnoima – nuorisotila (Kulmala 2016).

Haastateltavat pitävät Nousiaisia ainakin jossain määrin ainutlaatuisena paikkana tehdä musiikkia (vrt. esim. Pruett 2010, 9). He huomauttavat kuitenkin, että vaikkapa darwinilaista rinnakkaissynty- eli konvergenttievoluutioteoriaa, jonka mukaan samankaltaiset olosuhteet saavat aikaan samankaltaisia rakenteita, voisi soveltaa myös pienten paikkakuntien musiikkielämään (A1; A4 2013). Tällä tarkoitetaan sitä, että samanlaiset olosuhteet johtavat samankaltaisiin kulttuurisiin toimintatapoihin, kuten esimerkiksi samankaltaisten skenejen muodostumisiin (esim. Kurkela, Leisiö & Moisala 2003, 54). Samalla tavalla myös aikakauden Turun haastateltavat pitävät kotikaupunkiaan ainutlaatuisena skenenä – jopa siinä määrin, että se kuuluu itse musiikissa ja muusikoiden käytöksessä (esim. B1; B2 2016). Musiikin harrastaminen voi olla Finneganin (1989, 305–307) kuvaama musiikillinen polku eli musiikin täyttämä elämänkaari myös Nousiaisissa. Haastateltavilla ei ole tietoa skenen haastatteluhetken (v. 2013) tilasta, vaikka kaikki ovat yhä aktiivisia muusikoita. Esimerkiksi Turussa asuva A4 mainitsee tuntevansa) isompien kaupunkien eli Turun, Helsingin ja Tampereen rock-skenet, mutta Nousiaisten tapahtumista hänellä ei ole tällä hetkellä suurempaa tietoa (A4 2013). Asuinpaikka siis vaikuttaa musiikkiharrastukseen olennaisesti. A1 ajattelee, että ”evoluution luonnonvalintaa” tapahtuu ja ”vain tosissaan olevat pysyy” eli musiikista syntyy vain innokkaimmille koko elämän mittainen harrastus (A1 2013). Samaa mieltä on myös esim. Turun D1 (D1 2016). Kuvaukset vertautuvat esimerkiksi Ruth Finneganin musiikillisten polkujen käsitteeseen (vrt. Finnegan 1989, 305–307). Perheen perustaminen (A2 2013) (vrt. Purhonen et al. 2014, 264–267) ja pitkät välimatkat vaikeuttavat musiikkiharrastuksen jatkumista, mutta esimerkiksi uusista instrumenteista ja yhteyprojekteista innostuminen saavat uutta paloa harrastukseen. Kaikki haastateltavat kertovat myös monien musiikin jo kertaalleen jättäneiden palaavan musiikin pariin elämäntilanteen niin salliessa. Vaikka haastateltavat sanovat Nousiaisten skenen huippuhetken olleen heille n. vuonna 2003, he kaikki kuvailevat skenen aktiivisuuden yms. olevan aaltoliikettä esim. Nashvillen MuzikMafian tavoin (Pruett 2010, 7) ja uskovat uusien huippuhetkien olevan vielä

edessä. Turun haastateltavat kokevat kaupungin rock-skenen huippuhetkien sijoittuvan niin ikään omiin teini- ja nuoruusvuosiinsa, mutta uskovat vahvasti paitsi omaan tekemiseensä myös uusien sukupolvien tekemisen intoon (esim. B1; B2 2016).

7.7 Yhtäläisyydet ja erot

Nousiainen jakautuu toisaalta puhallinyhtye Noustepressin ja muiden ylhäältä ohjattujen tahojen harrastamiseen ja "musiikkia oikeasti tekeviin" eli itsenäiseen bänditoimintaan (A1 2013), toisaalta muusikoihin ja häiriköiviin ”Corolla-juntteihin” (A3 2013). Turku sen sijaan vaikuttaa jakautuvan "tulehtuneen skenen" menestyjiin ja kateellisiin tai keskenään mahtaileviin minialakulttuureihin ja yhtyeisiin (B1; B3 2016). Molemmissa jaoissa voidaan soveltaa Silbermannin oppeja sisä- ja ulkoryhmistä (Silbermann 1963, 88–90). Nousiaisten ja Turun 1997–2006 skenejä vertailtaessa vaikuttaa siltä, että pienessä maalaiskunnassa harvojen musiikin harrastajien oli pakko tulla keskenään toimeen ja jopa tinkiä omasta musiikillisesta yksilöllisyydestään voidakseen harrastaa musiikkia. Turussa on sen sijaan ollut niin suuri määrä musiikin harrastajia, että eri ryhmiin tai pienoisalakulttuureihin jakautuminen on ollut mahdollista (esim. B2, B3 2016). Nousiaisten skenen keskuksena on toiminut paikallisyhtyeiden festivaali Asemarock (A1 2013), Turussa eri alagenreihin jakautuvalla rock-skenellä on ollut monia erilaisia keskuksia, mm. anniskeluravintola Klubi (tai Säättämö), nuorisotila Auran Panimo, osakuntatila TVO jne. Turun tapahtumat ovat normaalisti olleet kaikille avoimia (esim. B1 2016), Nousiaisten paikallisfestivaalit ovat taas olleet normaalisti yksityistilaisuuksia (A1–A4 2013). Alkoholin anniskelu vaikutti positiivisesti yleisömäärään molemmissa tutkimuskohteissa, mutta Nousiaisten tapauksessa lisääntynyt häiriökäyttäytyminen sai järjestäjät luopumaan alkoholin myynnistä (A1 & A3 2013). Kaupungissa mahdollista häiriökäyttäytymistä ei ole nähty ongelmana, mahdollisesti tilanteeseen varautumisen vuoksi. Molempien tutkimuskohteiden paikalliskeikoilla yhtyeet tuntevat merkittävän osan yleisöstään henkilökohtaisesti (vrt. Finnegan 1989, 152). Turkulaisten yhtyeiden ulkopaikkakuntakeikoille on sen sijaan tultu pelkästään musiikillisin perustein. Vaikka Turun underground-keikkoja ei markkinoidakaan Nousiaisten Asemarockin tapaan festivaaleina, voidaan niitäkin pitää eräänlaisina mikrofestivaaleina, sillä usein yksiselitteistä pääesiintyjää ei ole. Turun yhtyeet ovat keikkailleet Nousiaisia laajemmalla alueella (B1; B2; B3 2016). Päihteiden ja musiikin tekemisen yhteys on olemassa molemmissa tutkimuskohteissa ja myös

yhtyeiden hajoaminen vaikuttaa tapahtuvan samoista syistä niin maalla kuin kaupungissakin. Nousiaisten skenessä yleismuusikkous ja täyskäännökset esitetyn musiikkityylin suhteen ovat yleisempiä (esim. A2 2013), Turussa taas oman musiikkimaun mukaisten yhtyeiden perustaminen ja niiden jäsentymisen erillisiksi minialakulttuureiksi. (B1; B2; B3 2016). Mainstream-kuplaa ei ole Nousiaisissa havaittavissa, mutta Turussa sellainen on jossain muodossa syntynyt. Nousiaisten kunnan vaikutus paikalliselle bändikulttuurille vaikuttaa jääneen vähäiseksi, poikkeuksena seurakunnan musiikkitoiminta ja kunnan rahoittamat esiintymistilat ja -mahdollisuudet. Mm. omien harjoitustilojen vuoksi (esim. A2 2013) sitä ei ole pidetty edes tarpeellisena. Turussa kaupungin tuki on ollut monipuolista. Toisaalta musiikin harrastaminen on kaupungin vaikutuksen myötä ollut huomattavasti kontrolloidumpaa (esim. B1 2016).

