

TAMPEREEN YLIOPISTO

Antero Mentu

GANGESILTA THAMESILLE

Muusikon selviytymiskeinot hindustani-musiikin transnationaaleissa virroissa

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Etnomusikologian pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2015

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

MENTU, ANTERO: Gangesilta Thamesille. Muusikon selviytymiskeinot hindustani-musiikin transnationaaleissa virroissa.

Pro gradu – tutkielma, 89 s.

Etnomusikologia

Huhtikuu 2015

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen hindustani-musiikkia, eli pohjoisintialaista taidemusiikkia, transnationaalina ilmiönä. Tutkielmaa varten olen keväällä 2010 haastatellut neljää Iso-Britanniassa vakituisesti asuvaa muusikkoa, jotka harjoittavat hindustani-musiikin esittämistä ammatikseen. Haastattelemieni henkilöiden elämäntarinat ja mielipiteet muodostavat tutkimusmateriaalini, jonka kautta pyrin kuvaamaan hindustani-muusikon todellisuutta hänen toimiessaan ilmiön alkuperäisen kulttuurisen viitekehyksen, Intian, ulkopuolella. Tarkoitukseni on hahmottaa näiden yksittäisten tapausten kautta jonkinlaista kokonaiskuvaa aiheen piirissä vaikuttavien henkilöiden toiminnasta.

Tutkielman suhteen mielenkiintoni keskittyy erityisesti siihen, millä tavoin Intian ulkopuolella vaikuttavan hindustani-muusikon täytyy toiminnassaan huomioida esimerkiksi häntä ympäröivän kulttuurin normit sekä konventiot ja toisaalta missä määrin hänen pitäisi kyetä siirtämään ilmiön alkuperäisiä kulttuurisia konventioita tähän uuteen ympäristöön. Kiinnitän tutkielmassani huomiota myös musiikin yhteisöllisyyden merkitykseen muusikolle sekä Intian symboliseen ja konkreettiseen merkitykseen ilmiön syntykotina.

Tutkielmani myötä pyrin tuomaan esille sitä, kuinka tärkeää ammattimuusikolle on hindustani-musiikkiin liittyvien kulttuuristen konventioiden hallinta, mutta samalla se, että hän hallitsee ympäröivän yhtäläillä kulttuurin koodistoin ja ymmärtää sen häneen kohdistamia odotuksia. Hallitsemalla näiden kahden kulttuurisen viitekehyksen toimintamallit hän kykenee muokkaamaan omaa toimintaansa ja käytöstään oman ammatinharjoittamisensa kannalta mahdollisimman edulliseksi. Tällöin hän kykenee ilmaisemaan muille hindustani-musiikin parissa ympäri maailmaa toimiville henkilöille olevansa aiheeseen syvästi vihkiytynyt muusikko ja samalla esimerkiksi esittämään omaa musiikillista toimintaansa niin, että se näyttäytyy vaikkapa rahoittajien kannalta mielenkiintoisena.

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Oma suhteeni tutkimuskohteeseen	4
1.2 Pohdinnoista tutkimukseksi	5
1.3 Kenttätöön vaiheet	7
1.3.1 Haastateltavien valitseminen ja haastattelujen toteutus	7
1.3.2 Tutkimusmetodologia ja aiempi tutkimus	9
1.3.3 Haastattelumenetelmät	12
1.4 Transnationaalit habitajat – teoreettinen viitekehys	14
1.4.1 Musiikki soi yli rajojen	15
1.4.2 Sosiaalisessa tilassa kelluntaa – Bourdieun pääomat, kenttä ja habitus	21
1.4.3 Bourdieun kritiikki ja oma suhtautumiseni bourdieulaisiin teorioihin	22
2 AINEISTO: HAASTATELTUJEN ELÄMÄNTARINAT	26
2.1 Viram Jasani	26
2.2 Clive Bell	29
2.3 Chironjib Chakraborty	31
2.4 Nicolas Magriel	33
3 TUTKIMUSMATERIAALIN ANALYYSI	37
3.1 Ympäristön merkitys ja vaikutus	39
3.1.1 Musiikinopiskelijan ympäristö	40
3.1.2 Ammattimuusikon ympäristö	44
3.1.2.1 Kysymyksiä autenttisuudesta	44

3.1.2.2 Mind your manners	47
3.1.2.3 Törmäyksiä kulttuurien kierreportaissa	50
3.1.2.4 Ammattimuusikon arki	52
3.2 Musiikillinen yhteisö ja musiikin yhteisöllisyys	56
3.2.1 Yleisön ja muusikoiden suhde	57
3.2.2 Muusikoiden keskinäiset yhteisöt	64
3.3 Musiikinharjoittajan suhde Intiaan ja intialaiseen kulttuuriin	69
3.4 Taidemusiikkiperinteiden tulevaisuus	73
4 JOHTOPÄÄTÖKSET	78
5 LOPUKSI	83
LÄHTEET	85

1 JOHDANTO

Herään aikaisin aamulla. Syötyäni aamiaista suunnistan jälleen koululle, jossa olen viettänyt noin kymmenen tuntia päivittäin viimeisten kuukausien aikana. Kävelen rappuset ylös *sitar*¹-opettajani luokkaan, sytytän suitsukkeeseen ja asetan sen *Saraswati*² esittävän maalauksen eteen, kuten minua on opastettu. Vasemman käden etu- ja keskisormiini on harjoittelun myötä muodostunut noin 2mm syvät pikimustat urat, joita vihloo jatkuvasti. Koetan olla kiinnittämättä tähän huomiota, asetun istumaan puolilootusasentoon lattialle ja aloitan päivän harjoitukseni. Muutaman tunnin kuluttua opettajani, arvostettu intialainen mestari, saapuu luokkaan ja päivästä riippuen joko antaa minulle päivän ensimmäisen oppituntini tai pyytää lähtemään kanssaan läheiselle torille auttamaan häntä ostosten teossa – tämä tarkoittaa käytännössä tavaroiden kantamista hänen puolestaan, yksi velvoitteista, joita oppilaalla on opettajaansa kohtaan. Päiväni täytyvät omasta harjoittelusta, opiskelijaystäväni kanssa keskustelusta ja soittotunneista. Illalla opettajani kääntää minua pakkaamaan soittimeni ja tulemaan mukaansa – hän harvemmin uhraa aikaa kertoakseen, mihin olemme menossa, vaan mieluummin kuuntelee kysymyksiäni oppitunneilla käsitellyistä *ragoista*³. Entuudestaan kuitenkin tiedän, että olemme menossa joko kuuntelemaan jotain konserttia, tapaamaan hänen ystäviään tai vain hänen asunnolleen, johon hän on kutsunut lisäksi muutamia muita oppilaitaan syömään ja keskustelemaan musiikista.

Päivät toistuvat melko samanlaisina. Olen hurmioitunut – siitä lähtien, kun kiinnostuin hindustanimusiikista, tällainen opintojakso on ollut jopa pakkomielteeksi muodostunut haaveeni. Alkuperäisiin suunnitelmiini erona on kuitenkin se, ettei kaupungin läpi virtaava runoilijoita innostava joki ole Ganges vaan Thames. Itsellenikin on ollut yllätys, että juuri se muusikko, jonka soittotyylillä haluan opiskella, ei asukaan enää Kalkutassa vaan Lontoossa. Vastoin muutaman

1 Sitar on pohjoisintialaiseen musiikkiperinteeseen kuuluva luuttusoitin. Tällä kenties nykypäivänä tunnetuimmalla ja suosituimmalla intialaisella soittimella on arveltu olevan juuret persialaisessa *sehtar*-soittimessa, joka on kulkeutunut Intiaan keskiajalla tapahtuneiden valloitusretkien myötä. (Wade 1979, 94–95.)

2 Saraswati on hindulaisen mytologian mukaan oppimisen, tiedon ja viisauden jumalatar. (koausa.org 2015.)

3 Raga ja *tala* ovat intialaisten musiikkiperinteiden keskeisimmät termit. Raga on musiikin melodinen aspekti, yksinkertaistetusti ilmaistuna se on asteikko ja säännöt siitä, kuinka tätä asteikkoa tulee käyttää. Kahdella eri ragalla voi olla täysin sama sävelasteikko, mutta säännöt asteikon käytöstä näiden ragojen välillä voivat erota niin paljon, etteivät ne muistuta soivalta pinnaltaan juurikaan toisiaan. Tala taas on musiikin rytmisen aspekti. Talan voi ajatella olevan rytmisykli, joka toistuu samanlaisena kerta toisensa jälkeen. Melodian, ragan, ja rytmin, talan, yhtyeenkietoutuminen ja sen puitteissa tapahtuva muusikoiden keskinäinen reagointi ovat intialaisten musiikkiperinteiden keskiössä ja musiikissa tapahtuvat jännitteet ja purkaukset tapahtuvat tämän kautta. (Bor 1999, 1-8.)

vuoden takaisia ajatuksiani, minun onkin todettava, ettei tasokasta intialaista taidemusiikkia⁴ löydy ainoastaan Intiasta. Itse asiassa, jos olisin suunnannut opinhakumatkallani Intiaan, en olisi voinut opiskella juuri sen muusikon soittotyylä, joka minua eniten viehättää ja sain Lontoossa viettämänäni aikana huomata, etten ollut suinkaan poikkeus tässä asiassa.

Vuosikymmenten saatossa, eritoten 1970-luvulta alkaen, monia arvostettuja intialaisia ammattimuusikoita tuntuu muuttaneen Lontooseen sekä muuallekin Iso-Britanniaan ja länsimaihin pitkälti läntisten musiikkimarkkinoiden houkuttelemana. Tänä päivänä, ainakin omien huomioideni mukaan, tällaiset muusikot rakentavat kivijalan intialaisten musiikkiperinteiden opetukselle muun muassa jo mainitussa Iso-Britanniassa. Samalla heidän läsnäolonsa pitää alueen konserttikentän virkeänä kyseisten muusikoiden omien esiintymistensä myötä sekä siten, että heidän läsnäolonsa vaikuttaa ainakin välillisesti Intiassa asuvien muusikoiden haluun konsertoida vaikkapa nyt Lontoossa. Havaintojeni mukaan länsimaissa konserttikiertueilla olevat intialaiset muusikot konsertoivat mieluusti paikoissa, joista he tuntevat ihmisiä entuudestaan. Lisäksi lähes poikkeuksetta intialaista taidemusiikkia esittävät muusikot arvostavat aiheeseen vihkiytyntä yleisöä, joka on perillä esitettävien ragojen hienoimmistakin nyansseista, sillä muusikoiden keskuudessa vallitsevan yleisen näkemyksen mukaisesti esitystilanteessa esiintyjän ja asiantuntevan yleisön välille syntyvä vuorovaikutussuhde saattaa nostaa esityksen aivan uudelle tasolle.

Niinpä jo muutaman viikon Lontoossa oleskelun myötä huomaankin, että kaupunki tarjoaa intialaisista musiikkiperinteistä kiinnostuneelle ihmiselle paljon virikkeitä. Kaupungin konserttitarjonta intialaisten taidemusiikkitraditioiden suhteen on uskomattoman laaja ja asiasta innostuneita ihmisiä tuntuu riittävän. Tapahtumia on monen päivän festivaaleista, joissa esiintyy joukko tämän päivän arvostetuimpia muusikoita, tavallisten ihmisten itse järjestämiin kotikonsertteihin. Nämä kotikonsertit ovat usein sisällöltään melko rikkaita, sillä niissä saattaa esiintyä joitakin paikallisia opiskelijoita, heidän opettajiaan tai kenties Intiasta vierailemassa oleva

4 Intiassa on kaksi eri taidemusiikkiperinnettä: eteläintialainen *karnaattinen* ja pohjoisintialainen *hindustani*-perinne. Karnaattisella musiikilla ja hindustani-musiikilla on paljon yhteistä, kuten keskeinen musiikkitermistö ja esimerkiksi modaalisen perussävelen käyttö esitystä säestävänä *bordunana* eli urkupisteenä, mutta myös paljon eroavaisuuksia. Traditioiden erot johtuvat pitkälti siitä, että Intian pohjoisosat joutuivat keskiajalla, noin 1000-luvulta alkaen, kosketuksiin persialaisen kulttuurin kanssa alueelle islamilaisesta maailmasta suuntautuneiden valloitusretkien myötä. Näin ollen persialainen ja intialainen kulttuuri kohtasivat ja ajan myötä sulautuivat yhteen. Pohjoisintialaisessa taidemusiikissa, eli hindustani-musiikissa, onkin vaikutteita niin intialaisesta kuin persialaisesta perinteestä. Etelä-Intian karnaattinen musiikkiperinne ei taas ole kokenut näin voimakkaita ulkoisia vaikutteita, vaan on kehittynyt nykymuotoonsa itsenäisesti. Hyvä esimerkki eroavaisuuksista löytyy vaikkapa sävellysten merkityksessä perinteille: kun karnaattisessa perinteessä sävelletyllä materiaalilla on hyvin merkittävä osa esityksperinnettä, hindustani-musiikissa keskeinen painoarvo on improvisaatiolla ja muusikoiden kyvyllä tulkita soivaa musiikkia. (Wade 1979, 14–27.)

mestarimuusikko, joka sattuu olemaan jonkun hyvä tuttu. Tavallaan kotikonsertit tarjoavatkin hyvän läpileikkauksen paikallisen musiikkiyhdistyksen etnografiasta ja sen piirissä toimivien henkilöiden suhteista musiikki-ilmion laajempaan kenttään.

Musiikinharrastajia ja -opiskelijoita on myös runsaasti – heistä on nykyisin arviolta noin kaksi kolmannesta intialaistaustaisten perheiden Iso-Britanniassa syntyneitä ja kasvaneita lapsia ja yksi kolmannes länsimaalaistaustaisia musiikinharjoittajia. Jako eteläintialaisen karnaattisen musiikin ja pohjoisintialaisen hindustani-musiikin⁵ harjoittajien välillä vaikuttaa ainakin ulospäin melko selvärajaiselta: tyypillinen karnaattista musiikkia opiskeleva henkilö on eteläintialaistaustaisesta perheestä tuleva lapsi tai nuori, joka on sukunsa myötävaikutuksella harrastanut musiikkia pienestä pitäen. Jostain syystä pohjoisintialaisen kulttuuripiirin alueelta tulevien Iso-Britanniassa asuvien perheiden lapset taas kiinnostuvat omasta hindustani-musiikkiperinteestään usein itsenäisesti ja aloittavat musiikkiopinnot hieman vanhempina kuin eteläintialaisista perheistä tulevat muusikonalut. Taustaltaan länsimaalaiset musiikinopiskelijat puolestaan tuntuvat keskittyvän lähes yksinomaan hindustani-musiikin opiskeluun ja aloittavat opintonsa hieman kahdenkymmenen ikävuoden molemmin puolin.

Sekä karnaattisen että hindustani-musiikin opiskelu mahdollisuudet ovat verrattain hyvät Iso-Britanniassa, etenkin Lontoossa, Leedsissä ja Birminghamissa, joissa asuu paljon Intiasta muuttaneita muusikoita. Intialaistaustaisten muusikoiden ohella myös monet pitkän uran intialaisten musiikkiperinteiden parissa tehneet brittimuusikot ovat vakiinnuttaneet asemansa intialaisen musiikin opettajina näissä kaupungeissa. Opiskelijat ottavat hyvin yleisesti yksityistunteja arvostamiltaan tai perhepiiristä tutuilta muusikoilta, mutta myös muutamat intialaisiin korkeakulttuurin taidemuotoihin erikoistuneet oppilaitokset taidemusiikkitraditioiden opetusta. Näistä pitkäikäisin ja tunnetuin on Lontoossa toimiva Bharatiya Vidya Bhavan -oppilaitos, jossa oma sitar-opettajanikin toimii lehtorina. Bhavan on toiminut vuodesta 1975 ja vuodesta 2007 se on tarjonnut yhdessä Trinity College Of Music -oppilaitoksen kanssa intialaisiin taidemusiikkiperinteisiin keskittyvän kandidaatin tutkintoon tähtäävän koulutusohjelman (Bharatiya Vidya Bhavan 2015).

5 Käytän tässä tutkielmassa hindustani-musiikkia ja pohjoisintialaista taidemusiikkia synonyymeinä puhuessani Intian pohjoisosien kulttuuripiirin alueella harjoitetusta taidemusiikkiperinteestä. Vaihtelemalla kyseiseen subjektiin viittaavaa termiä pyrin välttämään tekstin tautonomisuutta.

1.1 Oma suhteeni tutkimuskohteeseen

Olen opiskellut ja harrastanut pohjoisintialaista taidemusiikkia ja sitar-soittimen soittoa vuodesta 2005. Aluksi opettajanani toimi tamperelainen Lari Aaltonen ja vuoden 2008 tammikuun ensimmäisestä päivästä alkaen *pandit*⁶ Sanjay Guha, jonka luona olen opiskellut Intiassa ja Iso-Britanniassa sekä muutaman päivän ajan Suomessa järjestettyäni hänelle esiintymisen Etnosoi!-festivaaleille Helsinkiin vuonna 2009. Guhan oppilaaksi hakeuduin, sillä halusin opiskella Maihar-Senia-gharanan⁷ mukaista soittotyyliä *dhrupad*⁸-musiikkiin erikoistuneen soittajan oppilaana. Tapasin Guhan ensimmäistä kertaa Delhissä 1.1.2008 ja tällöin totesimme, että kannaltani käteväntä olisi käydä jatkossa opiskelemissa hänen luonaan Lontoossa, missä hän opettaa Bharatiya Vidya Bhavan -nimisessä intialaisten korkeakulttuureiden taidemuotoihin erikoistuneessa oppilaitoksessa. Vierailin kyseisessä oppilaitoksessa ensimmäistä kertaa syksyllä 2008 ja päätin järjestää itselleni vaihto-oppilassopimuksen kyseiseen kouluun Tampereen yliopiston kautta. Brittiläisen byrokratian mukanaan tuoma lievä kitka aluksi hidasti suunnitelman toteutumista jonkin verran, mutta lopulta pyörät lähtivät pyörimään melko vauhdikkaasti ja sain järjestettyä itseni opiskelemaan Bhavaniin talvi- ja kesälukukausiksi vuonna 2010.

"Miten ihmeessä oot päätenyt soittamaan tommosta?" on kysymys, jonka olen saanut kuulla lukemattomia kertoja sitar-opintojeni myötä. Saman kysymyksen olen joutunut esittämään myös itselleni useita kertoja. Järkeilemällä on vaikeata löytää syytä sille, miksi kaksikymmentävuotias kymenlaaksolaiskloppi päätti ryhtyä opiskelemaan itselleen täysin vierasta musiikkiperinnettä ja yhtä maailman vaikeimpana pidetyistä luuttusoittimista. Tutkielmani viimeistelyvaiheessa, vuonna 2015, olen soittanut sitaria yhdeksän vuotta ja lopulta, kaiken tiiliseinänsä juoksemisen jälkeen, olen oppinut jollain lailla käsittämään tätä irrationaalista intohimoani. Modaalisesta musiikista virinnyt mielenkiintoni intialaisiin taidemusiikkiperinteisiin on useiden epätoivon ja riittämättömyyden tunteen täyteisten vuosien jälkeen johdattanut minua kohti tilaa, jossa pystyn tarkastelemaan omaa muusikkouttani ja sen eri vaiheita hieman etäämmältä. Vaikka minusta ei koskaan tule

6 Arvonimi *pandit* tarkoittaa mestaria, joka on uskonnolliselta taustaltaan hindu – *ustad* on taas vastaava arvonimi muslimeille. (Khan & Rucket 1998, 348.)

7 Gharanat muodostuivat alkujaan eri hovien ympärille, kun kussakin hovissa vaikuttaneet muusikot kehittivät omia musiikintulkinnallisia ja esteettisiä näkemyksiään eteenpäin. Näin ollen kunkin hovin piirissä syntyi oma tapansa esittää musiikkia - näkemyksiä esimerkiksi siitä, kuinka joku tietty raga tuli esittää ja niin edelleen. Gharanoiden voidaankin nähdä olevan musiikillisia tyylisuuntia tradition puitteissa. Kukin gharana kantaa sen alueen nimeä, johon sen synty perinteisesti liitetään – esimerkkeinä vaikkapa Jaipur gharana ja Agra gharana. (Susheela 1961, 88.)

8 *Dhrupad*, eli *dhrupad*, on vanha ja hyvin tarkkasäntöinen pohjoisintialaisen taidemusiikin tyylisuunta. Se on tuoreemman, ja muusikolle enemmän tulkinnallisia vapauksia antavan, *khyal*-musiikin ohella toinen hindustani-musiikin pääsuuntauksista. (Menon 1995, 46–47.)

ammattitason hindustani-muusikkoa, itselleni lähtökohtaisen vieraan musiikkiperinteen melkoisen intensiivinen opiskelu on vaikuttanut musiikintekemiseeni ja musiikilliseen estetiikkaani melko kokonaisvaltaisesti. Useat kohtalontoverini ovat omien kärsimystarinoittensa myötä päätyneet samanlaisiin lopputuloksiin: sormenpäistä vuosien varrella vuotanut veri ei ole valunut hukkaan, vaan musiikinharjoittaja on lopulta vain löytänyt itsensä paikasta, jonne ei aluksi ajatellut päätyvänsä.

Asetelma on kuitenkin edelleen mielenkiintoinen ja edellä esitetty kysymys sen myötä aiheellinen. Pohjoisintialainen taidemusiikki ei ole Suomessa saavuttanut järin laajaa suosiota ja sitä harrastavia henkilöitä löytyykin täältä vain kourallinen. Jos tarkastelukohteeksi otetaan vaikkapa flamenco, on tilanne jo aivan toinen. Alun perin tietyltä maantieteelliseltä alueelta lähtöisin oleva kulttuurinen ilmiö on saavuttanut suhteellisen vakaan aseman ja innokkaan harrastajakunnan sille periaatteessa täysin vieraassa kulttuurisessa ympäristössä. Usein ilmiö saa paikallissävyjä ympäristöstään – kulttuuriset ilmiöt voivat fuusioitua luonnostaan ajan kanssa, mutta myös vauhdikkaammin perinteiden harjoittajien tietoisten valintojen kautta. Ilmiön elinmahdollisuudet ja ilmenemismuodot määräytyvät pitkälti sen harjoittajapiirin mukaan.

1.2 Pohdinnoista tutkimukseksi

Sekä hindustani-musiikin että brittikulttuurin suurena ystävänä opiskeluolosuhteideni järjestyminen mainitulla tavalla oli minulle vähintäänkin mieluisaa. Etnomusikologian opintojeni myötä mielessäni pyöri kuitenkin joitakin kysymyksiä edessäni olleen asetelma tiimoilta, joista päällimmäisiksi nousevat kulttuuriseen ympäristöön liittyvät pohdinnat. Intian ulkopuolella, kuten nyt esimerkiksi Iso-Britanniassa, intialaisten kulttuuri-ilmiöiden, kuten musiikin, kielten tai vaikka joogan harjoittajat, muodostavat usein enemmän tai vähemmän tiiviin yhteisön, jonka puitteissa heidän on mahdollista harjoittaa toimintaansa ja saada siihen vertaistukea muilta alan harrastajilta ja ammattilaisilta. Tällöin he kuitenkin helposti muodostavat oman kulttuurisen kuplansa ympäröivän kulttuurin sisälle.

Varsinkin nyt, löydettyäni itseni opiskelemasta intialaista taidemusiikkia Lontoosta, en voinut sivuuttaa kysymystä siitä, millä tavoin jonkin perinteisesti tiettyyn kulttuuriin liittyneen ilmiön harjoittaminen kyseisen kulttuurin ulkopuolella vaikuttaa itse ilmiöön sekä sen harjoittajiin ja

heidän toimintaansa. Kun musiikkia harjoitetaan sen alkuperäisen kulttuurisen ympäristön ulkopuolella, jääkö siitä puuttumaan jotain tai voiko siihen vaihtoehtoisesti tulla jotain uusia sitä rikastuttavia piirteitä? Entä kuinka kulttuurisesti vieraassa ympäristössä olevan musiikin opiskeleminen ja esittäminen vaikuttaa muusikoihin ja heidän toimintaansa? Minua kiinnosti myös perehtyä intialaisen musiikin historiaan ja vaiheisiin osana Iso-Britannian kulttuurikenttää sekä siihen, miten ihmiset ovat ajautuneet intialaisen musiikin pariin, miten he ovat sitä opiskelleet ja kuinka he ovat ylläpitäneet toimintaansa.

Varsinaiseksi tutkimuskysymyksekseni nousi pohdinta siitä, kuinka sisäkkäin elävä "vierasperäinen" musiikkikulttuuri ja tyystin erilainen ympäröivän yhteiskunnan kulttuuri vaikuttavat musiikinharjoittajan todellisuuteen. Haluan tutkielmassani hahmotella näkyväksi niitä toimintatapoja ja vaikuttamisen muotoja, joiden omaksuminen on muodostunut tässä tilanteessa olevien muusikoiden selviytymiskeinoksi heidän toimiessaan erilaisten kulttuuristen merkitysten ja vuorovaikutussuhteiden ympäröiminä. Toisin sanoen pyrkimykseni on tutkia, millä tavoin muusikko joutuu huomioimaan toiminnassaan sen, että hän operoi kahden eri kulttuurin konventioiden välillä työskennellessään pohjoisintialaisen taidemusiikin parissa ilmiön alkuperäisen viitekehyksen, eli tässä tapauksessa Intian, ulkopuolella. Uskon, että tämänkaltaisessa tilanteessa muusikolla tulisi olla hallussaan molempien kulttuurien konventiot ja niissä muusikoilta odotetut toimintamallit, jotta hän kykenee harjoittamaan esimerkiksi tässä esillä olevaa pohjoisintialaista taidemusiikkia sille lähtökohtaisesti vieraassa ympäristössä.

Ennako-oletukseni mukaan muusikon täytyy tällaisessa tilanteessa rakentaa itselleen tietynlainen ammatillinen toimintamalli, habitus, jonka kautta hän kykenee luovimaan kulttuurien välisessä ristiaallokossa. Tarkoitukseni on nostaa esiin seikkoja, jotka vaikuttavat tämän habituksen muodostumiseen. Uskon esimerkiksi Intian olevan musiikinharjoittajille tärkeä ei vain kulttuurisessa mielessä, vaan myös konkreettisen maantieteellisenä sijaintina – alueen merkitys pohjoisintialaisen taidemusiikin syntykotina on alan harjoittajille useimmissa tapauksissa niin suuri, ettei sen merkitystä heidän toiminnalleen voi ohittaa. Kiinnostuksen kohteenani on myös paneutua siihen, kuinka merkittävänä musiikinharjoittajat pitävät musiikkikulttuurin laajempaa tuntemusta ja sen konventioiden hallintaan – riittääkö pelkän soivan musiikin opiskelu, vai tuleeko muusikon perehtyä myös kulttuurisiin ilmiöihin musiikin ympärillä. Toisaalta uskon, että musiikinharjoittajalla on tällaisessa tilanteessa oltava hallussaan myös ne toimintamallit ja käytännöt, joita ympäröivä kulttuurinen todellisuus häneltä odottaa. Käsitellessäni näitä seikkoja

mielenkiinnonkohteenani on tarkistella sitä, miten musiikinharjoittajat uskovat kyseisten seikkojen vaikuttavan heidän sekä kollegojensa toimintaan ja millaisia merkityksiä he näille seikoille antavat.

1.3 Kenttätyön vaiheet

Edellä mainitut seikat alkoivat kiinnostaa minua siinä määrin, että päätin ryhtyä kirjoittamaan pro gradu -tutkielmaani aiheesta. Tutkimusmateriaaliani varten haastattelin vuonna 2010 Lontoossa opiskellessani neljää taustaltaan melko erilaista muusikkoa, joita kaikkia kuitenkin yhdistää se, että he asuivat haastatteluiden teon hetkellä vakituisesti Lontoossa ja olivat toimineet ammatillisesti hindustani-musiikin parissa useita vuosikymmeniä. Koska tarkoitukseni on kuvata todellisuutta subjektiivisten kokemusten kautta, minulla ei lähtökohtaisesti ole ollut tarvetta ryhtyä kyseenalaistamaan haastattelemieni henkilöiden kertomuksia, vaan heidän esittämänsä asiat ja seikat suhteutuvat kokonaisuuteen omasta perspektiivistään. Toisin sanoen uskon, että subjektiivisen toimijan kokemukset ovat lähtökohtaisesti todellisia hänen itsensä kannalta. Historiankirjoitus on uskoakseni aina enemmän tai vähemmän kirjoittajansa muovaamaa, eikä tässä varmasti ole poikkeusta niin haastateltavieni kuin muidenkaan ihmisten kohdalla.

1.3.1 Haastateltavien valitseminen ja haastattelujen toteutus

Tutkimusaineistoni koostuu viidestä haastattelusta, jotka toteutin kenttätyöjaksoni aikana keväällä ja kesällä 2010. Tutkielmaani varten haastattelin lopulta neljää muusikkoa, joista yhden haastattelu jakaantui kahteen osaan hänen kiireisen aikataulunsa takia – haastattelumateriaalia minulle kertyi lopulta yhteensä hieman alle kahdentoista tunnin edestä. Haastatteluiden lisäksi osallistuva havainnointini kentällä muodostui tutkimuksen teon kannalta merkittäväksi työvälineeksi, sillä se vaikutti suurissa määrin haastattelemieni henkilöiden valintaan ja haastattelukysymyksiini sekä toimi peilinä tai vertailukohtana haastattelujen kautta esiin nousseisiin näkökulmiin haastattelumateriaalia analysoidessani. Haastatteluaineisto ja osallistuvan havainnoinnin kautta tekemäni huomiot muodostavat yhdessä vahvan selkärangan tutkielmalleni.

Seitsemän kuukautta kestäneestä kenttätyöjaksostani ensimmäiset kolme kuukautta, tammikuun alusta aivan maaliskuun loppuun, käytin havainnointiin ja kenttään tutustumiseen. Tänä aikana

ajatukseni siitä, millaisia aihepiirejä haastatteluissani haluaisin käsitellä sekä miten rajaisin vaatimuksia haastateltaviksi haluamistani henkilöistä, tarkentuivat huomattavasti. Saapuessani Lontooseen minulla ei vielä ollut kovin vahvaa käsitystä intialaisen taidemusiikin piireistä ja niiden toiminnasta Iso-Britanniassa tai siitä, keitä minun tulisi haastatella. Opintoni Bharatiya Vidya Bhavanissa ja muutamien muusikoiden ennalta tunteminen kuitenkin auttoi minua pääsemään "sisälle" Lontoon kuvioihin sekä tutustumaan moniin harrastajiin ja arvostettuihin muusikoihin melko nopeasti.

Helmi-maaliskuun taitteessa illat olivat vielä melko pimeitä ja sumuisia, mutta tutkielmani lähtökohdat ja raamit olivat jo huomattavasti kirkastuneet. Keskusteltuani muun muassa monien kanssaopiskelijoideni ja opettajani kautta tapaamieni ammattimuusikoiden kanssa mielessäni liikkuneista kysymyksistä saivat tutkimuksen raamit lopullisen muotonsa ja valitsin seitsemän henkilöä, joihin tulisin ottamaan yhteyttä tiedustellakseni mahdollisuutta haastatella heitä. Tärkeäksi tekijäksi minulle nousi se, että haastateltavilla olisi melko erilaiset taustat ja elämäntarinat toisiinsa nähden, mutta että he kaikki olisivat jo pitkään toimineet tavalla tai toisella kokonaisvaltaisesti hindustani-musiikin parissa ja tämän johdosta vakiinnuttaneet asemansa hindustani-musiikin piireissä Iso-Britanniassa. Onnekseni ja epäonnekseni aikatauluni eivät sopineet yhteen kolmen henkilön kanssa ja haastatteluiden määrä putosi näin neljään. Tutkimusmateriaalini muodostivat lopulta Viram Jasanin, Clive Bellin, Chironjib Chakrabortyn ja Nicolas Magrielin haastattelut.

Aikatauluongelmat minun ja kolmen alkuperäiseen haastattelusuunnitelmaani sisältyneen henkilön välillä aiheuttivat valitettavasti sen, että tutkimusmateriaalistani jäi nyt puuttumaan naispuolisten muusikoiden ääni. Vaikka tämä seikka harmittaa minua kovin edelleenkin, viimeisen tekemäni haastattelun jälkeen tajusin haastattelumateriaalia olevan jo enemmän kuin tarpeeksi pro gradu -työn puitteissa. Näin ollen epäonniset aikataulujen yhteensopimattomuudet minun ja potentiaalisten haastateltavien välillä varmistivat sen, että en täysin hukkunut tutkimusmateriaalin tulvan alle – materiaalin lopullisella määrällä onnistuin vielä juuri ja juuri pitämään sieraimeni pinnan yläpuolella.

Mietin pitkään myös sitä, tulisiko minun haastatella sekä hindustani-musiikin että karnaattisen musiikin edustajia tutkielmaani varten. Lopulta päädyin kuitenkin ottamaan yhteyttä ainoastaan hindustani-musiikkia harjoittaviin henkilöihin pitkälti omasta taustastani johtuen. Uskon, että näin

tekemistäni haastatteluista tuli lopulta tasalaatuisempia: koska itse harrastan hindustani-musiikkia saatoin nyt haastateltavien kanssa keskustellessani käyttää alaan liittyvää yksityiskohtaista termistöä sekä analysoida musiikkia sekä sen erityispiirteitä heidän kanssaan varsin vapautuneesti. Haastateltavat pystyivät näin ollen luottamaan siihen, ettei heidän tarvitse pysähtyä selittämään kyseiseen musiikkikulttuuriin liittyviä käsitteitä minulle. Mikäli olisin haastatellut karnaattista musiikkia esittäviä muusikoita, kontrasti hindustani-muusikoiden haastatteluihin nähden olisi ollut räikeä. Haastattelemalla ainoastaan pohjoisintialaisen musiikkiperinteen edustajia pyrin varmistamaan eri haastattelujen vertailukelpoisuuden.

Haastattelukielenä kaikissa tilanteissa oli englanti, joka on kolmen haastatellun äidinkieli sekä myös ainut yhteinen kieli kaikkien haastattelemini henkilöiden ja minun välillä. Haastattelut tapahtuivat kuinkin haastatellun itse valitsemassa paikassa. Clive Belliä ja Nicolas Magrielia haastattelin heidän kodeissaan, Viram Jasia hänen työpaikallaan Asian Music Circuitin toimistolla ja Chironjib Chakraborthya hänen kotinsa lähetyvillä sijainneessa kahvilassa. Haastattelutilanteissa en tehnyt lainkaan muistiinpanoja, vaan pyrin yksinomaan keskittymään keskusteluun itseni ja haastatellun henkilön välillä ja näin ollen samalla luomaan tilanteesta rennon ja ”epähaastattelumaisen” vapautuneen keskustelutilanteen. Haastattelut tallensin MiniDisc-soittimella sekä varmuudeksi myös tavallisella mp3-soittimella, mikä osoittautui toimivaksi ratkaisuksi MD-soittimen satunnaisen reistailun takia.

Kaikki haastattelut onnistuivat mielestäni hyvin. Asetelma minun ja haastateltavan välillä toimi suunnittelemani tavalla ja tilanteet olivat ennemmin keskustelevia kuin kyseleviä. Tutkimuksen onnistumisen kannalta ei ylitsepääsemättömiä ongelmia ilmennyt, joitakin hauskoja anekdootteina mainittavia sattumuksia tietenkin tuli vastaan. Eräs haastateltava ei esimerkiksi olisi millään halunnut kertoa synnyinvuottaan, mutta lopulta sen mainitsi. Lisäksi Chakrabortbyn valitsema haastattelupaikka aiheutti lieviä ongelmia haastattelun purkuvaiheessa – kahvilan hälinä ja taustamusiikki olivat tallentuneet nauhalle yhtä lujaa, kuin rauhallisella äänellä englantia melko vahvasti murtaen puhuneen haastateltavan lauseet.

