

Lotta Hämäläinen

**KARAKTÄÄRITANSSEJA BALETIN TAITOJEN
OPETTAMISEN TUEKSI**

KARAKTÄÄRITANSSEJA BALETIN TAITOJEN OPETTAMISEN TUEKSI

Lotta Hämäläinen
Opinnäytetyö
Kevät 2014
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Lotta Hämäläinen

Opinnäytetyön nimi: Karaktääritansseja baletin taitojen opettamisen tueksi

Työn ohjaajat: Heli Kuula, Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2014

Sivumäärä: 39 + 3 *liitesivua*

Lähtökohta opinnäytetyölleni on kiinnostus karaktääritanssia kohtaan. Halusin syventää tietämystäni ja taitojani karaktääritanssista. Tämä pedagoginen opinnäytetyöni on kirjallinen ja empiirinen tapauskyselytutkimus, jonka olen tehnyt tanssinopettajan ammattikorkeakouluopintojeni päätteeksi Oulun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksikössä.

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on rohkaista itseäni ja muita baletinopettajia kokeilemaan karaktääritansseja osana baletin opetusta. Olen opetuskokeilujeni avulla tässä opinnäytetyössä selvittänyt, minkälaisia hyötyjä karaktääritanssin liittämisestä balettiharrastukseen voi olla.

Opetuskokeilut suoritin työharjoitteluni ohella Lappeenrannan tanssiopistossa oppilaitteni kanssa. Empiirisen tutkimustyön tein neljän eri ryhmän kanssa ja jokaiselle ryhmälle opetin oman karaktääritanssinumeron.

Sain opinnäytetyöni myötä itselleni rohkeutta baletinopettajana hyödyntää karaktääritansseja opetuksessa. Tämän työn ansiosta tietämykseni karaktääritansseista on lisääntynyt ja taitoni opettaa karaktääritanssia ovat karttuneet.

Asiasanat: karaktääritanssi, espanjalainen tanssi, tarantella, czardas.

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences

Author(s): Lotta Hämäläinen

Title of thesis: Character dances to support teaching of ballet skills

Supervisor(s): Heli Kuula, Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2014

Number of pages: 39+3

The starting point of the project was my interest to character dance. My aim was to deepen my knowledge and skills in character dance. This pedagogical thesis of my work is a written and an empirical case of survey that I have made as a dance teacher at the end of my studies in the cultural unit in Oulu University of Applied Sciences.

The aim of this study is to encourage myself and other ballet teachers to try character dances as a part of ballet training. I am using my teaching experiment in this thesis to investigate what kind of benefits character dance may have in connection to ballet training as a hobby.

I performed the teaching experiments with my students along my studies in Lappeenranta Dance Institute. The Empirical research work I put into practice with a group of four by teaching each group their own piece of character dance.

I got my thesis of myself the courage to take advantage of the ballet teacher character dance education. This will enable knowledge - character of the dance is increased, and the skills to teach character dance vested.

As a ballet teacher my thesis gave me courage to benefit character dances in teaching ballet. My knowledge of character dances and my ability to teach them has increased.

Keywords: Character dance, Spanish dance, Tarantella, Czardas.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA TUTKIMUSKYSYMYS	7
2.1 Miksi juuri karaktääritanssi baletin taitojen opettamisen tueksi?	7
2.2 Oppilaat osana opinnäytetyötä	8
2.3 Opinnäytetyön tavoitteet	9
3 NÄKÖKULMIA KARAKTÄÄRITANSSIN MÄÄRITTELYYN	10
3.1 Tanssintutkijoiden näkemyksiä siitä, mitä karaktääritanssi on	10
3.2 Tanssinopettajien näkemyksiä siitä, mitä karaktääritanssi on	12
3.3 Kansantanssi, kansallistanssi ja etninen tanssi	12
4 KARAKTÄÄRITANSSIA BALETTITEOKSISSA	14
5 KARAKTÄÄRITANSSEJA OPETTAMASSA	19
5.1 Italialaiset tanssit	19
5.1.1 Omia ja oppilaiden ajatuksia tarantellasta	20
5.2 Espanjalaiset tanssit	22
5.2.1 Omia ja oppilaiden ajatuksia espanjalaisesta tanssista	23
5.2.2 Espanjalainen seguidilla baletista Don Quijote	24
5.3 Unkarilainen tanssi	26
5.3.1 Omia ja oppilaiden ajatuksia unkarilaisesta tanssista	26
6 HAVAINNOT KARAKTÄÄRITANSSIEN HYÖDYISTÄ JA HAITOISTA	29
6.1 Havaintoni karaktääritanssin teknisistä ja ilmaisullisista hyödyistä ja haitoista	29
7 POHDINTA	36
LIITTEET	
LÄHTEET	

1 JOHDANTO

Voisivatko baletin harrastajat hyötyä karaktääritanssin harjoittelusta, ja kannattaisiko karaktääritanssia hyödyntää osana baletin opetusta? Näitä asioita tutkin tässä opinnäytetyössä. Baletti on lajina vaikea taiteen ja urheilun välimuoto, eivätkä tekniset tai ilmaisulliset seikat tule luonnostaan vaan pitkään ja huolella opettelemalla. Karaktääritanssia voidaan pitää baletin alalajina, vaikka tanssintutkijat kertovat baletin kehittyneen kansantansseista, joihin karaktääritanssi taas pohjautuu (Lee 2002, 137).

Olen itse aina pitänyt karaktääritansseista. Karaktääritanssin tekniikka pohjautuu suurelta osin baletin tekniikkaan, mutta karaktääritansseissa minua viehättää niiden monimuotoinen ja baletille tyypillisestä eriävä temperamentti sekä ilmaisuus. Kiinnostukseni karaktääritanssia kohtaan on lisääntynyt aloitettuani työskentelyn tanssin opettajana. Halusin tutkia opinnäytetyössäni karaktääritanssia, jotta oppisin hyödyntämään karaktääritansseja tarkoituksenmukaisella tavalla osana baletin opetusta erityisesti lasten ja nuorten kanssa lisätäkseen nuorten osaamista baletin taidoissa.

Karaktääritanssi taiteena osana klassista balettia on lähes kokonaan kadonnut (Lopoukov, Shirayev & Bocharov 1986, 7). Tämä johtunee siitä, ettei alan osavia opettajia enää juuri ole. Tanssikoulujen opetussuunnitelmissa halutaan ottaa huomioon nykyaikaiset, uudet ja muodikkaat tanssilajit, joilla saadaan lisää oppilaita kouluihin. Se on karaktääritanssien kannalta katsottuna sääli, sillä karaktääritanssit ovat osa perinteistä klassista balettia ja mielestäni ne kuuluvat balettia tanssivan ihmisen yleissivistykseen.

Havainnoin tässä opinnäytetyössä sitä, miten karaktääri numerot ja niiden harjoittelu vaikuttivat oppilaiden baletilliseen kehitykseen. Kokemani perusteella voin kannustaa baletinopettajia tarttumaan tilaisuuteen liittää karaktääritanssin opetus osaksi baletin opetusta.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA TUTKIMUSKYSYMYS

Pohtiessani aihetta opinnäytetyölleni oli selvää, että halusin tutkia jotain sellaista, mistä on minulle konkreettista hyötyä tanssin opettajan työssäni. Olen lapsesta asti ollut innokas tanssinharrastaja, ja baletti on ollut minulle kaikista rakkain laji. Baletin ohella innostuin valtavasti karaktääritanssista sen temperamenttisuuden ja vahvan ilmaisun vuoksi. Koska karaktääritanssi on tanssilajina minulle tärkeä, halusin perehtyä siihen syvemmin. Päätin jo aikaisessa vaiheessa, että opinnäytetyöni liittyy jollain lailla karaktääritansseihin.

Aloitin työskentelyn Lappeenrannan tanssiopistossa syksyllä 2012 ja olen hyödyntänyt karaktääritansseja baletin opetuksessa siitä lähtien. Tutkimuskysymyksen selkiinnyttyä itselleni löysin lähtökohtien lisäksi varsinaisen aiheen tälle opinnäytetyölle. Lopulta tutkimuskysymys muodostui seuraavanlaiseksi: voivatko karaktääritanssit auttaa balettioppilasta kehittämään baletillista osaamista?

2.1 Miksi juuri karaktääritanssi baletin taitojen opettamisen tueksi?

Koen karaktääritanssin hyödylliseksi tanssilajiksi baletin rinnalle siksi, että karaktääritanssissa keskitytään paljon esittävyteen ja erilaisten tyylien sekä kansalaisuuksien ilmentämiseen voimakkaalla eläytymisellä tanssien. Teknisesti karaktääritanssiin kuuluu paljon hyviä ja kehittäviä pyörimisliikkeitä. Tällainen on esimerkiksi niin kutsuttu karaktäärijuoksu, jossa koukistetaan juostessa polvet voimakkaasti niin, että kantapäät koskettavat pakaroita nilkkojen ollessa ojentuneena ja jokaisella juoksuaskeleella pyörähdetään puoli kierrosta ympäri. Pyörimisliikkeitä voidaan myös tehdä paikallaan pyörien ja kahdella jalalla. Koen nämä liikkeet helpommiksi kuin baletin piruetit, ja siksi karaktääripyörintöjen avulla voisi helpommin oppia pirueteissa vaadittavaa kiintopisteen käyttöä. Nopeaa jalkatyöskentelyä esiintyy varsinkin tarantella-askelissa, joissa on paljon pieniä ja ketteriä hyppyjä. Nämä hypyt kehittävät muun muassa alaraajojen koordinaatiota ja vahvistavat lihaksia. Nopeat ja useaan kertaan toistetut pienet

hyyt keittävät myös aerobista kuntoa. Karaktääritanssiin kuuluu myös runsaat selkärangan rotaatioliikkeet sekä korostettu épaulementin käyttö. Ylävartalon asento on usein karaktääritanssissa kallistettu etuviistoihin sivuille tai takaviistoihin. Mielestäni nämä asiat auttavat baletin harrastajaa kehittymään tanssijana. Halusin näkemykselleni konkreettisia ja kokemusperäisiä tulkintoja. Lisäksi karaktääritansseissa käytetään toisinaan esimerkiksi viuhkaa tai tamburiinia ilmentämään tehokkaammin tanssin tyyliä ja alkuperää. Välineiden käyttö osoitautui ainakin omien oppilaitteni kanssa piristäväksi ja motivoivaksi tavaksi oppia kunkin karaktääritanssin temperamenttia ja rytmistä aksentointia. Lisäksi välineet toivat iloa tanssitunneille ja sitä kautta oppimisesta tuli hauskempaa.

2.2 Oppilaat osana opinnäytetyötä

Aloitin työharjoittelun Lappeenrannan tanssiopistossa syksyllä 2012. Opetin 11–14-vuotiaille oppilailleni balettituntien ohella itse koreografioituja karaktäärinumeroita. Nuoremmille alakoulun 6. luokan oppilaille opetin italialaisen tarantellan ja vuotta vanhemmille 7.-luokkalaisille espanjalaisen tanssin. Nämä tanssit tein molemmille ryhmille balettituntien aikana niin sanotuiksi tuntitansseiksi. Molemmat ryhmät pääsivät kuitenkin esittämään tuntitansseiksi tehdyt karaktääri-numeronsa tanssiopiston joulunäytöksissä.