Sekä Nousiaisten että Turun haastateltavat pitävät omaa skeneään ainutlaatuisena, sen huippuhetkeä omiin nuoruusvuosiin sijoittavana, uskovat skenen aktiivisuuden olevan jatkuvaa aaltoliikettä (vrt. Pruett 2010, 7) ja sen huippuvuosien olevan vielä edessä (A1; A2 2013, B1; B2 2016). Molempien tutkimuskohteiden bänditoiminta on ollut tutkimusajankohtana voimakkaasti yhteisöllisyyden määrittämää, myös paikkakunnan rajojen ulkopuolelle ulottuen. Molempia tutkimuskohteita voidaan pitää siis Bennettin ja Petersonin jaottelun mukaisin paikallisskeneinä, joissa on kuitenkin myös ylipaikallisen skenen piirteitä (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3). Yleistäen voidaan todeta, että esimerkiksi Järviluoman kuvaama vanhan ajan pelimannihenki (vrt. Järviluoma 1986) elää ja voi hyvin maalais- ja kaupunkilaiskenejen rockbänditoiminnassa.

8 LOPUKSI

Olen tarkastellut tässä tutkimuksessa musiikin harrastamista varsinaissuomalaisissa rock-musiikkiskeneissä vuosina 1997–2006 sekä 2011–2016. Olen hyödyntänyt tutkimuksessani yhteensä 24 Turun ja Nousiaisten rock-skeneen kytkeytyvän henkilön kokemuksia paikallisissa musiikkikulttuureissa toimimisesta. Tiedon keruu on tapahtunut 14 henkilöä haastatteleamalla. 10 henkilön tapauksessa olen hyödyntänyt Turku Band Festival-tapahtuman osana järjestettyjä yleisölle avoimia paneelikeskusteluja. Tutkimukseni metodiikka kytkeytyy etnografisen tutkimuksen perinteeseen ja etnomusikologiaan. Tutkimuskysymyksekseni asetin ”Millaisia yhteisöllisen musiikin harrastamisen muotoja esiintyy varsinaissuomalaisessa populaarimusiikkiskenessä?” Seuraavaksi tarkastelen pääkysymystä alakysymysten kautta ja vastaan kysymyksiin.

Haastatteluaineistosta on löydettävissä monia musiikin yhteisölliseen harrastamiseen kytkeytyviä ilmiöitä. Ensinnäkin, yhteytoiminta ohjailee yksilöllistä soittoharrastusta (esim. B2 2016). Muusikot jäsenyvät yhtyeiksi, yhtyeet skeneiksi tai muutaman yhtyeen miniskeneiksi (esim. B2 2016). Jäsenytyminen on selitettävissä esim. seligregaatin (Leisiö 1991, 45–47) tai sisäryhmän käsitteiden kautta (Silbermann 1963, 91). Musiikki on lähtökohtaisesti muusikoita yhdistävä tekijä, mutta skeneissä sosiaaliset verkostot vaikuttavat usein musiikillista yhteneväisyyttä voimakkaammin. Vaikka rock-musiikin harrastaminen jatkuu läpi eliniän (vrt. Hesmondhalgh 2005, 21–24) ja sukupuolen tai iän merkitys on haastatteluaineiston perusteella vähäinen (esim. D2 2016), ovat skenen aktiivijäsenet usein iältään nuoria, sukupuoleltaan miehiä ja/tai perheettömiä (vrt. Purhonen et al. 2014, 264–267). Skenet muodostavat keskuksia mm. anniskeluravintoloihin ja nuorisotiloihin ja festivaaleille (vrt. Cohen 1999, 241). Yhtye tekee musiikkia ja esittää sitä yleisölle joko live-esiintymisten tai äänitallenteiden kautta. Näistä koostuu yhtyeen pääasiallinen ja eri medioissa markkinoitava toiminta. Yhtyeiden keskinäinen kilpailu ja kateus luovat ns. tulehtuneen skenen ja heikentävät yhteishenkeä. Yleisö saapuu yhtyeen kotipaikkakunnan live-esiintymisiin osittain musiikin, osittain henkilökohtaisten suhteiden vuoksi. Ulkopaikkakunnalla yleisö seuraa muualta saapuneiden yhtyeiden live-esiintymisiä selkeämmin itse musiikin vuoksi. Ruohonjuuritason yhtyeiden taloudelliset pyrkimykset keskittyvät toiminnan jatkuvuuden turvaamiseen. Yhtyeet hyötyvät verkostoitumisesta muiden yhtyeiden ja kaupungin toimijoiden kanssa mm. esiintymismahdollisuuksien ja koulutuksen

muodossa. Kaupunki tai kunta voi vaikuttaa musiikin yhteisölliseen harrastamiseen positiivisesti tai negatiivisesti mm. resurssien suuntaamisen ja ulkoisen kontrollin kautta. Paikallisyhtyeet voivat toimia muusikoiden, toisten yhtyeiden ja yleisön musiikillisena ja toiminnallisena vaikuttajana. Mm. Shankin Austin-havaintojen (Shank 1994, 122) ja Lenan huomioiden (Lena 2012, 7–8) tapaan paikallisyhtye ja rock-skene voi tuottaa paikallisia muuntumia yleisesti vallalla oleviin kulttuurisiin merkityksiin ja jotkin tyylilajit ovat suosittuja vain tietyillä alueilla. Näin ollen paikallisyhtye voi luoda kuvailemani ns. mainstream-kuplan, tosin yksilöiden kokemukset aiheesta ovat voimakkaan subjektiivisia. Yhteisöllinen musiikin harrastaminen on yksilölle kokonaisvaltaista itseilmaisua, joka saattaa kestää koko eliniän (vrt. Finnegan 1989, 305–307). Yhtyeiden hajoamisen tai yhtyeestä eroamisen/erottamisen aiheuttavat: Motivaatio-ongelmat, bänditoiminnan ja muun elämän yhteensovittamisen ongelmat, päihdeongelmat, taiteelliset erimielisyydet ja henkilökohtaiset erimielisyydet. Samankaltaisia ilmiöitä on listannut mm. Finnegan (Finnegan 1989), Shank (Shank 1994) ja O'Connor (O'Connor 2002).

