

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutus

Tanssinopettajan erikoistumisala

2022

Chelsea Barclay

PINTAA SYVEMMÄLLÄ

– Jazztanssi-improvisaatio tanssiteoksen
koreografisena lähtökohtana



Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Tanssinopettajan erikoistumisala

2022 | 36 sivua

Chelsea Barclay

PINTAA SYVEMMÄLLÄ

– Jazztanssi-improvisaatio tanssiteoksen koreografisena lähtökohtana

Tämä tutkielma on osa Turun ammattikorkeakoulun tanssinopettajan tutkinnon (AMK) opinnäytetyökokonaisuutta. Opinnäytetyön taiteellinen osuus on kahdelle tanssijalle koreografioitu teos *Kaiku*. Teos esitetään toukokuussa 2022 osana Köydet irti! -opinnäytetyöfestivaalia Taideakatemian Köysiteatterissa.

Opinnäytetyön kirjallinen osa avaa ja analysoi Katarina Lundmarkin jazztanssi-improvisaatiomenetelmää sekä kahta jazztanssin historiassa esiintynyttä tanssilajia, länsiafrikkalaisia tansseja sekä britannialaista fuusiojazztanssia. Työn taiteellinen osa soveltaa tätä tietoa käytännössä koreografisessa prosessissa. Tutkielman tavoite on syventää kirjoittajan omaa jazzimprovisaation osaamista.

Tutkielman tärkeimmät lähteet ovat Katarina Lundmarkin haastattelu sekä länsiafrikkalaisia tansseja ja fuusiojazzia käsittelevä kirjallisuus ja videomateriaali. Näiden lisäksi taideteon koreografinen prosessi on myös tärkeä tutkielman lähdemateriaali.

Kirjallisessa osassa kerätty tieto on toiminut koreografisessa prosessissa tehtyjen improvisaatioharjoitusten pohjana. Harjoituksia on käytetty taideteon koreografisena työkaluna. Tutkielman kirjallinen osa on myös laajentanut kirjoittajan tietämystä jazztanssista ja sen historiasta. Kokonaisuudessaan tutkielma on syventänyt kirjoittajan ammatillista osaamista.

Asiasanat:

jazztanssi, improvisaatio, koreografia, afrikkalainen tanssi, club jazz

Bachelor's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Performing Arts | Department of Dance

2022 | 36

Chelsea Barclay

BENEATH THE SURFACE

– Jazz dance improvisation as the choreographic baseline for a dance piece

This study is written as a partial fulfillment of the Dance Teacher degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences, Ltd. The study includes an artistic segment, a two-part choreography *Kaiku* for two dancers. The choreography will be presented as part of the Köydet irti! festival in the Turku Arts Academy's theatre Köysiteatteri in May 2022.

The written section of the study analyses the jazz dance improvisation methods created by Katarina Lundmark. It also takes a look at the history of jazz dance analysing both West African dances and British fusion jazz dance. The gathered information is used in the artistic segment of the study. The aim of the study is to deepen the author's knowledge and skill in jazz dance improvisation.

Important sources of the study include an interview with Katarina Lundmark along with literature and video material on West African dances and British fusion jazz dance. The choreographic process also works as a key source of the study.

The information in the written section worked as a baseline for improvisation practices used in the choreographic process. The practices were used as a choreographic tool in the making of a dance piece. The study has advanced the author's professional development in the field of dance.

Keywords:

jazz dance, improvisation, choreography, African dance, club jazz

Sisältö

1 Johdanto	6
2 Lundmarkin jazztanssi-improvisaation menetelmä	8
2.1 Jazzimprovisaation tiiviskurssi	8
2.2 Menetelmän perusta	9
2.2.1 Harjoituksen ydin ja kerrostaminen	10
2.2.2 Musiikin rooli	11
3 Länsiafrikkalaiset tanssit ja britannialainen fuusiojazztanssi	13
3.1 Länsiafrikkalaiset tanssit	14
3.1.1 Maadoittuminen ja jalkatekniikka	15
3.1.2 Isolaatio	16
3.1.3 Toisto	17
3.1.4 Vuorovaikutus ja suhde musiikkiin	17
3.2 Britannialainen fuusiojazztanssi	18
3.2.1 Maadoittuminen ja jalkatekniikka	19
3.2.2 Isolaatio	20
3.2.3 Toisto	21
3.2.4 Vuorovaikutus ja suhde musiikkiin	22
4 Kaiku – Teos kahdelle tanssijalle	23
4.1 Menetelmät	23
4.2 Harjoitukset ja analyysi	25
4.2.1 Maadoittuminen ja jalkatekniikka	25
4.2.2 Isolaatio	27
4.2.3 Toisto	29
4.2.4 Vuorovaikutus ja suhde musiikkiin	30
5 Lopuksi	33
Lähteet	35

Liitteet

Liite 1. Tukholman taideyliopiston jazztanssin lehtori Katarina Lundmarkin haastattelu.

1 Johdanto

Taiteellinen opinnäytetyöni on kaksiosainen tutkielma jazztanssi-improvisaatiosta. Kirjallisessa osassa tutustun Katarina Lundmarkin jazztanssi-improvisaatiomenetelmään, jota olen taiteellisessa osassa soveltanut käytännössä työryhmäni kanssa johtaen lopulta tähän työhön kuuluvaan tanssiteokseen *Kaiku*. Jazztanssin historia on hyvin pitkä ja monimuotoinen, mutta olen improvisaatioharjoittelussa päättänyt keskittyä vain kahteen siinä esiintyneeseen tanssilajiin, länsiafrikkalaisiin tansseihin ja brittiläiseen fuusiojazziin. Valitsin juuri nämä lajit, sillä niissä on paljon samankaltaisuuksia ja niiden liikekieli on itselleni hyvin vierasta. Afrikkalaiset tanssit ovat myös koko jazztanssin historian lähtökohta, jonka vuoksi kiinnostuin tarkastelemaan niitä lähemmin. Valitsemani tanssilajit ovat taiteellisessa osassa toimineet työni inspiraationa ja improvisaatioharjoitusteni liikkeellisinä lähtökohtina. Pyrkimykseni oli näin tutustua lajien liikekieleen käytännön harjoittelun kautta.

Opinnäytetyöni syntyi syvästä kiinnostuksesta jazztanssia ja sen historiaa kohtaan, sekä inspiroivan jazztanssin improvisaation tiiviskurssin seurauksena. Osallistuin tiiviskurssille osana tanssinopettajakoulutustani vuonna 2019, ja tuo tiiviskurssi oli ensimmäinen kerta, kun syvennyin perinpohjaisesti improvisaatioon jazztanssin tyylin sisällä. Kurssin opettaja oli Katarina Lundmark, jota olen myös haastatellut tässä työssä hänen jazztanssi-improvisaation parissa tekemästään työstä. Kurssille osallistuminen inspiroi minua oppimaan aiheesta lisää ja selvittämään, miten improvisaatio on ajan saatossa jazztanssissa näyttäytynyt, ja miten sitä voidaan harjoitella nykypäivänä. Erityisesti minua on kiinnostanut, miten jazzimprovisaatiota voidaan käyttää taiteellisessa työskentelyssä.

Työni lähdemateriaalina on toiminut Katarina Lundmarkin haastattelu sekä hänen tiiviskurssinsa, jolle osallistuin. Lisäksi olen hyödyntänyt länsiafrikkalaisista tansseja sekä britannialaista fuusiojazztanssia käsittelevää kirjallisuutta ja videomateriaaleja. Kirjallinen työni perustuu hyvin pitkälti eri tyylien liikekielen kartoittamiseen ja tarkastelemiseen, jonka vuoksi olen katsonut visuaalisen

materiaalin olevan erittäin tärkeä lähde kirjallisen materiaalin tukena. Koska kyseessä on taiteellinen opinnäytetyö, toimivat työn taiteellinen osuus ja siitä syntyneet kokemukset myös tärkeänä lähtökohtana.

Tämän työn tavoitteena on ollut syventää omaa jazztanssin tietouttani ja osaamistani keskittyen nimenomaan improvisaatioon. Pyrkimykseni on ollut oppia rakentamaan jazztanssi-improvisaatioharjoituksia strukturoidusti sekä löytää toimivia tapoja käyttää improvisaatioharjoittelua jazztanssille ominaisten piirteiden harjoittamisen keinona. Tavoitteeni oli myös kehittää koreografista osaamistani hyödyntämällä improvisaatiota teoksen luomisprosessissa. Toivon, että työ voi toimia inspiraation lähteenä muillekin, ja että se innostaa kokeilemaan ja syventämään omaa jazzimprovisaation osaamistaan omista kiinnostuksen kohteista ja lähtökohdista käsin.

Aloitan luvussa 2 tarkastelemalla Lundmarkin improvisaatiomenetelmää. Selvitän, mihin menetelmä perustuu ja mitä sen mukaisessa harjoittelussa tulee ottaa huomioon. Luvussa 3 siirryn analysoimaan valitsemieni tanssilajien liikekieltä. Aloitan länsiafrikkalaisista tansseista luvussa 3.1, jonka jälkeen siirryn fuusiojazziin luvussa 3.2. Olen kummassakin lajissa keskittynyt neljään lajin välillä yhteiseksi havaitsemaani osatekijään: maadoittumiseen ja jalkatekniikkaan, isolaatioon, toistoon sekä vuorovaikutukseen ja musiikkisuhteeseen. Luvussa 4 siirryn opinnäytetyöni taiteelliseen osaan ja esittelen tarkemmin improvisaatioharjoituksia, joita teimme teoksen harjoitusperiodissa. Olen jakanut harjoitukset luvun 3 tavoin neljään osatekijään alkaen maadoittumisesta ja jalkatekniikasta. Viimeinen luku 5 sisältää loppupohdintaa oppimastani sekä opinnäytetyön tavoitteista ja niiden toteutumisesta.

2 Lundmarkin jazztanssi-improvisaation menetelmä

Tässä luvussa tarkastelen Katarina Lundmarkin jazztanssin improvisaatiomenetelmää. Tutkimukseni pohjana toimivat Lundmarkin tiiviskurssi, johon osallistuin kolme vuotta sitten, sekä menetelmää esittelevä videoitu luento. Lisäksi olen haastatellut Lundmarkia videohaastattelun muodossa. Olen soveltanut menetelmää taidetekoni harjoitusprosessissa, jossa se toimi luomistyöni tärkeimpänä työkaluna. Esittelen luvussa 4 konkreettisemmin, miten olen itse käyttänyt ja soveltanut menetelmää taiteellisessa työskentelyssäni.