Unkarilaisen czardaksen opetin erillisissä repertuaariharjoituksissa Lappeenrannan tanssiopiston ylimmän luokan oppilaille. Näiden oppilaiden baletinopettajana toimi Anne-Marie Ahola-Hiitola. Tanssilla osallistuimme myöhemmin keväällä 2013 Arktiset askeleet - tanssikatselmukseen.

Lappeenrannan tanssiopistossa oli joitain vuosia aikaisemminkin ollut karaktääritanssia sivulajina edistyneille baletin harrastajille. Välissä on ollut muutaman vuoden tauko, sillä opettajaa ei ollut löytynyt. Syksyllä 2013 aloin opettaa karaktääritanssia sivulajina kerran viikossa. Oppilaat olivat iältään 13–16-vuotiaita ja harjoittelivat karaktääritanssin lisäksi balettia 3-4 kertaa viikossa sekä nykytans-

sia ja jazztanssia kerran tai kaksi kertaa viikossa. Tälle ryhmälle tein useita numeroita, joista esittelen tässä opinnäytetyössä seguidillan.

Tein kullekin ryhmälle kyselyn, johon oppilaat vastasivat. Kyselylomakkeet ovat liitteinä tämän työn lopussa. Palaan kyselyssä ilmenneisiin asioihin tarkemmin luvussa 5.

2.3 Opinnäytetyön tavoitteet

Karaktääritanssien opettaminen vaatii perehtymistä lajiin, siinä missä muutkin tanssilajit. Tuntuu siltä, että monet baletin opettajat arastelevat karaktääritanssien liittämistä mukaan opetukseensa. Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on antaa baletinopettajille rohkaisua ja neuvoja karaktääritanssien opettamiseen. Pyrin siihen, että baletinopettajat innostuisivat kokeilemaan tunneillaan jotain, mitä itsekin kokeilin ja hyväksi havaitsin.

Tavoitteenani on antaa tämän työn lukijalle rohkaisua hyödyntää karaktääritanssin yleisimpiä ominaisuuksia apuna baletin opetuksessa tanssin ilmaisun kehittämisen lisäksi tanssiteknisten asioiden kehittämiseksi. Pyrin kuvaamaan opetuskokeilujani riittävän selkeästi, jotta lukija voisi niistä poimia ideoita omaan opetukseensa.

Toivon, että tämä työ voisi edesauttaa karaktääritanssia lajina säilymään tai jopa kehittymään suurempaan suosioon tanssinharrastajien ja ammattilaisten keskuudessa. Itselleni karaktääritanssi on rakas laji, enkä haluaisi sen unohtuvan uusien tanssilajien myötä.

3 NÄKÖKULMIA KARAKTÄÄRITANSSIN MÄÄRITTELYYN

Karakttäri, karakteri vai karakteri? Suomeksi olen törmännyt näihin kaikkiin versioihin samasta asiasta. Kaikilla näillä sanoilla tarkoitetaan samaa asiaa. Uusi suomen kielen sanakirja selventää näistä kolmesta vaihtoehdoista sanan karaktääri olevan sama asia kuin karakteri, ja sana karakteri tarkoittaa sanakirjan mukaan luonnetta (Nurmi 1998, 331). Itse kirjoitan tässä opinnäytetyössä karaktääritanssista siksi, että tietokoneen oikeinkirjoitusohjelma ymmärtää sanan oikein kirjoitetuksi kahdella ä-kirjaimella. Englanniksi karaktääritanssi kirjoitetaan character dance eikä muita vaihtoehtoja ole.

3.1 Tanssintutkijoiden näkemyksiä siitä, mitä karaktääritanssi on

Karakttäritanssi on taiteellista yhteistyötä kansantanssin ja klassisen baletin välillä. Näin kirjoittaa Michail Berkut New Dance -lehden artikkelissa Character dance vuonna 1984.

Susan Au kirjoitti vuoden 1998 Internal encyclopedia of dance vol.2-artikkelissaan, että termi karaktääritanssi ymmärretään etniseksi tanssiksi, jota on lisätty käytettäväksi baletissa, oopperassa tai musikaalissa. Usein karaktääritanssi viittaa kansantansseihin ja kansallistansseihin, mutta Susan Aun artikkelin mukaan jotkut aiheesta kirjoittaneet määrittelevät karaktääritanssin voivan olla mitä tahansa muuta tanssia kuin balettia, jos se on esitetty osana balettiteosta. Näin ollen esimerkiksi tangon, jazzin tai stepin voitaisiin Susan Aun mukaan joskus katsoa olevan karaktääritanssia.

Koreografi Arthur Saint-Léon muunteli erilaisten etnisten kansojen tanssien liikkeitä akateemiseen muotoon. Koreografi Marius Petipa käytti samanlaista tekniikkaa luodessaan karaktäärikohtauksia baletteihinsa Don Quijote (1869), Bajadeeri (1877), Raymonda (1898), Pähkinänsärkijä (1892) ja Joutsenlampi (1895). Näissä baleteissa karaktäärikoreografioissa käsien, pään ja ylävartalon liikkeet on johdettu etnisistä tansseista siten, että kuitenkin akateeminen baletin

liikekieli on selkeästi näkyvässä. Etenkin jalkatekniikka on puhtaasti klassisen baletin mukaista ja vivahteet eri kansalaisuuksista ja etnisistä lajeista on baletteihin tehty lähes pelkästään ylävartalon liikettä muokkaamalla. (Au 1998, 108.) Balettimestarit siis ilmeisesti käyttivät vierasperäisten kansojen liikkeistä sen minkä halusivat. Lisäksi he halusivat muokata liikkeitä klassiseen balettiin sopivaksi, jotta yleisölle välittyisi kokemus baletista, jossa on tietyn tyyppisiä vivahdeita ja tunnistettavia piirteitä eri kansalaisuuksista.

Carol Lee selventää käsitettä Character dancing seuraavasti: "A form of theatrical dancing derived from national and folk dances which played an essential role in Romantic ballets" (Lee 2002, 347). Lee tarkoittanee, että baletti näytelmätaiteen muotona on saanut alkunsa aikanaan kansallistanssien sekä kansantanssien myötä ja romanttisen aikakauden baleteissa niillä on keskeinen rooli.

1900-luvun koreografit käyttivät karaktääritanssia laajentaakseen tanssin liikkeen monimuotoisuutta. He myös halusivat välittää yleisölle mahdollisimman selkeästi etnisten taustojen monimuotoisuutta tanssin keinoin. Vaikka etnisiä tansseja on lisätty niin sanotusti korkeakulttuuriin ja näyttämölle, on tanssien perimmäinen tarkoitus ilmaista kulttuureja, joita ne edustavat. (Au, 1998, 106.)

Usein baletteihin on luotu niin sanottuja kävelyrooleja. Nämä ovat monesti karakterisoituja tyyliin sopivaksi esiintymisvaatteiden, kampauksien ja kenkien avulla. Karaktääritansseissa ei yleensä käytetä kovakärkisiä balettitosseja vaan karaktäärikenkiä, joissa on matalahko korko. (Au 1998, 106.)

Tanja Kilpiö ja Janna Virtanen kirjoittavat tanssinhistorian tehtävässään karaktääritanssista seuraavasti:

1800-luvun koreografit liittivät karakterinumeroita baletteihin. 1800-luvulla klassismin ja ranskalaisuuden ihannoiti hiipui ja tilalle nousi suuri kiinnostus kansankulttuureja kohtaan. Vaikka useat romanttisen baletin koreografit hyödynsivät mahdollisuuden tarkkailla ja opiskella kansallisen tanssin autenttisia muotoja, olisi naiivia väittää että maaseudun kansantanssit olisi siirretty ammattilaisten laivoille sellaisenaan. Missä määrin kansantanssin alkuperäistä tyyliä noudatettiin? On todennäköistä, että kansantansseja stilisoitiin ja niistä otettiin askelikkoja, poosia ja eleitä, jotka olivat tunnistettavasti yhdistettävissä kuhunkin kansaan. Tämä kaikki yhdistettiin

vielä tekniseen virtuositeettiin ja koreografien omaan taiteelliseen näkemykseen. Karakteeritanssin tarkoitus oli antaa katsojalle kuva kunkin kansan mausta, tunteesta ja tyylistä. Karakteeritanssin ei siis oletettu olevan autenttisen kansantanssin nykypäivään tuotu muoto, vaan stilisoitu, uskotut keskeiset ominaisuudet sisältävä tapa välittää yleisölle tunnelmaa tietystä kansasta. (Virtanen, Kilpiö 2011.)

3.2 Tanssinopettajien näkemyksiä siitä, mitä karaktääritanssi on

Lappeenrannan tanssiopiston rehtori Kaija Kontusen mukaan karaktääritanssi on baletin liikekieleen sopivaksi mukailtua kansantanssia. Näin olen itsekin kokenut ja ymmärtänyt sillä perusteella, minkälaisia karaktääritansseja olen aikanaan tanssinut. Samanlaisella linjalla on myös tanssinopettaja Bela Gazdag, jonka mukaan karaktääritanssi on koottu kansantanssin vahvimista tyylipiirteistä esitettäväksi balettityylillä. Baletin näkökulmasta taas voidaan sanoa, että esitykseen lisätään kansanomaisia tyylejä (Kontunen, 2012). Kysymys ei siis ole marginaalisesta eikä uudesta lajista. 1840-luvulta lähtöisin olevaa lajia esitetään ympäri maailmaa, muun muassa Venäjällä, Unkarissa, Ranskassa ja Saksassakin. Laji ei ole tietyn maan kulttuuriperuja, vaan se on tyylitelty kunkin maan kansantanssin elementeistä. (Seljänperä 2004, hakupäivä 25.1.2012.)

3.3 Kansantanssi, kansallistanssi ja etninen tanssi

Edelliseen kappaleeseen viitaten voidaan todeta karaktääritanssin kehittyneen etnisten tanssien pohjalta. Myös kansantanssin ja kansallistanssien vaikutus karaktääritanssin kehitykseen on suuri. Millä tavalla etniset tanssit eroavat kansallistansseista ja mitä eroa on kansantansseilla verrattuna näihin kahteen edellä mainittuun?

Marraskuun 1966 Dance Magazine -lehdessä Youry ja Elizabeth Yourlo vastaavat lukijoiden kysymykseen ”*Please explain the difference between folk, ethnic and character dance.*” He vastaavat kansantanssin olevan yhteisöllistä tanssia esitettynä kansanmusiikkiin. Tanssien tanssimiseen liittyy rituaali, ja kansantansseja on tanssittu muun muassa häjäjuhlissa. Kansantansseja esitetään nykypäivänä yleisölle, mutta niiden alkuperäisenä tarkoituksena on Yourlovien mukaan ollut kansan yhteinen hauskanpito, jolloin tanssi ei ole ollut esittävää vaan viihdyttävää rituaalista ohjelmaa erilaisissa tilaisuuksissa. Kaikki kansalaiset ovat voineet osallistua tansseihin riippumatta tanssitaidoista. (Dance Magazine, XL, no. 11 November, 1966.) Toki hyvät tanssitaidot ovat kuuluneet kansalaisten yleissivistykseen keskiajalta lähtien (Herhi 2011, tanssinhistorian muistiinpanot).

