

# SAVONIA

ammattikorkeakoulu

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO  
KULTTUURIALA

## JOS VOISIN...

Taiteellinen opinnäytetyö oman taitelijaidentiteetin etsimisestä ja löytämisestä

TEKIJÄ Pinja Kokkonen

|   |                         |
|---|-------------------------|
| Koulutusala<br>Kulttuuriala   |                         |
| Tutkinto-ohjelma<br>Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma   |                         |
| Työn tekijä<br>Pinja Agnetha Kokkonen   |                         |
| Työn nimi<br>Jos voisin... Taiteellinen opinnäytetyö oman taiteilijaidentiteetin etsimisestä ja löytämisestä  |                         |
| Päiväys   | Sivumäärä/Liitteet 33/3 |
| Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani<br>Savonia-Ammattikorkeakoulu  |                         |
| <p>Tiivistelmä</p> <p>Jos voisin... oli Pinja Kokkonen taiteellinen opinnäytetyö. Teos esitettiin 1.-2.3.2024 Kuopiossa ITAK-näyttämöllä, osana Lähtölaukaus-festivaalia. Teoksen lähtökohtana oli tuoda lavalle teos, joka yhdisti tanssin ja live-musiikin. Työryhmään kuului opinnäytetyön tekijän lisäksi neljä muusikkoa ja viisi tanssijaa. Kokkonen toimi teoksen koreografina, sekä bändin laulajana ja kosketinsoittajana.</p> <p>Teos rakentui neljästä eri kohtauksesta, jotka kuvasivat uuden elämänvaiheen synnyttämiä tunteita. Sen musiikkina käytettiin suomalaista indie-musiikkia ja tanssijoiden liikekieli pohjautui nykytanssiin. Opinnäytetyön kirjallisessa osiossa Kokkonen tutkii omaa taiteilijaidentiteettiään sekä tanssin tekijän että muusikon näkökulmasta, teorian tietoon peilaten. Kirjallisessa osiossa avataan myös teoksen musiikin ja tanssin suhdetta, sekä kirjoitetaan auki teoksen harjoitusprosessi.</p> <p>Opinnäytetyön myötä Kokkonen sai paremman kuvan omasta taiteilijaidentiteetistään sekä tanssin tekijänä että muusikkona, ja hän ymmärsi kuinka nämä identiteetit ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa. Myös monitaiteellisen projektin luomisprosessi tuki merkittävästi tekijän ammatillista kasvua.</p> |                         |
| Avainsanat<br>taiteilijaidentiteetti, koreografi, muusikko, poikkitaiteellisuus   |                         |

|  |                       |
|--|-----------------------|
| Field of Study<br>Culture  |                       |
| Degree Programme<br>Degree Programme in Dance Pedagogy   |                       |
| Author<br>Pinja Agnetha Kokkonen   |                       |
| Title of Thesis<br>Jos voisin... (If I could) artistic thesis about searching and finding one's identity as an artist  |                       |
| Date   | Pages/Appendices 33/3 |
| Client Organisation /Partners<br>Savonia University of Applied Sciences  |                       |
| <p><b>Abstract</b></p> <p>Jos voisin... was an artistic thesis by Pinja Kokkonen. It was performed on the 1.-2.3.2024 at the ITAK-stage in Kuopio. It was part of the Lähtölaulus-festival. The idea of the piece was to combine dance with live music. In addition to the author of the thesis, the working group included four musicians and five dancers. Kokkonen was the choreographer of the piece as well as the lead vocalist and keyboardist of the band.</p> <p>The piece was made up of four scenes that depicted the feelings generated by starting a new phase of life. The music that was used was Finnish indie music and the dancers' movement was based on contemporary dance. In the written part of the thesis Kokkonen examines her own identity as a dance creator and a musician with the help of theoretical knowledge. The written section also talks about the relationship between the piece's music and dance and describes the rehearsal process.</p> <p>With the thesis, Kokkonen got a better picture of her own artist identity, as well as a creator of dance and as a musician. She also gained understanding of how these identities interact with each other. The process of creating a multi-disciplinary project also significantly supported the author's professional growth.</p> |                       |
| <p><b>Keywords</b></p> <p>artist identity, choreographer, musician, cross-artistry</p>   |                       |

## SISÄLTÖ

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 1   | JOHDANTO.....   | 5  |
| 2   | TAITEILIJAIIDENTITEETTI.....                                | 6  |
| 3   | KOREOGRAFINA TOIMIMINEN .....                               | 8  |
| 4   | MUUSIKKONA JA ESIINTYJÄNÄ TOIMIMINEN.....                   | 10 |
| 4.1 | Minä muusikkona .....                                       | 10 |
| 4.2 | Minä esiintyjänä .....                                      | 11 |
| 4.3 | Esiintymiseen valmistautuminen .....                        | 12 |
| 5   | MUSIIKIN JA TANSSIN SUHDE JOS VOISIN...-TEOKSESSA.....      | 14 |
| 6   | JOS VOISIN...TEOSPROSESSI .....                             | 17 |
| 6.1 | Harjoitukset erikseen .....                                 | 17 |
| 6.2 | Yhteisharjoitukset.....                                     | 18 |
| 6.3 | Lava-asetelma.....  | 19 |
| 7   | JOS VOISIN...-TEOS.....                                     | 21 |
| 7.1 | Kohtaukset.....   | 21 |
| 7.2 | Musiikin valitseminen ja sovittaminen.....                  | 25 |
| 8   | POHDINTA .....  | 26 |
|     | LÄHTEET .....   | 29 |
|     | LIITE 1: LÄHTÖLAUKAUS-FESTIVAALIN MAINOSJULISTE.....        | 31 |
|     | LIITE 2: KUVA LÄHTÖLAUKAUS-FESTIVAALIN KÄSIOHJELMASTA ..... | 32 |
|     | LIITE 3: LAVAKARTTA .....                                   | 33 |

## KUVALUETTELO

|         |  |    |
|---------|--|----|
| Kuva 1. | Havainnollistava kuva oman taiteilija identiteettini osista (Kokkonen 2024). .....   | 7  |
| Kuva 2. | Kolmannen kohtauksen kappaleen sanojen teema peilautui koreografiaan esimerkiksi toisen syliin hyppäämisenä (Hintsala 2024). ..... | 16 |
| Kuva 3. | Toisen kohtaukseen sisältyi nosto, jota harjoiteltiin paljon ajan kanssa (Kokkonen 2024). .....                                    | 18 |
| Kuva 4. | Muusikot vaaleissa vaatteissa, rivissä lavan takaosassa (Hintsala 2024). .....   | 20 |
| Kuva 5. | Kaksi tanssijaa pysähtyneenä tarkkailemassa muiden tekemistä (Hintsala 2024). .....  | 24 |

## 1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa kerron taiteellisen opinnäytetyöni, *Jos voisin...*, lähtökohdista ja toteutuksesta. Pohdin teoratiedon kautta omaa taiteilijaidentiteettiäni, mitä osa-alueita siihen kuuluu ja miten ne ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa. Kerron myös tarkemmin teoksen musiikin ja tanssin suhteesta, sen harjoitusprosessista sekä kohtausten sisällöistä.

*Jos voisin...* oli noin 15-minuutin mittainen tanssi- ja musiikki teos. Siinä lavalla nähtiin viisi tanssijaa ja viiden hengen live-bändi. Musiikkina teoksessa oli neljä suomalaista indie-kappaletta, jotka muodostivat neljä kohtausta. Teoksessa oli löyhä juonenkaari, joka kuvasi uuden elämänvaiheen aiheuttamia tunteita. Katkeruutta, surua ja vihaa, mutta lopulta myös hyväksyntää. (Liite 2.) Teoksen koreografia pohjautui nykytanssiin ja se oli suurimmalta osalta minun käsialaani. Koreografian työn lisäksi toimin teoksessa myös muusikkona. Olin bändin laulaja, sekä kosketinsoittaja ja vastasin bändin harjoitusmateriaalista ja harjoitusten johtamisesta. En kuitenkaan toiminut kapellimestarin roolissa. Minun lisäksi bändiin kuului rumpali, basisti, kitaristi ja saksofonisti. Teos sai ensi-iltansa 1.3.2024 Lähtölaukaus-festivaalilla 2024 (liite 1).

Opinnäytetyön lähtökohdiana oli halu yhdistää kaksi taiteen alaa, musiikki ja tanssi, joiden parissa olen itse toiminut jo lapsuudesta saakka. Kävin lapsena tanssituntien lisäksi myös pianotunneilla ja myöhemmin valmistuin ylioppilaaksi Savonlinnan Taidelukion musiikkilinjalta. Olen myös suorittanut musiikin perustutkinnon Kuopion konservatoriolla vuonna 2020. Tanssi on ollut aina vahvasti läsnä musiikin rinnalla, vaikkakin pitkään vain harrastuksena. Koen, että muusikon ja tanssijan identiteetit ovat olleet epätasapainossa sisälläni. Kun toimin toisen parissa, tunnen että kokemuksen toisesta identiteetistä on heikentynyt. Tanssinopettajaksi opiskellessani olen uppoutunut tanssin maailmaan ja musiikista on tullut etäisempää. Kun opinnäytetyön suunnittelun aika koitti, näin mahdollisuuden kehittää itseäni tanssin tekijänä, mutta myös palata musiikin pariin.

Syntyi teos, jossa pyrin tuomaan musiikin ja tanssin lavalle tasa-arvoisessa asemassa. En siis teoksesta kirjoittaessani puhu, että musiikki olisi säestänyt tanssia, sillä mielestäni tämä luo mielikuvan, jossa tanssi olisi ollut musiikkia tärkeämpää. Musiikin sanat, melodiat, rytmit ja dynamiikat vaikuttivat paljon koko teokseen ja sen koreografiaan. Ne loivat myös merkitystä liikkeille, jolloin koen, että musiikki ja tanssi olivat täysin kietoutuneita toisiinsa ja olivat näin yhtä tärkeitä osat teosta. Alkuperäinen opinnäytetyön idea olikin tutkia tanssin ja musiikin yhteyttä ja vaikutusta toisiinsa laajemmasta näkökulmasta. Koreografina olen aina kokenut hyvin luonnolliseksi toimia musiikin ehdoilla, jonka vuoksi tämä laaja näkökulma tuntui mielenkiintoiselta mahdollisuudelta syventää omaa koreografista tietotaitoani. Vaikka tämä työskentelytapa onkin minulle luontaista, koen että jos tekisin sitä tietoisemmin, pystyisin myös hyödyntämään sitä monipuolisemmin. Kuitenkin teosprosessin aikana kiinnostuin enemmän omasta roolistani ja taiteilijaidentiteettiäni ja siitä, kuinka sisäiset identiteetitini ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa.

Toisin sanoen työn aiheena voisi pitää musiikin ja tanssin suhteen tutkimista oman taiteilijaidentiteettiäni kautta. Koen näiden taiteenlajien suhteen olevan läsnä kaikessa mitä teen, olen sitten musiikin tai tanssin parissa. Kirjallisessa osiossa kerron siitä laajemmin myös teoratiedon kautta ja teoksesta kertoessani tuon vahvasti ilmi musiikin ja tanssin yhteyksiä.

## 2 TAITEILIJAI DENTITEETTI

Identiteetti käsitteenä on hyvin laaja, mutta yleisesti ottaen sen voi käsittää yksilön persoonallista ja sosiaalista todellisuutta välittäväksi ilmiöksi, jonka rakentumiseen vaikuttaa yksilön suhde yhteiskunnan ja yhteisön sosiaaliseen ja kulttuuriseen maisemaan (Eteläpelto 2007). Taiteilijoiden kohdalla on ollut yleistä jakaa identiteetti yksityiseen ja sosiaaliseen identiteettiin. Tämän jaottelun takana on oletus psykologisesti ihmisen sisäisen ja ulkoisen maailman erillisyydestä sekä oletus yksityisyyden ja julkisen erilaisesta merkityksestä. (Houni 2000, 37.) Minä tulkitsen, että julkisella identiteetillä voidaan tarkoittaa myös taiteilijan ammatti-identiteettiä. Ammatti- tai työidentiteetillä tarkoitetaan yksilön käsitystä itsestään ammattinsa edustajana (Vähäsantanen 2007).

