

**KUN TANSSI KOHTAA MUSIIKIN
– MUSIIKIN MERKITYS JA KÄYTTÖ NYKYTANSSISSA**

Emilia Hänninen
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
19.5.2009
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Emilia Hänninen	
Työn nimi – Title Kun tanssi kohtaa musiikin – Musiikin käyttö ja merkitys nykytanssissa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatin tutkielma
Aika – Month and year 2009	Sivumäärä – Number of pages 26 + 1
Tiivistelmä – Abstract <p>Kandidaatin tutkielmani käsittelee musiikkia tanssissa. Tutkimuksessani selvitin koreografi Susanna Leinosen suhtautumista musiikkiin, ja hänen tapaansa käyttää musiikkia koreografioissaan. Tutkimuksen taustalla on sekä tanssin ja musiikin suhteen teoriaa että historiaa.</p> <p>Tutkimukseni perustuu pitkälti tekemääni Susanna Leinosen haastatteluun, jossa hän kertoi suhtautumisestaan musiikkiin, ja koreografioidensa musiikista. Tarkoitukseni ei ole ollut luoda yleispätevää katsausta tanssikoreografien tavoista käyttää musiikkia teoksissaan, vaan keskittyä nimenomaan Leinosen tapaan työskennellä.</p> <p>Susanna Leinoselle musiikki merkitsee paljon, ja se on olennainen osa hänen koreografioitaan. Hänen musiikin käyttönsä on monipuolista, ja hänellä on tapana tilata uusi musiikki uuteen koreografiaan. Leinonen vaikuttaa myös itse teosmusiikin tyyliin.</p> <p>Opinnäytteeni pyrkii antamaan kattavan kuvan musiikin käytön monipuolisista mahdollisuuksista tanssissa keskittyen Susanna Leinosen musiikin käyttötapoihin, hänen yhteistyöhönsä säveltäjien kanssa ja musiikin merkitykseen koreografioissa.</p>	
Asiasanat – Keywords Nykytanssi, Susanna Leinonen, musiikin merkitys, koreografia	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
2 Musiikki tanssissa	3
2.1 Tanssista	3
2.2 Musiikista ja sen merkityksestä tanssissa	4
2.3 Tanssin ja musiikin suhteen historiaa.....	5
2.4 Musiikin ja tanssin suhde.....	6
3 Tutkimusmenetelmä.....	10
4 Musiikki Susanna Leinosen tanssikoreografioissa	12
4.1 Koreografi Susanna Leinonen.....	12
4.2 Musiikkiin suhtautuminen	12
4.3. Yhteistyö säveltäjien kanssa	18
5 Lopuksi	23
Lähteet.....	25
Liite	27

1 Johdanto

”Mä itse koen, et silloin kun mä oon näyttämöllä tai mä oon salissa ja mä näytän asioita, niin se on jotenkin, et sen musiikin tuntee ja aistii jotenkin tosi hyvin. Et se et tuntuu niin ihanalta tehdä yhteen sen liikkeen kanssa, että kyl se silleen on tosi tärkeä. Ja niitten täytyy, jos nyt ajattelee, et ne työstetään kahessa eri pisteessä, niin niitten täytyy tulla yhteen, et se ei oo sit sitä, et tossa on musa, heitetään noi liikkeet päälle, musiikki soimaan ja sitte... Et niitten täytyy muodostaa yhteinen kokonaisuus niitten kahden...” (Susanna Leinonen)

Musiikilla on tärkeä rooli tanssikoreografioissa, mutta se jää aivan liian usein vaille suurempaa huomiota. Tanssissa on neljä toisiinsa kiinteässä yhteydessä olevaa ulottuvuutta, jotka ovat tanssin esittäjä, liike, ääni ja tila (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002, 43). Vaikka tanssiteosten musiikki jää helposti itse tanssin varjoon, musiikki koetaan luonnollisena osana tanssiesitystä, ja sen puuttuminen saattaa herättää monissa kummastusta. Tanssin ammattilaisten mielipiteet musiikista tanssissa ovat vaihdelleet aikojen kuluessa, mutta musiikki, ainakin yleisesti ottaen, on pitänyt paikkansa osana tanssiteosta.

Tarkastelun kohteenani kandidaatintutkielmassani on musiikin käyttö ja merkitys nykytanssissa. Erityisesti minua kiinnostaa koreografian yhteistyö säveltäjän kanssa: se miten musiikki teokseen hankitaan, miten musiikkia lähestytään ja mistä ideat musiikkiin syntyvät. Toinen tärkeä seikka on musiikin rooli tanssikoreografiassa. Se mikä rooli musiikilla tanssissa on, ja miten tanssi elää musiikin kanssa. Tanssikoreografioissa käytettävä musiikki vaihtelee huomattavan paljon riippuen tanssityylistä ja koreografian omista mieltymyksistä. Nykytanssi on mielenkiintoinen tutkimuksen kannalta, sillä nykytanssi mahdollistaa lähes minkä tahansa tyyllisen musiikin käytön sekä myös pelkän hiljaisuuden.

Valitsin haastateltavakseni koreografi-tanssija Susanna Leinosen, sillä hän on tehnyt yhteistyötä säveltäjien kanssa suunnitellessaan koreografioitaan. Leinonen pyrki tekemään koreografioistaan kokonaistaideteoksia, ja hän pitää musiikin roolia tanssissa tärkeänä. Leinonen on tehnyt uraa koreografina vuodesta 2000 lähtien, ja hän lukeutuu tämän ajan tärkeisiin ja kansainvälisestikin menestyviin suomalaisiin koreografeihin. Myös muiden suomalaisten koreografien teoksia leviää maailmalle, ja vaikka jokaisella on oma tyylinsä ja tapansa käyttää musiikkia, yhtäläisyyksiäkin on. Mahdollisimman syvälle aiheeseen pääsemisen mahdollistamiseksi on järkevämpää valita yksi haastateltava kuin koota pinnallista tietoa useammalta.

Liian vähän kiinnitetään huomiota tanssikoreografioiden musiikin alkuperään, ikään kuin olisi aivan sama mitä taustalla soi. Teosta katsottaessa kuulohavainto vaikuttaa kuitenkin näköhavaintoon ja

sama tapahtuu myös päinvastoin. Musiikin ja tanssin suhteesta ei ole tehty kovin paljon tutkimusta. Monissa tanssista ja koreografiasta kertovista kirjoista löytyy tietoa myös musiikin käytöstä, mutta tutkimusten määrä on vähäinen. Tutkimukseni kannalta merkittävänä näen Riikka Hiltusen musiikkitieteen pro gradu -työn vuodelta 2006, jossa hän tarkasteli musikaalista musiikinkäyttöä nykytanssissa. Merja Hostikka uppoutui puolestaan vuonna 2004 historiallisempaan näkökulmaan musiikin ja tanssin suhteesta opinnäytteessään. Olen käyttänyt lähteinä myös muita tutkimuksia, jotka liittyvät musiikkiin ja tanssiin, tanssialan kirjallisuutta sekä artikkeleita.

Musiikki tanssikoreografioissa ansaitsisi nykyistä enemmän huomiota niin yleisellä tasolla kuin tutkimuksenkin puolelta. Tanssin ja musiikin vuoropuhelu on mielenkiintoinen tarkastelun kohde, ja se vaikuttaa huomattavan paljon niin itse koreografiin kuin yleisöönkin. Musiikki helpottaa tanssijan ja katsojan yhdistämistä ja antaa emotionaalista merkitystä katsojalle (Sawyer 1985, 23). Näkö- ja kuulohavainto vaikuttavat väistämättä toisiinsa vahvistaen tai heikentäen kokemuksen vaikutusta. Esimerkiksi tanssin ja rytmin konflikti tuottaa suuremman jännitteen (Jordan 2000, 87).

Kiinnostus aihetta kohtaan nousee omasta taustastani sekä tanssin että musiikin harrastajana. Olen aina pitänyt musiikkia olennaisena osana tanssiteosta, ja minua on kiinnostanut jo pitkään se, miten musiikki vaikuttaa ihmisen liikkumiseen.

2 Musiikki tanssissa

2.1 Tanssista

Tanssi on käsitteenä laaja, sillä lajien ja tyylien kirjo on suuri. Tanssia voidaan monella tavalla monenlaiseen musiikkiin traditiosta riippuen. Karkeasti tanssi voidaan jakaa kahteen osaan: taidetanssiin ja sosiaalisiin tansseihin. Sosiaalinen tanssi on osa ihmisen elämää ja pitää sisällään esim. rituaalit, seuratanssit ja kansantanssit. Taidetanssissa nähdään tanssi esittävänä taiteena. (Lamminmäki 1996, 2.) Muun muassa baletti ja nykytanssi kuuluvat taidetanssin piiriin. Tanssilla on yhteyksiä muihinkin taiteen aloihin, ja sen sukulaistaiteina on pidetty musiikkia, draamaa ja kuvataiteita (Sarje 1994, 171). Nämä taiteet näkyvät myös tanssiesityksessä. Tanssiminen tapahtuu usein musiikin soidessa, liikkeet ovat ilmaisullisia, ja vaikei varsinaista juonta olisikaan, koreografilla on liikekielellä kuitenkin jotain sanottavaa. Kuvataiteet saattavat näkyä esimerkiksi lavastuksessa. Tanssin liikkeet eivät viittaa mihinkään tiettyyn merkitykseen tai symboliin, ja niiden merkitys muodostuukin kokonaisuuden myötä. Yksittäiset liikkeet eivät kerro katsojalle mitään. (Preston-Dunlop 1984, 170.) Sisältö tanssiin tulee sen sijaan liikkeiden yhdistelmillä eli laajemmilla liikesarjoilla, ja erityisesti käyttämällä lisäksi muita elementtejä, kuten musiikkia ja valaistusta hyväksi.