Etniset tanssit ovat kansantanssien lailla traditionaalista tanssia traditionaaliin musiiikkiin, mutta etnisen tanssin ja kansantanssin erona on, että etnisiä tansseja on harjoiteltu esitettäväksi yleisölle. Askeleet ovat vaikeampia, ja niille on annettu nimiä. Esimerkiksi espanjalainen flamenco luokitellaan etniseksi tanssiksi. Karaktääritanssilla tarkoitetaan tyyliä kansantanssia tai etnistä tanssia. Karaktääritanssi on musiiikkiin koreografioitua tanssia, joka perustuu balettitekniikkaan. (Dance Magazine, XL, No. 11 November, 1966.)

4 KARAKTÄÄRITANSSIA BALETTITEOKSISSA

Romantiikan aika oli 1800-luvulla vallinnut tyyliä, ja se vaikutti kaikkeen taiteeseen (Herhi 2011, tanssinhistorian muistiinpanot). Romanttinen tyyliä kuin jatkoi sitä tyyliä, mihin ajatukset henkimaailmasta jäivät keskiajan jälkeeseen (Lee 2002, 135). 1800-luvun baletteissa näkyy romantiikan ajalle tyypillinen kiinnostus ylikuonnollisuutta kohtaan, ja monissa balettiteoksissa onkin kohtauksia, joissa tanssivat epärealistiset olennot kuten nymfit, keijut tai merenneidot. Myös unikuvia käytettiin balettien tarinankerronnassa romantiikan aikana. Romanttinen tyyli korosti tunnetta ja mielikuvitusta, joten haluttiin tuoda esille menneisyyttä, mystiikkaa, eksotiikkaa ja kaikkea muuta kuin arkipäiväisiä asioita. (Herhi 2011, tanssinhistorian muistiinpanot.) Kansallisromanttinen tyyliä vaikutti baletteissa siten, että haluttiin tuoda esille kansanomaisuutta. Niinpä monien kulttuurien ja kansojen tanssit liitettiin mukaan myös baletteihin. Tarantellat, hotat, bolerot, cancanit, polkat ja masurkat ynnä muut kansantanssit olivat huomattavan merkittävässä roolissa romanttisten balettien synnyssä. (Lee 2002, 134.)

Charles Didelot, August Bournonville, Arthur Saint-Léon sekä Michail Fokine ja muut aikansa kuuluisat balettimestarit loivat baletteja, joiden juoni sijoittui yhteen tiettyyn maahan. Toinen vaihtoehto oli tehdä baletteihin hieman irrallisempia karaktäärinumeroita. Karaktääritanssit 1800-luvun baletteissa ovat useimmiten Italiasta, Skotlannista, Unkarista, Puolasta, Espanjasta, Venäjältä ja Ukrainasta. Venäjän vallankumouksen jälkeen 1917 Neuvostoliiton aikaisiin baletteihin tuli mukaan tansseja muun muassa Georgiasta, Bashkiriasta ja Uzbekistanista. (Lopoukov ym. 1986, 8.) Oma karaktääritanssin opettajani Suomen kansallisoopperan balettioppilaitoksessa oli neuvostoaikainen ballerina, ja muistan hänen opettaneen tansseja Moldaviasta, Armeniasta, Ukrainasta sekä muista neuvostotasavalloista.

1800-luvun balettiteoksissa näkyy selkeästi ylikuonnollisten asioiden ja hahmojen ihailu kuten romantiikan ajan tyyliin kuului. Teoksissa saatetaan myös kuvata epätodellisia näkyjä unien kautta, kuten Marius Petipan (1822–1910) baletis-

sa Bajadeeri vuodelta 1877. Myös La Sylphide teoksessa naistanssijat esittävät yliluonnollisia olentoja, sylfidejä, mutta yliluonnollisuuden lisäksi teosta on karakterisoitu sijoittamalla sen tapahtumat skotlantilaiseen ympäristöön (Kirstein 2004, 146–147). Koko baletti on näin ollen saanut skottilaisen ilmeen lavastusta sekä puvustusta myöten ja balettiin on liitetty myös kohtausta, jossa tanssijat tanssivat skotlantilaisen kansantanssin tyyllisen tanssinumeron.

Epätodellisuuden ja yliluonnollisuuden lisäksi suurten balettien aiheiksi ammentettiin usein rakkaustarinoita eri maista, ja jotkut baletit, La Sylphiden tavoin, ovatkin hyvin selkeästi sijoittuneet vieraisiin maihin. Tällainen on esimerkiksi vuonna 1862 ensi-iltansa saanut Marius Petipan baletti Faaraon tytär, jossa tapahtumia sijoittuu Egyptiin, pyramideihin ja Niilin jokeen. Niilissä tapahtumat kuvataan toki vain unessa ja oopiumin vaikutuksen alaisena. (Kirstein 2004, 162–163.) Ilmeisesti teoksiin haluttiin saada kiinnostavuutta juuri mielenkiintoisten tapahtumapaikkojen avulla. Tuolloin taiteeseen vaikutti vielä myös romantiikan ajan tyyliuuntaus, jossa oltiin erityisen kiinnostuneita yliluonnollisuudesta tai jopa ihannoitiin sitä, henkimaailmaa ja unikuvia. Myös hieman tuoreemmassa Mikhail Fokinin baletissa Scheherazade (1910) on orientaali tunnelma (Kirstein 2004, 190). Scheherazade on esimerkki kansallisromanttisen ajan baletista, jolloin romantiikan ajan tyyliin lisättiin kansallisia aiheita ja piirteitä tuomaan lisää mielenkiintoa tarinaan.

Ranskassa syntynyt balettimestari Arthur Saint-Léon on luonut ensimmäisenä baletin, joka on Faaraon tyttären ja La Sylphiden tavoin kokonaan sijoitettu ja tyyllitelty johonkin kansalaisuuteen. Tämä baletti on nimeltään Pieni kyttyräselkäinen hevonen (1864), ja baletti sijoittuu Venäjälle. (Au 1998, 108.) Baletin alkuperäiskoreografiaan kuuluu karaktääritansseja Ukrainasta, Uralilta, Latviasta sekä Georgiasta (Kirstein 2004, 167).

Useissa koko illan balettiteoksissa on kansantanssikohtauksia baletin liikekielelle mukailtuina. Osa balettiteoksista sijoittuu kokonaisuudessaan johonkin tiettyyn maahan, ja maan kansalaisuus tuodaan baletissa selkeästi esille. Näin ollen sellaiset baletit edustavat karaktääritanssia. (Lopoukov ym. 1986, 7-8.) Mainittakoon balettimestari Marius Petipan teokset Faaraon tytär (1862), joka

sijoittuu Egyptiin ja La Bayadere (1877), joka kuvaa temppeleitanssijattaren elämää Intiassa sekä vuonna 1832 ensi-iltansa saanut baletti La Sylphide sisältää skottilaisia tansseja karakterisoituina. (Kirstein 2004, 162–163.) Monissa muissa baleteissa karakterinumerot on liitetty baletin juoneen erilaisin tavoin. Karakterinumeroita on liitetty useisiin balettiteoksiin. Niiden tarkoitus ei välttämättä ole viedä teoksen juonta eteenpäin, vaan tanssit toimivat ikään kuin kevennyksenä pitkässä teoksessa (Kauppinen 2010, muistiinpanot). Esimerkiksi baletissa Joutsenlampi (1895) nähdään karakteritansseja teoksen kolmannessa näytöksessä, kun Prinssi Siegrfidin syntymäpäiväjuhliin on kutsuttu vieraiksi muiden maiden kuninkaallisia ja juhlissa tanssivat venäläiset, espanjalaiset, unkarilaiset ja napolilaiset prinsessat. (Kirsten 2004, 178–179.)

Balettimestarit hakivat vaikutteita eri maista ja ilahduttivat kotiyleisöä eksoottisilla tansseilla. Venäläissyntyinen balettimestari ja useiden balettiteoksien koreografi Marius Petipa (1818–1910) kävi Espanjassa, Madridissa vuonna 1845. Siellä hän oppi Espanjan kansallistanssin Escuela boleran monia värikkäitä rytmejä ja askelia. Niistä vaikuttuneena Marius Petipa teki espanjalaisia tansseja useisiin baletteihinsa. (Lee 2002, 205.)

Myös tanskalainen August Bournonville (1805–1879) sai inspiraationsa Napoli (1848) nimisen baletin luomiseen hänen vierailtuaan Italiassa. Monissa Bournonvillen baleteissa on aurinkoisten ulkomaiden eksoottinen tunnelma. Se viihdytti hänen tanskalaista yleisöään. (Lee 2002, 168.)

Toukokuun 25. päivä vuonna 1870 nähtiin baletissa Coppélia unkarilainen czardas ensimmäistä kertaa baletin yhteydessä näyttämöllä. Baletissa Raymonda (1898) nähdään paljon unkarilasta karakteritanssia, ja ballerinan variaatioon on lisätty paljon vivahteita unkarilaisesta tyylistä. Napoli-baletissa nähdään italialainen tarantella, ja Joutsenlammen kolmanteen näytökseen on tehty koreografiat usealle karakteritanssinumerolle, joita ovat czardas, espanjalainen tanssi, napolilainen tanssi sekä mazurkka. Nämä tanssinumerot kuljettavat kuuluisan baletin tarinaa eteenpäin. (Dance Magazine, XL, No. 11 November, 1966.)

1900-luvun alkupuolen baleteissa käytettiin eri kansallisuuksien ja kansojen teemoja, jotka antoivat mahdollisuuden hyödyntää karaktääritanssia. Venäläinen koreografi Michail Fokin antoi kannustusta karaktääritanssien käyttöön näyttäen itse esimerkkiä, kun hän käytti omissa teoksissaan eri kansallisuuksien ja kansojen teemoja. Koreografi ja tanssija Leonid Massinea kehuttiin siinä, kuinka hän osasi tunnistaa jokaiselle maalle ominaisen tyylin ja lisäksi yhdistää piirteet liikkeisiin ja kehonkieleen. Monet hänenkin baleteistaan sisälsivät karaktääritanssia esimerkiksi teokset *Midnight Sun* (1915) sekä *Le Tricorne* (1919). (Au 1998, 108).

Useimmiten karaktääritanssit ilmentävät eurooppalaisia kansoja ja heidän tanssejaan, joskus myös orientaleja kansoja ja aasialaisia tansseja. Sen sijaan amerikkalaiset ja afrikkalaiset kansantanssit ovat harvinaisempia tansseja balettiteoksissa. Agnes de Mille, amerikkalainen tanssijatar ja koreografi, käytti square-tanssia baleteissaan *Rodeo* (1942) ja *Texas Fouth* (1973). Elokuvaohjaaja, kirjoittaja ja koreografi Jerome Robbins hyödynsi jazz-tanssia baletissaan *Fancy Free* (1944) sekä teoksessa *N.Y. Export, Opus Jazz* (1958). Afrikkalaisia ja afrikkalais-amerikkalaisia tanssimuotoja käytti Louis Johnson teoksessaan *Forces of Rythm*, jonka esitti ensimmäisen kerran Harlemin tanssiteatteri vuonna 1971. (Au 1998, 108).