Vaikka Houni esitteleekin taitelijoiden kohdalla käytetyn jaottelun, hän ei kuitenkaan täysin allekirjoita sitä. Taitelijaidentiteetti on usein kytköksissä henkilön elämään laajemminkin kuin vaan työn kautta. Jos siis taiteilijan identiteettiä tarkastellaan ainoastaan yksityisen- tai julkisen identiteetin näkökulmasta, toinen osa-alue rajautuu pois, eikä tällöin saada välttämättä kokonaiskuvaa taiteilijan identiteetistä. (Houni 2000, 37.)

Koen, että taidealat ovat hyvin ainutlaatuisia siinä, kuinka ne vaikuttavat alan tekijöiden identiteetin rakentumiseen. Usein alan edustajilla on jo pitkä harrastus- ja kouluttautumisreitti takanaan, ennen ammatillisia opintoja (Houni 2000, 39). Kuitenkin on mielenkiintoista, miten taiteilijat, riippuen heidän alastaan, puhuvat taitelijaidentiteetin muodostumiseen vaikuttaneista hetkistä. Vehka Kurjenmiekka (2020, 212) haastatteli artikkeliaan varten kuva-, sana-, sekä säveltaiteilijoita ja teki huomion, että taitelijaidentiteetin muodostumiseen liittyi usein taidealan opinnoista valmistuminen, ensimmäisen teoksen julkaiseminen tai suurelle yleisölle esiintyminen. Kuitenkin erityisesti kuvataiteilijoiden ja muusikoiden oli haastavaa määritellä tarkkaa identiteetin muodostumishetkeä, sillä näillä taiteenaloilla työ on usein pirstaleisempaa ja koostuu esimerkiksi satunnaisista keikoista tai yksittäisten taulujen maalaamisesta. Itse rinnastan tanssitaiteilijoiden identiteetin muodostumisen samankaltaiseksi kuin Kurjenmiekan mainitsemien muusikoiden ja kuvataiteilijoiden. Koska tanssijoilla on usein takanaan pitkä harrastuneisuusreitti ja esiintymisiä on voinut kertyä jo lapsesta asti, koen että esimerkiksi minun henkilökohtainen taitelijaidentiteettini on lähtenyt rakentumaan jo lapsena käydessäni tanssi- ja pianotunneilla. Jokaisen uuden kokemuksen myötä tunteeni omasta taitelijaidentiteetistäni on vahvistunut. En kuitenkaan osaa tarkasti sanoa hetkeä, jossa taitelijaidentiteettini muodostuminen olisi kiteytynyt. Toisaalta olen myös sitä mieltä, että vaikka tanssi ja musiikki ovat olleet pitkään osa yksityistä identiteettiäni, en silti ole tuonut niitä kovin vahvasti osaksi julkista identiteettiäni ennen molempien alojen ammatillisia opintoja. Koen, että ammatilliset opinnot ovat tuoneet minulle uskottavuutta ja pystyn myös todistamaan identiteettini muille.

Taiteellisessa projektissani oli myös hyvin vahvasti läsnä erilaisten taitelijaidentiteettien yhdistäminen ja niiden vaikutus toisiinsa. Kun puhun omista identiteeteistäni tämän oppinnäytetyöni yhteydessä, tarkoitan muusikon ja tanssin tekijän identiteettejä (ks. kuva 1). Leena Rouhiainen (2003, 229-230) haastatteli väitöskirjaansa varten tanssijoita, jotka toimivat myös opettajina sekä koreografeina, ja haastattelujen pohjalta hän teki johtopäätöksiä siitä, miten useat identiteetit ovat vuorovaikutuksessa. Hän tuli tulokseen, että vaikka identiteetit olivat melko erilaisia, ne olivat aina limittyneitä toisiinsa, ja vaikuttivat henkilön tekemiseen, sen hetkisestä ”roolista” riippumatta. Rouhiainen

toteaa myös, että nämä eri tavat lähestyä tanssia voivat auttaa ymmärtämään tanssia ja sen tekemistä monipuolisemmin. Ennen Jos voisin...-teosta, en koe kyenneeni hahmottamaan kuinka nämä kaksi roolia, muusikko ja tanssin tekijä, vaikuttivat ja keskustelivat toistensa kanssa. Kuitenkin teoksessa minulla oli hyvin konkreettisesti molemmat roolit esillä toimiessani sekä koreografina että muusikkona ja jouduin tietoisesti työstämään roolien vuorovaikutusta. Näin onnistuin mielestäni löytämään kokonaiskuvan omasta taiteilijaidentiteetistäni.



Kuva 1. Havainnollistava kuva oman taiteilija identiteettini osista (Kokkonen 2024).

### 3 KOREOGRAFINA TOIMIMINEN

Jo Butterwoth (2017) on kehittänyt didaktis-demokraattisen mallin, jonka avulla hän havainnollistaa tanssijan ja koreografin välistä suhdetta. Mallissa hän kuvaa tanssitaiteilijaa kokeneena monitaitajana, joka voi toimia tanssijana, koreografina sekä opettajana. Didaktis-demokraattisessa mallissa on viisi erilaista prosessia. Ensimmäisessä prosessissa koreografi toimii eksperttinä ja tanssija tai osallistuja on vain instrumentti ja viidennessä prosessissa koreografi on yhteistyökumppani, ja tanssija tai osallistuja on työn osaomistaja. Vaikka prosesseja on viisi, ja ne rakentuvat selkeästi portaittain eteenpäin, prosessien lineaarista etenemistä ei ole tarkoitus tehdä, vaan se on työkalu, jonka avulla koreografi voi tulla tietoisemmaksi omasta työskentelytavastaan. (Butterwoth 2017, 90, 98.)

Tarkasteltuani Butterwothin mallia, havaitsin oman työskentelyni vastaavan yhdistelmää mallin ensimmäisestä ja toisesta prosessista. Tuotin suurimman osan teoksen materiaalista itse, enkä ottanut siinä paljon huomioon tanssijoiden erityisiä taitoja. Suurin osa materiaalista oli tanssijoilla vain liikkeiden kopioimista (ensimmäinen prosessi). Toisaalta sallin ja halusin tanssijoiden tuovan materiaaliin omaa persoonallista tulkintaansa, joka on lähempänä toista prosessia (Butterwoth 2017, 100-101.) Koin kuitenkin ristiriitaa omassa toiminnassani. Koen, että nykypäivänä koreografin työstä puhuttaessa pinnalla oleva teema on koreografisen prosessin vuorovaikutuksellisuus ja dialogisuus. Itse olen myös tulkinnut, että olisi tärkeää antaa tanssijoiden vaikuttaa koreografian luomiseen esimerkiksi oman materiaalin luomisella. Kuitenkin tunsin tällaisen lähestymistavan vaikeaksi, sillä minulla oli tarkka visio, jonka halusin toteuttaa. Olinko siis huonompi koreografi, koska halusin käyttää vain omaa käsialaani? Toisaalta koen, että dialogisuutta ja vuorovaikutusta on muukin toiminta kuin vain koreografinen tekeminen. Harjoituksissa pidin huolen, ettei kukaan joutuisi tekemään mitään itselleen epämurkavaa ja jos jokin ei toiminut, kävimme tanssijoiden kanssa yhdessä keskustelua ja etsimme ratkaisuja.

Kuitenkin ajoittain tällainen läpinäkyvyys, sen myöntäminen, etten kyennyt itse ratkaisemaan kaikkea ja tarvitsin myös tanssijoiden apua, oli haastavaa. Kirsi Törmi (2016, 113) kirjoittaa väitöstutkimuksessaan kokeneensa samankaltaisia tunteita. Hän kertoo, että koreografina hänellä oli ajoittain tunteita, että hänellä olisi täytyntä olla kaikki vastaukset. Koreografilla on toki lopullinen vastuu teoksen materiaalista ja sen esittämisestä (Arlander 2011, 94). Luulen, että tunteeni siitä, että minulla olisi pitänyt olla kaikki vastaukset, syntyi Arlanderin mainitsemasta vastuusta. Jos minulla täytyi olla vastuu koko teoksesta, eikö tämä siis tarkoittanut, että minun täytyi tietää teoksesta jokainen yksityiskohta? Prosessin edetessä huomasin kuitenkin, ettei tällainen ajattelutapa ollut oman kuormitukseni kannalta järkevää eikä myöskään tarpeellista. Koen saaneeni prosessista enemmän irti, kun pystyin kysymään työryhmältäni mielipiteitä ja ratkomaan asioita yhdessä.

Materiaalin harjoittamisen lisäksi, koin koreografina vastuun toiminnan eettisyydestä ja jokaisen työryhmän jäsenen fyysisestä sekä psyykkisestä hyvinvoinnista harjoituksissa. Halusin pitää huolen siitä, ettei kukaan työryhmän jäsen kokenut painetta harjoitella tai esiintyä esimerkiksi sairaana. Tanssijoiden harjoituksissa painotin myös sitä, ettei kenenkään tarvinnut tehdä mitään itselleen epämurkavaa. Omaan eettisyyteen liittyi myös se, että jos jokin koreografinen valinta ei jostain syystä toiminut, yritin viestittää tanssijoille, että en syyttänyt siitä heitä vaan toimimattomuus oli täysin minun vastuullani. Myös Törmi (2016, 113) kertoo ottaneensa teoksessaan täyden vastuun siitä, jos

jokin koreografinen valinta ei toiminut. Koin näissä tilanteissa kuitenkin hyödylliseksi keskustella valinnoista tanssijoiden kanssa, sillä joskus heillä oli ratkaisuja mitä en itse olisi ajatellut.

Koreografin eettisyydeksi koin myös selkeästi sen esiintuomisen, että tanssijat osallistuivat teoksen koreografian valmistamiseen. Vaikka olen puhunut paljon siitä, kuinka teoksen materiaali oli minun omaa tuotostani, sieltä löytyi myös improvisaation hetkiä. Tämän lisäksi toiseen kohtaukseen sisältyi tanssijoiden lyhyet itse koreografoidut pätkät. Toki näihinkin hetkiin minulla oli mielessäni löyhä mielikuva, miltä halusin niiden näyttävän, mutta en halunnut selittää sitä liikaa auki. Improvisaatioon ja oman materiaalin luomiseen liittyi vahvasti ajatus tanssijoiden oman liikkeen esiin tuomisesta. Vaikka molempiin tehtäviin liittyi ohjeita en puuttunut enää siihen, miten kukakin nämä ohjeet tulkitse. Koska teokseen siis sisältyi myös tanssijoiden omaa liikemateriaalia, minun materiaalini ulkopuolelta, päädyin myös käsiohjelmassa mainitsemaan tanssijat teoksen koreografeina (liite 2).

## 4 MUUSIKKONA JA ESIINTYJÄNÄ TOIMIMINEN

Koreografin työn lisäksi toimin teoksessani esiintyvänä muusikkona. Toimin bändin laulajana sekä kosketinsoittajana. Tämän lisäksi vastuullani oli bändin harjoitusmateriaalin valmistaminen ja bändin harjoitusten johtaminen. Minun lisäkseni bändiin kuului rumpali, basisti, kitaristi sekä saksofonisti.

Tässä luvussa tarkastelen omaa muusikon rooliani teoksessa laulajana sekä instrumentinsoittajana, sillä koen suhtautumiseni näihin rooleihin olevan melko erilainen. Pohdin myös tehtäviäni esiintyjän näkökulmasta ja lopuksi kerron kuinka valmistuin teoksen esityksiin.

### 4.1 Minä muusikkona

Jokainen muusikko tekee työtään ruumiillaan (Riikonen 2005, 29). Mutta silti soitinmuusikoista puhuttaessa äänen lähteeksi ajatellaan enemmän heidän instrumenttinsa, eli heidän kehonsa ulkoinen väline, kuin ruumiinsa. Laulajilla taas äänen lähde on heidän kehonsa sisällä. (Tiainen 2005, 155.) Tästä syystä koen, että laulu instrumenttina on hyvin henkilökohtainen. Koska soitinmuusikko pystyy fyysisesti näkemään oman instrumenttinsa, koen että sitä voi olla helpompi hallita kuin ihmisääntä. Toimiessani itse sekä kosketinsoittajana että laulajana huomasin tämän eron hyvin selkeästi. Varsinkin sähköpianoa käsitellessä, minulla muusikkona ei ole tarvetta huolehtia instrumentin vireestä, kun taas laulaessa se on yksi tärkeimmistä huomion aiheista. Tunnen myös, että laulajalla on muihin instrumentteihin verrattuna ainutlaatuinen ilmaisun alue, laulun sanat. Siinä missä soitinmuusikot ilmaisevat musiikkia rytmin, sävelkorkeuden ja intonaation kautta, laulajien ilmeisin ilmaisun muoto on sanat ja tarinan kerronta. Toki laulaessa täytyy huolehtia myös melodiasta ja rytmistä, mutta on otettava huomioon, kuinka kappaleen sanat istuvat siihen ja kuinka tietyt sävelkorkeudet on mahdollista tuottaa niin, että sanoista saa selvää.