1900-luvulla taidetanssissa tapahtui paljon muutoksia ja pirstaloitumista. Syntyi vapaa-, moderni-, postmoderni- ja nykytanssi, mitkä loivat vapauksia myös musiikin käyttöön. Nämä ovat toisistaan erillisiä tanssimuotoja, mutta käsitteitä käytetään usein rinnakkain tai jopa päällekkäin. Yhteistä niille on, ettei musiikin käyttöön ole sääntöjä. (Hiltunen 2006, 1.) Tiukkoja rajoja tyylien välille on vaikea vetää. Sarjeen vuonna 1994 tekemässä tutkimuksessa taidetanssinäkemyksistä tanssitaiteilijat saivat määritellä itse tanssisuuntauksensa. Peruslajikäsitteitä, jotka sisältävät useita suuntauksia ja sukupolvia, oli kolme: baletti (klassinen ja nykybaletti), moderni (perinteinen moderni tanssi, tanssiteatteri ja postmoderni tanssi) ja soveltava taidetanssi (teatteritanssi ja jazztanssi). (Sarje 1994, 18.)

2.2 Musiikista ja sen merkityksestä tanssissa

Musiikilla on useita tehtäviä ja merkityksiä tanssiteoksessa. Se voi olla viihdyttävä, tunnelmaa luova tai katsomista helpottava ja keventävä elementti. Lisäksi musiikki rakentaa tanssiin merkityksiä. (Hiltunen 2006, 17.) Musiikilla on myös voimaa muuttaa tanssin vaikutus ja vaikuttaa yleisön kokemukseen (Cheney 1989, 93).

Kari Kurkela (1997, 49–50) kirjoittaa, kuinka musiikki taipuu hyvin mielikuvituksen temmellyskentäksi. Musiikki on materiaalina moniulotteinen, ja siihen on helppo projisoida monenlaisia sisältöjä. Todellinen musiikin kuunteleminen edellyttää kuitenkin keskittymistä ja uppoutumista. Annamme merkityksiä musiikillisille äänille, ja musiikin ilmaiseva sisältö ja kokemus musiikista syntyy kuuntelijassa (Kurkela 1997, 411, 428). Tapahtumien, kokemusten, tunteiden kytkeminen musiikkiin on luontevaa. Vaikka musiikkiin kytketään usein erilaisia merkityksiä ja sanomaa, nämä ovat kuitenkin kokemuksen tulosta, eikä musiikilla ei ole absoluuttisia symboleita. Elina Lampinen (1987, 9) yhtyy siihen, että musiikki on kuulijalleen aina tietynlainen elämys, ja reagointitapoja on yhtä paljon kuin kuulijoitakin. Sama musiikki voi vaikuttaa hyvinkin eri tavoin eri tilanteissa. Lopulliseen kokemukseen vaikuttaa kuuntelijan mielentila ja assosiaatiot edellisiin kuuntelukertoihin. Musiikille on mahdotonta löytää yhtä merkitystä. (Sawyer 1985, 35; ks. myös Jordan 2000, 68.)

Musiikki tanssiteokseen voi löytyä useita eri teitä. Valmiiseen tanssiteokseen voidaan tehdä musiikki tai tanssi voidaan tehdä jo sävellettyyn musiikkiin. On myös mahdollista, että valmiiseen tanssiteokseen ei sävelletä musiikkia, vaan etsitään sopiva koreografian valmistuttua. On myös yleistä, ja ehkä ihanteellistakin, että tanssi ja musiikki luodaan samanaikaisesti koreografian ja säveltäjän työskennellessä yhdessä. Oudompi tapa toimia on puolestaan tanssin ja musiikin luominen itsenäisesti, ja samanaikaisesti satunnaisessa rinnakkaiselossa esittäminen. Tätä viimeistä tapaa käyttivät esimerkiksi säveltäjä John Cage ja koreografi Merce Cunningham yhteistyössään. (Blom & Chaplin 1982, 163.)

Musiikillinen tietämys on tärkeää myös koreografeille. Musiikin muotorakenteiden tunteminen ja kuuleminen antaa tanssille muodon ja vaikuttaa liikkeen laatuun ja ilmaisuun. (Hostikka 1996, 14.) Kuitenkaan musikaalinen tietoisuus, eli se kuinka paljon tanssija kuulee ja miten perehtynyt hän siihen on, ei edellytä välttämättä musiikillista koulutusta. Musiikkia voi koordinoida eri tavoin. Koreografeille tyypillistä on iskujen laskeminen, mutta kuuntelemalla musiikkia ylipäätään on

mahdollista päästä myös sisälle musiikkiin. Vaikutukset näkyvät lähinnä tanssin musikaalisuudessa ja fraasituksessa. (Jordan 2000, 92–93.)

Musiikki auttaa saamaan tanssiteokseen halutunlainen tunnelma (Lampinen 1987, 3). Musiikki helpottaa myös liikesarjojen muistiin painamisessa, ja musiikkia voi käyttää lisäksi ilmaisullisuuden apuvälineenä. Lampisen mukaan musiikin käytössä tarvitaan kuitenkin taitoa ja erilaisia kykyjä kuten rytmikykyä ja yhdistelykykyä. Lampinen erottaa toisistaan kolme taitotasoa. Ensimmäinen on taito liikkua metrisesti, joka pitää sisällään liikkeiden voiman ja temponvaihteluiden hienosäädön. Toinen on taito liikkua rytmisesti eli dynamiikan ja agokiikan hienosäätö ja kolmas on taito liikkua musikaalisesti ts. esittää liikkeillä erilaista virtaavuutta ja ilmaisuja. Myös taito fraseerata liikkeillä tiettyjä jaksoja on tärkeä. (Lampinen 1987, 57–61.)

2.3 Tanssin ja musiikin suhteen historiaa

Musiikin ja tanssin suhteen varhaisista yhteyksistä on lähinnä kahdenlaisia näkemyksiä. Joidenkin teoreetikoiden mielestä musiikki on toiminut vain rytmisenä säestyksenä tanssille, kun taas toisten mielestä musiikki on ollut tanssijan liikkeiden vahvistaja ja luonteeltaan yhtä ekspressiivinen. Jälkimmäisellä teoriolla on enemmän kannattajia, mutta yksimielisyyteen asiasta ei ole päästy. (Sawyer 1985, 15.)

Maria Hostikan (1996) tutkimuksesta tanssitaiteen historiasta ilmenee hyvin, miten musiikin ja tanssin suhde on muuttunut ajan saatossa. Musiikin ja tanssin suhde on ollut länsimaisissa kulttuureissa vahva 1900-luvun alkuun saakka, jolloin nämä kaksi alkoivat eriytyä toisistaan. Sitä ennen tanssi oli jopa riippuvainen musiikista.

Keskiajalla tanssijoiden ja muusikoiden välinen vuorovaikutus oli hyvin kiinteä, kunnes barokin aikana näiden taidelajien toisistaan eriytyminen alkoi. Kuitenkin tanssimestarit olivat edelleen musiikkitietoisia ja muusikot kykenivät tanssimaan. Myös monet musiikin muodot kuten menuetti ja masurkka saivat alkunsa tansseista. Ranskalaisessa oopperassa baletilla oli olennainen osa, ja syntyi jopa ranskalainen vaatimus siitä, että jokaisen oopperan tulee sisältää balettia. Romantiikan aikaan tilanne muuttui, kun musiikki haluttiin sovittaa valmiisiin tansseihin, ja säveltäjät jäivät koreografien armoille. (Hostikka, 1996.) On hyvä muistaa, että monet musiikin mestariteokset esim. Igor Stravinskylta ja Pjotr Tšaikovskilta ovat syntyneet tanssin piiristä.

Tanssin ja musiikin suhde on kokenut paljon 1900-luvun aikana, erityisesti modernin tanssin kohdalla. Vuosisadan alussa musiikki nähtiin vapauttavana voimana uusien koreografisten muotojen kehittämisessä. Modernismi vaikutti sekä musiikkiin että tanssiin, ja uutta modernimpaa musiikkia alettiin käyttää myös tanssiteoksissa. Samalla päästiin aiemmasta juonellisuuden pakosta eroon. Vielä 1900-luvun alussa musiikki nähtiin elintärkeäksi osaksi tanssia, ja se tarjosi inspiraatiota koreografeille ja toi lisäksi syvyyttä liikkeisiin. (Jordan 2000, 4.)

Kuitenkin pian asenteissa tapahtui muutos: musiikki nähtiin 1920-luvun loppupuolelta lähtien 1940-luvulle koreografiaa rajoittavana tekijänä, ja tämä johti musiikista luopumiseen joidenkin koreografien ja teosten kohdalla. Koreografit halusivat nostaa tanssin korkeammalle jalustalle, ja alkoivat taistella musiikin visualisoimista vastaan. Asetelma haluttiin laittaa uusiksi ja tehdä pikemminkin musiikista tanssin palvelija. 1950-luvulta lähtien alkoi tapahtua vähittäistä asennemuutosta toiseen suuntaan. (Jordan 2000, 19–20; ks. myös Damsholt 2007.)

Tanssilla on ollut tarve eriytyä musiikista, mutta vastaavaa tarvetta ei ole ollut toisinpäin: musiikki ei ole ollut riippuvainen tanssista eli suhde on ollut yksisuuntainen. Tämä on vaikuttanut asenteisiin sekä tanssijoiden että muusikoiden keskuudessa, ja vaikutus on ilmassa edelleen. Balettimusiikkia ei välttämättä pidetä yhtä ylevänä kuin sinfonioita, ja balettisäveltäjiin suhtaudutaan kuin he olisivat eräänlaisia sekundäärisäveltäjiä. (Suhonen 1991, 46.)

Yksi tanssin tavoite 1900-luvulla on ollut saavuttaa yhtäläinen status muiden taiteenlajien kanssa sekä taiteellisesti että rahoituksellisesti. Tanssi on hakenut asemaa muista itsenäisenä taiteenlajina ja kykyä seistä omilla jaloillaan. (Suhonen 1991, 46.)

2.4 Musiikin ja tanssin suhde

Musiikki ja tanssi ovat aina jossain suhteessa toisiinsa. Ne voivat sulautua toisiinsa, olla tiiviissä yhteydessä tai kulkea täysin eri polkuja. Jopa hiljaisuus viittaa musiikkiin sen puuttumisen kautta. Erilaisia suhteuttamistapoja ovat esittäneet esimerkiksi Blom ja Chaplin, Sawyer ja Sarje.