Omien kokemuksieni ja havaintojeni mukaan balettiteoksia on joskus suurilta osin karakterisoitu ainoastaan puvustukseen ja lavastukseen sekä musiikkiin liittyvissä seikoissa. Karaktääritanssikoreografiassa liikekieli voi olla aivan puhdasta klassista balettia ilman minkäänlaisia nykyään tunnettuja karaktääri liikkeitä. Joskus tuntuu siltä, että karaktääri numerot ovat baletissa mukana vain siksi, että niin on koreografia alun perin tehty. Voi olla, etteivät 2000-luvun balettikoreografit pidä karaktääritansseja niin mielenkiintoisina kuin 1800-luvun balettikoreografit. Kansallisromantiikan aika vaikutti erityisesti vuosina 1890–1910 myös balettikoreografien haluun poimia mytologiasta, menneisyydestä tai eksoottisesta ulkomaailmasta inspiraatiota omiin teoksiinsa (Tanssin historian muistiinpanot, Herhi 2011). Nykyään koreografeilla ei ole välttämättä samalla tavalla tarvetta ammentaa aiheita kaukaisuudesta. Oman kokemukseni mukaan tilanne

on aivan päinvastoin: tänä päivänä halutaan kuvata realistisesti nykyhetken todellisia tunteita ja tapahtumia.

Karakääritantsseja nykypäivän uudessa balettiteoksessa

Kävin katsomassa Kansallisbaletin teoksen Lumikuningatar syksyllä 2012. Pidín näkemästäni erityisesti siksi, että vaikka kyseessä oli uusi kokoillan balettiteos, se noudatti melko pitkälti periteisten 1800-luvun loppupuolen balettien kaavaa. Mukaan tarinankerrontaan oli liitetty karaktäärinumeroita.

Suomen kansallisbaletin johtaja Kennet Greven baletti Lumikuningatar (2012) on monipuolinen sekoitus klassista balettia ja nykytanssia. Siinä on kuitenkin perinteiseen kaavaan nojautuen sovitettu karaktäärinumeroita osaksi balettia. Teoksessa karaktäärinumeroilla voidaan kuitenkin ajatella olevan juonta eteenpäin kuljettava tehtävä. Oli hauska huomata, kuinka Greve on liittänyt myös Pohjoismaista ruotsalaista kansantanssiperinnettä kunnioittaen ruotsalaisen karaktääritantssin Lumikuningatar balettiin. Baletin tarinaan liittyivät olennaisesti karaktääritantssit myös Venäjältä, Japanista ja Persiasta. Näkemäni perusteella karaktäärinumeroiden koreografiat olivat hieman modernisoituja, mutta liikekieli oli selkeästi karakterisoitua kunkin maan ominaiseen tyyliin.

5 KARAKTÄÄRITANSSEJA OPETTAMASSA

Tässä luvussa kuvaan opinnäytetyöhön valittujen tanssien alkuperää ja sen tyyliä tai luonnetta. Kerron italialaisen, espanjalaisten sekä unkarilaisen tanssin opetuksen kokemuksista sekä siitä, millaisia havaintoja tuli ilmi karaktääritanssien vaikutuksesta oppilaiden baletilliseen kehitykseen.

5.1 Italialaiset tanssit

Tarantella on vanha tanssi, joka on kotoisin Italiasta. Tarantellalla on juuret muinaisessa historiassa (Au 1998, 104). Capanian, Lucanian, Calabrian, Apulian ja Sisilian sekä Sardinian alueilla on tanssittu tarantellaa, ja jokainen alue on vaikuttanut tarantellan tyyliin antaen hieman erilaisia vaikutteita. Muut Euroopan maat pitävät tarantellaa Italian kansallistanssina, ja siksi se on saanut mainintoja useiden kirjailijoiden keskuudessa. Myös suuret ja kuuluisat säveltäjät ovat ottaneet vaikutteita ja käyttäneet tarantellan erikoislaatuisia rytmityksiä musiikissa. (Armstrong 1950, 11.)

Tarantella on elekieleltään miehen ja naisen välistä iloista ja joskus juhlallista kosiskelua. Imartelun, mielistelyn ja torjunnan kautta päädytään lopulta onnelliseen rakkauden valloitukseen. Joskus tarantellalla halutaan osoittaa johtoaseman ylvyttä ja herruutta. Lisäksi tarantellaa tanssimalla voidaan korostaa tilaisuuden juhlallisuutta. Tarantellaa voi tanssia myös useampi pari kerrallaan. Tällöin parit muodostavat erilaisia kuvioita tanssiessaan. Yleisesti tarantellaa tanssitaan tamburiinin kanssa, sillä rytmikkäät lyönnit ovat osa tanssia. Jos tamburiinia ei ole, voi tyytyä vain käsin taputeltaviin rytmikorostuksiin. (Armstrong 1950, 14.)

Tarantellan alkuperäisversio on kotoisin Sardiniasta, Nuoresen alueelta. Sieltä on peräisin tanssin nimi Tarantella. Nimi tulee tarantella-hämähäkiltä. Myrkyllisen tarantella hämähäkin puremaan auttoi laulu, soitto ja tanssi. Entisajan uskomusten mukaan lyömällä tamburiinia ja tanssimalla vikkellästi kuten tarantel-

lassa, vaarallisen hämähäkin myrky poistui. Tarantellamusiikki on nopeaa ja iloluontoista, ja 6/8 tai 3/8 tahtilajiltaan. (Armstrong 1950, 15–16.)

Perinteisessä tarantellassa käsien liikkeet ovat viehkeitä ja ne soljuvat luontevasti muun liikkeen mukana. Ylävartalon taivutuksilla pyritään luomaan vaikutelma jatkuvasti virtaavasta liikkeestä. Perinteisiä tarantella-askelia ovat kantarvarvas askel, pivot-käännös, korkeat hyppyt, pitkälle etenevät hyppyt, pyörähdykset ja piruetit, saltarello askel ja parin kanssa tehtävä grasp. (Armstrong 1950, 20–21.)

5.1.1 Omia ja oppilaiden ajatuksia tarantellasta

Opetin 12-vuotiaille oppilailleni tarantellan balettituntien ohessa. Tarantella näytti olevan oppilaille erittäin mieluinen tanssi, ja se toimi hyvänä motivointikeinona sekä mieluisana vaihteluna klassisen baletin tunneilla. Oppilaista näkyi innostuneisuus nopeaa ja iloluontoista tanssia kohtaan. Tein tanssista joulun aikaan sopivan niin, että oppilaat esittivät tonttuja tonttupuvuissansa, mutta koreografia oli puhdas italialainen tarantella ja se sisälsi tyypillisimpiä tarantellan liikkeitä. Koreografian tein ryhmälle, jossa oli 12 tyttöä, ja tanssiin kuului solistisen osuuden lisäksi ryhmässä tanssimista sekä parin kanssa tehtäviä liikkeitä. Tamburiini oli mukana tanssissa, ja sen käyttö oli kaikkien 12 oppilaan mielestä todella hauskaa. Näytti siltä, että tamburiinin käyttö lisäsi oppilaiden musikaalista herkkyyttä ja sen myötä kehitti heidän rytmitajuaan. Minusta näytti siltä, että tanssi kehitti oppilaiden aerobista kuntoa ja oppilaiden jalkaterätekniikka kehittyi. Koreografia koostui kokonaisuudessaan monipuolisista erilaisista hypyistä, kuten tarantellan luonteeseen kuuluu.

Tarantellan liikemateriaalia emme opetelleet muutoin kuin tunnin loppuksi tanssia rakennettaessa, ja oppilaat oppivat liikkeiden perusteet melko nopeasti. Balettilista puhtautta kehitettiin baletin tekniikan avulla. Mielestäni tarantella oli tämän ikäisille oppilaille hyvä valinta, sillä liikkeet eivät ole liian haastavia ja tarantel-

lassa sille tyypillinen iloluonteinen tyyli ja ilmaisu tulivat melko luontevasti jokaiselta oppilaalta.

Ilmaisu ja eläytyminen ovat myös karaktääritanssissa oleellinen osa teknisen osaamisen lisäksi, kuten muissakin tanssilajeissa. Ilmaisu ja eläytyminen ovat mielestäni niitä asioita, jotka tekevät tanssista urheilun tai liikunnan lisäksi taidetta. Tämän opinnäytetyön yhteydessä sanat ilmaisu ja eläytyminen ovat toisensa synonyymeja. Niillä sanoilla tarkoitan muun muassa sitä, kuinka ihminen pystyy kuvittelemaan itsensä johonkin tiettyyn rooliin, paikkaan tai tilanteeseen ja miten hän osaa tuoda sen muiden nähtäväksi. Eläytyminen ja ilmaisu vaativat harjoitusta siinä missä tekninen osaaminenkin.

Tein oppilailleni kirjallisen kyselyn, johon he vastasivat esitettyään tarantellan. Ensimmäisessä kysymyksessä tiedustelin, mikä oli Tonttutarantellassa mukavinta. Siihen useimmat antoivat vastaukseksi ”hyppyt” ja ”vauhdikkuus”. Tarantellan liikkeitä voitaisiin siis käyttää harjoituksena silloin kun halutaan oppilaiden pääsevän liikkumaan vauhdikkaasti. Sirommat ja nopeat tarantellan askeleet toimivat balettitunnilla hyvin hyppyjä edistävänä harjoituksena siksi, että niissä kehitetään alaraajojen reaktionopeutta ja varmistettiin, että pienimmätkin jalkaterien lihakset olivat valmiita tekemään vaativampia ja suurempia hyppyjä.

Tarantellaa tanssineilta oppilailta kysyin myös, mikä oli tanssissa vaikeinta. Siihen sain useita vastauksia, mutta monet olivat sitä mieltä, että tanssi oli raskas. Tästä vastauksesta olin iloinen, sillä se tarkoittaa mielestäni sitä, että esimerkiksi tarantella on hyvä harjoitus pelkästään niin kutsuttuna tuntitanssina. Tanssi oli melko pitkä, noin 4 minuuttia, ja se sai oppilaat hengästymään. Tällaista pitempää tanssia kannatti mielestäni teettää oppilailla myös aerobisen kunnon kohotuksen vuoksi. Balettitunnilla menee useimmiten aikaa niin paljon kaikkeen muuhun, joten aerobinen liikunta jää vähemmälle. Balettitunnilla harjoitukset ovat lyhyitä ja harjoitusten väliin tulee taukoja opettajan antaessa korjauksia ja opettaessa liikkeitä. Balettitunnilla ei ole tapana tehdä pitkäkestoisia harjoituksia, niinpä aerobinen kunto ei juuri kehity. Sen lisäksi, että oppilaat kokivat tarantellan raskaaksi tanssiksi, oppilaat kertoivat myös rytmin lyömisen tamburiinilla olevan tanssissa vaikea asia. He eivät olleet ennen soittaneet tamburiinilla.

nia, ja tanssin yhdistäminen tamburiinin soittoon oli aluksi haasteellista. Olin kuitenkin tyytyväinen lopputulokseen.