1.3.2 Tutkimusmetodologia ja aiempi tutkimus

Tutkielmani lukeutuu etnografisen tutkimuksen piiriin niin tutkimuskysymyksen kuin -metodinkin

myötä. Pyrin työssäni ymmärtämään ja tämän kautta kuvaamaan tutkimuskohteena olevaan ilmiöön liittyvien kulttuuristen ulottuvuuksien välistä vuorovaikutteisuutta. Metodologian suhteen tämä tarkoittaa käytännön tasolla sitä, että tutkielmaan liittyvät ajatusprosessini ja kysymyksenasetteluni kurottuvat vuosien taakse – hetkeen, jolloin ryhdyin opiskelemaan pohjoisintialaista taidemusiikkia. Musiikkikulttuurin omakohtainen opiskelu on kohdallani muovannut tutkielman kantavia rakenteita jo ennen varsinaista kenttätyöjaksoa, mutta lopulta kuitenkin ne seitsemän kuukautta, jotka vietin kentällä, tarjosivat minulle kokonaisvaltaisimman mahdollisuuden tutkimuskohteenani olevan ilmiön laaja-alaiseen tarkkailuun ja ymmärtämiseen. Kentällä viettämäni ajan myötä tutkimuskysymyksen asetui lopulliseen muotoonsa ja näin ollen varsinaisen aineiston eli neljän teemahaastattelun toteutus mahdollistui siten, että osasin esittää oikeat kysymykset oikeissa paikoissa ja pystyin näkemään pintaa syvemmillä haastateltavieni kertomuksiin. Ilman omaa taustaani hindustani-musiikin parissa, kuin myöskään ilman osallistuvaa havainnointia kentällä, en olisi kyennyt toteuttamaan tutkielmaani kuten sen nyt olen toteuttanut. Näin ollen omakohtainen kulttuurinen erityisosaamiseni tarjosikin avaimet monien lukkojen aukaisuun.

Bruno Nettlin määritelmän mukaan musiikillisen etnografian tulisi kuvata mahdollisimman laajasti sitä, millaisia vuorovaikutussuhteita tutkimuskohteena olevan yhteisön harjoittama musiikki luo suhteessa yhteisön muihin kulttuurisiin ilmiöihin ja konventioihin (Nettl 2005, 232). Käytännössä tämä vaatii etnomusikologilta pitkiä kenttätyöjaksoja, joiden aikana hän pystyy elämään ainakin jossain määrin osana tutkimaansa yhteisöä ja samalla esimerkiksi opiskelemaan tutkimuskohteeseen liittyvää musiikkia. Huomattava osa nykypäivän etnografisista tutkimuksista etnomusikologian alalta noudattaakin tätä kaavaa, jossa musiikinopiskelu ja musiikkiin liittyvän tutkimuksen teko ovat olleet tutkijalle väyliä oppia ymmärtämään laajemmin sitä kulttuuria, johon hänen tutkimansa musiikkiaihe sijoittuu (kts. esim. Qureshi 2007).

Kuten Nettlin on todennut, on tietenkin yksi asia omaksua jonkin yhteisön piirissä vallitsevia toimintamalleja, valtarakenteita sekä muita kulttuurisia aspekteja ja konventioita ja saada niiden kautta muodostettua oman pään sisällä toimiva kokonaiskuva tutkimuskohteesta. On taas aivan toinen asia kirjoittaa akateeminen tutkielma tästä aiheesta. Kulttuuriset ilmiöt sekä niiden väliset, sisäiset ja limittäiset vuorovaikutussuhteet muodostavat lähes poikkeuksetta niin monimutkaisia verkostoja, että niiden kokonaisvaltainen avaaminen yhden tutkielman puitteissa on lähes mahdotonta. (Nettl 2005, 233). Tämän sijaan mainio lähtökohta musiikillisen etnografian kuvaukselle on valita yksi kiintopiste, jonka kautta tutkija pystyy helpommin kuvaamaan myös

muita siihen liittyviä kulttuurisia ilmiöitä. Valitsemalla kiintopisteekseen esimerkiksi jonkin musiikkikulttuurin piiriin lukeutuvan soittimen, esitystekniikan tai konsertointimaneerit tutkija kykenee jäsentämään ja rajaamaan etnografista kuvaustaan jo huomattavasti mielekkäämpiin raameihin kuin yrittäessään kirjoittaa kaiken kattavaa kuvausta tutkimuskohteensa kulttuurisesta labyrintista. On myös ohittamattoman tärkeää, etteivät tutkielmassa kuuluvat äänet ole peräisin yksin tutkijalta, hänen kysymyksistään ja analyyseistä, vaan että kulttuurin sisällä vaikuttavien henkilöiden äänet pääsevät tutkielman puitteissa esiin ja avaavat tutkielmakohdetta näin ollen omista näkökulmistaan katsottuna. (Nettl 2005, 238–243.)

Myöskään omana tarkoitukseni ei ole koettaa tehdä tämän tutkielman puitteissa tyhjentävää selvitystä Iso-Britanniassa, tai edes Lontoossa, ilmenevän hindustani-musiikin kentän etnografisesta todellisuudesta. Tutkielmani pyrkii ennemminkin tarjoamaan mikrotason läpileikkauksen tästä todellisuudesta; pyrkimykseni on käsitellä hindustani-musiikkia harjoittavan muusikon uraa ja vaiheita neljän elämäntarinan kautta ja näitä kertomuksia tulkitsemalla tarjota yksi näkökulma tutkimuskohteeseen. Koska oma tutkimuskohteeni on vielä siinä mielessä erikoinen, ettei soivaan musiikkiin vaikuta ainoastaan yksi ympäröivä kulttuuri, vaan se on oletusarvoisesti kahden kulttuurin vaikutuksen alaisena, voin tämän tutkielman puitteissa olla hyvällä omallatunnolla tyytyväinen, mikäli onnistun valottamaan tätä monitasoista kulttuurista labyrinttia edes sen verran, että rakennelman keskeiset muodot ovat jokseenkin hahmotettavissa.

Näin ollen myös omalla kohdallani tiettyjen kiintopisteiden käyttäminen etnografisen tutkielman teossa selkeyttää kirjoitusprosessia ja rajaa aihetta huomattavasti. Nämä kiintopisteet löytyvät käytännössä tutkimuskysymyksestäni ja teoreettisesta viitekehiksestäni. Keskittymällä kulttuurien ristipaineessa puristuvan muusikon selviytymismenetelmiin ja analysoimalla niitä tämän tutkielman teoriaosuudessa esittelemieni mallien, kuten transnationaalisuuden, habituksen ja pääomien, mukaan uskon pystyväni luomaan kevyen silmäyksen siihen kulttuuriseen kokonaiskuvaan, jonka keskiössä nämä kiintopisteet tutkielmani kannalta sijaitsevat.

Etnomusikologian ja musiikintutkimuksen piiristä löytyy nykyisin jo huomattava määrä intialaisia taidemusiikkikulttuureita koskevaa tutkimusta. Tästä joukosta löytyy niin yleisesityksiä aiheesta (kts. esim. Wade 1979) kuin semiotikkaan nojaavia raga-analyysejäkin (Martinez 1997). Myös etnografisia tutkimuksia on tehty varsin kiitettävästi. Eräs klassisimpia esimerkkejä on Daniel Neumanin (1980) tutkimus, jossa hän perehtyy hindustani-musiikin piirissä vallitsevaan oppilaan ja

opettajan hierarkkista suhdetta rakentavaan normistoon ja siihen, kuinka Pohjois-Intiassa hindujen ja muslimien parissa vallitsevat valtarakenteet ovat siirtyneet muusikoiden todellisuuteen. Täysin omaa tutkielmaani vastaavaa tai siihen rinnastettavaa tutkimusta ei kuitenkaan ole tullut vastaan, vaikka esimerkiksi Lavezzoli (2006) ja Farrell (1997) käsittelevät tutkimuksissaan intialaisten taidemusiikkitraditioiden ja länsimaisen kulttuuripiirin välisiä suhteita. Ilmiön piiriin lukeutuvien transnationaalien ilmentymien laajempi tutkiminen on siis pitkälti vielä edessäpäin.

1.3.3 Haastattelumenetelmät

Toteutin tutkielmaa varten tekemän haastattelut teemahaastatteluina. Teemahaastattelun teoriaa ja lähtökohtia avaa hyvin Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen (2000) teos *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*, joka toimi myös omana ohjenuoranani haastatteluja suunnitellessa. Keskeisenä ajatuksena on se, että tutkimushaastattelujen teemat ovat ennaltamääriteltäviä ja toistuvat kaikkien haastateltavien kanssa samanlaisina – kyse on tässä mielessä siis puolistrukturoidusta haastattelusta. Yksityiskohtaista, kerta toisensa jälkeen muuttumattomana pysyvää kysymysluetteloa ei kuitenkaan käytetä, vaan juurikin valitut teemat kuljettavat haastattelua eteenpäin; haastattelutilanteessa ei pyritä kysymys-vastaus-tyyppiseen haastattelun etenemiseen, vaan haastattelijan tulee ennemmin pyrkiä luomaan keskusteluhenkkinen tilanne. Haastateltavien tulkinnat keskusteltavista ilmiöistä ja heidän niille antamansa merkitykset ovat tämän haastattelumallin keskiössä; haastateltavien elämysmaailma, se kuinka he itsensä kannalta ovat jäsentäneet keskustelussa esiin tulleita ilmiöitä, korostuu tutkijan äänen ohi. (emt., 47–48.)

Haastatteluja varten olin laatinut lyhyen listan aihepiireistä ja kysymyksistä, joita halusin haastateltavieni kanssa käsitellä. Itse tilanteissa nämä aihepiirit eivät useinkaan seuranneet toisiaan kauniissa jonomuodostelmassa, vaan etenivät ennemminkin päällekkäisinä ja edestakaisin pomppien, mikä olikin alkuperäinen tarkoitukseni. Näin ollen keskustelujen aihepiirit saattoivat linkittyä toisiinsa niin kuin haastateltavat näkivät niiden linkittyvän. Tällä tavoin jokainen haastattelu ja sen puitteissa esitetyt näkemykset muodostui yksilölliseksi ja kunkin haastateltavan näköiseksi kokonaisuudeksi.

Kaikkien haastattelutilanteiden laajempi kaari kuitenkin muistutti toisiaan. Haastattelujen aluksi

pyysin kutakin haastateltavaa kertomaan musiikillisen elämäntarinansa, joka sitten toimi ikään kuin tukirankana haastattelulle, sillä haluamiini aihepiireihin päädyttiin lähes poikkeuksetta kerrottujen elämäntarinoiden kautta. Se, kuinka kauan jostain tietystä aihepiiristä keskustelimme ja kuinka yksityiskohtaisesti sitä purimme, riippui pitkälti kustakin haastateltavasta ja hänen kokemuksistaan sekä painotuksistaan. Kaikki haastattelut loppuivat minun ja haastateltavan väliseen, hyvin vapaamuotoiseen keskusteluun intialaisesta musiikista ja kulttuurista sekä ylipäänsä muusikkona toimimisesta.

Teemahaastattelun onnistumisen kannalta on tietenkin olennaista, että myös haastattelija on hyvin perillä siitä aiheesta, josta hän kannustaa haastateltavaa vapautuneesti puhumaan. Tällöin on saavutettavissa tilanne, jossa haastateltavan ei tarvitse miettiä, voiko hän esimerkiksi käyttää erikoissanastoa ja silti tulla ymmärretyksi – haastattelijan omakohtainen perehtyneisyys aiheeseen luo luottamusta hänen ja haastateltavan välille. Tämän huomasin selvästi myös käytännössä, sillä kaikkia haastattelemani henkilöitä tuntui miellyttävän huomattavasti se, että he tiesivät minun opiskelevan hindustani-musiikkia ja että useimmat heistä tunsivat opettajani. He olivat myös poikkeuksetta kiinnostuneita kuulemaan, missä määrin olin itse kohdannut haastatteluissa esiin tulleita kysymyksiä ja kuinka niihin suhtauduin. Uskonkin, että tällaisen vuorovaikutuksen kautta tutkijan on mahdollista päästä pureutumaan syvemmälle aiheeseen kuin jäykemmän kysymys-vastaus-mallin kautta. Haastatteluote on tällöin hermeneuttis-fenomenologinen, mikä tarkoittaa juuri sitä, että haastattelija pyrkii haastateltavan oman äänen kautta pääsemään syvemmälle ja syvemmälle tutkimusaiheen kerrostumiin – tarkoituksena on ensisijaisesti pyrkiä ymmärtämään aihetta, ei teoretisoimaan tai selittämään sitä (Rice 1997, 112–117).

Tässä yhteydessä nousee esiin myös emic/etic-jako, johon antropologisen tutkimuksen parissa usein törmää ja joka on lähtökohtana myös useissa etnomusikologisissa tutkimuksissa. Etic-näkökulmassa tutkija on valinnut ensin teorian, jota pyrkii soveltamaan käytäntöön - tällöin kohdetta käsitellään ikään kuin ulkopuolisen silmin. Emic-näkökulmassa taas tutkittavaa kohdetta pyritään kuvaamaan sisältä käsin, esimerkiksi jonkin yhteisön omin sanoin ja käsittein. (kts. esim. Moisala 1991, 127.) Tämä vaatii tutkijalta usein pitkän kenttätyöjakson, jotta hän pääsee "sisälle" tutkittavaan kohteeseen. Etnomusikologisen tutkimuksen piirissä tämä ei ole kovinkaan harvinaista, sillä monet tutkijat ovat päätyneet tekemään tutkimusta musiikkikulttuureista, joita he ovat opiskelleet (kts. esim. Saha 1996). Tällöin he jo lähtökohtaisesti tarkkailevat tutkimuskohdettaan sisältä päin sen omilla käsitteillä ja normeilla.

Näin jälkikäteen arvioituna voisin todeta tutkimusotteeni ja haastatteluiden toteutustapani sopineen erinomaisesti yhteen. Henkilökohtainen taustani tutkimusaiheen piirissä loi puitteet vapautuneelle keskustelumuotoiselle haastattelulle, jonka vaatimuksena on mielestäni juurikin molempien osapuolien ymmärrys keskiössä olevaa aihetta kohtaan. Näin ollen teemahaastattelun mukainen vuorovaikutteinen haastattelun etenemistapa toteutui kaikissa tilanteissa oman näkemykseni mukaan vähintäänkin hyvin. Uskon, että valitsemani haastattelutapa ja -metodologia auttoivat minua pääsemään hieman syvemmälle ymmärryksen pyörteissä haastateltavieni elämäntarinoiden suhteen kuin mihin olisin päässyt perinteisellä kysymys-vastaus-haastattelulla. Kyseisen metodologian valinta on auttanut minua suuresti myös tutkielmani analyysivaiheessa lähestyessäni tulkittavaa materiaalia ja sen eri tasoja, sillä toteuttaessani haastatteluni hermeneuttis-fenomenologisesta emic-tutkimusotteesta käsin olen jo haastattelujen tekohetkellä ollut lähellä materiaalin tulkintaa koskevia kysymyksiä.

1.4 Transnationaalit habitajat – teoreettinen viitekehys

Tässä työssä tarkoitukseni on perehtyä siihen, kuinka tiettyyn kulttuuriseen ilmiöön liitetyt merkitykset ja käytännöt suhtautuvat muuttuvaan lokaatioon, eli kulttuurisen viitekehysten muuttumiseen ympärillään. Samalla haluan myös hahmottaa ilmiön piirissä toimivien henkilöiden keinoja liikkua eri kulttuuristen viitekehysten välillä pyrkiessään tekemään toimintansa olosuhteet heille itselleen mahdollisimman suotuisiksi eri ympäristöissä. Työssäni syntyykin kaksi vertailevaa asetelmaa: ilmiön ympärille "uudessa ympäristössä", tässä tapauksessa länsimaissa, muodostuneiden yhteisöjen jäsenten suhde ympäröivään todellisuuteen ja toisaalta näiden henkilöiden suhde kulttuurisen ilmiön traditionaaliseen viitekehukseen, tässä tapauksessa Intiaan.

Tutkielmani teoreettinen tausta löytyy sosiaaliantropologian ja sosiologian piiristä. Kokonaisraamit kohteen analysoinnille luo transnationaalisuuden käsite, joka soveltuu aiheen tarkasteluun erinomaisesti – alun perin tiettyyn miljööseen ja kulttuuriin vahvasti sidotun taiteenmuodon harjoittaminen sille lähtökohtaisesti täysin vieraan kulttuurin ympäröimänä on kuin malliesimerkki transnationaalisesta kulttuurisesta ilmentymästä. Kyseisen ilmiön piirissä vaikuttavien henkilöiden toimintaa puolestani analysoin tarkemmin käyttämällä Pierre Bourdieun pääomateoriaa ja siihen liittyvää käsitteistöä.

Tässä luvussa kuvaan tarkemmin valitsemaani teoreettista viitekehystä ja avaan samalla omia ennakko-oletuksiani käyttämieni teorioiden soveltumisesta tutkimuskohteeni analyysiin. Ennakko-oletukseni rakentuvat pitkälti omakohtaisten kokemusteni varaan pohjoisintialaista taidemusiikkia opiskelevana länsimaalaisena muusikkona, mutta kumpuavat osittain myös etnomusikologian opinnoistani. Transnationaalisuutta käsitellessäni avaan myös pohjoisintialaisen taidemusiikkikulttuurin historiaa transnationaalina ilmiönä 1900-luvun alkupuolelta kohti nykypäivää. Muutos on ollut huomattava, sillä vielä sata vuotta sitten muusikot eivät juurikaan liikkuneet Intian ulkopuolelle, kun nyt taas ulkomaankiertueet ovat useille muusikoille eilinehto. Tämä tarkastelu pohjaa sekä kirjalliseen materiaaliin että omakohtaisiin kokemuksiini ja keskusteluihin useiden ilmiön parissa pitkään toimineiden henkilöiden kanssa.

1.4.1 Musiikki soi yli rajojen

Tutkielmani keskeinen viitekehys löytyy tavasta tarkastella pohjoisintialaista taidemusiikkia, eli hindustani-musiikkia, transnationaalina kulttuuri-ilmiönä. Väitöskirjassaan *More Vibes in India* sosiaaliantropologi Mari Korpela kuvaa ihmisten, ajatusten ja tuotteiden liikkumista yli valtiorajojen pelkistetyllä tasolla transnationaaleiksi prosesseiksi (Korpela 2009, 118). Tätä perusajatusta lähemmin tarkastellen voi transnationaalit prosessit jakaa kolmeen ryhmään: makro-, meso- ja mikrotasoon. Käytännössä nämä tasot tarkoittavat hallinnollisen tai juridisen, organisatorisen ja yksilöllisen ulottuvuuden tasoja. Makrotasolta on täten löydettävissä esimerkiksi erilaiset kansainväliset sopimukset, mesotasolta erilaiset yli valtiollisten rajojen toimivat organisoidut yhteisöt, kuten monikansalliset yritykset tai seurakunnat ja mikrotasolta taas toimivat yksittäiset ihmiset ja ei-institutionaaliset yhteisöt, kuten perheet. (Martikainen 2006, 24.)

Tutkielmassani tarkastelen transnationaalisuutta enimmäkseen mikrotasolla – huomioni keskiössä ovat tarkasteltavan ilmiön parissa toimivat yksilöt ja heidän keskenään muodostamansa yhteisöt. Sekä haastattelujen perusteella että omien kokemusteni pohjalta tiedän makro- ja mesotasojen olevan läsnä niin haastattelemini henkilöiden kuin kaikkien muidenkin transnationaalien toimijoiden todellisuudessa. Makrotasolla esimerkiksi intialaisille muusikoille valtioiden väliset viisumikäytännöt saattavat aiheuttaa suurtakin päänvaivaa ja mesotasolla toimivat organisaatiot, kuten festivaalit ja konserttikeskukset, taas vaikuttavat kaikkien muusikoiden ammatinharjoitusmahdollisuuksiin hyvinkin suoraan. Näin ollen voin todeta, että vaikka

tutkielmassani esillä olevat transnationaalit yhteisöt muodostuvat yksittäisistä, itsenäisistä toimijoista ja ovat luonteeltaan ei-institutionaalisia, ei ylempien tasojen transnationaalien prosessien vaikutus voi olla niissä näkymättä.

Perinteisesti transnationaaliksi yhteisöksi on ymmärretty samaan etniseen taustaan tai sukulaisuuteen pohjautuvat ihmisryhmät, jotka haluavat ylläpitää keskinäisiä siteitä silloinkin, kun fyysiset välimatkat ovat kasvaneet huomattaviksi. Transnationaalisuustutkimuksen keskiössä onkin pitkään olleet erilaiset diasporatapaukset ja esimerkiksi pakolaisuuden myötä yli valtiorajojen muodostuneiden yhteisöjen toiminta. Transnationaalit prosessit voivat kuitenkin synnyttää myös toisenlaisia yhteisöjä – yhteisöjä, jotka rakentuvat yhteisesti jaettujen uskomusten, makujen, kiinnostusten tai toimien ympärille. (Korpela 2009, 43–44.) Samojen agendojen vuoksi vapaaehtoisesti transnationaalissa tilassa liikkuvat ihmiset muodostavat keskenään yhteisöjä, joissa he jakavat intressiensä puitteissa muodostuneen todellisuuden keskenään - tällaisena yhteisönä voidaan nähdä mielestäni niin esimerkiksi uskonnon ympärille muodostuvat transnationaalit yhteisöt ja vaikkapa vuosittain Madeiralle matkaavat eläkeiässä olevat vaellus- tai luontoharrastajat kuin esimerkiksi omassa tutkielmassani esillä olevan musiikki-ilmiön ympärille muodostuvat yhteisötkin.

Yhteisöt ja ihmisten keskinäiset suhteet sekä jaettu todellisuus palautuvat transnationaalisuuden lähtökohtaan eli liikkeeseen; transnationaalisuustutkimuksen piirissä ihmisten väliset sosiaaliset suhteet ja niiden muodostamien verkostojen kautta syntyvät yhteisöt voidaan nähdä liikkuvuuden alullepanijoina. Näin ollen liikkuminen kahden fyysisen lokaation välillä sisältää aina motiivin liikkeelle ja tämän myötä kyseisistä lokaatioista sekä niiden välisestä tilasta muodostuu ihmisille ennemminkin konteksteja heidän liikkumisensa syyllä kuin varsinaisia päämääriä. Toisin sanoen syy siirtyä lokaatiosta A lokaatioon B on jäljitettävissä ihmisiin itseensä, heidän mielenkiinnonkohteisiinsa ja sosiaalisiin suhteisiinsa. (Lehtonen 2013, 10–11.)

Tämä näkyy oman kokemukseni mukaan hyvin selkeästi tutkimuskohteenani olevan ihmisryhmän toiminnassa. Esimerkiksi itselleni musiikinopiskelijana siirtyminen Tampereelta Lontooseen tai Delhiin tapahtuu nimenomaan tiettyihin sosiaalisiin suhteisiin ja näihin lokaatioihin liittyviin, intressieni johdosta minulle tärkeiksi muodostuneisiin kulttuurisiin merkityksiin nojaten. Aivan samoin ammatikseen pohjoisintialaista taidemusiikkia esittävälle muusikolle ovat hänen liikkumisensa kannalta merkittäviä tekijöitä vaikkapa tiettyihin paikkoihin liittyvät konsertointi- ja

opetusmahdollisuudet sekä se, missä päin maailmaa hänen muusikkoystäviään asuu.

Tällaisessa tilanteessa ihmisten ja ilmiöiden liikkeen kannalta esimerkiksi valtiolliset rajat itsessään menettävät merkitystään ja pääosaan nousevat juuri sosiaaliset suhteet sekä kulttuurisesti merkittävät lokaatiot; intressiensä myötä liikkuville ihmisille ei ole olennaista välttämättä, ovatko he Sveitsissä vai Ugandassa, vaan se keitä he sieltä tuntevat tai millaiset konsertointimahdollisuudet kyseisessä paikassa on. Näin ollen transnationaalien kulttuurisen ilmiön piirissä vaikuttavista henkilöistä tuleekin translokaaleja toimijoita, sillä heidän toimintansa kannalta olennaista on paikkojen tai sosiaalkulttuuristen tilojen vaihtuminen, eivät valtiot sinällään (Korpela 2009, 119–120). Tutkielmani aiheen näkökulmasta asia ei kuitenkaan ole uskoakseni aivan näin yksiselitteinen, sillä Intiaan hindustani-musiikin alkukotina liittyy muusikoille valtava symbolinen merkitys. Voisikin olettaa, että alan harjoittajaan sopii kuvaus translokaalista toimijasta hyvin hänen ollessaan Intian ulkopuolella, mutta Intia itsessään on merkityksellinen paikka ja peilailun kohde hänen toimintansa kannalta. Tarkastelen tätä tarkemmin tutkielman analyysiosion muusikoiden Intia-suhdetta käsittelevässä alaluvussa.

On huomattavaa myös, että paikat, joiden välillä transnationaali liikkuminen tapahtuu, eivät ole olemassa itsenäisesti, vaan suhteessa toisiin paikkoihin ja liikkeeseen näiden lokaatioiden välillä. Yksittäisten toimijoiden kannalta paikat muodostuvat jo mainituista sosiaalisten suhteiden ja kulttuuristen merkitysten verkostosta, jossa toimijat sukkuloivat intressiensä perässä. Myös laajemmassa merkityksessä voidaan ajatella paikkojen syntyvän ja rakentuvan edelleen suhteessa toisiin paikkoihin - esimerkiksi suurkaupungit peilaavat itseään suhteessa toisiin suurkaupunkeihin, siirtävät keskenään merkityksiä ja saavat toisiltaan vaikutteita niiden välillä toimivien ihmisten myötä. Yksikään paikka ei siis ole immuuni muutokselle eikä olemassa itsenäisenä sijaintina oman itsensä varassa, vaan muodostaa identiteettinsä suhteessa toisiin paikkoihin. Transnationaalisuutta tutkittaessa onkin hyvä muistaa, ettei kyse ole vain esimerkiksi ihmisten ja ajatusten liikkeestä, vaan myös siitä kuinka tämä liike muuttaa lokaatioita, joiden välillä liike tapahtuu. (Lehtonen 2013, 11–14.)

Voisin veikata liikettä ja muutosta löytyvän myös kolikon toiselle puolelle katsottaessa sillä olettamuksella, että muutos- tai vaikutinvoimien kulkeutuminen on näissä tapauksissa kaksisuuntaista. Toisin sanoen esimerkiksi lokaatioiden välillä liikkuvien ilmiöiden vaikuttaessa ja muokatessa lokaatioita olisi vaikeaa kuvitella, etteikö muuttuvat lokaatiot vaikuttaisi myös

kyseisiin ilmiöihin. Esimerkiksi selkeästi jostain tietystä kulttuurisesta ympäristöstä lähtöisin olevan ilmiön siirtyessä itselleen vieraaseen ympäristöön, uuteen kulttuuripiiriin, siihen alkuperäisessä viitekehyksessä liittyvät merkitykset joutuvat helposti uudelleenarvioinnin kohteiksi. Tällöin myös ilmiön, sen parissa toimivien henkilöiden, täytyy perustella muotoaan ja olemassaoloaan uudestaan sekä löytää oma toimintatapansa peilautuen muihin ympärillä vallitseviin ilmiöihin. Tietysti tämä näkyy ensisijaisesti ilmiön ympärillä olevien ja toimivien ihmisten todellisuudessa, sillä heidän toimintansa kautta kukin ilmiö elää ja muuttuu suhteessa vaikuttaviin tekijöihin. Tähän pohdintaan palaan analyysiosion ympäristöä käsittelevässä alaluvussa.

Etnomusikologisesta perspektiivistä tarkasteltuna transnationaaleihin kulttuurisiin ilmiöihin liittyy tiettyjä mielenkiintoisia, tulkintaa vaativia seikkoja. Etnomusikologian tarkoituksena on tutkia musiikkia sen kulttuurisessa ja sosiaalisessa kontekstissa – kun esimerkiksi musiikkiesitys irrotetaan sen perinteisestä kulttuurisesta ympäristöstä, siihen liittyvät tulkinnat ja merkitykset voivat saada uusia muotoja (Stokes 1994, 97–98). Martin Stokes käyttää tästä esimerkkinä tapausta, jolloin joukko turkkilaisia muusikoita oli esiintymässä viikon ajan Irlannissa: alkuperäisestä viitekehyksestään irrotettuna kyseinen musiikkikulttuuri otettiin vastaan muusikoille yllättävästä näkökulmasta ja siitä nostettiin esiin seikkoja, joita ei alkuperäisessä viitekehyksessä pidettäisi huomionarvoisina (emt., 103–115).

Intian transnationaalinen historia ulottuu pitkälle. Intialainen kulttuuri on ollut vuorovaikutuksessa eurooppalaisen kulttuurin kanssa vuosisatoja ja näin ollen myös musiikilliset todellisuudet ovat aika-ajoin kohdanneet (kts. esim. Farrell 1997, 15–76). Nykyisessä muodossaan kiinnostus intialaisia musiikkikulttuureita kohtaan länsimaissa on kuitenkin melko nuorta perua. *Sarod*⁹-luuttusoitinmestari Ali Akbar Khanin ja *tabla*¹⁰-rumpali Chatur Lalin vuonna 1955 julkaistua äänitettä *Music of India: Morning and Evening Ragas* voidaan pitää ensimmäisenä länsimaalaiselle yleisölle suunnattuna hindustani-musiikin levytyksenä, jossa intialaista taidemusiikkiperinnettä esitellään sen itsensä takia ja siinä mitään sisällöllisesti muuttamatta (Lavezzoli 2006, 1-3).

Intialaisten taidemusiikkikulttuurien, niin eteläintialaisen karnaattisen perinteen kuin

⁹ Sarod on hindustani-musiikin piirissä käytetty nauhaton luuttusoitin (Menon 1995, 150).

¹⁰ Tabla-rummut ovat nykypäivänä yleisimmät hindustani-musiikin piirissä käytetyt perkussiosoitimet. Tablat koostuvat rumpuparista, matalaäänisestä bayanista ja korkealle viritetystä dayanista. (emt., 157.)

pohjoisintialaisen hindustani-perinteen, kulkeutumisen länsimaalaiselle musiikkikentälle voidaan näin ollen katsoa alkaneen 1950-luvulla. 1900-luku oli kaikkiaan huomattavien muutosten aikaa eritoten lännessä suosittumaksi muodostuneelle hindustani-musiikille ja se onkin näiden käänteiden myötä kokenut hurjan kulttuurisen muutoksen päätyessään paikallisista hovimusiikkityyleistä vakiintuneeksi osaksi länsimaisia maailmanmusiikkimarkkinoita. Aiemmin yhteen paikkaan ja yleisöön sidotusta muusikosta on tullut osa maailmanlaajuista musiikillista verkostoa.

Vielä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa ansioitunut hindustani-muusikko toimi lähes poikkeuksetta hovimusiikkona ja oli toimeentulonsa puolesta sidottu hoviin ja mesenaattina toimineeseen hallitsijaan. Mestaritason muusikko ei juurikaan matkustanut tai edes esiintynyt hovin ulkopuolella, vaan hänen tehtävänsä oli esiintyä hoville ja kouluttaa hänellä opissa olleita nuoria muusikoita. Näin ollen kussakin hovissa muodostui hieman omanlaisensa estetiikka ja musiikillinen ohjelmisto. (Massey & Massey 1976, 169.)

Pitkästi tämän "eristyneisyyden" myötä hindustani-musiikkiin syntyivät gharanat, eli musiikilliset koulukunnat, jotka usein kantoivat hovin alueen nimeä, kuten Benares-gharana, Jaipur-gharana tai Maihar-gharana. Intialaisessa yhteiskunnassa tapahtuneen murroksen myötä hovit menettivät hallinnollisen asemansa ja Intiasta tuli tasavalta maan itsenäistyessä vuonna 1947 – tämän myötä myös taidemusiikkia esittäneet muusikot joutuivat uuden tilanteen eteen, kun hovimusiikon ura ei ollut enää turvattu ja itsestään selvä valinta muusikoille. Nyt muusikoiden täytyi hankkia elantonsa esiintymällä, levyttämällä ja radio-orkestereissa soittamalla. Tämän käänteen myötä myös ulkomaille suuntautuneet konserttikiertueet tulivat hiljalleen osaksi useimpien intialaisten muusikoiden ammatinharjoitusta. Samalla tämä murros sekoitti myös gharana-perinteen pakkaa, sillä kun muusikot olivat nyt enemmän tekemisissä toistensa kanssa ja taidemusiikkilevytykset yleistyivät, vaikutteita omaan soittoon tai lauluun saatettiin ottaa myös oman gharanan ulkopuolelta.

Konserttikiertueiden ja levytysten myötä intialaiset taidemusiikkitraditiot tulivat yhä tutummiksi länsimaissa, missä länsimaisen yleisön kiinnostus intialaisia taidemusiikkiperinteitä kohtaan ja toisaalta länteen muuttaneiden intialaisten muodostamat yhteisöt mahdollistivat näiden perinteiden selviämisen niille lähtökohtaisesti vieraassa ympäristössä. Karnaattinen ja hindustani-taidemusiikki ovat näiden läntiseen maailmaan muodostuneiden "linnoitusten" myötä saaneet sittemmin

transnationaaleja olemassaolon muotoja. Transnationaalilla tarkoitan tässä yhteydessä esimerkiksi juuri kulttuuristen ilmiöiden liikkumista maantieteellisen ylijärjestyksen alkuperäisen kulttuuripiirin ulkopuolelle (kts. esim. Clifford 1997, 246). Toisin sanoen mainittuja musiikkiperinteitä harjoitetaan niiden alkuperäisten kulttuuristen kehysten ulkopuolella, kuitenkin pyrkimyksenä säilyttää soiva musiikki mahdollisimman muuttumattomana suhteessa sen alkuperäiseen ilmenemismuotoon.

Nähdäkseni kiinnostus kyseisiä kulttuureita kohtaan länsimaissa on tuolta ajalta tähän päivään asti hitaasti, mutta varmasti kasvanut ja esimerkiksi aiheeseen hyvin vakavasti suhtautuvien länsimaalaisten opiskelijoiden (ks. esim. Korpela 2009, 164–170) määrä on vuosikymmenten saatossa suhteellisen tasaisesti lisääntynyt. Näistä traditioista eritoten pohjoisintialainen hindustanimusiikki saavutti eräänlaisen muoti-ilmiön statuksen 1960-luvun loppupuolella hippiliikkeen ja siihen liittyneiden ilmiöiden valtavirtaistumisen myötä. Kirjassaan *Indian Music and the West* Gerry Farrell käyttää termiä "the Great Sitar Explosion" kuvaamaan tätä hetkellistä muodikkouden aikaa, jonka kulminaatio hänen mukaansa sijoittuu touko- ja syyskuun välille vuonna 1966 (Farrell 1997, 177). Hetkellisen huippunsa jälkeen intialaiset taidemusiikkikulttuurit ovat jatkaneet transnationaalia olemassaoloaan ja vakiinnuttaneet hiljalleen asemaansa länsimaisella musiikkikentällä – ilmiön ympärille muodostuneet yhteisöt ylläpitävät omaa toimintaansa ja välttämättömiä suhteita "emomaahan". Nykypäivänä aiheesta löytyvää länsimaista kirjallisuutta on lähes loputtomalta vaikuttava lista, musiikinopiskelija voi perehtyä syvällisesti intialaisiin taidemusiikkeihin useissa pohjoisamerikkalaisissa ja eurooppalaisissa musiikki-instituutioissa ja alan konserttitarjonta on länsimaissakin suhteellisen laajaa ja tasokasta (Farrell 1997, 220).