Skenen eri toimijat (muusikot, yhtyeet, tapahtumajärjestäjät, yleisö, kaupunki ja kunta) vaikuttavat sen toimintaan monilla erilaisilla tavoilla. Toimijat jakautuvat tuottajiin ja kuluttajiin (vrt. Silbermann 1963, 91), mutta yksittäiset henkilöt voivat toimia useissa eri rooleissa (vrt. Cohen 1999, 240). Muusikot vaikuttavat skenen toimintaan ensisijaisesti tekemällä musiikkia säveltäen, sanoittaen, sovittaen ja esittäen sitä. Toissijaisesti muusikko saattaa musiikin kuultavaksi markkinoimalla sitä sekä tekemällä live-esiintymiset mahdollisiksi toimimalla mm. sivutoimisena tapahtumajärjestäjänä, ääniteknikkona, roudarina (ts. laitteiston liikuttelijana ja pystyttäjänä) ja autonkuljettajana. Muusikot innoittavat toisia muusikoita ja yleisön edustajia paitsi musiikilla myös muulla toiminnallaan. Tapahtumajärjestäjät ensisijaisesti organisoivat ja markkinoivat tapahtumia, tehden musiikin esittämisen yleisön edessä mahdolliseksi. Järjestäjä ottaa normaalisti taloudellisen riskin tapahtuman organisoidessaan ja voi hyötyä tapahtumasta rahallisesti. Tietyissä tapauksissa myös itse muusikot joutuvat ottamaan taloudellisen riskin. Yleisö koostuu musiikin kuluttajista, jotka kuuntelevat musiikkia joko äänitteiltä ja videotallenteilta tai seuraavat live-esiintymistä. Näennäisen passiivisesta roolistaan huolimatta yleisön edustajat suuntaavat mielenkiintonsa tietynlaiseen musiikkiin, arvottavat musiikkia makunsa kautta, järjestäytyvät faniyhteisöiksi, rahoittavat muiden toimijoiden toimintaa ja tekevät yhteisöllisestä

musiikin tekemisestä mahdollista ja mielekästä. Kaupunki tai kunta muodostaa toimintaympäristön edellisten toiminnalle ja voi olla toimijana joko aktiivinen tai passiivinen. Aktiivisena toimijana toimintaympäristö voi joko helpottaa tai vaikeuttaa skenen toimintaa. Edellä mainittujen toimijoiden ohella skenessä vaikuttaa mm. äänittäjiä, tuottajia, yhtyevalmentajia, valokuvaajia ja toimittajia. Nämä toimijat vaikuttavat erityisosaamisensa kautta joko suoraan yhtyeen tallentamaan ja esittämään musiikkiin (esim. Thébere 2001, 24) tai yhtyeen välittämään "ulkomusiikilliseen" julkisuuskuvaan mediassa (esim. Rautiainen-Keskustalo 2013, 326). Yksilöillä voi olla niin Turussa kuin Nousiaisissakin useita rooleja eri tilanteissa, jopa samanaikaisesti (vrt. Cohen 1999, 240).

Musiikin yhteisöllinen harrastaminen Nousiaisten maalaisskenessä ja Turun kaupunkilaiskenessä eroavat toisistaan lähinnä rakenteellisesti. Merkittävin eroavaisuus, joka osaltaan saa aikaan myös rakenteelliset poikkeamat, liittyy yhteisön kokoon. Nousiaisten pienemmän asukasluvun seurauksena sen yhtyeiden määrä, taloudellinen merkitys, verkostoitumisen laajuus ja julkisen tuen tai kontrollin aste vaikuttavat olevan vähäisempiä kuin Turun skenessä. Maalaisskenessä jakaudutaan ohjatusti ja itsenäisesti musisoiviin tai muusikoihin ja ei-muusikoihin. Kaupungissa taas jakautuminen tapahtuu näkyvimmin skenen sisällä. Haastatteluaineiston perusteella maaseudun pienet musiikkipiirit ovat luoneet yhteisöllisyyttä, kaupungin hivenen suuremmat piirit jakautumista. Nousiaisten rock-skene on keskittynyt yhden festivaalin ympärille, Turussa keskuksia taas on useita ja erityyppisiä. Nousiaisten skenessä yleismuusikkous ja täyskäännökset esitetyn musiikkityylin suhteen ovat yleisempiä, Turussa on puolestaan vallalla oman musiikkimaun mukaisten yhtyeiden perustaminen ja niiden jäsentyminen erillisiksi minialakulttuureiksi (vrt. Hebdige 1979) tai aksigregateiksi (vrt. Leisiö 1991, 45–47). Nousiaisten kunnan vaikutus skeneen on jäänyt vähäiseksi, Turussa kaupunki vaikuttaa toimintaan sekä positiivisesti että negatiivisesti.

Turun ajanjaksojen 1997–2006 ja 2011–2016 eroavaisuudet musiikin yhteisöllisinä harrastuskohteina ovat toimintaolosuhteiden vaikeutumisen ja teknisen kehityksen määrittämiä. Skenen keskuksina ja live-esiintymistiloina toimivien anniskeluravintoloiden määrä on vähentynyt ja yhtyeiden toiminnan markkinointi on muuttunut sosiaalista mediaa enemmän hyödyntäväksi (vrt. esim. Margiotta 2012, 7).

Livetoiminnan ja musiikin julkaisemisen taloudellinen kannattavuus on muuttunut aiempaa vaikeammaksi. Toisaalta tekninen kehitys ja musiikin tekemisen tason nouseminen on lisännyt yhteytoiminnan laatuun liittyviä odotuksia yleisön keskuudessa (vrt. Thébere 2001, 24). Rajallisia resursseja koskevan kilpailun lisääntyessä eri toimijat pyrkivät kehittämään toimintaansa laadukkaammaksi (vrt. esim. Weisberg 2006, 240). Yhtyevalmennusprojekti Turku Rock Academy on luonut Turun rock-skenen keskelle tuetun pienoisskenen, jonka pyrkimyksenä on nostaa rock-yhtyeiden harrastustoiminnan laatua ja yhteisöllisyyttä. Vaikka skenen jakautumista tapahtuu yhä, on pyrkimys koko skenen kattavaan yhteisöllisyyteen kasvanut.

Pääkysymyksen ”Millaisia yhteisöllisen musiikin harrastamisen muotoja esiintyy varsinaissuomalaisessa populaarimusiikkiskenessä?” mukaisesti Nousiaisten aineistosta on poimittavissa seuraavat yhteisöllisen musiikin harrastamisen muodot: Seurakunnan musiikkitoimintaan osallistuminen, ohjattu yhteytoiminta bändikerhoissa, bändikerho-ohjaajana toimiminen, puhallinyhtyeessä soittaminen, yhteytoimintaan osallistuminen, säveltäminen, sanoittaminen ja sovittaminen, livesoitto, muiden yhtyeiden esiintymisten seuraaminen, yhtyeiden harjoittelun seuraaminen, improvisoitu ”jamitteleva” musisointi, liveäänentoistosta vastaaminen eli keikkamiksaus, yksinään tapahtuva soiton harjoittelu ja musiikin kuunteleminen.