Yksitoista oppilasta vastasi haluavansa tanssia tarantellaa jatkossakin. Yksi vastaajista ei tuntemattomasta syystä halunnut. Itselleni jäi tästä opetuskokeilusta positiivinen olotila, ja aion hyödyntää tarantellaa jatkossakin baletin harrastajien kanssa balettitunneilla.

5.2 Espanjalaiset tanssit

Pääasiassa on olemassa kahta eri espanjalaisten tanssien muotoa, joita on esitetty näyttämöllä. On niin sanottua klassista espanjalaista tanssia, joka tuli suosituksi myös ranskalaisten balettimestareiden keskuudessa Ranskan suuren vallankumouksen 1789 sekä Napoleonin sotien jälkeen. Silloin perustettiin tanssikouluja aristokraattisille perheille. Toinen espanjalaisen tanssin muoto on vapaampaa hetkessä syntyvää improvisoitua tanssia, jota ilmaistaan vahvasti ja tunteellisesti. Flamenco ja mustalaistanssit ovat tällaisia tansseja. (Lopoukov ym. 1986, 108.)

Espanjalainen kansantanssi on kotoisin Espanjan Eteläisestä osasta, Andalusiasta. Espanjalaisia kansantansseja on useita satoja, ja ne voidaan jakaa kolmeen kategoriaan: flamencoon, klassiseen espanjalaiseen tanssiin ja kansantanssiin. (Armstrong 1950, 8.) Flamencotanssi taidemuotona tuli tunnetuksi Espanjan ulkopuolella jo 1800-luvulla. 1900-luvun alkuvuosikymmeninä se kehittyi laulukahviloiden pienimuotoisista esityksistä musikaalin omaiseksi flamencoballetiksi, flamencoteatteriksi ja näyttämöteoksiksi. (Niinimäki 1999, 133.) Flamencolle tyypillinen esityspaikka oli taverna tai kahvila. Flamenco luokitellaan kansantanssiksi, ja sitä tanssivat alun perin Espanjaan tulleet mustalaiset. Klassista espanjalaista tanssia opiskellaan Espanjassa tanssikouluissa sekä konservatorioissa ja se on tarkoitettu esitettäväksi näyttämöllä. Opettajat tekevät koreografiat tansseihin flamencossa ja kansantanssissa käytettyjen liikkeiden pohjalta.

Tanssit ovat vaativia, ja niiden opettelu aloitetaan jo lapsena. (Armstrong 1950, 8.) Armstrong kirjoitti 1950-luvulla myös, että klassista espanjalaista tanssia harjoiteltiin silloin myös muualla maailmassa flamencon lisäksi.

Kansantansseja on useita eri lajeja. Niitä on tanssittu illanvietoissa ja juhlissa kastanjettien kanssa tai ilman. Joissain tansseissa käytetään tamburiinia, aivan kuten italialaisessa kansantanssissakin. Musiikin rytmiä korostetaan edellä mainittujen lisäksi taputuksilla, kenkien koputuksilla ja sormien napsutuksilla. Joitain espanjalaisia kansantansseja tanssitaan myös balettien karakteriosioissa. Näistä mainittakoon bolero, fandango, seguidilla ja hota. (Armstrong 1950, 9-10.) Kaikki kolme viimeisintä on nähtävissä kuuluisassa baletissa Don Quijote.

Espanjalaiseen karakteritanssiin on kopioitu liikkeitä espanjalaisista kansantansseista. Kantojen koputuksia, flamencomaisia taivutuksia ja kastanjettien sekä viuhkan käyttöä opetellaan, ja ne kuuluvat karakteritanssien venäläiseen ohjelmistoon. (Lopoukov ym. 1986, 8.) Toisaalta ei ole ollenkaan tavatonta nähdä niin sanottua espanjalaista tanssia osana balettiteosta sellaisessa muodossa, ettei siinä juurikaan ole käytetty espanjalaisiksi määriteltäviä liikkeitä. Koreografit muokkaavat liikkeitä baletillisiksi, ja voi olla, että tanssissa liikutaan klassiselle baletille ominaisin liikkein, espanjalaistyyllisissä asuissa, viuhkan kera ja koreografia nimetään espanjalaiseksi.

5.2.1 Omia ja oppilaiden ajatuksia espanjalaisesta tanssista

Syksyllä 2012 opetin omalle luokalleni balettitunneilla espanjalaisen tanssin. Toisen espanjalaisen numeron opetin karakteriryhmälle tammikuussa 2014.

Rakensin joulukuun 2012 tanssiopiston näytöksiä varten espanjalaisen tanssin Leo Delibesin säveltämän Coppélia-baletin toisen näytöksen espanjalaisen nuken musiikkiin. Koreografiassa oli solisti ja 11 kuorotanssijaa. Ryhmässä oli kaiken kaikkiaan 21 oppilasta, jotka olivat 12–14-vuotiaita tyttöjä. Tanssia tehtiin kahdessa ryhmässä. Tanssi osoittautui haasteelliseksi suurimmalle osaa oppi-

laita. Espanjalaistyylinen liikemateriaali on haastavaa, koska se vaatii keholta laajaa liikkuvuutta, paljon ponnistusvoimaa esimerkiksi hyppyjä varten ja hyvää rytmittäjua.

Oppilaille useimmat liikkeet olivat uusia, ja sen vuoksi aikaa olisi tarvittu enemmän, jotta ne olisi opittu. Lisäksi havaitsin, ettei espanjalainen tyyli ilmaisullisesti ole itsestään selvyys näin nuorille tytöille. Varsinkaan hieman ujommat oppilaat eivät uskaltaneet heittäytyä kokeilemaan, miten espanjalainen temperamentti löytyisi heidän kehoistansa. Huomasin, että osalle oppilaista tyylin oppiminen oli todella haasteellista ja toisilta se onnistui helpommin. Ne oppilaat, joilla tyyli löytyi helpommin, kertoivat nauttineensa temperamenttisesta ilmaisusta sekä tanssin salaperäisen tunnelman esittämisestä. Nämä oppilaat olivat myös hieman vanhempia ja fyysisesti pitemmälle kehittyneitä kuin muut. Viuhkan käyttö toimi mielestäni hyvin espanjalaisen tyylin ilmentämisen tukena, ja oppilaat pitivät viuhkaa hienona elementtinä osana tanssia. Tosin viuhkan käyttöä opeteltiin useita viikkoja, mutta se toi heti mielenkiintoa ja motivaatiota oppilaille oppia ja lisäsi uskallusta pyrkiä eleillä ja ilmeillä ilmaisemaan espanjalaista temperamenttia. Harjoittelimme tanssin liikemateriaalia lähes jokaisella tunnilla kolme kertaa viikossa kahdeksan viikon ajan. Olin liittänyt tanssissa käytettäviä liikkeitä osaksi balettitreenausta, ja liikkeitä harjoiteltiin pala palalta tankoa apuna käyttäen. Jouduin helpottamaan alun perin suunnittelemani koreografiaa paljon ja muokkaamaan sitä oppilaiden taitotasolle sopivaksi. Sen vuoksi en voinutkaan käyttää tyypillisiä espanjalaistyylinen karaktääritanssin liikkeitä aivan niin kuin olin suunnitellut. Loppujen lopuksi tanssi oli mielestäni hieman liian baletillinen, eikä se toteutunut täysin haluamallani tavalla, mutta oppilaat saivat kokemuksen tanssia viuhkan kanssa ja toteuttaa hieman eri tavalla näyttämöllä itseään kuin yleensä.

5.2.2 Espanjalainen seguidilla baletista Don Quijote

Opetin karaktääriryhmän 13–17-vuotiaille tytöille Seguidillan baletista Don Quijote. Tässä tanssissa oli mukana pitkälle edistyneitä tanssiopiston oppilaita, ja koin, että espanjalaistyylinen tanssi sopi paremmin heille sekä taitojen että iän

puolesta. Tanssi ei ollut oma koreografiani vaan olin sommitellut sen Marius Petipan alkuperäiskoreografian mukaan.

Kokonaisuudessaan tämä espanjalainen tanssi oli vaikeampi ja nopeatempoisempi kuin aikaisemmin esitelty espanjalainen tanssi. Seguidillan tanssijat olivat kuitenkin pitemmälle edenneitä oppilaita ja osasivat melko taitavasti yhdistää vikkelan jalkatekniikan ja espanjalaistyyllisen ilmaisuuden. Uskon, että oppilaiden iällä on myös suuri merkitys siihen, kuinka he uskaltavat antaa itsestään esille espanjalaisen ja melko naisellisen puolen.

Aikaisemmin esitellyssä espanjalaisessa tanssissa oppilaat olivat peruskoulun 7. luokan oppilaita ja noin 12–13-vuotiaita. Tässä toisessa espanjalaisnumerossa oli kaksi pitkälle edennyttä 13-vuotiasta tyttöä. He ovat ryhmän nuorimmat. Muut ryhmän tytöt ovat 14–17-vuotiaita nuoria. Koska oppilaat olivat vanhempia, he saattavat olla myös enemmän tietoisia omasta naiseudestaan ja sen vuoksi he ehkä uskalsivat rohkeammin tuoda itsestään esille naisellisen puolen. Tämän lisäksi espanjalaistyylinen temperamentti ja eleganssi oli näille vanhemmille oppilaille helpompi toteuttaa.

Oppilaat kokivat tanssin vaikeaksi sen nopean jalkatyöskentelyn vuoksi. Heidän oli vaikea oppia liikkeitä, jotka tehtiin puolivarpailla ja polvet koukussa. Tällainen asento ei välttämättä ole kovin tyypillinen baletin tekniikassa. Myös käsien liikkeet, asennot ja liikeradat poikkeavat seguidillan koreografiassa baletin tekniikassa käytetystä käsien käytöstä. Käsien käyttö sujui kuitenkin oppilailta mallikkaasti jo melko aikaisessa harjoitusvaiheessa.

Tanssin ilo näkyi oppilaissa heidän tanssiessaan seguidillaa, ja oppilaille oli luonnollista eläytyä iloisesti tanssin luonteeseen kuuluvalla tavalla. Tanssi sopi mielestäni oppilaille erittäin hyvin ja se oli myös vaikeustasoltaan heille optimaalinen.

5.3 Unkarilainen tanssi

Czardas (csárdás) on Unkarin kansallistanssi, ja siitä on tullut maan esitetyin ja suosituin tanssi, joka tunnetaan myös muissa Euroopan maissa (luentomateriaali, Herhi 2011). Nimi Czardas on yleisnimi unkarilaisille paritansseille, joita esitetään uudemman tyylin kansanmusiikin säestyksellä. Tällainen kansanmusiikki oli suosittua musiikkia 1700-luvun jälkeen. (Cohen 1998, 299.)

Czardas on monimuotoinen ryhmätanssi, johon kuuluvat tietyt askeleet ja kuviot, joita yhdistelemällä czardasta voidaan tanssia monella eri tapaa. Nykyään czardasta tanssitaan ryhmässä, pareittain tai soolona. (Cohen 1998, 299.)

Czardas alkaa hitaalla osalla nimeltä lassu. Hidasta osiota seuraa nopea ja riemastuttava osa, friss. Musiikki tanssissa on joko 2/4 tai 4/4, ja sen soittaa usein mustalaisorkesteri. Czardas kehittyi 1800-luvulla sitä edeltäneestä kansantanssista, Magyar kör. (The editors of encyclopedia britannica 2013, hakupäivä 25.1.2014.)