Tässä osiossa avaan tarkemmin Lundmarkin menetelmän perustaa ja puran sen osiin. Menetelmä on hyvin laaja kokonaisuus, mutta keskityn työssäni vain rajattuun osaan sitä. Päähuomioni on harjoitusten luomisprosessissa, sillä opinnäytetyöni taiteellinen osuus perustuu improvisaatioharjoitusten tekemiseen. Olen selvittänyt mihin menetelmä perustuu, miten sen mukaisesti improvisaatioharjoitukset tulisi rakentaa sekä miten ne tulee toteuttaa. Lisäksi olen tarkastellut musiikin roolia ja tärkeyttä menetelmässä.

2.1 Jazzimprovisaation tiiviskurssi

Osana tanssinopettajan koulutustani osallistuin 2019 syksyllä Tukholman taideyliopiston jazztanssin lehtorin Katarina Lundmarkin jazzimprovisaation tiiviskurssille hänen vieraillessaan koulussamme. Kolmipäiväisen tiiviskurssin aikana lähestyimme improvisaatiota useasta eri näkökulmasta työskennellen niin yksin, kuin parin kanssa. En ollut ennen tiiviskurssia päässyt harjoittelemaan improvisaatiota jazztanssin lajin sisällä vastaavan lailla aiheeseen syventyen; oma kokemukseni perustui paljon lyhyempiin harjoituksiin. Olinkin ilahtunut huomattessani, kuinka helposti lähestyttävää jazzimprovisaatio oli ja kuinka helposti lähestyttäväksi Lundmark oli sen tehnyt.

Kurssilla käytimme liikkeen lähtökohtana muun muassa muotoja, liikelaatuja, painovoimaa ja tempoa. Nämä kaikki olivat aiheita, joita olen työstänyt

aikaisemminkin improvisoiden, mutta näin syventynyt työskentely on omalla kohdallani ollut osana vain nykytanssi-improvisaatiota. Keskityimme myös dynamiikkoihin ja niiden vaihteluihin, mikä oli itsenäisenä harjoituksena itselleni vieraan puoleinen. Jazztanssitunneilla olen kyllä lukemattomat kerrat työstänyt dynamiikkoja, mutta harjoittelu on usein tapahtunut toisen harjoituksen sisällä osana jotain muuta kokonaisuutta. Kurssille osallistuminen herätti muun muassa kysymyksen siitä, mikä tekee improvisaatiosta jazztanssia. Kokemus jazztanssista oli tiiviskurssilla hyvin voimakas ja erosi vahvasti nykytanssi-improvisaatiosta, jota olin aikaisemmin tehnyt. Ero ei myöskään tuntunut yhtä yksiselitteiseltä, kuin pelkkä musiikin käyttö tai liikkeelliset teemat, joiden parissa työskentelimme. Siispä tutustuin tarkemmin Lundmarkin improvisaatiomenetelmään.

2.2 Menetelmän perusta

Kysyin Lundmarkilta, miksi hän päätti keskittyä työssään juuri improvisaatioon. Hän vastasi, että se tuntui välttämättömältä. Hän kuvaili itselleni samaistuttavasti, kuinka jazztanssi herätti hänessä hyvin fyysisen tuntemuksen sitä tanssiessa ja katsoessa. Tunne oli hyvin erityinen, mutta hän ei osannut täsmentää sitä. Ymmärtäminen tapahtui vain fyysisellä tasolla. Työ jazzimprovisaation parissa syntyi halusta ymmärtää jazztanssia paremmin lajina sekä tarpeesta sanallistaa, mitä se sisimmässään on. (Lundmark 2022.)

Lundmark painottaa, että hänen tavoitteenaan oli löytää ja määritellä jazztanssin liikekielen ydin tarkastelemalla eri lajin historiassa esiintyneiden tanssityylien yhteisiä liikkeellisiä piirteitä ja unohtaa kaikki lajiin usein liitettävät estetiikat, kuten vaatteet ja koristeelliset elementit (Lundmark 2022). Hänen esimerkkiään lainaten pelkät Mattox-kädet eivät yksin herätä fyysistä tunnetta jazzista, sillä ilman lajin ominaisia dynamiikkoja ne ovat vain muotoja. Mattox-kädet ovat kyllä hyvin tunnistettava liike modernista jazztanssista, mihin jazztanssitunnille osallistuessaan törmää hyvin suurella todennäköisyydellä varsinkin Suomessa. Kulmikkaat ja hyvin selkeät käsien liikkeet tunnetaan Matt Mattoxin kehittämästä jazztanssin tekniikasta, jossa niitä käytetään usein osana muita harjoituksia.

Riippumatta siitä, mikä harjoitus on kyseessä, käsien liikkeissä painotetaan kuitenkin muodon lisäksi usein paljon muutakin, kuten aksentteja, teräviä pysähdyksiä sekä käsien aktiivista lihastyötä. Ilman näitä painotuksia liike ei pelkästään tunnu hyvin erilaiselta, vaan ero myös näkyy. Lajia ja sen liikekieltä tutkiessa tulee siis osata katsoa paljon sen pintaa syvemmälle.

Havainto Mattox-käsistä tiivistää myös kokemuseroni jazztanssi-improvisaation ja nykytanssi-improvisaation välillä. Jazztanssin liikekielelle on ominaista juuri liikkeen kerrostuneisuus – monta asiaa tapahtuu aina samaan aikaan. On vain liikeideasta ja harjoituksesta riippuvaista, mihin asioihin liikkeessä keskitytään ja mitkä elementit siinä yhdistyvät. Ilman tätä kerrostuneisuutta tanssimisesta jää ainakin omasta kokemuksestani puuttumaan tietty jazzin tunne.

2.2.1 Harjoituksen ydin ja kerrostaminen

Lundmark painottaa, että harjoitteluvaiheessa jazztanssin peruselementit, kuten eri kehonosien monimutkainen koordinaatio, on tärkeä purkaa hyvin pieniin ja yksittäisiin osiin, jotta tanssijoilla on mahdollisuus saada niistä kiinni. Ensin pitää löytää valitun liikkeellisen elementin perusta, niin sanottu ydin, josta harjoittelu aloitetaan. Ytimen tulee olla se liikkeen piirre, jota improvisaatioharjoituksella halutaan kehittää. Pikkuhiljaa harjoitukseen voidaan alkaa lisätä kerroksia, jolloin lopulta päästään tavoiteltuun kokonaisuuteen. Kerrokset ovat kuitenkin harjoituksen ytimen kannalta toissijaisia – ne lähinnä johdattelevat tanssia kohti jazztahtavampaa kokonaisuutta. (Lundmark 2022.) On siis tärkeää tehdä selväksi, mikä harjoituksen tavoite on.

Maadoittuminen, jonka parissa työskentelimme tiiviskurssilla, oli erinomainen osoitus edellä kuvailemastani menettelytavasta. Harjoittelu aloitettiin yksinkertaisesti tutkimalla vain lantioon kohdistuvaa suoraan alaspäin suuntautuvaa painovoimaa. Harjoituksen ydin oli siis lantioon kohdistuva painovoima. Liikkuminen oli tässä vaiheessa muuten vapaata. Myöhemmin harjoitukseen alettiin lisätä eri suuntia kuvittelemalla painovoima esimerkiksi seinille, sekä ottamalla muut kehonosat tietoisesti mukaan liikkeeseen. Emme

lyhyen kurssin aikana työstäneet harjoitusta pidemmälle, mutta kerroksia olisi voinut lisätä vieläkin enemmän. Kerroksia olisivat voineet olla esimerkiksi nopeuden muutokset, liikelaadut tai uudet suunnat, kuten Lundmark ohjeistaa oppilaitaan vuoden 2012 videoidulla luennollaan, jossa hän demonstroi kehittämäänsä menetelmää (Lundmark 2012). Jokainen kerros tulee toki lisätä harjoitukseen yksi kerrallaan, jotta ne ovat hallittavissa. Lopulta voidaan kuitenkin päästä hyvinkin monimutkaisiin ja vaikuttaviin, mutta ennen kaikkia jazzahtaviin kokonaisuuksiin, kunhan työstäminen tapahtuu portaittain.

Vaiheittaisuus pätee harjoitusten sisältöjen lisäksi myös niiden toteutustapaan. Työskentelimme Lundmarkin tiiviskurssilla pääosin itsenäisesti, mutta saimme useamman kerran tehdä harjoituksia myös parin tai muun ryhmän kanssa vuorovaikuttaen. Huomasin jälkepäin, että parityöskentelyyn laskeuduttiin portaittain. Ensimmäinen vuorovaikutusta sisältävä tehtävä ohjasi vain suuntaamaan huomion muiden tekemiseen ja ottamaan näkemästään tai kuulemastaan vaikutteita. Työskentely oli muuten itsenäistä. Kurssin lopussa jokainen työskenteli ennalta määrätyn parin kanssa fyysisessä kontaktissa. Tällöin parin liike vaikutti vahvasti omiin liikemahdollisuuksiin, siinä missä kurssin alussa vaikuttaminen oli vapaaehtoista. Harjoituksen varsinaisen sisällön lisäksi myös työskentelytapaa tulee siis erikseen harjoitella.

2.2.2 Musiikin rooli

Itselleni merkittävin tekijä ja selkein ero aikaisempaan improvisaatioharjoitteluuni Lundmarkin tiiviskurssilla oli ensisijaisesti musiikin käyttö. Jokainen harjoitus tehtiin musiikin kanssa tarkoin valittujen kappaleiden säestämänä. Aikaisempi kokemukseni ja käsitykseni improvisaatioharjoittelusta oli, että musiikin käyttö on hyvin harvinaista. Musiikkia käytettiin vain, jos aihe pyöri nimenomaan musiikin ympärillä. Tällöin tehtävä on saattanut olla esimerkiksi musiikista inspiroituminen tai jotain tempoon liittyvää. Esimerkiksi muotoihin tai maadoittumiseen ja painovoimaan liittyvät harjoitukset tehtiin kuitenkin lähes poikkeuksetta aina hiljaisuudessa.