Turun haastateltavien ja paneelikeskustelijoiden lausunnoista on mahdollista koota seuraavat musiikin yhteisöllisen harrastamisen muodot: ohjattu soitonopiskelu, itsenäinen ja yhteytoimintaan tähtäävä musiikin harjoittelu, yhteytoiminta, livesoitto, improvisoitu ”jamitteleva” musisointi, äänittäminen, säveltäminen, sanoittaminen, sovittaminen, tuottaminen, live-esiintymissä käynti, bändikisoihin osallistuminen ja niiden seuraaminen, musiikin kuuntelu, musiikkiin kytkeytyvän materiaalin (mm. levyt, fanituotteet) keräily, musiikkikirjoittaminen, tapahtumien järjestäminen, musiikillisen toiminnan valokuvaaminen, DJ-toiminta ja tanssiminen. Mm. Finnegan (Finnegan 1989), Shank (Shank 1994) ja O’Connor (O’Connor 2002) Dowd, Liddle, Katheen ja Nelson (Dowd, Liddle, Katheen & Nelson 2004), Pruett (Pruett 2010) ja Straw (Straw 1991) ovat listanneet vastaavankaltaisia musiikin yhteisöllisen harrastamisen muotoja. Pääkysymyksen vastausta tarkastellessa selviää, että niin Turun kuin Nousiaistenkin rock-skeneissä harrastetaan musiikkia monipuolisesti tavoilla, jotka on mahdollista jäsentää Bennettin ja Petersonin tavoin

skeneiksi (vrt. Bennett & Peterson 2004 1–3) tai Leisiön tavoin seligregateiksi, aksigregateiksi ja aggregaateiksi (vrt. Leisiö 1991, 45–47). Toisaalta, ilman alakysymysten tarkennuksia on mahdollista luulla, ettei maalais- ja kaupunkilaisskene poikkea toisistaan juuri lainkaan. Lisäksi äärimmilleen yksinkertaistettu listaus ei kuvaa yhteisöllisen musiikin harrastamisen sosiaalisia jännitteitä ja kokonaisvaltaisuutta yksilön elämässä.

Kuten todettua, olen vaikuttanut kaupungin rock-skenessä monissa rooleissa, mm. muusikkona, kuluttajana, tapahtumajärjestäjänä, opettajana ja musiikkikriitikkona. Olen toiminut tarkastelemani Crystal Extasy -yhtyeen toisena kitaristina vuodesta 2012 alkaen, mutta tämän tutkimuksen puitteissa ei huomioida yhtyeen toimintaa tuon ajanjakson ajalta. Niinpä positioni ja verkostoitumiseni Turun skenessä on vaikuttanut tutkimuksen sisältöön lähinnä ennako-oletuksien ja haastateltavien valinnan kautta. On todettava, että haastateltavien valintaan on vaikuttanut aktiivisuus skenessä musiikillinen yhteensopivuus (rock tyyliä) henkilökohtaisia suhteita enemmän. Pääkysymyksen havainnot ovat verrattain samankaltaisia aiemman tutkimuksen kanssa. Jo Sara Cohen on havainnut amatöörimuusikoiden liukuvat roolit ja anniskeluravintoloiden merkityksen skenen keskuksena (vrt. Cohen 1999, 240–241). Infrastruktuurin ja elinympäristön aktiivista muuttamista taiteen tekemistä tukevaan muotoon O’Connorin skeneajatuksen (vrt. O’Connor 2002, 226) tapaan tapahtuu niin vuosituhaten taitteen Turussa (esim. Turku Bandstand-kilpailu) kuin Nousiaisissakin (esim. vanhan asemarakennuksen muuttaminen esiintymistilaksi). Samankaltaisia musiikin harrastamisen tapoja löytyy esim. Ruth Finneganin Milton Keynes-tutkimuksesta (Finnegan 1989), mutta Finnegan ei aseta havaintojaan musiikkisosiologiseen viitekehykseen samalla tavalla kuin tämä tutkimus. Sen sijaan Turun skenen bändikateuden tai ”tulehtuneen skenen” kaltaisen ilmiön tarkastelua ei aikaisemmasta tutkimuksesta vaikuta löytyvän missään muodossa. Timo Leisiön seligregatin, aksigregatin ja aggregatin käsitteitä (Leisiö 1991, 45–47) ei tietävästi ole hyödynnetty sirpaloituneen rockskenen ilmiöiden selittämisessä tätä aiemmin.

Skenellä ole selkeää alkua tai loppua. Rajaukset ja teoriat ovatkin vain keinotekoisia tapoja jäsentää loputtomalta vaikuttava musiikillisten tapahtumien verkosto tai ajallinen jatkumo yhtenäiseksi ja rajalliseksi kokonaisuudeksi. Tutkimuksen rajaaminen on tiettyjen tapahtumien (esim. Bandstandin perustaminen, kulttuuripääkaupunkivuosi)

vuoksi perusteltu ja aineiston hallinnan vuoksi välttämätön toimenpide. Silti skene ei lopettanut toimintaansa tutkimusajankohtieni päättyessä, niinpä tutkimukseni ulkopuolelle jääneet vuodet ja suppeammin käsitellyt teemat ansaitsisivat oman tutkimuksensa. Liukuvarajaisuus pätee paitsi oman tutkimukseni aikarajauksiin myös skeneteorioiden käsitteisiin. Tiedostan oman tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen problemaattisuuden, joka on seurausta genren, termistön ja teoreettisten näkemysten jatkuvasta muutoksesta. Tarkasteleman rockmusiikki on kielessä ja diskurssissa jatkuvasti muuttuva termi (esim. Bennett 2009, 475–476), mikä tekee siitä myös tyyllilajina vaikeasti määriteltävän. Tutkimustulosteni valossa vaikuttaa siltä, että skeneteorioita voidaan soveltaa suomalaisen yhteisöllisen musiikin tekemisen jäsentämisessä. Vaikka Turun ja Nousiaisten musiikkikulttuurit ovatkin ensisijaisesti paikallisia ja ylipaikallisia rock-kulttuurin adaptaatioita (vrt. Bennett & Peterson 2004, 1–3), on etenkin Turun skenen sosiaalista mediaa hyödyntävissä vuosissa 2011–2016 (vrt. Margiotta 2012) havaittavissa myös virtuaalisen skenen piirteitä. Skenen toimijoiden roolit (Cohen 1999, 240) ja asema (Hesmondhalgh 2005, 37) skenessä vaihtelevat. Skenet tai sosiomusiikilliset yhteisöt (Silbermann 1963, 90) voivat muodostua yhteisön jakaman mielenkiinnon kohteen (Leisiö 1991, 45–47; Silbermann 1963, 91) perusteella tai muiden henkilöiden yhteisöstä poissulkemisen (Silbermann 1963, 88–91) kautta. Näin ollen skene on musiikin kautta jäsenyvä, tietyssä tilassa toimiva liukuvarajainen yhteisö.