Czardas on suosittu seuratanssi Itä-Euroopassa, mutta lisäksi sen tyypillisimpiä elementtejä käytetään myös baleteissa (Cohen 1998, 300). Unkarilaistyyliä baleteissa käytettyjä liikkeitä on kehitetty pitkälti Venäjällä Mariinskiteatterissa tanssineen mutta Unkarissa syntyneen A. Bekefin tavasta tanssia. Bekefi oli taitava karaktääritanssija ja hänen uransa Mariinskiteatterissa kesti vuodesta 1883 vuoteen 1914. Bekefin esittämiä askelia käytetään yhä unkarilaisessa karaktääritanssissa. Esimerkiksi lattiaa pitkin liukuvat hyppy, joissa vartalo ei juuri kohoa ylöspäin, ovat Bekefin esittämiä. (Lopoukov ym. 1986, 80.)

5.3.1 Omia ja oppilaiden ajatuksia unkarilaisesta tanssista

Unkarilaisen tanssin opetin Lappeenrannan tanssiopiston edistyneimmille 14–17-vuotiaille oppilaille. Heillä on balettitunti neljästi viikossa ja sen lisäksi sivula-

jeja. Nämä 10. luokan oppilaat eivät ole omia oppilaitani vaan heitä opettaa kollegani Anne-Marie Ahola-Hiitola.

Unkarilaista tanssia, czardasta, harjoittelimme 1-2 kertaa viikossa oppilaiden oman balettitunnin lopuksi. Liikemateriaali opeteltiin siis täysin erillisenä osana balettituntia, eikä normaaleilla balettitunneilla ollut koreografiaan liittyviä harjoituksia. Musiikiksi tähän tanssiin olin valinnut Pjotor Tsaikovskin baletista Joutsenlampi kolmannen näytöksen unkarilaisen tanssin.

Valitsin czardaksen edistyneimmille oppilaille sen vuoksi, että itse koen sen olevan tyyllillisesti haasteellinen, mutta ylvästä ja itsevarmaa tyylitajua kehittävä tanssi. Czardaksessa on paljon omaperäisiä kallistuksia ja taivutuksia, eikä niihin törmää klassisen baletin tunneilla. Tekemäni kyselyn mukaan myös oppilaat kokivat haasteelliseksi asiaksi pään asennot, taivutukset ja ylävartalon kallistukset. Nämä unkarilaiseen tyyliin kuuluvat vaikeat asiat vaativat paljon ohjausta ja harjoitusta ennen kuin oppilaat omaksuivat tyylin ja tekniikan. Kyselyn mukaan oppilaat pitivät vaikeana seikkana liikkeiden musikaalista aksentointia, toki olin tässä asiassa hyvin vaativa. Tanssissa täytyi osata erottaa musiikin varsinaiset iskut ja niin sanotut kohotahdit sekä ajoittaa liikkeet tarkasti jommallekummalle näistä iskuista.

Osalle oppilaista tuotti hankaluuksia tanssin nopea osa, jossa tarvittiin näppärää jalkatyöskentelyä ja hyvää reaktionopeutta. Nopeassa osassa oppilaat kuitenkin kokivat ilmaisullisuuden helpommaksi, sillä iloisuus tuli heidän mukaansa luonnostaan liikkeiden ja musiikin ansiosta. He kokivat nopean osan hauskaksi. Varsinkin parin kanssa tanssiminen toi luonnostaan iloisuuden mukaan tanssiin. Mukavaksi oppilaat kokivat myös sen, että tanssissa on kaksi erilaista temperamenttia ja sen vuoksi tanssi oli ilmaisullisesti mielenkiintoinen. Alun rauhallisessa osassa itsevarmaa ja huolellisesti tyyliä esiintymistä piti harjoitella melko pitkään.

Oppilaat kehuivat tanssin luonnetta, karaktääriä ja olivat sitä mieltä, että ”Czardas-projekti” vaikutti heidän tanssilliseen kehitykseensä erittäin positiivisesti. Oppilaat kokivat mieluisana czardakselle ominaisen itsevarman ja ylvään esiin-

tymistavan, ja monet heistä onnistuivat mielestäni erinomaisesti näiden tyylillisten seikkojen ilmentämisessä. Kaikki innostuivat karakteritansseista ja toivoivat saavansa tanssia niitä lisää.

6 HAVAINNOT KARAKTÄÄRITANSSIEN HYÖDYISTÄ JA HAITOISTA

Tein oppilaille kyselyn, jossa pyysin heitä kertomaan omista tuntemuksistaan liittyen opeteltuihin karaktäeritansseihin. Tässä luvussa avaan tekemäni kyselyn perusteella saamiani havaintoja oppilaiden näkökulmasta.

Havainnoin myös, mistä teknisistä liikkeistä oli hyötyä baletin tekniikan kannalta ja oliko jostain liikkeistä mahdollisesti haittaa. Lisäksi kerron vielä karaktäeritanssien ilmaisullisen puolen oppimisen kokemuksista.

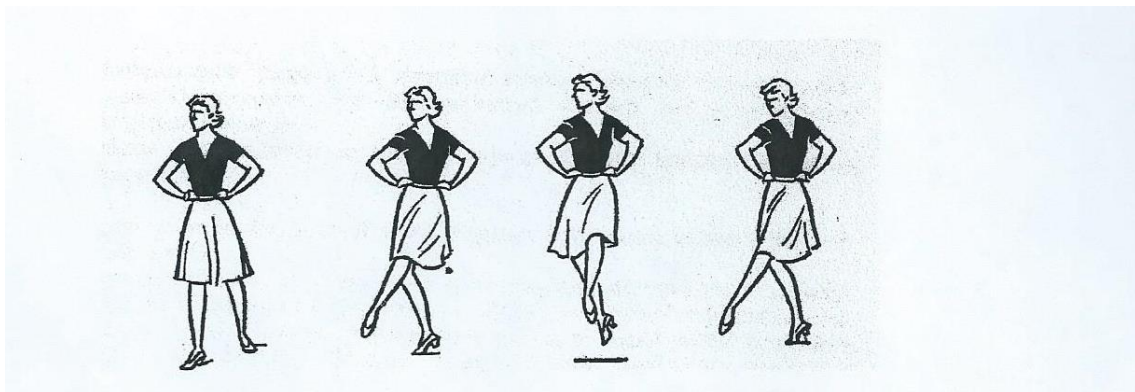
6.1 Havaintoni karaktäeritanssin teknisistä ja ilmaisullisista hyödyistä ja haitoista

Opetuskokeiluissani karaktäeritansseissa tuli vastaan joitain asioita, jotka eivät tule välttämättä perinteisellä balettitunnilla esille lainkaan. Esimerkiksi välineiden käyttö osana tanssia oli oppilaille uutta ja se osoittautui heille erittäin mielekkääksi. Espanjalaisessa tanssissa käytettiin viuhkaa osana tanssia ja koreografiaa, ja italialaisessa tanssissa oli mukana tamburiini. Viuhkan käyttö toi oppilaille uskallusta eläytyä espanjalaisittain temperamenttisesti. Viuhkan käsittely luonnistui lopulta kaikilta oppilailta, ja heistä näkyi innokkuus ja yritteliäisyys aidon espanjalaistunnelman luomiseksi. Kaikki saivat onnistumisen kokemuksen viuhkan käsittelyaidon oppimisesta. Tamburiinin kanssa tanssimisesta aiheutui paljon melua, ja minun piti kertoa oppilaille säännöt milloin tamburiinia sai soittaa ja milloin täytyi olla hiljaa. Osana koko kokonaisuutta tamburiini oli kuitenkin viuhkan tavoin oppilaiden mielestä hauska väline, ja omien havaintojeni mukaan tamburiini auttoi oppilaita ymmärtämään tarantellaan kuuluvia musiikillisia rytmejä.

Pidän tärkeänä sitä, että oppilaille tulee tutuksi erilaiset välineet tanssin ohella. Balettitunneilla ei ole yleensä tapana harjoitella viuhkan käyttöä tai tamburiinin

soittoa ja siksi karaktääritanssit toimivat mielestäni oivana keinona tutustuttaa oppilaat erilaisiin välineisiin. Sami Kalaja sekä Arja Sääkslahti kirjoittavat välineiden käsittelytaitojen liittyvän oleellisesti liikunnallisiin perustaitoihin. ”Välineen käsittelytaidot ovat joko karkea- tai hienomotorisia taitoja, joissa käsitellään jotakin ulkoista välinettä. Välineitä voi käsitellä jaloin, keskivartalolla, käsillä tai päällä. Esimerkkejä välineen käsittelytaidoista ovat erilaiset heitot ja kiinniotot.” (Kalaja & Sääkslahti 2009, hakupäivä 25.3.2014) Tekemissäni karaktääritansseissa opeteltiin käsittelemään viuhkaa ja tamburiinia. Näiden molempien välineiden käyttö vaati oppilailta hienomotorisia taitoja. Koska välineitä käytetään balettinumeroissa yllättävän paljon, on mielestäni tärkeää, että oppilaat saavat tutustua välineisiin jo hyvissä ajoin.

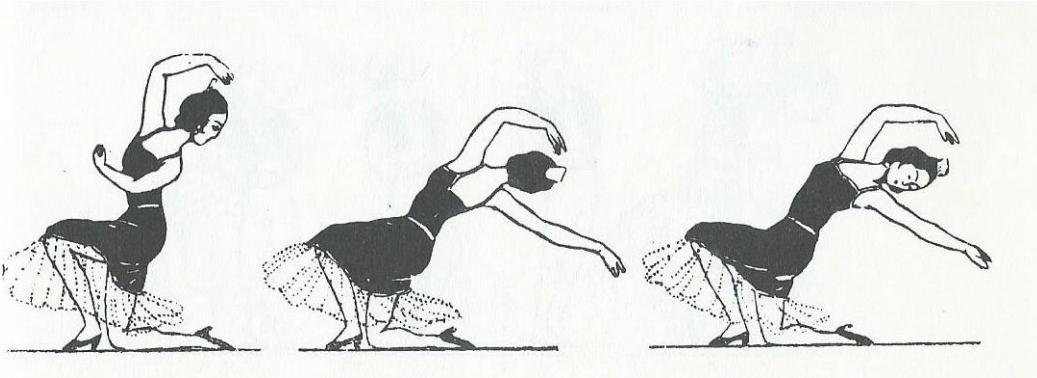
Italialaisessa tarantellanumerossa pidän ehdottoman hyvänä asiana sen monipuolisia pieniä hyppyjä, jotka kehittävät oppilaiden alaraajojen hienomotorisia taitoja sekä aerobista kuntoa. Toisaalta, jos hyppyt ovat liian nopeita, voi käydä niin, etteivät oppilaiden taidot riitä silloin riittävän puhtaaseen suoritukseen. Väärin tekeminen voi johtaa vammoihin ja aiheuttaa turhaa rasitusta kehoon. En näe tällaisessa niin sanotussa väärän oppimisessa hyötyä vaan ehkä jopa enemmän haittaa. Tarantellatanssin iloluonteisuus tarttui hyvin oppilaisiin ja heidän tanssistaan huokui tanssin ilo.