Blomin ja Chaplinin esittämät vaihtoehdot musiikin ja tanssin suhteesta ovat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa. Musiikki voi heidän mukaan olla 1) yhtä tärkeä tanssin kanssa, jolloin tuloksena

on eräänlainen duetto 2) taustaa 3) fokuksessa tanssin ollessa taustalla 4) variointisuhteessa tanssiin eli fokus vaihtelee musiikin ja tanssin välillä 5) suhteeltaan tanssiin suunniteltu, mutta odottamaton, jolloin syntyy jännitteitä ja jopa absurdiutta. (Blom & Chaplin 1982, 164.)

Elizabeth Sawyer puolestaan jakaa suhteen synkronointiin, oppositioon ja assimilaatioon.¹ Synkronointi pitää sisällään musiikin jakamisen iskuihin ja niiden tarkan seuraamisen. Tanssi seuraa musiikin rytmiä läheisesti, ja tanssissa käytetään hyväksi samoja aksentteja ja dynamiikkaa kuin mitä musiikissa ilmenee. Tanssi seuraa kuuliaisesti myös musiikin muotoa ja tekstiä. Tämä tarkoittaa että musiikin ollessa tyyliltään kepeää, liike on myös kevyttä ja vähäistä. Kun taas musiikki on voimakasta, näyttämöllä näkyy vastaavasti paljon liikettä ja voimaa. Oppositiolla Sawyer tarkoittaa vastakohtaisuuksien hakua temposta ja musiikin rakenteesta. Tanssi ja musiikki tulevat ikään kuin toisiaan vastaan ja törmäävät toisiinsa. Assimilaatio tarkoittaa joustavuutta, ja tilannetta, jossa tanssi ei nojaa musiikkiin, vaan nämä kaksi tavallaan sulautuvat toistensa lomaan. (Sawyer 1985, 24–27.)

Aino Sarjeen esittämät kuusi kategoriaa kuvaavat musiikin ja tanssin riippuvuussuhdetta. Niiden mukaan tanssi 1) perustuu musiikin muotoon yksiselitteisesti, 2) perustuu musiikin muotoon tulkitsemalla, 3) kuvittaa musiikkia, 4) on musiikkiin nähden rinnakkainen eli kirjaimellista seuraamista liikkeillä ei tarvitse olla, mutta kontakti pitää säilyttää, 5) on musiikin säestämää, 6) ei tarvitse musiikkia. (Sarje 1994, 173–179.)

Aino Sarje on tutkinut suomalaisien taidetanssinäkemyksien eroja Suomessa 1980-luvulla. Hänen tutkimuksessaan tulee esille myös suhtautuminen musiikkiin. Tutkimuksessa mukana olleet tanssijat jakautuivat kahteen luokkaan. Baletin ja soveltavan taidetanssin perinteeseen lukeutuvat olivat hyvin riippuvaisia musiikista, kun taas modernistit käsittelivät musiikkia riippumattomammin joko tanssille rinnakkaisena tai säestävänä. Osa kielsi musiikin ja tanssin yhteyden kokonaan. Perinteiseksi modernistiksi kuvattu henkilö kertoi esimerkiksi, ettei tanssi ole musiikista riippuvainen, koska tanssissa itsessään on musiikki sisällään. Musiikin ohjaileva ja häiritseväkin vaikutus tuntui negatiiviselta, ja kyseinen henkilö sai impulssin teokseen muualta ja koki musiikin vain lisänä. (Sarje 1994, 177–179.)

¹ Riikka Hiltunen (2006) käytti näitä suomennoksia, ja koin ne itsekin luontevimmiksi.

Vaikka tanssi ja musiikki ovat erilaisia luonteeltaan, niillä on paljon myös samoja ja yhdistäviä ominaisuuksia. Molemmat liikkuvat ajassa ja nousevat päivittäisen elämän rytmistä (Sawyer 1985, 15). Rytmien käyttö ja ajassa liikkuminen ovat ehkä konkreettisimmat yhteydet, mutta myös ilmaisullisuus, sisäinen luovuus ja monimerkityksellisyys kuvaavat hyvin molempia taiteenlajeja (Lamminmäki 1996, 3).

Kurkelan (1997, 55) mukaan musiikki muistuttaa leikkimistä, koska hänestä musiikki merkitsee aidoimmillaan spontaaneja, omakohtaisia musiikillisia kokemuksia ilman muita päämääriä. Kurkela näkee musiikin henkilökohtaisena sitoutumisena lumottuun todellisuuteen sisäisen impulssin edellyttämän ajan. Tämä katsomus pätee mielestäni erittäin hyvin myös tanssiin. Myös tanssissa koreografi voi heijastaa kokemuksiaan ja tuntemuksiaan. Leikkiminen sanana on kuvaava, mutta saattaa antaa helposti erheellisen käsityksen. Aikuisen muusikon tai koreografin luomisprosessi on kuitenkin yleensä harkittu ja päämäärätietoinen, eikä satunnaista toimintaa mielen mukaan. Kurkelan mukaan musiikki on myös elämänilmaus, ja esimerkiksi musiikin kuunteleminen on sekä olemista että tekemistä (Kurkela 1997, 57).

Reetta-Kaisa Pirhonen on opinnäytetyönsä kirjallisessa osiossa pohtinut omaa suhdettaan tanssiin ja musiikin käyttöön tanssissa. Hänen mukaan liike nykytanssissa on usein sisäsyntyistä ja abstraktia, eräänlaista arjesta irrotettua kehollista runoutta. Hän löytää samoja elementtejä myös musiikista. (Pirhonen 2006, 5.) Musiikki ja tanssi ovat voimakkaita vaikutuksessaan ja ilmaisussaan, vaikka molemmat ovat sanattomia (Sawyer 1985, 36).

Liikuntarytmiikasta ja musiikin vaikutuksesta keholliseen ilmaisuun kiinnostunut musiikkipedagogi Emile Jaques-Dalcroze toi 1900-luvun alussa esille sekä musiikissa että liikkumisessa olevien peruselementtien yhteyden. Jaques-Dalcrozen mukaan sekä liikkeessä että musiikissa voidaan tunnistaa seuraavat käsitteet: kesto, aika, rytmi, fraasitus ja tauot. Jotkin Jaques-Dalcrozen nimeämistä pareista eroavat kielellisesti toisistaan, esimerkiksi äänen intensiteetti ja liikedynamiikka ovat tällainen pari. Yhteydet tanssin ja musiikin parametrien välillä on kuitenkin hyvin nähtävissä, ja nämä yhteydet osoittavat ns. koreomusikaalisen² yhteneväisyyden. (Damsholt 2007, 5.) Jaques-Dalcroze näki musiikin eteenpäin vievänä ja elämää antavana voimana tanssille. Hän myönsi kuitenkin tanssin itsenäisyyden taiteena, ja piti myös hiljaisuutta mahdollisena

² Oma suomennokseni englanninkielisestä termistä 'choreomusical'.

tanssissa. Hänen käsityksensä oli kuitenkin, että tunteet inspiroivat rytmejä, ja nämä rytmit tuotetaan uudelleen liikkeellisessä ilmaisussa. (Jordan 2000, 28.)

Yhteisistä piirteistään huolimatta monet asiat erottavat musiikki- ja tanssimaailmaa toisistaan. Musiikki on luonteeltaan kuunneltavaa eli auditiivista, tanssi puolestaan visuaalista ja silmien kautta aistittavaa. Tanssi vaatii myös voimakkaampaa kehon käyttöä kuin soittaminen. Tanssijat ja muusikot käyttävät eri kieltä ja termistöä, ja lisäksi kulttuuri ja traditio eroavat näillä kahdella taidelajilla hyvin paljon toisistaan. (Smith 2005, 178.)

Musiikin ja rytmin käsittelyssäkin on eroja. Tanssijoiden ja muusikoiden laskutavat eroavat toisistaan: tanssijat laskevat iskuja, yleensä niin kutsuttuja ”kaseja”, kun taas muusikoiden laskut perustuvat vaihteleviin tahtilajeihin, jolloin läheskään kaikkea ei voida jakaa suoraan kahdeksaan. Tanssijat ottavat käyttöön suuremmat yksiköt ja fraasit, mikäli laskut eivät muuten mene yksiin. On olemassa myös tapauksia, joissa tanssijan laskut eivät ole tarkassa suhteessa musiikkiin. Tällainen tilanne muodostuu helposti erityisesti silloin, kun musiikissa ei ole tasaista pulssia. (Hiltunen 2006, 28–29.)

3 Tutkimusmenetelmä

Kandidaatintutkielmaani varten oli luontevinta valita laadullinen menetelmä aiheen vuoksi. Lähestyn tutkielmassani aihetta yhden ihmisen näkökulmiin pohjaten, ja tällä tavalla pääsen tutkimuksessa syvemmälle kuin tekemällä laajan mutta pinnalliseksi jäävän raapaisun. On hyvä muistaa, että jokaisella koreografilla on omat näkemyksensä musiikista, sen merkityksestä ja käytöstä.

Haastattelulla tutkimusmenetelmänä on omat edut ja haittapaulet. Hyviä puolia ovat esimerkiksi saatavien tietojen syvemmän lähestymisen mahdollisuus ja vastauksille tarvittaessa saadut selitykset ja tarkennukset. Haastattelussa ihminen subjektina pääsee paremmin esille, sillä hänellä on mahdollisuus tuoda asioita esille vapaasti, ja hän on itse aktiivisena osapuolena haastattelutilanteessa. Haastattelua suunniteltaessa, toteutettaessa ja tuloksia analysoitaessa tutkijan rooli on korostunut, ja tulkinta saattaa osoittautua ongelmalliseksi. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 35.)

Valmistin haastattelua varten haastattelurungon (ks. liite), johon hahmottelin teemoja ja kysymyksiä, joihin haluan vastaukset. Haastattelurunko koostuu viidestä osasta: musiikkiin suhtautuminen, musiikki tanssissa, musiikin ja tanssin yhteys, työskentely säveltäjän kanssa ja musiikin puuttuminen. Lisäksi halusin selvittää Häiritty hiljaisuus -koreografian musiikkiin vaikuttaneita ideoita. Suunnittelin haastattelun alun perin puolistrukturoiduksi haastatteluksi, jossa haastattelijä kysyy kysymyksiä, mutta haastateltavalla on mahdollisuus kuljettaa aiheita myös oman mielensä mukaan. Loppujen lopuksi haastattelurunko asetti raamit teemoille, mutta haastateltava johdatteli keskustelua. Tämä oli positiivinen asia, koska sain paljon sellaista selventävää ja syventävää tietoa, joka ei olisi tullut ilmi täsmällisillä vastauksilla kysytyihin kysymyksiin.