Edellä kuvatussa, 1900-luvulta alkaneen, kehityssuunnan valossa pohjoisintialainen taidemusiikkikulttuuri ja sen parissa toimivat ihmiset tarjoavat nähdäkseni jo lähes stereotyyppisen herkullisen esimerkkitapauksen kulttuurisen ilmiön transnationaalista ulottuvuudesta. Kuten jo aiemmin mainitsin, oman tutkielmani kannalta juuri transnationaalisuuden käsite auttaa sijoittamaan tarkasteltavan ilmiön tieteellisen käsitteistön universumiin; transnationaalisuuden teoria tarjoaa työssäni viitekehyksen ja raamit aiheen tarkastelulle. Kun tutkimuskohde on sijoitettu aitaukseensa tarkastelua varten, on helppoa havainnoida tarkemmin sen sisäistä maailmaa ja liikettä sitä risteävien todellisuuksien välillä.

1.4.2 Sosiaalisessa tilassa kelluntaa – Bourdieun pääomat, kenttä ja habitus

Hahmottaakseni kohteenani olevan kulttuurisen ilmiön ympärille syntyneitä yhteisöjä ja etenkin niiden piiriin kuuluvien yksilöiden toimintaa käytän ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun kehittämiä yhteisöjen toimintaa ja rakenteita eritteleviä teoreettisia käsitteitä. Bourdieun tutkimus on keskittynyt suurimmaksi osaksi tarkastelemaan ranskalaisen yhteiskunnan toimintaa ja valtarakenteita keskittyen erityisesti eri yhteiskuntaluokkien tapoihin määrittellä itsensä niin sisäisesti kuin suhteessa toisiin luokkiin sekä näiden yhteiskuntaluokkien sisäiseen hierarkiaan ja yksilön keinoihin kohottaa hierarkkista asemaansa (kts. esim. Bourdieu 1984). Bourdieun käsitteistä pääoman eri laadut, habitus ja kenttä muodostavat kokonaisuuden, jonka avulla hän on tutkimuksessaan eritellyt sosiaalista tilaa ja sen jakautumista.

Bourdieuun mukaan sosiaalinen tila rakentuu joukosta asemia, jotka ovat olemassa samanaikaisesti, mutta ovat samalla toisistaan eroavia. Asemat määrittyvät suhteessa toisiinsa juuri niiden erillisyyden kautta; yksilö hahmottaa oman asemansa tilassa suhteessa toisiin asemiin ja niiden eroavaisuuksiin suhteessa itseensä. Luokkia käsittelevässä sosiologisessa tutkimuksessa asemien voi nähdä sijaitsevan myös järjestyssuhteessa toisiinsa nähden - toisin sanoen ne voivat sijaita toistensa ylä- ja alapuolella tai olla kahden eri aseman välissä. (Bourdieu 1998, 15.)

Sosiaalisessa tilassa asemat järjestyvät kenttiin eri viitekehysten ja intressien mukaisesti. Esimerkiksi eri ammattikunnat ja harrasteryhmät muodostavat omat kenttensä ja kenttiä voidaankin näin ollen nähdä olevan yhtä paljon kuin eri sosiaalisia yhteisöjä jokaisen niistä muodostaessa oman yksikkönsä bourdieulaisessa sosiaalisessa tilassa. (Bourdieu 1986.) Yksilöiden hakeutumiseen eri kenttiin vaikuttavat taas pääoman eri muodot ihmisten välillä; samanlaista pääomaa hallussaan pitävät ihmiset päätyvät todennäköisemmin tekemisiin toistensa kanssa ja näin ollen muodostavat toiminnallisia kenttiä huomattavasti useammin kuin hyvin erilaisia pääoman muotoja omaavat toimijat (Bourdieu 1998, 20–21).

Pääomat Bourdieu on jakanut kolmeen luokkaan, jotka ovat taloudellinen, kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma. Taloudellinen pääoma tarkoittaa tuotantovälineitä, joilla pystytään tuottamaan erilaisia hyödykkeitä, joiden olemassa olo ja hallitseminen kussakin sosiaalisessa tilassa luo valtaa pääoman omistajille. Kulttuurinen pääoma puolestaan tarkoittaa ei-materiaalista ja ei-rahallista pääomaa, kuten koulutusta, älyä tai kokemuksia, jota yksilö voi kuitenkin käyttää menestymistään

edistääkseen. Sosiaalinen pääoma tarkoittaa yksilön luomaa sosiaalisten suhteiden verkostoa, jonka avulla hän pystyy kohentamaan omaa asemaansa yhteisössä. Pääomista etenkin sosiaalinen pääoma vaikuttaa kenttien muodostumiseen ja säilymiseen, sillä ihmiset, jotka voivat edistää omaa ja muiden asemaa verkostoitumalla keskenään toimivat usein juuri näin. (Bourdieu 1986.)

Habituksella Bourdieu viittaa käyttäytymistäipumuksiin, joita yksilöt omaksuvat kullakin kentällä toimiessaan. Bourdieu on käyttänyt omassa tutkimuksessaan tästä esimerkkinä muun muassa vertailukohtia työväenluokan ja yläluokan ruokailu- ja juomatottumuksista sekä kunkin kentän piirissä hyväksi katsotuista ajanviettotavoista. Omaksumalla tietyt käyttäytymismallit yksilö vahvistaa omaa kuulumistaan ryhmään ja samalla lujittaa ryhmän omaa identiteettiä toimiessaan odotetulla tavalla. (Bourdieu 1998, 18–20.)

1.4.3 Bourdieun kritiikki ja oma suhtautumiseni bourdieulaisiin teorioihin

Bourdieun teoriat ovat saavuttaneet huomattavaa suosiota eritoten sosiologisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen piirissä. Toimittamansa teoksen *Bourdieu ja minä* (2006) johdannossa Semi Purhonen ja J. P. Roos sekä heidän ohellaan johdannon kirjoittamiseen osallistunut Keijo Rahkonen erittelevät laajasti syitä Bourdieun suosiolle ja toteavat muun muassa hänen olevan tällä hetkellä historian siteeratuin ranskalais sosiologi (emt., 12–13). Etnomusiikologisen tutkimuksen ja musiikkitieteiden parissa tai niitä tieteenaloina sivuavassa tutkimuksessa Bourdieun teorioita on käytetty lähinnä tarkasteltaessa musiikkimakua ja ihmisten kuuntelutottumusten eriytymistä (kts. esim. Peterson & Simkus 1992 tai Bryson 1996), mutta oma etsintäni ei tuottanut juurikaan tulosta esimerkiksi kulttuuri- tai sosiaaliantropologisen musiikintutkimuksen piiristä.

Laajamittaisen suosion ohella Bourdieun teoriat sekä hänen henkilöahmonsensa ovat myös ajoittain olleet rankankin kritiikin kohteina. Erityisesti hänen keskittymistään yhteiskuntaluokkien erittelyyn tutkimuksessaan on pidetty vanhahtavana jo 1980-luvulta alkaen (kts. esim. Beck 1986 tai Gronow 1997) ja yhtäläillä hänen keskittymisensä yksinomaan niin sanotun korkeakulttuurin analysointiin makututkimuksensa puitteissa ja muodin vaikutuksen sivuuttaminen on nähty heikkoutena hänen työnsä kokonaisuuden kannalta (Shusterman 1992, 172). Bourdieu on saanut paljon vastakkaisia ääniä henkilöiltä, jotka eivät alun perinkään ole olleet samaa mieltä hänen näkemyksistään, mutta

tämän hetken kenties vaikutusvaltaisimmat bourdieulaisen ajattelun kriitikot lienevät kuitenkin kaksi hänen entistä oppilastaan Luc Boltanski ja Laurent Thévenot. Tehtyään ensin yhteistyötä Bourdieun kanssa Boltanski ja Thévenot päätyivät lopulta kritisoimaan oppi-isäänsä ja kehittivät oman kriittisen vaihtoehdonsa hänen teorioilleen (1991).

Henkilökohtaisesti suhtaudun Bourdieun teorioihin maltillisesti. Vaikka hänen töistään on helppo löytää tarttumapintaa kritiikille, ovat hänen näkemyksensä mielestäni hyvin sovellettavissa erityyppiseen tutkimukseen varsinkin sosiaalitieteisiin painottuvan tutkimuksen piirissä. Bourdieun oman tutkimuksen rajautuminen ranskalaiseen yhteiskuntaan, sen luokkiin ja eliittiin luo mielestäni vain yhden kontekstin hänen teorioidensa soveltamiselle; Bourdieun kehittämät ihmisryhmien ja yhteiskuntien tulkintakeinot eivät ole yhtä kuin hänen tutkimuskohteensa, vaan niitä voidaan nähdäkseni soveltaa huomattavasti laajemmalle. Esimerkiksi oman tutkimusaineistoni analyysiin nämä näkemykset luovat selkeän ja hyvin läpileikkaavan tarkastelutavan, vaikka ollaankin kaukana ranskalaisesta luokkayhteiskunnasta ja sen sisäisistä toimintaperiaatteista.

Omassa työssäni tutkimusmateriaalin analyysin kannalta Bourdieun käsitteistä erityisen tärkeiksi nousevat kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma sekä habitus. Näiden termien kautta pyrin muodostamaan kokonaiskuvan niistä olemisen ja toiminnan tavoista, jotka musiikinharjoittajan on omaksuttava pyrkiessään harjoittamaan pohjoisintialaista taidemusiikkia ammattimaisesti. Omakohtaiset kokemukseni aiheen parissa ovat auttaneet minua muodostamaan tästä tietyn ennako-oletuksen, jota pystyn peilaamaan valitsemani teoreettisen viitekehyksen kautta ja testaamaan sen toimivuutta tutkimusmateriaalia tarkastellessani.

Jo aivan omien musiikkiopintojeni alkuvaiheessa sain käsityksen siitä, miten tärkeää kulttuurisen pääoman kerryttäminen on pohjoisintialaisen taidemusiikin opiskelun kannalta. Kyse ei ole vain soivan musiikin opiskelusta, vaan kokonaisen kulttuurin tuntemisesta; ei riitä, että musiikinopiskelija tuntee hyvin raga-perinnettä ja soittimensa teknisiä ulottuvuuksia, vaan hänen on tunnettava myös musiikkikulttuuriin liittyviä konventioita ja ymmärrettävä esimerkiksi muusikoiden välistä hierarkiaa. Näin ollen laaja kulttuurinen pääoma on musiikinharjoittajalle välttämätön, mikäli hän pyrkii etenemään urallaan muusikkona.

Hankittuaan kulttuurista pääomaa muusikon täytyy tehdä se kentälle näkyväksi oman habituksensa, eli käyttäytymisensä, kautta. Esimerkiksi konsertit ovat muusikoille tärkeitä kulttuurisen

pääomansa esittelytilanteita, olivatpa he esiintymässä tai yleisössä. Kuten Eero Hämeenniemi on todennut, intialaisten taidemusiikkiperinteiden konserttitilaisuudet eroavat melkoisesti länsimaisen taidemusiikin konserteista – yleisö ei ole vain passiivinen kuuntelija, vaan osallistuva toimija, jonka panos saattaa toisinaan olla jopa merkittävä konsertissa esitettävän musiikin kehittelyn kannalta (Hämeenniemi 2007, 14–19). Näin ollen musiikinharjoittaja tekee itsensä olevaksi omaksumalla hänen roolilleen kuuluvan habituksen hyödyntämällä kulttuurista pääomaansa. Hän muun muassa laskee talaa oikeaoppisilla käsiliikkeillä, osoittaa ymmärtävänsä esityksen nyansseja huudahtamalla kehuvasti: "Kya bat!" esiintyjien erityisen onnistuneiden improvisaatioiden yhteydessä ja osoittaa kunnioitusta konsertissa tapaamilleen vanhemmille muusikoille koskettamalla heidän jalkojaan oikean kätensä sormilla. Toimimalla täten hän osoittaa olevansa osa musiikkikulttuurin ympärille muodostunutta kenttää ja samalla vahvistaa kentän jo vakiintuneita toimintatapoja ja kulttuurisia käytäntöjä.

Habituksen oletan olevan merkittävässä osassa sosiaalisen pääoman hankkimisen kannalta. Tuntamalla kulttuuriin liittyvät käytösmallit musiikinharjoittaja osoittaa olevansa osa kenttää ja hänen on näin ollen helpompi lähestyä muita kentällä olevia toimijoita. Sosiaalinen pääoma on puolestaan pohjoisintialaistan taidemusiikkia harjoittavalle muusikolle tärkeää samasta syystä, kun ainakin omakohtaisiin kokemuksiini pohjaten voisin väittää sen olevan tärkeää kenelle tahansa muusikolle. Uralla eteneminen ja muun muassa konsertointimahdollisuudet, henkilökohtainen näkyvyys ja osittain jopa arvostus muusikkona rakentuvat pitkälti sen varaan, että sattuu tuntemaan oikeita ihmisiä. Esimerkiksi nuoren muusikon uran kannalta saattaa käännteentekevä hetki olla esiintyminen jonkin vanhemman ja arvostetun muusikon kanssa tai edes kyseisen muusikon nuorelle kollegalleen julkisesti osoittama kehu. Myös sukulaisuussuhde, etenkin perillisuus, maineikkaaseen muusikkoon tai muusikkosukuun luo intialaisten perinteiden piirissä huomattavaa pääomaa kantajalleen.

Sosiaalisen pääoman uskon myös osittain palautuvan kulttuuriseksi pääomaksi. Pohjoisintialaisessa taidemusiikkiperinteessä muusikoiden keskinäinen ajatusten- ja tiedonvaihto sekä mielipiteitä koskevat keskustelut ovat usein heidän välisen sosiaalisen kanssakäymisen keskiössä. Nuorelle muusikolle saattaa jälleen olla korvaamatonta hyötyä hyvistä suhteista vanhempiin, erityisesti mestaritason muusikoihin: usein vapaamuotoiset keskustelut mestarimuusikoiden seurassa ovat tilanteita, joista jälkikäteen huomaa oppineensa jotain hyvin merkittävää.

Tutkimuskohteeni transnationaalinen viitekehys lisää aiheeseen mielenkiintoisen tarkastelukulman. Tarinoiden miljöön ollessa Iso-Britannia pohjoisintialainen musiikkiperinne on itselleen lähtökohtaisesti vieraan kulttuurin ja sen käytäntöjen ympäröimänä. Näin ollen voi olettaa, etteivät kaikki muusikon habitukseen perinteisesti kuuluvat ilmiöt siirry uuteen miljööseen täysin kitkatta ja toisaalta muusikko ei voi välttyä länsimaisen yhteiskunnan rytmiltä ja käytännöiltä ollessaan sen ympäröimänä. On mahdollista että muusikko huomaa pian olevansa kulttuuristen ilmiöiden ristitulessa ja mahdollistaakseen toimintansa hänen on kyettävä tasapainottelemaan kahden keskinäisesti ristiriitaisen kulttuurisen kentän välillä.

Tällaiset tilanteet saattavat olla hyvin arkipäiväisiäkin, kuten ollessani erinäisiä kertoja kaljoittelemassa opettajani luona. Vaikka tilanne oli hyvin vapaamuotoinen ja lukeutui "länsimaisen hengailukulttuurin" piiriin, oli minun tehtäväni tyhjentää opettajani tuhkakuppi, tuoda hänelle uusi olut edellisen loputtua. Mikäli savukkeet tai olut loppuivat, sain juosta hakemassa niitä lisää alakerran kaupasta. Perinteisesti olisi kuitenkin suuri tabu esimerkiksi juoda alkoholia tai polttaa tupakkaa opettajansa, tai jonkin toisen vanhemman muusikon, läsnä ollessa, kuten itse toimin Sanjayn kanssa useinkin. Hän muun muassa kertoi menneensä vielä neljäkymmentävuotiaana nurkan taakse tupakoimaan ollessaan oman opettajansa seurassa vaikka hänen opettajansa poltti itsekin.

2 AINEISTO: HAASTATELTUJEN ELÄMÄNTARINAT

Tässä luvussa esittelen tutkielmassani käyttämäni aineiston pääpiirteissään. Tarkoitukseni on keskittyä haastattelujen runkoina toimineisiin haastateltavien elämäntarinoihin ja pyrkiä näin luomaan tutkielmani kannalta olennaista kontekstia ja taustaa analyysiosiossa esittämälleni pohdinnalle. Tämän luvun ensisijainen tarkoitus on siis tuottaa lihaa niiden luiden ympärille, jotka tätä kokonaisuutta kannattelevat – halua tarjota lukijalle aineistoa esitellessäni tarttumapintaa siihen todellisuuteen, jota selitän materiaalia tarkemmin analysoidessani luvussa kolme.

Esittelen kunkin haastateltavan musiikillista elämäntarinaa lapsuudesta haastattelujen tekohetkeen asti. Pyrkimykseni on hahmottaa heidän musiikillisen toimintansa kokonaiskaarta. Käyn läpi sitä, kuinka he ovat päätyneet pohjoisintialaisen taidemusiikin pariin, millaisia ongelmia ja onnistumisia he ovat tiellään kohdanneet. Perehdyn myös siihen missä, miten ja kenen johdolla he ovat opiskelleet sekä mitä heidän ammatillinen uransa musiikin parissa on pitänyt sisällän ja onko musiikinharjoittaminen ollut heille päätoimista vai jonkin toisen ammatin rinnalla harjoitettavaa toimintaa. Näin pyrin luomaan kokonaiskuvan jokaisesta haastateltavastani ja heidän musiikillisesta historiastaan.

Käydessäni tässä läpi haastateltujen elämäntarinoita kuvastavat tekstissä kuultavat äänet suoraan heidän omista kokemuksistaan ja mielipiteistään. Toisin sanoen en tässä luvussa tuo esiin omia mielipiteitäni tai esimerkiksi arvioi haastateltujen toimintaa ja vaikkapa heidän toisista muusikoista ja musiikkiperinteeseen liittyvistä konventioistaan esittämiä kriittisiä huomautuksia. Mikäli joku haastateltavista on vaikkapa kritisoinut joltain muusikolta saamaansa opetusta, on tämä yksin kyseisen haastateltavan näkemys aiheesta. eikä näkemyksiä ole ladattu omilla asenteillani. Luvun tarkoituksena on nimenomaan taustoittaa haastateltavien omakohtaisia vaiheita hindustanimusiikkia harjoittavina muusikoina ja heidän näkemyksiään toiminnastaan ja musiikkikulttuurista näiden vaiheiden valossa.

2.1 Viram Jasani

Intialaissukuinen Viram Jasani on syntynyt Keniassa 21.5.1945 ja muuttanut perheensä mukana Lontooseen vuonna 1949. Tuolloin Lontoossa asui hänen mukaansa melko vähän intialaisia ja

niistäkään harvoista juuri kukaan ei ollut kiinnostunut intialaisesta taidemusiikista. Jasanin perhe oli tässä kuitenkin poikkeus, sillä hänen isänsä harrasti musiikkia intohimoisesti ja niinpä heidän kodissaan kuunneltiin paljon taidemusiikkilevytyksiä ja lapsille opetettiin muun muassa tablarumpujen ja käsiharmonin soittoa sekä laulua. Niinpä Jasani on ollut pienestä pitäen kosketuksissa intialaiseen taidemusiikkiin ja tuntee omien sanojensa mukaan intialaisen musiikkiperinteen olevan kulttuurisesti lähempänä häntä itseään kuin länsimaisen musiikkiperinteen, joka kuitenkin oli osa yhteiskuntaa ja kulttuuria, jossa hän kasvoi.

Jasanien koti Lontoossa oli vielä 1950-luvulla ja 1960-luvun alkupuolella "intialaisen musiikin keidas sitä ympäröineen autiomaan keskellä" (Jasani 6.5.2010) ja näin ollen länsimaissa konserttikiertueilla olleet intialaiset muusikot vierailivat lähes poikkeuksetta heillä Iso-Britanniassa ollessaan ja lainasivat perheen soittimia esiintymisiään varten. Näin Jasani on pienestä pitäen tavannut arvostettuja muusikoita ja saanut luotua heidän kanssaan jopa koko elämän kestäneitä ystävyys-suhteita. Tapaamiansa muusikoita tarkkailemalla Jasani teki tärkeitä havaintoja muun muassa harjoittelun kurinalaisuudesta ja eri koulukuntien välillä vallitsevista tyyllillisistä eroista.

Jasanin musiikillisen toiminnan kannalta käänteen tekevä hetki oli sitar-mestari Vilayat Khanin tapaaminen ja tämän konsertin näkeminen Carnegie Hallissa Jasanin ollessa noin kaksitoistavuotias. Tämän seurauksena hän päätti ryhtyä opiskelemaan sitarin soittoa ja keskittyä Vilayat Khanin edustamaa, vokaalimusiikkia jäljittelevää *gayaki ang*¹¹ -soittotapaa vakavissaan. Jo hieman tätä ennen hän oli ollut kiinnostunut sitarin soittamisesta ja saanut joitakin soittotunteja eräältä Lontoossa asuneelta intialaiselta insinööriltä, joka harrasti musiikkia ja oli antanut soittotunteja aiemmin Jasanin veljelle. Ennen Vilayat Khanin kohtaamista Jasanin kiinnostuksensa ei kuitenkaan ollut vielä kovin vakavaa, eikä hänellä ollut tällöin vielä edes omaa soitinta. Ensimmäisen sitarinsa hän saikin juuri Vilayat Khanilta tämän vaikututtua Jasanin innostuneisuudesta ja rakkaudesta musiikkiin kohtaan. Khan kuitenkin palasi tuolloin Intiaan ja Jasani jäi yksin sitar-opintojensa kanssa ollen vailla perinteistä oppilas-opettaja-suhdetta.

Tuota kohtaamista seurasi noin kymmenen vuoden jakso, jolloin Jasani ei saanut oppitunteja keneltäkään, vaan hänen sitar-oppinsa muodostuivat levyjen kuuntelusta ja niiden jäljittelystä, sekä

11 Kaksi sitar-musiikin pääsuuntausta ovat *gayaki ang* ja *tantrakari ang*. Ensimmäinen pyrkii jäljittelemään *khyal*-laulua ja sen fraseerausta kun jälkimmäinen taas painottaa instrumentin omien ominaisuuksien ja soittotekniikoiden merkitystä. *Tantrakari ang* -soittotyylissä käytetään toisinaan myös nimitystä *been baj*, jolloin viitataan erityisesti *dhrupad*-musiikista ja sen parissa käytetystä *rudra veena* -soittimesta periytyvään fraseeraukseen ja sen merkitykseen sitar-musiikille. (Slawek 2000, 194–195.)

konsertoimassa käyneiden muusikoiden tarkkailusta. Vuonna 1967 Vilayat Khan palasi jälleen konsertoimaan Lontooseen, jolloin Jasani rohkaisi mielensä ja kysyi, hyväksyisikö Khan hänet oppilaakseen. Khanin kiireisen elämän takia hän ei kuitenkaan tähän suostunut, mutta ehdotti Jasanille opettajaksi Lontooseen pitemmäksi aikaa muuttanutta veljenään Imrat Khania. Jasani aloitti opintonsa Imrat Khanin oppilaana pian tämän jälkeen, mutta ei lopulta saanut tältä kuin kolme oppituntia. Jasanin oli jo ennen Imrat Khanin oppiin päätymistä ehtinyt harjoitella päämäärätietoisesti useita vuosia ja näin ollen kehittynyt jo melkoisen hyväksi soittajaksi. Tuohon aikaan hän soitti omien sanojensa mukaan paremmin kuin Imrat Khanin omat pojat ja tämä muodostui ongelmaksi heidän välilleen, sillä perinteen mukaan opettajan tulisi siirtää kaikkein edistynein tietämyksensä ensisijaisesti omille jälkeläisilleen. Nyt asetelma oli kuitenkin päälallaan, minkä johdosta opettaja-oppilas-suhde Khanin ja Jasanin välillä kariutui pian alkamisensa jälkeen.

Näihin aikoihin Jasani oli aloittanut opintonsa Lontoon yliopiston afrikkalaisten ja itämaisten perinteiden tutkimukseen keskittyvällä laitoksella SOAS:illa (School of Oriental and African Studies) ja pystyi näin ollen myös yliopisto-opintojensa kautta keskittymään hindustani-musiikkiin. Hän oli myös ryhtynyt järjestämään konsertteja ja kiertueita intialaisille muusikoille ja tutustui jälleen tätä kautta moniin merkittäviin muusikoihin, joilta sai myös yksittäisiä opinrippeitä. Muun muassa sitaristi Nikhil Banerjee kertoi Jasanille omat harjoittelumetodinsa, jotka muodostuivat tästä eteenpäin myös oleelliseksi osaksi Jasanin päivittäisiä sitar-harjoituksia. Toinen merkittävä vinkkejä antanut muusikko tuona aikana rudra veenan¹² soittajalta Zia Mohiuddin Dagar, jonka oppilaana Jasanin veli oli tuolloin Intiassa. Jasani ei näinä aikoina kuitenkaan saanut pitkäkestoista oppia yhdeltä opettajalta keneltäkään, mikä on hindustani-musiikin opiskelussa melkoisen epätraditionaalista. Hän ei ole tästä harmissaan, sillä hän on tyytyväinen omaan kehitykseensä muusikkona ja hän on kuitenkin saanut oppia erittäin korkeatasoisilta mestareilta, joiden opetukset ovat vaikuttaneet hänen muusikkouteensa suuresti.

Vuonna 1969 Jasani tutustui erinäisten käännteiden kautta arvostettuun tabla-rumpaliin Latif Khaniin, josta tuli sittemmin hänen pitkäaikainen soittokumppaninsa ja opettajansa. Khan tuli tuolloin Lontooseen suuren tanssiryhmän mukana, osana yhtyettä, jonka oli määrä säestää tanssijoita näiden kiertäessä ympäri Eurooppaa. Ryhmän saavuttua Iso-Britanniaan tanssijat ja kiertuetta järjestäneet henkilöt kuitenkin katosivat välittömästi – koko kiertue oli suunniteltu vain, jotta nämä henkilöt pääsisivät laittomasti länsimaihin. Säestysorkesterin passit ja paluumatkan

¹² Rudra veena, tunnettu myös nimellä been, on eräs vanhimmista intialaisten taidemusiikkitraditioiden piirissä käytetyistä luuttusoittimista. Sitä käytetään lähes yksinomaan dhrupad-musiikin esittämiseen. (Menon 1995, 145.)

lentoliput katosivat tanssijoiden myötä ja muusikot jäivät kielitaidottomina keskelle vierasta kaupunkia ja kulttuuria. SOAS:in opiskelijat päättivät yhteistuumin majoittaa muusikot ja ryhtyä järjestämään heille konsertteja ja levytyssessioita lentolippurahojen kasaan saamiseksi. Tätä kautta Jasani tutustui Latif Khaniin paremmin ja esiintyi sekä levytti hänen kanssaan ensimmäistä kertaa tuolloin.

Latif Khanin Intiaan paluun jälkeen ystävyys- ja opetussuhde säilyi ja Jasani järjesti Khanille konserttikiertueita Euroopassa tasaisin väliajoin. Khan oli soittanut paljon monien maineikkaiden sitaristien, kuten Jasanin ihannoiman Vilayat Khanin, kanssa ja saattoi näin ollen neuvoa häntä muun muassa Vilayat Khanin soittotyylin opiskelussa hyvin yksityiskohtaisesti. Tärkeiksi oppitunneiksi muodostuivat pitkät harjoitussessiot Khanin kanssa, joissa Jasanin täytyi liikkua aivan oman fyysisen kestäväytensä ja mielikuvituksensa rajoilla. Khan toimi Jasanin opettajana pisimpään, kuolemaansa asti 1990-luvun lopulle. Khanin kanssa soittaminen loi myös uskottavuutta Jasanille muusikkona ja näin ollen helpotti esimerkiksi konsertointitilaisuuksien saamista erityisesti Intiassa.

1960- ja 1970-luvuilla Jasani rahoitti yliopisto-opintojaan soittamalla sitaria ja tabloja sessiomuusikkona useilla pop- ja rock-albumeilla. Tunnetuin levytys, jolla Jasanin soittoa kuulee, on lienee Black Mountain Side -kappale Led Zeppelinin I-levyltä. Opintojensa päätyttyä Jasani päätti kuitenkin mennä töihin perheensä omistamaan metallialan yritykseen ja keskittyä musiikillisesti yksinomaan taidemusiikin harjoitteluun ja sen esittämiseen. Hän on samalla jatkanut konserttien ja kiertueiden järjestämistä Iso-Britanniassa muun muassa vuonna 1989 perustetun Asian Music Circuitin (jatkossa AMC) kautta. 2000-luvulla Jasani jättäytyi pois perheyrittäjänsä kokoaikaisesta työvahvuudesta ja on keskittynyt työskentelemään AMC:ssa.

2.2 Clive Bell

Clive Bell on sukutaustaltaan britannialainen ja hän on syntynyt Japanissa 19.1.1939. Tämän jälkeen hän on asunut perheensä mukana Kanadassa, Uudessa-Seelannissa ja Kiinassa ennen kuin he muuttivat Lontooseen vuonna 1961. Bell on harrastanut musiikkia lapsesta asti, jolloin hän opiskeli pianonsoittoa ja hieman päälle kaksikymmentävuotiaana hän ryhtyi soittamaan poikkihuilua. Pohjoisintialaiseen taidemusiikkiin Bell tutustui vasta aikuisiällä 1970-luvun

alkupuolella, mistä lähtien se onkin ollut hänen pääasiallinen intohimonsa. Tuolloin intialainen musiikki oli eräänlainen muoti-ilmiö myös Iso-Britanniassa ja siitä innostuneita muusikoita oli paljon. Useimmat heistä halusivat soittaa sitaria, mutta Bell valitsi soittimekseen *bansuri*-huilun¹³, sillä sen soittamista helpotti hänen poikkihuilistitaustansa. Hänellä ei tässä vaiheessa kuitenkaan ollut aikomusta päätyä ammattimuusikoksi, vaan enneminkin kehittyä vakavana musiikin harrastajana.

Alkuun pääseminen ei ollut kuitenkaan helppoa, sillä soittimen saati opettajan löytyminen Lontoosta osoittautui melko haastavaksi tehtäväksi. Lopulta hän kuitenkin tutustui Lontoossa asuneeseen intialaiseen liikemieheen Suvendra Kamaan, joka oli amatöörimuusikko ja soitti *bansuri*-huilua. Kamalta Bell sai soittotunteja muutaman kuukauden ajan, mutta he eivät edenneet juurikaan Kaman ajan- ja opetuskokemuksen puutteen takia. Niinpä Bell päätti tehdä ensimmäisen opintomatkinsa Intiaan vuonna 1974. Tuolloin hänellä ei kuitenkaan ollut kovin hyvää käsitystä siitä, minne hänen pitäisi mennä ja keitä muusikoita hänen pitäisi yrittää tavata, ja niinpä häneltä kului paljon aikaa oikean opettajan etsimiseen. Puoli vuotta kestäneen matkan loppupuolella Bell päätyi Delhissä asuneen *shehnai*¹⁴-oboensoittajan Darshan Kamdarin oppilaaksi, mutta tässä vaiheessa kesän tehdessä jo tuloaan ja lämpötilan kohotessa päivittäin lähelle viittäkymmentä astetta Bell totesi vakavan soitonopiskelun olevan hänelle siinä kuumuudessa mahdotonta ja palasi Lontooseen.

Ensimmäisen Intian-matkinsa jälkeen Bell tunsu olevansa musiikinopiskelunsa suhteen hieman eksyksissä, mutta tutustui kuitenkin pian Lontoossa asuneeseen laulajaan nimeltä Mita Dasgupta, joka opetti häntä pari seuraavaa vuotta. Bellin kohdalla käänteen tekevä hetki oli puolestaan *bansuri*-huilisti Raganath Sethin konserttimatka Iso-Britanniaan vuonna 1976. Seth viipyi Lontoossa muutaman kuukauden, jonka aikana Bellistä tuli hänen oppilaansa ja Seth pyysi häntä matkustamaan luokseen Mumbaihin jatkaakseen soitto-opintojaan. Bell toteuttikin seuraavan opintomatkinsa Intiaan vuonna 1978 ja oleskeli tuolloin Mumbaissa kymmenen kuukautta intensiivisesti opiskellen. Tänä aikana hänen normaali päivänsä alkoi aamuisella soittotunnilla Sethin luona, jonka jälkeen hän harjoitteli päivän tablistin kanssa. Tänä aikana Bell tutustui myös All Indian Radiossa radiomusikkona työskennelleeseen viulistiin, jonka kanssa ryhtyi harjoittelemaan säännöllisesti ilta-aikaan ja näin ollen oppi sävellyksiä myös häneltä.

13 Bansuri on hindustani-musiikin piirissä käytetty bambusta valmistettu poikkihuilu (Menon 1995, 19).

14 Shehnai on hindustani-musiikin piirissä käytetty oboesoitin, jolla on juuret Lähi-idän alueella tavatussa *zurna*-oboessa (emt., 151).

Bell teki vielä yhden kolme kuukautta kestäneen opintomatkan Sethin luo vuosien 1982–1983 taitteessa, mutta ei ole sittemmin saanut muodollista opetusta, vaan on opiskellut itsenäisesti konsertteja ja levytyksiä kuuntelemalla ja analysoimalla. Tärkeiksi "oppitunneiksi" hänelle ovat myös muodostuneet tilaisuudet soittaa eri muusikoiden kanssa joko esiintyessään tai muuten vain näitä tavatessaan. Omien sanojensa mukaan hän on hieman poikkeava intialaista taidemusiikkia esittävä muusikko, sillä hän ei ole 1980-luvun alun jälkeen tehnyt säännöllisesti matkoja Intiaan, toisin kuin monet muut taustaltaan länsimaiset muusikot. Tähän päällimmäisenä syynä ovat olleet työkiireet muusikkona.

Vuosi 1982 merkitsi Bellille uusia tuulia ammatillisessa mielessä, sillä tuohon asti hän oli työskennellyt tv-tuottajana, mutta päätti nyt keskittyä täysin musiikkiin. 1980- ja 1990-luvuilla Bellin pääasialliset tulot muodostuivat konsertoimisesta – soolokonserttien lisäksi hän toimi usein laulajien ja tanssijoiden säestäjänä sekä soitti myös monissa erilaisissa fuusioyhtyeissä. Hänen konsertointinsa oli tänä aikana hyvin aktiivista ja laaja-alaista niin Iso-Britanniassa kuin sen ulkopuolellakin. Haastattelun yhteydessä hän muun muassa muisteli erinäisiä konserttimatkojaan Suomeen.

2000-luvulle tultaessa Bellin työskentelyn painopiste siirtyi opettamiseen hänen kyllästyttyään kiertue-elämään. Bell lisäsi oppilasmääräänsä Bharatiya Vidya Bhavan -oppilaitoksessa, jossa hän on opettanut bansurinsoittoa jo 1980-luvun alkupuolelta asti, sekä aloitti työn musiikin tuntiohjaajana lontoolaisessa hindulaisuuden mukaisesti painottuneessa Swaminaryan School:issa. Kirjoitushetkellä Bell on virallisesti eläkkeellä, mutta jatkaa yhä opettamista edellä mainituissa oppilaitoksissa.

2.3 Chironjib Chakraborty

Chironjib Chakraborty syntyi 14.3.1968 lähellä Kalkutan keskustaa vakavaraisen perheen ainoaksi lapseksi. Hänen suvussa ei ollut ammattimuusikoita, mutta varsinkin taidemusiikkiin suhtauduttiin hänen perheessään intohimolla ja kunnioittaen. Tästä johtuen Chakrabortyn isä piti tärkeänä, että hänen poikansa saisi koulutusta taidemusiikin saralla ja koska suvussa ei ollut muusikoita, jotka häntä olisivat voineet perinteen mukaisesti opettaa, Chakraborty laitettiin laulutunneille perheen ylläpitämään paikalliseen musiikkikouluun hänen ollessaan nelivuotias.

Tässä Anjali Music Practise Centerissä sai ensikosketuksensa taidemusiikkiopintoihin. Vaikka Chakrabortyn musiikillinen koulutus alkoi suhteellisen varhain, hän ei itse suhtautunut musiikkiin ja sen opiskeluun kovinkaan suurella intohimolla vielä pitkään aikaan.