Nousiaisten ja Turun rock-skenejä voidaan pitää haastateltavien näkemysten perusteella sekä ainutlaatuisena että muita kaltaisiaan muistuttavana. Lisätutkimukset ovat kuitenkin tarpeen näiden ainutlaatuisuutta ja samankaltaisuutta osoittavien piirteiden tarkemmaksi kartoittamiseksi. Toisaalta on luultavasti mahdotonta määrittää Nousiaisten, Turun tai minkään muunkaan paikan musiikkikulttuuria yksiselitteisesti ainutlaatuiseksi tai muiden vastaavien paikkojen kaltaiseksi. Vaikkeivät Nousiaisten tai Turun rock-skenet olisikaan poikkeuksellisia populaarimusiikin historian perspektiivistä, juuri sitä ne ovat haastattelemilleni henkilöille olleet. Kirjoitushetken (v. 2016) kaupalliset ja teknologiset muutokset jättävät luultavasti jälkensä myös amatööritason yhteytoimintaan. Muutokset saattavat heikentää perinteisen rockmusiikin roolia tulevaisuudessa. Silti on selvää, että musiikin yhteisöllinen harrastaminen tulee jossain muodossa kiehtomaan yhä uusia sukupolvia ja tutkijoita.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

A1 2013. Ryhmähaastattelu Kaarinassa 5.6.2013. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

A2 2013. Ryhmähaastattelu Kaarinassa 5.6.2013. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

A3 2013. Ryhmähaastattelu Kaarinassa 5.6.2013. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

A4 2013. Ryhmähaastattelu Kaarinassa 5.6.2013. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

B1 2016. Yksilöhaastattelu Turun Nuorten taide- ja toimintatalo Vimmassa 5.2.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

B2 2016. Yksilöhaastattelu Turun Anniskeluravintola Portissa 5.4.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

B3 2016. Yksilöhaastattelu Turun Café Artissa 7.4.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

C1 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C2 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C3 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C4 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C5 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C6 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Katsaus turkulaisen livemusiikin tilaan ja tulevaisuuteen vuonna 2016”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C7 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Miten voi turkulainen musiikkimedia- ja lehdistö vuonna 2016?”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C8 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Miten voi turkulainen musiikkimedia- ja lehdistö vuonna 2016?”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C9 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Miten voi turkulainen musiikkimedia- ja lehdistö vuonna 2016?”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

C10 2016. Paneelikeskustelu Turun Bar Kukassa 16.1.2016. Teemana ”Miten voi turkulainen musiikkimedia- ja lehdistö vuonna 2016?”. Paneelikeskustelun moderaattorina Pietu Sepponen. Videotallenne tekijän hallussa.

D1 2016. Ryhmähaastattelu Turussa 24.7.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

D2 2016. Ryhmähaastattelu Turussa 24.7.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

D3 2016. Ryhmähaastattelu Turussa 24.7.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

E1 2016. Ryhmähaastattelu Turun ravintola Portissa 1.9.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

E2 2016. Ryhmähaastattelu Turun ravintola Portissa 1.9.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

F1 2016. Kirjallinen yksilöhaastattelu yhteisöpalvelu Facebookin keskusteluominaisuuden kautta 14.9.2016. Kirjallinen haastattelu, aineisto tekijän hallussa.

G1 2016. Yksilöhaastattelu Turussa 15.9.2016. Haastattelijana Juhani Mistola. Audiotallenne tekijän hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

Adorno, Theodor W. 1996 [1945]. A Social Critique of Radio Music. *The Kenyon Review*, 18(3–4), 229–235.

Ahonen, Laura 2004. Populaarimusiikin tekijäkenttä, media ja mielikuvat. Näkökulmia median roolin populaarimusiikin tekijyyden rakentajana”. *Musiikki* 34(2), 5–22.

Auvinen, Suvi 2011. Turku palaa – parku tulee. Teoksessa *Mitä Turku 2011 tarkoittaa?* Toim. Ville-Juhani Sutinen. Turku: Savukeidas kustannus, 34–48.

Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. 2008. Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Teoksessa *Shadows in the Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Gregory F Barz ja Timothy J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 3–24.

Bennett, Andy & Peterson, Richard A. 2004. Introducing Music Scenes. Teoksessa *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Toim. Andy Bennett & Richard A. Peterson. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1–15.

Bennett, Andy 1999. Subcultures Or Neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology* 33(3), 599–617.

Bennett, Andy 2004. Consolidating the music scenes perspective. *Poetics* 32(1), 223–234.

Bennett, Andy 2009. “Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics* 37(5–6), 474–489.

Breen, Marcus & Forde, Eamonn 2004. The music industry, technology and utopia – an exchange between Marcus Breen and Eamonn Forde. *Popular Music* 23(1), 79–89.

Bourdieu, Pierre 2007 [1979]. *Distinction – A Social Critique Of The Judgement Of Taste*. Käänt. Richard Nice. New York & Lontoo: Routledge.

Cohen, Sara 1999. Scenes. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Thom Swiss & Bruce Horner. Oxford: Blackwell Publishers, 240–265.

Dowd, Timothy J, Liddle, Katheen & Nelson, Jenna 2004. Music Festivals As Scenes: Examples from Serious Music, Womyn’s Music and SkatePunk. Teoksessa *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Toim. Andy Bennett & Richard A. Peterson. 2004. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 149–167.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Fast, Susan 2016 [2014]. Rock. *Oxford Music Online* [verkkojulkaisu].
<<http://www.oxfordmusiconline.com>> (tarkistettu 4.11.2016).

Fehm, Lydia & Schmidt, Katja 2006. Performance anxiety in gifted adolescent musicians. *Anxiety Disorders* 20(1), 98–109.

Finnegan, Ruth 1989. *The Hidden Musicians: Music-making In An English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, Simon 2001. The popular music industry. Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Toim. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press, 26–52.

Green, Lucy 2001. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Farnham: Ashgate.

Gruber, Hans, Lehtinen, Erno, Palonen, Tuire & Degner, Stefan 2008. 'Persons in Shadow: Assessing the Social Context of High Ability', *Psychology Science Quarterly* 50(2), 237–258.

Hawkins, Stan 2009. *The British Pop Dandy. Masculinity, Popular Music And Culture*. Farnham: Ashgate.

Hebdige, Dick 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. New York & Lontoo: Routledge.

Heinonen, Yrjö 2013. Konserttikiertueen etnografinen tutkimus. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 79–96.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2008. *Tutkimushaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.

Hirsch, Paul 1969. *Structure Of Popular Music Industry*. Michigan: Institute for Social Research, The University of Michigan.

Järviluoma, Helmi 1986: *Musiikki, liikkeet, hillikkeet: Talonpoikaiston ja työväestön musiikinviljely kolmessa Ylivieskan kylässä vuosina 1900–1939*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.

Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.

Kielitoimiston sanakirja 2016. Juntti. *Kielitoimiston sanakirja* [verkkójulkaisu]. Toim. Eija-Riitta Grönros (päätoimittaja), Minna Haapanen, Tarja Riitta Heinonen, Leena Joki & Riina Klemettinen, Liisa Nuutinen. Löytyy: <<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/juntti>> (tarkistettu 19.11.2016).

Kurkela, Vesa, Leisiö, Timo & Moisala Pirkko. 2003 Etnomusikologia. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori, Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 53–70.