Koin ajoittain haastavaksi yhdistää koskettimien soiton ja laulamisen. Osittain kappaleissa oli eriäviä rytmejä laulun ja säestyksen välillä tai laulussa oli samaan aikaan paljon sanoja, kun koskettimilla olisi pitänyt soittaa hieman monimutkaisempia rytmi kulkuja. Päädyin lopputulokseen, jossa priorisoin laulua soittamisen sijaan. Yksinkertaistin kosketinsoittimen osioita ja joitakin osioita siirrettiin suoraan esimerkiksi kitaristin soitettavaksi. Kirjoitan musiikin sovituksellisista ratkaisuista enemmän luvussa 7.2.

Myös suhteeni muihin muusikoihin oli erilainen, riippuen olinko soitinmuusikon vai laulajan roolissa. Soitinmuusikkona, eli tässä tapauksessa kosketinsoittajana, olin osa kaikkien soittimien luomaa massaa. Meillä oli yhteinen tehtävä, luoda kappaleelle selkeä ja vakaa pohja, johon laulajan oli helppo tukeutua. Konkreettisesti kappaleissa saattoi olla hetkiä, kun minä, kitaristi ja basisti soitimme täysin samaa sävelkulkua, joka satoi meidän tekemisemme vahvasti yhteen. Teoksen kappaleissa oli harvoin hetkiä, joissa laulajan rytmi- tai sävelkulku olisi suoraan peilannut muiden instrumenttien soittamista. Koin siis soitinmuusikkona olevani konkreettisesti osa bändiä ja pystyin samaistumaan muihin muusikoihin. Laulajan roolissa koen usein olevani muiden muusikoiden ulkopuolella. Jo äänen tuottamisen lähtökohdat ovat hyvin erilaiset, kun muilla on edessään konkreettinen väline, jolla tuottaa ääntä ja laulajalla on käytössään vain oma keho. Kuitenkin tunnistan, että tällaisessakin asetelmassa

yhteenkuuluvuuden tunteeseen vaikuttaa myös paljon läsnä olevat ihmiset. En voi kuitenkaan kiistää, ettenkö laulajana ole kokenut ulkopuolisuuden tunteita, koska koen instrumenttini erilaiseksi muista.

Koska muusikon tehtäviini kuului myös harjoitusmateriaalin valmistaminen, tein jokaiselle bändin jäsenelle nuotit. Nuoteissa näkyi kappaleen sävellaji, soinnut, tahtilaji, tempo merkinnät ja kappaleen rakenne ja siihen tekemäni muutokset. Saksofonistille valmistin myös erilliset nuotit, joissa hänen osuutensa oli kirjoitettu tarkemmin auki, sävel säveleltä. Nämä nuotit olivat kuitenkin suuntaa antavat ja sovimme saksofonistin kanssa yhdessä, että hän saisi itse soveltaa nuotteja niin kuin parhaaksi näki. Esimerkiksi kaikki nuoteissa olevat sävelkorkeudet tai nopeat melodiakulut eivät olleet mahdollisia.

#### 4.2 Minä esiintyjänä

Annette Arlander (2011, 96) kuvailee esiintyjää seuraavasti:

Esittäjäksi voidaan lukea esiintyjä tai esittäjä (tanssija, näyttelijä, muusikko), joka toimii tekijän tulkkina, tulkitsee toisen luoman teoksen (laulun, runon, roolin, koreografian) enemmän tai vähemmän omaperäisesti, enemmän tai vähemmän ohjaajan tai koreografian tai kapellimestarin painostamana, tukemana tai avustamana. Tällainen tulkitsijan tehtävä on se, mitä usein ensimmäiseksi ajatellaan esiintyjistä tai esittäjistä puhuttaessa.

Koen mielenkiintoiseksi oman asemani teoksessani. Tanssijoille olin koreografi, joku heidän ulkopuolinen henkilö, jonka materiaalia he tulkitsivat. Muusikkona koin olleeni enemmän vertainen toisille muusikoille. Emme soittaneet minun itseni luomaa musiikkia ja olin myös bändin jäsen sekä soittajana että laulajana. Toimin kyllä bändin johtajana ja tein päätöksiä kappaleiden sovituksista, mutta minun ei esimerkiksi tarvinnut kertoa ja opettaa jokaiselle soittajalle, mitä heidän tulee tehdä, koska he pystyvät tekemään työn itsenäisesti, kuuntelemalla kappaleiden alkuperäisiä versioita.

Myös esiintymisasetelma oli itselleni mielenkiintoinen. Laulajana olen tottunut olemaan lavalla esillä ja ottamaan yhteyden katsojiin. Teoksessani kuitenkin päätin asettaa bändin lavan takaosaan riviin, jolloin tanssijat olivat meidän edessä (ks. liite 3). Tämän lisäksi edessäni oli vielä sähköpiano, sekä mikkiteline ja mikki. Koska minun ja yleisön välillä oli niin paljon etäisyyttä, ihmisiä ja esineitä, pohdin paljon, kuinka saisin yleisöön yhteyden. Takaa en nähnyt katsojia niin hyvin, että olisin kyennyt ottamaan esimerkiksi tietoista katsekontaktia kehenkään yksilöön. Pohdin myös, miten pystyisin keskittymään esiintymiseen samalla kun soitan, laulan ja seuraan tanssijoiden liikkeitä. Loppujen lopuksi, tunnen että yhteys yleisöön muodostui jo yleisellä olemuksellani. Osasin jokaisen kappaleen piano-, sekä lauluosuudet hyvin ulkoa, joten pystyin suuntaamaan katseeni yleisöä kohti. Koen että tässäkin tilanteessa etunani olivat laulujen sanat. Musiikki tavoittaa katsojan tunteet, mutta sanat tavoittavat myös ajatukset (Preston-Dunlop 2014, 162). Sanallisella ilmaisullani koen pystyneeni myös herättämään katsojissa erilaisia tunteita kuin vain soitinmuusikkona.

Katsojien tunteiden herättäminen tuli esille myös teoksesta kerätyssä yleisöpalautteessa. Yllätyin siitä, kuinka paljon palautteessa puhuttiin minusta ja minun lauluäänestäni. Tämä aiheutti minussa epävarmuutta päätöksestäni osallistua teokseen esiintyjänä. Olin kuvitellut, että ollessani lavan taka-alalla,

en olisi niin selkeästi esillä, enkä näin veisi huomiota pois muista esiintyjistä ja teoksen kokonaisuudesta. Kyseenalaistin syitä, miksi halusin olla itse yksi esiintyjistä ja pohdin myös, miten palautteeseen olisi vaikuttanut, jos laulajan sijaan olisin ollut yksi tanssijoista. Tanssijana en välttämättä olisi erottunut niin vahvasti muusta massasta, enkä luultavasti olisi tehnyt itselleni solistisia osioita. Ehkä tästä tulee taas ilmi ihmisäänen ja sanallisen ilmaisun ainutkertaisuus. Teoksessa ei myöskään ollut minun ääneni lisäksi muuta ihmisääntä, joka sai sen elementtinä luultavasti nousemaan enemmän esille.

Esiintyjänä koen paljon esiintymisjännitystä, mutta erityisesti laulajana jännitys on vahvasti läsnä. Esiintymisjännitykseen liittyviä fyysisiä oireita ovat esimerkiksi sykkeen tiheytyminen, kuiva suu ja tärisevät kädet, jalat ja ääni (Marks 2024). Kuitenkin teoksessani oli paljon jännitystä lievittäviä tekijöitä. Olin kaukana yleisöstä, lavan takana ja meidän välillämme oli myös konkreettisia asioita, jotka loivat minulle tunteen piilossa olemisesta. Luulen myös, että aiemmin mainitsemani yhteenkuuluvuuden tunne muita muusikoita kohtaan loi turvallisuuden tunnetta. Huomasin myös jännityksen tunteen aaltoilevan teoksen aikana. Ennen lavalle menoa jännitys oli korkeimmillaan ja se laski vasta ensimmäisen kohtauksen loppupuolella. Toisen ja kolmannen kohtauksen kohdalla en huomannut erityistä jännitystä, mutta neljännen kohtauksen alkaessa huomasin jännityksen taas nousevan. Koko kehoni tuntui alkavan täristä, suuni tuntui kuivalta ja tunsin sykkeeni kohoavan.

Neljäs kohtaus alkoi hiljaisuudesta. Kun hiljaisuutta oli kestänyt määrittämätön aika, alkoi kohtausta säestävä kappale, jonka minä aloitin yksin, säestäen pianolla omaa lauluani. Koko bändi liittyi soittoon mukaan vasta kappaleen ensimmäisen säkeistön jälkeen. Näin koko kohtauksen musiikki oli ainoastaan minun vastuullani, enkä pystynyt tukeutumaan muihin muusikoihin. Neljännessä kohtauksessa tanssijoiden liike oli myös vähäisempää ja rauhallisempaa, jolloin piilossa olemisen illuusio rikkoutui. Avaan kohtauksia ja niiden sisältöjä tarkemmin luvussa 7.1. En kuitenkaan kokenut jännityksen misään vaiheessa häirinneen omaa esiintymistäni.

#### 4.3 Esiintymiseen valmistautuminen

Esiintymiseen valmistautuminen oli itselleni muutakin kuin vain esityspäivinä tapahtunutta toimintaa. Kotona harjoitellessani tein mentaaliharjoittelua, eli kuvittelin mielessäni esiintymistilanteen, jossa oli yleisöä ja olin itse lavalla (Nuoranne 2022, 24). Opettelin myös laulujen sanat ulkoa, jotta pystyin esiintyessäni keskittymään tulkintaan. Erilaisia ulkoa opettelu metodeja ovat esimerkiksi sanojen hahmottaminen piirtämällä tai laulun tapahtumien asettaminen eri paikkoihin (Nuoranne 2022, 36). Tein huomion, että myös liikkeen yhdistäminen laulun sanoihin helpotti niiden opettelua. Koska olin myös teoksen koreografi, tiesin tarkalleen mitä tanssijat tekevät milläkin sanalla ja pystyin käyttämään kehollista muistiani apuna.

Itse esiintymispäivinä kiinnitin huomiota omaan fyysiseen valmiuteeni. Yritin nukkua hyvät yöunet esityksiä edeltävinä öinä ja pidin huolta, että join tarpeeksi vettä ja söin hyvin. Ennen esityksiä tein kotona höyryhengitystä noin viiden minuutin ajan. Höyryhengitys irrottaa kurkussa olevaa limaa ja kosteuttaa äänihuulia (Nhsfife julkaisuaika tuntematon). Esityspaikalla aloitin kehon lämmittelyn. Venyttelin erityisesti niska- hartia seutua, jotta myös kaulan lihakset rentoutuivat. Avasin myös ääntäni Youtubesta löytäneeni ohjatun äänen avauksen avulla. Harjoituksissa käytiin läpi erilaisia sävelasteikoita esimerkiksi huulia päristellen tai jotain vokaalia laulaen. Niissä käytiin myös äänialan

äärirajoilla ja harjoiteltiin aktiivista hengitystä. (Singeo 2022.) Näiden harjoitusten avulla sain kehoni ja ääneni esitysvalmiuteen. Fyysisten harjoitusten jälkeen vetäydyin vielä hetkeksi omiin oloihini ja kävin jokaisen kappaleen sanat läpi puhuen.

Kaiken tämän ohessa yritin myös olla läsnä työryhmän kanssa ja varmistaa, että heillä oli varma olo ennen lavalle menoa. Kuitenkin varsinaisen esiintymiseen valmistautumisen vastuun annoin heille, eli en esimerkiksi vetänyt mitään yhteistä lämmittelyä tai virittäytymistä. Tanssijoille olin ohjeistanut, että heidän täytyy tehdä oma lämmittely niin, että he ovat esiintymisvalmiita. Tämän lisäksi heidän täytyi käydä läpi muutamia teokseen sisältyviä nostoja, jotta kaikilla olisi esiintymistilanteessa varma ja turvallinen olo.