Lapsuus ja teinivuodet kuluivat Chakrabortyalla Bollywood-musiikkia kuunnellen, eikä hän ollut järin vakavissaan lauluopintojensa suhteen. Ensimmäisen varsinaisen gurunsa Pandit Nidan Bandhu Banerjeen kanssa hän aloitti perheensä painostamana opintonsa ollessaan kaksitoistavuotias. Banerjee oli hyvin ymmärtäväinen nuoren muusikon alun suhteen, eikä esimerkiksi kieltäytynyt opettamasta häntä Chakrabortyn motivaation vielä odottaessa itseään. “Hän oli hyvin kärsivällinen kanssani – ehkä hän tiesi, että muutun ajan myötä” (Chakraborty 28.5.2010). Banerjee opettikin lopulta Chakrabortyha kuolemaansa asti aina 2010-luvun alkupuolelle.

Varsinainen suunnanmuutos Chakrabortyn suhtautumisessa musiikkiin tapahtui hänen ollessaan noin kahdeksantoistavuotias, jolloin hänen isänsä vaati Chakrabortyha menemään nuoren laulajan Ajoy Chakravarthyyn aamukonserttiin. Tämä konsertti herätti Chakrabortyn kiinnostuksen perinteiseen intialaiseen taidelauluun. Hän alkoi käydä taidemusiikkikonserteissa ja innostuksen yhä kasvaessa tarkemmin läpi lapsuudesta asti saamiaan lauluharjoituksia ja sävellyksiä. Lopulta kahdenkymmenen ikävuoden tienoilla hän päätti vakavoitua musiikinopiskelunsa suhteen ja päätyi opiskelemaan Rabindra Bharati University:n suorittaakseen musiikinmaisterin tutkinnon.

Viisi vuotta kestäneet yliopisto-opinnot olivat Chakrabortyille hyvin hedelmällistä aikaa. Tuolloin hän sai laulutunteja innoituksensa lähteeltä Ajoy Chakravarthyilta, harjoitteli intensiivisesti kuudesta seitsemään tuntia päivässä, alkoi esiintyä julkisesti ja osallistui muun muassa All Indian Radion järjestämään kilpailuun sekä muihin musiikkikilpailuihin saaden positiivista palautetta, menestystä ja stipendejä. Omien sanojensa mukaan tuona aikana hän ja hänen opiskelutoverinsa elivät musiikkia hyvin kokonaisvaltaisesti.

Yliopisto-opintojensa päätyttyä vuonna 1993 Chakraborty liittyi niin ikään Kalkutassa toimineen Sangeet Research Academy:n oppilaaksi ja sai täällä opettajakseen Pandit Arun Badhurin. Vuonna 1996 hän puolestaan alkoi itse opettaa yliopisto-opettajansa Chakravarthyyn perustamassa Shrutinandan-musiikkikoulussa samalla itse jatkaen lauluopintojaan niin Badhurin ja Chakravarthyyn kuin Banerjeenkin oppilaana. Tänä aikana hän myös alkoi myös konsertoida huomattavasti aiempaa enemmän. Vuosina 1997 ja 1998 Chakraborty teki myös ensimmäiset Iso-

Britanniaan suuntautuneet ulkomaankonserttimatkansa. Vuoden 1998 konserttimatkalla hän myös piti laulutyoöpajan Bharatiya Vidya Bhavan -oppilaitoksessa Lontoossa ja yllätyksekseen huomasi, että monet brittiopiskelijatkin saattoivat suhtautua hyvinkin vakavasti intialaisen taidemusiikin opiskeluun.

Seuraavan kerran Chakraborty matkusti Lontooseen konsertoimaan ja pitämään työpajoja vuonna 2001. Tämän matkan romanttiset käänteet vaikuttivat hänen elämäänsä siten, että muutto Lontooseen tapahtui jo seuraavana vuotena, jotta edellisenä vuonna Chakrabortyn ja hänen naisopiskelijansa välille leimahtanut lemmen kipinä saatiin jalostettua valtoimenaan roihuavaksi liekiksi avioliiton nuotiopaikalle. Hänen musiikkiuransa suhteen tämä päätös mahdollisti uudenlaisia kehityskaaria, mutta samalla tarkoitti lähes nollapisteestä aloittamista. Parin ensimmäisen Lontoossa asutun vuoden aikana Chkrabortyella ei vielä ollutkaan mainittavasti konsertteja eikä lauluoppilaita.

Vuoden 2004 tienoilla Chakraborty alkoi kuitenkin saada enemmän jalansijaa Lontoon musiikkipiireissä. Tästä lähtien hän on yhä enemmän opettanut laulua ja konsertoinut sekä osallistunut lukuisiin monikulttuurisiin musiikkiprojekteihin Iso-Britanniassa. Hän on sittemmin toiminut myös Trinity Collegen intialaisen musiikin opintokokonaisuudessa pohjoisintialaisen taidelaulun opettajana. Chakraborty on laajentanut musiikillista toimintaansa myös taidemusiikin ulkopuolella ja nykyään hän on myös suhteellisen tunnettu fuusio-musiikkia esittävä artisti ja hän on tämän aluevaltauksensa myötä työskennellyt muun muassa Talvin Singhin¹⁵ kanssa.

2.4 Nicolas Magriel

Nicolas Magriel syntyi 9.12.1951 New Yorkissa, Yhdysvalloissa. Magrielin elämässä on ollut musiikillisia virikkeitä aivan lapsesta asti. Ollessaan viisivuotias hän sai ensimmäiseksi soittimekseen balalaikan ja hieman myöhemmin häntä yritettiin saada innostumaan pianonsoitosta, joskin verrattain laihoihin tuloksiin. Varsinaisesti Magriel kiinnostui enemmän musiikista 1960-luvun alkupuolella folk-buumin vallitessa Yhdysvalloissa ja näin ollen hän alkoi opiskella banjonsoittoa ollessaan noin kymmenvuotias. Parin vuoden päästä hän alkoi soittaa kitaraa ja opiskella blues-

¹⁵ Talvin Singh on yksi ensimmäisiä elektronista tanssimusiikkia ja intialaisia taidemusiikkiperinteitä fuusioinut brittiläinen muusikko. Hän on työskennellyt monien maineikkaiden intialaismuusikoiden kuten Hariprasad Chaurasian ja Anoushka Shankarin kanssa.

musiikkia Revender Gary Davisin¹⁶ oppilaana. Davisin kanssa opiskeluaan hän kuvaa eräänlaiseksi alitajuiseksi valmistautumiseksi Intiassa asumista varten, sillä Davis asui New Yorkissa hyvin köyhällä afroamerikkalaisalueella, jonne hänen mukaansa keskiluokkainen valkoinen poika ei olisi muutoin koskaan mennyt. Myöhemmin Magriel on tajunnut kuinka paljon yhtäläisyyksiä hänen tuolloisissa kokemuksissaan oli myöhempään Intiassa matkustamiseen ja vanhojen mestarimuusikoiden seurassa olemiseen.

1960-luvun puolivälistä alkoi intialaisen musiikin ja kulttuurin buumi yhdysvaltalaisen nuorten keskuudessa ja tuolloin myös Magriel tutustui intialaiseen musiikkiin. Magrielin teinivuodet kuuluivat hänen mukaansa ajalle hyvin tyypilliseen tapaan huumeita käyttäen ja intialaista musiikkia levyiltä kuunnellen. Tällöin hän myös kuuli ensimmäistä kertaa *sarangia*¹⁷, ihastui sen ääneen ja päätti ryhtyä opiskelemaan sen soittoa, kun vain saisi siihen tilaisuuden. Kun Magriel sai selville, että sarangia pidetään yleisesti yhtenä maailman hankalimmista soittimista, oli hän omien sanojensa mukaan täysin myyty ja innostui entisestään edessään olleesta haasteesta.

Tuona aikana muutamat hänen ystävästään alkoivat opiskella sarod-mestari Ali Akbar Khanin perustamassa intialaisen musiikin oppilaitoksessa Kaliforniassa ja Magriel suunnitteli tekevänsä samoin, sillä vaikka hän olisi mieluummin lähtenyt opiskelemaan paikan päälle Intiaan, ei hänellä ollut siihen taloudellista mahdollisuutta. Juuri ennen suunnitelman toteutumista, hänen ollessaan 19-vuotias, Magriel joutui kuitenkin vakavaan kolariin, joka muutti suunnitelmien suunnan. Kolarin myötä Magrielin tilille tupsahti aimo summa vakuutuskorvauksia, jotka mahdollistivat hänen unelmoimansa matkan Intiaan. Hänen aikomuksensa oli viipyä matkalla muutama kuukausi ja palata Yhdysvaltoihin soittamaan rockia – näin ei sitten vain koskaan käynyt.

Saapuessaan Delhiin vuonna 1970 Magriel oli päättänyt, että hän ryhtyisi opiskelemaan saranginsoittoa, vaikka ei tuolloin ollut edes nähnyt kyseistä soitinta. Hän oli kuitenkin mieltynyt sarangin ääneen kuultuaan sitä levyiltä ja lisäksi häntä kiehtoi sen maine vaikeasti opittavana soittimena. Jonkin ajan kuluttua hän löysi Delhissä ensimmäiseksi opettajakseen Sabri Khanin, joka ei kuitenkaan osoittautunut järin kaksiseksi valinnaksi. Magriel ei nauttinut olostaan Khanin oppilaana - tilannetta pahensi vielä kulttuurishokki ja yksinäisyyden tunne. Hiljalleen hän kuitenkin tutustui muihin ikäisiinsä musiikinopiskelijoihin, joista eräs ehdotti Magrielin hakeutuvan sarangisti

16 Rev. Gary Davis on tunnettu ja arvostettu gospel-blues-muusikko.

17 Sarangi on hindustani-musiikin piirissä käytetty jousisoitin, joka on sukua monille piikkiviuluille (Menon 1995, 149–150).

Gopal Mishran oppilaaksi. Muutaman kuukauden ajan Magriel olikin Mishran oppilaana ja oli hyvin tyytyväinen saamaansa opetukseen. Delhi alkoi kuitenkin ahdistaa häntä enemmän ja enemmän ja niinpä Magriel päättikin lopulta muuttaa Varanasiin.

Tästä alkoi kolme vuotta kestänyt jakso, jolloin Magriel oli Gopal Mishran veljen Hanuma Prasad Mishran oppilaana. Tänä aikana Magriel oppi, että maineikkailta ja karismaattisilla muusikoilla voi riittää paljonkin heille uskollisia oppilaita, vaikka he eivät opettaisi näille käytännössä mitään – kolmen vuoden aikana Magriel oppi Hanuma Mishralta noin viisi laulua. Tuona aikana hän kuitenkin opiskeli laulumusiikkia, joten vaikka hän ei saanut juurikaan opetusta saranginsoitossa hänen ymmärryksensä intialaisesta musiikista kuitenkin kasvoi. Tämän ensimmäisen matkansa loppupuolella Magriel keskittyikin lauluopintoihinsa. Vuonna 1975 hän tapasi Varanasissa brittiläisnaisen, jonka kanssa hän pian avioitui ja pariskunta muutti asumaan Walesiin.

Iso-Britanniaan muutettuaan Magriel tutustui pian paikallisiin intialaista musiikkia esittäviin muusikoihin, joista ensimmäisenä Clive Belliin, sekä jatkoi opintojaan erään Lontoossa asuneen bengalilaisen laulajan oppilaana. 1970-luvun loppupuolella Magriel teki myös kaksi opintomatkaa Intiaan opiskellen saranginsoittoa Dilip Chandra Vedin oppilaana. Ensimmäinen vuonna 1977 alkanut matka kesti vuoden ja seuraava 1979 tienoilla tapahtunut matka kahdeksan kuukautta – näillä matkoilla hän sai huomattavasti aiempaa systemaattisempaa ja yksityiskohtaisempaa opetusta muun muassa *alapin*¹⁸ soitosta ja ragojen yksityiskohdista. Ensimmäistä kertaa hän myös koki saavansa oikeanlaista opetusta saranginsoittamisessa.

Palattuaan Iso-Britanniaan keväällä 1980 Magriel muutti vaimonsa luota Lontooseen, missä sai entistä vahvemmin jalansijaa päteväenä muusikkona. Häntä pyydettiin usein säestämään Iso-Britanniassa kiertueelle olleita intialaisia laulajia ja tanssijoita ja hiljalleen hän alkoi saada myös melko paljon soolokonserttitilauksia sekä muun muassa tv-esiintymisiä ja töitä studiomuusikkona. 1980-luku olikin Magrielille esiintyvänä muusikkona hyvin hedelmällistä aikaa konserttikiertueiden ulottuessa ympäri Brittiensaaria, Manner-Eurooppaa ja Yhdysvaltoja. Vuosikymmenen loppupuolella Magriel kuitenkin alkoi jo kaivata vastapainoa konserttimuusikon arjelle ja tuolloin se löytyi psykoterapeutiksi opiskelun ja näiden töiden sivutoimisen harjoittamisen kautta.

18 Alap on raga-esityksen alkuun sijoittuva vapaametrinen osuus, jonka aikana solisti esittelee ragan luonteenpiirteitä ja soivia ominaisuuksia yksityiskohtaisen tarkasti. Alap kehittyy usein hitaasti, ikään kuin askel kerrallaan, kunnes lopulta solistilla on käytössään koko ragan liikkuvuus useiden oktaavien alueella. (Menon 1995, 6.)

Magriel kuvaa 1990-luvun alussa tekemiään elämänvalintoja suureksi murrokseksi hänen muusikkoudessaan. 1980-luvun tiheätahtisen konsertoinnin jälkeen hänestä tuntui, ettei voisi tällä saralla kokea enää mitään uutta. Hän oli hieman aiemmin aloittanut hindin opinnot SOAS:illa ja tutustui tätä kautta Richard Widdessiin, joka ehdotti Magrielille etnomusikologian maisteriopintojen suorittamista samaisessa opinahjossa. Tämän myötä tapahtui Magrielin musiikillisessa elämässä painopisteen muutos muusikosta tutkijaksi. Pro gradunsa jälkeen Magriel ryhtyi kirjoittamaan eri saranginsoittotyylejä käsittelevää väitöskirjaansa, joka valmistui vuonna 2000. Haastatteluhetkellä Magriel oli tehnyt myös kaksi post doc -tutkimusta, joista toinen käsitteli khyal-laulutyylin *bandisheja*¹⁹ ja toinen rajastanilaisten muusikkosukujen lasten musiikinopiskelua.

Kaikki tutkimus aiheensa hän on pyrkinyt valitsemaan niin, että tutkimuksen teko mahdollistaisi hänen asumisensa Intiassa kenttätyöjaksojen kautta sekä tukisi hänen muusikkouttaan. Erityisesti väitöskirjatutkimuksen myötä hän sanoo kehittyneensä muusikkona enemmän kuin pitkään aikaan sitä ennen. Tuon tutkimuksen yhteydessä eräs hänen päähaastateltavistaan oli saranginsoittaja Abdul Latif Khan, joka opetti ja selitti Magrielille soittotyylään hyvin hartaasti ja yksityiskohtaisesti. Haastatteluhetkellä Magriel totesikin Khanin olleen hänen merkittävin soitonopettajansa.

19 Pohjoisintialaisen taidemusiikin piirissä raga-esityksiin kuuluvista sävelletyistä osioista käytetään nimitystä bandish tai *gat*, joista ensimmäisellä viitataan erityisesti vokaalimusiikin sävellyksiin ja jälkimmäisellä taas instrumentaalimusiikin sävellyksiin. Raga-esityksissä tämä sävelletty osuus on usein vain noin minuutin tai kahden pituinen melodia, jonka ympärille muusikko voi rakentaa improvisaatiotaan. (Menon 1995, 19.)

3 TUTKIMUSMATERIAALIN ANALYYSI

Tässä luvussa analysoin haastatteluissa esiin tulleita ilmiöitä ja näkökulmia pyrkien luomaan yhden katsantokannan tutkimusmateriaalini myötä muotoutuneeseen kuvaan pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavien muusikoiden eletystä todellisuudesta 1900-luvun loppupuolella ja 2000-luvun alussa musiikkikulttuurin transnationalisoitumisen myötä. Tämän tutkielman teorialuvussa esittelemäni tulkintatyökalut ovat keskeisessä osassa analyysikappaleen muotoutumisen ja tarkastelun kannalta. Samoin käyttämäni haastattelumenetelmä on määrittänyt analyysin jäsentymistä huomattavasti – haastatteluiden pohjana toimineet teemat toimivat myös tämän luvun kantavina rakenteina. Eräänlaisena esteettisenä valintana pyrin analyysiluvussa jäljittelemään haastattelutilanteiden kulkua samalla luoden kommenttitasoa keskustelun yksityiskohtiin. Tämän luvun voi nähdä siis eräänlaisena haastattelutranslitteraation vastineena elokuvien "kommenttiraidoille", joissa näyttelijät ja ohjaajat kertovat elokuvaan liittyvistä ajatuksistaan taustalla etenevän filmin päälle.

Transnationaalisuus luo koko tutkielmalleni sen tarvitseman viitekehyksen. Pyrin transnationaalisuuden teorian avulla ymmärtämään ilmiön luonnetta ja löytämään sen eri tasoja. Kulttuuristen ilmiöiden päällekkäisyys, limittäisyys ja sisäkkäisyys sekä näiden tarkastelu yksittäisten henkilöiden toiminnan kautta ovat tutkielmassani tärkeässä osassa ja transnationaalisuus viitekehyksenä luo juuri näille ilmiöille tarvitsemani tarkastelualustan. Transnationaalisuus tarjoaakin näin ollen kokonaisraamit tutkielmassani tarkasteltaville ilmiöille ja sijoittaa sen paikalleen akateemisen tutkimuksen kentällä.

Pierre Bourdieun teorit pääomasta, habituksesta ja kentästä löytävät taas paikkansa haastateltavieni toimintaa tarkemmin analysoidessani. Pyrin selvittämään heidän toimintatapojansa sekä etenemis- ja selviytymiskeinonsa pohjoisintialaisen taidemusiikin transnationaalisessa todellisuudessa käyttäen Bourdieun yhteiskunnallisten tasojen, toimijoiden ja toiminnan piiristä kurkottavilla teoreettisia käsitteitä. Bourdieun teorioilla pyrin jäsentämään sitä, millaiseksi toimijoiden oma todellisuus ja siihen liittyvät ilmiöt muodostuvat heidän kannaltaan heidän ollessa kuvainnollisesti kulttuuristen ilmiöiden ja konventioiden risteysasemalla, sisäkkäisten kulttuuristen todellisuuksien välisissä törmäyspisteissä.

Analyysiluvun alaluvut olen järjestänyt haastatteluteemojeni mukaisesti. Jokaisessa alaluvussa

keskityn yhteen haastateltavieni toimintaa jäsentävään ja siihen vaikuttavaan tekijään ja tarkastelen sitä teoreettisen viitekehysteni kautta. Ensimmäisenä paneudun haastateltujeni toimintaympäristön merkitykseen heidän urallaan. Erityisesti tässä luvussa näkyvät ilmiön transnationaalisuuden kasvot hyvin selkeinä – ympäröivä yhteiskunta ja sen kulttuuriset käytännöt peilautuvat vahvasti haastateltavieni toiminnassa. Tässä ensimmäisessä analyysiosion alaluvussa käsittelen myös muusikoiden oman kulttuurisen taustan merkitystä heidän musiikillisten uriansa etenemiselle – paneudun muun muassa siihen, kuinka esimerkiksi henkilön länsimainen tausta vaikuttaa hänen toimintaansa Iso-Britanniassa tai Intiassa.

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan pohjoisintialaisen taidemusiikin ympärille muodostuvia yhteisöjä sekä niiden merkitystä haastateltujeni toiminnalle. Olen jakanut tarkastelun tämän vaiheen kahtia: suurennuslasin alla ovat muusikoiden keskenään muodostamat yhteisöt ja laajemmat pohjoisintialaisen taidemusiikin piirissä muodostuneet yhteisöt, jotka tässä yhteydessä sisältävät ensisijaisesti muusikot ja yleisön. Kuten tekstistä käy ilmi, nämä yhteisöjen muodot ovat usein myös päällekkäisiä ja liukuvia. Ilmiön ympärille muodostuneet yhteisöt taas muodostavat bourdieulaisen tarkastelun näkökulmasta sen kentän, jolla haastateltavien toiminta tapahtuu.

Kolmannessa alaluvussa paneudun hindustani-musiikkia harjoittavan muusikon suhteeseen Intiaan ja sen merkityksille. Haastateltavieni näkemysten kautta pyrin valottamaan Intian merkitystä ja muotoja tarkasteltavan musiikkikulttuurin kotipesänä sekä sitä, millainen suhde muusikolla pitäisi nykyisessä transnationaalissa maailmassa tähän kohteeseen olla heidän mielestään ja mikä on tämän suhteen merkitys muusikoille ja musiikille. Analyysiosion viimeisessä alaluvussa taas käyn läpi haastateltavieni näkemyksiä pohjoisintialaisen taidemusiikin tulevaisuudesta ja ilmiön transnationaalien aspektien vaikutuksesta siihen.

Analyysin jokaisessa kohdassa suhteutan teoreettista viitekehystäni haastatteluideni muodostamaan kuvaan tutkimuskohteeni todellisuudesta. Näin pyrin askel askeleelta muodostamaan ensinnäkin jonkinlaisen kokonaisnäkemys transnationaalissa todellisuudessa elävän hindustani-muusikon toiminnasta ja toiseksi kuvan siitä, miten tämän toiminta on vuosikymmenten saatossa haastateltavieni mukaan muuttunut. Tällä tavoin pyrin saamaan tutkimuskohteenani olevasta lankakeräkaoksesta esiin joukon langanpäitä, jotka voin kietoa yhteen tutkielmani johtopäätöksissä.

Olen pyrkinyt suomentamaan tutkielmassani käyttämät haastattelusitaatit mahdollisimman uskollisena haastateltavien omalle puheilmaisulle ja sanavalinnoille. Puheilmaisun muuttaminen litteroiduksi tekstiksi näkyy jonkin verran sitaateissa ilmenevien hakasulkeiden määrässä. Olen täydentänyt lauseita hakasulkeiden sisään kirjoittamalla tekstillä siten, että haastateltavien puheessaan pois jättämät sanat tai lauseenosat eivät hankaloita tekstin ymmärtämistä. Kun olen jättänyt jotain pois haastateltavien puheesta, ilmaisen sen hakasulkeiden sisään sijoittuvilla kolmella pisteellä. Pois jättämäni osat ovat poikkeuksetta varsinaisen asian kannalta epäolennaisia ja tekstin ymmärtämistä vaikeuttavia seikkoja kuten yskäisyjä, täytesanoja tai havaintoja siitä, että teevesi kiehuu jo.

3.1 Ympäristön merkitys ja vaikutus

Ilmenemisympäristö on ohittamattoman tärkeä seikka minkä tahansa kulttuurisen ilmiön kannalta, sillä kulttuurin ilmiöt saavat eri konteksteissa erilaisia ilmenemismuotoja. Esimerkiksi musiikkia ja muusikkoutta mietittäessä kyseisen taidemuodon, sen harjoittajan ja ympäröivän yhteiskunnan välille muodostuu väistämättä vuorovaikutussuhteiden verkosto, joka usein vaikuttaa vähintäänkin muusikkoon, jollei jopa itse musiikkiin. Niin ympäröivä infrastruktuuri, muut ympäristössä vaikuttavat taidemuodot ja kulttuurihistoria kuin vaikkapa liikenne ja tapakulttuuri tuovat oman osansa kokonaisuuteen, johon muusikko, ja hänen kauttaan soiva musiikki, joutuu suhtautumaan. Kun samaa ilmiötä tarkastellaan kahdessa eri ympäristössä, ilmiön tietyt ominaispiirteet saattavat tätä kautta korostua ja toisaalta ilmiön eri piirteet voivat saada erilaisia painotuksia. Erityisen herkullinen tilanne vertailulle muodostuu tarkkailtaessa kulttuurista ilmiötä sen alkuperäisessä viiteympäristössä sekä sille lähtökohtaisesti uudessa, vieraassa ympäristössä.

Vallitseva ympäristö ja sen merkitys musiikinharjoittamiselle oli keskeisenä temana kaikissa tutkielmaani varten tekemissäni haastatteluissa. Haastateltavat kävivät kukin hyvin yksityiskohtaisesti läpi omia kokemuksiaan niin musiikinopiskelijana kuin ammattimuusikkona ja pohtivat, kuinka heidän kulloinenkin sijaintinsa ja kulttuurinen ympäristönsä on vaikuttanut heidän toimintaansa. Vaikka lähes kaikki korostivat Intiaa ja siellä vallitsevia kulttuurisia rakenteita musiikillisen toiminnan kannalta Iso-Britanniaa monin tavoin otollisempana, ei lopulta muodostunut kokonaiskuva ollut kuitenkaan läheskään niin mustavalkoinen kuin olin ennakkoon olettanut. Haastateltavat näkivät Intian kenties otollisempana ympäristönä hindustani-musiikin

perinteiselle harjoittamiselle, mutta heistä monet antoivat tavalla tai toisella arvoa myös läntisen kulttuuripiirin mukanaan tuomille mahdollisuuksille heidän muusikonurillaan.

3.1.1 Musiikinopiskelijan ympäristö

Haastatelluista Viram Jasani on saanut käytännössä kaiken soitto-oppinsa Iso-Britanniassa ja Clive Bell puolestaan niin Iso-Britanniassa kuin Intiassakin. Molemmat nostavat opiskeluistaan Lontoossa ja länsimaisesta taustastaan esiin sekä positiivisia että negatiivisia seikkoja. Alussa kohdattu opettajien ja oikeanlaisten soitinten puute asettivat erityisesti ongelmia soitto-opintojen poluille, mutta niin Jasani kuin Bell toteavat myös heidän asumisensa Lontoossa tai länsimaisen taustansa avittaneen juuri opetuksen saamisessa ja arvostettujen muusikoiden tapaamisessa. Myös Magriel toteaa hänen taustastaan erityisesti länsimaisena musiikintutkijana olleen korvaamatonta hyötyä intialaisia muusikota tavatessaan. Jasanin kohdalla puolestaan hänen kotitaustansa ja perheensä aktiivisuus intialaisen musiikin parissa Lontoossa on ollut hänelle korvaamattoman tärkeä portinavaaja useissa tilanteissa eritoten uransa alkuvaiheessa. Hänen mukaansa juuri nämä seikat ovat tehneet hänen kohdallaan mahdolliseksi lukuisien tunnettujen muusikoiden tapaamiset.

"Minulla oli todella etuoikeutettu tilanne, sillä Intiassakaan tämä [muusikoiden tapaaminen] ei olisi ollut mahdollista kuin korkeintaan todella harvoille, se oli keidas aavikon keskellä. Kaikki Intiasta tulleet muusikot tulivat heidän [Jasanin vanhempien] kotiinsa, niinpä kuulin paljon korkeatasoista musiikkia ja tapasi muusikoita, joita ei Intiassa olisi tavannut [...]. Tämä saareke Lontoossa on mahdollistanut minulle monien mestarimuusikoiden tapaamisen. [...] Jos joku [musiikinopiskelija] olisi Intiassa halunnut tavata näitä muusikoita, se olisi ollut mahdotonta" (Jasani 6.5.2010).

Intialaisten taidemusiikkitraditioiden puitteissa mestaritason muusikot ovat perinteisesti olleet hyvin valikoivia oppilaittensa suhteen. Kaikkein tiukimpien traditionalistien mukaan muusikon tulisi opettaa kaikkein syvällisin tietämyksensä vain verisukulaisilleen, mieluiten omille lapsilleen. Nuoren Jasanin tavatessa muusikoita Lontoossa he olivat perinteisen viitekehyksen ulkopuolella ja suhtautuivat tilanteeseen hieman erilailla. Normista poikenneet olosuhteet mahdollistivat Jasanille muusikoiden tapaamiset ja keskustelut heidän kanssaan.

Normista poikkeaminen on edesauttanut Magrielin ja Bellin musiikkiopintoja vuorostaan Intiassa. Länsimainen tausta tai musiikintutkijan status on heidän mukaansa avannut ovia sekä äänihuulia ja saanut intialaisten muusikoiden soiton soimaan tavalla, joka ei välttämättä olisi mahdollista tai

ainakaan helposti saavutettavissa taustaltaan intialaiselle soitonopiskelijalle.

"Intiassa muusikoita oli länsimaalaisena helppo lähestyä [...] sillä [tuolloin] Intiassa [länsimaalainen opiskelija] oli eräänlainen "ilmiö". [...] Tietysti länsimainen soitto-oppilas oli monelle muusikolle tietynlainen statussymboli tuolloin. [...] Jos vertaa länteen, ei voi vain marssia jonkun maineikkaan [länsimaista taidemusiikkia soittavan] viulistin luokse ja ryhtyä hänen oppilaakseen." (Bell 21.5.2010).

"Tutkijan rooli on vaikuttanut oppimiseeni, sillä kun olen ollut Intiassa tekemässä tutkimusta, kaikki haastattelemani saranainsoittajat ovat halunneet soittaa minulle ja selittää soittoaan. Kun vertaan [opintoihin liittyneisiin] ongelmiini 70-luvulla, niin muutos on melkoinen. Jotkut tänä aikana saamani opettajat ovat opettaneet minulle todella, todella paljon. [...] En tietenkään voi sanoa oppineeni kaikkea, minkä he ovat opettaneet minulle. [...] [Tutkimukseni] myötä olen myös ensimmäisiä kertoja istunut opettajaani vastapäätä ja soittanut hänen kanssaan. Ennen opettaja saattoi vain näyttää jotain minun soittimellani ja lähteä sitten pois." (Magriel 20.5.2010).

Edellä mainitun kaltaiset tilanteet ovat muodostuneet transnationaalien liikkumisen myötä. Alun perin eri sijainneista lähtöisin olevat kulttuuriset ilmiöt ja käytännöt kohtaavat toisensa niiden piirissä toimivien ihmisten liikkumisen myötä ja näissä tilanteissa ilmiöt joutuvat harjoittajiensa kautta määrittelemään suhtautumisensa toisiinsa. Liikkeessä olevaa ilmiötä, kuten tässä pohjoisintialaista taidemusiikkia, lähestyvälle ihmiselle voi olla ilmiöön nähden hänen poikkeavasta kulttuurisesta taustastaan yllättävää hyötyä. Toisin sanoen esimerkiksi länsimainen tausta tai tutkijan status voi luoda henkilölle merkittävää kulttuurista pääomaa, joka helpottaa hänen pääsemistään syvemmälle kulttuurisen ilmiön ja sen muiden harjoittajien todellisuuteen, tässä osaksi hindustani-musiikin ympärille muodostuneeseen kenttään. Tietty kulttuurinen pääoma, kuten Jasanin tapauksessa perhesuhteet ja tausta, näkyy myös sosiaalisena pääomana: oikeiden ihmisten tunteminen, parhaimmassa tapauksessa sukulaisuuden kautta, toimii avaintekijänä uusien sosiaalisten verkkojen solmittaessa. Jasanin tapauksessa ja nuoruudessa merkittäväksi tekijäksi muusikoiden tapaamisen kannalta muodostui se, että hänen perheensä oli hyvin merkittävässä osassa Lontoon intialaisen taidemusiikin kentällä – hieman karrikoiden esitettynä, he olivat lähes koko paikallinen kenttä tuolloin.

Näitä tapauksia tarkasteltaessa toteaisiin, etteivät esimerkiksi mainitun kaltaiset pääoman muodot ole olemassa ihmisillä automaattisesti, vaan vaativat aina tietyn kontekstin ja ennen kaikkea vastavuoroisuutta. Poikkeama normista tulee mielenkiintoiseksi, kun siitä on hyötyä poikkeaman havaittajalle. Länsimainen opiskelija on intialaiselle mestarimuusikolle kiinnostava, koska tämä kartuttaa hänen omaa kulttuurista ja sosiaalista pääomaansa muiden intialaisten muusikoiden

silmissä ja näin ollen taidemusiikin ympärille muodostuneella kentällä. Länsimainen opiskelija on statussymboli - osoitus siitä, että juuri tämä tietty muusikko on ollut niin merkittävä länsimaisen musiikinopiskelijan mielestä, että jälkimmäinen on halunnut saada oppinsa juuri häneltä.

Samoin fyysisen lokaation muuttuminen asettaa ammattimuusikon tilanteeseen, jossa normista poikkeaminen edesauttaa hänen pyrkimyksiään edetä urallaan muusikkona. Pohjoisintialaisen musiikin kenttä on niin sanotusti otettava haltuun uudessa lokaatiossa – on muodostettava kestäviä sosiaalisia suhteita tämän paikallisen kentän merkittäviin toimijoihin. Tässä tilanteessa nuorten ja innokkaiden musiikinopiskelijoiden tapaaminen ja neuvominen luon muusikolle sosiaalista pääomaa, joka mahdollistaa hänen toimintaansa, kuten konsertointia ja levytyksiä, uudessa lokaatiossa, jossa kotimaan kentän valtasuhteet eivät välttämättä paina enää merkittävästi.

Niin Bell ja Magriel kuin Jasanikin ovat kuitenkin saaneet huomata myös kääntöpuolen edellä esitetylle ilmiölle. Esimerkiksi länsimainen tausta ei jokaisessa tilanteessa tuo henkilölle kulttuurista pääomaa, jonka avulla hän pääsisi helposti etenemään urallaan. Tietyissä tilanteissa pohjoisintialaiseen taidemusiikkiin liittyvät kulttuuriset konventiot ovat selkeästi ohittaneet henkilön "erikoisuuden" tuoman lisäarvon. Kaikki kolme ovat kohdanneet pettymyksiä ja ongelmallisia tilanteita taidemusiikin hierarkisuuden ja tapakoodiston kanssa musiikkia opiskellessaan. Magriel ei esimerkiksi saanut Intiassa vuosiin kelvollista opetusta, vaikka olikin koko ajan jonkin muusikon tunnustettuna oppilaana, ja Bell joutui niin ikään Intiassa selittelemään opettajalleen, miksi sai opastusta myös toiselta muusikolta samalla kun kävi varsinaisen opettajansa opissa. Mielenkiintoisin tapaus sattui kuitenkin Jasanille, joka joutui kohtaamaan perinteisen taidemusiikkiopetuksen hierarkian mukanaan tuomia haasteita opiskellessaan lyhyen aikaa Imrat Khanin oppilaana Lontoossa. Khan ei ollut tuolloin suostunut opettamaan Jasanille juuri mitään, sillä olisi joutunut Jasanin mukaan opettamaan hänelle edistyksellisempää materiaalia kuin mitä olisi silloin voinut opettaa omille pojilleen.

Kun tapausta miettii intialaisen taidemusiikin traditionaalisen tapakoodiston ja Imrat Khanin elämäntilanteen valossa, tulee siitä ymmärrettävä. Tärkeäksi seikaksi muodostuu se, ettei Khan tuolloin ollut ainoastaan käymässä Lontoossa, vaan asui siellä perheensä kanssa vakituisesti. Tällöin esimerkiksi länsimaisen opiskelijan opettaminen ei ollut hänelle poikkeus normista, vaan jokapäiväistä arkea. Khanilla saattoi tässä tilanteessa olla tarve säilyttää esimerkiksi opetuksen perinteinen hierarkia samanlaisena kuin jos olisi edelleen asunut Intiassa. Toisin sanoen hänelle oli

tärkeää, ettei musiikki ole yksiselitteisesti irti kulttuurisesta viitekehystänsä, vaikka ympäristö onkin sille vieras.