KUVIO 1. Italialainen ballonné hyppy (Luentomateriaali 2012, Herhi).

Espanjalaisessa tanssissa nuoremmilla oppilailta riitti innokkuutta uuden oppimiseen paljon viuhkan ansiosta. Tällainen innokkuus teki minun ja oppilaiden väliselle suhteelle hyvää, sillä olin vasta aloittanut heidän opettajanaan. Tans-

sisä olin käyttänyt koreografisesti jonkin verran aivan baletin tekniikan mukaisia liikkeitä, joihin olin liittänyt espanjalaistyylistä ylävartalon käyttöä. Näin tuli harjoiteltua paljon esimerkiksi *sissonne temps levé*-nimistä baletin tekniikassa esiintyvää hyppy-yhdistelmää. Tanssissa oli myös ylävartalon taivutuksia taakse ja sivuille kuten espanjalaiseen tanssityyliin kuuluu. Nämä taivutukset kehittivät oppilaiden selän liikkuvuutta sekä vahvistivat keskivartalon tärkeitä tukilihaksia.

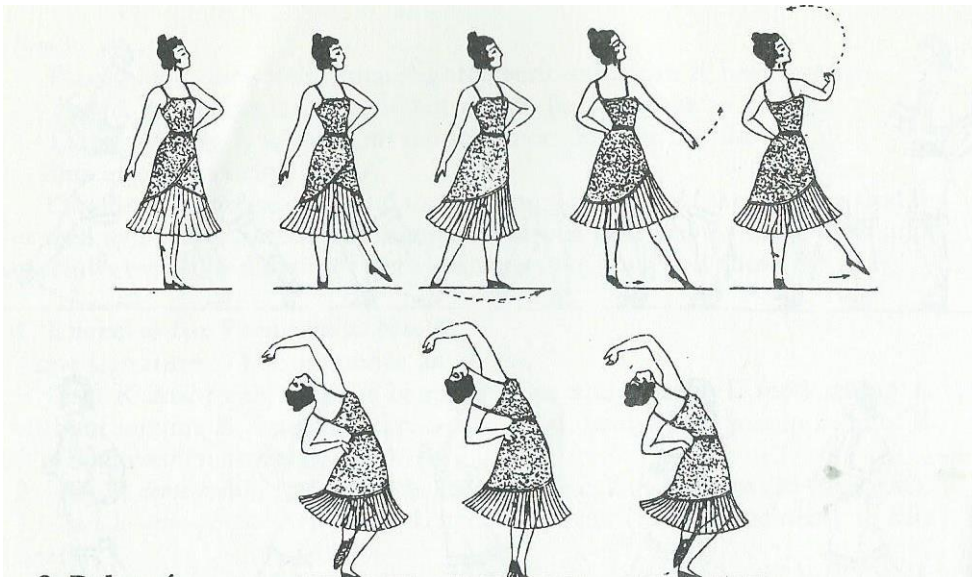


KUVIO 2. Esimerkki espanjalaisessa tanssissa tehdystä taivutuksesta (Lopoukov ym. 1986, 119).

Joillekin oppilaille tanssin tekniikan yhdistäminen viuhkan käyttöön ja espanjalaistyyliin ilmaisuun oli liikaa, eivätkä he pystyneet käyttämään osaamistaan maksimaalisesti hyödyksi. Olin pyrkinyt tällä tanssilla myös opettamaan oppilaille baletillista yleissivistystä, sillä tanssin idea ja musiikki on baletista Coppélia. Oppilailla oli kotitehtävänä katsoa koko Coppélia-baletti ja tunnistaa siitä espanjalainen tanssi.

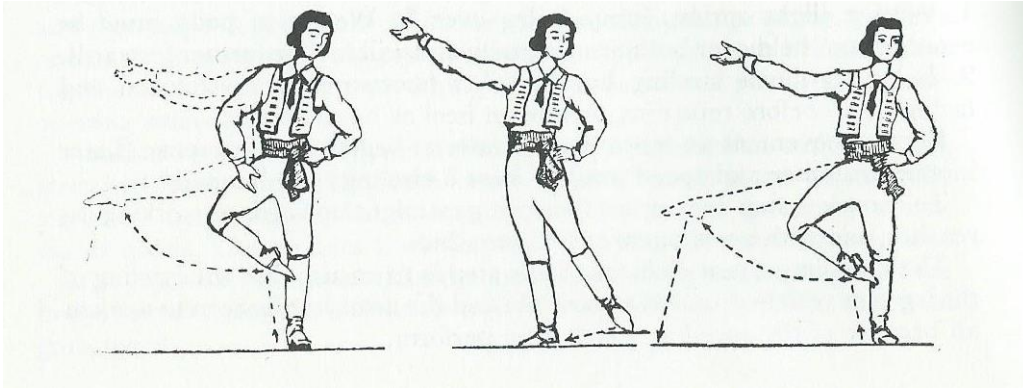
Vanhemmille ja edistyneemmille oppilaille tekemäni espanjalainen *seguidilla* toimi erittäin hyvin. Myös nämä vanhemmat oppilaat olivat innoissaan viuhkan käytöstä. *Seguidilla*lle tyypillinen matalan puolivarvasasennon käyttö polvien ollessa koukistettuna oli oppilaiden mielestä vaikeaa, koska asento ei ole tullut baletin tekniikassa heille tutuksi. En varsinaisesti havainnut tämän asennon käytössä sellaisia asioita, jotka olisivat suoranaisesti edesauttaneet oppilaita kehittymään baletin tekniikassa. Oma kokemukseni on kuitenkin, että asento vahvistaisi jalkaterän, nilkan, säären sekä pohkeen alueen lihaksia. *Seguidilla*ssa on käytetty paljon ylävartalon taivutuksia sivuille ja taakse yhdistettynä esi-

merkiksi pas balancé-liikkeeseen. Mielestäni tällainen runsas, ehkä jopa liioitellun tuntuinen ylävartalon käyttö voi auttaa oppilasta löytämään baletin estetiikkaan vaikuttavia ja ylävartalon käyttöön liittyviä hienomotorisempia asentoja ja liikkeitä.



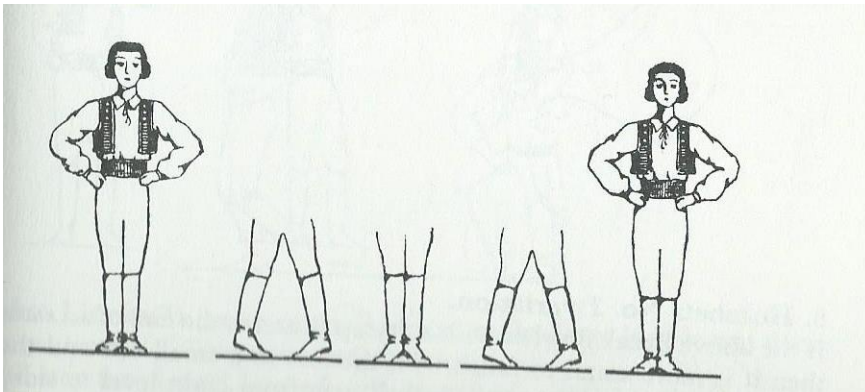
KUVIO 3. Espanjalaistyylinen pas balancé (Lopoukov ym.1986, 112).

Unkarilainen tanssi oli espanjalaisten tanssien tavoin mielestäni oppilaille balettisesti sivistävä. He oppivat tuntemaan tämän unkarilaisen tanssin musiikin ja osaavat nyt yhdistää sen balettiin Joutsenlampi. Unkarilaiseen tanssiin tein koreografian käyttäen lähes kaikkia unkarilaiseen karakteriityyliin kuuluvia liikkeitä. Unkarilainen promenadi eli kävely oli hyvää harjoitusta kehon kokonaisvaltaiselle koordinaatiolle. Siinä tukijalka työskentelee melko napakasti hypähtäen matalasti lattiatasossa eteenpäin ja työjalalla tehdään sitkeämpi liike, battement développé, eteenpäin. Kädet, pää ja rintakehä liikkuvat koordinoitusti puolelta toiselle jalkojen liikkeiden tahdissa.



KUVIO 4. Esimerkki unkarilaisesta promenadista eli kävelystä (Lopoukov ym.1986, 80).

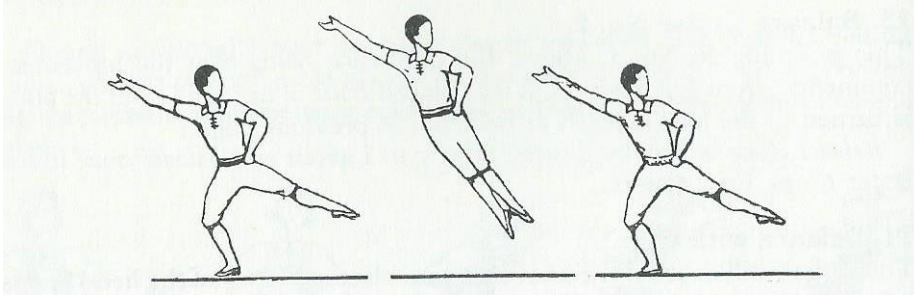
Rytmitajua kehittivät erilaiset unkarilaisessa karaktääritanssissa käytettävät niin sanotut sulkuaskeleet, joissa jalkoja käännetään sisäkierrosta aukikiertoon erilaisia musiikillisia rytmejä hyödyntäen.



KUVIO 5. Esimerkki unkarilaisesta sulkuaskeleesta (Lopoukov ym.1986, 83).

Omien kokemuksieni mukaan sisäkieron hyödyntäminen aukikierron vastakoh- tana on lonkkanivelelle terveellistä. Jalkojen ollessa käännettynä sisäänpäin, pakarassa sijaitsevat aukikiertäjälihakset venyvät. Tämä on baletin harrastajalle tärkeä venytys, jota tulee harvemmin tehtyä balettitunnilla. Baletinopettajana minulle herää kysymys, että olisiko syytä käyttää balettitunnilla enemmän harjoi- tuksia, joissa käytetään sisäkiertoa.

Cabriole-hyppyjä esiintyy myös baletin liikkeissä. Näissä unkarilaisen tyylin si- vulle päin tehtävissä cabriole hyppyissä oppilaille tuotti haastetta ylävartalon kal- listunut asento ja hypyn yhdistäminen siihen.



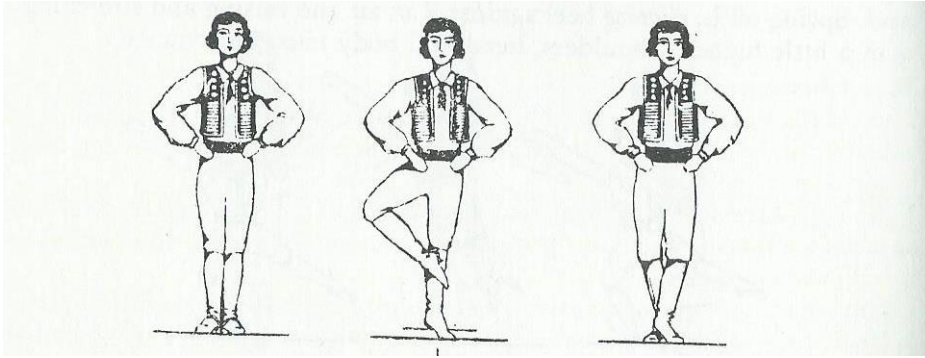
KUVIO 6. Cabriole (Lopoukov ym. 1986, 88).