## 5 MUSIIKIN JA TANSSIN SUHDE JOS VOISIN...-TEOKSESSA

Musiikin ja tanssin suhde oli yksi keskeisin lähtökohta koko teokseen. Vaikka en opinnäytetyössäni erityisesti tutkinutkaan tätä suhdetta, kiinnitin siihen kuitenkin paljon huomiota. Koin itse olleeni ainutlaatuisessa asemassa, sillä oman taiteilijaidentiteettini kautta kykenin huomioimaan musiikin käytössä sekä muusikot että tanssijat, joka myös helpotti minun työtäni koreografina. Muusikot ja tanssijat eivät kuuntele musiikkia samalla tavalla. Tanssijat ovat kiinnostuneita siitä, kuinka he hyödyntävät musiikkia, kun taas muusikot ovat kiinnostuneita siitä, kuinka he luovat musiikkia. Koreografin tehtävä on löytää kuinka nämä kaksi kohtaavat. (Preston-Dunlop 2014, 159.) Koska minulla on ymmärrys kummastakin taiteen alasta, tiesin kuinka keskustella työryhmän jäsenien kanssa niin, että kaikki ymmärtäisivät toisiaan. Tanssijoiden laskut ja musiikin iskut eivät aina ole sama asia (Preston-Dunlop 2014, 159).

Koreografina tein tietoisin päätöksen, että musiikki ohjasi tanssia enemmän kuin tanssi ohjasi musiikkia, vaikkakin tein koreografian määrittämiä muutoksia kappaleiden rakenteisiin. Kuitenkaan tanssijoiden varsinainen liikemateriaali ei vaikuttanut musiikkiin vaan juuri päinvastoin. Annoin musiikista tulleiden impulssien, rytmin, melodian ja dynamiikan vaihdoksien peilautua tanssijoiden liikemateriaaliin ja käytin musiikkia vahvasti inspiraationa koreografisessa prosessissa (Preston-Dunlop 2014, 110). Leikittelin liikkeen ja musiikin vastakohtilla ja rytmien ylikorostamisella, sekä musiikissa olleilla laaduilla, kuten pehmeällä tai terävällä. Esimerkiksi ensimmäisen kohtauksen kappaleessa (*Takaisin*) toistuu kaksi kertaa sama synkopoitu rytmii, jonka koko bändi soitti, ja halusin korostaa tätä rytmii vielä lisää tanssijoiden liikkeellä (ks. kuva 1). Tanssijoiden liikkeessä esiintyi siis nämä samat tarkat takapotku iskut.



NUOTTIESIMERKKI 1. Takaisin tahti 44. Sovittanut Pinja Kokkonen (Söderström 2016a).

Musiikista tulleilla dynaamisilla muutoksilla oli myös vaikutusta siihen, kuinka käytin tanssiryhmää. Esimerkiksi toisessa kohtauksessa jaoin tanssiryhmän duoon, trioon ja koko ryhmään. Kappale oli alusta loppuun hyvin vahva, mutta sen loppupuolella siinä tulee vielä nostatus, jonka jälkeen koko kappaleen intensiteetti kasvoi huomattavasti. Muun muassa rumpujen komppi muuttui niin, että se löi tasaisesti neljäsosia, joka muutti kohtauksen kuulokuvaa selkeästi intensiivisemmäksi. Tämä muutos näkyi tanssiryhmän käytössä niin, että ennen tätä nostatusta lavalla oli nähty vain duo ja trio. Koko tanssiryhmä nähtiin lavalla vasta nostatuksen aikana ja sen jälkeen, joka mielestäni teki tästä musiikillisesta tapahtumasta suuremman. Lavakuva kasvoi musiikin kasvun vaikutuksesta.

Myös musiikin tahtilaji vaikuttaa liikkeeseen. Kaikki teoksen kappaleet olivat nelijakoista, paitsi viimeinen kappale, joka oli kolmijakoinen. Kolmijakoinen musiikki on luonteeltaan keinuvaa ja se edistää liikkeen virtausta ja momentumia (Preston-Dunlop 2014, 109). Koska tahtilajin muutos tapahtui vasta teoksen viimeisessä kohtauksessa, se erotti kohtauksen muista. Kolme ensimmäistä kohtausta muodostivat tarinallisesti ehjän kokonaisuuden, joissa tanssijoiden liike oli tarkasti koreografioitua. Viimeinen kohtaus toimi epilogina ja tanssijoiden liike perustui improvisaatioon. (Luku 7.1.) Mielestäni kolmijakoinen musiikki tuki improvisaatiota. Mielestäni yksi improvisaatiota helpottava tekijä on juuri liikkeen virtauksen löytäminen, jota kolmijakoinen musiikki tukee. Luulen myös, että tahtilajin muutos neljästä kolmeen auttoi tanssijoita myös päästämään irti joistakin liike maneereista, jotka saattoivat ilmetä nelijakoisessa musiikissa.

”Sillä mistä ääni tulee, on väliä” (Preston-Dunlop 2014, 163). Teoksessani musiikin ja tanssin suhde oli myös konkreettisesti nähtävillä lavakuvassa, jossa oli esillä sekä tanssijat että muusikot. Musiikki tai ääni voi ylittää kinesteettisen aukon (eng. kinaesthetic gap). Kinesteettisellä aukolla tarkoitetaan esiintyjän kinesteettisen kokemuksen ja katsojan visuaalisen kokemuksen välistä aukkoa. Kun on tärkeää, että tanssijan tunne välittyy katsojalle, ääni voi vahvistaa jotakin iskua tai keventää liikelaatua. Tällainen liikkeen ja äänen yhteistyö voi siis auttaa katsojan kokemusta, kun hän saa vahvistusta näkemälleen kuulemalla. (Preston-Dunlop 2014, 163.) Oman teosprosessini aikana kyseenalaistin monesti valintaani näyttää lavalla sekä muusikot että tanssijat. Koska kappaleet soitettiin alkuperäisten versioiden mukaan, huomasin etsiväni tarkoitusta tälle ratkaisulle, enkä löytänyt tyydyttävää vaihtoehtoa, kun vasta yhteisharjoituksissa. Huomasin itse muusikkona löytäväni omalle tekemiselleni syvemmän tarkoituksen, kun näin äänen ja liikkeen yhteistyön silmiäni edessä. Sen sijaan, että olisin laulanut vain yleisölle, sain olla tanssijoiden liikkeen tukija ja lähtökohta. Ehkä tähän liittyy myös Preston-Dunlopin mainitsema kinesteettinen aukko. Kun tuotin ääntä, näin selkeästi sen vaikutuksen muissa ihmisissä.

Musiikin rytmin ja dynamiikan lisäksi myös kappaleiden sanoilla oli suuri vaikutus tanssijoiden koreografiaan. Koska kaikki kappaleet olivat suomenkielisiä ja valitsin ne niin, että niistä syntyi selkeä draaman kaari ja tarina, tuntui luonnolliselta antaa niiden vaikuttaa myös tanssijoiden liikekieleen. En kuitenkaan lähtenyt kuvittamaan sanoja täysin kirjaimellisesti. Otin niistä vaikutteita ja teemoja, jotka saattoivat esiintyä tanssijoiden liikekielessä. Esimerkiksi kolmannessa kohtauksen kappaleen kertosäkeessä lauletaan: ”Ota varovasti mut, oon aiemmin tippunut” (Burman 2018). Koen kappaleen teemaksi luottamuksen rakentamisen ja uuden ihmisen hyväksymisen. Tanssijoiden koreografiaan tämä teema peilautui fyysisenä kontaktina tanssijoiden välillä, esimerkiksi halauksena tai toisen syliin hyppäämisellä (Kuva 2).



Kuva 2. Kolmannen kohtauksen kappaleen sanojen teema peilautui koreografiaan esimerkiksi toisen syliin hyppäämisenä (Hintsala 2024).

Voisiko sanallisellakin sisällöllä olla vaikutusta esiintyjien ja katsojien väliseen kinesteettiseen aukkoon? Musiikin sävelkorkeus, rytmi ja laatu saavuttavat katsojan tunteet, mutta sanat tavoittavat myös ajatukset. Teksti voi myös saada katsojan näkemään tanssin sanallisen sisällön mukaan. (Preston-Dunlop 2014, 162.) Eli sen lisäksi, että musiikki ja liike vahvistavat toisiaan ja luovat kokonaisuuden, myös sanojen kuuleminen voi vahvistaa katsojan kokemusta ja tulkintaa siitä mitä hän näkee.

Koen, että teoksessani oli kolme eri kerrosta: tanssijoiden liike, musiikki ja laulujen sanat. Nämä kolme elementtiä olivat kietoutuneita toisiinsa, eikä kokonaisuus olisi ollut ehjä, jos yksi olisi puuttanut.

## 6 JOS VOISIN...TEOSPROSESSI

Teosprosessi alkoi syyskuussa 2023. Silloin pohdin itsenäisesti työn aihetta ja toteutusta ja aloitin työryhmän kokoamisen. Työryhmä koostui Savonia-ammattikorkeakoulun tanssin- ja musiikinopettajaopiskelijoista, sekä Kuopion Konservatorion musiikin ammatillisen koulutuksen opiskelijoista. Teoksen harjoitusprosessi sijoittui aikavälille 10.11.2023-17.2.2024. Aikataulu oli rakennettu niin, että syksyllä (marras- joulukuussa) 2023 pidimme harjoitukset erillään tanssijoiden ja muusikoiden kanssa. Näin minä pystyin keskittymään vain yhteen rooliin kerrallaan: tanssijoiden kanssa koreografina toimimiseen ja muusikoiden kanssa bändin johtamiseen ja itse muusikkona toimimiseen. Olin suunnitellut pitäväni syksyn aikana noin viidet harjoitukset sekä tanssijoiden että muusikoiden kanssa. Kuitenkin muusikoiden kanssa saimme järjestettyä vain yhden harjoituksen aikataulu vaikeuksien vuoksi.

Aloitimme yhteisharjoitukset tammikuussa 2024 ja ne sijoituivat aikavälille 28.1.2024-17.2.2024. Yhteisharjoitusten ohella tanssijoilla oli myös omia harjoituksia, ilman muusikoita. Teos esitettiin kaksi kertaa keväällä 2024, Kuopiossa, Itak-näyttämöllä. Tässä luvussa kerron tarkemmin teoksen harjoitusten sisällöistä ja siitä, kuinka päädyin esityksessä käytettyyn lava-asetelmaan.

### 6.1 Harjoitukset erikseen

Muusikoiden ja tanssijoiden harjoitukset olivat luonteeltaan hyvin erilaisia, sillä muusikot soittivat jo olemassa olevia kappaleita, joita he kykenivät harjoittelemaan myös itsenäisesti ja tanssijat taas saivat täysin uutta materiaalia.

Tanssijoiden kanssa rakensimme teosta kohtausta kohtaukselta, kronologisessa järjestyksessä. Huomasin sen olevan itselleni luonnollisin tapa hahmottaa teoksen kokonaisuus ja suunnitella materiaalia sen mukaan. Aloitimme syksyllä ensimmäisestä ja toisesta kohtauksesta ja saimme niiden materiaalit valmiiksi ennen joulua. Tammikuussa jatkoimme ensimmäisten kohtausten harjoittelua ja aloitimme kahden viimeisen kohtausten työstämisen. Sen lisäksi, että kronologinen työskentelytapa tuntui itselleni loogiselta, se oli mielestäni myös järkevää, sillä kaksi ensimmäistä kohtausta sisälsivät enemmän valmiiksi koreografioitua materiaalia kuin kaksi viimeistä. Koska aloitimme ensimmäisistä kohtauksista, saimme niille myös enemmän harjoitusaikaa. Jälkikäteen olen pohtinut, olisiko myös neljännen kohtausten, eli täysin improvisoidun kohtausten, harjoitukset pitänyt aloittaa aikaisemmin, kun vasta keväällä.