Näin ollen länsimaiselle musiikinopiskelijalle hänen taustastaan tuleva tietty kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma voi myös menettää arvoaan, kun poikkeama normista muuttuu hiljalleen normiksi tai toinen osapuoli on saavuttanut vastavuoroisuudessa jo tarvitsevana pääoman lisäyksen omalla kohdallaan. Jollekin muusikolle saattaa riittää se, että hänellä tiedetään olevan länsimaisia opiskelijoita ja samoin jo osaksi ilmiön uudessa lokaatiossa muodostunutta kenttää tullee muusikolle ei välttämättä uusi paikallinen opiskelija tarjoa merkittäviä etenemismahdollisuuksia hänen uransa kannalta. Tällaisissa tilanteissa intialaisille muusikoille, jotka tässä kontekstissa nähdään potentiaalisina musiikkiin liittyvän kulttuurisen pääoman lähteinä, saattaa muodostua tärkeäksi pitää enemmän kiinni musiikkikulttuurin perinteisistä konventioista kuin koettaa löytää tapoja hyötyä niistä poikkeamalla. Perinteestä kiinnipitäminen taas näissä tapauksissa vahvistaa henkilön habitusta ennen kaikkea intialaisten kanssamuusikoiden silmissä ja heidän keskenään muodostamalla kentällä, mutta pitkäjänteisesti tarkasteltuna myös ilmiön koko transnationaalinen ulottuvuuden ympärille muodostuneella kentällä.

Vaikka pohjoisintialaisen taidemusiikin harjoittajia löytyy ympäri maailmaa ja lokaalien yhteisöjen muodostamat paikalliset kentät toimivat omien valta- ja muiden rakenteiden varassa, ovat ne samalla osa koko ilmiön transnationaalisen ulottuvuuden ympärille muodostunutta kenttää. Tällöin musiikkikulttuurin perinteisten konventioiden tunteminen ja niiden ilmituominen musiikinharjoittajan henkilökohtaisessa toiminnassa voi muodostua ohittamattoman tärkeäksi henkilön uskottavuuden kannalta. Tuomalla habituksessaan ilmi muun muassa kulttuuri-ilmiön tapakoodistoon ja muihin normeihin liittyvän kulttuurisen pääomansa toimija osoittaa kentälle olevansa osa sitä syvemmin kuin vain soivan musiikin kautta. Tämä pätee lopulta niin ammattimuusikoihin kuin musiikinopiskelijoihinkin – omaksumalla kentän vaatiman habituksen he ylläpitävät kentän muotoa ja rakenteita samalla tehden itsensä näkyviksi, vakavastiotettaviksi osiksi kenttää.

3.1.2 Ammattimuusikon ympäristö

3.1.2.1 Kysymyksiä autenttisuudesta

Siinä, missä länsimaisesta taustasta saattoi haastatelluille olla pohjoisintialaisen taidemusiikin opiskeluvaiheessa kuitenkin loppujen lopuksi enimmäkseen hyötyä, ammattimuusikkona toimimiseen se on heidän mukaansa tuonut puolestaan sitäkin enemmän haasteita. Heidän on toisinaan ollut vaikeaa saada yleisö ja muut muusikot vakuuttumaan omasta pätevyydestään sen ennako-oletuksen takia, että tasokasta intialaista taidemusiikkia esittääkseen täytyy olla intialainen muusikko. Toisinaan tämä on luonut myös huvittavia tilanteita, kuten Bellille erään konsertin yhteydessä, jolloin bordunaääntä tuottavaa tanpura-soitinta soittanutta intialaista henkilöä tultiin konsertin jälkeen kiittämään musiikista.

"Olin kerran soittamassa taustamusiikkia erään taidenäyttelyn avajaisissa ja kanssani esiintyi nuori intialainen nainen, joka soitti *tanpuraa*²⁰. Esiinnyttyämme ihmiset ympäröivät tämän nuoren naisen ja kiittelivät häntä kauniista musiikista" (Bell 21.5.2010).

Länsimainen muusikko joutuukin tekemään huomattavasti töitä oman uskottavuutensa eteen. Vaikka viitekehykset ja lokaatiot vaihtuisivat ja soiva musiikki pysyisi ennallaan, mielletään "alkuperäinen" perinteen edustaja helposti uskottavammaksi vaihtoehdoksi kuin kulttuurista ilmiötä tavalla tai toisella alunpitäen sen ulkopuolelta lähestynyt alan harjoittaja. Tilannetta saattaa helpottaa esimerkiksi konsertointi jonkin tunnetun intialaisen muusikon kanssa tai vakiintuneessa opetusinstituutiossa opettamisen mukanaan tuoma status. Tämä tilanne ei juuri tunnu muuttuvan olipa muusikko Iso-Britanniassa tai Intiassa.

"Kun esiinnyin ensimmäistä kertaa Intiassa, ihmisten odotukset olivat erilaiset kuin intialaisille [muusikoille], sillä he eivät voineet ymmärtää, kuinka joku olisi voinut oppia musiikkia Intian ulkopuolella. Mutta koska Latif Khan soitti kanssani, ihmiset tulivat kuulemaan ja kuultuaan tajusivat olleensa väärässä. Tämä todisti [heille], että joku voi tulla hyväksi, jopa intialaisia muusikoita paremmaksi muusikoksi Intian ulkopuolellakin" (Jasani 6.5.2010).

"Kun muusikko tulee kulttuurisen kontekstin ulkopuolelta, herättää hän ihmetystä ja epäilyksiä [yleisössä]. [...] Opettajana ei statusongelmia välttämättä kohtaa, sillä jos opettaa

20 Intialaisissa taidemusiikkiperinteisesti yleisesti käytetty bordunaääntä tuottava soitin, jota esityksissä yleensä soittavat solistin oppilaat. Perinteisesti tanpurassa on neljä kieltä, joista kolme viritetään perusääneen ja ragasta riippuen jäljelle jäävä kvinttiin, kvarttiin, sekstiin tai septimiin. (Menon 1995, 160.)

instituutiossa kuten Bhavan, saa automaattisesti tietyn statuksen. Esiintyessä on vaikeampaa, [...] usein tilannetta helpottaa, jos soittaa esimerkiksi tunnetun tablistin kanssa. [...] Ihmiset tulevat kuuntelemaan tablistia ja toisaalta ajattelevat, että toinenkin muusikko on pakostakin hyvä, kun tablisti suostuu soittamaan hänen kanssaan" (Bell 21.5.2010).

Kun muusikonura muuttuu opiskeluvaiheesta ammattimaiseen musiikinharjoittamiseen, ei normista poikkeaminen, eli tässä tapauksessa perinteisen kulttuurisen viitekehyksen ulkopuolelta tuleminen, ole enää minkäänlainen etu. Tämän "poikkeaman" tai "eksoottisuuden" tuoma, henkilön taustasta kumpuava, kulttuurinen pääoma muuttuu negatiiviseksi hankaloittaen hänen toimintaansa. Tilannetta voi tasoittaa esimerkiksi sosiaalisen pääoman avulla. Vaikkapa opintojen aikana intialaisten ammattimuusikoiden kanssa muodostetut sosiaaliset suhteet saattavat helpottaa alkuperäisen viitekehyksen ulkopuolelta tulevien henkilöiden toimintaa kentällä: esimerkiksi tunnettujen ja yleisesti arvostettujen muusikoiden kanssa esiintyminen lisää henkilön uskottavuutta kentällä. Tällaisten avainasemassa olevien sosiaalisten suhteiden kautta henkilö pystyy taas lisäämään sosiaalista pääomaansa entisestään – hänen on helpompi tutustua muihin toimijoihin, kun hän on osoittanut olevansa oikeutettu esiintymään tunnetun muusikon kanssa. Samalla tavoin henkilön sosiaalista pääomaa lisää se, mikäli hänet liitetään kiinteästi johonkin kentällä vakiintuneeseen ja arvostettuun instituutioon. Esimerkiksi Bellin tapauksessa hänen opettajasuhteensa Bhavaniin on edesauttanut hänen paikkansa vakiintumista isobritannialaisella hindustani-musiikin kentällä.

Tilanne, jossa alun perin Intiasta kotoisin oleva ja jo paikallisella kentällä arvostusta nauttinut muusikko muuttaa pysyvästi ulkomaille, uuden kentän piiriin, ei myöskään ole aivan yksiselitteinen tilanne. Chakraborty mainitsee huomanneensa, että vaikka hän on eräs oman sukupolvensa arvostetuimpia khyal-laulajia, on hänen vaikeampi saada konsertointitilaisuuksia Iso-Britanniasta nyt asuessaan Lontoossa kuin mitä hänen oli asuessaan vielä Intiassa. Uskon tämän johtuvan siitä, että vaikka pohjoisintialainen taidemusiikki onkin nykypäivänä hyvin transnationaalinen ilmiö, on sen juuret ja eräänlainen kotikenttä kuitenkin selkeästi edelleen johdettavissa Intiaan. Tämän seikan myötä esimerkiksi konserttijärjestäjät ovat usein kiinnostuneita ensisijaisesti Intiassa asuvista muusikoista – näiden muusikoiden intialaisen taustan luoma kulttuurinen pääoma saa heidät transnationaalilla kentällä tuntumaan esimerkiksi paikallisia tai muita länsimaissa asuvia muusikoita "aidommilta" ja näin ollen kiinnostavimmilta. Virran "lähteelle" johdettava tausta luo henkilölle kulttuurista pääomaa, joka näyttäytyy transnationaalille kentälle tietynlaisena autenttisuutena.

Tämän autenttisuuskäsityksen ohella Bell arvelee, että paikalliset muusikot unohdetaan helposti festivaalien ohjelmistosta nykyään siksi, että he ovat koko ajan läsnä Iso-Britannian intialaisen musiikin kentällä. He ovat tavallaan liian helposti tavoitettavissa, toisin kuin Intiassa asuvat virkaveljensä. Konsertissa esiintyvä muusikko voi olla yleisön kannalta mielenkiintoisempi "nähtävyys", mikäli hänellä on ollut esimerkiksi ongelmia saada viisumia Iso-Britanniaan kuin jos hän on saapunut paikalle kotoaan metrolla.

“Uran rakentaminen on ollut työlästä. Kun asuu [täällä], joutuu tekemään enemmän töitä saadakseen esiintymisiä ja saadakseen ihmisiä paikalle. Kun muusikko vain vierailee jossain, häneen kohdistuu heti enemmän kiinnostusta kuin, jos hän asuu [samalla paikkakunnalla]. [...] Niinpä monet muusikot täällä eivät tee [musiikkia] kokopäivätyönä, vaan heillä on jokin toinen työ konsertoinnin ja opettamisen ohella. Itse olen päättänyt keskittyä [vain musiikkiin]” (Chakraborty 28.5.2010).

Bell toteaa, ettei tilanne kuitenkaan ole aina ollut aivan tämän kaltainen, vaan se on muuttunut paikallisten muusikoiden kannalta huonompaan suuntaan viimeisimpien vuosikymmenien vaihtuessa. Hänen mukaansa ennen myös länsimaisille muusikoille oli enemmän kysyntää ja konsertointitilaisuuksia.

"Konserttien järjestäjät kiinnittävät todennäköisemmin intialaisen kuin länsimaalaisen muusikon nykyään. Tämä on yksi asia, joka on muuttunut, sillä ennen oltiin hieman avoimempia [...] myös länsimaisia muusikoita kohtaan. Yleisö menee [nykyään] mieluummin katsomaan Intiasta tänne tuotettua musiikkia kuin paikallista ja ajatellaan intialaisten olevan parempia. Näin usein onkin, muttei kuitenkaan aina. [...] Monet konserttien järjestäjät keskittyvät tuomaan muusikoita Intiasta ennemmin kuin järjestämään konsertteja paikallisille muusikoille, ehkä ajatellaan että voimme järjestää itse omat konserttimme, kun kerran olemme täällä. Kaikilla festivaaleilla [Iso-Britanniassa] esiintyjät ovat [nykyisin] ulkomailta" (Bell 21.5.2010).

Bellin tapaan myös Magriel toteaa aikakausien vaikuttaneen muusikon arkeen monin tavoin. Hänen mukaansa länsimaisen muusikon oli helppo saada konsertteja vielä 1970- ja 1980-luvuilla, mutta toteaa tilanteen muuttuneen tultaessa 1990-luvulle. Yhdeksi tekijäksi hän mainitsee Jasanin johtaman Asian Music Circuitin toiminnan, joka ennemmin järjestää konsertteja Euroopassa kiertueella oleville intialaisille muusikoille kuin paikallisille intialaisen taidemusiikin harjoittajille.

"Konsertinjärjestäjien suhteen jotain on muuttunut ajan saatossa. [...] 1980-luvulla pystyin soittamaan viisi prosenttia siitä, mitä osaan soittaa nykyään ja puhelin soi koko ajan. Sitten Asian Music Circuit perustettiin, eivätkä he ole ikinä pyytäneet minua esiintymään, vaikka olemme ystäviä [Viram Jasanin kanssa]. Luulen, että osa syynä tähän on se, että olen valkoinen. [...] Asian Music Circuitin myötä konserteissa on ryhtynyt esiintymään vain

Intiasta tulevia muusikoita" (Magriel 20.5.2010).

Näiden kommenttien valossa voi isobritannialaisen musiikkikentän arvioida muuttuneen ainakin konsertointimahdollisuuksien puitteissa epäotollisemmaksi paikan päällä asuville muusikoille. Tavallaan paradoksaalista tässä on se, kuinka juuri intialaisen musiikin kenttää alusta asti rakentamassa olleet tahot, kuten Jasani ja Asian Music Circuit, ovat muokanneet Iso-Britannian konserttikulttuuria monille omille kollegoilleen epäedullisempaan suuntaan. Eräs syy tähän on jo aiemmin mainittu kysymys muusikon taustasta kumpuavasta kulttuurisesta pääomasta – yleisö ja konserttijärjestäjät näkevät Intiasta länteen matkustaneen muusikon helposti paikallista muusikkoa kiinnostavampana ja kenties musiikkikulttuurin aidompana edustajana.

Asian Music Circuitin toiminta, samoin kuin Bellin suhde Bhavaniin, ovat myös oivia esimerkkejä bourdieulaisen taloudellisen pääoman merkityksestä kentän toiminnalle ja valtasuhteille. Erilaiset kenttään vaikuttavat instituutiot, kuten oppilaitokset ja konserttikeskukset, muokkaavat kenttää omien halujensa ja preferenssiensä mukaisesti – näillä instituutioilla on valtaa vaikuttaa muusikoiden esiintymistilaisuuksiin ja osittain myös heidän sijaintiinsa sekä arvostukseensa kentällä. Tämän kaltaiset tämänkin tutkimuskohteen piiristä löytyvät aspektit todistavat sen, ettei pitkälti kulttuuriseen pääomaan ja sen arvostukseen painottuvalla taidekentällä olla vapaita taloudellisen pääoman, kuten tuotantokoneistojen ynnä muiden, vaikutukselta.

3.1.2.2 Mind your manners

Tietyn henkilön taustasta kumpuavan kulttuurisen pääoman ohella toinen syy tälle tendenssille suosia Intiasta tulevia esiintyjä löytyy nähdäkseni musiikkikulttuurin hiljalleen tapahtuneesta juurtumisesta uuteen ympäristöön. Tämän kehityksen ja Intiasta Iso-Britanniaan muuttaneiden muusikoiden myötä intialaisen musiikin kenttä on muuttunut intialaisten musiikkikulttuurien kentäksi – soivan musiikin ohella tärkeiksi osiksi kokonaisuutta ovat näin olleen nousseet musiikkikulttuurien muut osa-alueet kuten muusikoiden välinen hierarkia, tapakoodisto ja vaikkapa konserttikäyttäytyminen. Pitkiä aikoja Intiassa asunut Magriel arveleekin, että yksi syy sille, miksi monille länsimaisille muusikoille ei enää ole kysyntää yhtä paljon kuin ennen johtuu siitä, etteivät he tunne musiikkikulttuurin käytäntöjä ja normeja riittävän hyvin.

“Monet länsimaiset muusikot ovat katkeria [tapahtuneesta muutoksesta], sillä he eivät

ymmärrä täysin [intialaista] musiikkikulttuuria. Olen asunut kaksitoista vuotta Intiassa ja tunnen hyvin sen kulttuurin ajattelutavat. [Sen,] mitä konsertinjärjestäjät haluavat ja niin edelleen. Luulen, että olen ainut länsimainen muusikko tässä maassa, joka on viettänyt pitkiä aikoja Intiassa. [...] Muut ovat saaneet oppinsa täällä, eikä heillä ole selvää kuvaa [musiikkikulttuurin kuvioista] Intiassa. [...] Näillä muilla on katkeruutta, sillä he eivät ymmärrä, että heillä on väärän värinen tai pituinen *kurta* [juhlavaate, jota käytetään myös esiintyessä]. [...] Joitain asioita muusikot voivat valita, mutta jotkin asiat ovat kulttuurisesti määrättyjä. On asioita, jotka ovat samalla tavalla kaikissa gharanoissa ja esimerkiksi rytmi lasketaan aina samalla tavalla. [...] Voin olla varma, että intialainen tablisti ymmärtää automaattisesti [musiikin muotosääntöjen takia], missä sam [rytmisyklin ensimmäinen isku] on jossain bandishissa, mutta länsimainen tablisti ei välttämättä sitä ymmärrä”
(Magriel 20.5.2010).

Kyse on samasta ilmiöstä, johon Jasani törmäsi Imrat Khanin kanssa. Pitkät perinteet omaavan musiikillisen ilmiön löytäessä paikkansa kulttuurisesti uudessa ympäristössä voi ilmiön harjoittajille olla tärkeää saada myös kyseiseen musiikilliseen ilmiöön liittyvät kulttuuriset konventiot elämään tässä uudessa sijainnissaan. Tällöin kyseisen musiikkikulttuurin eri ulottuvuuksiin kokonaisvaltaisesti perehtymätön muusikko voi joutua tilanteeseen, jossa hän kulttuurisen tietämättömyytensä takia joutuu ulkopuoliseksi. Omakohtaiset havainnointini Lontoon kentältä tukevat tätä vahvasti. Monista tähän ilmiöön liittyneistä tapauksista erityisen selvänä mieleeni on jäänyt hetki, jolloin oma opettajani raivon vallassa läksytti erästä opiskelijatoveriani siitä, kuinka hänellä oli konsertissa ollut yllään "arkipäivänä käytettävä kurta²¹" ja kaiken huipuksi asusteen housujen lahkeet olivat olleet liian lyhyet loppuen jo ennen nilkkoja. Ystäväni sai kuulla asiasta vielä pitkään ja tapaus oli konserttia seuranneen publi-istuskelun pääpuheenaihe opettajamme johtaessa keskustelua lähes suu vaahdoten.

Tällaiset tapaukset alleviivaavat toimijan laajan kulttuurisen pääoman ja sen hänen habituksensa kautta kentälle näkyväksi tekemisen merkitystä. Ilmiön juurtuessa sille uuteen lokaatioon se voi joko joutua eristykseen ilmiön muualla tavattavilta muodoilta tai olla niiden kanssa vuorovaikutuksessa. Mikäli näistä vaihtoehdoista jälkimmäinen käy toteen, paikallinen kenttä ei ole enää vain itsenäisesti olemassa oleva tila, vaan siitä muodostuu osa ilmiön laajempaa transnationaalista kenttää. Tällöin tila on olemassa suhteessa toisiin tiloihin ja se vertautuu, rakentuu ja kehittyy tämän suhteen kautta. Isobritannialainen pohjoisintialaisen taidemusiikin kenttä muodostaa identiteettinsä tällaisen suhteen kautta – se rinnastaa muotonsa ja olemisensa muihin vastaaviin kenttiin ja löytää kulttuurisen normistonsa tässä tapauksessa Intiassa vallitsevalta

21 Kurta on intialainen miesten vaate, joka koostuu pitkästä, "mekkomaisesta" yläosasta ja housuista. Yleensä värikkäitä ja koristeellisia kurtia käytetään juhlavaatteina ja maltillisimpia asukokonaisuuksia siisteinä ja asiallisina arkivaatteina.

kentältä.

Tässä tilanteessa ilmiön piirissä yleisesti hyväksi katsotut kulttuuriset konventiot, kuten esimerkiksi käytös ja pukeutuminen, leviävät osaksi myös tätä alun perin paikallista kenttää. Näin ollen esimerkiksi muusikon tulee tuntea harjoittamansa musiikkikulttuuri laajemmin kuin vain soivan musiikin osalta – mikäli näin ei tapahdu, muusikon asema kentällä voi helposti huonontua. Esimerkiksi lontoolaisen muusikon on tunnettava esiintymiskäytännöt musiikkikulttuurin alkuperäisessä viitekehysessä, Intiassa, voidakseen toistaa ne esiintyessään Iso-Britanniassa ja näin todistaa olevansa osa laajempaa muusikkouden ja musiikkikulttuurin kenttää.

Tilanteessa, jolloin uuteen ympäristöön rantautuneen kulttuurisen ilmiön harjoittajat haluavat pyrkiä toiminnassaan mahdollisimman lähelle autenttisenä pitämäänsä alkuperäistä viitekehystä, voi vaarana olla, että ilmiöstä tulee eräänlainen pysähtynyt kuva itsestään. Tällöin alkuperäisestä viitekehystä irrallaan oleva ilmiö jämähtää paikalleen alkuperäisen ilmiön eläessä ja muuttuessa ajan ja suhdanteiden myötä. Vailla kontaktia alkuperäiseen lähteeseen ilmiöstä muodostuu fossiili, joka on ennemmin reliikki menneestä kuin osa elävää kulttuuria.

Intialaisten taidemusiikkitraditioiden alkuperäisen kulttuuripiirin ulkopuolella sijaitsevien tukikohtien kohdalla tällaista niin sanottua kulttuurista fossilisoitumista on kuitenkin oman käsitykseni mukaan tapahtunut äärimmäisen harvoin - toki joitakin poikkeuksiakin on (kts. esim. Ramnarine 2001). Juuri aktiiviset suhteet emomaahan niin intialaisten muusikkojen konsertti- ja opetusvierailujen kuin paikallisten musiikinharjoittajien Intiaan suuntautuneiden konsertti- ja opintomatkojen ansiosta ovat pitäneet esimerkiksi Iso-Britannian intialaisen musiikin kentän vireänä ja ajanmukaisena; esimerkiksi juuri intialaisten muusikoiden konsertit ja opetustyöpajat antavat päivitettyä tietoa musiikkikulttuurin nykytilasta ja kehityksestä Iso-Britanniassa asuville aiheen harjoittajille. Jatkuvan vuorovaikutteisuuden myötä ilmiöstä tulee aidon transnationaalinen – kulttuuriset ilmiöt liikkuvat ylitajaisesti harjoittajiensa ja heidän muodostamiensa yhteisöjen mukana jähmettymättä johonkin tiettyyn muotoon tai vaiheeseen ilmiön historiassa.

Edellä kuvaamani kaltaisessa tilanteessa, jolloin kulttuurinen ilmiö rantautuu sille uuteen ympäristöön ilmiön harjoittajien pyrkiessä samalla säilyttämään se mahdollisimman lähellä alkuperäisen viitekehysten muotoa, kyseinen ilmiö muodostaa helposti ympärilleen eräänlaisen kulttuurisen kuplan, jonka suojassa se toimii. Tällöin kyseinen ilmiö ja sitä ympäröivä kulttuurinen

viitekehys eivät käy dialogia ja ilmiöstä tulee helposti eristäytynyt ja vieras - eräänlainen eksoottinen saareke meressä, jossa sitä ei edes osata kaivata. Tämä puolestaan näkyy ilmiön harjoittajien arjessa toisinaan hyvinkin selvästi.

3.1.2.3 Törmäyksiä kulttuurien kierreportaissa

Kuten aiemmin tuli jo esille, länsimaiset intialaisen taidemusiikin harjoittajat joutuvat usein perustelemaan omaa toimintaansa ja pätevyytään musiikkikulttuurin piirissä muun muassa autenttisuutta koskevien kysymysten takia. Varsinkin toimiessaan ammattimaisesti länsimaisen kulttuurin viitekehyksessä he usein joutuvat perustelemaan omaa toimintaansa myös suhteessa ympäröivään kulttuuriin. Tämä taas saattaa tehdä heidän toiminnastaan sosiaalisesti raskasta.

"On vaikeaa soittaa musiikkia, joka ei kuulu sitä ympäröivään kulttuuriin. Se on vaikeaa jo yksin sosiaalisesti. Jos menet juhliin ja tapaat ihmisiä, he kysyvät, mitä teet. Kun sitten kerrot soittavasi intialaista huilua, sinua katsotaan melko pitkään. [Keskustelukumppanit miettivät,] millainen ihminen tuo oikein on. [Sitten sinulta kysytään:] 'Täyspäiväisestikö?' [Vastaa tähän:] 'Kyllä'. Ja sen jälkeen he eivät oikein tiedä, mitä sanoa" (Bell 21.5.2010).

Magriel toteaa kohdanneensa samanlaista kummeksuntaa jopa intialaista taidemusiikkia harrastavan yhteisön sisällä Lontoossa. Varsinkin monille korkeamman tulotason ja koulutuksen perässä Intiasta länsimaihin muuttaneille henkilöille on ollut hankalaa käsittää, miksi joku länsimainen henkilö haluaisi omistaa koko elämänsä intialaiselle musiikille tietäen, ettei voi sillä koskaan sanottavammin vaurastua.

"On myös hyvin vaikeaa olla valkoihoinen muusikko näissä piireissä [...] He [ihmiset täällä] eivät ymmärrä sitä. [...] Intiasta tänne muuttaneet ihmiset ovat useimmiten muuttaneet tehdäkseen bisnestä, eikä heidän ajatusmaailmaansa sovi se, että joku länsimainen on hylännyt maallisen menestymisen mahdollisuudet voidakseen opiskella intialaista musiikkia. He eivät tiedä, miten suhtautua tällaiseen ihmiseen" (Magriel 20.5.2010).

Ympäröivä kulttuuri vaikuttaa muusikon toimintaan voimakkaasti myös muuten kuin suoran sosiaalisen kanssakäymisen kautta; kulttuuriset erot Intian ja lännen välillä näkyvät monissa seikoissa muokaten musiikinharjoittajien arkitodellisuutta näköisikseen. Elämänrytmi, aikakäsitys ja vaikkapa sukupuoliroolit ovat arkisia asioita, jotka vaikuttavat kuitenkin suoraan muusikoiden ajankäyttöön ja sitä kautta heidän musiikilliseen toimintaansa.

“Koko elämä on erilaista, mutta Bhopalissa tai Benaresissa se on vielä erilaisempaa kuin Delhissä. Elämä hidastaa, kun kuljet polkupyöräriksalla paikasta toiseen, sinulla ei ole niin kiire. Siinä ympäristössä tunnin alapin soittaminen ei ole lainkaan epärelevantti ajatus. Täällä on onnellinen, jos ehtii soittaa viisi minuuttia arkikiireiden keskellä. Aika on hyvin erilaista. [...] Jopa Mumbaissa, joka on kenties kaikkein edistyksellisin intialainen kaupunki, taksimatka kestää helposti tunnin ja tuon ajan sinulla on koko ajan nähtävää. [...] Kaikki tämä on materiaalia, joka kuuluu soitossa” (Magriel 20.5.2010).

“Kun olen Intiassa, oletan äitini valistavan ruoan tai sitten menen ravintolaan. [...] Kun olen täällä [Lontoossa], kokkaan itse tai vaimoni kokkaa ja minä pesen astiat, [...] en voi [täällä] keskittyä vain musiikkiin” (Chakraborty 28.5.2010).

Eräs tärkeä tekijä Intian ja lännen välillä on tietynlainen muusikon viitekehys tai rooli sekä sitä tukeva verkosto, jotka löytyvät Intiassa muusikolle kulttuuriin sisäänrakennettuina, mutta joiden rakentamiseen lännessä täytyy tehdä paljon töitä. Kaikki kulttuuriset aspektit eivät kuitenkaan ole siirrettävissä intialaisesta viitekehuksesta läntiseen yhteiskuntaan, vaikka kuinka tätä yrittäisi. Näin ollen lännessä toimivan muusikon todellisuus muotoutuu väkisin erilaiseksi suhteessa tämän Intiassa vaikuttavaan virkaveljeen. Huomattavin seikka tässä löytyy mainitusta taidemuusikon viitekehuksesta: Intiassa taidemuusikon rooli on yhteiskunnassa valmiina olemassa, kun pohjoisintialaista taidemusiikkia esittävä muusikko on länsimaisen yhteiskunnan piirissä toimiessaan anomalia – hänen on helppo nähdä olevan poissa paikaltaan.

“[Intialaista musiikkia esittävänä] muusikkona toimimisessa on haasteensa Euroopassa ja Intiassa, niitä on vaikea verrata. Yhden asian voin sanoa. Täällä [lännessä] se on mahdollista, mutta ei verrattavissa Intiaan. Intiassa sinulla on sukusi tuki ja [muut] muusikot tuntevat sinut [helpommin], viitekehys on olemassa. Täällä sinun täytyy rakentaa kuvaa itsestäsi ja perustella toimintaasi joka ainoa hetki. [...] Kun sinulla on konsertti [lännessä], yleisösi koostuu [usein] ihmisistä, jotka eivät ole kuulleet sinusta. Jotkut eivät myöskään tunne intialaista musiikkia lainkaan ja sinun täytyy saada heidät kiinnostumaan” (Chakraborty 28.5.2010).

Näin ollen muusikko on tilanteessa, jossa hän ei voi vallattomasti heittäytyä musiikinharjoittamisen kiihkeään viekoittelevaan syleilyyn, vaan hänen on kyettävä hillitsemään itsensä tältä monokulttuuriselta hekumalta ja hyväksyttävä intohimonsa ulkopuolinen maailma osaksi elämäänsä. Toisin sanoen muusikko on tilanteessa, jossa hänen on kyettävä liikkumaan kahden eri kulttuurin konventioiden välillä. Hänellä on oltava hallussaan harjoittamansa musiikkikulttuurin moninaiset aspektit ja ilmentymät, mutta myös kyky toimia ympäröivän yhteiskunnan hänelle osoittamien normien mukaan – ainakin tiettyyn pisteeseen asti. Länsimaissa toimivalle muusikolle ei siis tässä tilanteessa riitä vahva kulttuurinen pääoma yhden kentän puitteissa, vaan hänellä on

oltava hallussaan useita eri kentillä tarvittuja konventioita ja kyky soveltaa niitä habitukseensa tilanteen ja tarpeen mukaan. Tämä näkyy kokemusteni mukaan niin muusikoiden arjessa kuin ammatillisen toiminnan parissakin.

Länsimaisen kulttuurin viitekehys tuo selvää painolastia muusikolle, joka päätoimisesti esittää intialaista taidemusiikkia. Niin jatkuva tarve perustella ja oikeuttaa toimintaansa kuin vaikkapa länsimaisen yhteiskunnan arjen aikataulut luovat muusikolle rasitteita, joita hän ei välttämättä Intiassa kohtaisi. Myös länsimaisen konserttiyleisön intialaisten taidemusiikkitraditioiden tuntemuksen taso vaikuttaa muusikon toimintaan – näkyipä se tarpeena sivistää ihmisiä tai suunnitella esitettävä ohjelmisto heidän kannaltaan suotuisaksi. Näiden seikkojen valossa voi hyvin kysyä, onko vaikkapa pohjoisintialaisen taidemusiikin harjoittaminen ammattimaisesti edes mahdollista muualla kuin Intiassa.

Muusikon ura ei varmasti ole juuri koskaan helpoin tapa tienata elantoansa tai edes elää elämänsä. Kulttuurisessa marginaalissa toimiminen vaikeuttaa toimintaa entisestään – musiikin esittäminen sille vieraassa ympäristössä jättää muusikon helposti tyhjän päälle. Esimerkiksi taidemuusikoilla on Intiassa tärkeänä osana elämää jo edellä mainittu sukulaisista ja muista musiikinharjoittajista muodostuva tukiverkosto, jollaisesta intialaista taidemusiikkia lännessä esittävä muusikko voi vain haaveilla. Myöskään kulttuurin emomaassa tie ammattimuusikoksi ei välttämättä ole järin ruusuinen, mutta kenties hieman suoraviivaisempi kuin lännessä, sillä kulttuurinen viitekehys on tälle ammattivalinnalle olemassa: "Ammattimuusikoilla on Intiassa tietty kasvumalli, jota seurataan tultaessa muusikoiksi" (Jasani 6.5.2010). Länsimaisen kulttuurin ympäröimä intialaista musiikkia esittävä muusikko taas joutuu rakentamaan uransa ja identiteettinsä huomattavasti heikompien kulttuuristen rakenteiden varaan ja samalla sukuloimaan erilaisten kulttuuristen käytäntöjen ja oletusten välillä. Jos tilanteen surullisuutta pyrkii karrikoimaan, voisi todeta länsimaissa toimivan hindustani-muusikon huonomassa tapauksessa olevan ympäristöönsä nähden irrallinen toimija, joka esittää musiikkia yleisölle, joka ei sitä ymmärrä.

3.1.2.4 Ammattimuusikon arki

Vaikka intialaisella musiikilla itsensä elättäminen länsimaissa vaikuttaa vaikealta toteavat kaikki haastateltavat sen kuitenkin olevan mahdollista tavalla tai toisella. Sanomattakin on selvää, että

muusikon toimenkuva lännessä on jokseenkin erilainen kuin Intiassa. Esimerkiksi Iso-Britanniassa toimiva muusikon tulee heidän mukaansa suhtautua omaan muusikkouteensa lähtökohtaisesti monipuolisemmin kuin Intiassa toimivan kollegansa. Tällöin muusikko ei voi keskittyä pelkästään omaan harjoitteluunsa, ilmaisun kehittämiseen ja konsertointiin, vaan hänen täytyy työskennellä laaja-alaisemmin. Se, suhtautuuko tähän seikkaan toimintansa kannalta hyötynä vai haittana taas riippuu nähdäkseni pitkälti ihmisestä ja myös hänen taustoistaan.

Tähän asetelmaan liittyy kuitenkin pari hieman paradoksaalista aspektia. Ensimmäinen niistä liittyy juuri haastateltavien näkemykseen eroista muusikon toiminnassa lännessä ja Intiassa. Kuten jo edellä mainittiin, useissa yhteyksissä haastattelujen myötä nousi esiin seikka, ettei muusikon ole mahdollista elättää itseään lännessä vain konsertointiin keskittymällä.

"Iso-Britanniassa [...] ei voi toimia ammattikonserttimuusikkona, sillä töitä ei pitkäkestoisesti vain ole tarpeeksi. Tällöin muusikko tarvitsee sivuammatin ja tämä taas syö musiikkia. Intiassa muusikko voi keskittyä vain musiikkiin" (Jasani 6.5.2010).

Tämänlaisten kommenttien myötä voi huomata lievistä romantisoinnista johtuvan harhan haastateltavien näkemyksissä. Suurimalle osalle muusikoista Jasanin mainitsema "sivuammatti" tarkoittaa musiikinopettamista ja, kuten haastatelluistakin kaikki tietävät, opettaminen on taas olennainen osa intialaista taidemusiikkia esittävän muusikon toimintaa myös Intiassa. Ruoho on kuitenkin aina helppo nähdä vihreämpänä aidan toisella puolella, sillä läntiset musiikkimarkkinat näyttäytyvät intialaisille muusikoille puolestaan mahdollisuutena tähtiin ja rikkauksiin - totuus on kuitenkin heillekin toinen.

"Aina silloin tällöin tulee joku intialainen muusikko, joka asuu muutamia vuosia Iso-Britanniassa ja muuttaa sitten takaisin Intiaan. Näillä henkilöillä on usein haaveissa menestyvän muusikon ura länsimaissa, mutta todellisuus on karu. Heille riittää muutamia konsertteja, mutta pääasiallinen toimeentulo on hankittava opettamalla ja hyvän opettajan statuksen saaminen kestää kauan" (Bell 21.5.2010).