Haastattelu toteutettiin 30.1.2009 Helsingissä Aleksanterin teatterissa. Nauhoitin haastattelun nauhurille, ja litteroin sen jälkikäteen mahdollisimman tarkasti tekstimuotoon. Kohdat, joissa haastateltava elehti, mietti, nauroi tms., merkitsin ylös.

Koska puheessa oli paljon täytesanoja ja välillä myös epä johdonmukaisia sana- ja lausejärjestyksiä, tein tarkasta litteroinnista niin sanotun siistityn version, jotta asiasta olisi helpompi päästä jyvälle. Pyrin siistimisessä kuitenkin säilyttämään tekstin mahdollisimman alkuperäisenä. Kirjoituksen

seassa käyttämäni lainaukset ovat peräisin tästä karsitummasta versiosta. Siistiminen on perusteltua, koska se ei muuta asiasisältöä, mutta tekee tekstistä ymmärrettävämpää ja helpommin luettavaa.

Haastattelu oli kestoaltaan 36 minuuttia pitkä, ja tässä ajassa ehti kertyä runsaasti tietoa. Sen sijaan, että olisin keskittänyt tarkastelun yhteen tai kahteen koreografiaan, päätin antaa Leinoselle sananvapauden tuoda esille esimerkkeinä niitä koreografioita, joita hän pitää aina kussakin yhteydessä oleellisina.

4 Musiikki Susanna Leinosen tanssikoreografioissa

4.1 Koreografi Susanna Leinonen

Koreografi-tanssija Susanna Leinonen (synt. 1972) on valmistunut Turun konservatorion tanssilinjalta (1996) sekä Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselta (2000). Hänen koreografiansa ovat nykytanssia, mutta teoksesta riippuen vaikutteita löytyy myös muista tanssityyleistä. Leinosen esikoiskoreografia 'Ei kukaan, vain ystäväsi' sai ensi-iltansa vuonna 2000, ja sen jälkeen hän on luonut useita koreografioita, joissa on osassa myös itse tanssinut. Leinonen on työskennellyt tanssijana vuodesta 1997. Hänen teoksia on nähty paljon ulkomailla, ja hän on luomassa kansainvälistä uraa, vaikka hänen koreografioitaan nähdään edelleen myös Suomessa.

Susanna Leinosen koreografioiden vahvasta liikekielestä on paljon mainintoja. Liikkeiden intensiivisyys ja vahvuus on selkeästi nähtävissä, mutta Leinosen teokset eivät tukeudu pelkkään tanssin voimaan, vaan ne ovat kokonaistaideteoksia, joissa myös musiikilla, valoilla, lavastuksella ja puvuilla on roolinsa.

Leinonen on käyttänyt teoksissaan musiikkia eri tekijöiltä. Viiteen viimeisimpään koreografiaan musiikin on säveltänyt Kasper Laine. Sitä ennen Leinonen on tehnyt yhteistyötä Mia Hämäläisen ja Tapani Rinteen kanssa.

4.2 Musiikkiin suhtautuminen

Susanna Leinosella ei ole varsinaista musiikkitaustaa takanaan. Hän kertoi haastattelussa soittaneensa haitaria pikkutyttönä vähän aikaa, mutta koki soittamisen hankalaksi tarvittavan sorminäppäryyden puuttumisen takia. Musiikki on kuitenkin ollut tärkeä kuuntelemisen kautta. Musiikkimaku on hänellä laaja, mutta se on erilainen työn ja kodin välillä.

"Et kotona mä mielelläni kuuntelen vaik jotain oopperamusiikkia tai enemmän ehkä vanhaa jazzii. Ella Fitzgeraldia ja kaikkee tällasta muuta, tai sitten ihan hiljasuutta... Et tuntuu, et työn takii on niin paljon musiikin kanssa tekemisissä, et sit se saattaa olla että ei kuuntele ollenkaan... Mutta salissa mä työstän liikettä paljon mielellään instrumentaalimusiikkiin, mut siis kaikkeen sellaseen mikä vaan saa liikenteeseen ja mikä tuntuu hyvältä ja korvaan miellyttävältä."

Leinonen kertoo saavansa musiikista intoa sellaisiin hetkiin, jolloin tuntuu siltä, ettei pääse käyntiin. Silloin hän kuuntelee rytmikästä musiikkia, kunnes tulee sellainen olo, että voi lähteä taas liikkeelle.

Musiikki antaa siis eräänlaista potkua päivään. Koreografioiden musiikkiin liittyy kuitenkin erityinen laatuvaatimus: teosmusiikin täytyy olla hyvää ja koskettavaa.

”Mä haluan vaan, et se musiikki on hyvää. Sen pitää olla mahdollisimman hyvää ja sen pitää olla mahdollisimman koskettavaa. Sen pitää olla sellasta, mikä musta tuntuu hyvältä kun mä kuuntelen sitä.”

On selvää, ettei kaikki musiikki sovi tanssikoreografiaan. Riippuu hyvin paljon koreografiasta ja sen luonteesta, minkälainen musiikki istuu liikekieleen parhaiten. Säveltäjä Usko Meriläisen (1984, 43–51) mukaan hyvässä tanssimusiikissa on rakenteellista selkeyttä, musiikin hahmojen ymmärrettävyyttä, imua ja houkutusta liikkeelliseen ilmaisuun. Tanssimusiikin ei edes tarvitse olla täyteen ahdettua musiikillista ilmaisua ja konserttikelpoista, vaan sen tulisi antaa tilaa tanssilliselle ilmaisulle. Meriläinen tuo myös esille, että näyttämöllä ajan mittakaava on erilainen kuin musiikissa (ks. myös Heiniö 1996). Yleensä musiikki liikkuu nopeammin kuin liikkeet näyttämöllä. On toki mahdollista, että tilanne on toisin päin, mutta jos tanssissa tapahtuu paljon musiikin ollessa hidastempoista, syntyy helposti absurdiuden tunne. Myös Harri Kuusisaari (1995, 33–34) huomauttaa, että tanssimusiikissa keston ja materiaalin välinen suhde ei aina ole sellainen, että sitä haluaisi kuunnella.

Reetta-Kaisa Pirhonen haastatteli lopputyötään varten säveltäjä/muusikko Hannu Oskalaa, joka oli sitä mieltä, ettei musiikin tarvitse tanssiteoksessa toimia itsenäisesti, koska kyseessä on kokonaistaideteos. Kappaleiden rakenne voi olla absurdi ja pituudet vaihtelevia ja teemat voivat toistua. Samaa teemaa voidaan varioida, kääntää, vaihtaa tahtilajia jne. Kuunneltuna musiikki on todella toisteista, mutta esitystilassa se toimii, koska se luo kokonaisuuden tunteen. Oskala huomauttaa myös, että nykytanssissa liikemateriaali on visuaalisesti syövä, ja perinteinen harmoninen ja rytmisen musiikki syö vapauden tanssia. (Pirhonen 2006, 32–34.)

Johonkin musiikkiin tanssi ei yksinkertaisesti sovi, koska musiikki itsessään on liian voimakasta. Vapautta musiikista on haettu myös käyttämällä ei-musiikillisia ääniä kuten puhetta sekä erilaisia elektronisia ja jokapäiväisen elämän ääniä. Äänimaailman väljempi rakenne antaa suuremman vapauden äänen ja liikkeen yhdistämisessä. (Cheney 1989, 93.) Susanna Leinosen koreografioiden musiikissa äänimaailma on laaja ja monipuolinen. Välillä saattaa kuulua kolinaa, kalinaa tai kahinaa, joka elää sulassa sovussa melodian kanssa. Hiljaisetkin hetket ovat sallittuja.

Kuusisaaren (2007, 41) mukaan taidetanssissa musiikki on saanut väistyä jonkin verran uusien näyttämöllisten ilmaisukeinojen tieltä. Musiikki ei saa häiritä, vaan sen tulee antaa tilaa tanssille ja

kokonaistaideteokselle, jollaiseksi nykyään monet koreografiat pyritään luomaan. Musiikki on pitänyt kuitenkin ainakin toistaiseksi ensisijaisen asemansa taustalla olevana äänimateriaalina.

Leinoselle musiikki tanssissa on tärkeä, koska hän kokee työstävänsä tanssia musikaalisesti ja tekee tarkkoja päätöksiä liikkeen suhteesta musiikkiin. Se miltä musiikki tanssiteoksessa kuulostaa, on tärkeää, samoin kuin se miten musiikki ja tanssi istuvat yhteen toistensa kanssa. Toisinaan hän ei pidä ollenkaan liikaa musiikin kanssa yks yhteen tehtyä tanssia, mutta toisinaan se saattaa palvella tanssissa todella hyvin. Se että jollain tietyllä iskulla on joku tietty liike korostaa liikettä, ja samalla tanssi ja musiikki kuvastavat toinen toisiansa. Näitä kohtia täytyy Leinosen mielestä kuitenkin miettiä tarkkaan. Tietyllä tavalla kyseessä on musiikin kuvittaminen, mutta sitä ei saa tehdä liikaa, jottei koreografiasta tule alleviivaavaa.

Niin koreografit kuin tanssijat suhtautuvat eri tavoin musiikkiin ja sen tarpeellisuuteen tanssissa, mutta koreografian ja tanssin musikaalisuudessa voi olla hyvin suuria eroja. Ylipäätään käsitykset musikaalisuudesta tanssissa ovat muuttuneet paljon. Klassiseen balettiin pohjautuva musikaalisuusihanne on tarkoittanut sitä, että tanssitaan kirjaimellisesti musiikkiin: hypyt ajoitetaan iskuille ja musiikkia seurataan lähes orjallisesti. Nykytanssissa ihanne on lähes vastakohta perinteiselle. Tanssijat ovat pyrkineet irrottautumaan rytmistä ja metristä, mikä vaatii kuitenkin tietoisuutta ja ymmärrystä musiikin tapahtumista. Koreografian ja tanssijan on tunnettava musiikin säännöt, jotta pystyy rikkomaan niitä. Vähimmäisvaatimuksena on relatiivinen eli suhteellinen rytmitaju. Koreografilla ja tanssijalla on oltava jonkinlainen rytmikäisyys, jotta hän pystyy työskentelemään. Rytmityksellä on kuitenkin iso rooli tanssissa, vaikkei musiikkia käytettäisikään. Musikaalisuuden suhteen on nähtävissä kaksi koulukuntaa, joista toinen korostaa musikaalisuuden teknistä ja toinen esteettistä merkitystä. (Hiltunen 2006, 32–33.)