Kärki, Kimi 2011. Katoavaa populaarikulttuuria etsimässä. Teoksessa *Mitä Turku 2011 tarkoittaa?* Toim. Ville-Juhani Sutinen. Tallinna: Savukeidas kustannus, 113–133.

Leisiö, Timo 1991. Kulttuuri, sosiaaliset systeemit ja seligregaatti. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 13–58.

Lena, Jennifer C 2012. *Banding together – How Communities Create Genres In Popular Music*. Princeton: Princeton University Press.

Margiotta, Michael 2012. Influence of Social Media on the Management of Music Star Image. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* 3(1), 5–11.

Middleton, Richard 2016. Rock. *Grove Music Online* [verkkójulkaisu]. Löytyy: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (tarkistettu 3.11.2016).

Mišina, Dalibor 2013. *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Farnham: Ashgate.

- Mistola, Juhani 2011. Ristinollaa – harhailemassa pienen paikkakunnan musiikkikulttuurissa. *Musiikin tila* 1(2),19–25.
- Moisala, Pirkko 2013. Etnomusikologian uudet haasteet. Pirkko & Seye, Elina (toim.) 2013. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 9–25.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – Etnomusikologinen kenttätyö. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 29–73.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England/Wesleyan University Press.
- O'Connor, Alan 2002. Local Scenes And Dangerous Crossroads: Punk And Theories Of Cultural Hybridity. *Popular Music* 21(2), 225–236.
- Online Etymology Dictionary 2016. Scene. *Online Etymology Dictionary* [verkkojulkaisu]. Toim. Douglas Harper. Löytyy: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=scene>> (tarkistettu 19.11.2016).
- Perustietosanakirja 1996. Rock. Teoksessa *Perustietosanakirja*. Toim. Veikko Ahola, Irmeli Kuhlman & Jorma Luotio. Jyväskylä: Gummerus.
- Pruett, David B 2010. *MuzikMafia: from the local Nashville scene to the national mainstream*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Purhonen, Semi & työryhmä Gronow, Jukka, Heikkilä, Riie, Kahma, Nina, Rahkonen, Keijo & Toikka, Arho 2014. *Suomalainen maku: kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2013. Paikalliset ja lokaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Moisala, Pirkko & Seye, Elina (toim.) 2013. *Musiikki kulttuurina*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 321–336.

Riikonen, Eeva & Tuomikoski, Aune 1974. *Englantilais-suomalainen sanakirja*. Helsinki: Otava.

Roccor, Bettina 2000. Heavy Metal: Forces of Unification and Fragmentation within a Musical Subculture. *The World of Music* 42(1), 83–94.

Rossi, Leena 2012. Muisti, muistot ja muistitietohistoria. Teoksessa *Tulkinnan Polkuja - Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Asko Nivala & Rami Mähkä. Turku: Turun yliopisto, 49–81.

Scott, Derek B. 2009. Introduction. Teoksessa *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Toim. Derek B Scott. Farnham: Ashgate, 1–21.

Shank, Barry 1994. *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Silbermann, Alphons 1963 [1957]. *The sociology of music*. Käänt. Corbet Stewart. Abingdon-on-Thames: Routledge & Kegan Paul.

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

Straw, Will 2001. Scenes and sensibilities. *Public* 12(22/23), 245–257.

Suomalainen paikannimikirja 2007. *Suomalainen paikannimikirja*. Päätoim. Sirkka Paikkala. Helsinki: Karttakeskus ja Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.

Söderholm, Stig 1990. *Liskokuninkaan mytologia – rituaali ja rocksankarin kuolema: Jim Morrison -kultin etnografinen tulkinta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Terho, Henri 1998. *DBTL 10: Festivaali kuin unelma: Down By The Laituri-kaupunkifestivaalin kymmenvuotisjuhlakirja*. Turku: Pro Laituri ry.

Thébere, Paul 2001. 'Plugged in': Technology and popular music. Toim. Simon Frith, Will Straw & John Street. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 3–25.

Toiviainen, Seppo 1970. *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat – musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Urbaani sanakirja 2016. *Urbaani sanakirja* [verkkójulkaisu], <<http://www.urbaanisanakirja.com/>> (tarkistettu 17.9.2016).

Wall, Tim 2003. *Studying popular music culture*. London: Arnold.

Weisberg, Robert W. 2006. *Creativity: understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc.

Whiteley, Sheila 2009. Who Are You? Research Strategies of the Unruly Feminine. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Toim. Derek B Scott. Farnham: Ashgate, 205–220.

Muu aineisto

Aluehallintovirasto 2016 [2013]). Anniskelun jatkoaika. *Aluehallintovirasto* [verkkójulkaisu], <<http://www.avi.fi/web/avi/jatkoaikalupa#.WDEvr7KLS70>> (tarkistettu 20.11.2016).

Anniskeluliike 2016. Tapahtumat. *Anniskeluliike Portti* [verkkójulkaisu], <<http://www.anniskeluliike.fi/tapahtumat/>> (tarkistettu 4.10.2016).

Baari 2016. Baari. *Facebook-yhteisöpalvelu* [verkkójulkaisu], <<https://www.facebook.com/baariturku/>> (tarkistettu 6.10.2016).

Bad New Music 2016. The Grammers. *Bad New Music – Nuori ja nälkäinen ohjelmatoimisto* [verkkójulkaisu], <<http://www.badnewmusic.com/artistit/the-grammers/>> (tarkistettu 17.11.2016).

Blom, Pentti 2003. Kun jazz tuli osakuntaan. *TVO 75 vuotta*. Toim. Jukka Laine & Pentti Blom. Turku: TVO / TVO:n tukisäätiö, 43–47.

Burdick, John 2012. Making The Scene. *Almanac Weekly* [verkkojulkaisu], <<http://www.hudsonvalleyalmanacweekly.com/2012/08/01/making-the-scene/>> (tarkistettu 9.4.2014).

Browne, David 2016. David Bowie, Glenn Frey and the End of the Classic Rock Era. *Rolling Stone* [verkkojulkaisu], <<http://www.rollingstone.com/music/features/david-bowie-glenn-frey-and-the-end-of-the-classic-rock-era-20160122>> (tarkistettu 4.10.2016).

Bändikoulu 2016. *Pohjois-Helsingin Bändikoulu – Suomen kokenein Bändikoulu* [verkkojulkaisu], <<http://www.bandikoulu.fi/bandikoulu/>> (tarkistettu 18.11.2016).

Crystal Extasy 2016. – *Crystal Extasy* – [verkkojulkaisu], <<http://crystalextasy.com/>> (tarkistettu 23.5.2016).

Eloranta, Pentti 2003. TVO:n historia. Teoksessa *TVO 75 vuotta*. Toim. Jukka Laine & Pentti Blom. Turku: TVO / TVO:n tukisäätiö, 57–90.

Emma Gaala 2016. Emma Gaala - Voittajat. *Emma Gaala* [verkkojulkaisu], <<http://www.emmagaala.fi/fi/voittajat>> (tarkistettu 17.11.2016).

Indicoflood 2013. *Indicoflood* [verkkojulkaisu], <<http://www.indicoflood.net>> (tarkistettu 8.4.2013).