Tämä seikka käy ilmi myös Chakrabortyn elämäntarinasta. Hänen muutettuaan Lontooseen meni useita vuosia, ennen kuin hän onnistui vakiinnuttamaan asemansa ja saamaan riittävästi nimeä isobritannialaisella musiikkikentällä voidakseen toimia täyspäiväisesti muusikkona. Mielenkiintoista on se, että muihin haastateltuihin, etenkin Jasaniin ja Magrieliin, verrattuna Chakarabortyn suhtautuminen muusikkouteen Iso-Britanniassa on jokseenkin positiivisempi. Pitkästi taustansa johdosta hän näkee laaja-alaisen työskentelyn musiikin parissa etuna omalla

kohdallaan – mahdollisuutena, jota hänellä ei Intiassa olisi ollut. Esimerkiksi sävellystyön tekeminen on hänelle vasta Lontooseen muutettuaan auennut mahdollisuus.

“Intiassa minulla ei koskaan ollut mahdollisuutta säveltää, mutta täällä sille löytyi [aikaa ja tilaa]. [...] Sävelsin yhden kappaleen, joka päättyi lopulta erääseen elokuvaan, [...], tämä oli hyvin rohkaisevaa. [...] Siten innostuin säveltämään [enemmänkin]. [...] Sille [säveltämiselle] ei ole aina aikaa [täälläkään], sillä esiinnyn ja opetan paljon, mutta aina kun saan jonkin hyvän idea, pyrin saattamaan sen valmiiksi [kappaleeksi]. [...] Voi olla, että olisin alkanut säveltää myös Intiassa, mutta en ole varma” (Chakraborty 28.5.2010).

Kulttuurisen ympäristön vaikutus näkyy tässä melko selvästi. Varsinkaan pohjoisintialaisen taidemusiikin piirissä säveltäminen ja sävellykset eivät koskaan ole olleet arvoasteikossa korkeimmalla jalustalla, vaan muusikon kyky tulkita ja improvisoida musiikin sääntöjen puitteissa on ollut keskeinen arvostuksen kohde. Kun pohjoisintialaisen musiikin kaanon hahmottuu eri gharana-tyylisuuntien, ja niiden merkittävien kehittäjien mukaan, länsimaisen taidemusiikin kaanon taas rakentuu niin sanottujen suurten säveltäjien ja heidän teostensa varaan. Näin ollen sävellystyön tekeminen on yhtäläillä mielekkäämpää sille otollisessa kulttuurisessa ympäristössä kuin täysimittaisen raga-konsertin esittäminen on kyseistä musiikkikulttuuri syvällisesti tuntevalle yleisölle. Painopisteet, asenne-erot ja jopa ostokyky vaikuttavat suoraan myös muusikoiden arkeen: lännessä säveltämisestä voi saada paremman korvauksen kuin Intiassa ja “[sekin auttaa, että] täällä saat helpommin säveltämistä helpottavia työkaluja käsiisi, kuten tietokoneita ja nuotinnusohjelmia” (Chakraborty 28.5.2010).

Länsimaissa toimiessaan muusikon on suhtauduttava myös konsertointiin laajakatseisemmin kuin Intiassa, mikäli hän haluaa toimia ammattimuusikkona. Taidemusiikkikonserttien määrän ollessa lopulta varsin vaatimaton suhteutettuna muusikoiden määrään täytyy muusikoiden toimia myös taidemusiikkia sivuavien alojen parissa. Esimerkiksi Bell mainitseekin ottaneensa aktiiviaikanaan vastaan kaikki työtilaisuudet, joita hänelle tarjottiin. Näin ollen hän onkin soittanut niin taidemusiikkia soolokonserteissa ja vaikkapa laulajia tai tanssijoita säestäen kuin esimerkiksi ollut mukana erilaisissa teatteriproduktioissa ja soittanut taustamusiikkia ravintoloissa ja taidenäyttelyjen avajaisissa. Bell mainitsee myös, että rahoituksen saaminen yksinomaan intialaiseen taidemusiikkiin keskittyviin projekteihin on muuttunut vuosien myötä hankalammaksi. Apurahoja myönnetään helpommin taiteidenvälisiin ja monikulttuurisiin produktioihin ja tästä syystä fuusiomusiikin määrä onkin osin kasvanut Iso-Britanniassa. Bell näkee tämän osin myös rikastuttavan isobritannialaista musiikkikenttää suhteessa intialaiseen.

"Fuusiomusiikin määrä ja arvostus on noussut viimeisten vuosikymmenien saatossa. [Nykyään] rahoitusta saakin helpommin "crossoveriin" ja kokeellisiin musiikkiprojekteihin [kuin taidemusiikkiin]. [...] Ollaan tilanteessa, jossa voidaan ajatella, että Intiassa musiikin spektri on tavallaan suppeampi kuin lännessä" (Bell 21.5.2010).

Intialaista taidemusiikkia esittävänä muusikkona voi näin ollen olla mahdollista toimia ammattimaisesti myös musiikkikulttuurin alkuperäisen viitekehyksen ulkopuolella. Muusikon täytyy tällöin vain suhtautua omaan toimenkuvaansa hyvin laaja-alaisesti. Kuten aiemmin jo mainitsin, muusikolla täytyy tässä tilanteessa olla kyky liikkua eri kulttuuristen konventioiden välillä ja jopa tarpeen tullen muokata habitustaan näille rinnakkain sijaitseville kentille otolliseksi. Hänellä täytyy olla riittävästi kulttuurista pääomaa intialaisista musiikkitraditioista todistaakseen habituksensa kautta tälle kentälle olevansa vakavasti otettava toimija alan piirissä. Toisaalta hänellä täytyy olla vahva kulttuurinen pääoma myös ympäröivän yhteiskunnan ja sen kulttuuristen käytäntöjen osalta – tällöin hän pystyy esimerkiksi muotoilemaan apurahahakemuksensa ympäristönsä kannalta kiinnostavaan muotoon. Pohjoisintialaista taidemusiikkia esittävänä muusikkona toimiminen länsimaisessa viitekehyksessä vaatiikin muusikolta laaja-alaisuutta ensin kulttuurisen pääoman moninaisten muotojen suhteen ja tämän kautta avarakatseisuutta oman toimintansa kannalta. Toisin sanoen, on oltava valmis esimerkiksi soittamaan länsimaista ja intialaista musiikkia fuusioivaa materiaalia, jos juuri sillä hetkellä rahoitusta tai konserttitilauksia ei löydy taidemusiikin esittämislle.

Muusikon toimintamahdollisuuksia suhteessa vallitsevaan ympäristöön pohdittaessa esille nousi myös se mielenkiintoinen seikka, että länsimaat ovat näyttäneet intialaisille muusikoille yhtäläillä parempina toiminta-apajina kuin Intia on puolestaan näyttänyt länsimaisille muusikoille. Oma toiminta ja sen puitteissa kohtaamiaan takaiskuja analysoidessa muusikon onkin varmasti helppo romantisoida olosuhteita ja toimintamahdollisuuksia, jotka hänen mukaansa vallitsevat hänen oman ympäristönsä vertailukohdassa. Tämä vastakkainasettelu saattaa toisaalta myös näkökulmasta riippuen olla ainakin subjektiivisesti totta osalle muusikoista toimintamahdollisuuksien ja -mallien ollessa erilaisia eri viitekehyksissä. Näin ollen länsimainen muusikko, joka haluaisi keskittyä yksinomaan pelkkään taidemusiikin esittämiseen, on oikeassa siinä, että tälle löytyy huomattavasti enemmän mahdollisuuksia Intiasta. Vastaavasti intialainen muusikko, joka haluaa laajentaa omaa toimintaansa saa huomata, että vaikkapa säveltäminen ja fuusio- tai kokeellisen musiikin esittäminen on lännessä jokseenkin otollisempaa kuin Intiassa, jossa se sikäläisestä perspektiivistä lipsahtaa helposti liiallisen avantgardistisuuden puolelle. Tässä tilanteessa saattaakin muodostua ristiriita toimijan henkilökohtaisten toiveiden sekä identiteetin

rakentamisen ja ympäröivän todellisuuden kannalta hänen toiminnalleen suotuisan habituksen välille. Kompromisseja karttava taidemusiikkiin keskittyvä muusikko saattaa olla yhtäläillä anomalia länsimaisen taidekentän ja yhteiskunnan silmissä kuin kokeilevaa fuusiomusiikkia säveltävä muusikko Intiassa.

Näin ollen on todettava, että ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnan aspektit ja konventiot, jotka vaikuttavat muusikon todellisuuteen ja näin ollen liittyvät suoraan tai epäsuoraan myös soivaan musiikkiin, vaikuttavat ohittamattomasti siihen, millaisia muotoja tietty kulttuurinen ilmiö missäkin lokaatioissa saa ja millaisiksi muodostuvat ilmiön parissa vaikuttavien henkilöiden toimintamahdollisuudet kussakin viitekehyksessä. Transnationalisoitumisensa myötä pohjoisintialaista taidemusiikkia, kuten muitakin intialaisia musiikkitraditioita, on ollut yhä helpompi kuulla ja opiskella myös länsimaissa 1960-luvulta eteenpäin, mutta soivaan musiikkiin liittyvän kokonaisen kulttuurisen viitekehyksen voi kokea vain Intiassa, vaikka osia kulttuurisista konventioista on pyrittykin siirtämään uusiin lokaatioihin mahdollisimman muuttumattomina.

Lukuisat intialaisten artistien vierailut länsimaissa ovat olleet sikäläisille muusikoille avainasemassa heidän suhteelleen elävään ja muuttuvaan kulttuuriin. Jasani toteaa, että intialaisten muusikoiden jatkuvasti vieraillessa hänen kotonaan "ainoa todellinen etu Intiassa asumiselle olisi ollut tunnelma ja ympäristö" (Jasani 6.5.2010). Kuitenkin, kuten jo edeltä on osin käynyt selväksi, kokemus Intiasta ja siellä vallitsevista kulttuurisista konventioista on muusikolle haastateltavien mielestä ehdottoman tärkeää. Musiikkikulttuuriin soivan musiikin ohella liittyvät aspektit ovat muusikon kulttuurisen pääoman kannalta niin tärkeitä, että niiden omaksumiselle on uhrattava viljalti aikaa ja määrärajoja. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että osana muusikon vakavasti otettavaa habitusta on hänen aktiivinen suhteensa kulttuurin kotipesään. Musiikin ja muusikoiden suhdetta Intiaan tarkastelenkin vielä tarkemmin luvussa 3.3.

3.2 Musiikillinen yhteisö ja musiikin yhteisöllisyys

"Parhaimmillaan musiikki on kommunikoiva taiteenmuoto. Intialaisella musiikilla on kaksi puolta. Toinen on *sadhana*, harjoittelu, [...], se on sinun ja universumin välinen asia. [...] Toisaalta musiikki menettää merkityksensä, jos et soita sitä ihmisille. En halua olla yksin suljetussa huoneessa koko ikääni, haluan olla tekemisissä ihmisten kanssa"

(Magriel 20.5.2010).

Edellisessä luvussa käsittelin kulttuurisen ympäristön ja sen tarjoaman viitekehyksen merkitystä muusikolle ja hänen musiikinharjoittamiselleen. Ympäristö ja siinä vallitsevat olosuhteet vaikuttavat suoraan ihmisiin ja heidän toimintaansa – ihmiset taas vaikuttavat toiminnallaan muodostamiinsa yhteisöihin muokaten niitä näköisikseen. Tarkastelun seuraava luonteva vaihe on kiinnittää huomio tarkemmin ihmisiin ja heidän toimintaansa kulloisessakin viitekehyyksessä; tässä luvussa tarkoitukseni on käydä läpi musiikinharjoittajien muodostamien yhteisöjen merkitystä yksittäisten toimijoiden kannalta. Näin ollen pyrin hahmottamaan käsiteltävän pohjoisintialaisen taidemusiikkikulttuurin sosiaalisen aspektin merkitystä aihepiirin parissa toimivien yksilöiden kannalta.

Sanoisin, että jokainen kulttuurinen ilmiö on ensisijaisesti harjoittajiensa muovaama ja ylläpitämä. Se, millä tavoin ilmiö muuttuu tai on muuttumatta riippuu ilmiötä harjoittavien ja ylläpitävien ihmisten toiminnasta, intresseistä ja mielihaluista. Minkään pitkiin perinteisiin nojaavan ilmiön kohdalla muodostuu kuitenkin harvoin tilannetta, jossa yksittäisten henkilöiden toiminta määräisi radikaalisti ilmiön suuntaa, vaan useimmin ilmiön ympärille muodostunut yhteisö on tässä ylläpitäjän ja kehittäjän roolissa. Esimerkiksi pohjoisintialaisen taidemusiikkitradition kohdalla kussakin sen ilmenemisympäristössä, vaikkapa niin Iso-Britanniassa kuin Intiassakin, sitä harjoittavat yhteisöt muokkaavat ja ylläpitävät sen eri osia. Yhteisöt määrittävät toiminnallaan vaikkapa konserttikäyttäytymiseen tai muusikoiden väliseen hierarkiaan liittyvien käytäntöjen merkityksen kulloisessakin kontekstissa.

3.2.1 Yleisön ja muusikoiden suhde

Pohjoisintialainen taidemusiikki on ennen kaikkea konserttimusiikkia, mikä jo lähtökohtaisesti korostaa kyseisen musiikkikulttuurin sosiaalisen aspektin merkitystä. Kyse on musiikista, jota kuuluu esittää yleisölle – aiemmin keisareille sekä heidän hoveilleen ja nykyisin avoimemmin konserttiyleisölle. Hovimusikoiden velvollisuuksiin kuului myös nuorten muusikoiden opettaminen ja tämän myötä hovien musiikillisen toiminnan ympärille syntyi muusikoiden ja heidän oppilaittensa muodostamia yhteisöjä. Tämä opetustraditio on jatkanut elämäänsä aina nykypäivään asti, joten samankaltaisten musiikillisten yhteisöjen olemassaolo muodostaa edelleen tietynlaisen sosiaalisen kehyksen pohjoisintialaiselle taidemusiikille.

Koska pohjoisintialainen taidemusiikki on perimmäiseltä luonteeltaan konserttimusiikkia, myös yleisön merkitys niin musiikkikulttuurin olemassaolon ja kehityksen kuin sen eri yhteyksissä saamien muotojen suhteen on huomattava. Perinteisesti taidemusiikkiyleisöltä on myös odotettu kohtuullisen korkeaa sivistyneisyyttä esimerkiksi musiikin muotoseikkojen tuntemuksessa – valistunut konserttikävijä ei ole vain passiivinen kuuntelija, vaan hänen tulee osoittaa musiikintuntemuksensa reagoimalla esitykseen tiettyjen kulttuuriseen koodistoon kirjattujen sääntöjen mukaisesti. Tämä puolestaan vaikuttaa esiintyjään ja esimerkiksi hänen esityksensä intensiivisyyteen tai ohjelmistovalintoihin. Näin ollen muusikon ja yleisön välille syntyy vuorovaikutussuhde – yleisö on ohittamattoman olennainen osa kutakin taidemusiikkiyhteisöä.

Kuten edellisessä luvussa jo kävi ilmi, muusikot arvostavat suuresti musiikkikulttuuria hyvin tuntevaa yleisöä. Esimerkiksi Magriel mainitsi, että yleisön oletettu musiikintuntemuksen taso vaikuttaa hänen kohdallaan esitettävän materiaalin valintaan ja muutkin haastatelluista olivat samoilla linjoilla todetessaan muun muassa, että asiantuntevalle yleisölle esiintyessään muusikon ei tarvitse tehdä ylimääräisiä ponnisteluja saadakseen yleisö pitämään itse musiikista, vaan he voivat keskittyä omaan esitykseensä ja musiikin hienojakoisempiin elementteihin.

Kirjassaan *My music, my life* Ravi Shankar toteaa esiintyvänsä mieluiten toisista muusikoista koostuvalle yleisölle, sillä hän voi tällöin olla varma yleisön saavan kiinni musiikkiesityksen eri nyansseista (Shankar 1968, 76). Myös monet haastatelluista ovat tämän seikan suhteen hyvin samantapaisilla linjoilla. Esimerkiksi Jasani toteaa, että hänen parhaimmat konsertointikokemuksensa ovat olleet tilaisuuksia, joissa hän on esiintynyt hyvin pienelle ja valikoidulle joukolle korkeatasoisia muusikoita.

"En ole konsertoinut Intiassa mahdolloman paljon, mutta kun olen, se on tapahtunut tärkeissä paikoissa ja merkittäville ihmisille. [...] Kun olen esiintynyt sellaisille muusikoille kuin Ravi Shankar tai Shivkumar Sharma heidän reaktionsa soittooni on ollut peittelemätöntä ja [heiltä saamani] positiivinen palaute vilpitöntä. [...] [Esitykselle] antaa valtavasti [pontta], kun yleisössä on todella korkean tason muusikoita, joilla äärimmäinen tietämys aiheesta - ihmisiä, joilla on vahva sielullinen side musiikkiin" (Jasani 6.5.2010).

Tällaiseen musiikilliseen yhteisön osaksi pääseminen voi olla muusikon kehittymisen ja musiikkikulttuurin eri aspektien omaksumisen kannalta hyvin tärkeää. Tässä korostuu sosiaalisen pääoman merkitys yksilön kentällä toimimisen kannalta: oikeiden ihmisten tunteminen avaa ovet tilanteisiin, joihin päätyminen jo itsessään kohottaa henkilön asemaa kentällä. Samalla nämä

tilanteet mahdollistavat toimijalle niin kulttuurisen kuin sosiaalisenkin pääoman lisäämisen. Kun hänet on kerran päästetty tiettyyn piiriin, tiettyjen ihmisten pariin, hänet yleisesti hyväksytään osaksi tätä joukkoa. Tämän myötä hänen on mahdollista esimerkiksi keskustella soivan musiikin ilmiöistä ja nyansseista näitä mahdollisesti häntä syvemmin ymmärtävien henkilöiden kanssa ja tämän myötä kasvattaa kulttuurista pääomaansa muusikkona. Tällaisia suljettuja tai puolisoljettuja tilaisuuksia ovat muun muassa muusikoiden keskinäiset kotikonsertit tai illanistujaiset.

Pienimuotoisissa kotikonserteissa tai niitä vastaavissa tilaisuuksissa musiikki ja siihen kohdistuva arvostus muodostuvat entistäkin tärkeämmiksi tilan ja kokemuksen jakavia ihmisiä yhdistäviksi tekijöiksi erilaisten julkisiin konsertteihin liittyvien käytäntöjen ja käyttäytymismallien jäädessä enemmän taustalle. Muun muassa Magriel toteaa, että hänen hienoimmat konserttikokemuksensa kuulijana ovat tapahtuneet juuri tämän tyyppisissä tilaisuuksissa, kun paikalla on ollut vain esiintyville muusikoille tuttuja ihmisiä, joiden he ovat tienneet ymmärtävän musiikin eri vivahteita ja pystyvän arvostamaan niitä. Tämän kaltaisissa tilaisuuksissa esiintyvät muusikot ovat hänen mukaansa myös käyttäytyneet eri tavalla kuin julkisissa konserteissa, sillä heidän on ollut mahdollista jättää julkinen roolinsa oven ulkopuolelle.

“Jos menen [kuuntelemaan kotikonserttia] jonkin muusikon kotiin, elämykset siellä ovat usein uskomattoman hienoja. Tämä johtuu siitä, että olet sisällä muusikon yksityisessä todellisuudessa, joka on hyvin erilainen kuin heidän julkinen minänsä, kun he esiintyvät julkisesti. Tämä julkinen puoli ei puhuttele minua nykypäivänä” (Magriel 20.5.2010).

Vertailukohdaksi mainitunkaltaiselle asiantuntevalle ja musiikille omistautuneelle konserttiyleisölle Magriel mainitsee nykypäivän konserttiyleisön niin Iso-Britanniassa kuin Intiassakin. Hänen mukaansa intialaisen taidemusiikin konserteista on viimeisen kymmenen vuoden aikana tullut yhä enemmän ja enemmän näyttäytymistilaisuuksia keskiluokkaisille ihmisille. Esimerkiksi Iso-Britanniassa konserttiyleisö koostuu nykyään suurilta osin intialaisen yhteisön jäsenistä, joille näissä konserteissa käyminen on eräänlainen statussymboli – korkeakulttuurin harrastaminen ei ole heille intohimo, vaan keino vahvistaa omaa asemaansa ja identiteettiään menestyvänä, mutta samalla kultivoituneena henkilönä. Toisin sanoen taidemusiikkikonserteissa käynti on osa heidän habitustaan, jonka avulla he pyrkivät vahvistamaan asemaansa omalla kentällään, esimerkiksi liikemiesyhteisön parissa. Korkeakulttuurin harrastaminen on heille kulttuurista pääomaa, joka avaa ovia heidän kannaltaan toivottuihin tilanteisiin, mutta musiikki itsessään ei välttämättä näyttäydy heille itsessään mielenkiintoisena. Näin ollen nykypäivän keskimääräinen isobritannialaisen tai intialaisen taidemusiikkiyleisön muodostama yhteisö ei Magrielin mukaan tue varsinaisesti

musiikkikulttuuria, eikä konserteissa pääse syntymään toivottua esiintyjien ja asiantuntevan yleisön välistä vuorovaikutussuhdetta.

Asiantuntevan yleisön puute vaikuttaa Magrielin mukaan usein myös esitettävään musiikkiin. Muusikot panostavat enemmän teknisellä osaamisellaan briljeeraamiseen kuin esitettävän ragan luonteen ja ominaisuuksien monipuoliseen esittelyyn, sillä he tietävät saavansa näin helpommin reaktioita yleisöltään. Tämä puolestaan vaikuttaa ainakin hänen omaan haluunsa käydä kuuntelemassa konsertteja; Magriel mainitsee mieluummin kuuntelevansa vanhoja konserttitallenteita yksin kotona kuin olevansa osa nykypäivän konserttiyleisön muodostamaa yhteisöä. Näin ollen pääoman liikkumisen vastavuoroisuus on jälleen merkitsevä seikka yksilön ja kentän suhteen kannalta: mikäli henkilö ei tunne saavansa tietyn yhteisön piiristä esimerkiksi toivomaansa tiedon- ja ymmärryksenjakoa, ei yhteisö ole toimijan kannalta kiinnostava. Kyse on siis negaatiosuhteesta ilmiöön, jossa esimerkiksi tietty kulttuurinen pääoma on mahdollistanut esimerkiksi muusikkojen keskinäisiin suljettuihin yhteisöihin mukaan pääsemisen tai länsimaisen musiikinopiskelijan oppilassuhteen maineikkaan muusikon kanssa. Kentän muotoutuminen ja olemassaolo vaativat vastavuoroista kiinnostusta yksittäisten toimijoiden välillä ja ennen kaikkea heidän hyötymistään toistensa pääomista.

"Olen todella kyllästynyt musiikkipiirien keskiluokkaisuuteen täällä [Iso-Britanniassa], [...] ennemmin pysyn kotona ja kuuntelen 30–40 vuotta vanhoja konserttinauhoituksia. [...] Tässä maassa intialaisen musiikin kenttä ei ole pääosin [asiantuntevaa], [...], konsertit ovat ihmisille näyttäytymistä varten. Naiset esittelevät sarejaan ja miehet pönöttävät. [...] Taso Intiassakin laskee. [...] Esiintyjät tarvitsevat halpoja temppeja kiinnostaakseen yleisöä, vaikeita *tihaita*²², kilpasoittoa, kaikkea bum-bum-bum, nopeita *jhaloja*²³. Vertaillet nyt [kysymyksissäsi] itää ja länttä, mutta on olemassa myös kronologinen aspekti. Perinne on ikään kuin arkisto ja se siirtyy 2010-luvulle tavalla tai toisella, mutta yleisö ei ole nykyään kovin sivistynyttä. [...] Tilanne on erilainen konserttisaleissa kuin [aiemmin]"
(Magriel 20.5.2010).

Pohjoisintialaisen taidemusiikin konsertteihin lännessä ja Intiassa saapuvan yleisön ymmärrys esitettävästä musiikista onkin seikka, jonka kaikki haastateltavat nostivat jollain tavoin esille puheessaan. Yleisön tietämystä musiikin nyansseista on perinteisesti arvostettu suuresti intialaisten

22 Tihai on kolme kertaa samanlaisena toistuva rytmien kuvio. Raga-esityksessä erilaiset tihai-kuviot sijoittuvat improvisaatio-osuuksien loppuun siten, että kuvion viimeinen ääni osuu talassa samalle iskulle, josta esityksen runkona käytetty gat tai bandish alkaa. Toisin sanoen tihain avulla muusikko pääsee improvisaationsa jälkeen takaisin teemaan. (Menon 1995, 163.)

23 Instrumentaalimusiikissa raga-esityksen tai alapin loppuun sijoittuva kiivaan nopeatahtinen osuus (emt., 85).

taidemusiikkitraditioiden piirissä ja yleisön tiettyä osallistumista konsertin kulkuun jopa odotetaan heiltä. Tämä taas näkyy yhteisön jäsenten ja yhteisön kollektiivisen habituksen muodostamisessa, kuten edellä jo olen maininnut – käytösmallien noudattaminen luo yksilön siteen kenttään ja samalla vahvistaa kentän käsitystä itsestään. Kulttuuriset konventiot tunteva ja asian suhteen sivistynyt yleisö osaa konserteissa toimia odotetulla tavalla, mikä uudelleenluo ja vahvistaa yhteisön sisäistä käsitystä toivotusta jäsentensä toivotusta habituksesta.

Länsimaissa hindustani-musiikin konsertteihin saapuvan yleisön joukossa on usein vain kourallinen henkilöitä, jotka ovat perillä esitettävästä musiikista ja konsertin etenemiseen liittyvistä käytänteistä. Soivan musiikin nyanssit, kuten esitettävän ragan yhteys esitystilanteeseen tai muusikon intertekstuaaliset viittaukset esimerkiksi saman ragan tunnettuihin tulkintoihin, jäävät tällöin yleisöltä helposti saavuttamatta. Haastatteluja tehdessäni ennakkokäsitykseni haastateltavien suhtautumisesta länsimaiseen konserttiyleisöön oli melkoisen ladattu negaation odotuksilla, mutta yllättäen kukaan heistä ei kuitenkaan tuominut länsimaista yleisöä yksiselitteisen sivistymättömäksi. Kaikki kuitenkin totesivat, että intialaisessa yleisössä on usein keskimäärin enemmän musiikkia hyvin tuntevia kuulijoita, mikä taas vaikuttaa ohittamattomasti muusikon suoritukseen ja esitettävän materiaalin valintaan.

"Intiassa on päivänselvää, että klassiseen konserttiin tulee klassista[-musiikkia kuuntelevaa] yleisöä. Siellä yleisö tietää, kuinka nauttia musiikista [mihin kiinnittää huomiota], mutta täällä ei. Heidät [täällä] täytyy saada ymmärtämään, että he kokevat juuri jotain hyvin ainutlaatuisia. [...] Jos Intiassa konsertissa on 100 henkeä yleisössä, heistä 50–60 tuntevat musiikkia hyvin. [...] [He tietävät, että] raga *Bhairavi* täytyy esittää aamulla, raga *Darbari* yöllä [...] [tuntevat] raga *Rageshrin* asteikon, tällaisia asioita. Täällä [lännessä] olet onnekas, jos yleisössä on seitsemän ihmistä, jotka tietävät [näitä asioita]. Kaikki ovat kuitenkin ostaneet lipun tullakseen konserttiin ja sinun täytyy saada heidät kiinnostumaan. Se on haastavaa. [...] Olet Intiassa tai [lännessä] esität saman ragan täysin samalla tavalla, mutta [yleisön] odotuksen sen suhteen ovat erilaiset" (Chakraborty 28.5.2010).

Myös Jasani mainitsee, että länsimaisen konserttiyleisön kyky eritellä musiikillisia tapahtumia voi helposti jäädä hyvin pintapuoliseksi. Vain hieman asioista selvää ottanut kuulija voi helposti ymmärtää musiikkia teknisellä tasolla, mutta samalla häneltä voi mennä kaikki esityksen syvemmät esteettiset tasot täysin ohi. Musiikkikulttuuriin sisäänkasvanut kuulija taas pystyy arvioimaan esitystä huomattavasti monisyisemmin.

"Jos yrität ilmaista jotain hienoa ajatusta soitolla, Intiassa yleisö arvostaa sitä vaikka sattuisikin jokin tekninen virhe. Täällä [lännessä] yleisö huomaa vain virheen, eivätkä he

pääse syvemmälle sen musiikillisen ajatuksen ytimeen, jota yritit ilmaista"
(Jasani 6.5.2010).

Kukaan haastatelluista ei mainitse, että yleisön oletettu sivistyneisyyden taso vaikuttaisi suoraan heidän tapaansa esittää musiikkia. Sen sijaan esitettävään ohjelmistoon sillä saattaa monen kohdalla olla merkitystä. Esimerkiksi Magriel toteaa, ettei ole mitään mieltä soittaa yleisölle sävellyksiä, joista heidän on vaikea nauttia tai edes saada juuri mitään irti. Hänenkään mukaansa ei kuitenkaan ole syytä tehdä suuria kompromisseja tai ryhtyä tarkoituksellisesti yksinkertaistamaan esitettävää materiaalia, vaan kyse on enemmän pienistä nyansseista.

“Tietysti yleisön sivistyneisyys vaikuttaa joihinkin tekijöihin täällä lännessä. Jos minulla on aiheeseen vihkiytynyt yleisö, saatan soittaa *vilambit*²⁴ *ektalin*²⁵, kun musiikkia tuntemattomille taas *vilambit tintalin*²⁶. Intiassa usein soitan ektalin ja täällä tintalin. Tintalissa ihmiset pitävät vuorovaikutuksesta tablistin kanssa. [...] Jos soittaa *adi*²⁷ *vilambit* -sävellyksen ymmärtämättömälle yleisölle saatat saada palautetta, että aluksi konsertti oli aika leijuvaa, mutta myöhemmin, he viittaavat [esityksen] *drut*²⁸-osaan, esitys lähti käyntiin paremmin” (Magriel 20.5.2010).

Pohjoisintialaisen taidemusiikkiperinteen sosiaalinen ulottuvuus on ohittamattoman tärkeä osa sen olemassaoloa. Kyse on konserttimusiikista, jonka kehityskaareen ja historiaan yleisön merkitys kuuluu olennaisesti. Esitysten siirtyminen hoveista konserttisaleihin ei ole vaikuttanut musiikkikulttuurin tähän puoleen juurikaan, vaan yleisön merkitys musiikille on edelleen huomattavan suuri. Pohjoisintialaiseen taidemusiikkiin paneutuneiden ihmisten mukaan asiantunteva yleisö ja esiintyvät muusikot voivat muodostaa konserteissa välilleen vuorovaikutussuhteen, joka saattaa nostaa koko esityksen aivan uudelle tasolle. Näin ollen yleisön merkitys muusikoille ja musiikkikulttuurille on merkittävä.

Esimerkiksi Magriel ja Jasani mainitsivat miellyttävimmiksi konserttielämyksikseen, niin kuulijoina kuin esiintyjinäkin, tilaisuudet, joissa yleisö on koostunut pitkälti muista pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavista muusikoista. Tällöin esiintyvän muusikon ei tarvitse miettiä, tavoittaako yleisö kaikki musiikin nyanssit, joita hän koettaa tavoittaa, vaan hän voi keskittyä täysin ragan kehittelyyn ja sen eri piirteiden ilmaisemiseen. Yleisön musiikillinen

24 Raga-esityksen hidastempoinen osuus, joka seuraa alap-osuutta. Tässä osassa esitellään ensimmäinen sävelletty teema ja rytmisen aspekti, tala, tuodaan mukaan esitykseen. (Menon 1995,168).

25 Kahdentoista iskun rytmisykli (emt., 158).

26 Kuudentoista iskun rytmisykli (emt., 159).

27 Etuliite, joka suoraan käännettynä tarkoittaa ensimmäistä. Musiikkitermeihin liitettynä se on usein superlatiivi - esimerkiksi *adi vilambit* tarkoittaa hyvin hidasta.

28 Raga-esityksen viimeinen, hyvin nopeatempoinen osuus.

asiantuntemus on aina ollut seikka, joka on pohjoisintialaista taidemusiikkia esittävien muusikoiden keskuudessa ollut korkealle arvostettua. Tietynlainen konserttiyleisön ideaali onkin joukko samanmielisiä, musiikkiin intohimoisesti suhtautuvia henkilöitä, joilla kaikilla on suhteellisen korkea kulttuurinen pääoma soivan musiikin ja sen nyanssien suhteen.

Konserteissa käyvä yleisö muodostaa kulloisessakin viitekehyksessään musiikkikulttuuria paikallisesti ylläpitävän yhteisön yhdessä paikallisten muusikoiden kanssa. Samalla kukin yhteisö muokkaa musiikkikulttuuria itsensä näköiseksi. Kunkin yhteisön jäsenten taustat, mielenkiinnonkohteet, mieltymykset sekä jo oleellisena mainittu musiikintuntemus muovaavat musiikkikulttuurin kulloistakin ilmenemismuotoa yleistasolta paikalliseksi. Näin ollen ilmiö ei siirry paikasta toiseen staattisen samanlaisena, vaan se muotoutuu kulloiseenkin muotoonsa alkuperäisen lähteensä, sitä paikallisesti harjoittavan yhteisön ja yhteisöä ympäröivän kulttuurisen viitekehysten vuorovaikutussuhteiden myötä.

Myös yleisöä ja sen merkitystä käsiteltäessä muusikoilla tuntuu helposti olevan tapana romantisoida muualla vallitsevia oloja. Oli aita sitten aika-avaruus-jatkumon osista kumpi tahansa, ruoho sen toisella puolella näyttäytyy helposti vihreämpänä. Yleisön musiikillinen sivistyneisyys ei kuitenkaan yksiselitteisesti ole kiinni paikasta tai ajanjaksosta. Esimerkiksi Jasani ja Magriel myöntävät molemmat, ettei intialaisten hovimuusikoiden yleisö ole aikoinaan välttämättä ollut juurikaan musiikkiin nykypäivän konserttiyleisöä syvällisemmin vihkiytynyttä. Hovin ylimystölle taidemusiikin harrastaminen oli samalla tavoin statussymboli kuin se on nykypäivän liikemiehelle – keino lisätä kulttuurista pääomaansa ja tuoda se habituksensa kautta esille sille kentälle, kuten muulle ylimystölle tai liikemaaillalle, jonka piirissä haluaa menestyä. Lakonisesti todettuna muusikon ja yleisön suhde ensimmäisen kannalta on surullisen paradoksaalinen: konserttimusiikin olemassaolon kannalta yleisö on välttämättömyys, mutta samalla se ei koskaan ole ollut tarpeeksi sivistynyttä ymmärtämään kuulemaansa musiikkia. Tällöin muusikoiden keskinäisten yhteisöjen merkitys korostuu – muodostuu suljettujen yhteisöjen keskinäisiä kokoontumisia, joissa pääpaino on musiikilla, ei siihen liittyvillä sosiaalisilla arvoilla. Pohjoisintialaisen muusikon elämässä kanssamuusikoiden kera muodostetut yhteisöt ovatkin tärkeitä vertaistuen ja itsensä arvioinnin pintoja aina kunkin muusikon alkutaipaleelta asti.

3.2.2 Muusikoiden keskinäiset yhteisöt

Pohjoisintialainen taidemusiikki on pohjimmiltaan hyvin sosiaalinen taidemuoto myös konserttitilaisuuksien ulkopuolella. Musiikinharjoittajat ovat usein paljon tekemisissä toistensa kanssa: niin ammattilaiset kuin opiskelijatkin käyvät toistensa konserteissa, jakavat kokemuksiaan ja analysoivat musiikkia yhdessä. Varsinkin opiskeluvaiheessa on tyypillistä, että muusikot myös harjoittelevat yhdessä. Muusikoiden keskenään muodostamat yhteisöt ovatkin usein monille yksittäisille musiikinharjoittajille ohittamattoman tärkeitä kannustimia ja peilauspintoja oman musiikinharjoittamisen suhteen.