Musiikin käyttöön tai sen pois jättämiseen on toki jokaisella omat perustelunsa riippuen siitä, mitä kullakin tehtävällä yritetään saavuttaa. Kysyinkin Lundmarkilta, miten hän on perustellut musiikin vahvan roolin menetelmässään. Hän alleviivasi, että musiikin rooli on erittäin tärkeä, sillä läheinen musiikkisuhde juontaa jopa ihmisyyden perusolemukseen asti. Musiikin ja liikkeen yhteys on luonnostaan hyvin vahvana meissä. Jazztanssin heikkoutena nähdään usein sen riippuvaisuus musiikista, mutta Lundmark haastaa tämän käsityksen. Hän on samaa mieltä, että tilanteessa, jossa tanssi tapahtuu musiikin ehdoilla eikä tanssija osaa ottaa etäisyyttä musiikkiin, on musiikin käyttö toden totta heikkous, sillä se rajoittaa tanssia. On kuitenkin hyvin eri asia tanssia musiikkiin kuin musiikin kanssa. Musiikin kanssa tanssiessa kehon liikkeellä tuotetut dynamiikat ja rytmit nähdään ikään kuin fyysisenä musiikkina, joka toimii yhdessä kuullun musiikin kanssa. Musiikin ja liikkeen välillä on selvä yhteys, joka näkyy esimerkiksi jaettuna tempona tai tunnelmana, mutta tanssi ei kuitenkaan yritä suoraan liikkeellistää soitettua musiikkikappaletta. Kun musiikkiin voidaan näin ottaa riittävästi etäisyyttä ja keho nähdään musiikin rinnalla ikään kuin toisena soittimena, tekee musiikin läsnäolo liikkeestä rikkaampaa sen sijaan, että se kahlitsisi liikettä. (Lundmark 2022.)

3 Länsiafrikkalaiset tanssit ja britannialainen fuusiojazztanssi

Olen taiteellisessa osassani tutkinut jazztanssi-improvisaatiota edellä analysoimaani Lundmarkin menetelmää ja sen mukaista lähestymistapaa hyödyntäen. Koreografisessa prosessissa käyttämieni improvisaatioharjoitusten liikkeellisiin teemoihin olen ottanut inspiraatiota sekä länsiafrikkalaisista tansseista, että britannialaisesta fuusiojazztanssista. Tässä luvussa analysoin juuri näitä lajeja keskittyen erityisesti neljään piirteeseen, jotka olen havainnut tanssityyleissä yhteiseksi: maadoittuminen ja nopea jalkatekniikka, isolaatio¹, toisto sekä vuorovaikutus ja suhde musiikkiin.

Lundmark teki menetelmäänsä luodessaan katsauksen koko jazztanssin historiaan yrittäen poimia sieltä eri tanssilajien ja sivuhaarojen yhteisiä elementtejä (Lundmark 2022). Opinnäytetyöni on näin laajaan katsaukseen kuitenkin liian suppea, joten olen päättänyt keskittyä vain kahteen jazztanssin historiassa esiintyneeseen tanssin tyyliin. Olen yrittänyt tutkia tanssityyliin liikekieltä pintaa syvemmillä ja olen poiminut niistä itseäni kiinnostavimmat liikeideat, jotka olen Lundmarkin menetelmän mukaan purkanut niiden ytimiin asti.

Aloitan perehtymällä länsiafrikkalaisiin tansseihin luvussa 3.1 niin kuin ne nykypäivänä Afrikassa esiintyvät. Länsiafrikkalainen tanssi- ja musiikkikulttuuri on koko jazztanssin historian lähtökohta, minkä vuoksi kiinnostuin lajin lähemmästä tarkastelusta. Olen perehtynyt aiheesta kertovaan kirjallisuuteen, jonka tueksi olen lisäksi valinnut muutaman länsiafrikkalaisen tanssi- ja musiikkitapahtuman lähempään tarkasteluun videomateriaalin muodossa. Luvussa 3.2 käsittelen jazztanssin historian aikajanalla myöhemmin ilmestynyttä britannialaista fuusiojazzia. Vaikka fuusiojazzissa on selvä linkki länsiafrikkalaisiin tansseihin, on se itselleni hyvin vieras. Tämä herätti kiinnostukseni tutustua lajiin syvemmin ja työskennellä siitä inspiroituen myös

¹ Isolaatio (isolation) on jazztanssin termi ja tarkoittaa eri kehonosien liikkeiden eriyttämistä toisistaan niin, että kehonosien liikkeet tapahtuvat toisistaan riippumatta.

käytännössä taiteellisen työn muodossa. Olen fuusiojazzia tutkiessani tukeutunut länsiafrikkalaisten tanssien tavoin sekä kirjalliseen, että visuaaliseen lähdemateriaaliin.

3.1 Länsiafrikkalaiset tanssit

Moderni jazztanssi, johon Suomessakin opetettu jazztanssi pitkälti perustuu, pohjautuu pitkän historian kautta afrikkalaisiin tansseihin, jotka aikoinaan rantautuivat Amerikan mantereelle transatlanttisen orjakaupan seurauksena. Kauppalaivojen mukana Etelä- ja Keski-Afrikasta tuoduilla orjilla oli tapana soittaa, laulaa ja tanssia yhdessä vapaa-ajallaan, mikä vähitellen sekoitti eri kulttuureja ja tanssityylejä keskenään. (Nur Amin 2014, 36–40.) Ajan mittaan tanssit ottivat vaikutteita myös muista tansseista esimerkiksi Euroopan, Karibian sekä Latinalais-Amerikan alueilta, sekä tuon ajan seuratanseista (Makkonen 1990). Varhaisesta jazztanssin muodosta kehittyi useita sivuhaaroja, joista osa johti vähitellen nykypäivän modernin jazztanssiin. Tästä myöhemmästäkin muodosta on kuitenkin edelleen havaittavissa jazztanssille hyvin ominaisia piirteitä, jotka ovat lähtöisin sen afrikkalaisista vaikutteista. Turussa jazztanssitunnille osallistuessani pääsen esimerkiksi mitä todennäköisimmin tekemään isolaatiosarjaa ja harjoittelemaan monipuolisiin rytmeihin toteutettavia aksentoituja liikkeitä, joissa pysytään maadoittuneena lähellä lattiaa, liikkuen pääsääntöisesti aika reippaaseen tahtiin musiikin säestämänä.

Suuntasin kirjallista lähdemateriaalia luettuani juuri länsiafrikkalaisia tansseja kuvaavan videomateriaalin ääreen, sillä halusin nähdä ja havaita nämä samat piirteet varsinaisessa tanssissa ymmärtääkseni todella, mitä kirjoituksilla tarkoitetaan. Tanssia ja liikettä kuvaileva teksti jättää usein paljon tulkinnanvaraa varsinkin, kun kuvaukset pyritään yksinkertaistamaan ja tiivistämään. Yrittäessäni toteuttaa ja ymmärtää jotakin kuvauksen mukaista liikettä toteutustavat ovat lähes rajattomat. Tämän vuoksi koen, että visuaalinen materiaali on opinnäytetyössäni tärkeä lähde kirjallisen tiedon tukena. Onnekseni afrikkalaisista tansseista löytyy paljon hyvin tuoreitakin videoita eri kansojen perinteisistä musiikki- ja tanssitapahtumista, joista olen valikoinut muutamia

esimerkkejä sen mukaan, miten selkeästi havaitsen niissä edellä mainitsemiani piirteitä. Aiheeni vuoksi olen videomateriaalien poiminnoissa keskittynyt vain länsiafrikkalaisiin tansseihin. Valitsemani videot keskittyvät Guinean, Ghanan ja Norsunluurannikon alueille.

3.1.1 Maadoittuminen ja jalkatekniikka

Afrikkalaisen tanssin keskeisten piirteiden määrittely vaihtelee jonkin verran lähteestä toiseen. Anne Makkonen (1990) määrittelee Dolores Cayoun (1976) kirjallisuuteen viitaten afrikkalaisen tanssin keskeisimmiksi piirteiksi muun muassa polvet koukussa ja lähellä maata tanssimisen, painon jakamisen koko jalkaterän päälle sekä nopeat painonsiirrot jalkojen välillä (Makkonen 1990; Cayou 1976). Lähellä maata tanssiminen ja koko jalkaterän käyttö maata vasten liittyy usein maadoittumiseen, johon kummankin ominaisuuden voidaan ajatella sisältyvän. Maadoittuminen on ominaisuus, jonka parissa työskennellään paitsi jazztanssissa, myös nykytanssissa. Omasta kokemuksestani se on kummassakin lajissa myös vahva kiintopiste improvisaation harjoittelulle, sillä se toimii sekä kinesteettisesti että visuaalisesti hyvin voimakkaana ja selkeänä lähtökohtana. Afrikkalaisissa tansseissa maadoittuminen onkin yksi ensimmäisistä piirteistä, jonka itse huomaan lähestulkoon kaikkia videoita katsoessani.

Jalkatyöskentely ja nopeat painonsiirrot ovat myös vahvasti toistuva elementti ja ne toimivat havaintojeni perusteella useimpien tanssien liikekielen perustana. Painonsiirrot ja askellukset voivat liikuttaa tanssijaa laajasti tilassa, kuten Guinealaisessa Fefo-tanssissa (Roberts 2019), jossa tanssijat liikkuvat koko esiintymistilan halki, mutta vastaavasti tanssija voi pysyä myös tilallisesti paikallaan. Norsunluurannikolta tulevassa Zaouli-tanssissa (Afrik talents 2018) näyttävän naamion taakse pukeutunut tanssija tömistää maata vuorotellen jalkojaan äärettömän nopeasti liikkumatta kuitenkaan tilassa mihinkään. Samainen tanssija osoittaa myös häikäisevää taitoa jalkatyöskentelyssä, kun hän toteuttaa jaloillaan samanaikaisesti vastakkaisia laatuja: oikea jalka joustaa ja pomppii nopeaan tahtiin tanssijan alla samalla kun vasen piirtää pitkin ja pehmein

sivalluksin kaaria ja mutkia pölyävään hiekkaan. Tanssija tekee samaa liikettä myös hyvin nopein puolen vaihteluin, jolloin jalkojen roolit vaihtuvat jatkuvasti keskenään. Liike yhdistää siis nopeita painonsiirtoja sekä isolaatiota.

3.1.2 Isolaatio

Makkonen (1990) nimeää afrikkalaisten tanssien keskeisiksi pirteiksi myös isolaation eli eri kehonosien liikkeiden eriyttämisen toisistaan sekä eri kehonosien liikkeiden välisen polyrytmiikan² (Makkonen 1990; Cayou 1976). Havaitsen afrikkalaisissa tansseissa kahdenlaista isolaatiota. Se voi olla kehonosan, kuten rintakehän, liikkumista itsenäisesti niin, etteivät muut sen ympärillä olevat kehonosat liiku sen mukana, vaan pysyvät lähestulkoon liikkumattomina. Toisaalta se voi olla myös haastavampaa versiota, jossa eri kehonosat liikkuvat samanaikaisesti toisistaan riippumatta.