On täysin mahdollista, että henkilöllä on rytmitajua, mutta hän ei pysty silti järjestämään liikkeitään rytmin mukaan. Pelkkä älyllinen käsitys musiikista ei riitä, vaan tiedon on muututtava kinesteettiseksi tietoisuudeksi. Tanssija tarvitsee siis sekä sensorista että motorista rytmikykyä. (Hiltunen 2006, 35.) Sarjeen (1994, 177) mukaan jokaisella tanssijalla on oma rytmensä, jonka pohjalta syntyy myös tanssin rytmi. Akustis-motorinen muisti³ auttaa liittämään liikkeitä niitä vastaaviin musiikillisiin tapahtumiin. Musiikilla on ihmisiin fyysisiä vaikutuksia, jotka saattavat tosin olla eri henkilöillä erilaisia. (Hiltunen 2006, 37.) Toiset ovat herkempiä reagoimaan

³ Termi Eino Roihan kirjasta Johdatus musiikkipsykologiaan (1965).

musiikkiin. Koreografi ja tanssija voi käyttää musiikillista herkkyyttä hyödykseen tanssissa. Hiltunen haastatteli tutkimuksessaan Tommi Kittä, jota on pidetty erittäin musikaalisena tanssijana. Kitti kertoi haastattelussa, että rakensi esimerkkinä olleen Milonga-tanssin koreografian musiikkiin. Tämä on yksi lähestymistapa, mutta Kitti oli kuitenkin sitä mieltä, että myös liikekieli voi olla ensisijainen lähtökohta koreografialle. (Hiltunen 2006, liite 1.) Pirhonen (2006, 16) on lopputyössään osuvasti todennut että ”musikaalinen tanssija, ei tarvitse musiikkia tanssiakseen musikaalisesti, sillä hän on itse muusikko sekä instrumentti, joka pystyy soittamaan liikettä kehossaan itsenäisesti.”

Susanna Leinonen haluaa löytää musiikista maailmoja niin, että siitä syntyy voimakkaita assosiaatioita. Hän peräänkuuluttaa myös miellyttävyyttä korvalle ja melodisuutta.

”Mun mielest mielenkiintosint on se, et on koko ajan semmonen olo, et tää muistuttaa jostain, mut ei oo ihan varma, et mistä. Niin et se jää ehkä vähäks aikaa jollain lailla kiusaamaan. Ja sitten mulle on tärkeetä myös se, et se on miellyttävää korvalle. Mä en semmosesta räiskinnästä, ja sekin vois toimii jonkin aikaa, mut sitten ei silleen, et se ois koko teoksen. Et joku semmonen titatatatitiki nykymusiikki kilikolipongpongpong herättää mus vaan semmost. Et se ei oo tavallaan sellast mistä mä nautin. Et mä tykkään et siin on kuitenkin melodisuutta ja sellasta, et vaikka siin ois voimakkaita ristiriitoja, niin sit kuitenkin. Et se ei oo kuitenkaan mitään sellasta niinku kakofoniaa tavallaan. Sellast kaaosta mistä mä en pääse. Et mun täytyy kuitenkin päästä koreografina jollain lailla käsiks siitä teoksesta.”

Leinonen ei osaa tarkalleen selittää, mitä hän musiikilta haluaa, mutta musiikin pitää olla voimakasta. Jotain sellaista, mikä herättää ja sytyttää kipinän.

”...just se, että mä haluan jotain, mä en tiedä mitä mä haluan, mut mä haluan jotain tosi voimakasta sellasta tajunnanräjäyttävää... Ja et on sellasii jotain tiettyjä rakenteissa, et lähetään jotenki ihan pienestä, ja sitte ykskaks iso kontrasti.”

Laskemiseen Leinonen suhtautuu väljästi. Tarkoituksena ei ole seurata orjallisesti musiikin pulssia, vaan liikkumisen suhteen tanssijalla on mahdollisuus varioida. Jos teoksessa (hyvä esimerkki Suo tihkua vihreä tammi) on joukkokohtauksia, ne tehdään tarkasti laskuihin koska tarkoituksena on, että kaikki liikkuvat tarkasti yhtä aikaa. Leinosen mukaan tällöin saadaan musiikin ja liikkeen yhteisvoimaa kohotettua. Monet soolot on rakennettu niin, että niissä saattaa olla tarkat äänet joillekin tietyille liikkeille, mutta välillä voi löytyä ilmaa, jota on mahdollista rytmittää riippuen esityksestä ja tanssijan tunnelmista päiväkohtaisesti.

”Et jos halua olla jossain poosassa tai asennossa vähän pidempään, niin sit et miten siitä lähtee eteenpäin. Kuhan ei missaa seuraavaa musiikkimerkkiä, jollon tavallaan se antaa enemmän sellasta, riippuen siitä päivästä, mahdollisuutta vielä joka ikisen esityksen myötä. Kokee sitä musiikkii ikään kuin se olis tavallaan semmonen uus kohtaaminen jollain lailla... se on mulle suuri nautinto, kun mä oon salissa ja näytän vaikka tanssijoille, et mä tiedän tasan tarkkaan missä mun pitää olla, ja mä tiedän kuin kauan mä voin olla täällä, ja millä tempolla mun täytyy liikkua niin, et mä oon sit taas jollain terävällä liikkeellä tietyllä iskulla. Se on sellasta mitä mä koen, et on mun mielest sellasta ihanaa ja musikaalisuutta, et voi olla tavallaan auki tietyllä tavalla sille hetkelle, vaikka onkin koko ajan tietonen siitä, millä iskulla pitäis tehdä jotain liikettä. Mut siin on hyvin pieni liikkumavara, mut semmonen kuitenkin pieni vapaus sen liikkeen tekemiseen. Ja sit se auttaa koko ajan jotenkin löytää ja ehkä tuntee enemmän.”

Laskemista Leinonen haluaisi käyttää mahdollisimman vähän, eikä hän laske varsinaisesti ”kaseja” päässä, vaan rytmi on ikään kuin sisään rakennettuna.

Äänimaailmaan kuuluvat musiikin ohella myös muut äänet sekä hiljaisuus. Ilman musiikkia tanssitusta tanssista löytyvät tarvittavat musikaalisuuteen viittaavat elementit kuten aksentit ja fraasit, mutta ne esiintyvät vain ilman musiikillista muotoa. Hiltunen (2006, 2) huomauttaa, ettei musikaalinen tanssi vaadi välttämättä ollenkaan musiikkia. Tanssi ei välttämättä vaadi musiikkia ollakseen kokonaistaidetta, ja musiikkia ei tarvitse kuvitella jos sitä ei ole. Tanssi hiljaisuudessa voi olla itsessäänkin tyydyttävää ja ilmaisevaa. Hiljainen tanssi voi jakaa yhteisiä nimittäjiä musiikin kanssa ja saattaa herättää musiikillisia assosiaatioita tai ideoita tanssijoissa ja yleisössä. (Teck 1994, 4; 72.) Kun musiikkia ei ole taustalla, liikekielille itselleen tulee enemmän painoa ja vastuuta, koska sen on pärjättävä yksinään (Blom & Chaplin 1982, 157). Tanssiessa syntyy väkisin muitakin ääniä kuten tömähdyksiä, tossujen kopinaa ja hengitystä. Teck (1994, 72) esittää, että musiikin yksi tarkoitus on peittää nämä äänet. Hän myös huomauttaa, että hiljaisuus ja tauot ovat osa musiikkia.

Leinonen suhtautuu hiljaisuuteen varsin positiivisesti. Hänen esikoisteoksensa ´Ei kukaan vain ystäväsi´ alkaa viiden minuutin hiljaisuudella ja liikkeellä. Leinonen pitää sitä viehättävänä tapana, ja hän käytti sitä uudelleen Fragile Entityssa.

”Et mä uskon kuitenkin et mä rytmitan omaa liikettä ja teen rytmiä sillä ilman sitä musiikkii ja varmaan tuun palaan siihen hiljasuuden käyttöön, mutta en mä usko, et mä koskaan tulisin tekeen teosta täysin hiljasuuteen. Et se voi olla just osioina ja semmosena mikä tavallaan puhdistaa korvan. Tai sit just se että mun mielest sillä on hyvä lähtee... Et se vähän riippuu siitä minkä tyylistä tai minkä tunnelmaista teosta on tekemässä. Mut hiljasuus on todella, se on hyvä. Ei siin mitään. Se on ihan kiinnostava tapa käyttää, tai niinku osana teosta.”

Hiljaisuus on hänen mielestään tavallaan pyhä asia ihmiselle, ainakin silloin tällöin. Joskus on ihanaa olla hiljaisuudessa, ja Leinonen sanookin kaipaavansa sitä kotona. Työnsä puolesta hän kuuntelee niin paljon musiikkia, että hiljaisuus tuntuu kaivatulta. Hiljaisuutta ja sen rikkomista Leinonen käsittelee teoksessaan Häiritty hiljaisuus.

”...et mitä se on, semmonen häiriintynyt hiljaisuus, ja mitä hiljaisuus on parhaimmillaan, ja mitä tapahtuu silloin kun sä et haluu, et hiljaisuus rikkoutuu ja sit kun se rikotaan. Et miten brutaali tapahtuma se on, ja miten brutaali se on korvalle, kun sä et haluu niinku.”

Leinonen aloittaa työskentelyn uuden koreografian parissa noin parin kuukauden itsenäisellä työstämällä, kunnes hän aloittaa harjoitukset tanssijoiden kanssa. Hän opettaa liikekielen, ja vaihtaa taustalla soivaa musiikkia jatkuvalla syötöllä, jottei työskentely olisi liian raskasta. Ensin hän näyttää sarjan kuitenkin hiljaisuudessa ja selittää sen liikekielen. Sitten kerrataan uudestaan ja uudestaan, ja kun tanssijat alkavat muistaa mistä on kyse, koreografi pistää jotain musiikkia

taustalle soimaan. Tämä musiikki ei ole koskaan kuitenkaan varsinaista teosmusiikkia. Tämä johtuu siitä, etteivät tanssijat puutuisi ja turtuisi teosmusiikkiin. Musiikin käyttöä harjoitusvaiheessa Leinonen kutsuu piristysruiskeeksi.