Kun muusikko pystyy näkemään itsensä osana laajempaa kokonaisuutta, se vaikuttaa lähes poikkeuksetta positiivisesti hänen toimintaansa; yhteisö luo muusikoiden toiminnalle kehykset maantieteellisestä sijainnista riippumatta ja tällöin yksittäisen musiikinharjoittajan on helpompi nähdä toimintansa mielekkyys. Asioiden ja kokemusten jakaminen sekä musiikista ja musiikilla kommunikointi ovat tärkeitä musiikin sosiaalisia аспекteja, jotka vaikuttavat sen kanssa tekemisissä olevien yksilöiden todellisuuteen suuresti. Näin ollen musiikkikulttuurin kenttään liittyvä sosiaalisen pääoman merkitys toimijoiden kannalta korostuu: solmimalla suhteita toisten muusikoiden kanssa he päätyvät tilanteeseen, jossa voivat jakaa kulttuurista pääomaa keskenään ja näin lisätä ammattitaitoaan ja ymmärrystään soivasta musiikista.

Haastatelluista kaikki toteavat, että erityisesti opiskeluvaiheessa samanhenkisten musiikinharjoittajien muodostama yhteisö on muusikon kehityksen kannalta ohittamattoman tärkeää. Esimerkiksi Chakraborty toteaa musiikin analysoinnin ja siihen liittyvän ajattelutyön olevan keskeinen osa pohjoisintialaisen taidemusiikin opiskelua ja näiden asioiden pohtiminen on usein tehokkaampaa ja mielekkäämpää joukossa kuin yksin. Kun muusikot puhuvat musiikista ryhmässä, he hänen mukaansa antavat toisilleen ajatustyötä tukevia impulsseja ja ajatusketjujen muodostuminen onkin usein nopeampaa ryhmässä keskustellen kuin yksin pohtien. Lisäksi eri opettajien oppilaat ovat usein oppineet eri sävellyksiä samoista ragoista ja esimerkiksi näitä kokemuksia jakamalla kuva kunkin ragan luonteesta ja ominaisuuksista muodostuu opiskelijoille kenties kokonaisvaltaisemmaksi kuin vain itseksensä opiskelemalla. Chakrabortyn omakohtaiset kokemukset hänen pääasialliselta musiikinopiskelun ajaltaan ovat hyvin pitkälti edellä mainitun mukaisia.

“Meillä oli 10–15 opiskelijan ryhmä, jonka kesken kävimme konserteissa. Väliajalla keskustelimme aina esitettävästä ragasta, sen ominaisuuksista ja siitä, kuinka itse olemme ragan oppineet: “Olen oppinut sen ja sen sävellyksen, tiedätkö sinä tätä toista?”, “Tiesitkö, että tämä ja tämä muusikko, joka sävellystä esittää, on tulossa kuukauden päästä konsertoimaan?”. Tällaisista asioista keskustelimme. Analysoimme usein koko yön tai pidimme koko yön kestäviä harjoituksia. Toisinaan jopa järjestimme konsertteja toistemme kodeissa” (Chakraborty 28.5.2010).

Chakraborty mainitsee musiikin sosiaalisen puolen olevan muusikoille tärkeä myös oppilasvaiheen jälkeen. Hänen mukaansa Iso-Britanniassa mahdollisuudet tämänkaltaiselle vuorovaikutukselle ovat ammattimuusikoiden kannalta kohtuullisen hyvät, sillä paikallisten muusikoiden lisäksi maassa konserttikiertueillaan usein vierailevat intialaiset muusikot asettuvat eräänlaiseksi osaksi näin muodostuvaa transnationaalista pohjoisintialaisen taidemusiikin ympärille muodostunutta yhteisöä. Näin ollen muusikko ei ole sidottu vain tiettyyn paikkaan, vaan hänen kenttensä ja sen sisältä löytyvä yhteisö on levittäytynyt maantieteellisesti laajalle alueelle.

“[Intialaisen musiikin] kenttä on hyvä Iso-Britanniassa. Täällä käy paljon muusikoita konsertoimassa ja pitämässä työpajoja. [...] Täällä olen myös saanut hieman samanlaisen ryhmän [samanhenkisiä muusikoita] ympärilleni kuin Intiassa. Lähestyminen [musiikkiin] on kuitenkin nyt erilainen, sillä Intiassa olin opiskelija ja täällä minulla on eri status. [...] Mutta pyrimme [muusikkoystäviemme kesken] kannustamaan toisiamme, käymään toistemme konserteissa ja aina tilaisuuden tullen keskustelemme tai vaikkapa vietämme iltaa yhdessä” (Chakraborty 28.5.2010).

Myös Jasani toteaa hänen oman tilanteensa olevan tällä hetkellä hyvä asia suhteen. Hän korostaa myös Chakrabortyn mainitsemaa transnationaalisen yhteisön merkitystä, sillä ammattimuusikoiden sosiaalisten suhteiden tarpeisiin on hänen mukaansa helpompi muodostaa yhteisöjä, joiden jäsenten tapaamiset ovat jokseenkin satunnaisempia kuin aktiivisesti yhdessä opiskelevilla musiikinharjoittajilla. Tällaiset harvoinhinkin tapaamisiin pohjaavat suhteet kuitenkin ylläpitävät tiettyjä standardeja musiikinharjoittamisessa, sillä soiva musiikki muodostaa näille henkilöille yhteisen pinnan ja sen myötä musiikin tason merkitys ja oikeaoppisuus, kuten ragojen säännöksiä noudattaminen esityksissä, korostuvat. Vaikka ympäristö vaihtuu, itse subjektin oletetaan noudattavan samoja normeja kuin muuallakin – ilmiö ei ole sidottu paikkaan vaan liikkuu toimijoidensa mukana, laajan yhteisön piirissä. Tämä taas ylläpitää niin isobritannialaisen kuin intialaisenkin muusikon tasovaatimuksia, sillä he eivät voi tuudittautua toisen osapuolen tietämättömyyden varaan. Muusikoiden transnationaalinen yhteisö vaatii jäseniltään riittävää kulttuurista pääomaa musiikin suhteen voidakseen ylipäänsä olla olemassa. Vaikka olosuhteet ja lokaatiot muuttuvat, on musiikin laatuvaatimusten pysyttävä samoina kaikille.

"On fantastista, kun olen saanut ympärilleen muusikkoystäväpiirin, joka ajattelee musiikista samoin kuin itse ajattelen ja arvostelee soittoani samoilla kriteereillä kuin omaansa. Heille ei ole väliä sillä asuuko Englannissa, vaan ainoastaan musiikilla itsessään" (Jasani 6.5.2010).

Puhuttaessa taas isobritannialaisten opiskelijoiden tilanteesta haastatelluista ei kukaan ole tässä yhteydessä liian vakuuttunut vallitsevien olosuhteiden otollisuudesta tarvittavankaltaisten yhteisöjen muodostumiselle. Heidän mukaansa eräs päätekijöistä on kiire – normaalia lontoolaisen nuoren elämää elävä musiikinopiskelija ei välttämättä löydä päivästänsä riittävästä tunteja omakohtaiselle harjoittelulle saati sitten tunteja vaativalle keskustelulle ja analysoinnille yhdessä toisten samassa tilanteessa olevien opiskelijoiden kanssa. Chakraborthy toteaa asioiden olevan tässä suhteessa paremmalla tolalla Intiassa ja hänen isobritannialaisten opiskelijoidensa olevan hyvin onnekkaita, mikäli he pystyvät muodostamaan tällaisia yhteisöjä keskenään.

“On vaikea sanoa, voivatko omat opiskelijani muodostaa yhtä hyvän musiikillisen yhteisön kuin minulla oli. Jos he pystyvät siihen, he ovat hyvin onnekkaita. [...] Tämän kaltaisten asioiden suhteen asiat eivät ole [musiikinopiskelijoilla] yhtä hyvin kuin Intiassa” (Chakraborthy 28.5.2010).

Tässä yhteydessä ympäristön merkitys luikertelee musiikin yhteisöllisten tasojen puutarhaan. Jo edellisessä alaluvussa mainitsemani muusikon suhde ympäröivään yhteiskuntaan muodostuu merkitykselliseksi tekijäksi hänen toimintansa kannalta. Näin ollen ollaan jälleen tilanteessa, jossa taidemusiikkia esittävälle muusikolle tai musiikinopiskelijalle on suunnatonta hyötyä, mikäli ympäröivä yhteiskunta on rakentunut siten, että musiikinharjoittajan uravalintaa tukevia rakennelmia on hänen tavoitettavissaan. Taidemusiikkia esittävän muusikon viitekehys, kulttuuriin sisäänkirjoitettu rooli ja etenemismalli, on huomattavasti vahvemmin olemassa intialaisessa yhteiskunnassa kuin länsimaissa vaikuttavien muusikoiden ympäristöissä. Näin ollen musiikinopiskelijan on helpompi syventyä opintoihinsa Intiassa kuin vaikkapa Lontoossa, jossa ympäröivän yhteiskunnan kulttuuriset konventiot odottavat häneltä musiikkiopintojensa ohella myös muita suoritteita ja käytösmalleja. Esimerkiksi edellä kuvatun kaltaisten opiskelijoiden yhteisöjen on helpompi muodostua ja toimia intensiivisesti ympäristössä, jossa tällainen toiminta on yhteiskunnallisesti ymmärrettävää.

Lokaatio, jossa pohjoisintialaisen taidemusiikin kenttä ja sen piirissä toimiva musiikillinen yhteisö ei ole kovin vahva ja runsaslukuinen, saattaa aiheuttaa musiikinopiskelijalle vertaistukea antavan opiskelijayhteisön puuttumisen lisäksi myös muita ongelmia - nämä ongelmat saattavat vaikuttaa hänen toimintaansa lopulta hyvinkin kokonaisvaltaisesti. Esimerkiksi opettajan puute saattaa

muodostaa vaikeasti ylitettävissä olevan esteen jo musiikinharjoittajan uran alkutaipaleella. Pohjoisintialaisessa taidemusiikissa improvisaation merkitys on suuri ja oppiakseen improvisoimaan musiikkikulttuurin konventioiden mukaisesti opiskelijan on opittava eri ragojen nyanssit ja säännökset perinpohjaisesti. Näiden oppiminen taas vaatii lähes poikkeuksetta vastavuoroista oppilas-opettaja-suhdetta, jossa opettaja voi jakaa omaa kulttuurista pääomaansa opiskelijalle ja korjata hänen tekemiään virheitä ja väärinkäsityksiä. Musiikinopiskelija saattaa yrittää kompensoida opettajan puuttumista opiskelemalla ragoja esimerkiksi levyiltä tai nykyään internetistä. Tällöin on kuitenkin vaarana, ettei opiskelija saa opettelemastaan ragasta kokonaisvaltaista kuvaa.

"Ihmiset joutuvat helposti hukkaan kaiken heitä ympäröivän tiedon keskellä. He eivät tiedä, mitä sillä [tiedolla] tulisi tehdä. Yksi suuri ongelma levyiltä opiskelussa on se, että ihmiset opettelevat soittamaan tarkalleen, mitä levyiltä kuulevat, mutta vain mekaanisesti toistamalla kuulemaansa he eivät opi improvisoimaan. Näin ei saavuta todellista ymmärrystä ragasta" (Jasani 6.5.2010).

Musiikinharjoittajien niukkuudesta johtuvat tosiasiat ovat näkyviä myös toivotun oppilas-opettaja-suhteen toiselle osapuolelle, opettajalle ja tästä kumpuavat ajatukset voivat olla hyvinkin raadollisia. Esimerkiksi Clive Bell mainitsee olevansa liiankin tietoinen siitä, että bansurinsoiton opettaminen Iso-Britanniassa on tällä hetkellä pitkälti hänen harteillaan. Elämän rajallisuutta koskevat mietteet ovat saaneet hänet pohtimaan sitä, miltä huilistien tulevaisuus isobritannialaisella hindustani-musiikin kentällä näyttää hänen jälkeensä.

"Toivon, että hindustani-musiikin parissa olisi [Iso-Britanniassa] muitakin [ammattimaisia bansurin-] soittajia, sillä se vähentäisi minun paineitani. Jos joku haluaa nyt oppia soittamaan huilua, en voi kehottaa kääntymään kenenkään muun [kuin itseni] puoleen. Tämä saa minut miettimään, miten käy huiluopetuksen [Iso-Britanniassa] kuoltuani. Se varmaankin loppuu, jos jotain muusikkoa ei tule Intiasta tai jos joku minun oppilaistani ei innostu jatkamaan [opetustyötä jälkeeni]. [...] En ole kovin tyytyväinen tilanteeseen, sillä kun on 71-vuotias tiedostaa jo sen, ettei voi opettaa täällä ikuisesti" (Bell 21.5.2010).

On huomattava, että musiikkiurallaan pitkälle edenneellä ja erikoistuneella ammattimuusikolla kriteerit oikeanlaiselle musiikilliselle yhteisölle voivat olla jokseenkin erilaiset kuin musiikinopiskelijoilla. Musiikkikulttuurin parissa pitkään toimineelle muusikolle ei riitä, että yhteisön muodostavat henkilöt ovat kiinnostuneita musiikista, vaan heillä täytyy olla huomattavasti yksityiskohtaisempaa ja toisia henkilöitä kiinnostavaa kulttuurista pääomaa, jota he voivat jakaa keskenään. Mikäli henkilön omat kiinnostuksenkohteet ja kulttuurinen pääoma eroavat muiden

samassa lokaatiossa vaikuttavien muusikoiden vastaavista, hänen voi olla vaikeaa löytää paikkaansa muiden joukossa tai muodostaa omaa yhteisöä. Yhteisön puuttuminen muusikon ympäriltä vaikuttaa taas hänen omaan toimintaansa lähes poikkeuksetta negatiivisesti – ensimmäisenä se näkyy muusikon harjoittelun ja esiintymisten määrässä. Näin on käynyt muun muassa Magrielle, joka mainitsee vaikeuksistaan löytää musiikillisesti samanmielisiä henkilöitä Iso-Britanniasta. Intiassa ollessaan Magriellilla on mahdollisuus tavata muusikoita, joiden ajatusmaailmaan hän kykenee samaistumaan, mutta muualla ollessaan hän huomaa helposti joutuvansa yksinäiseen tyhjiöön oman musiikinharjoittamisensa kanssa. Hän toteaa itsekin musiikin olevan kuitenkin hyvin yhteisöllinen taidemuoto ja yhteisön puuttumisen vaikuttavan suoraan hänen toimintaansa.

“Jos läheisimmät ystäväni [Iso-Britanniassa] soittaisivat, niin varmasti itsekin soittaisin enemmän. Se on sosiaalinen asia. Aina voi harjoitella esiintymistä varten, mutta toisten muusikoiden kanssa yhdessä soittaminen rakkaudesta musiikkiin, ragojen jakaminen ja musiikista yhdessä nauttiminen on eri asia. [...] Intiassa tunnen satoja muusikoita ja voin vieraila heidän luonaan. [...] Ne muusikot, jotka ovat täällä [Iso-Britanniassa], ovat hyvin erilaisia kuin ne, joiden kanssa vietän aikaani Intiassa. Saranginsoittajat Intiassa ovat muusikoita hyvin perinteisessä mielessä. Musiikki kulkee heillä suvussa. Voin laskea yhden käden sormilla muusikkosukujen ulkopuoliset saranginsoittajat Intiassa. [...] He ovat tavallaan esimodernilta ajalta, heidän arvomaailmansa ja muut eivät kohtaa modernin maailman kanssa. [...] Intialaiset muusikot Briteissä eivät ole koskaan kohdanneet tätä todellisuutta, jota elän Intiassa. [...] Se on osin luokkakysymys, olen todella kyllästynyt musiikkipiirien keskiluokkaisuuteen täällä [Iso-Britanniassa]” (Magriel 20.5.2010).

Muusikoiden keskenään muodostamat yhteisöt ovat heille ohittamattoman tärkeitä uransa kaikissa vaiheissa. Toisilta muusikoilta he saavat vertaistukea omaan harjoitteluunsa ja työskentelyynsä sekä ennen kaikkea he pystyvät jakamaan ja lisäämään kulttuurista pääomaansa yhteisön sisällä ollessaan vuorovaikutteisessa suhteessa toisten muusikoiden kanssa. Muusikoiden yhteisö on yksittäiselle muusikolle korvaamaton apu itsensä kehittämisen kannalta niin hänen pääasiallisen musiikinopiskelunsa aikana kuin tämän jälkeenkin, sillä musiikin analysoiminen, siitä keskustelu ja oman tietämyksen vastavuoroinen jakaminen muodostavat tärkeän osan muusikoiden keskinäisestä sosiaalisesta todellisuudesta.

Yhteisön puuttuminen luonnollisestikin vaikuttaa muusikon toimintaan negatiivisesti. Huonoimmassa tapauksessa pohjoisintialaista taidemusiikkia opiskelevalla henkilöllä ei ole niin opettajaa kuin toisia opiskelijoitakaan ympärillään, jolloin hänen opiskelunsa saattaa olla pitkälti esimerkiksi äänitteiden varassa. Tässä tilanteessa musiikkikulttuurin kaikki aspektit eivät välttämättä löydä tietään opiskelijan ymmärrykseen täysin tasapainossa, vaan jotkin aspektit

saattavat korostua – esimerkiksi opiskelija saattaa helposti keskittyä soittimensa tekniseen hallintaan tulkinnan ja musiikin tuntemuksen kustannuksella. Yhteisön puuttuminen vaikuttaa lopulta muusikon omaehtoiseen harjoitteluunkin, sillä musiikin yhteisöllinen puoli luo merkittävät puitteet henkilön oman toiminnan kehittämiseksi ja näiden puitteiden puuttuminen taas helposti laskee muusikon henkilökohtaista motivaatiota musiikinharjoittamiseensa.

3.3 Musiikinharjoittajan suhde Intiaan ja intialaiseen kulttuuriin

Pohjoisintialainen taidemusiikki on löytänyt sijansa niiden transnationaaleiksi muodostuneiden kulttuuristen ilmiöiden joukossa, joiden harjoittajia löytyy nykypäivänä ympäri maailmaa. Samassa seurassa on esimerkiksi jooga, flamenco, capoeira, samba, kung fu sekä lukuisia muita ilmiöitä, jotka ovat alun perin syntyneet yhdessä tietyssä maantieteellisessä lokaatiossa suhteellisen rajatun ihmisryhmän keskuudessa, mutta maailman muuttuessa liikkuvammaksi ja kulttuuristen prosessien transnationaaleiksi ne ovat saavuttaneet suosiota myös kulttuurisen emoalueensa, syntypiirinsä ulkopuolella. Tällaisissa tilanteissa herää kysymys siitä, millainen ilmiötä sen alkuperäisen viitekehyksen ulkopuolella harjoittavan toimijan suhde on sen alkuperäiseen ilmenemisympäristöön ja onko tämä suhde edes välttämättä oltava olemassa. Oman tutkielmani kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että on mietittävä Iso-Britanniassa vaikuttavan hindustani-muusikon suhdetta Intiaan ja sitä kuinka tämä suhde ilmenee kyseisen muusikon toiminnassa ja millaisia merkityksiä siihen sisältyy.

Haastatelluista kaikki pitävät ehdottoman tärkeänä sitä, että pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavalla muusikolla on ainakin jonkinlainen suhde Intiaan. Erityisen tärkeää tämä on heidän mukaansa musiikkikulttuurin kokonaisvaltaisen oppimisen ja sen käytäntöjen omaksumisen kannalta. Vahva suhde alkuperäiseen kulttuuriseen viitekehykseen mahdollistaa näin ollen toimijan kulttuurisen pääoman kertymisen; ollessaan kokonaisvaltaisesti kosketuksissa harjoittamaansa musiikkikulttuuriin muusikko sisäistää esimerkiksi siihen liittyviä toimintaprosesseja sekä käytäntöjä ja pystyy näin ollen toimimaan kentällä oletetulla tavalla. Esimerkiksi Chakraborty mainitsi, että isobritannialaisen muusikon on hyvä saada kosketus intialaisen muusikon todellisuuteen ymmärtääkseen esimerkiksi toistamiensa käytösmallien ja esityskäytäntöjen merkityksen.

“[Muusikoiden] tulisi käydä ainakin kerran vuodessa Intiassa, kuuntelemassa konsertteja ja tapaamassa muusikoita. Se on ehdottoman tärkeää, sillä näin hän pääsee kosketuksiin sen

todellisuuden kanssa, jota muusikot elävät Intiassa. [...] Tällä tavoin hän saa huomattavasti paremman [kosketuksen] musiikkiin ja [siihen liittyvään kulttuuriseen] kokonaisuuteen, kuin vain ollen täällä [Iso-Britanniassa]" (Chakraborty 28.5.2010).

Myös Jasani toteaa edellä kuvatun kaltaisen suhteen olevan ohittamattoman tärkeä muusikolle. Hänen mukaansa ainoastaan Intiassa muusikko saa käsityksen siitä tasosta, jolle hänen tulisi hindustani-musiikkia esittäessään pyrkiä. Tapaamalla muusikoita, käymällä konserteissa ja esiintymällä itse muusikko hahmottaa sen kokonaisuuden, jonka osana hän on ja pystyy suhteuttamaan oman toimintansa muiden muusikoiden toimintaan.

"Intiaan matkustaminen on [...] välttämätöntä, sillä muusikon on tultava arvioiduksi niillä kriteereillä, joilla muusikot arvioivat toisiaan Intiassa ja hänen elettävä sitä elämää, jota hänen muusikkokollegansa Intiassa elävät. [...] Ainoastaan näin hän kykenee ymmärtämään sitä kokonaiskuvaa, johon hän itsekkin sijoittuu. [...] Ei ole järkeä verrata itseään muihin soittajiin vain täällä [Iso-Britanniassa], vaan on verrattava itseään [suhteessa] kokonaisuuteen" (Jasani 6.5.2010).

Keskustellessamme tarkemmin siitä, onko muusikolla oltava side nimenomaan maantieteelliseen Intiaan vai musiikkikulttuuriin ja siihen liittyviin muihin kulttuurisiin ilmiöihin haastateltujen näkemykset vaihtelivat kevyesti. Bellin mukaan muusikolla on ensisijaisesti oltava hyvin kokonaisvaltainen suhde harjoittamaansa musiikkiin – intialaista musiikkia on tunnettava laajasti myös taidemusiikin ulkopuolelta. Muusikon suhde maantieteelliseen Intiaan ei taas ole hänen mielestään välttämättä yhtä merkityksellinen muusikon kehittymisen kannalta kuin suhde musiikkikulttuuriin.

"Intian ulkopuolella syntyneiden ja kasvaneiden [muusikoiden] on ymmärrettävä, että musiikkikulttuurissa on kyse laajemmasta [ilmiöstä] asiasta kuin ainoastaan yhden instrumentin oppimisesta. [...] [Muusikon] on mentävä konsertteihin, kuunneltava levytyksiä ja otettava selvää kulttuurista, sillä kyseessä on kulttuurinen ilmiö. Kyse ei ole eristäytyneestä musiikista vaan elävästä osasta kulttuuria ja elämäntapaa. [...] Jos asuu länsimaissa, on ehdottomasti kuunneltava intialaista musiikkia päivittäin vuosien ajan, jotta voi tajuta raga-esityksen kulkua ja kokonaisuuksia sekä henkeä. Muussa tapauksessa [muusikko] saavuttaa vain musiikin teknisen ulottuvuuden. Tunne ja atmosfääri tärkeät ovat tällä musiikille ehdottoman tärkeitä. [...] On hyvä jos [muusikolla] on vahva suhde Intiaan, mutta se ei mielestäni ole välttämätöntä. Esimerkiksi bhajanien laulaminen ja kuuleminen jo auttaa, sillä niiden kautta [muusikon] on mahdollista ymmärtää monia intialaiseen musiikkiin liittyviä vivahteita. [...] [Muusikko ei tarvitse] suhdetta Intiaan maana, mutta [musiikkia ympäröivään] kulttuuriin kylläkin" (Bell 21.5.2010).

Myös Jasani toteaa, että muusikon kehittymisen kannalta ensisijaisen tärkeää on nimenomaan suhde intialaiseen kulttuuriin sekä sen ja soivan musiikin välisen suhteen ymmärtäminen. Hän toteaa

intialaista kulttuuria löytyvän jopa Iso-Britanniasta niin laajasti, että muusikko voi halutessaan rakentaa itselleen eräänlaisen tilapäis-Intian, vaikka ei poistuisi Lontoon alueelta lainkaan. Jasanin mukaan vierailut Intiaan ovat lopulta välttämättömiä, jotta muusikko pystyisi suhteuttamaan itsensä musiikkikulttuurin kokonaiskuvaan, mutta silloinkin kyse on enemmän kulttuuristen ilmiöiden kanssa toimimisesta kuin tietyistä maantieteellisistä lokaatioista.

"Kysymys siitä, täytyykö muusikolla olla side Intiaan, on melko kompleksinen. Jollain tasolla suhde on ehdottomasti oltava, mutta toisaalta täällä [Iso-Britanniassa] on niin paljon intialaista kulttuuria nykyään että side tulee monille muusikoille jo sitä kautta. On tavallaan mahdollista luoda oma Intiansa täällä. Tämä näkyy vielä selkeämmin karnaattisen musiikin piirissä [kuin hindustani-musiikin puolella]. Eteläintialainen yhteisö [Iso-Britanniassa] on hyvin vahva ja aktiivinen ja esimerkiksi vanhemmille on tärkeää, että heidän lapsensa ymmärtävät eteläintialaista kulttuuria syvällisesti. [...] Näin nuoret saavat hyvän kuvan siitä [kulttuurisesta kokonaisuudesta], jonka osana musiikkikin on" (Jasani 6.5.2010).

Magriel puolestaan toteaa Intian olevan maantieteellisenäkin ympäristönä ohittamattoman merkittävä muusikolle. Hänen mukaansa vain elämällä arkea Intiassa muusikko voi ymmärtää musiikkikulttuuriin ja jopa soivaan musiikkiin liittyviä ilmiöitä. Magriel toteaaakin, että esimerkiksi elämänrytmi ja arjessa kohdatut aistimukset välittyvät suoraan muusikon soittoon. Esimerkiksi esitysformaatti ja tietyt korusävelten nyanssit asettuvat hänen mukaansa helpommin paikoilleen, kun muusikko elää kokonaisvaltaisesti intialaisen kulttuurin, maisemien ja kokemusten ympäröimänä.

"Minulle musiikissa on paljon maisemaa. Kadut, maut ja kuumuus kuuluvat minusta musiikissa, enkä voisi erottaa niitä toisistaan. Itse en voisi kuvitella ymmärtäväni [intialaista] musiikkia ilman kulttuurisen kontekstin tuntemista. [...] Intiassa asuminen tuo [...] tiettyihin seikkoihin ymmärrystä. Hyvä esimerkki on *meend*²⁹. [...] Kaikessa intialaisessa musiikissa kuuluu meendejä, joten siellä ollessasi kuulet niitä koko ajan ja samalla intialainen aikakäsitys ja tilakäsitys vaikuttavat sinuun. Tällöin tilan hallitseminen musiikissa muuttuu myös, [...], kahden nuotin välisen tilan hahmottaa eri tavalla. [...] Elämä hidastuu, kun kuljet polkupyöräriksalla paikasta toiseen, sinulla ei ole niin kiire. Siinä ympäristössä tunnin alapin soittaminen ei ole lainkaan epärelevantti ajatus" (Magriel 20.5.2010).

Magriel kuitenkin toteaa puhuvansa tässä ensisijaisesti omasta puolestaan. Hän sanoo tuntevansa joitakin muusikoita, jotka eivät ole juurikaan viettäneet aikaa Intiassa, mutta heidän ymmärryksensä musiikista, "Intian kuuluminen soitossa" ovat kuitenkin korkealla tasolla. Yhdeksi esimerkiksi tästä hän nostaa sarodisti Ken Zuckermanin, joka on ollut vuosia Ali Akbar Khanin oppilaana

29 Portaaton liuku kahden tai useamman sävelen välillä (Menon 1995, 118).

Yhdysvalloissa, mutta ei ole missään vaiheessa esimerkiksi asunut Intiassa. Tässä yhteydessä hän toteaa Jasanin ja Bellin tapaan suhteen kulttuurisiin ilmiöihin olevan lopulta tärkeämpi kuin suhteen maantieteelliseen sijaintiin.

"Toisaalta on ihmisiä kuten Ken [Zuckerman], jotka eivät ole oleskelleet paljoakaan [Intiassa], mutta soittavat todella upeasti. Heidän kohdallaan ymmärtää, että kyse on lopulta musiikillisesta ilmiöstä. [...] Ken Zuckerman on kuitenkin viettänyt varmasti paljon aikaa Ali Akbar Khanin kanssa ja saanut syvällisen ja kokonaisvaltaisen kosketuksen [intialaiseen] kulttuuriin tämän suhteen kautta" (Magriel 20.5.2010).

Haastateltujen näkemysten mukaan muusikon suhde musiikkikulttuuriin alkuperäiseen viitekehukseen on ohittamattoman tärkeä seikka hänen toimintansa kannalta ja erityisesti hänen kulttuurisen pääomansa kertymisen suhteen. Pinnallisimmalla tasolla jo jonkinlaisen suhteen olemassaolo voi lisätä muusikon pääoman määrää kentällä – koska suhde Intiaan ja intialaiseen kulttuuriin on pohjoisintialaisen taidemusiikin parissa vaikuttavien toimijoiden kesken yleisesti arvostettu seikka, tieto jonkin muusikon vakaasta suhteesta mainittuihin kohteisiin lisää hänen uskottavuuttaan, pääomaansa, toisten kentällä vaikuttavien muusikoiden silmissä.

Hieman syvemmällä tasolla tarkasteltuna vakaa suhde musiikkikulttuuriin ja siihen liittyviin kulttuurisiin ilmiöihin sekä suhde tämän musiikkikulttuuriin alkuperäiseen ilmenemisympäristöön voi kuitenkin lisätä muusikon kulttuurista pääomaa soivan musiikin suhteen merkittävästikin. Esityskäytäntöjen ja vaikkapa yksittäisen sävelen koristelu saa tällöin ympärilleen kulttuurisen kontekstin, jonka kautta esimerkiksi tiettyjen äänten soittaminen tietyllä tavalla näyttäytyy muusikolle merkityksellisenä ja ymmärrettävänä asiana. Näin ollen voidaankin ajatella, että tiettyjen kulttuuristen konventioiden oppiminen ja ymmärtäminen lisäävät toimijan kulttuurista pääomaa suhteessa kulttuuriseen kokonaisuuteen ja tämä taas välittyy usein hyvinkin suoraan hänen musiikilliseen toimintaansa. Tällöin myös muusikon ymmärrys musiikista syvenee ja Magrielia lainaten "Intian kuuluminen soitossa" astuu esille.

Esiin nousseiden näkökulmien valossa voidaankin todeta Intialla olevan huomattava symbolinen arvo hindustani-musiikkia harjoittavien muusikoiden parissa. Vaikka musiikkikulttuuri on muuttunut luonteeltaan hyvin transnationaaliksi, on sillä kuitenkin selkeä kotinsa, joka samalla näyttelee ohittamattoman tärkeää osaa musiikkikulttuuriin piirissä toimivien henkilöiden elämässä. Kuten tutkielman alkupuolella arvelin, pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittava muusikko on transnationaalisuusteorioiden mukainen translokaali toimija niin kauan kunnes Intia konkreettisenä,

maantieteellisenä sijaintina nousee esille. Kyse on tarkasteltavan kulttuurisen ilmiön parissa niin merkittävästä tekijästä, että jokaisella alan piiriin lukeutuvalla toimijalla on oltava jonkinlainen suhde siihen.

3.4 Taidemusiikkiperinteiden tulevaisuus

Oman kokemuksen mukaan ihmisillä on usein tapana romantisoida mennyttä, eikä tämä ole poikkeus myöskään pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavien henkilöiden piirissä. Mieleeni on piirtynyt elävästi erään kanssaopiskelijani kera käymäni keskustelu, jonka edetessä hän harmitteli hindustani-musiikin nykytilaa ja hänen mukaansa musiikkikulttuuria odottaisi jo lähitulevaisuudessa täysi rappio. Kun mainitsin olevani hänen kanssaan eri mieltä ja totesin, että ihmiset ovat aina pitäneet omaa aikaansa rappion alkuna ja tavanneet romantisoida mennyttä suuresti, opiskelijatoverini suuttui minulle tulisesti. Keskustelu päättyi lopulta tilanteeseen, jossa toverini vetosi hindulaiseen mytologiaan ja vannotti kaikkien elollisten olentojen olleen aioneita sitten korkeammalla ymmärryksen tasolla ja musiikin olleen tällöin puhtaampaa ja jumalallista. Koska tiesin toverini olevan hyvin harras hindu, tätä argumenttia vastaan oli jokseenkin vaikeaa enää esittää vastaväitteitä.

Musiikkikulttuurin tulevaisuus ja sen kehittyminen ovat aiheita, jotka ovat olleet hindustani-musiikkia harjoittavien muusikoiden keskusteluissa läsnä lähes aina. Nykytilanne, jossa musiikki ei ole sidottu enää vain yhteen maantieteelliseen lokaatioon, on lisännyt entuudestaan tasoja tähän keskusteluun – muutos paikallisesta transnationaaliksi ilmiöksi on aiheuttanut sen, että puhuttaessa musiikkikulttuurin tulevaisuudesta ei enää voida puhua sen tulevaisuudesta vain Intiassa vaan myös sen transnationaali ilmeneminen on otettava tässä yhteydessä huomioon. Näin ollen keskustelu linkittyy myös siihen, millainen merkitys esimerkiksi länsimailla ja siellä toimivilla musiikinharjoittajilla on pohjoisintialaisen taidemusiikin tulevaisuudelle.

Pohjoisintialaisen taidemusiikin tulevaisuudesta keskustellessamme haastateltavillani oli aiheesta jokseenkin eroavia näkemyksiä. Osa piti tulevaisuudennäkymiä hyvinkin synkkinä kun toiset taas näkivät musiikkikulttuurin nykytilassa ja sen tulevaisuudessa suuria mahdollisuuksia. Myös mielipiteet esimerkiksi fuusiomusiikin yleistymisestä ja suosioista sekä kyseisen ilmiön merkityksestä taidemusiikin tulevaisuudelle jakoivat haastateltuja eri leireihin. Merkillepantavaa on

kuitenkin se, ettei heistä yksikään ollut soittamassa tuomionpäivän kelloja musiikkikulttuurin tulevaisuudesta puhuttaessa, vaikka osa suhtautuikin melkoisen pessimistisesti tulevaisuuteen sekä siihen, mihin suuntaan kehitys on musiikkikulttuurin tilaa vienyt viimeisten vuosikymmenien saatossa. Keskustelu taidemusiikin suosion laskusta Intiassa ja sen asemasta lännessä saikin paljon tilaa kaikissa haastattelutilanteissa.

Muun muassa Magriel mainitsee kuinka 1970-luvulla Intiassa ollessaan saattoi olla koko ajan taidemusiikin ympäröimänä, sillä konsertteja oli tarjolla lähes koko ajan ja useimmat radioasemat soittivat pääasiassa taidemusiikkia. Nykyään tilanne on kuitenkin hyvin erilainen ja tämä vaikuttaa suoraan myös muusikoiden todellisuuteen. Taidemusiikkia esittävän muusikon toimeentulo ei ole enää yhtä varma kuin jokunen vuosikymmen takaperin. Tähän on musiikin yhteiskunnallisen suosion laskun lisäksi vaikuttaneet monet tekijät kuten esimerkiksi teknologian kehitys.