Näistä kahdesta ensimmäistä näen erittäin voimakkaasti Zaouli-tanssissa. Tanssija eriyttää taitavasti jalkojensa ja alavartalonsa liikkeet lähestulkoon täysin liikkumattomana pysyvästä ylävartalostaan. On ällistytävää, kuinka hänen ylävartalonsa ei myötäile alavartalon liikettä edes korkeustasoa muuttamalla, vaikka lantio ja jalat polkevat taukoamatta nopean rytmin mukana ylös ja alas. Isolaation jälkimmäinen versio näkyy puolestaan Ghanalaisessa Adowa-tanssissa (Adwoa Yeboah Agyei 2019), jossa liike painottuu jalkoihin, käsiin ja päähän. Hetkittäin jalat ja kädet liikkuvat itsenäisesti eri suuntiin, mutta kuitenkin samaan rytmiin ja tempoon. Toisinaan jalat tarttuvat monimutkaisempaan musiikin rytmiin ja alkavat samalla liikkua aikaisempaa nopeammin. Kädet säilyttävät siitä huolimatta alkuperäisen temponsa ja rytminsä, jolloin niiden liike on siis riippumatonta jalkojen liikkeistä. Tämä on samalla osoitus eri kehonosien välisestä polyrytmiikasta, toisesta Makkosen (1990) esille nostamasta piirteestä.

² Polyrytmiikalla viitataan ilmiöön, jossa kahta tai useampaa itsenäistä rytmiä toteutetaan samanaikaisesti (Aarnio 2017).

3.1.3 Toisto

Silmiinpistävä piirre ja vahva yhdistävä tekijä eri länsiafrikkalaisissa tansseissa on toiston käyttö. Tanssissa on usein selkeitä liikeideoita, joita tanssijat toistavat monta kertaa. Toisto voi olla yksittäisen liikkeen, kuten tasajalkahypyn pitkäaikaista peräkkäistä toistoa (Afrik talents 2018), tai se voi olla liikeyhdistelmän toistumista joko peräkkäin tai tietyin väliajoin esityksen tai tapahtuman kaaren sisällä (Roberts 2019; Duranteau 2010). Sheron Wray (2017, 61) nostaa esille, että toisto on tärkeä työkalu improvisaatiossa, sillä se mahdollistaa onnistuneen vuorovaikutuksen esiintyjien välillä. Jos liike tai musiikki on koko ajan arvaamatonta, on muiden vaikea saada siitä kiinni.

Liike tai liikeyhdistelmä toistuu usein muuttumattomana, mutta on myös hetkiä, kun liikkeitä aletaan esityksen aikana kehittää eteenpäin. Näin tapahtuu esimerkiksi Adowa-tanssissa, jonka alussa tanssija toistaa käsiliikettä hyvin tarkasti samalla lailla kerrasta toiseen yhtenäisenä toistona. Oikea käsi alittaa vasemman käden piirtäessään ympyrää myötäpäivään. Yhtäkkiä ympyrän suunta muuttuu vastapäiväiseksi ja oikea käsi ylittää vasemman käden alittamisen sijaan. Muutoksen jälkeen tanssija alkaa toistaa tätä uutta versiota muuttumattomana.

3.1.4 Vuorovaikutus ja suhde musiikkiin

Patricia Cohen (2014) mainitsee vielä muutaman omasta mielestäni tärkeän afrikkalaisen tanssin ominaisuuden, jotka ovat Makkosen (1990) listasta jääneet mainitsematta. Hän nostaa esille muun muassa call and response -vuorovaikutuksen sekä leikkimielisen kilpailun keskeisinä afrikkalaisen tanssin ominaisuuksina. (Cohen 2014, 5–6.) Piirteet ovat erityisen kiinnostavia, sillä ne ovat linkittyneitä afrikkalaisen tanssin sosiaaliseen puoleen. Call and response on esimerkiksi tanssijoiden välinen vuorovaikutuksellinen tapahtuma, jossa tanssijat reagoivat vuorotellen toistensa liikkeisiin ja ottavat niistä vaikutteita. Tanssijat käyvät siis tanssin ja liikkeen kautta ikään kuin keskustelua toistensa kanssa. Videoista voi havaita, kuinka sama ilmiö voi tapahtua niin

muusikoiden kuin laulajien välillä, ja mielestäni kaikkein kiinnostavinta on, kun se ilmenee ristiin eri roolien välillä. Tanssija voi siis käydä vuoropuhelua muusikon kanssa ja toisinpäin.

Vuoropuhelu voi myös ilmetä leikkimielisenä kilpailuna. Koska esitykset pohjautuvat usein hyvin pitkälti improvisoimiseen, spontaanin vuorovaikutuksen ja kilpailun mahdollisuudelle voidaan antaa tilaa. Wrayn (2017) mukaan tämänkaltaisen kilpailu ruokkii koko esityksen kaaren kehittymistä. Kilpailuissa ei haeta voittajaa, vaan tarkoitus on haastaa muita esiintyjiä. (Wray 2017, 63.) Tämä jatkuva haastaminen kannustaa esiintyjiä luoviin ratkaisuihin, jolloin esitys kehittyy koko ajan eteenpäin niin liikkeellisesti kuin rytmisesti. Guinealaisessa Doundounba-tanssissa (Duranteau 2010) näkyy hyvin selkeästi esiintyjien välinen kilpailu ja toistensa haastaminen. Kilpailua on sekä tanssijoiden että muusikoiden välillä erikseen, mutta sitä tapahtuu myös ristiin roolien välillä, aivan kuten aikaisemmin mainitsemassani call and response -vuorovaikutuksessa. Tanssijan vallatessa esiintymistilan yksin hänen katseensa on usein kiinnittynyt muusikkorivistöön, jolloin on selvää, että liikkeellä on tarkoitus haastaa muusikoiden soittamista. Samaten muusikot yrittävät edelleen haastaa tanssijaa soittamalla yhä monimutkaisempia ja nopeatempoisempia rytmikuvioita. Eräs tanssija alkaa ilmeillä muusikoille oman tulkintani mukaan kuin osoittaen, että soittamaanne musiikkiin tanssiminen on aivan liian helppoa. Musiikin rytmi alkaa välittömästi tihentyä ja siihen lisätään uusia kerroksia, jonka seurauksena taas tanssija alkaa liikkua yhä nopeammin ja näyttävämmin.

3.2 Britannialainen fuusiojazztanssi

Länsiafrikkalainen tanssi- ja musiikkikulttuuri on vaikuttanut enemmän tai vähemmän kaikkiin jazztanssin historiassa myöhemmin esiintyneisiin lajeihin. Näihin lukeutuu myös muun muassa club jazzina tunnettu jazztanssin muoto, joka alkoi kehittyä 1970–80-luvun vaihteessa Iso-Britanniassa nuorten keskuudessa (Nurse 2006). Tanssijat kuuluivat pääosin työväenluokkaan ja monella oli karibialainen kulttuuritausta, mikä selittää samalla lajin ilmeisen

vahvaa yhteyttä länsiafrikkalaisiin tanssi- ja musiikkikulttuureihin³. Yksinomaan improvisaatioon pohjautuva tyyliuuntaus kehittyi tanssipainotteisissa yökerhoissa ympäri Britanniaa, kun yökerhojen musiikkimaailma kehittyi rytmisesti kompleksimpaan suuntaan. Uudesta musiikillisesta haasteesta innostuttiin, ja tanssi kehittyi nopeasti musiikin mukana. (Carr 2017, 35, 40, 49.) Britannialaisen jazztanssin kasvattaessa suosiotaan sille alkoi kehittyä vakiintuneita tyyliuuntauksia, joista työni kannalta tärkein on fuusiojazz. Olen lähestynyt tyyliä tarkastellen siinä samoja piirteitä kuin länsiafrikkalaisissa tansseissa.

Fuusiojazzista löytyy britannialaisen jazztanssin tyyllilajeista eniten kirjoituksia ja videomateriaalia, eikä mikään ihme – tyyliuunnan vahva edustaja IDJ (I Dance Jazz) oli yksi tunnetuimmista lajia edustavista tanssiryhmistä. Seymour Nurse (2006) mainitsee, ettei fuusiojazzin syntyaikoina ollut kuitenkaan saatavilla arkiseen videokuvaamiseen soveltuvia laitteita. Tämän vuoksi tyylistä on länsiafrikkalaisiin tansseihin verrattuna saatavilla paljon niukemmin sellaista videomateriaalia, jossa se ilmenee luonnollisessa improvisoidussa muodossaan. Suurin osa materiaalista esittää harjoiteltuja koreografioita, jotka ovat usein samoilta tekijöiltä. Ennalta suunnitellut materiaalit ovat kuitenkin omaan tarkoitukseeni riittävät, sillä aikomukseni on analysoida nimenomaan brittijazzin liikkeellisiä, eikä niinkään kulttuurisia piirteitä. Olen analyysissäni käyttänyt kirjallisten lähteiden lisäksi kahta videota: ote vuoden 1987 *The jazz room* -nimisestä elokuvasta, joka dokumentoi tanssilajin improvisoitua ja suunnittelematonta muotoa, sekä IDJ-tanssiryhmän vuoden 1988 koreografioitua esitystä *Alter image* -nimiseen televisio-ohjelmaan.

3.2.1 Maadoittuminen ja jalkatekniikka

Muihin brittijazzin tyyliin verrattuna fuusiojazzissa näkyy vahvin yhteys länsiafrikkalaisiin juuriinsa maadoittuneisuutensa ja jalkapainotteisen liikekielensä vuoksi. Nopeiden jalkojen lomaan lisätään usein myös pudotuksia ja

³ Transatlanttinen orjakauppa ulottui myös Karibian saarille, jonka vuoksi alue luetaan osaksi afrikkalaista diasporaa (Daniel 2011, xv).

hyppyjä, joiden on tarkoitus muun muassa vangita yleisön katse. Pudotukset luonnollisesti lisäävät maadoittuneisuuden tuntua, mutta niin tekevät myös hypyt. Hypyissä suunta on hyvin selkeästi alaspäin; ne ovat ikään kuin vauhdinotto alaspäin suuntautuneelle liikkeelle.

Jalkojen liike tapahtuu enimmäkseen hyvin pienin, artikuloituihin ja äärimmäisen nopein liikkein tauottuen välillä suuremman voimaliikkeen, kuten pudotuksen ajaksi. Nopea jalkatekniikka koostuu askeleista, potkuista, pienemmistä hypähdyksistä sekä pyörähdyksistä. Tunnistettava piirre erityisesti IDJ:n liikekielessä on jalkojen twistliike, joka yhdistetään nopeisiin askeliin ja hypähdyksiin. Yhteys afrikkalaisiin tansseihin näkyy fuusiojazzissa maadoittumisen lisäksi myös nopeissa jalkojen välillä tapahtuvissa painonsiirroissa.