”Et siel alkaa jengi silleen (liikehtii itse), hyvä svengi tulee päälle, ja jos tavallaan tommonen harjotuspäivä on viis tunti aktiivista liikettä, niin siin on jo siis sietorajoilla miten paljon tanssija pystyy ottaan vastaan. Ni ne on vaan sellasii, et pysytään liikenteessä ja jaksetaan hioo. Mut sit mä vaihdan niitä, et me ei jäää kiinni niihin musiikin kohtiin, tai et sit se vaan otetaan kylmästi pois.”

Koreografien näkemykset musiikista ja liikkeestä vaihtelevat hyvin paljon. Jotkut kuvittavat musiikkia, toiset eivät välitä siitä ja toiset pyrkivät musiikin ja liikkeen vuoropuheluun. Anne-Maaret Lamminmäki haastatteli tutkimuksessaan tanssin opettajaopiskelijoita, tanssinopettajia ja musiikin opettajia heidän käsityksistään musiikista. Tutkimuksessa haastateltavat jakautuivat kahteen merkityskategoriaan. Toiset olivat sitä mieltä, että musiikki antaa muodon ja rajat tanssille, toisten mielestä taas musiikki vaikuttaa emotionaalisella tasolla tanssiin. Tanssivastaajat liittivät musiikkiin enemmän emotionaalisia merkityksiä, mutta selkeää kategoriajakoa ei vastaajien keskuudessa ollut. (Lamminmäki 1996, 58–60.) Hostikka puolestaan haastatteli pro gradu -työssään balettikapellimestari Ari Angervoa, jonka mielestä koreografien suhtautumistavat musiikkiin ovat hyvin erilaisia. Muusikko ja koreografi saattavat lähestyä toisiaan vähitellen tai voi olla, ettei kohtaamista tapahdu lainkaan. Osa koreografeista kokee musiikin häiritsevänä tekijänä, jotkut sen sijaan ammennettavat inspiraatiota musiikista. (Hostikka 1996, 5.)

Doris Humphrey oli yksi 1900-luvun alun maineikkaimpia tanssijoita, ja hänellä oli varsin läheinen suhde musiikkiin. On varsin mielenkiintoista, että Humphreyn suhtautumisessa musiikkiin on perustavalla tasolla paljon samaa Susanna Leinosen kanssa, vaikka Leinonen työstää koreografioitaan aivan erilaisessa maailmassa kuin Humphrey aikoinaan. Humphreyn mielestä musiikki kuuluu luonnollisesti tanssiin, mutta tanssi ei saisi olla kuitenkaan identtinen musiikin kanssa. Samoin hän on kokenut, että musiikilla on voimakas vaikutus tunnelman luomisessa tanssijalle. Humphrey toteaa, että musiikki helpottaa ajassa pysymistä ja ryhmätyöskentelyä. Iskujen laskeminen muuttuu samalla vähemmän matemaattiseksi. (Humphrey 1959, 164; 138; ks. myös Jordan 2000.) Myös Hiltunen (2006, 17) huomauttaa, että musiikki helpottaa etenkin ryhmätanssin yhdenaikaistamisessa. Musiikki toimii ikään kuin metronomina, ja se helpottaa myös iskujen laskemisessa. Humphrey suhtautui myös hiljaisuuteen positiivisesti. Hänen mukaan hiljaisuudessa tanssiminen auttaa keskittymistä ja lepuuttaa korvaa, niin että kuultava musiikki on tuorempi tauon jälkeen (Humphrey 1959, 142).

Vaikka jokaisella koreografilla on omat tapansa toimia ja oma mielipiteensä musiikista, Susanna Leinonen ei ole ainoa suomalaiskoreografi, jonka töissä musiikilla on merkitystä. Kuusisaaren (2007) artikkelissa ilmenee, että nykyykoreografeja kiinnostaa musiikki tanssiteoksessa, ja esimerkkikoreografeina Kuusisaari mainitsee Tero Saarisen, Tommi Kitin ja Alpo Aaltokosken. Saarisen suhtautumisessa musiikkiin on samoja piirteitä kuin Leinosella: nuotteja ei kuviteta liikkeillä, vaan tuodaan esille tunnetiloja ja kontrasteja. Sävellykset herättävät mielessä kuvia ja liikettä, joka puetaan tanssin keinoin liikkeeksi. Musiikin ja liikkeen vastakkaisuudet kiehtovat Saaria, sillä kontrasteja käyttämällä on mahdollista tuoda musiikistakin uusia puolia esiin. Hyvä esimerkki musiikin olemassaolon tärkeydestä Saarisen koreografioissa on koreografia *Next of Kin*, jossa muusikko Jarmo Saari on soittamassa lavalla, ja hän on siten itse myös olennainen osa teosta. Kitti lähtee puolestaan liikkeelle tunnelmista ja ihmisistä. Hän työstää teoksensa joko inspiroivaan musiikkiin tai valmistaa ensin liikkeen, ja etsii sitten koreografiaan musiikin. Kitti näkee tanssin ja musiikin suhteen ikään kuin vuoropuheluna, sillä tuloksen on oltava elävä ja vuorovaikutteinen. Aktiivista yhteistyötä nykysäveltäjien kanssa tehneellä Alpo Aaltokoskella on itse asiassa paljon yhteistä Leinosen kanssa, mitä tulee teosmusiikin lähestymiseen ja kehittämiseen. Yhteistyö lähtee usein mielenmaisemien ja teemojen kartoituksesta ja samalla tapahtuu molemminpuolista oppimista. Aaltokosken mukaan kiinnostavaa uudessa musiikissa on se, että se on vapaampaa tulkinnallisista merkityksistä kuin tunnetut teokset.

4.3. Yhteistyö säveltäjien kanssa

Koreografien kanssa työskentelee ehkä useammin äänisuunnittelija kuin säveltäjä, mutta erot näiden kahden välillä ovat varsin liukuvat. Loppujen lopuksi jokainen määrittelee itse, minkälaisena työtään pitää: säveltämisenä vai äänisuunnitteluna. Kuusisaaren (2007, 41) mukaan äänisuunnittelija on tiiviimmin mukana kokonaisuuden luomisessa koreografiaan, jolloin musiikin itsenäinen painoarvo on pienempi. Haastatellessani Susanna Leinosta hän puhui kuitenkin musiikin tekijöistä säveltäjinä, vaikka yhteistyö oli tiivistä eikä musiikkia tarkoiteta itsenäiseksi teokseksi.

Tanssia ja musiikkia on mahdollista yhdistellä monin eri tavoin. Teosta voidaan lähteä rakentamaan valmiiseen musiikkiin, johon tehdään koreografia tai toisin päin: koreografiaan sävelletään tai etsitään musiikki muuten myöhemmin. Prosessi musiikin ja tanssin työstämisessä voi olla myös yhtäaikaista, jolloin koreografi ja säveltäjä työstävät teosta omalla alueellaan samanaikaisesti yhteistyössä keskenään. (Koivisto, 1990; ks. myös Suhonen, 1991.) Tätä viimeksi mainittua tapaa Susanna Leinonen käyttää lähtiessään luomaan uutta koreografiaa.

Koreografien ja säveltäjien välinen yhteistyö ei yleisesti ottaen ole niin yleistä kuin se voisi olla, sillä usein koreografioissa käytetään valmista musiikkia. Harri Kuusisaari (FMQ 2000) tuo esille artikkelissaan syitä siihen, mikseivät koreografit ja säveltäjät tee enemmän yhteistyötä keskenään. Ongelmana ei välttämättä ole haluttomuus yhteistyöhön, vaan raha. Suomessa tanssia ei juuri tueta julkisesti instituutioiden ulkopuolella. Vaikka ryhmät haluaisivat käyttää elävää musiikkia, säveltäjille ja muusikoille ei ole varaa maksaa. Tämä tulee esille myös Tiina Suhosen (1991, 47) artikkelissa. Toinen ongelma on luonnollisten linkkien puute säveltäjien ja koreografien välillä. Säveltäjä Olli Koskelin huomauttaa, että yleisin ongelma on se, että koreografit näkevät musiikin taustana ja tunnelman luojana, eikä rakenteen osana. Heiniön mukaan myös henkilökohtaiset syyt kuten henkilökemia ja esteettiset mielipide-erot vaikuttavat (Kuusisaari 2000, 52–55). Usko Meriläinen (1984, 44) huomauttaa, että tanssille säveltäminen koetaan usein säveltäjien taholta halpa-arvoisempana, ja ongelmana on myös koreografien ja tanssijoiden vähäinen arvostus musiikkia kohtaan: musiikki nähdään pelkkänä taustana.

Säveltäjä Kalevi Aho (1995) on kertonut Rondo-lehdessä kokemuksiaan musiikin muokkaamisesta Kansallisoopperassa esitettyä Don Quijote -balettia varten. Musiikkia oli muokkaamassa useita säveltäjiä ja orkestroijia, ja lopullisesta versiosta oli jätetty monia tanssinumeroita pois ja monien muiden järjestystä oli muutettu. Aho kritisoi musiikin jättämistä koreografien armoille, ja musiikin pätkimistä niin, että lopputuloksena on sarja toisistaan irrallisia pätkiä vailla kokonaisuuden tunnetta. Aho väittää tekstissään, ettei balettimusiikin laadulla ole väliä koreografeille, kunhan musiikki mahdollistaa näyttävän hyppelähtimisen lavalla. Ahon kritiikkiin vastasivat tanssin puolelta sekä Jukka O. Miettinen että säveltäjä Mikko Heiniö. Miettinen (1996) korosti vastalauseessaan koreografien halua luoda kokonaisuus näyttämöteokselle, johon kuuluvat muutkin osatekijät kuin musiikki. Hän huomauttaa, että myös musiikkipiireissä tapahtuu vastaavaa teosten leikkelyä, ja ettei teosuskollisuus tee tanssista välttämättä yhtään vähemmän musikaalista. Heiniö (1996) nostaa esille musiikin käytön tanssissa ns. äänitapettina. Tällainen synteettinen tapetti on Heiniön mukaan kineettisessä ja ekspressiivisessä suhteessa sen verran neutraalia, että siihen voisi asettaa minkälaisen koreografian tahansa. Tällöin tunnelma muodostuu sellaiseksi, että musiikki on mukana vain koska sen kuuluu olla mukana. Parasta olisi jos musiikkia ei huomattaisi ollenkaan.