“Intialaisen taidemusiikin merkitys intialaisessa arkipäivässä on huomattavasti pienempi nykyään kuin vaikka 30–40 vuotta sitten. [...] Tuolloin saattoi varsinkin isommissa kaupungeissa avata radion mihin aikaan päivästä tahansa ja kuulla vuorokauden aikaan kuuluvaa raga-musiikkia. Sittemmin klassisen musiikin määrä radioissa on vähentynyt ja vähentynyt ja nyt sitä voi kuulla vain yöaikaan. [...] Koko todellisuus on muusikoille muuttunut. Ennen esimerkeiksi tablisteilla riitti töitä, sillä muusikot palkkasivat aina tablistin säästämään harjoitteluaan. Nykyään kukaan ei tee niin, vaan kaikki harjoittelevat tabla-koneiden kanssa. Myöskään radiokanavat eivät työllistä muusikkoja enää kuten ennen, sillä taidemusiikkia ei soiteta [radiossa] juurikaan. Elämästä on tullut muusikoille hyvin arvaamatonta. Enää ei ole selvää, mistä seuraava ateria tulee” (Magriel 20.5.2010).

Tämä taas on johtanut tilanteeseen, jossa muusikon täytyy tarkastella omaa ammatinharjoittamistaan aiempaa monipuolisemmin ja esimerkiksi fuusiomusiikin esittäminen on muodostunut erääksi toimintamalliksi taidemuusikoille. Suhtautuminen tähän muutokseen vaihtelee haastateltujen kesken melkoisesti. Osa näkee tämän mahdollisuutena muusikkojen entistä laajaa-alaisemmalle toiminnalle kun toiset taas pitävät tätä ehdottoman huonona seikkana. Jasani lukeutuu mielipiteineen jälkimmäiseen kategoriaan.

"Jotkut muusikot pitävät fuusiomusiikkia ja sen yleistymistä hyvänä asiana, mutta minä en ajattele näin. [...] Se [fuusiomusiikki] on intialaisen musiikin tuho. [Muusikon] pitäisi aina mennä musiikin juurille, sillä kehitys ja kestävyys lähtevät sieltä. [Hindustani-musiikin] tulevaisuus näyttää minusta hyvin pelottavalta" (Jasani 6.5.2010).

Esimerkiksi Bell taas näkee tilanteen jokseenkin valoisammin. Hänen mukaansa tilanne on mielenkiintoinen jo siksi, että musiikin kentän monimuotoistuuessa nuorilla muusikkosukupolvilla

on enemmän vaihtoehtoja edessään. Hän ei usko tämän vaikuttavan taidemusiikin tulevaisuuteen negatiivisesti, vain lähinnä rikastuttavan intialaisen musiikin kenttää.

"Intiassa musiikin [monimuotoisuuden] spektri on perinteisesti ollut suppeampi kuin länsimaissa. Intiassa ei esimerkiksi ole ollut korkealuokkaista populaarimusiikkia omasta takaa ennen kuin hiljattain [viimeisten muutaman vuosikymmenen aikana], joten fuusiolle on ymmärrettävästi ollut suurta kysyntää, kun sitä on alettu tehdä. Ihmisillä on myös enemmän varaa kuluttaa musiikkiin nykyään, joten tämä vahvistaa viihteellisemmän musiikin kysyntää. [...] Jos olit lahjakas muusikko vielä jokunen vuosikymmen sitten, taidemusiikki oli ainut varteenotettava uravalinta. [...] Jos se ei onnistunut, täytyi laulaa filmimusiikkia. Muita vaihtoehtoja ei ollut. [...] Nykyään mahdollisuudet ovat muuttuneet, joten uravalinnat eivät ole enää itsestään selviä. Nykyään on intialaista rap-musiikkiakin ja vaikkapa *bhangra*³⁰ on iso juttu. [...] Kaikki muuttuu koko ajan ja kulttuuri elää, nuoret kuuntelevat Intiassa kyllä taidemusiikkia, mutta myös kaikkea muuta. [Tämä] näkyy nuorten sukupolvien toiminnassa" (Bell 21.5.2010).

Chakraborty puolestaan ajattelee, että esimerkiksi fuusiomusiikin kuuntelu saattaa johdattaa uutta yleisöä myös taidemusiikin pariin. Hänen mukaansa tilanteen voi nyt nähdä niin, että taidemusiikkia kuuluu hyvin laajasti myös perinteisen musiikillisen viitekehyksen ulkopuolella ja näin ollen taidemusiikista kumpuavat sävyt tavoittavat entistä laajemman yleisön.

"[Taidemusiikin] vaikutusta kuuluu nykyään monissa paikoissa ja esimerkiksi populaarimusiikissa. Luulen, että tämän myötä nuoret saavat kosketuksen [taidemusiikkiin] ja lopulta kiinnostuvat [siitä itsestään]. [...] Fuusiomusiikki ei missään mielessä ole huono asia, se on eräänlainen taidemusiikin sivujuonne" (Chakraborty 28.5.2010).

Puhuttaessa intialaisten taidemusiikkitraditioiden tulevaisuudesta kukaan haastatelluista ei usko täydellisen tuohon odottavan näitä musiikkikulttuureita, vaan ne tulevat säilymään tavalla tai toisella. Bell mainitsee Intian olevan jo nyt niin huomattava kulttuuri-ilmioiden pankki, että epäilee minkään vakiintuneen intialaisen taidemuodon voivan tyysti kadota maan päältä. Hän suhteuttaa tilanteen länsimaiseen taidemusiikkiperinteeseen, joka on hänen mukaansa tavallaan hyvin samankaltaisessa tilanteessa kuin intialaiset taidemusiikkiperinteet.

"Intia on maa, jossa kaikki säilyy. Niin suuressa maassa löytyy nykypäivänäkin esimerkkejä kaikista [sen] historian vaiheista niiden elävässä muodossa. Kaikki, mikä on kulttuurisesti luotu, selviää jossain muodossa. Kenties hyvin marginaalisesti, mutta [selviää] kuitenkin. [...] Länsimaissakin ihmiset kuuntelevat edelleen keskiaikaista musiikkia ja samoin Intiassa kuunnellaan dhrupadia. [...] Kulttuuriset ilmiöt kuitenkin elävät ja saavat uusia muotoja. [...]"

30 Bhangra on Iso-Britanniassa 1980-luvulla kehittynyt populaarimusiikin laji, joka pohjautuu vahvasti Punjabin alueen musiikkiperinteisiin. Musiikkityyliä olivat kehittämässä monet nuoret muusikot, joilla oli punjabilaiset tai pakistanilaiset sukutaustat.

Kuitenkin klassinen musiikki traditiona säilyy [Intiassa], kuten länsimaissakin, [...], marginaalissa tai suosittuna, aika näyttää sen" (Bell 21.5.2010).

Magrielin mukaan taidemusiikilla on hyvin suuri symbolinen arvo intialaisessa yhteiskunnassa, joten jo sen takia se ei tule tyystin katoamaan. Tilanne on kuitenkin päätyneet siihen, että tunnettuja muusikoita arvostetaan suuresti ja he ovat eräänlaisia julkimoita, mutta ihmiset eivät silti välttämättä käy heidän konserteissaan tai osta heidän levyjään. Taidemusiikin määrä on hänen mukaansa laskenut yleisellä tasolla, mutta hän mainitsee sen samanaikaisesti muuttuneen pienimuotoisemmaksi, lähempänä ihmisiä ja heidän yksityistä todellisuuttaan, olevaksi ilmiöksi. Näin ollen taidemusiikkitraditiot tulevat pysymään Intiassa elinvoimaisena myös tulevaisuudessa, vaikka se ei olisikaan enää yhtä laajasti suosittua kuin ennen.

“Taidemusiikki ei koskaan katoa, mutta sen julkinen profiili laskee koko ajan. [...] Muusikoista saattaa tulla anekdootteja elokuvaan tai mainoksiin. Zakir Hussein³¹ saattaa mainostaa sampoota, mutta hänen musiikkinsa ei soi radiossa eikä hänellä ole konsertteja. [...] On kuitenkin pieniä musiikkikouluja, joihin lapset laitetaan opiskelemaan ja niin edelleen. [...] Joten musiikki ei voi koskaan kokonaan kuolla. [...] Aspektit, joista tiedän paljon, ovat sarangi sekä sen historia ja olen tutkimustyöni myötä tavannut suurimman osan Intian sarangisteista. [...] Tein tutkimusta ennako-oletuksella, että saranginsoittoperinne on kuolemassa. Sitten huomasin, että muusikot opettavat lapsiaan ja musiikki ja soittaminen jatkuvat, mutta ehkä pienimuotoisemmin kuin ennen. [...] Siitä [taidemusiikista] on tulossa ehkä enemmän yksityinen asia ihmisille. Se on jotain, mitä he tekevät rakkaudesta aiheeseen, eivät ammatillisesti. [...] Luulen, että tilanne täällä on aivan sama [kuin Intiassa]” (Magriel 20.5.2010).

Haastatelluista kaikki olivat suhteellisen samoilla linjoilla länsimaiden merkityksestä intialaisten taidemusiikkiperinteiden tulevaisuuden kannalta. Heidän mukaansa länsimaisten musiikkipiirien aukeaminen intialaiselle musiikille on edesauttanut intialaisten muusikoiden toimintamahdollisuuksia ja samalla rikastuttanut länsimaista musiikkitoimintaa. Esimerkiksi pohjoisintialaisen taidemusiikin tulevaisuus ei kuitenkaan ole länsimaiden käsissä, sillä kyse on lopulta kuitenkin intialaisesta ilmiöstä. Näin ollen kehityksen ja tulevaisuuden suuntien on heidän mukaansa tapahduttava ilmiön emomaasta käsin.

“Jos katsotaan, mitä on tapahtunut viimeisen kymmenen vuoden aikana [länsimaissa], niin huomaamme, että [intialaisten taidemusiikkiperinteiden] konserttien määrä on kasvanut huomattavasti jo tässä ajassa. Samoin yleisen kiinnostuksen [intialaista] musiikkia kohtaan. [...] Länsimailla onkin sijansa intialaisen musiikin tulevaisuuden kannalta, mutta on muistettava että tämän musiikin koti on Intiassa. [Tulevaisuuden tapahtumat] tapahtuvat

31 Zakir Hussein on kenties tunnetuin nykypäivän tabla-rumpali.

Intiasta käsin” (Chakraborty 28.5.2010).

Haastateltavieni kanssa käymäni keskustelut intialaisten taidemusiikkiperinteiden nykytilasta ja tulevaisuudesta osoittautuivat hyvin antoisiksi, sillä nämä keskustelut linkittyivät hyvin selkeästi ilmiön nykyisen transnationaalien luonteen tarkasteluun ja sen hahmottamiseen sekä kokonaisuuden osien arvottamiseen. Keskustelujen myötä kävi hyvin selväksi, että vaikka useimpien haastateltavien mielestä intialaisten taidemusiikkiperinteiden tila länsimaissa on kohtuullisen hyvä ja niiden suosio kyseisillä alueilla on mahdollistanut osaltaan ilmiön ympärille muodostuneiden transnationaalisten yhteisöjen synnyn, ovat länsimaat kuitenkin sivuosassa esimerkiksi musiikkikulttuurien tulevaisuuden muovautumisen suhteen.

Keskustelu hindustani-musiikin tulevaisuudesta päättyikin lopulta saman aihepiirin käsittelyyn, johon myös muusikon Intia-suhdetta tarkastellessa päädyttiin: ilmiön syntykodin merkitykseen sitä harjoittavien muusikoiden toiminnalle sekä lopulta ilmiön itsensä olemassaololle ja kehitykselle. Kuten aiemmin jo totesin, tarkastelun kohteena olevan transnationaalien ilmiön ytimessä sijaitsee selkeä maantieteellinen lokaatio, johon ilmiön eri muodot peilautuvat ja joka lopulta ainakin symbolisesti määrittää ilmiön koko olemassa oloa sekä kehitystä. Vaikka pohjoisintialainen taidemusiikki on saanut paljon jalansijaa ympäri maailmaa, eivätkä sen harjoittajat välttämättä juurikaan piittaa toistensa etnisistä taustoista tai valtioiden rajoista musiikin vuoksi matkatessaan, on sen keskus ja koti edelleen vahvasti Intiassa, joka on myös sen harjoittajille ohittamattoman tärkeä maantieteellinen sijainti.

Intian merkitys sieltä lähtöisin olevien ilmiöiden, kuten tässä pohjoisintialaisen taidemusiikin, alkuperäisenä kulttuurisena viitekehystenä ja syntykotina on ilmiöiden harjoittajien keskuudessa huomattavan suuri. Samalla Intiaan kohdistuva arvostus jäsentää ilmiön ympärille syntyneitä transnationaalia todellisuutta – kartalle merkattavien lokaatioiden keskinäiset suhteet saavat eräänlaisen arvojärjestyksen tämän kautta. Vaikka pohjoisintialainen taidemusiikki on laajalti ympäri maailma levinnyt kulttuurinen ilmiö, ovat sen juuret niin vahvasti Intiassa, etteivät ilmiötä harjoittavat toimijat voisi kuvitella ilmiötä muovaavien tärkeimpien impulssien lähtevän liikkeelle mistään muualta kuin ilmiön alkukodista käsin. Vaikka kulttuurinen ilmiö tässä tapauksessa liikkuukin transnationaalisisessa muodossaan liiemmin lokaatioista piittaamatta, sen ympärille muodostuvan kentän sisäisessä todellisuudessa ja arvomaailmassa ilmiö on kuitenkin aina ja ohittamattomasti sidoksissa alkuperäiseen viitekehykseensä.

4 JOHTOPÄÄTÖKSET

Juurikaan liioittelematta voidaan todeta pohjoisintialaisen taidemusiikin joutuneen viimeisen reilun sadan vuoden aikana mukautumaan enemmän kuin lähes koko siihenastisen historiansa aikana. Se on kulkenut tänä lyhyenä aikana pitkän taipaleen muuttuessaan intialaisten hovien piirissä harjoitetusta paikallisesta taidemuodosta transnationaaliksi musiikki-ilmiöksi. 1900-luvun puolivälistä tähän päivään asti kiinnostus intialaisia taidemusiikkikulttuureita kohtaan on länsimaissa hiljalleen kasvanut ja ilmiö muodostui hetkelliseksi trendiksikin 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Useita intialaisia mestarimuusikoita on muuttanut Yhdysvaltoihin ja eri puolille Eurooppaa voidakseen opettaa ja konsertoida länsimaisen musiikkielämän luomissa puitteissa, ja esimerkiksi levytetyn musiikin määrä ja saatavuus on moninkertaistunut viime vuosikymmenten aikana. Nykypäivänä lähes jokainen intialainen muusikko vähintäänkin haaveilee konserttikiertueista länsimaihin. Tämän voi nähdä johtuvan osittain siitä, että intialaisten kiinnostus omia taidemusiikkitraditioitaan kohtaan on tuntunut olevan laskussa 1900-luvulla, eikä turvattu ura hovimuusikkona ole enää Intian tasavaltalaisajan poliittisten muutosten myötä ollut mahdollinen valinta intialaisille ammattitaidemuusikoille ja siksi heidän on ollut pakko löytää uutta yleisöä musiikilleen. Läntisestä kulttuuripiiristä ja sen musiikkiteollisuudesta on siten tullut osa intialaisten taidemusiikkiperinteiden historiaa 1900-luvulla

Ennako-oletusteni mukaan Intian asema musiikkikulttuurin maantieteellisenä ja henkisenä syntykotina ei kuitenkaan ole kärsinyt näiden muutosten myötä, vaan sillä on edelleen ohittamattoman suuri merkitys musiikinharjoittajien toimintaan. Tutkimusmateriaalin myötä esiin tulleet näkemykset vahvistivat tämän ennako-oletuksen. Vaikka pohjoisintialainen taidemusiikki onkin saavuttanut vahvan jalansijan transnationaalina ilmiönä, on maantieteellisellä Intialla edelleen ohittamattoman vahva asema sekä symbolinen merkitys ilmiön syntykotina ja myös sen nykypäivän keskuksena. Voidaankin todeta, että hindustani-musiikin nykytilaa tarkastellessa kyseisen ilmiön on mahdollista nähdä sopivan transnationaalisuusteorian määrittelemän ylijärjestyksen kulttuuri-ilmiön piiriin paitsi silloin, kun Intia konkreettisenä sijaintina astuu esiin. Intian merkitys maantieteellisenä sijaintina, jonka alueella hindustani-musiikki esiintyy osana sen alkuperäistä kulttuurista viitekehystä, näyttäytyy ilmiön transnationaalisen ilmenemismuodon parissa vahvana ankkuripisteinä, jonka olemassaolo peilautuu ilmiön kaikissa ilmenemismuodoissa ja -sijainneissa.

Hindustani-musiikkia harjoittavien henkilöiden toiminta kaikkialla maailmassa rinnastuu intialaisen

musiikkikentän muotoihin ja kehitykseen; ilmiön transnationaalit muodot saavat standardinsa Intiasta ja muovaavat omia kehityskaariaan sen mukaisesti. Ympäri maailmaa tavattavat hindustanimusiikin paikalliset ilmentymät pyrkivätkin aina rakentamaan toimintamallinsa ja olomuotonsa Intian musiikkikenttää esikuvana pitäen. Puhuttaessa musiikkikulttuurin tulevaisuudesta eivät haastatellut nähneet tulevaisuuden suuntien muovautumisella juuri muuta lähtökohtaista sijaintia kuin Intian. Vaikka musiikkikulttuurilla onkin transnationaaleja ilmenemismuotoja, on sen harjoittajien parissa Intialla täysin ohittamaton merkitys.

Näin ollen ei ole lainkaan yllättävää, että haastateltujen parissa hyväksi nähdyn käsityksen mukaan pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavalla muusikolla on oltava ainakin jonkinlainen suhde Intiaan ja vahva käsitys intialaisista kulttuuri-ilmiöistä sekä -normeista, jotka liittyvät esimerkiksi kyseisen musiikkikulttuurin tapakoodistoon tai konserttietikettiin. Tällä tavoin ilmiön harjoittajat pystyvät toteuttamaan bourdieulaisessa habituksessaan musiikkikulttuuriin liittyviä normeja sekä konventioita ja näin ollen he samalla vahvistavat niiden merkitystä koko ilmiön piirissä – toteuttamalla odotettuja malleja käytöksessään he vahvistavat näiden mallien asemaa toimintaympäristössään. Ilmiön transnationaalisen viitekehyksen piiristä löytyvät paikalliset yhteisöt toimivatkin itsensä sisällöllisten standardien vartijoina huolehtiessaan siitä, että heidän harjoittamansa kulttuuri-ilmiö pyritään jäljintämään uudessa lokaatiossaan mahdollisimman lähelle alkuperäistä ilmenemismuotoaan.

Kuten tutkielmaa varten haastattelemanani henkilöt totesivat, pohjoisintialaista taidemusiikkia opiskellessaan muusikko ei voi ajatella opiskelevansa ainoastaan kyseistä musiikkia, vaan hänen on opiskeltava myös siihen kiinteästi liittyvää kulttuuria. Hallitsemalla tähän kulttuuriin liittyvät konventiot muusikko voi tuoda asiaan vihkiytyneisyytensä ilmi habituksessaan ja näin ollen osoittaa ilmiön ympärille rakentuneelle kentälle kuuluvansa osaksi tätä kenttää. Näin muusikko pääsee kosketuksiin toisten ilmiön parissa toimivien henkilöiden kanssa ja pystyy luomaan itselleen toimintansa kannalta edullisia sosiaalisia suhteita – toisin sanoen kartuttamaan sosiaalista pääomaansa hankkimiansa kontaktien muodossa.

Muusikoiden hankkima sosiaalinen pääoma taas nähdäkseni palautuu kulttuuriseksi pääomaksi toimijoiden jakaessa tietämystään musiikista ja siihen liittyvistä kulttuurisista aspekteista. Sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma muodostavat tässä eräänlaisen kehän, jossa ne ruokkivat toisiaan ja mahdollistavat muusikoiden pääsyn aina vain syvemmälle aiheen pariin. Tullakseen

hyväksytyksi osaksi jotain ilmiöön liittyvää yhteisöä henkilöllä täytyy olla hallussaan jo jonkin verran aiheeseen liittyvää kulttuurista pääomaa: ensinnäkin hänen on tiedettävä, kuinka toteuttaa häneltä odotettua käytöstä habituksessaan, jotta hänen vihkiytyneisyytensä aiheeseen huomataan kentällä ja toisekseen näkisin yhteisöjen sisäisen kulttuurisen pääoman vaihdon perustuvan pitkälti vastavuoroisuuteen. Musiikinharjoittajat pyrkivät laajentamaan sosiaalista pääomaansa luonnollisestikin heitä itseään eniten hyödyttävällä tavalla – muusikon kannattaa luoda sosiaalisia suhteita henkilöihin, joiden kulttuurinen pääoma auttaa häntä etenemään omissa pyrkimyksissään, oli se sitten musiikillisen tietämyksen kehittäminen tai aseman kohottaminen kentällä.

Pohjoisintialainen taidemusiikki on aina ollut hyvin sosiaalinen taidemuoto ja tämä näkyy selvästi myös ilmiön transnationaalien ilmentymien puitteissa. Harjoittajiensa välinen vuorovaikutteisuus on merkittävässä osassa musiikillisen tiedon siirrossa ja sen ylläpysymisessä sekä sen tason valvonnassa. Yhteisöllisyys ja siihen liittyvät käytännöt ovatkin hyvä esimerkki niistä musiikkiin liittyvistä kulttuurisista aspekteista, jotka siirtyvät melko mutkattomasti eri lokaatioiden välillä.

Tutkielmani kohteesta erityisen mielenkiintoisen tekee kuitenkin se, että ilmiön parissa toimiva musiikinharjoittaja on lähtökohtaisesti ilmiön luonnollisen ilmenemisympäristön ulkopuolella. Toisin sanoen pohjoisintialaista taidemusiikkia esittävä muusikko toimii kyseiselle musiikille ja siihen liittyvälle kulttuuriselle kokonaisuudelle vieraassa ympäristössä aina Intian ulkopuolella vaikuttaessaan. Tällaisessa tilanteessa musiikinharjoittaja ei lähes koskaan pysty toimimaan täysin eristäytyneenä oman kulttuurisen kuplansa sisällä, vaan ympäröivä todellisuus vaikuttaa väkisin hänen toimintaansa ja sen saamiin muotoihin. Tästä perspektiivistä tarkasteltuna voitaisiinkin todeta, ettei kulttuurisen ilmiön siirtäminen muuttumattomana eri lokaatioiden välillä ole täysin mahdollista - siirtyessään paikasta toiseen ilmiö joutuu harjoittajiensa elämän todellisuuden kautta kosketuksiin kulloisenkin ympäristön kanssa ja näin ollen suhtautumaan ympäristöön ja sen eri aspekteihin jollain tavalla.

Tämä kulttuuristen ilmiöiden välinen vuorovaikutus tulee näkyväksi niiden ristituleen jäävien toimijoiden kautta. Esimerkiksi ammattimaisesti hindustani-musiikkia Intian ulkopuolella harjoittava muusikko joutuu kehittämään oman muusikon roolinsa pakostakin jokseenkin erilaiseksi kuin hänen Intiassa vaikuttava kollegansa. Koska intialaisessa kulttuurissa on taidemusiikkia esittäville muusikoille eräänlainen rooli ja etenemisväylä sisäänkirjoitettuna, muusikko joutuu määrittelemään itseään ja toimintaansa vähemmän kuin Intian ulkopuolella työskentelevä toimija.

Hänen tarvitsee hallita vain yksi kulttuurinen viitekehys ja sen piirissä häneltä odotettu toimintamallit.

Ennako-oletukseni mukaisesti esimerkiksi Iso-Britanniassa vaikuttavalle muusikolle taas ei riitä vain yhden kulttuurin normien hallitseminen, vaan hänen on tunnettava sekä harjoittamaansa musiikkikulttuuriin liittyvät että häntä ympäröivän kulttuurin konventiot ja kyettävä tuomaan niitä molempia ilmi habituksensa kautta. Hänen on samanaikaisesti osoitettava hindustani-musiikin kentälle olevansa sen perinteisiin syvästi vihkiytynyt muusikko, mutta kyettävä myös sopeuttamaan toimintaansa siten, että hän kykenee toimimaan ammattimuusikkona siinä kulttuurisessa ympäristössä, joka häntä ympäröi. Muusikon täytyy esimerkiksi kyetä jäsentämään omaa toimintaansa siten, ettei se ympäröivän todellisuuden silmissä näytä vain kuriositeetilta. Kahden kulttuurin konventioiden hallitseminen ja niiden esiintuonti muusikon habituksessa muodostaakin tärkeän selviytymiskeinon ammattimuusikolle, jonka esittämä musiikki on tavallaan kulttuurisesti poissa paikaltaan, sille vieraassa ympäristössä.

Pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavan muusikon on nähtävä toimintansa osana hyvin laajaa kulttuurista ilmiötä ja kyettävä samalla hahmottamaan tämän kulttuurin suhtautuminen siihen todellisuuteen, joka muokkaa hänen arkeaan. Muusikon on tunnettava intialaista kulttuuria riittävästi voidakseen vakuuttaa hindustani-musiikin kenttä omasta asiaan vihkiytyneisyydestään ja tämän kautta hän pääsee edelleen kartuttamaan kulttuurista sekä sosiaalista pääomaansa aiheen suhteen. Hänen on ymmärrettävä kyseistä kulttuuria kuitenkin myös itsensä takia - hahmottaessaan toimintaansa ja paikkaansa ilmiön kokonaisuudessa hän kykenee myös sopeuttamaan omaa toimintaansa ympäröivän todellisuuden vaatimusten mukaiseksi. Toimiessaan ilmiön alkuperäisen viitekehysten ulkopuolella muusikko ei voikaan sulkeutua vain oman toimintansa pariin vaan hänen on oltava eräänlainen kulttuurinen moniottelija, joka kykenee selviytymään toisilleen vieraiden kulttuuristen konventioiden ristipaineessa.

Transnationaalisessa todellisuudessa toimivalle muusikolle on välttämätöntä, että hänellä on vankka tuntemus niin harjoittamansa musiikkikulttuurin että häntä ympäröivän kulttuurin käytännöistä ja toimintamalleista. Tämä kulttuurien tuntemus tarjoaa musiikinharjoittajalle eräänlaisen selviytymiskeinon hänen navigoidessaan hindustani-musiikin transnationaalien virtojen pahun keskiössä. Lopulta se, miltä asiat ulospäin näyttävät muodostuu ratkaisevan tärkeäksi seikaksi. Transnationaalissa viitekehyksessä vaikuttava muusikko luo habituksensa kautta hänen

toiminnalleen viitekehyksen, joka tarjoaa tarvittavan tilan musiikinharjoittamiselle kulttuuristen merkitysten ja vuorovaikutussuhteiden verkoston keskiössä. Muusikkoon vaikuttavien kulttuuristen konventioiden laaja tuntemus ja niiden näkyväksi tekeminen ovat avainasemassa hänen toimintansa kannalta.

5 LOPUKSI

Etnomusikologian piirissä on varsin yleistä, että tutkimusta tekevällä henkilöllä on jonkinlainen omakohtainen suhde tutkimuskohteeseensa. Tämä puolestaan mahdollistaa tutkimuskohteen hienovireisen, sisältä päin tapahtuvan tarkastelun ja ilmiön eri aspekteihin liittyvän ymmärtävän tulkinnan. Näin kävi myös oman tutkielmani kohdalla – jo vuosia kestänyt harrastuneisuuteni pohjoisintialaisen taidemusiikin parissa auttoi minua huomattavasti tutkielmaproessin eri vaiheissa. Koska monet kyseiseen musiikkikulttuuriin liittyvät aspektit olivat minulle jo entuudestaan tuttuja, en esimerkiksi hukunut haastateltavien käyttämien käsitteiden viidakkoon tai käyttänyt tietääkseni epähuomiossa liikaa aikaa tutkielman kannalta epäolennaisten seikkojen käsittelyyn. Pystyin nyt näkemään vuoren, en vain sen varjoa alhaalla laaksossa.

Tutkielmani etenemisen myötä huomasin, ettei tulkinnallinen liikkuvuus ollut minun ja tutkimuskohteeni välillä ainoastaan yksisuuntaista. Taustani ansiosta minun oli helppo lähestyä ja ymmärtää aihetta, mutta samalla tämä tarkastelu auttoi minua ymmärtämään paremmin omaa suhdettani aiheeseen sekä sijaintiani ilmiön transnationaalilla kentällä. Koska taustani puolesta olisin melkein voinut olla yksi tällaista tutkielmaa varten haastatelluista henkilöistä, haastatteluaineisto puhutteli minua muusikkona hyvinkin suoraan ja pystyin peilaamaan omaa toimintaani ja kokemuksiani laajemman kentän piirissä. Näin ollen taustani helpotti minua lähestymään tutkimuskohdetta ja tutkimuskohde taas ymmärtämään taustaani ilmiön suhteen sekä siihen liittyviä tekijöitä.

Tutkielmaproessin myötä sain taas huomata, että yhden oven avaaminen paljastaa takaansa aina vain enemmän mahdollisia kulkusuuntia. Näin ollen minulle jäikin tunne, että tämä tutkielma on eräänlainen yleiskatsaus käsiteltyyn aiheeseen ja etenemissuuntia aiheen tarkasteluun olisi vielä loputtomiin jäljellä. Tällä hetkellä minua kiinnostavat muun muassa pohjoisintialaista taidemusiikkia harjoittavien länsimaisten muusikoiden intialaiseen kulttuuriin suuntautuvien enkulturaatioprosessien yksityiskohtaisempi tarkastelu sekä toisaalta niin ikään haastattelumateriaalissa esiinnousseiden ilmiön uudessa ympäristössä tapahtuneet fuusiot ja sulaumat muiden musiikkityylien kanssa. Esimerkiksi nyt esillä olleessa Iso-Britanniassa erilaiset elektronista musiikkia ja intialaisia musiikkiperinteitä yhdistelevät musiikkityylit ovat oman sukupolveni keskuudessa saavuttaneet suurta suosiota. Omasta näkökulmastani tarkasteltuna niissä esimerkiksi hindustani-musiikin käyttö ei ole vain kurioositeetti, vaan musiikintekijöillä on

useimmiten takanaan jo vuosia intialaisten taidemusiikkiperinteiden opintoja ja heidän sukutaustansa on usein Intiassa, minkä johdosta musiikkiin liittyvät kulttuuriset konventiot ovat heille tuttuja ja omasta mielestäni he ovat osanneet tuoda näitä esille musiikin tekemisessään verrattain hienosti.

Pohjoisintialaisen taidemusiikin tutkiminen transnationaalisenä ilmiönä on kuitenkin sen verran laaja aihe, että saatuaani nyt tämän tutkielman myötä siihen ensikosketuksen on lievä etäisyyden ottaminen vähintäänkin paikallaan. Ajan myötä mahdolliset jatkotutkimuksen suuntaviivat hahmottuvat varmasti selkeämmin kuin nyt vielä aiheessa otsalohkojani myöten lilluen. Maaliskuun lopulla 2015 kevät on edennyt jo pitkälle, ja minunkin on lienee viisainta siirtyä nauttimaan auringonpaisteesta. Matthew McConaugheyn HBO:n True Detective -televisiosarjassa esittämää misantropiaan kallellaan olevaa etsivää Rust Cohlea lainaten: "L'chaim, fatass".

LÄHTEET

Ensisijaiset lähteet:

Haastattelut:

Bell, Clive 21.5.2010 (aineisto kirjoittajan hallussa)

Chakraborty, Chironjib 28.5.2010 (aineisto kirjoittajan hallussa)

Jasani, Viram 6.5.2010 (aineisto kirjoittajan hallussa)

Magriel Nicolas 31.3.2010 & 20.5.2010 (aineisto kirjoittajan hallussa)

Toissijaiset lähteet:

Kirjallisuus:

Beck, Ulrich (1986) *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boltanski, Luc & Thévenot, Laurent (2006) *On Justification. Economies of Worth*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Bor, Joep (1999) *The Raga Guide. A survey of 74 Hindustani Ragas*. Rotterdam: Nimbus Communications Int. Ltd.

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre (1998) *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Bryson, Bethany (1996) "Anything but heavy music": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. Teoksessa: *American Sociological Review* 61:5, 884-899.

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

Farrell, Gerry (1997) *Indian Music and the West*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Gronow, Jukka (1997) *The Sociology of Taste*. London & New York: Routledge.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2000) *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Helsinki University Press.

Hämeenniemi, Eero (2007) *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam Books.

Khan, Ali Akbar & Ruckert, George (1998) *The Classical Music of North India. The Music of the Baba Allauddin Khan Gharana As Taught By Ali Akbar Khan At the Ali Akbar Khan College of Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.

Korpela, Mari (2009) *More Vibes in India*. Tampere: Tampere University Press.

Lavezzoli, Peter (2006) *The Dawn of Indian Music in the West*. New York & London: The Continuum International Publishing Group Inc.

Lehtonen, Mikko (2013) Miten tutkia liikkuvaa maailmaa? Teoksessa: *Liikkuva maailma*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.

Martikainen, Tuomas & Sintonen, Teppo & Pitkänen Pirkko (2006) Ylirajainen liikkuvuus ja etniset vähemmistöt. Teoksessa: *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000-luvulla*. Toim. Tuomas Martikainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Martinez, José Luiz (1997) *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.

Massey, Jamilia & Massey, Reginald (1976) *The Music of India*. Lontoo: Khan & Averill.

Menon, Raghava R. (1995) *The Penguin Dictionary of Indian Classical Music*. Kalkutta: Penguin Books India (P) Ltd.

Moisala, Pirkko (1991) Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa: *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologinen opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus, 105–137.

Misra, Susheela (1961) The Khyal. Teoksessa: *Aspects of Indian Music*. Toim. Sumati Mutatkar. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 84–89.

Nettl, Bruno (2005) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Neumann, Daniel M. (1980) *The Life of Music in North India*. Detroit: Wayne State University Press.

Peterson, Richard A. & Simkus, Albert (1992) How Musical Tastes Marks Occupational Status Groups. Teoksessa: *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Toim. Michèle Lamont & Marchel Fourniel. Chicago: University of Chicago Press, 152-186.

Purhonen, Semi & Rahkonen Keijo & Roos, J.P. (2006) Johdanto. Bourdieun sosiologian merkitys ja ominaislaatu. Teoksessa: *Bourdieu ja minä*. Toim. Semi Purhonen & J.P. Roos. Tampere: Vastapaino, 7-48.

Qureshi, Regula Burckhardt (2007) *Master Musicians of India: Hereditary Sarangi Players Speak*. New York: Routledge.

Ramnarine, Tina K. (2001) *Creating Their Own Space: The Development of an Indian-Caribbean Musical Tradition*. Barbados, Jamaica, Trinidad & Tobago: University of West Indies Press.

Rice, Timothy (1997) Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience. Teoksessa:

Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Toim. Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley. New York & Oxford: Oxford University Press, 101-120.

Saha, Hannu (1996) *Kansanmusiikin tyyli ja vaihtelu.* Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Shankar, Ravi (1968) *My music, My Life.* Detroit: The University of Michigan.

Shusterman, Richard (1992) *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty Rethinking Art.* Oxford: Blackwell.

Slawek, Stephen (2000) Hindustani Instrumental Music. Teoksessa: *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: the Indian subcontinent.* Toim. Bruno Nettl & Alison Arnold. New York: Garland Publishing, Inc., 188-208.

Stokes, Martin (1994) Place, Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland. Teoksessa: *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place.* Toim. Martin Stokes. Oxford & New York: Berg Publishers. 97-115.

Wade, Bonnie C. (1979) *Music in India: The Classical Traditions.* New Jersey: Prentice-Hall, inc.

Sähköiset lähteet:

Bharatiya Vidya Bhavan <http://www.bhavan.net/home.html> (tarkistettu 27.3.2015).

Bourdieu, Pierre (1986) *The Forms of Capital.*

<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.html>
(tarkistettu 27.3.2015).

Kashmiri Overseas Association, Inc. *Goddess Saraswati.* <http://www.koausa.org/Gods/God10.html>
(tarkistettu 27.3.2015).

Televisio:

Pizzolatto, Nic (2014) *True Detective*. Kausi 1, jakso 8: From and Void. HBO.