3.2.2 Isolaatio

Ylävartalo on fuusiojazzissa tyypillisesti hyvin hillitty ja se korkeintaan avustaa alavartaloa voimaa tai tasapainoa vaativissa liikkeissä, kuten hypyissä ja pyörähdyksissä (Carr 2017, 46). Norsunluurannikon Zaouli-tanssin tavoin fuusiojazz painottaa siis jalkojen ja alavartalon isolaatiota. Huomattavin isolaatio on alavartalon eriyttäminen ylävartalosta, mutta isolaatiota on havaittavissa myös jalkojen välillä. Tanssija voi esimerkiksi nostaa toisen jalkansa ilmaan tehdäkseen sillä useamman liikkeen yhdistelmän ennen sen laskemista alas ja palaamista takaisin jalkojen yhteiseen liikkeeseen (Jewell 1987). *The jazz room* -elokuvan otteessa tanssijoiden improvisaatiosta on kuitenkin huomattavissa, että isolaatio on hyvin harvoin muuta kuin yhden kehonosan eriyttämistä kerrallaan. Jopa edellä kuvailemassani tapauksessa, jossa jalkoja liikutetaan erikseen, toinen jalka on aina liikkumatta. Jalkojen muodot voivat kyllä usein poiketa toisistaan, mutta on hyvin harvinaista, että niillä toteutettaisiin samanaikaisesti merkittävän erilaisia liikelaatuja tai rytmejä.

Mielenkiintoista koreografoidussa videossa on kuitenkin, miten ylävartalon rooli on normaalia korostuneempaa. Käsia käytetään välillä vain koristeena ilman

merkittävää funktiota jalkojen liikkeelle, hartioita nostellaan ja päätä käännetään eri suuntiin leikitellen musiikin rytmin kanssa. Kun liikkeeseen osallistuvat sekä jalat, kädet että pää, muuttuu isolaatio paljon monimutkaisemmaksi, kuin pelkässä jalkatyöskentelyssä. Kuten länsiafrikkalaisissa tansseissa, myös fuusiojazzissa on siis havaittavissa kahdenlaista isolaatiota. Isolaatio on pääosin vain yhden kehonosan eriyttämistä muusta lähes liikkumattomasta kehosta, mutta se voi olla myös useamman kehonosan samanaikaista ja toisistaan riippumatonta liikettä.

3.2.3 Toisto

Toistolla on kummassakin videossa painava rooli, ja sitä näkee käytettävän monipuolisesti eri muodoissa. Afrikkalaisten tanssien tavoin toisto voi olla vain yhden liikkeen peräkkäistä toistamista, mutta se voi olla myös tietyn liikekombinaation tai rakenteen toistamista esityksen sisällä. Jälkimmäinen versio näkyy erityisesti IDJ:n koreografiassa. Yksittäisen liikkeen toisto on yleensä oikean ja vasemman puolen peräkkäistä vuorottelua. Liikkeen pitääkin olla helposti toistettavissa; sen lopusta pitää voida aloittaa koko liike alusta ilman väliaskelia tai siirtymiä. On hyvin tavallista, että yksittäiselle liikkeelle annetaan aikaa toistaen sitä useamman kerran ennen seuraavaan liikkeeseen siirtymistä.

Fuusiojazzissa toistossa näkyy erityisen vahva painotus liikkeiden muokkaamisessa. Kun liikettä toistetaan useamman kerran, se alkaa hyvin nopeasti muuttaa muotoaan. Elokuvassa tanssija hyppää toistuvasti vuoroin jalat ristiin ja auki. Vain muutaman toiston jälkeen hän lisää liikkeeseen twistin, jonka jälkeen hän varioi liikettä vielä heilauttamalla toista jalkaansa ilmassa. (Jewell 1987). Näin liikkeitä kehitellään siis jatkuvasti eteenpäin toiston ja kokeilun kautta joko tanssijan omasta mielenkiinnosta tai tanssijoiden välisen kilpailuasetelman seurauksena.

3.2.4 Vuorovaikutus ja suhde musiikkiin

Fuusiojazzille on tyypillistä katutansseistakin tuttu tanssijoiden välinen kilpailu ja toistensa haastaminen. Kilpailemisessa pelkkä virtuositeetti ei kuitenkaan ratkaise, vaan tärkeämpää on tanssijan luovuus ja kyky vastata toisten tanssijoiden liikkeisiin sekä musiikkiin. Pyrkimyksenä on joko tehdä toisen tanssijan liike paremmin tai keksiä siitä jokin variaatio. (Carr 2017, 41.) Piirre on hyvin vahvasti yhteydessä länsiafrikkalaisiin tansseihin, joissa esiintyjät haastavat jatkuvasti toisiaan leikkimielisesti riippumatta siitä, onko tanssijan vai muusikon roolissa. *The jazz room* -elokuvassa tanssijat ottavat ajoittain kontaktia kameraan toisinaan jopa ilmeillen tai poseeraten sen suuntaan. Voisin kuvitella, että tämänkaltaista kontaktia on otettu normaalitilanteessa myös muihin tanssijoihin, vaikka kamera ei olisikaan paikalla. Kaikki tanssijat esiintyvät videossa pääasiassa myös samaan suuntaan – kameraan. Olisi kiinnostavaa tietää, miten kameran puuttuminen vaikuttaisi tanssijoiden suuntien käyttöön.

Vaikka fuusiojazzilla on vahva suhde musiikkiin, on sen musiikkisuhde yksipuolisempaa kuin länsiafrikkalaisissa tansseissa. Koska musiikki on usein nauhalta soitettua, vain tanssija voi reagoida spontaanisti musiikin muutoksiin. Ennalta nauhoitettu musiikki pysyy soittokerrasta toiseen aina samana, eikä tanssilla ole sen etenemiseen ja lopputulemaan mitään vaikutusta. Fuusiotanssijoiden musikaalisuus korostuu silti erityisellä tavalla. Tanssilajille tyypillinen musiikki on rytmisesti hyvin monimutkaista, mutta tanssijat kykenevät vastaamaan rytmisiin rakenteisiin vaivattomasti (Carr 2017, 41). Rytmia ei pyritä kuitenkaan kopioimaan, vaan jalkojen rytmikka vain inspiroituu ja ottaa vaikutteita musiikin rytmistä.

4 Kaiku – Teos kahdelle tanssijalle

Tässä luvussa kerron opinnäytetyöni taiteellisesta osuudesta, johon kuuluu kahdelle tanssijalle koreografoimani tanssiteos *Kaiku*. Teoksen teema inspiroitui luvussa 3 esittelemistäni länsiafrikkalaisista tansseista sekä britannialaisesta fuusiojazzista. Tutkimme näiden lajien liikekieltä soveltaen luvussa 2 esittelemäni Lundmarkin improvisaatiomenetelmää. Koska tavoitteena oli valmis ja tarkkaan määritelty koreografia, ei kaikkiin harjoituksiin voitu kuitenkaan perusteellisesti syventyä. Harjoitusperiodiin käytetty aika piti nimittäin jakaa niin improvisaatioharjoittelun, kuin varsinaisen koreografoimisen ja valmiin teoksen rakentamisen kesken. Tämä ei ollut kuitenkaan ongelma, sillä työni kannalta riitti, että saavutamme vain koreografian kannalta oikeat liikelaadut ja -ideat. Tähän tavoitteeseen päästäksemme aika oli oikein riittävä.

Avaan luvussa 4.1 teoksen työstöprosessissa käyttämiäni menetelmiä sekä toimintatapoja. Tämän jälkeen siirryn luvussa 4.2 tarkastelemaan teoksen tärkeimpiä liikeaihioita, sekä harjoituksia, joiden avulla työstimme niitä. Luonnehdin samalla, miten liikeaihiot punottiin osaksi lopullista koreografiaa. Esittelen harjoitukset samassa järjestyksessä, kuin ne on luvussa 3 käsitelty maadoittumisesta alkaen. On kuitenkin tärkeä huomata, että harjoitusprosessissa improvisaatioharjoitukset liittyivät useimmissa tapauksissa toisiinsa, jonka vuoksi niitä on välillä vaikea erotella. Tämän vuoksi kaikki luvun 4.2 osiot eivät ole täysin selvärajaisia, vaan osa niistä limittyy hieman keskenään.

4.1 Menetelmät

Taiteellisen työni harjoitusperiodi alkoi keväällä 2022 kahden tanssijani kanssa. Pyysin juuri näitä tanssijoita mukaan projektiini hyvin harkituista syistä: Taidetekoni nojautui lähestulkoon täysin improvisaatioon, mikä erityisesti uuden aiheen sisällä vaatii tietynlaista heittäytymiskykyä. Improvisaatiotyöskentely on myös hyvin herkkää ja hyötyy mahdollisimman turvallisen tuntuudesta

ympäristöstä. Katsoinkin eduksi, että tanssijat tunsivat toisensa entuudestaan hyvin.

Toimin uusissa harjoituksissa aina itsekin alussa mukana liikkuja-ohjaajana, jonka jälkeen jättäydyin enemmän ulkopuolisen ohjaajan rooliin. Näin sain harjoituksista myös oman kehollisen kokemuksen, minkä koin hyvin tärkeäksi tutkimukseni kannalta. Halusin vaihtuvalla roolillani myös vähentää edellä painetta, johon aavistin kahdestaan tanssimisen johtavan. Pieni ryhmä aiheuttaa nimittäin herkästi tunteen siitä, että on jatkuvasti katseen alla.

Pyrin Lundmarkin menetelmästä inspiroituen pilkkomaan harjoitukset hyvin pieniin osiin aloittaen aina harjoiteltavan ominaisuuden ytimeistä. Pikkuhiljaa harjoituksiin alettiin lisätä kerroksia, jolloin lopulta saavutettiin haluttu lopputulos. Laskeuduimme uusiin asioihin myös portaittain, aivan kuten Lundmark menetteli tiiviskurssilla parityöskentelyn kanssa. Fuusiojazz oli kaikille uusi laji, joten lähdimme harjoittelemaan sitä matalan kynnyksen improvisaatioharjoituksilla, joissa tarkoituksena oli vain keskittyä jalkatyöskentelyyn jättäen ylävartalon liikkeet toissijaisiksi. Vasta tämän jälkeen aloimme työstää tarkempia fuusiojazziin liittyviä ominaisuuksia.