Koska tanssijoiden materiaali oli suurimmaksi osaksi minun käsialaani, ja aikataulu oli melko tiukka, pyrin tuomaan jokaiseen harjoitukseen jotain uutta, jotta saisimme kaiken valmiiksi suunnitellussa aikataulussa. Tästä syystä harjoituksiin sisältyi hyvin paljon pelkkää uuden oppimista. Kuitenkin yritin pitää huolen siitä, ettei syntyisi kiireen tuntua ja esimerkiksi toiseen kohtaukseen sisältyvää nostoa (ks. kuva 3) harjoittelimme paljon ajan kanssa, jotta se olisi kaikille turvallinen. Pidimme myös kahdet harjoitukset niin ettei koko ryhmä ollut paikalla, jolloin harjoittelimme toisen kohtausten duo- ja trio-osioita. Harjoituskauden loppupuolella käytimme aikaa myös ilmaisuun ja siitä keskusteluun.



Kuva 3. Toiseen kohtaukseen sisältyi nosto, jota harjoiteltiin paljon ajan kanssa (Kokkonen 2024).

Kuten mainitsin luvun alussa, muusikoiden harjoitukset poikkesivat paljon tanssijoiden harjoituksista. Koska soitimme cover-kappaleita, ja olin päättänyt, että soitamme kappaleet alkuperäisten mukaan, jokaisella muusikolla oli mahdollisuus harjoitella omaa osuuttaan valmiin nauhoitteen kanssa itsenäisesti. Tekemistäni nuottilapuista he pystyivät lukemaan kappaleisiin tulleet mahdolliset rakenteelliset muutokset. Tästä syystä muusikoiden harjoituksissa keskityimme enemmän yhteissoiton hiomiseen ja käytimme aikaa joidenkin vaikeampien kohtien harjoitteluun. Teimme myös yhdessä sovituksellisia ratkaisuja. Päätimme esimerkiksi kuka soittaa tietyt kosketinsoitinosiot, joita minä en kyennyt itse soittamaan (luku 7.2).

Muusikoiden harjoituksissa oma roolini oli moninainen kuin tanssijoiden harjoituksissa. Tanssijoiden kanssa olin ainoastaan koreografi, joten pystyin helposti seuraamaan heidän tekemistään ulkopuolelta ja tarttumaan heti toimimattomiin koreografisiin valintoihin ja antamaan palautetta. Muusikoiden kanssa, ollessani itse sekä kosketinsoittaja että laulaja, bändin johtaminen tuotti haasteita. En missään vaiheessa ottanut kapellimestarin asemaa, vaan rumpali määräytti musiikin tempon ja teimme soittajina yhteistyötä kappaleiden rakenteen seuraamisessa. Teimme kuitenkin minun opinäytetyötäni, joten muut muusikot kysyivät minulta paljon mielipiteitä siihen, miten halusin heidän soittavan. En pystynyt asettumaan täysin ulkopuolisen kuuntelijan asemaan, jolloin mielipiteiden antaminen hetkessä oli haastavaa. Käytimme apuna harjoitusten äänittämistä, joita yritin kuunnella omalla ajallani ja antaa näin palautetta. Joissakin harjoituksissa kuuntelimme äänitteitä myös yhdessä, jolloin palautteen antaminen ei jäänyt täysin minun vastuulleni. Halusin myös käydä keskusteluja muusikoiden kanssa siitä, miltä alkuperäinen versio kuulosti, mitä minä halusin ja mikä oli heidän instrumentillaan mahdollista toteuttaa.

## 6.2 Yhteisharjoitukset

Yhteisharjoituksissa keskityimme yhteiseen tekemiseen ja teoksen kokonaisuuden harjoitteluun. Kahdessa ensimmäisessä harjoituksessa kävimme kohtaukset läpi yksitellen ja toistojen kanssa. Näin

tanssijat saivat totutella hieman erilaiseen kuulokuvaan, joka erosi kappaleiden alkuperäisistä versioista. Yhteisharjoituksissa muutimme myös kolmannen kohtauksen kappaleen tempoa, tanssijoiden pyynnöstä. Pidimme taukoja yhteisestä tekemisestä niin, että tanssijat saivat käydä koreografioita läpi ilman musiikkia, jolloin minä siirryin muusikon roolista koreografiksi ja autoin heitä. Käytimme myös bändin kanssa aikaa muutamien yksityiskohtien viilaamiseen. Kahdessa viimeisessä harjoituksessa keskityimme kokonaisuuden rakentamiseen. Koska taustalla oli live-bändi, musiikki ei voinut olla yhtäjaksoista, joten kohtausten väleihin jäi väistämättä hiljaisia hetkiä. Harjoituksissa käytimme aikaa niiden ratkaisemiseen ja kohtausten toisiinsa sitomiseen. Päätimme esimerkiksi, kuinka nopeasti musiikki jatkuu edellisen kohtauksen loputtua ja mikä on sen alkamisen merkki. Yleisesti ottaen, jos kohtausten välissä oli hiljaista, tanssijoista syntyi jonkinlaista liikettä, jotta koko teos ei ollut täysin pysähtynyt.

Vaikka live-bändi soitti kaikki kappaleet alkuperäisten versioiden mukaan, koin silti yhteisharjoitukset todella tärkeiksi. Minulle oli tärkeää, että olisimme lavalla yhtenäinen työryhmä, sillä koko teoksen lähtökohtana oli tuoda lavalle tanssijat ja muusikot tasa-arvoisina osina teosta. Koen myös, että muusikoille oli tärkeää nähdä ja tottua siihen, mitä tanssijat tekivät lavalla, sillä bändi oli tanssijoiden takana. Yhteisharjoituksissa pyrimmekin rajaamaan harjoitussalien tiloja niin, että se vastaisi lavan lopullista asetelmaa, mutta todellinen ymmärrys tilasta syntyi vasta esiintymispaikalla.

Myös yhteisharjoituksissa minun roolini oli taas moninaisempi kuin muissa harjoituksissa. Nyt tein konkreettisesti työtä sekä muusikkona että koreografina. Tällöin en kyennyt hahmottamaan teoksen kokonaisuutta tai sitä miltä se näytti ulkopuolelta. Koreografina en pystynyt läpimenojen aikana seuraamaan tanssijoiden työskentelyä, sillä kaikki huomioni meni muusikon työhön. Toisaalta myös oma muusikon työni, laulaminen ja koskettimien soitto, vaikeuttivat kykyäni kuunnella bändin yhteissoittoa ja antaa siitä mahdollista palautetta. Tästä syystä asetin vastuuta työryhmälleni. Luotin siihen, että jos jokin asia ei toiminut, ja minä en sitä huomannut, joku sanoisi sen ääneen. Kysyin myös aktiivisesti työryhmältä, että oliko heillä herännyt jotain kysyttävää. Näin yritin luoda ilmapiiriä, jossa he uskaltaisivat sanoa, jos jokin asia mietitytti heitä. Otimme harjoituksissa myös paljon videoita, joiden pohjalta pystyin antamaan palautetta myöhemmin.

### 6.3 Lava-asetelma

Kun aloitin koko työn suunnittelun yksi suurimmista kysymyksistäni oli teoksen lava-asetelma. Halusin luoda tanssiteoksen, jossa olisi ainakin viisi tanssijaa ja tämän lisäksi halusin lavalle bändin. Tiesin, että tulisin luomaan tanssijoille selkeää liikemateriaalia, jota varten tarvitsimme lavalle tilaa. Pohdin bändin suuruutta pitkään. Halusin suuren bändin, mutta mietin myös pienemmän kokoonpanon mahdollisuuksia. Valitessani kappaleita huomasin niiden olevan niin voimakkaita, että mielestäni ne vaativat täyden bändin ja kunnon äänentoiston. Aikaisemmin samassa tilassa olen nähnyt versioita tanssijoiden ja muusikoiden yhteistyöstä niin, että bändi on asetettu lavan toiseen nurkkaan tai he ovat tanssijoiden kanssa keskellä lavaa. Instrumenteista riippuen muusikot ovat saattaneet myös liikkua lavalla. Päädyin lopulta ratkaisuun, jossa bändi oli rivissä lavan takaosassa. Näin tila rajautui selkeästi, jolloin tanssijoiden omissa harjoituksissa ei tarvinnut erikseen merkata esimerkiksi lavan keskelle tulevaa soitinta. Pystyin myös suunnittelemaan koreografian vapaammin. Kuitenkin kyseen-

alaistin pitkään tätä ratkaisua. Jos tarkoituksenani oli tuoda lavalle muusikot ja tanssijat tasa-arvoisina osina teostani, toteutuiko tämä ajatus, jos tanssijat tulisivat olemaan konkreettisesti muusikoiden edessä? Päätin, että jokaisella muusikolla oli vaaleat vaatteet, jotta emme sulautuneet takaseinällä olevaan mustaan verhoon (kuva 4). Rivi-muodostelma teki bändistä myös yllättävän suuren elementin lavalle.



Kuva 4. Muusikot vaaleissa vaatteissa, rivissä lavan takaosassa (Hintsala 2024).

Lava-asetelmaa korostettiin myös valoilla. Muusikoiden osa lavasta valaistiin erikseen, jolloin olimme koko ajan näkyvillä, vaikka tanssijoiden valot olisivat olleet himmeämmät. Tanssijoiden valoissa oli myös enemmän efektejä, kuten liikkuvia kohdevaloja tai välkkyviä valoja. Muusikoiden valoissa suurimmat muutokset olivat värien vaihtuminen neutraalin, sinisen ja punaisen välillä. Teoksessa oli myös hetkiä, jolloin lavalla oli päällä vain tanssijoiden tai muusikoiden valot, jolloin valaistu elementti nousi eri tavalla esille.

## 7 JOS VOISIN...-TEOS

Jos voisin...-teos koostui neljästä eri kohtauksesta ja sen työryhmään kuului viisi tanssijaa sekä viiden hengen live-bändi. Bändin kokoonpano oli: laulu, koskettimet, rummut, basso, sähkökitara ja saksofoni. Käsiohjelmaan kirjoitin teoksesta seuraavasti:

”Teos kertoo surusta, katkeruudesta, rauhallisuudesta... Kun joutuu jättämään tutun ja turvallisen ja löytämään oman paikkansa maailmasta. Onko kaikella tapahtuneella jokin tarkoitus? Tietäen lopun, tekisikö mitään toisin?” (Liite 2.)

Tässä luvussa kerron tarkemmin teoksen kohtauksien sisällöistä ja tarkoituksista. Kerron myös musiikin valitsemisesta ja sovituksesta.

### 7.1 Kohtaukset

Teos koostui neljästä eri kohtauksesta, joita nimitän niiden kappaleiden nimillä:

1. Takaisin (san. Saga Söderström, esittäjä: Syskofrenia)
2. Uhka vai uhka (san. Anna Rapinoja ja Saga Sormunen, esittäjä: Saga Mast)
3. Ota Varovasti (san. Vesta Burman, esittäjä: Vesta)
4. Hiljaisuus (san. Saga Söderström, esittäjä: Syskofrenia)

Kohtauksissa koreografia kuvasi tunteita. Tanssijoilla ei ollut tiettyjä rooleja eikä kukaan ollut ”päähenkilö”, jonka tarinaa teoksessa kerrottiin. Jokaisessa kohtauksessa koko viisihenkinen tanssiryhmä oli lavalla. Poikkeuksena oli toinen kohtaus, jossa ryhmä oli jaettu duoksi ja trioksi. Kuitenkin toisen kohtauksen lopussa koko ryhmä tuli takaisin lavalle. Kolme ensimmäistä kohtausta sisälsivät lähes läpikotaisin valmiiksi koreografioitua materiaalia. Neljäs kohtaus pohjautui suurimmaksi osaksi improvisaatioon.

#### **Takaisin**

Koko teos alkoi sanoilla ”Jos voisin palata takaisin” (Söderström 2016b). Nämä sanat kiteyttivät mielestäni teoksen ydinajatuksen täydellisesti. Teoksen alku kuvasi hetkeä, kun on jättänyt tutun ja turvallisen tilanteen ja tekisi nyt mitä vain, että voisi palata siihen takaisin. Ensimmäinen kohtaus kuvaa tästä aiheutuneita epätoivon, apaattisuuden ja katkeruuden tunteita. Laulun sanat tukevat mielestäni tätä teemaa. ”Turha mihinkään uskoo luoda”, ”Soita mulle illalla, niin itken tuntikausia” ja ”Jos voisin palata takaisin, ihan mitä vaan tekisin” (Söderström 2016c) luovat itselleni mielikuvia surusta ja katkeruudesta. Toisaalta itse kappale oli tempoltaan melko reipas, joka tuki nopeampaa ja terävämpää liikelaatua, jolloin liikkeestä välittyi myös pieni viha. Näiden tunteiden vaihtelu teki kohtauksen tunnelmasta mielestäni myös sekavan.