Järvelä, Jukka 1997. *Homma kävi – erään pikkukaupungin pophistoria*. Hämeenlinna: Karisto.

Järvinen, Anssi 2016 [2007]. Traffic Island: Enough Is Enough. *Dome.fi* [verkkojulkaisu], <<http://dome.fi/musiikki/arvostelut/traffic-island-enough-is-enough>> (tarkistettu 17.11.2016).

Karhu, Tuomo 2016 [2015]. Klubi konkurssiin, Rokbar lopettaa. *Turun Sanomat* [verkkajulkaisu], <http://www.ts.fi/uutiset/paikalliset/817342/> Klubi+konkurssiin+Rokbar+lopettaa (tarkistettu 4.10.2016).

Kulmala, Esa 2016 [2008]. Auran panimo oli Turun ensimmäinen valtaus. *Turun Sanomat* [verkkajulkaisu], <<http://www.ts.fi/uutiset/kotimaa/1074280270/> Auran+panimo+oli+Turun+ensimmainen+valtaus> (tarkistettu 19.11.2016).

Laakso, Ville 2016 [2013]. Turussa vietetään taas loppuunmyytyä Ilmiötä. *Yle.fi* [verkkajulkaisu], <<http://yle.fi/uutiset/3-6741809>> (tarkistettu 5.10.2016).

Laiho, Antero & Andersson, Iiro 2012. *Föribeat- turkulaisen rockin arkeologiaa 1956–1969*. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.

Lee, Tommy, Mars, Mick, Neil, Vince, Sixx, Nikki & Strauss, Neil 2001. *The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band*. New York, NY: HarperCollins Publishers LLC.

McMichael, Polly 2013. Defining Pussy Riot Musically: Performance and Authenticity in New Media. *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 9, 99–113.

Mikkola, Jaakko 2016a. Gong peruu keikat – ja käy neuvotteluja jatkosta. *Turun Sanomat* [verkkajulkaisu], <<http://www.ts.fi/kulttuuri/2681895/Gong+peruu+keikat++ja+kay+neuvotteluja+jatkosta>> (tarkistettu 19.11.2016).

Mikkola, Jaakko 2016b. Gongin ohjelmavastuu siirtyy turkulaiselle Seppo Tahvanaiselle. *Turun Sanomat* [verkkajulkaisu], <<http://www.ts.fi/kulttuuri/2765096/Gongin+ohjelmavastuu+siirtyy+turkulaiselle+Seppo+Tahvanaiselle>> (tarkistettu 19.11.2016).

Mikseri.net 2013 [2004–2010]. Vanha Asema. *Mikseri.net* [verkkajulkaisu], <http://www.mikseri.net/venue.php?venue_id=288&old=1> (tarkistettu 15.3.2013).

Musiikkituottajat 2016. Negative: War Of Love. *Musiikkituottajat* [verkkajulkaisu], <<http://www.ifpi.fi/tilastot/virallinen-lista/artistit/negative/war+of+love>> (tarkistettu 20.11.2016).

Muusikoiden.net 2016. *Muusikoiden.net* -Internet-sivun ”Keikat”-tapahtumakalenteriin ilmoitetut tapahtumat vuosilta 2002–2016. Aineisto tekijän hallussa.

Nironen, Saija 2016 [2014]. Melu kiristää taloyhtiöiden pinnaa – kivijalan ravintolat ahtaalla. *Yle Uutiset* [verkkajulkaisu]. Löytyy: <<http://yle.fi/uutiset/3-7428234>> (tarkistettu 17.11.2016).

Nousiainen 2016. Kuntainfo. *Nousiainen* [verkkajulkaisu], <<http://www.nousiainen.fi/index.php/2013-11-06-16-26-02>> (tarkistettu 19.11.2016).

Nousteprassi 2016. Historia. *Nousteprassi* [verkkajulkaisu], <<http://www.nousteprassi.fi/index.php/taustaa/historia>> (tarkistettu 19.11.2016).

Nurmi, Teemu 2016. Turku Band Festival tuo lavalle 70 paikallista bändiä. *Turkulainen* [verkkajulkaisu], <<http://www.turkulainen.fi/artikkeli/353050-turku-band-festival-tuo-lavalle-70-paikallista-bandia>> (tarkistettu 19.11.2016).

Onninen, Oskari 2016. Kengännauhahudjetilla tehdyn H2Ö-festivaalin järjestäjät väsyivät säätämiseen. *Helsingin Sanomat* [verkkajulkaisu], <<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1469240435716>> (tarkistettu 19.11.2016).

Pohjois-Helsingin bändikoulu 2015. *Pohjois-Helsingin bändikoulun opetussuunnitelma 2014, päivitetty 1/2015* [verkkajulkaisu], <<http://www.bandikoulu.fi/wp-content/uploads/2015/01/PHB-OPS-2014-2015-.pdf>> (tarkistettu 19.11.2016).

Puotunen, Mia 2013 [2011]. Tilaa elämälle Varsinais-Suomesta: ”Vanhan rouvan” uusi elämä. *Maaseutu.fi* [verkkajulkaisu], <http://www.maaseutu.fi/fi/index/viestinta/uutiset/vanhan_rouvan_uusi_elama.html> (tarkistettu 17.3.2013).

Ranta, Elina 2016 [2014]. Kuusi myyttiä Suomen kalleudesta – osa totta, osa ei. *Taloussanomats* [verkkojulkaisu], <<http://www.iltasanomat.fi/taloussanomats/art-2000001843977.html>> (tarkistettu 14.11.2016).

Ravintola Miia 2013. Ravintola Miia. *Facebook*-yhteisöpalvelu [verkkojulkaisu], <<http://www.facebook.com/pages/Ravintola-Miia/230110087059058>> (tarkistettu 17.3.2013).

Rumba 2016 [2012]. Suru-uutisia Turun elävän musiikin ystäville – S-Osis lopettaa. *Rumba* [verkkojulkaisu], Löytyy: <<http://www.rumba.fi/uutiset/suru-uutisia-turun-elavan-musiikin-ystaville-s-osis-lopettaa/>> (tarkistettu 19.11.2016).

Siltanen, Vesa 2016 [2015]. Synkkiä pilviä Turun yllä – Klubi konkurssiin. *Soundi* [verkkojulkaisu], <<http://www.soundi.fi/uutiset/synkkia-pilvia-turun-ylla-klubi-konkurssiin/>> (tarkistettu 19.11.2016).

Sommar, Heidi 2016 [2012]. Turun tauti koitui monien rakennusten kohtaloksi. *Yle Areena* [verkkojulkaisu], <<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2012/01/10/turun-tauti-koitui-monien-rakennusten-kohtaloksi>> (tarkistettu 19.11.2016).

Telmu 2016. *Turun Elävän Musiikin yhdistys* [verkkojulkaisu], <<http://www.telmu.fi/>> (tarkistettu 20.11.2016).