Lundmarkin (2022) tavoin soitin jokaisessa harjoituksessa musiikkia ja valitsin kappaleet aina harjoituskohtaisesti. Pyrin aina selventämään musiikin roolia selkeästi niin itselleni, kuin ryhmälleni. Toisinaan musiikki saattoi esimerkiksi olla enemmän taustaroolissa tukemassa tiettyä liikelaatua, kun taas joissain harjoituksissa pyysin tanssijoita erityisesti kuuntelemaan ja vuorovaikuttamaan musiikin kanssa. Lopulliseen teokseen päätyneet musiikkikappaleet otin mukaan vasta myöhemmässä vaiheessa, vaikka musiikkivalinnat olivat tiedossani jo ennen harjoitusperiodin alkua. Lundmarkin kanssa käymääni haastatteluun vedoten oli mielestäni tärkeää harjoitella ensin etäisempää suhtautumista musiikkiin, ennen kuin lopulliset kappaleet otettaisiin käyttöön. En nimittäin halunnut, että teoksen musiikit määräisivät liian voimakkaasti valmista työtä.

Käytin harjoituksissa apunani videokuvaamista ottaen lyhyitä videoita lähes jokaisesta harjoituksesta, jotta minulle jäisi jälkeensä vielä materiaalia, mihin

palata harjoituksia analysoidessani. Tämä mahdollisti myös oman osallistumiseni harjoitusten tekemiseen ja pystyin olemaan paljon vahvemmin läsnä, kun kaikki keskittymiseni ei mennyt muistiinpanojen kirjoittamiseen. Keskustelutuokioissa pystyin erikseen keskittymään kirjoittamiseen samalla kun kyselin tanssijoiden kokemuksia ja heränneitä ajatuksia heidän tekemistään harjoituksista.

4.2 Harjoitukset ja analyysi

Työstimme teoksen harjoitusperiodissa samoja aiheita, joita käsittelin luvussa 3: maadoittumista ja jalkatekniikkaa, isolaatiota, toistoa sekä vuorovaikutusta ja suhdetta musiikkiin. Sovelsin ominaisuuksien työstämiseen Lundmarkin menetelmää, joka perustuu hyvin strukturoituun toimintatapaan. Uudessa harjoituksessa porauduttiin aina ensin ominaisuuden ytimeen, johon yksi kerrallaan lisättiin tarvittavia kerroksia. Harjoituksia analysoidessani avaan myös pohdintojani siitä, miten menetelmän soveltaminen mielestäni onnistui ja mitä jälkeenpäin tekisin toisin.

Teos itsessään jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen osa keskittyy länsiafrikkalaisista tansseista nousseihin piirteisiin ja toinen vastaavasti fuusiojazzin piirteisiin. Harjoituksia analysoidessani kuvailen lisäksi, millä tavoin harjoituksia työstettiin kohti lopullista koreografiaa.

4.2.1 Maadoittuminen ja jalkatekniikka

Maadoittuminen jäi länsiafrikkalaisia tansseja kuvaavista videoista vahvimmin mieleeni, sillä se korostui tanssista toiseen niin vahvasti. Aloitimmekin harjoitusperiodin työstämällä maadoittumista, sillä katsoin ominaisuuden olevan tärkeä pohja kaikelle muulle projektin aikana tehtävälle työskentelylle. Lähestyin ominaisuuden työstämistä ensin samalla tavalla kuin Lundmark menetteli tiiviskurssilla. Valitsin harjoituksen ytimeksi lantioon kohdistuvan painovoiman. Lantion painosta aloittaminen tuntui loogiselta – olinhan itse päässyt jo kokeilemaan sitä. Tiesin, että harjoitus on myös hyvin helposti lähestyttävä, ja

pehmeä tapa laskeutua käsiteltävään aiheeseen. Tämä lähestymistapa ei kuitenkaan lisäämistäni kerroksista huolimatta ilmentänyt samanlaista yhteyttä maahan, kuin mitä näin videoilla. Siispä siirryin takaisin videoiden ääreen.

Analysoituani videomateriaalia tarkemmin huomasin, kuinka maadoittumisen tunne välittyi videoilla paljaiden jalkojen vahvasta kontaktista maahan. On hyvin tavallista, että esiintyjät käyttävät tanssiessaan koko jalkateräänsä leveästi ja tasaisesti maata vasten, kuten Makkonenkin (1990) mainitsee. Siispä muutin lähestymistapaani ja aloitimme maadoittumisharjoittelun alusta uudella fokuksella: harjoituksen ydin oli jalkojen ja maan välinen kontakti. Tanssijat liikkuvat paljain jaloin, ja tehtävä oli keskittyä leveän jalkapohjan ja lattian väliseen kontaktiin. Vasta seuraava kerros oli lantioon kohdistuva painovoima. Tämä lähestymistapa toimi paljon paremmin ja se herätti liikkeessä välittömästi alun alkaen hakemaani varmuutta ja voimakkuutta. Varmuus tuntui sisäisenä tunteena itse tehdessä, mutta välittyi ulos myös katsojalle.

Maadoittumisesta tuli erityisesti teoksen ensimmäisen osan vahva perusta ja yritin integroida sen osaksi lähes jokaista lavalla nähtävää liikettä. Kun jalkapohjien ja lattian välinen kontakti yhdistettynä lantion painoon oli hallussa, ominaisuus oli helppo yhdistää osaksi muita harjoituksia. Tästä tulikin yksi paljon käyttämäni menetelmä. Jokaista ominaisuutta ei tarvinnut aina harjoitella alusta asti, vaan perusteellisen harjoittelun ja työstämisen jälkeen käsitellystä ominaisuudesta saattoi tehdä kerroksen toiseen harjoitukseen. Menetelmä toimi hyvin, kunhan lisättävien kerrosten aiheet itsessään olivat hallussa, eikä niitä lisätty uusiin harjoituksiin liian varhain.

Vaikka bounce on havaittavissa lähes jokaisessa katsomassani länsiafrikkalaista tanssia kuvaavassa videossa, en alun perin suunnitellut käsitteleväni sitä tässä työssä. Otin ominaisuuden kuitenkin osaksi harjoitteluumme, kun sain taiteellisesta työstäni ensimmäisen palautteen. Osa teoksen liikemateriaalista tuntui irralliselta muusta, paljon maadoittuneemmasta materiaalista. Muun muassa tanssijoiden sooloista puuttui vahva yhteys maahan ja ne kaipasivat pirteämpää rytmittelyä. Bounce näkyy länsiafrikkalaisissa tansseissa muun muassa liikkeen joustona ja energisyytenä, ja se on tärkeä tekijä, kun on tarkoitus

liikkua nopeasti rytmitellen. Siispä lähdimme hakemaan samoja ominaisuuksia myös teoksen materiaaliin.

Kokeilimme harjoitusta, jonka ytimessä oli pelkkä paikallaan tapahtuva koko kehon täyttävä bounce-liike. Lisäsimme tähän myöhemmin yksittäisiä sivuaskelia, jonka jälkeen liikkeellä suunnattiin rohkeammin koko tilaan. Lopuksi tehtävänä oli rytmillä keholla, kuin se olisi äänetön soitin. Sain idean tähän Lundmarkilta (2022), kun keskustelimme jazztanssin musiikkisuhteesta. Tehtävä toimikin myöhemmin erinomaisena kerroksena sooloille, joihin saimme tämän ja maadoittumisajatuksen myötä enemmän syvyyttä ja vahvempaa yhteyttä teoksen aikaisempaan materiaaliin.

Bounce-harjoitus antoi hyvän pohjan myös rytmiharjoitukselle, josta rakensimme lopulta siirtymän teoksen osien välille. Harjoituksessa huomio suunnattiin aikaisempaa vahvemmin jalkojen rytmittelyyn lattiaa vasten kuitenkin niin, että myös muu keho osallistui rytmittelyyn. Harjoituksen haaste olikin äänettömien rytmien pitäminen osana musisoivaa kehoa, ettei aivan kaikki huomio siirry jalkoihin. Tehtävä vaatikin aktiivista muistuttamista muiden kehonosien käytöstä.

4.2.2 Isolaatio

Isolaatio oli voimakas piirre sekä länsiafrikkalaisissa tansseissa, että fuusiojazzissa. Aloitimme isolaation harjoittelun jo teoksen ensimmäistä osaa työstäessä keskittymällä pääosin isolaation tyypeistä yksinkertaisempaan, vain yhden kehonosan liikkeeseen keskittyvään muotoon. Ensimmäisessä isolaatioharjoituksessa tehtävänä oli aluksi vain liikuttaa ohjeistamaani kehonosaa, kuten olkapäätä. Vaihtelimme kehonosia käyden monipuolisesti koko kehon läpi. Seuraavaksi ohjasin tanssijoita liikuttamaan valitsemiaan kehonosia ohjeistamissani muodoissa, kuten ympyröissä. Mielestäni rintakehä ja lantio tuottivat ympyräliikkeessä kiinnostavinta liikettä, joten koreografiaa silmäillessäni rajasin tehtävänannon myöhemmin vain näihin kahteen kehonosaan.

Edetessämme kohti koreografiaa rintakehän ja lantion ympyräisolaatioon lisättiin vielä aikaisemmasta harjoituksesta tuttu ajatus maadoittumisesta, niin

jalkapohjien kuin lantion kautta. Näin liike sai huomattavasti enemmän syvyyttä. Annoin seuraavaksi tanssijoille vapauden käyttää käsiään vapaasti liikkeen mukana, jolloin vahingon kautta päädyimme vaikeamman isolaation tyyppiin äärelle – kädet liikkuvat itsenäisesti lantion tai rintakehän samanaikaisesta liikkeestä riippumatta. Tätä samaa ja hyvin vaativaa isolaation tyyppiä näkyy voimakkaasti etenkin länsiafrikkalaisissa tansseissa, mitä analysoin aiemmin luvussa 3.1.2. Sattuma oli samalla osoitus siitä, miten tanssijan huomion suuntaaminen vaikuttaa voimakkaasti siihen, miten hän kykenee liikkumaan. Jos tehtävänanto olisi ollut liikuttaa lantiota ja käsiä samaan aikaan mutta toisistaan riippumatta, liike olisi varmasti tuntunut paljon haastavammalta. Tämä on havainto, jonka myös Lundmark (2022) nosti esille. Kun huomion suuntaa vain yhteen asiaan, pystyy tanssija huomaamattaan hyvinkin monimutkaisiin ja kerrostettuihin liikkeisiin. Viimeinen kerros ympyrätehtävässä oli vielä vapaiden aksenttien lisääminen liikkeeseen, jolloin liike sai mielestäni viimein tuttua jazzin tuntua.