Susanna Leinosen yhteistyö säveltäjien kanssa tekee musiikin ja tanssin yhteen tuomiseen oman lisänsä, sillä Leinosen täytyy aloittaa liikekielen valmistaminen salissa jo siinä vaiheessa, kun hän alkaa tehdä säveltäjän kanssa yhteistyötä. Ensin käydään palaveri säveltäjän kanssa siitä minkä

kestoinen musiikki tehdään, minkälainen rakenne siihen halutaan ja mitä instrumentteja käytetään. Ylipäätään keskustelussa yritetään löytää teos musiikkiin sille ominainen maailma. Siltä pohjalta säveltäjä alkaa työstää musiikkia.

Leinonen saa aluksi säveltäjän tuotoksia levyllä, ja hän kuuntelee näitä musiikkipätkiä, jonka jälkeen seuraa jälleen uusi keskustelu siitä mikä on hyvää, mikä toimii ja mikä ei toimi. Samaan aikaan salissa Leinonen kuitenkin työstää liikettä aivan toisenlaiseen musiikkiin, mikä saattaa olla ihan mitä tahansa Leinosen mukaan.

”...se on vaan tavallaan semmost rytmiä, mikä pitää mut liikenteessä. Mutta mä työstän tavallaan, mä tiedän koko ajan missä se teosmusiikki menee, mutta ne sit myöhemmin vast tulee yhteen.”

Valmistaessaan koreografiaa Leinonen työstää paljon liikemateriaalia salissa, ja alkaa laittaa materiaalia dramaturgisesti kasaan kun musiikki on valmis. Hän valikoi pätkiä ja päättää missä haluaa niiden olevan. Sitten hän alkaa istuttaa niitä musiikkiin. Säveltäjä ei tule siis missään vaiheessa harjoituksiin seuraamaan ja sävellä sitten näkemänsä pohjalta, vaan hän tekee oman työnsä pelkkien keskustelujen pohjalta. Vaikka säveltäjä tekeekin oman työnsä, on Leinonen kuitenkin se, joka lopullisesti päättää miten liikkeet istuvat musiikkiin.

Uuden musiikin tilaaminen vanhan käyttämisen sijasta selittyy sillä, että Leinonen haluaa teoksissaan käyttämältään musiikilta ennenkuulumattomuutta ja lisäksi koreografioihin saadaan juuri halutunlainen musiikki sillä. Leinosen mukaan ensi-illan pitää olla kaikin puolin ensi-ilta niin, ettei siinä ole mitään aiemmin kuultua tai nähtyä.

Mia Hämäläisen löytymiseen liittyvästä tarinasta ilmenee tunnelman tärkeys Leinoselle. Hän oli eräänä syyspäivänä Finlandia-talon lähetyvillä Hakasalmen puistossa kävelemässä, ja puistoon oli pystytetty oransseja unikoita täynnä oleva lasinen kasvihuone, josta lähti absurdia musiikkia. Tunnelmalla oli niin voimakas vaikutus, että Leinonen painoi mieleensä musiikin tekijän nimen (Hämäläinen), ja etsi hänet myöhemmin, kun tarvitsi musiikkia uuteen koreografiaan.

”Se lähti tosi voimakkaasta sellasesta, niinkun sanottu, et se jäi niin voimakkaasti se kuva siitä lasikasvihuoneesta ja niist unikoista, ja se ääni. Eli siinä vähän sama mitä ajattelee et ehkä omis teoksissa. Et kaikki niinku yhdistyy, et se visuaalisuus ja se tunnelma ja fiilis ja musiikki ja kaikki. Et siit jäi niin voimakas semmonen muistikuva päähän, et sitä ei pystyny ja onneks ei pystyny karistaa.”

Kasper Laine puolestaan tuli kontaktina Leinosen luottotanssijan ja assistentinakin toimineen Heidi Lehtorannan kautta, jolta sai vinkin Kasper Laineesta ja Laineen CD:n kuunneltavaksi. Yhteistyö lähti jälleen keskusteluista liikkeelle, ja tuntui helpolta.

Leinonen kokee olevansa kiinnostunut surrealismista, ja hän hakee aiheita teoksiinsa läheltä: sellaisista asioista, joita hän kokee tai näkee. Pellavahousut, tank topit ja realismi eivät häntä kiinnosta, vaan hän haluaa heijastaa asiat joltain muuta pintaa vasten ja muuta kautta. Laineen musiikissa hän koki sellaista, joka kiinnosti: jotain absurdia, mutta kuitenkin ihanaa kuunneltavaa. Leinonen mainitsee erityisesti Laineen rytmirakenteet, jotka hän kokee käsittämättömän hienoiksi.

”... ja sit silloin must jotenki tuntu, et siin on jotain sellast niinku samaa niissä maailmoissa, että ehkä vähän sellasta outoo tunnelmaa, sit hirveen voimakkaita tunnelmia.”

Leinonen kokee päässeensä vaikuttamaan itse teostensa äänimaailmaan esimerkiksi rakenteen suhteen. Säveltäjä tuo oman näkemyksensä, ja yhdessä mietitään käytettäviä instrumentteja.

”Et onhan se sit ihan eri, et jos mä vaan tilaisin 18 minuuttii musiikkii, enkä sanois mitään, niin sihän sieltä tulis ihan jotain muuta. Et silleen mä uskon, et yhteistyö on kuitenkin ollu toivottavasti hedelmällistä. Ja sit se on mulle tärkeätä, ja mä uskon, et se on sille säveltäjälle tärkeätä.”

Koreografian omat mielialat ja tunnelmat teoksen suhteen vaikuttavat paljon. Paljon riippuu siitä, missä pisteessä hän on itse menossa. Kasperin Laine on ollut Leinosen mukaan samalla aaltopituudella ja ehkä myös samoissa pisteissä Leinosen kanssa (esimerkiksi Häiritty hiljaisuus), niin että Leinosen mielestä teoksen ja teemojen työstämisen aloittaminen on ollut helppoa.

Leinonen tuo esille myös sen, että monilla koreografeilla on musiikin tekijät salissa istumassa ja katsomassa mitä salissa tehdään. Hänellä itsellään yhteistyön tekeminen on lähtenyt kuitenkin aina toista kautta, ja se on myös tuntunut hyvältä tavalta toimia. Hän saattaa kuvata joskus harjoituksista joitain pätkiä ja näyttää niitä sitten säveltäjälle, jos hän haluaa ehdottaa jotain tietynlaista ideaa.

Leinonen kertoo musiikin käytön kehittyvän hänen koreografioissaan. Hän hakee uusia ideoita, ja tuo esille, että hänen itsensä lisäksi Laine haluaa koko ajan haastaa itsensä ja löytää jotain uutta ja mielenkiintoista, ja tämän takia yhdessä työskentelyä on ollut mukava jatkaa. Teosten työstäminen tietyllä kaavalla johtaa ajan mittaan siihen, ettei jaksaa. Leinonen on arvostanut Laineen avoimuutta uusille ideoille ja näkemyksille, ja Kasperin Laine onkin ollut erilaisille kokeiluille avoin. Säveltäjän oma mielipide ei ole kuitenkaan jyrännyt koreografian mielipiteiden yli.

Leinonen näkee säveltäjän ja koreografian työskentelyssä paljon samaa. Molemmat lähtevät tyhjästä luomaan ideaa ja punaista lankaa teokseen. Koreografi tekee työnsä liikekielellä, säveltäjä musiikilla. Kun Leinonen ja Laine tekivät ensimmäisen yhteistyönsä 2004, heillä ei ollut yhteistyötaustaa, josta olisi voinut hakea uusia ideoita ja hakea taustaa. Useamman yhteistyön

jälkeen pystyy katsomaan taaksepäin sitä mitä on tehty, ja miettiä sen pohjalta, mitä seuraavaksi haluaisi tehdä. Pitkä yhteistyö mahdollistaa myös syvemmän otteen lähteä kehittämään uutta teosta, kun tuntee toisen tyylin ja tavan työskennellä.

5 Lopuksi

Susanna Leinonen käyttää musiikkia koreografioissaan osana kokonaistanssiteoksen ideaa. Musiikilla on roolinsa ja merkityksensä, mutta se ei jyrää tanssin kielen yli. Leinosen tyyli löytää musiikki koreografioihin ei ehkä ole tavallisimmasta päästä, mutta se on ehdottomasti mielenkiintoinen ja ansaitsee tulla tarkastelluksi tarkemmin. Haastattelu vahvisti käsitystäni siitä, ettei musiikki ole koreografille merkityksetön ja arvoton, niin kuin ei olisi väliä mitä taustalla soi. Toki varmasti löytyy niitäkin koreografeja, jotka eivät välitä musiikista tanssin taustalla, jolloin on helppo valita jotain sopivan tuntuista äänimateriaalia, ja laittaa se taustalle pyörimään. Leinosen tapa työstää tanssia musiikkiin ei varmasti ole helpoin, mutta se on taannut joka kerta uudenlaisen kokonaisteoksen, jossa tanssi, musiikki, valaistus ja puvustus ovat samaa maailmaa. Tämä vahvistaa kokemusta kokonaisuudesta ja eräänlaisesta orgaanisuudesta.

Näen Leinosen toteuttavan Sawyerin (1985, 24–27) assimilaatiota eli tyyliä, jossa tanssi ei nojaa musiikkiin, vaan se lomittuu sulavasti musiikin kanssa. Sarjeen (1994, 173–179) esittämistä kategorioista luontevimmalta suhteelta vaikuttaa neljäs kategoria, jossa tanssi on musiikkiin nähden rinnakkainen, jolloin kirjaimellinen seuraaminen ei ole tarpeellinen, mutta kontakti sen sijaan on.