Musiikin dynamiikka vaihteli myös todella paljon, joka tuki myös kohtauksen sekavuutta. Kappale alkoi pelkällä laululla, pianolla ja bassolla, matalalla intensiteetillä. Ensimmäisessä säkeistössä koko muu bändi liittyi mukaan, paitsi saksofoni, joka aloitti soittamisen vasta kertosäkeessä. Laulun melodia kulki säkeistöissä matalammalla, jolloin myös tanssijoiden liike oli rauhallisempaa, eikä juurikaan liikkunut tilassa. Kertosäkeissä taas laulun melodia oli korkeampi ja tämä yhdistettynä koko bändin

soittoon, näkyi myös tanssijoiden materiaalissa vahvuutena ja terävyytenä. Melodia oli myös liikkuvampi, jolloin myös tanssijat liikkuvat enemmän esimerkiksi tilassa.

Tanssijoiden liikekielestä ja ilmaisusta tuli ilmi myös yksinäisyys ja omassa kuplassa eläminen. Koreografia alkoi pitkällä kaanonilla, jossa jokainen tanssija liikkui eri tavalla, eri aikaan. Vaikka koreografiassa käytettiin paljon unisonoa, tanssijat eivät esimerkiksi katsoneet toisiaan eivätkä he olleet fyysisessä kontaktissa toisiinsa. Koreografiaan sisältyi myös hetkiä, jolloin koko ryhmä teki samaa materiaalia, mutta yksi tanssija teki sitä esimerkiksi eri suuntaan tai eri tasossa. Kohtauksen lopussa lavalle jäi vain yksi tanssija keskelle lavaa, jolloin myös bändin valot sammuiivat. Tällöin lava kuvassa nähtiin vielä konkreettisesti yksin oleva ihminen.

### **Uhka vai uhka**

Toisessa kohtauksessa siirryttiin selkeästi epätoivon ja apaattisuuden tunteista vihaan ja aggressioon. Valotilanne muutti koko lavan, myös muusikoiden valot, punaiseksi. Edellisen kohtauksen päävärinä oli toiminut sininen. Jo kohtauksen nimi tuo ilmi aggressiivisuuden tunteen, mutta myös musiikki tuki tätä.

Kohtauksen musiikki oli huomattavasti nopea tempoisempi kuin ensimmäisen. Tämän lisäksi kuulokuvaan nousi säröinen kitaran ääni ja säestyksessä käytettiin paljon 5-sointuja eli voimasointuja. Soinnuissa on vähintään kolme eri säveltä, pohjasävel, terssi ja kvintti. Voimasoinnuista puuttuu terssi, joka määrittää onko sointu duuri- vai mollisointu. (Halkosalmi & Heikkilä 2017, 149; McCormick 2022.) Tällöin kuulokuva ei mielestäni luo vahvaa mielikuvaa, onko musiikki iloista vai surullista. Teoksen toisessa kohtauksessa kuulokuva tuki myös vaikeaa tunnelmaa.

Tanssijoiden liikekieli oli terävää ja vahvaa. Melkein jokaisella musiikin iskulla tapahtui liikettä, joka teki kohtauksesta myös hyvin fyysisen. Tässä kohtauksessa tanssijat ottivat myös kontaktia toisiinsa fyysisesti tai pelkillä katseilla. Kosketuksen- tai katseenlaatu ei kuitenkaan ollut lempeä vaan niistä välittyi viha. Laulun sanoista tuli ilmi tarina, jossa pitkän apaattisuuden jälkeen etsitään negatiivisia tunteita, jotta tuntisi edes jotain. Sanoissa mainitaan sana ”vaara” useampaan otteeseen. Koreografiaan sisältyi kaksi erilaista nostoa, jotka alleviivasivat sanoissa mainittua vaaran tunnetta. Ne kuvasivat myös pään sisäistä sekasortoa.

Toinen kohta oli intensiteetiltään teoksen korkein ja toimi myös draamankaareissa huippukohtana. Se kuvasti sekavaa elämäntilannetta, jossa ihminen ei enää välitä mistään ja tekee uhkarohkeitakin asioita. Tämän kohtauksen jälkeen teoksen intensiteetti laski loppua kohden

### **Ota varovasti**

Kun toinen kohta toimi huippukohtana, kolmas kohta toimi taas käännekohtana. Se kuvasti draamankaaren näkökulmasta hetkeä, kun alkaa hyväksymään uuden elämäntilanteen ja löytää tukea ja hyväksyntää toisilta ihmisiltä. Tässäkin kohtauksessa tanssijat ottivat kontaktia toisiinsa, mutta nämä hetket olivat huomattavasti lempeämpiä ja pehmeämpiä kuin edellisessä kohtauksessa.

Kohta alkoi hiljaisuudessa, jonka aikana yksi tanssija nousi lattialta, mihin edellinen kohta oli päättynyt. Musiikki alkoi vasta, kun tanssija oli saanut hetken tutkia katseellaan tilaa. Koen, että hil-

jaisuuden käyttö tässä välissä antoi teokselle ja katsojalle mahdollisuuden hengittää ja aloittaa rauhoittumisen. Tanssijan tilan tutkiminen katseellaan kuvasti jo reflektiota siitä, mitä juuri oli tapahtunut. Halusin myös välittää tällä tunnetta, että vaikka alussa vallitsikin sekavuus ja kaaos, siitäkin selvittiin.

Varsinainen koreografia alkoi laulun kanssa samaan aikaan ja siinä nähtiin pieni liikesarja ensimmäisestä kohtauksesta. Kuitenkin nyt liikkeen intentio oli erilainen. Liikkeen tuottaminen edusti vanhan muistelua ja ensimmäisestä kohtauksesta poiketen, sillä oli myös tarkkailija, joka katsoi liikkuvaa tanssijaa lempeästi. Tanssija ei siis ollut tilanteessa yksin, vaikka olikin ainut liikkuja. Muut tanssijat liittyivät liikkeeseen mukaan portaittain ja kaikkien liityttyä mukaan, kukaan ei tehnyt mitään enää yksin. Jos koko ryhmä ei liikkunut unisonossa, se oli jaettu erilaisiin duoihin ja trioihin, joiden koonpanot vaihtuivat liukuen. Alun lisäksi koreografiassa toistui muitakin liiketeemoja ja sarjoja teoksen ensimmäisistä kohtauksista. Niiden toisto symboloi reflektiota siitä, mitä teoksessa tai tarinassa oli tapahtunut aikaisemmin, miten tähän pisteeseen päädyttiin.

Kolmas kohtaus toimi musiikillisesti siltana toisen ja neljännen kohtauksen välillä. Musiikissa oli vielä vahvasti esillä samankaltainen syntetisaattorin luoma kuulokuva kuin toisessa kohtauksessa. Myös esimerkiksi kitaristi käytti kappaleen säkeistöissä vielä samankaltaista säröääntä. Kuitenkin laulun sanat kuvasivat lempeämpää ja rauhallisempaa tunnetta, joka vei teosta kohti loppua. Kappale loppui myös niin, että siinä kuului ainoastaan kitara ja laulu, joka saatteli kuuntelijan rauhallisempaan kuulokuvaan. Neljännen kohtauksen aloitti piano ja laulu. Myös valotilanne rauhoittui tämän kohtauksen aikana. Aikaisemmissa käytetyt värit eivät enää olleet läsnä, vaan lavalla oli koko kohtauksen ajan neutraali, lämmin valaistus. Tämä sama valaistus pysyi myös koko neljännen kohtauksen.

Kohtauksen viimeiset sanat: ”Kato mä oon lähes hyvällä tuulella koko ajan. Täytyy päiväkirjasta tarkistaa onks tää totta, oot sä totta. Oot sä totta” (Burman 2018) kuvaavat mielestäni haurautta.

Vaikka uudessa tilanteessa onkin hyvä olla, siihen ei vielä täysin uskalla luottaa. Kohtauksen loppuksi tanssijat siirtyivät limittäin viimeisen kohtauksen improvisaatio tehtävään.

### **Hiljaisuus**

Kolmesta ensimmäisestä kohtauksesta rakentui ehjä draamankaari, jossa oli alku, keski- tai huippukohta ja rauhallinen loppu. Neljäs kohtaus toimi enemmän epilogina ja reflektiona. Sekä konkreettisesti reflektiona siitä, mitä juuri lavalla tapahtui, mutta myös tarinan reflektiona. Mitä tunteita ja elämänvaiheita on käynyt läpi, jotta on päätyneet nykyiseen elämäntilanteeseen. Jos voisin, haluaisinko sittenkään takaisin. Kohtauksen ajatus oli toimia myös pienenä fyysisenä jäähdyttelynä tanssijoille.

Kohtaus perustui improvisaatioon, joka oli rakennettu neljästä eri elementistä. Ensimmäinen elementtiä kutsuimme ”kävelypeliksi”. Pelin säännöt olivat yksinkertaiset: tanssijat kävelivät tilassa vapaasti. Kun yksi pysähtyi, kaikki pysähtyivät ja kävely jatkui taas jonkun toisen merkistä. Pelissä sai myös siirtyä täysin tarkkailijan rooliin istumalla alas, jolloin muut jatkoivat peliä. Tämä peli alkoi jo kolmannen kohtauksen lopussa ja jatkui kohtausten välisessä hiljaisuudessa. Säännöistä päästettiin irti kappaleen toisessa säkeistössä, kun pianoon ja lauluun liittyi muut soittajat. Tämän pelin tarkoitus oli vahvistaa tanssijoiden läsnäoloa, sillä heidän täytyi tarkkailla toisiaan. Läsnäolo tuli esiin myös kappaleen sanoissa, joissa kuvaillaan luontoa, miltä se näyttää tai miltä se tuntuu.

Toinen liikkeellinen elementti oli pienet, minun määrittämäni, liikefraasit. Fraaseja oli kolme ja ne oli otettu edeltävistä kohtauksista. Niiden käyttö kuvasti reflektiota ja muistelua siitä mitä oli tapahtunut. Tanssijat saivat leikkiä fraaseilla vapaasti. He saivat jäädä toistamaan liikkeitä, rikkoa niitä ja järjestellä niitä uudelleen. He saivat myös vaikuttaa toistensa liikkeistä ja liittyä toisen tanssijan mukaan kesken fraasien.

Kolmas elementti sai nimen ”kehollinen reflektio”. Koen, että jo edellinen tehtävä ajoi hieman samaa asiaa, mutta tällä tehtävällä halusin nimenomaan kannustaa ja vapauttaa tanssijat tuottamaan omaa liikettä, minun materiaalini ulkopuolelta. Kehollisella reflektiolla halusin ohjata tanssijoita kuuntelemaan omia kehojaan ja niiden tarpeita. Jos heistä esimerkiksi tuntui, että jokin aikaisempi liikerata oli jäänyt kaikkumaan kehoon tai jos keho kaipasi jotain muunlaista liikettä, sen sai tuoda esille.

Neljäs elementti oli jo kävelypelissä mainittu muiden tarkkailu. Koko kohtauksen ajan tanssijoilla oli lupa pysähtyä, istuen tai seisten, ja vain katsoa muiden tekemistä (kuva 5). Tämä liittyi myös keholiseen reflektioon, sillä myös pysähtyminen saattoi olla tarpeellista tanssijoiden kehoille. Kun kukakin ryhmän jäsen sai itse päättää, milloin liikkui, myös kohtauksen dynamiikkaan tuli luontevia muutoksia. Välillä lavalla saattoi olla useita päällekkäisiä tapahtumia, mutta ajoittain vain yksi tanssija saattoi liikkua muiden katsoessa.



Kuva 5. Kaksi tanssijaa pysähtyneenä tarkkailemassa muiden tekemistä (Hintsala 2024).

Vaikkakin tämä kohtaus painottui improvisaatioon, halusin sisällyttää siihen yhden pienen koreografoidun pätkän, jonka tanssijat tekivät unisonossa. Tämä osio sijoittui kappaleen puoliväliin, c-osaan. Siinä musiikissa tuli selkeä muutos, kun sen sointukierto ja melodia muuttuivat. Myös kappaleen c-osan sanat kiteyttivät mielestäni teoksen johtopäätöksen: ”Ei elämää voi käskää, itse ei saa päättää. On annettava olla, rauhan vallata ja periksi antaa” (Söderström 2016b.) Koska musiikissa tapahtui

muutos, halusin myös tanssijoiden tekemisen peilaavan sitä, jolloin mielestäni tämä osio myös nousi enemmän esiin.