Nopeasti pyöriviä karaktääritanssin fouetté-piruetteja harjoiteltaessa kehittyi pyörimisliikkeen hallinta ja nopea piruettipisteen hyödyntäminen. Parin kanssa tehtävät pienet cabriole-tyyliset hyppy toivat harjoituksiin ja esityksiin iloa, kun oppilaat olivat kontaktissa toistensa kanssa.



KUVIO 7. Paripyörintä (Lopoukov ym. 1986, 85).

Verevotska-nimisessä liikkeessä kehittyi hahmotus nilkan oikeaoppisesta linjauksesta. Myös aukikiertoa ja korkeaa puolivarvasasentoa vahvistettiin. Verevotska voidaan tehdä myös pliässä matalassa puolivarvasasennossa, mutta ohjeistin oppilaat korkeille puolivarvaille, jotta puolivarvasasento kehittyisi heillä.



KUVIO 8. Verevotska (Lopoukov ym. 1986, 88).

Tällainen unkarilainen tanssi, jonka minä tein oppilaille ei mielestäni sovellu sellaisille baletin harrastajille, joilla baletin tekniikassa tai ilmaisussa on vielä paljon haasteita. Unkarilainen tanssi on sekä teknisesti että ilmaisullisesti mielestäni vaativa, ja sitä tanssivilla oppilailla on oltava pitkälle kehittynyt ymmärrys ja osaaminen oman kehon käytöstä ymmärrystä ja taitoa sekä kykyjä ja rohkeutta etsiä itsestään vahvasti ilmaistua luonnetta.

7 POHDINTA

Tavoitteenani tässä opinnäytetyössä oli antaa sen lukijoille rohkeutta käyttää karaktääritansseja omassa opetustyössä baletin opetuksen tukena. Pedagogisessa opinnäytetyössä käytin empiiristä tapauskyselytutkimusta menetelmänä saadakseni vastauksia tutkimuskysymykseeni. Omien havaintojeni mukaan karaktääritansseista on paljon enemmän hyötyä kuin haittaa balettioppilaille baletin taitojen oppimisessa. Tutkimuskysymykseni tälle opinnäytetyölle oli: ”Voivatko karaktääritanssit auttaa balettioppilasta kehittämään baletillista osaamista?” Tutkimuksen päätteeksi omat havaintoni osoittavat, että karaktääritanssit voivat auttaa balettioppilasta kehittämään osaamistaan baletin tekniikassa ja ilmaisussa.

Siitä huolimatta, että karaktääritansseista oli vaikea löytää kirjallista materiaalia avuksi tutkimukseen, olin tyytyväinen siihen, että valitsin työni aiheeksi karaktääritanssit. Laji on itselleni tärkeä ja mieluisa, joten karaktääritanssit opinnäytetyön aiheeksi oli mielestäni hyvä valinta.

Pedagoginen vaihe oli pitkäkestoinen ja työläs. Ajallisesti opetusvaihe kesti noin kolme lukukautta eli koko lukuvuoden 2012–2013 sekä syksyn 2013. Opetukseen käyttämäni aika oli mielestäni melko pitkä, mutta täytyy huomioida, että opetin työnkuvastani johtuen pääasiassa balettia ja karaktääritanssia vain baletin ohella. Karaktäärikoreografioiden luominen oli mielestäni välttämätöntä aiheen tutkimiseksi, vaikka taiteellinen puoli ei tässä opinnäytetyössä ollutkaan etusijalla. Tanssien suunnittelu vei paljon aikaa, mutta karaktäärikoreografiat, jotka tein, olivat mielestäni aivan kelpollisia täyttämään tämän opinnäytetyön tarpeet.

Oppilaat olivat mielissään saadessaan opetella tansseja, ja minä olin mielissäni saadessani opettaa heille tekemiäni tansseja. Eli tutkimuksen molemmat osapuolet olivat tyytyväisiä tutkimuksen tekoon. Toivon, että myös tämän työn lukijat saavat poimittua opetustyöhönsä ideoita ja että lukijoille tulisi rohkeutta tarttua tilaisuuteen hyödyntää karaktääritansseja baletinopettajan työssä.

Tutkimuksen kohderyhmänä oli Lappeenrannan tanssiopiston baletin harrastajat, jotka olivat iältään 12–17 -vuotiaita nuoria. Uskoisin, että samantyyppisiin tutkimustuloksiin voitaisiin päästä, mikäli kohderyhmä vastaisi tässä tutkimuksessa käytettyä kohderyhmää.

Toivon, että baletinopettajat, jotka tämän opinnäytetyön lukevat, uskaltaisivat tarttua haasteeseen ja käyttäisivät esimerkiksi tarantellaa balettitunneilla tuntitanssina. Myös välineiden käyttöä voin lämmöllä suositella. Kyseessä ei välttämättä tarvitse edes olla puhtaasti karaktäärinumero, vaan esimerkiksi viuhkan voi liittää vaikka balettitunneilla tehtävään tanssilliseen valssiharjoitukseen. Kun musiikiksi valitaan vielä temperamenttinen espanjalaissävytteinen tahtilajiltaan $\frac{3}{4}$ oleva kappale, oppilaiden motivaatiotaso ja innostus on lähes taattua.

Minusta olisi mielenkiintoista tutkia jatkossa sitä, miten karaktääritantsit toimisivat baletin oppimisen tukena nuoremmille baletin harrastajille. Tämä empiirinen tutkimus rajoittui teini-iässä oleviin baletin harrastajiin, eivätkä tutkimustulokset välttämättä olisi samoja, jos kohderyhmänä olisi esimerkiksi 8-vuotiaita balettioppilaita. Toinen jatkotutkimuksen aihe voisi olla tämän tutkimuksen laajentaminen myös muihin karaktääritantsien tyyliin. Esimerkiksi voisi tutkia, olisiko itämaisella karaktääritantsilla positiivista vaikutusta baletinharrastajien lihasten elastisuuteen tai kuinka mustalaistyylinen tanssi vaikuttaisi oppilaiden ilmaisukykyyn. Laajemman tutkimuksen voisi tehdä myös siitä, kuinka karaktääritantsin saisi säilymään nykyajan nuorille tanssin harrastajille mielenkiintoisena lajina uusien tanssilajien rinnalla.

Tämän opinnäytetyön myötä minulla on uskoa siihen, että karaktääritantsia kannattaa hyödyntää baletin opetuksen ohella ja että siitä on hyötyä baletin taitojen oppimisen kannalta. Olen joutunut perehtymään karaktääritantsin opetukseen huolella, ja nyt minulla on jonkin verran valmiuksia opettaa lajia. Sain opetuskokeiluista onnistumisen kokemuksia ja rohkeutta jatkaa karaktääritantsin opetusta.

LÄHTEET

Armstrong, L 1950. Dances of Italy, Lontoo: Max and Parrish Company.

Armstrong, L 1950. Dances of Spain, Lontoo: Max and Parrish Company.

Berkut, M 1984. Character dance. New York: New Dance no.29 summer '84.

Cohen, N 1998. International encyclopedia of dance vol 1, New York: Oxford university press.

Cohen, N 1998. International encyclopedia of dance vol 2, New York: Oxford university press.

Garafola, L 1997. Rethinking the sylph, Hanover: Wesleyan University press.

Herhi, M., tuntiopettaja, Oulun ammattikorkeakoulu, tanssinhistorian luento 2011.

Herhi, M., tuntiopettaja, Oulun ammattikorkeakoulu, karaktääritanssit luento, 2012.

Kalaja, S. & A, Sääkslahti 2009, Opetushallitus,
http://www.kll.fi/cache/45a8c4f2f7b811df83c07b86d1f822bb22bb/liikunnalliset_perustaidot_netti.pdf.

Kirsten, L 1983. Ballet: bias & belief, New York: Dance Horizons.

Kirsten, L 2004. Fifty ballet masterworks, from the 16th century to the 20th century. New York: Dover publications Inc.

Lawson, J 1986. Character dance. Lontoo: Dance books ltd.

Lee, C 2002. Ballet in western culture. Lontoo: Routledge.

Niinimäki A, 1999. Flamencotanssin kehitys. Teoksessa Katja Lindroos, Matti Helariutta, Outi Bööck, Markku Huotari & Anna Niinimäki (toim.) Flamenco. Tekstistä tulkintaan, 133. Helsinki: Oy Like Kustannus ltd ja tekijät.

Nurmi, T 1998. Uusi suomen kielen sanakirja, Jyväskylä: Gummerus.

Percival, J 1998. A question of character, Hampshire: Dance Books Ltd.

Roboz, A 1996. Character dance – How and why, Lontoo: Clerkenwell House.

The editors of encyclopedia Britannica, czardas. Hakupäivä 25.1.2011

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/149029/czardas>.

Yle, Nuorten mediaa, Nuorikulttuuri, Seljänperä 2004. Hakupäivä 25.1.2012.

http://www.freeyourmind.fi/jutut/2004/nuorikulttuuri/karakteritanssi_1605.php.

Yurlo, Y 1966. Question and answer. Oakland: Richard Phillip

KYSELY TARANTELLASTA



10.12.2012

Baletti 6

Kysely tarantellasta

1. Mikä oli sinulle mieluisinta tarantellan harjoittelussa?
 - a) teknisesti
 - b) ilmaisullisesti
 - c) musiikillisesti

2. Mikä oli sinulle haastavinta tarantellassa?
 - a) teknisesti
 - b) ilmaisullisesti
 - c) musiikillisesti

3. Mitä opit?

4. Oletko nähnyt karakteritanssia tanssittavan jossain aiemmin?

5. Haluaisitko tanssia karakteritasseja jatkossakin?

KYSELY ESPANJALAISESTA TANSSISTA



10.12.2012

Baletti 7

Kysely espanjalaisesta tanssista

1. Mikä oli sinulle mieluisinta espanjalaisen tanssin harjoittelussa?
 - a) teknisesti
 - b) ilmaisullisesti
 - c) musiikillisesti

2. Mikä oli sinulle haastavinta espanjalaisessa tanssissa?
 - a) teknisesti
 - b) ilmaisullisesti
 - c) musiikillisesti

3. Mitä opit?

4. Oletko nähnyt karakteritanssia tanssittavan jossain aiemmin?

5. Haluaisitko tanssia karakteritasseja jatkossakin?

KYSELY UNKARILAISESTA TANSSISTA



10.12.2012

Baletti 10. lk

Kysely unkarilaisesta tanssista

1. Mikä oli sinulle mieluisinta unkarilaisen tanssin harjoittelussa?
 - a) teknisesti
 - b) ilmaisullisesti
 - c) musiikillisesti

2. Mikä oli sinulle haastavinta unkarilaisessa tanssissa?
 - a) teknisesti
 - b) ilmaisullisesti
 - c) musiikillisesti

3. Miten unkarilaisen tanssin harjoittelu ja esittäminen vaikutti balettiliseen kehitykseen tanssijana?