Blom ja Chaplin (1982, 163) mainitsevat musiikin ja tanssin luomisen koreografin ja säveltäjän yhteistyöskentelyn tuloksena samanaikaisesti jopa ihanteelliseksi tavaksi työstää tanssikoreografiaa. Leinosen tapaan etsiä musiikki teoksilleen liittyy tästä poiketen kuitenkin taiteilijoiden itsenäisyys, mikä mahdollistaa riippumattomuuden. Koreografian tekeminen ei ole riippuvainen musiikista eikä musiikki koreografiasta, vaan päälinjat keskustellaan auki. Vaikka musiikki luodaan tanssiteosta varten, sitä ei tehdä tuijottaen liikkeitä ja yrittäen sitten liikekielestä tukea hakien saada ideoita musiikkiin. Kokonaisuudet toimivat hyvin onnistuneen musiikin ja tanssin kielen vuorovaikutuksen ansiosta. Musiikkia ei kuviteta eikä se ole pelkkää pakollista taustaa, vaan musiikin tehtävä ja rooli koreografiassa on luoda ja vahvistaa kokonaisuutta.

Täytyy muistaa, että varmasti löytyy myös niitä tanssikoreografeja, jotka eivät koe musiikkia tärkeänä teoksen luomisvaiheessa tai valmiissa teoksessa. Musiikkia tanssikoreografioissa ei ole nostettu kunnolla esille lukuun ottamatta joitain baletteja. Tšaikovskin säveltämät Joutsenlampi ja Pähkinänsärkijä ovat tästä hyviä esimerkkejä, sillä niiden musiikki koetaan yhtä tärkeäksi kuin säveltäjän muutkin teokset. Stravinskyn Kevätuhria puolestaan esitetään usein ilman tanssia, vaikka

se on luotu musiikiksi tanssiin. Suurin osa tanssiteosten musiikista on kuitenkin jäänyt vain taustamateriaaliksi, ja musiikin vaikutusta ja merkitystä ei ole koettu tärkeäksi. Suunta on kuitenkin muuttunut positiivisemmaksi näkemysten monipuolistuessa. Enää musiikkia ei koeta vain yhdentekevänä äänimateriaalina taustalla, vaan siitä on tullut tärkeä osa tanssikoreografioita. Musiikista tanssissa puhutaan entistä enemmän ja tanssimusiikkia säveltäneet henkilöt nostetaan myös usein esille. Suunta on positiivinen, sillä monipuolisen musiikin käytöllä, ja säveltäjien ja koreografien yhteistyön lisääntymisellä yleisö pääsee nauttimaan sisällöllisesti rikkaammista tanssiteoksista.

Susanna Leinonen on yksi tämän ajan koreografeista, joka on oivaltanut musiikin tärkeyden tanssissa ja käyttää musiikkia monipuolisesti teoksissaan. Teokset tehdään tanssin ehdoilla, mutta musiikki vaikuttaa vahvasti siihen miltä lopputulos näyttää puhumattaan soivan äänen vaikutuksesta. Yhteistyötä säveltäjien ja koreografien välille tarvitaan entistä enemmän, ja on tärkeää tuoda esille musiikin merkitys tanssissa eriävistä mielipiteistä huolimatta, sillä hyvin suunniteltu musiikin käyttö mahdollistaa monipuolisemman ja paremman lopputuloksen. Musiikki ei näin ollen vie huomiota pois tanssista, vaan päinvastoin tekee siitä entistä vaikuttavampaa.

Lähteet

Kirjalliset lähteet

Aho, Kalevi (1995). Balettien musiikki ja koreografien ammattitaito. *Rondo* 33 (1995: 9), 37

Blom, Lynne Anne & Chaplin, L. Tarin (1982). *The Intimate Act of Choreography*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh

Cheney, Gay (1989). *Basic Concepts In Modern Dance – A Creative Approach*. 3. printing. Princeton Book Company, Princeton.

Damsholt, Inger (2007). Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic. *The Opera Quarterly* Vol. 22, No. 1, 4–21

Heiniö, Mikko (1996). Koreografien suhde musiikkiin - ryöstöviljelyä vai kunnioitusta? *Rondo* 34 (1996 : 1), 36-37

Hiltunen, Riikka (2006). *Musikaalinen musiikinkäyttö nykytanssissa – Tapausesimerkkinä Tommi Kitti ja Väärä sävellaji...* Helsingin yliopisto. Musiikkitiede. Pro gradu.

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

Hostikka, Maria (1996). *Basse dansesta balettiin – Katsaus länsimaisen näyttämötanssin ja tanssimusiikin historiaan keskiajasta 1800-luvun loppuun*. Helsingin yliopisto. Musiikkitiede. Pro gradu.

Humhrey, Doris (1959). *The Art of Making Dances*. Edited by Barbara Pollack. Rinehart & Company, Inc., New York

Jordan, Stephanie (2000). *Moving Music – Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books.

Koivisto, Ulla (1990). Näkykö ääntä, kuuluuko tanssia? *Tanssi* 2/1990, 8

Kurkela, Kari (1997). *Mielenmaisemat ja musiikki – Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamikka*. 2., korjattu painos. Helsinki: Sibelius-Akatemia

Kuusisaari, Harri (1995). Äänen, liikkeen ja tilan kokonaistaideteos – Tiina Lindforsin ja Mikko Heiniön Hermes on myytin leikkisä tulkinta. *Tanssi* 16 (1995:3), 33–34

Kuusisaari, Harri (2000). From marriage to cohabitation. Music and dance enjoy an entente cordiale full of opportunities and problems. *Finnish Music Quarterly* 2000: 3-4, 48-55

Kuusisaari, Harri (2007). Tanssi etsii musiikkia sisältään. *Rondo classica* 45 (2007: 11), 40–43

Lamminmäki, Anne-Maaret (1996). *Musiikki osana tanssia ja tanssinopettajakoulutusta*. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatus. Tutkielma.

Lampinen, Elina (1987). *Musiikki voimistelussa ja tanssissa*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Meriläinen, Usko (1984). Musiikki antaa haasteita koreografian luovuudelle. Teoksessa Hannu Reunamäki & Anneli Patomäki (toim.). *Tanssin juhlaa – Celebration of Dance*. Kuopio Tanssii ja Soi ry:n julkaisuja. Kuopio: Kustannuskiila, 43–51.

Miettinen, Jukka O. (1996). Musikaalisuus ei ole yhtä kuin teosuskollisuus. *Rondo* 34 (1996: 1), 36

Pirhonen, Reetta-Kaisa (2006). *Mietteitä tanssin ja musiikin suhteesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Koreografian koulutusohjelma. Opinnäytetyö (kirjallinen osio).

Preston-Dunlop, Valerie (1984). *A Handbook for Dance in Education*. Second edition. Longman, London.

Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana (2002). *Dance and the performative – A choreological perspective: Laban and beyond*. Verve, London.

Sarje, Aino (1994). *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisten taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua*. Helsingin yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

Sawyer, Elizabeth (1985). *Dance with the Music – The World of the Ballet Musician*. Cambridge University Press, Cambridge.

Smith, Marian (2005). Counts and Beats: Moments in the Dialogue between Music and Dance. *Proceedings of Sound Moves: An International Conference on Music and Dance 5th & 6th November 2005*, Roehampton University, 176-187

Suhonen, Tiina (1991). On dance and music. *Finnish Music Quarterly* 1991: 3, 46-48

Teck, Katherine (1994). *Ear Training for the Body – A Dancers Guide to Music*. Pennington, NJ: Princeton Book Company.

Muut lähteet ja materiaalit

Susanna Leinosen haastattelu Aleksanterin teatterissa (Helsinki) 30.1.2009

Susanna Leinonen: Chinese objects – koreografian esitys Helsingissä 27.1.2009

Susanna Leinonen: Häiritty hiljaisuus – DVD-tallenne

Susanna Leinonen: Kaira – DVD-tallenne

Susanna Leinonen: Suo tihkua vihreä tammi – DVD-tallenne

Susanna Leinosen kotisivut: <http://www.choreographer.fi/> (6.3.2009)

Tero Saarinen: Next of Kin – koreografian esitys Helsingissä 4.9.2008

Liite

HAASTATTELURUNKO

1. Musiikkiin suhtautuminen

- Oma musiikkitausta?
- Minkälainen musiikki on mielenkiintoista?
- Mitä musiikki antaa sinulle?
- Entä tanssille? Muuttaako se jotenkin tanssin merkitystä?

2. Musiikki tanssissa

- Mikä on musiikin osa tai rooli koreografiassa? Onko se tärkeää ja onko sillä merkitystä?
- Minkälainen on hyvää musiikkia koreografiaan?
- Mitä musiikissa pitää olla tai mitä haluat siltä?
- Onko musiikki läsnä suunnitellessasi koreografiaa? Missä vaiheessa se tulee mukaan?
- Vaikuttaako musiikki tai sen elementit liikkeisiin ja koreografiaan?
- Puhutaan ns. musikaalisesta tanssista. Minkälaista se mielestäsi on ja onko se tärkeää?

3. Musiikin ja tanssin yhteydestä

- Näetkö musiikilla ja tanssilla olevan yhteisiä piirteitä?
- Millainen tanssin ja musiikin suhde koreografioissasi on? Ovatko ne yhteydessä toisiinsa, ja jos ovat, minkälainen tämä yhteys on?

4. Työskentely säveltäjän/äänisuunnittelijan kanssa

- Olet käyttänyt useita äänisuunnittelijoita. Miten olet heidät valinnut ja miten olette lähestyneet teoksia?
- Oletteko tehneet töitä yhdessä vai erikseen?
- Oletko vaikuttanut mahdollisesti itse äänimaailmaan?

5. Musiikin puuttuminen

- Entäpä hiljaisuus? Teoksissasi on musiikki läsnä. Miten suhtaudut tanssiin ilman musiikkia?
- Estääkö musiikki tanssillista ilmaisua?

6. Häiritty hiljaisuus

- Kun teoksen äänimaailmaa kuulostelee, tuntuu todella siltä, että tässä häiritään hiljaisuutta. Siinä on paljon hiljaisuutta tai rauhallisen tasaista musiikkia häiritseviä ääniä. Mistä ideat näihin ääniin?

Jotain minkä koet tärkeäksi, mutta en ole oivaltanut kysyä?

Kiitos!