Työstimme isolaatiota myös teoksen fuusiojazziin keskittyvässä osassa, sillä tanssityylin kiistattomasti silmiinpistävin piirre, nopea jalkatekniikka, perustuu kokonaisuudessaan alavartalon isolaatioon. Ensimmäinen tehtävä oli siis opetella tanssimaan ja rytmittelemään jalkapainotteisesti niin, että ylävartalo fuusiojazzille tyypilliseen tapaan vain avustaa alavartalon liikkeitä. Tehtävä vaikutti riittävän yksinkertaiselta, joten päätin käyttää jalkojen isolaatioharjoitusta suoraan yhtenä kerroksena eräässä musiikkisuhdeharjoituksessa, jota analysoin tarkemmin luvussa 4.2.4. Poikkeuksellisesti en tehnytään siis erikseen harjoitusta, jonka selkeä ydin olisi jalkojen isolaatio, vaikka kyseessä oli uusi aihe. Perustelin valintaa sillä, että fuusiojazzin jalkatekniikka on niin vahvassa yhteydessä musiikkiin, ettei kahta ominaisuutta kannata erottaa toisistaan. Tämä oli kuitenkin kompastuskiveni.

Tanssijat oppivat kyllä taitavasti eriyttämään jalkojen liikkeet ylävartalosta, mutta liike jäi usein hyvin yksipuoliseksi. Pohdinkin jälkeenpäin, olisiko jalkatyöskentely pitänyt aloittaa ilman vahvaa suhdetta musiikkiin. Yhdistelmäharjoituksessa huomio oli niin musiikin kanssa vuorovaikuttamisessa, että jalkojen liikkeet

rajautuivat usein pelkkiin tömistyksiin ja askelluksiin. Sama ilmiö oli käynyt myös bounceen perustuvassa rytmiharjoituksessa, johon tämä uusi harjoitus varmasti sekoittui. Harjoitus vaati paljon muistuttelua kehon hiljaista rytmeistä eli rytmeistä, jotka eivät vaadi fyysistä kontaktia esimerkiksi lattiapinnan kanssa. Muistutin, että rytmitellä voi myös kehon aksenteilla ja sisäisellä tunteella, joka niistä herää. Hiljalleen liike alkoi monipuolistua, mutta oli selvää, että tehtävä vaati erityistä keskittymistä. Totesinkin täysin aliarvioineeni jaloilla rytmittelyn haasteellisuuden.

4.2.3 Toisto

Tarve korostaa toistoa tässä työssä nousi työstäessämme fuusiojazzia teoksen jälkimmäisessä osassa. Koska fuusiojazz oli minulle alussa vielä niin vierasta, minun oli vaikea hahmottaa, miten niin tasaisen ripeätempoisesta liikkeestä kannattaisi rakentaa koreografiaa pitkään teokseen. Tuntui, että materiaalia pitäisi luoda aivan valtavasti. Analysoin videoita tarkemmin nähdäkseni, miten fuusiojazzille omistautuneet ryhmät olivat ongelman ratkaisseet. Eräs merkittävä työkalu oli toiston käyttö niin liikekombinaatioiden sisällä yksittäisinä liikkeinä kuin teoksen sisällä toistuvina liikeideoina ja rakenteina.

Toisto oli tärkeä työkalu minulle koreografina tarkastellessani teoksen kokonaiskuvaa, mutta sen käyttö ulottui myös improvisaatioon. Siksi päätin harjoitella sitä tanssijoideni kanssa. Alkujaan toisto otettiin mukaan eräänä kerroksena edellä esittelemässäni jalkojen isolaatioharjoituksissa. Ohjasin tanssijat toistamaan keksimiään kiinnostavia liikeideoita useamman kerran ennen eteenpäin siirtymistä. Tällä halusin ensisijaisesti, että liikkeet jäivät mieleen, jotta niihin voidaan toisessa harjoituksessa syventyä tarkemmin. Myöhemmin tavoitteeni oli kuitenkin myös ohjata tanssijoita muokkaamaan liikkeistä sellaisia, että niitä pystyy toistamaan helposti peräkkäin. Huomasin nimittäin, että tanssijoille oli lähtökohtaisesti luontevampaa tehdä liikekombinaatioita, joilla on erillinen alku ja loppu. Aloittaakseen alusta piti aina ottaa väliaskelia, mitä fuusiojazzissa nimenomaan ei tehdä. Siispä annoin lisäohjeistuksen: liikkeet piti muokata sellaisiksi, ettei väliaskelia tarvita. Näin etenimme kohti fuusiojazzille tyypillistä yksittäisten liikkeiden toistoa.

Käytin toistoa myös koreografisena ominaisuutena teoksen kummassakin osassa. Jo aikaisemmin nähtyjä liikeideoita, kuten maadoittunut rintakehäisolaatio, toistettiin useamman kerran teoksen aikana. Liikeideaan palattiin, vaikka välissä olisi tehty jotain muuta. Tämä toi teokseen rytmiä sen lisäksi, että se vähensi liian materiaalin määrästä johtuvaa ylikuormitusta. Toiston käyttö toimi myös teoksen eri osien yhdistävänä tekijänä.

4.2.4 Vuorovaikutus ja suhde musiikkiin

Sosiaalisuus korostuu sekä länsiafrikkalaisissa tansseissa, että fuusiojazzissa. Kummassakin tyyliä näkyy tanssijoiden välisenä vuorovaikutuksena, mutta vuorovaikutusta käydään myös musiikin kanssa. Teoksessani ei ollut mahdollisuutta tutkia länsiafrikkalaisten tanssien kaltaista musiikin ja tanssin vuorovaikutusta, sillä musiikki soi nauhalta. Fuusiojazziin olosuhteet olivat kuitenkin sopivat. Nauhoitetun musiikin käyttäminen oli myös oiva tilaisuus päästä harjoittelemaan Lundmarkin (2022) kuvailemaa vapaampaa musiikkisuhdetta käytännössä.

Aloitimme sosiaalisen puolen työstämisen harjoittelemalla tanssijoiden välistä vuorovaikutusta. Ensimmäinen aiheen ympärillä pyörivä harjoitus perustui call and response -vuorovaikutukseen, jota lähestyimme eri tavoin. Aloitimme rauhallisella tempolla niin, että tanssijat lähtivät eri puolilta tanssisalia, ja valitsin heistä yhden, joka aloittaa. Tehtävänä oli liikkua vuorotellen yksi liike kerrallaan niin, että oma liike ottaa inspiraatiota vastapuolen viimeisimmästä liikkeestä. En rajannut liikkumistapaa alussa kovin tarkkaan, sillä Lundmarkin tiiviskurssista tekemääni havaintoon nojaten halusin ensin antaa tanssijoiden tottua uuteen työskentelytapaan. Tähän asti olimme nimittäin työskennelleet vain itsenäisesti.

Kokeilimme harjoituksesta myös versiota, jossa tarkoituksena oli tehdä toisen liike aina paremmin inspiroituen leikkimielisen kilpailun ideasta, josta Cohen (2014) kertoo. Tämä lähestymistapa johti kuitenkin hyvin yksipuoliseen liikkumiseen verrattuna alkuperäiseen harjoitukseen. Siispä päädyin pitämään kiinni neutraalista versiosta, johon ei liittynyt kilpailua. Kun toisen liikkeen

seuraaminen ja siihen reagoiminen alkoi olla hallussa, lisäsin harjoitukseen tuttuja kerroksia, kuten ajatusta maadoittumisesta, joilla työstimme harjoitusta laadullisesti eteenpäin koreografiaa varten.

Tanssijoiden välisen vuorovaikutuksen jälkeen siirryimme musiikkisuhteen työstämiseen. Huomasin sekä länsiafrikkalaisissa tansseissa että fuusiojazzissa, kuinka erityinen suhde musiikkiin tanssityyleillä on. Tanssi kumpuaa musiikin kanssa käydystä vuorovaikutuksesta, ja se on hyvin vahvasti yhteydessä soivaan musiikkiin. Musiikki ei kuitenkaan koskaan kahlitse liikettä, vaan se ruokkii sitä, aivan kuten Lundmark (2022) nosti haastattelussa esille. Koska musiikkiin suhtautuminen on tanssityyleissä niin erityistä, arvelin, että sen harjoittelemisesta olisi paras aloittaa ennen fuusiojazziin hyppäämistä. Jälkeenpäin ajateltuna harjoittelu olisi ollut sopiva aloittaa jo länsiafrikkalaisten tanssien osuudessa. En ollut kuitenkaan haastatellut Lundmarkia vielä harjoitusperiodin alussa, minkä vuoksi en silloin nähnyt tarvetta erilliselle musiikkisuhteen harjoittelulle.

Keskustelin tanssijoiden kanssa ensin siitä, mitä eroa musiikkiin ja musiikin kanssa tanssimisella on. Muun muassa jälkimmäinen herätti hieman eri ajatuksia. Eräs tanssijoista kuvaili musiikin kanssa tanssimista tapahtumana, jossa musiikki ja tanssi tapahtuvat samassa tilassa samaan aikaan, mutta ne eivät siitä huolimatta välttämättä vuorovaikuta toistensa kanssa. Tämänkaltaista musiikkisuhdetta on kyllä nähtävillä monissa muissa teoksissa erityisesti nykytanssin kentällä, mutta omassa teoksessani halusin tanssin ja musiikin suhteen olevan vahvempi. Siispä keskustelin tanssijoiden kanssa siitä, että vaikka musiikin ei tässäkään teoksessa ole tarkoitus rajoittaa liikettä, ei se saa myöskään jäädä vain taustameluksi. Tanssijoiden tulisi kuunnella musiikkia aktiivisesti ja ottaa siitä vaikutteita omaan liikkeeseensä.

Lähdimme kokeilemaan tätä ajatusta käytännössä vapaalla improvisaatiolla, jossa piti erityisesti kuunnella musiikkia ja inspiroitua siitä. Ydin oli siis suhde musiikkiin. Ohjasin tanssijoiden huomion nimenomaan musiikin rytmiin ja sen kanssa vuorovaikuttamiseen keho fyysisenä soittimena, aivan kuten teimme bounce-harjoituksessa. Tällä kertaa en kuitenkaan hakenut bounce-ominaisuutta, vaan fokus oli vain musiikissa. Liikelaatu oli siis vapaa. Kun

musiikkiin suhtautuminen näytti tavoitellulta, rajasin liikkeen koko kehon sijaan vain jalkoihin, mikä johdattelikin suoraan jalkojen isolaatioon.