Teosto 2016. Suomessa soitettiin viime vuonna yli 60 000 keikkaa. *Teosto* [verkkojulkaisu], <<https://www.teosto.fi/teosto/uutiset/viime-vuonna-yli-60-000-keikkaa>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku 2016a [2015]. Turku Rock Academy aloittaa yhteistyön suomalaisten musiikkialan ikonien kanssa. *Turku.fi* [verkkojulkaisu], <https://www.turku.fi/uutinen/2015-10-23_turku-rock-academy-aloittaa-yhteistyon-suomalaisten-musiikkialan-ikonien-kanssa> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku 2016b [2015]. Kulttuurilautakunta myönsi loput avustukset ja apurahat vuodelle 2015. *Turku.fi* [verkkojulkaisu], <https://www.turku.fi/uutinen/2015-02-19_kulttuuril

autakunta-myönsi-lopun-avustukset-ja-apurahat-vuodelle-2015> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku 2016c [2015]. Turun kulttuurilautakunta päätti osan vuoden 2016 avustuksista. *Turku.fi* [verkkajulkaisu], <https://www.turku.fi/uutinen/2015-12-16_turun-kulttuurilautakunta-paatti-osan-vuoden-2016-avustuksista> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku 2016d. Kulttuurilautakunta myönsi lopun avustukset ja apurahat vuodelle 2016. *Turku.fi* [verkkajulkaisu], <https://www.turku.fi/uutinen/2016-02-17_kulttuurilautakunta-myönsi-lopun-avustukset-ja-apurahat-vuodelle-2016> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku 2011 2016a [2011]. Turku & Tallinna. *Turku 2011* [verkkajulkaisu], <<http://www.turku2011.fi/turku-tallinna>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku 2011 2016b [2011]. Tapahtumahaku. *Turku 2011* [verkkajulkaisu], <<http://www.turku2011.fi/kalenteri>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku Band Festival 2016. *Turku Band Festival* [verkkajulkaisu], <<http://turkubandfestival.fi/2016/>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku Bandstand 2016. *Turku Bandstand* [verkkajulkaisu], <<http://www.turkubandstand.fi/>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turku Bandstand 2016a. Historia. *Turku Bandstand* [verkkajulkaisu], <http://www.turkubandstand.fi/tbs_historia.html> (tarkistettu 19.11.2016).

Turun ammattikorkeakoulu 2016. Taideakatemia. *Turun ammattikorkeakoulu* [verkkajulkaisu], <<http://www.turkuamk.fi/fi/turun-amk/yksikot-ja-kampukset/taideakatemia/>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turun filharmoninen orkesteri 2016. 225 vuotta turkulaista orkesterikulttuuria. *Turun filharmoninen orkesteri* [verkkajulkaisu], <<http://www.tfo.fi/fi/225>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turun konservatorio 2016. *Turun konservatorio* [verkkojulkaisu], <<http://www.turunkonservatorio.fi>> (tarkistettu 2.10.2016).

Turun musiikkijuhlat 2016. *Turun musiikkijuhlat* [verkkojulkaisu], <<http://www.turkumusicfestival.fi>> (tarkistettu 2.10.2016).

Turun Sanomat 2016a [2005] Uuden musiikin festivaali Varvintorille. *Turun Sanomat* [verkkojulkaisu], <<http://www.ts.fi/uutiset/kotimaa/1074045164/Uuden+musiikin+festivaali+Varvintorille>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turun Sanomat 2016b [2006]. Uniclubi Palatsin päättäjaisissä. *Turun Sanomat* [verkkojulkaisu], <<http://www.ts.fi/viihde/1074116988/Uniclubi+Palatsin+paattajaisissa>> (tarkistettu 19.11.2016).

Turun Sanomat 2016c. Ruisrock yli 100 000 juhlijan rajan – ensi kertaa sitten vuoden 1971. *Turun Sanomat* [verkkojulkaisu], <<http://www.ts.fi/kulttuuri/2716179/Ruisrock+yli+100+000+juhlijan+rajan++ensi+kertaa+sitten+vuoden+1971>> (tarkistettu 4.10.2016).

Turun seudun musiikkiopisto 2016. *Turun seudun musiikkiopisto*. [verkkojulkaisu], <<http://www.tsmo.fi>> (tarkistettu 2.10.2016).

Turun Valtaajat 2016 [2011]. Taideslummi häädetty! *Vapaa kulttuuri Turussa* [verkkojulkaisu], <http://vapaakulttuuri.blogspot.fi/2011_08_01_archive.html> (tarkistettu 17.11.2016).

Töykkälä, Esa 2016 [2013]. Turun rokkiakatemialle valtiolta puolen miljoonan euron tuki. *Yle.fi* [verkkojulkaisu], <http://yle.fi/uutiset/turun_rokkiakatemialle_valtiolta_puolen_miljoonan_euron_tuki/7002186> (tarkistettu 6.5.2016).

Vedenpää, Ville, Pietarinen, Eetu & Martti, Eemeli 2016. Suomen suurimmat rockfestivaalit eivät ole enää rock – räppärit valtasivat lavat 2000-luvulla. *Yle.fi* [verkkojulkaisu], <http://yle.fi/uutiset/suomen_suurimmat_rockfestivaalit_eivat_

ole_ena_rock__rapparit_valtasivat_lavat_2000-luvulla/8845091> (tarkistettu 1.6.2016).

Waddington, Jonna 2016 [2015]. Kotimaisten jättikeikkojen liput menevät kuin kuumille kiville – yhtä yllättäjää lukuun ottamatta. *Iltalehti* [verkkojulkaisu], <<http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-2000000959668.html>> (tarkistettu 4.10 2016).

Westergård, Jali. *Merikaupungin svengit – kotkalaisen jazzin vaiheita*. Turku: Becola Kustantamo Oy.

Wikipedia 2016. Traffic Island. *Wikipedia* [verkkojulkaisu], https://fi.wikipedia.org/wiki/Traffic_Island (tarkistettu 20.11.2016)

Vilen, Janica 2016. Sannan Kranni on noustelaisten uusi olohuone. *Turun Seutusanomat* [verkkojulkaisu], <<http://turunseutusanomat.fi/2016/08/sannan-kranni-on-noustelaisten-uusi-olohuone/>> (tarkistettu 2.10.2016).

Visit Turku 2016. Kaupunki. *Visit Turku* [verkkojulkaisu], <<http://www.visitturku.fi/turku>> (tarkistettu 19.11.2016).

V.R. Label 2016. *V.R. Label Finland* [verkkojulkaisu], <<http://www.vrlabel.fi/>> (tarkistettu 17.11.2016).

V.R. Studio 2016. *V.R. Studio* [verkkojulkaisu], <<http://www.vrstudio.fi/>> (tarkistettu 17.11.2016).

Väntänen, Ari 2010. Tevis has left the building. *Sue* 16(2), 6.

Yrttiaho, Tuomo 2016. Tervetuloa pieneen speaktaakkeliin! *Turun Sanomat* [verkkojulkaisu], <<http://www.ts.fi/kulttuuri/musiikki/842216/Tervetuloa+pieneen+speaktaakkeliin>> (tarkistettu 19.11.2016)