C-osan jälkeen kappaleeseen kuului vielä saksofoni soolo ja viimeinen kertosäe. Koska c-osassa tanssijoilla oli paljon liikettä, ohjeena oli jatkaa liikettä senkin jälkeen, ettei liike loppuisi kuin seinään. Tanssijoiden liike loppui vasta viimeisessä kertosäkeessä, jossa myös musiikki rauhoittui ja hidastui.

## 7.2 Musiikin valitseminen ja sovittaminen

Koska teosta sävelsi live-bändi, jonka laulajana toimin itse, oli musiikin valitseminen erittäin tärkeää. Se oli myös koko teosprosessin ensimmäinen vaihe. Päätin, että musiikin tulisi olla suomalaista, sillä halusin teoksen kertovan selkeää tarinaa, jonka myös katsoja kykenisi ymmärtämään. Toisaalta koen itse laulajana, että koska suomen kieli on oma äidinkieleni, pystyn eläytymään ja välittämään omia tunteitani sen kautta vahvemmin. Sen lisäksi, että etsin suomenkielisiä kappaleita, niiden täytyi myös istua minun äänelleni, mutta olla mahdollisia toteuttaa käytössä olevalla bändikokoonpanolla. Musiikkia etsiessäni kiinnitin huomiota myös siihen, millaista liikekieltä pystyin siihen kuvittelemaan. Huomioin myös, että kappaleiden tempot erosivat toisistaan, jotta teoksesta ei tulisi tasapaksu. Välttelin myös valtavirran musiikkia ja päädyinkin neljään indie-musiikki kappaleeseen.

Ensimmäinen ja viimeinen kappale olivat saman esittäjän (Syskofrenia) kappaleita, joka tuotti myös haastetta. Molemmissa kappaleissa soi saksofoni, ja piano toimi pää harmonia soittimena, joka loi niiden kuulokuvasta hyvin samantyyllisen. Kun ensimmäinen ja viimeinen kappale olivat samantyyllisiä, pohdin paljon mitä niiden välissä tulee tapahtumaan. Aluksi valitsemani kappaleet, Uhka vai uhka ja Ota varovasti, tuntuivat hyvin suurelta kontrastilta. Niissä ei ollut ollenkaan saksofonia, ja äänimaailma syntyi syntetisaattorilla ja särökitaralla. Tämä muutos kuitenkin tuki mielestäni teoksen tarinaa ja toimi lopulta hyvin.

Halusin esittää kappaleet niin, että ne olivat mahdollisimman lähellä alkuperäisiä versioita. Tämä ei kuitenkaan ollut täysin mahdollista, sillä kaikkia alkuperäisiin kappaleisiin sisältyneitä efektejä ei ollut mahdollista toteuttaa täysin identtisesti. Esimerkiksi syntetisaattorin luoma äänimaailma erosi jonkin verran alkuperäisestä, sillä minulla ei ollut tarpeeksi tietoa tai aikaa etsiä tismalleen samoja efektejä, mitä alkuperäisissä. Kuitenkin tarkan äänimaailman kopioinnin sijaan pidin tärkeimpänä kappaleiden rakennetta ja tempoa. Vaikka kappaleiden sisäinen äänimaailma saattoi erota alkuperäisistä, niistä ei silti tarvinnut tehdä uusia sovituksia, joka säästi aikaa. Alkuperäisten versioiden tempossa ja rakenteessa pysyminen tarkoitti myös sitä, että tanssijat pystyivät harjoittelemaan alkuperäisten kappaleiden avulla, eikä bändin tarvinnut tehdä erillisiä harjoitus nauhoja. Tämä helpotti työskentelyä huomattavasti.

Tein kappaleisiin kuitenkin pieniä rakenteellisia muutoksia. Ensimmäisestä kappaleesta poistettiin lopussa ollut tupla kertosäe, ja kolmas kappale katkaistiin jo sen c-osaan, kun alkuperäisen mukaan siinäkin olisi vielä toistettu kertosäettä. Tein nämä muutokset, sillä ne palvelivat teosta mielestäni paremmin.

## 8 POHDINTA

Koko opinnäytetyön, sekä sen taiteellisen- että kirjallisen osan tekeminen on ollut minulle todella antoisaa ja mielenkiintoista. Koen, että olen saanut paljon varmuutta omaan ammattitaitooni sekä tanssin tekijänä että muusikkona. Olen saanut kehittää myös yleisiä johtamistaitojani.

Savonian (julkaisuaika tuntematon) arvoja ovat: yhteisöllinen, luotettava ja rohkea. Koen, että nämä arvot tulivat esille myös minun työssäni. Työryhmäni koostui eri alojen ja koulujen edustajista, joka edisti yhteisöllisyyttä koulutusrajojen yli. Suuren työryhmän kanssa toimiminen on mielestäni myös rohkeaa ja vaatii luotettavaa toimintaa jokaiselta osallistujalta. Teoksessa oli niin monta liikkuvaa osaa, jotka olivat riippuvaisia toisistaan, jolloin jokaisen työryhmän jäsenen sitoutuminen projektiin oli erityisen tärkeää. Jotta pystyin vaatimaan sitoutumista muilta, myös minun toimintani täytyi olla luotettavaa.

Opinnäytetyössä identifioin itseni sekä muusikoksi että koreografiksi. Toisaalta tiedostan, että opin-tojeni aikana minulle on rakentunut myös pedagoginen identiteetti, mutta tämän projektin ohella koin itseni enemmän taiteen tekijäksi. Kuitenkin luulen, että opettajuus vaikutti varmasti toimintaani, sillä kuten kirjoitin luvussa 2, henkilön sisäiset identiteetit ovat usein limittyneitä toisiinsa ja vaikuttavat toimintaan riippumatta siitä, missä roolissa henkilö toimii.

Huomasin eroja siinä, miten koin roolit ja mikä niistä teki haastavaa. Kuten kirjoitin luvussa 3, koreografin roolin vastuu oli minulle ajoittain haastava omaksua ja koin ristiriitaa omassa toiminnassani. Halusin pitää kaikki langat käsissäni ja koin vaikeaksi kysyä työryhmältäni apua tilanteisiin, joihin en itse löytänyt vastausta. En myöskään ihmisenä viihdy epätietoisuudessa, jolloin minun oli helpompaa toimia lähtökohtaisesti sillä ajatuksella, että tulen tietämään teoksen jokaisen yksityiskohdan etukäteen. Teos oli minulle myös henkilökohtaisesti hyvin tärkeä, jolloin halusinkin kontrolloida sitä ehkä enemmän. Myös projektin laajuus ja työryhmän suuruus tarkoitti, että minun täytyi ottaa vastuu siitä, että jokainen sen jäsen, muusikko sekä tanssija, saivat kaiken tarvittavan informaation ajoissa ja selkeästi. Kuitenkin prosessin edetessä huomasin rentoutuvani. Tähän vaikutti selkeästi se, että tutustuin työryhmääni aina enemmän ja näin pystyin myös luottamaan heihin. Uskalsin kysyä heidän mielipiteitään ja annoin itseni elää myös pienessä epätietoisuudessa.

Muusikon rooliin ja sen vastuuseen suhtautumiseni oli ehkä rennompaa kuin koreografin. Luulen, että tähän vaikutti jo se, ettemme soittaneet minun itse tekemiäni kappaleita, jolloin niiden harjoittaminen ja sisältö eivät olleet täysin minun vastuullani. Tällöin kappaleet eivät myöskään olleet niin henkilökohtaisia, kuin minun itse luoma liikemateriaali. Muusikkona koin myös, että annoin itselleni luvan olla tietämättömämpi. Koska olen viettänyt viime vuodet enemmän tanssin parissa, olen luonnollisesti unohtanut joitain muusikkouteen liittyviä asioita. Näitä olivat esimerkiksi nuottien tekeminen tai harjoitusstudioiden tekniikan käyttö. Myös kosketinsoittimen käyttöön liittyvät tekniset asiat ovat vuosien varrella unohtuneet. Ilmaisni nämä asiat selkeästi myös muille muusikoille, osaksi suojellakseni itseäni. Jos muusikot olisivat kyseenalaistaneet osaamistani, olin kertonut heille nämä faktat. Heidän kanssaan koin helpommaksi olla läpinäkyvä ja kysyä heidän mielipiteitään. Luulen, että koska olen ollut monta vuotta tanssin parissa, myös omat odotukseni siitä kuinka suoriutuisin koreografin työstä, olivat korkeammalla.

Vaikka koinkin paljon ristiriitaa omasta toiminnastani ja siitä, miten oikein on koreografina vain antaa valmista materiaalia tanssijoille, huomasin prosessin edetessä löytäneeni itsevarmuuden. Annoin itselleni luvan vaatia asioita työryhmältäni, sillä teos oli minulle todella tärkeä. Uskon myös, että joissain tilanteissa ryhmän on helpompi toimia, kun sillä on selkeästi johtaja, joka kykenee seisomaan omien päätöksiensä takana.

Projekti oli todella suuri, ehkä suurempi mitä olin odottanut ja jouduin paljon jo koreografisen prosessin aikana priorisoimaan ja tekemään rajausta. Koen, että toisaalta teosta olisi voinut harjoitella ja muokata loputtomiin, mutta alusta asti tiedossa ollut esiintymispäivä selkeytti omaa tekemistäni ja auttoi rajauksessa. Toisaalta koen, että harjoitusprosessin aikana oma kuormitukseni oli hyvin suurta, jolloin en enää osannut täysin nähdä mitä kaikkea olemassa olevasta teoksesta olisi täytynt harjoitella lisää.

Näin jälkeen päin olen pohtinut tanssijoiden kannalta teoksen neljättä kohtausta, joka perustui improvisaatioon (luku 7.1). Koen, että improvisaatio on hyvin herkkä työskentelytapa, joka voi vaatia aikaa. Huomasin kuitenkin teoksessa jättäneeni improvisaatio kohtausten harjoittelun vähemmälle, sillä priorisoin valmiin materiaalin opettelua, jota teoksessa oli huomattavasti enemmän ja toisaalta en halunnut kuluttaa improvisaatio kohtausta loppuun. Kävimme tästä päätöksestä myös keskustelua tanssijoiden kanssa ja olimme yhteisymmärryksestä siitä, miksi näin toimitaan. Silti olen huomannut aika ajoin miettineeni juuri tämän kohtausten harjoittelua. Koen, etten myöskään harjoituksissa nähnyt tätä kohtausta niin paljon kuin olisin halunnut, enkä harjoituskaudella ollut täysin varma, kuinka improvisaatiota olisi täytynt ohjata. Vasta nyt jälkeinpäin olen pohtinut, että tätä kohtausta harjoitellessa olisi voinut esimerkiksi haastaa liikkeen ja tauon suhdetta, jolloin tämä olisi voinut ilmentyä selkeämmin myös esiintyessä. Koen, että kehollinen reflektio-tehtävä (luku 7.1) olisi ehkä kaivannut enemmän läpikäyntiä, jotta tanssijat olisivat kyenneet päästämään täysin irti teoksen liikemateriaalista ja kuuntelemaan sitä, millaista liikettä heidän omat kehonsa tuottaisivat.

Myös muusikoiden kanssa lisäharjoitusten pitäminen ilman tanssijoita olisi voinut olla hyödyllistä. Tällöin olisimme voineet harjoitella studiossa, jossa olisimme kuulleet toisemme paremmin ja minä olisin voinut keskittyä selkeämmin vain bändin toimintaan. Tällöin olisin myös luultavasti pystynyt antamaan enemmän palautetta. Puhuimme myös muusikoiden kanssa yhdessä lisäharjoitusten pitämisestä, mutta aikataulu ongelmien takia, emme pystyneet niitä järjestämään.