Vaikka harjoituksen musikaalinen puoli kärsi kahden uuden tehtävän yhdistämisestä vähemmän kuin jalkojen isolaatiotehtävä uskon silti, että olisimme päässeet helpommalla, jos olisin pitänyt tiukemmin kiinni Lundmarkin menetelmästä. Harjoituksen ytimen pitäisi aina olla hyvin pelkistetty, ja sen pitää toimia koko harjoituksen punaisena lankana. Harjoiteltava ominaisuus on lisäksi aina harjoituksen lähtökohta. En voi siis tehdä rytmiharjoitusta ja yhtäkkiä alkaa painottaa jalkoja, joiden parissa ei ole vielä työskennelty. Jalkoja pitää työstää ensin erikseen harjoituksessa, joka alkaa niihin keskittyvästä tehtävästä. Vasta kun sekä jalkatyöskentely, että suhde musiikkiin ovat tuttuja, voin yrittää yhdistää ne painottaen kumpaakin tasapuolisesti.

5 Lopuksi

Tavoitteeni tässä opinnäytetyössä oli syventää omaa jazztanssi-improvisaation osaamistani opettajana. Tavoitteenani oli oppia rakentamaan jazztanssi-improvisaatioharjoituksia strukturoidulla menetelmällä omista kiinnostuksen kohteistani käsin. Lisäksi tavoitteeni oli syventää koreografista osaamistani painottamalla tanssiteoksen luomisprosessissa improvisaatioharjoitusten käyttöä.

Osaamiseni ehdottomasti syventyi opinnäytetyöprosessin aikana käytyjen keskustelujen sekä karttuneen kokemuksen myötä, ja opin paljon jazzimprovisaatioharjoitusten opettamisesta. Opin, miten improvisaatioharjoitus kannattaa rakentaa, mutta virheiden kautta opin myös mitkä asiat sen opettamisessa eivät toimi. Esimerkiksi harjoituksen vaihteellisuudesta ei kannata koskaan tinkiä, kun on kyse uusista asioista. Harjoituksen punaisen langan tulee olla alusta loppuun selkeä, ja eikä harjoitus saa sisältää enempää kuin yhden uuden asian. Monivaiheisuudesta huolimatta uskon, että tämä on sekä ajallisesti, että laadullisesti tehokkain tapa opettaa jazzimprovisaatiota erityisesti, jos tavoitteena on koreografia. Tällöin välttyy todennäköisemmin esimerkiksi turhilta hämmennyksiltä ja korjausliikkeiltä.

Opinnäytetyöprosessin aikana koreografiset taitoni kehittyivät erityisesti improvisaation sulauttamisena työskentelyyni. Tärkein oivallukseni siinä, miten improvisaatiota voi sujuvasti käyttää koreografisena työkaluna, oli toiston käyttö. Huomio oli tärkeä erityisesti, kun työskentelimme hyvin nopeatempoisen liikkeen kanssa. Toisto ei nimittäin pelkästään rajaa liiallista materiaalin määrää, vaan se helpottaa myös tanssijan tehtävää pitkässä teoksessa. Toistuvat liikkeet on helpompi muistaa kuin uudet. Toisto tarjoaa myös katsojalle paremman mahdollisuuden prosessoida näkemäänsä. Live-esityksessä kaikki on ohimenevää, eikä katsoja voi kotona katsottavan elokuvan tavoin kelata esitystä taaksepäin. Mitä nopeampaa liike on, sitä vaikeampaa katsojan on päästä kiinni yksittäisiin liikkeisiin ja tapahtumiin. Kun jokin elementti toistuu, on katsojan helpompi tarttua teoksen yksityiskohtiin.

Koreografisesti tärkeä muistutus oli myös se, että teoksen teeman pitäisi näkyä alusta loppuun teoksen jokaisessa vaiheessa. Jokaiselle teoksen tapahtumalle pitää olla perustelu. Tämä unohtui välillä, kun innostuin vain kokeilemaan erilaisia tapoja tehdä jazzimprovisaatiota. Kun yhdistin palaset koreografiaan, teoksen punainen lanka katkesi. Tämä oli useimmiten onneksi helposti korjattavissa muokkaamalla olemassa olevaa materiaalia, mutta se oli hyvä muistutus tulevaa varten. Mitä tarkempi olen jo harjoitusperiodin alussa teemasta kiinni pitämisestä, sitä vähemmän joudun tekemään korjausliikkeitä myöhemmässä vaiheessa.

Länsiafrikkalaisiin tansseihin ja fuusiojazziin liittyvä analysoimani tieto oli kaikki minulle uutta ja laajensi ymmärrystäni jazztanssista lajina. Tämä on ollut tärkeää ja äärettömän kiinnostavaa, sillä oma jazztanssin osaamiseni perustuu modernin jazztanssin opiskeluun. Oli kiinnostavaa löytää yhtäläisyyksiä tutkimieni tanssilajien välillä, sekä huomata, mitkä niiden piirteet ovat säilyneet moderniin jazztanssiin asti. Aion ehdottomasti ottaa oppimani mukaan tanssin ammattikentälle.

Olisin kiinnostunut tutkimaan erityisesti britannialaista jazztanssia vielä laajemmin, esimerkiksi kirjallisen tutkielman muodossa. Tämä opinnäytetyö ei tässä muodossaan mahdollistanut kovin perinpohjaista tutkimusta, jonka vuoksi minulta jäi tanssilajista vielä paljon tutkimatta. Tämä tekikin aiheen rajaamisesta yhden suurimmista opinnäytetyöprosessin aikana kohtaamistani haasteista, sillä olisin ollut kiinnostunut tutkimaan fuusiojazzia paljon syvemmin. Tutkimus olisi kiinnostavaa myös siksi, että britannialaisesta jazztanssista löytyy tällä hetkellä hyvin vähän suomenkielistä kirjallisuutta. Oli kyse sitten jatkokoulutuksesta tai pelkästä oppimisen ilosta, uskon löytäväni itseni aiheen parista vielä monta kertaa tulevana vuosina.

Lähteet

Aarnio, R. 2017. Mistä on musiikki tehty? Musiikin teoriaa harrastajille ja kiinnostuneille kuuntelijoille. Kansanmusiikki 2/2017. Viitattu 8.4.2022.

http://kansanmusiikki-lehti.fi/wp-content/uploads/2015/11/Kansanmusiikki_0217_teorია-12.pdf.

Adwoa Yeboah Agyei. 2019. Pure Ashanti tradition Adowa/Nnwomkro pt3. YouTube. 24.9.2019. Viitattu 24.2.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=GOadhSGA-pQ>.

Afrik talents. 2018. Magnifique danse du Zaouli de la Côte d'Ivoire. YouTube. 1.3.2018. Viitattu 15.3.2022. https://www.youtube.com/watch?v=ucl_wp2e0_Y.

Carr, J. 2017. Researching British (underground) jazz dancing 1979-1990. Teoksessa A. Christy & B. Ramsay, British Dance: Black Routes. Lontoo: Routledge, 35–52.

Cayou, D. K. 1976. Modern jazz dance. Lontoo: Dance Books Ltd.

Cohen, P. 2014. Jazz dance as a continuum. Teoksessa L. Guarino & W. Oliver, Jazz dance. A history of the roots and branches. Gainesville: University Press of Florida, 3–7.

Daniel, Y. 2011. Caribbean and Atlantic diaspora dance. Igniting citizenship. Champaign: University of Illinois Press.

Duranteau, M. 2010. Doundounba in Madina, Conakry. YouTube. 24.8.2010. Viitattu 24.3.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=KIUsUzcHOes&t=145s>.

Jewell, D. 1987. 'The jazz room' (short extract). Vimeo. Viitattu 23.2.2022. https://vimeo.com/189385108?embedded=true&source=video_title&owner=8406488.

Lundmark, K. 2012. Lecture demonstration: Improvisation in jazz dance as a didactic and artistic tool. YouTube. 29.10.2012. Viitattu 2.4.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ianBXf3dPjc&list=PLJf9nsdVwPW8YWKKB9b8EsJ5G-wvL-H7G&index=3&t=1020s>

Lundmark, K. 2022. Haastattelu. Tukholman taideyliopiston jazztanssin lehtori Katarina Lundmarkia haastatteli 16.3.2022 Chelsea Barclay.

Makkonen, A. 1990. Jazztanssi. Länsimaisen taidetanssin historiaa. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. Verkkomateriaali. Viitattu 16.2.2022.
http://web.uniarts.fi/etanssi/text/txt_08.htm.

Nur Amin, T. 2014. The African origins of an American art form. Teoksessa L. Guarino & W. Oliver, Jazz dance. A history of the roots and branches. Gainesville: University Press of Florida, 35–44.

Nurse, S. 2006. Seymour Nurse's "jazzifunk" club jazz history/music chart. The bottom end. Viitattu 2.2.2022.
http://www.thebottomend.co.uk/Seymour_Nurses_Jazzifunk_Club_Jazz_Chart.php.

Roberts K. 2019. Fefo dance (Hamana, Guinea, West Africa). YouTube. 24.3.2019. Viitattu 14.4.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=JKYKha4S908&list=PLJf9nsdVwPW8YWKKB9b8EsJ5G-wvL-H7G&index=30>.

Thorburn, J. 1988. IDJ. Jazz dance from Alter image. YouTube. 9.2.2014. Viitattu 15.4.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=XuuS5O51AHw&list=PLJf9nsdVwPW8YWKKB9b8EsJ5G-wvL-H7G&index=1&t=258s>.

Wray, S. 2017. Just after the pulse, rhythm takes all. The inside habitat of improvisation. Teoksessa C. Adair & R. Burt, British dance. Black routes. Lontoo: Routledge, 55–73.

Tukholman taideyliopiston jazztanssin lehtori Katarina Lundmarkin haastattelu

1. I think it would be nice to start with a brief introduction in your own words so please, could you tell me a little bit about yourself?
2. I watched your lecture demonstration on "Improvisation in jazz dance as a didactic and artistic tool". In it you stated that your work with jazz improvisation started with a need to define the genre. What initially sparked your interest in focusing on improvisation in your own research?
3. Before you started studying the subject, what was your experience with jazz improvisation? Had you practiced it in the past?
4. The lecture of yours was from 2012. That's 10 years ago. Has your approach changed since then and if so, how?

The creation process of exercises

5. When beginning your work in studying jazz improvisation and creating certain exercises, I understand you first had to define or choose certain qualities of the genre, which you would then work around with - Is this correct? Did you choose to focus on a certain style of jazz to narrow the options down or did you look at the entire genre as a whole?
6. Could you briefly walk me through the process of creating an improvisation exercise? What are the most important things to take into account?
7. How much do you focus on the social side of jazz dancing, including partner and group exercises, in your practice?

Music

8. What is the role of music in jazz improvisation?

9. What do you base your musical selections on, when selecting music for a certain exercise? How precise are you about the selected music?
10. During your workshop, I only recall dancing to recorded music. Was there a specific reason why you didn't work with live music?

To summarise

11. Why should one practice jazz improvisation? Why teach it?