En kerännyt työhöni virallista palautetta tai miitteitä työryhmältäni. Pohdin tätä päätöstä pitkään ja koen, että se olisi ollut hyvä keino lisätä myös aineistoa kirjalliseen työhön. Kuitenkin päätin rajata sen pois ajanpuutteen vuoksi. Kirjallisessa työssä keskityin vahvasti omaan taiteilijaidentiteettiini ja omaan kokemukseeni teoksesta, jolloin muiden näkökulma tuntui myös luonnolliselta rajata pois. Toisaalta tunnistan, että palautteen kerääminen olisi ollut hyödyllistä oman ammatillisen kasvuni kannalta. Koen kuitenkin, että kävimme työryhmän kanssa keskustelua siitä, miten toimitaan ja miksi, jo harjoitusprosessin aikana ja vielä esitysten jälkeen. Keskusteluista kävi esimerkiksi ilmi, että kaikkien henkilökohtainen tarve yhteiselle harjoittelulle saattoi vaihdella.

Työn merkitys oli minulle jo henkilökohtaisesti hyvin suuri. Sain uppoutua oman identiteettiini tutkimiseen taiteessa ja pääsin myös konkreettisesti kokeilemaan, kuinka minun sisäiset identiteettiini

keskustelevat keskenään. Vaikka suurimpana merkityksenä työlle näenkin kaiken sen, mitä se antoi minulle henkilökohtaisesti, koen että sillä voi olla merkitystä myös taiteen kentälle. Teos oli hyvin poikkitaiteellinen ja mielestäni kaikki edustetut taiteenlajit olivat lavalla tasa-arvoisessa asemassa. Pääsin näyttämään oman visioni siitä, miltä tanssin ja musiikin yhteys näyttää. Koen myös tärkeäksi sen, että teos esitettiin maksuttomassa tapahtumassa, jolloin se oli paremmin saavutettavissa.

Kuten johdannossa mainitsin, tanssin tekijänä minulle on hyvin luonnollista työskennellä musiikin ehdoilla. Ideoidessani opinnäytetyötä, kyseenalaistin pitkään, olisiko minun järkevää tehdä työtä, jossa vahvistaisin jo minulla olemassa olevia koreografisia työkaluja. Olisiko minun täytynyt käyttää opinnäytetyötä väylänä jonkin uuden metodin tai koreografisen työtavan kokeilemiseen ja tutkimiseen? Teosprosessin aikana ja sen jälkeen, minulle on vahvistunut tunne, että myös jo olemassa olevien taitojen syventäminen on tärkeää ja opin siltikin paljon uutta. Merkittävin asia, jonka sain työn tekemisestä, oli kaikki johtamiseen liittyvät asiat. Jouduin ottamaan vastuuta työn etenemisestä, sekä välillä perustelemaan omia päätöksiäni. Opin kuitenkin myös päästämään irti liiasta kontrollista ja toimimaan omasta vastuustani huolimatta myös yhteistyössä työryhmän kanssa. Koen, että myös opettajana tällaisesta näkökulmasta on hyötyä, jolloin teos on tukenut minun ammatillista kasvua merkittäväällä tavalla.

## LÄHTEET

- Arlander, Annette 2011. Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 86-100.
- Burman, Vesta 2018. Ota varovasti. Laulu. Spotify-musiikkipalvelu, julkaistu 23.3.2018. <https://open.spotify.com/track/46wULtWD6WHdbYNXk2KLMJ>. Viitattu 9.4.2024.
- Butterworth, Jo 2017. Too many cooks? A framework for dance making and devising. Teoksessa Jo Butterworth ja Liesbeth Wildschut (toim.) *Contemporary choreography – A critical reader*. New York: Routledge, 89-106.
- Eteläpelto, Anneli 2007. Työidentiteetti ja subjektiivisuus rakenteiden ja toimijuuden ristiaallokossa. Teoksessa Anneli Eteläpelto, Kaija Collin & Jaana Saarinen (toim.) *Työ, identiteetti ja oppiminen*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy, 90-142.
- Halkosalmi, Vellu, Heikkilä, Pasi 2017. Tohtori Toonika. 1.-11. painos. Helsinki: Otava.
- Hintsala, Elia 2024. Kuva 2. ja 4-5. Valokuva. 1.3.2024. Kuopio.
- Houni, Pia 2000. Näyttelijäidentiteetti - Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-84-3> Viitattu 13.4.2024.
- Kokkonen, Pinja 2024. Havainnollistava kuva oman taiteilija identiteettini osista. Kuva 1. 26.4.2024. Kuopio.
- Kokkonen, Pinja 2024. Toiseen kohtaukseen sisältyi nosto, jota harjoiteltiin paljon ajan kanssa. Kuva 3. Valokuva. 24.1.2024. Kuopio.
- Kurjenmiekka, Vehka 2020. Taiteilijan resepti - Kuinka taiteilijaidentiteetti muodostuu ja miten sen kanssa eletään? Teoksessa Anette Alén-Savikko, Vehka Kurjenmiekka, Sanna Nyqvist & Outi Oja (toim.) *Muuttuva tekijä: Kirjoituksia tekijänoikeudesta ja taiteesta*. 209-225. <https://doi.org/10.31885/9789515150134>. Viitattu 13.4.2024.
- Marks, Hedy 2024. Stage fright (performance anxiety). Verkkojulkaisu. <https://www.webmd.com/anxiety-panic/stage-fright-performance-anxiety#1>. Viitattu 19.4.2024.
- McCormick, Scott 2022. What is a power chord and what makes it so powerful? Disc makers blogi. 5.8.2022. <https://blog.discmakers.com/2022/08/power-chords/>. Viitattu 13.4.2024.
- Nhsfife julkaisuaika tuntematon. Steam inhalation leaflet. Verkkojulkaisu. <https://www.nhsfife.org/media/e9dp0vw1/steam-inhalation-leaflet.pdf>. Viitattu 20.4.2024.
- Preston-Dunlop, Valerie 2014. Looking at dances – A choreological perspective on choreography. Verve Publishing.
- Riikonen, Taina 2005. Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi. Teoksessa Taina Riikonen, Milla Tiainen & Marjaana Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki: Valopaino Oy, 29-53.
- Rouhiainen, Leena 2003. Living Transformative Lives - Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology. Doctoral dissertation. Theater Academy, Department of dance and theater pedagogy. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-77-5>. Viitattu 12.4.2024.
- Savonia julkaisuaika tuntematon. Savonia kestävän kasvun kumppanina 2021-2023. Pdf-tiedosto. <https://www.savonia.fi/app/uploads/2020/12/Savonian-strategia-2021-2024-tiivistelma.pdf>. Viitattu 28.4.2024.
- Singeo 2022. The best morning vocal warm-up for singers. Video. YouTube-videopalvelu, julkaistu 14.10.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=JHzAMBhzEUg>. Viitattu 21.4.2024.

Söderström, Saga 2016a: Takaisin. Sovittanut Pinja Kokkonen. Nuotti. Viitattu 15.4.2024.

Söderström, Saga 2016b. Takaisin. Laulu. Spotify-musiikkipalvelu, julkaistu 12.2.2016.  
<https://open.spotify.com/track/09qDJ6wBpbAF0wAKvOt0pH>. Viitattu 9.4.2024.

Söderström, Saga 2016c. Hiljaisuus. Laulu. Spotify-musiikkipalvelu, julkaistu 12.2.2016.  
<https://open.spotify.com/track/3PIpIpbEayIs8pE4gbLLGp>. Viitattu 9.4.2024.

Tiainen, Milla 2005. Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa. Teoksessa Taina Riikonen, Milla Tiainen & Marjaana Virtanen (toim.) Musiikin ja teatterin tekijöitä. Helsinki: Valopaino Oy, 151-186.

Törmi, Kirsi 2016. Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena. Väitöstutkimus. Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-79-9>. Viitattu 6.4.2024.

Vähäsantanen, Katja 2007. Ammatillisen opettajan ammatti-identiteetti muutoksessa. Teoksessa Anneli Eteläpelto, Kaija Collin & Jaana Saarinen (toim.) Työ, identiteetti ja oppiminen. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit Oy, 156-176.

## LIITE 1: LÄHTÖLAUKAUS-FESTIVAALIN MAINOSJULISTE

SAVONIAN TANSsinOPETTAJAOPISKELIJOIDEN TAITEELLISET OPINNÄYTETYÖT

28.2.24 KLO 18 SETTI 1

2.3.24 KLO 14 SETTI 1

1.3.24 KLO 18 SETTI 2

2.3.24 KLO 18 SETTI 2

ITAK-NÄYTTÄMÖ SUOKATU 42/2

# LÄHTÖLAUKAUS



VAPAA PÄÄSSY!

PAIKKAVARAUKSET [PINJA.KOKKONEN2@EDU.SAVONIA.FI](mailto:PINJA.KOKKONEN2@EDU.SAVONIA.FI)

## **Jos voisin...**

Teos kertoo surusta, katkeruudesta, rauhallisuudesta... Kun joutuu jättämään tutun ja turvallisen ja löytämään oman paikkansa maailmasta. Onko kaikella tapahtuneella jokin tarkoitus? Tietäen lopun, tekisikö mitään toisin?

**Koreografia:** Pinja Kokkonen ja tanssijat

**Tanssijat:** Iina Jaakola, Ellen Kronberg, Maiju Nykänen, Aino Toivanen ja Terja Utter

**Bändi:**

Vili Huupponen, rummut

Pinja Kokkonen, laulu ja koskettimet

Samu Kokkonen, kitara

Mira Kröger, saksofoni

Sulo Markkanen, basso

**Musiikki:**

Takaisin – Syskofrenia

Uhka vai uhka – Saga Mast

Ota varovasti – Vesta

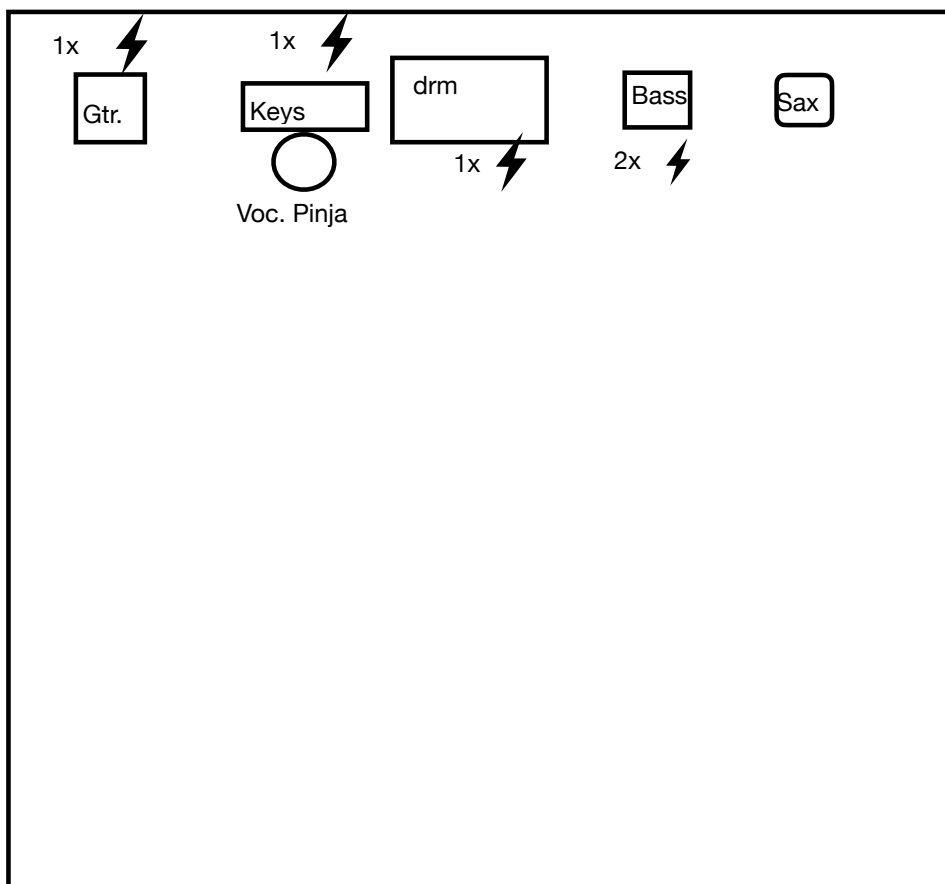
Hiljaisuus – Syskofrenia

**Sovitus:** Pinja Kokkonen ja bändi

**Sisältövaroitukset:** Sisältää välkkyviä valoja sekä kovia ääniä

## LIITE 3: LAVAKARTTA

## Pinja Kokkosen taiteellinen opinnäytetyö, lavakartta



YLEISÖ