

Raízes da música e movimento brasileiros
Liikkeen ja tanssin merkitys brasilialaisessa
kansanmusiikissa

Tea Ylikoski

Maisterintutkielma

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Musiikkikasvatus

Kesä 2019

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Tekijä Tea Ylikoski		
Työn nimi Raízes da música e movimento brasileiros		Liikkeen ja tanssin merkitys brasilialaisessa kansanmusiikissa
Oppiaine Musiikkikasvatus	Työn laji Maisterintutkielma	
Aika Kesä 2019	Sivumäärä 66 + liitteet	
Tiivistelmä <p>Tämä tutkimus on laadullinen tapaustutkimus, joka selvittää miten brasilialaiset musiikin- ja tanssinopettajat kokevat musiikin sekä liikkeen/tanssin ilmenemisen ja niiden välisen yhteyden brasilialaiseen kansanmusiikkiin. Tämän ohella tutkimuksessa tarkastellaan miten nämä opettajat hyödyntävät musiikkia ja liikettä omassa opetuksessaan. Tutkimusaihetta lähestytään etnomusikologisesta näkökulmasta.</p> <p>Lisäksi tutkimuksessa tutustutaan aikaisempaan tutkimukseen brasilialaisesta kansanmusiikista, eritoten sen afrobrasilialaisiin vaikutteisiin, sekä kulttuuriin ja kehollisuuteen. Aikaisempaa tutkimusta kehollisuudesta brasilialaisessa perinnesmusiikissa ei ole paljoa, minkä lisäksi on otettava huomioon brasilialaisten kansanmusiikkityylien lukematon määrä. Tutkimusaineisto kerättiin kesällä 2017 viiden teemahaastattelun kautta ja aineiston analyysissä käytettiin teemoittelua.</p> <p>Tulosten mukaan opettajat kokevat, että musiikilla ja liikkeellä on luontainen yhteys, joka ilmenee eri tavoin. Eritoten brasilialaisessa kansanmusiikissa tämä yhteys on ilmeinen. Kuitenkin musiikin ja tanssin yhteys näyttäytyy erilaisena maanosasta ja kulttuuripiiristä riippuen. Taustalla vaikuttaa erityisesti afrobrasilialainen kulttuuri, jossa musiikki, tanssi, uskonnot ja seremoniat yhdistyvät luontaisesti. Opettajat hyödyntävät omassa opetuksessaan musiikin ja liikkeen läheistä yhteyttä ja soveltavat brasilialaista kansanmusiikkia sen kulttuurillisia juuria arvostaen.</p>		
Asiasanat Brasilia, kansanmusiikki, perinnesmusiikki, kehollisuus, liike, tanssi		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	3
2.1	Brasilia	3
2.1.1	Afro-Brasilia.....	5
2.2	Brasilia ja musiikki	8
2.2.1	Afro-Brasilia ja musiikki.....	13
2.2.2	Candomblé.....	16
2.2.3	Samba.....	18
2.2.4	Capoeira.....	23
2.2.5	Muita brasilialaisen kansanmusiikin muotoja.....	24
2.3	Musiikki ja liike	26
2.3.1	Musiikki, tanssi ja kulttuuri.....	26
2.3.2	Musiikki ja kehollinen kognitio	29
2.3.3	Katsaus Orff- ja Dalcroze-pedagogiaan	32
3	TUTKIMUSASETELMA	34
3.1	Tutkimuskysymykset	34
3.2	Laadullinen tapaustutkimus	35
3.3	Etnografia	36
3.3.1	Etnomusikologia	36
3.4	Tutkijan rooli	40
3.5	Haastattelut	41
3.6	Analysointi	43
3.7	Tutkimuseettiset kysymykset	44
4	TAPAUSTUTKIMUS	45
4.1	Musiikki, liike ja niiden yhteys	45
4.2	Musiikki ja liike Brasiliassa	47
4.3	Brasilia	51
4.4	Brasilialaisen kansanmusiikin opetus ja oppiminen	53
5	JOHTOPÄÄTÖKSET	56
	LÄHDELUETTELO	62
	LIITTEET	67
	LIITE 1 - Haastattelurunko	67

1 JOHDANTO

Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen kehollisuutta, liikettä sekä tanssia ja niiden välistä yhteyttä brasilialaiseen perinne- ja kansanmusiikkiin seuraavien tutkimuskysymysten kautta:

- 1. Minkälainen yhteys musiikilla ja liikkeellä on brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien mukaan?*
- 2. Minkälainen rooli liikkeellä ja tanssilla on osana brasilialaista kansanmusiikkia, ja miten se ilmenee brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien mukaan?*
- 3. Kuinka liikkeen ja tanssin välistä yhteyttä brasilialaiseen kansanmusiikkiin opetetaan, ja miten tämä yhteys ilmenee musiikin- ja tanssinopettajien omassa opetuksessa?*

Aikaisempi maisterintutkielmani (Ylikoski, 2016) sekä oma henkilökohtainen kiinnostukseni brasilialaista kulttuuria kohtaan toimivat tämän maisterintutkielman innoittajina. Edellisen tutkimukseni keskiössä oli liikkeen ja musiikin välinen suhde musiikkikasvatuksellisesta näkökulmasta. Tarkastelin tätä yhteyttä Orff- sekä Dalcroze-pedagogioista käsin, jotka molemmat painottavat liikkeen merkitystä musiikinopetuksessa. Uusin maisterintutkielmani on siten luonnollista jatkoa musiikin ja liikkeen tarkastelulleni, mutta tässä laadullisessa tapaustutkimuksessa olen ottanut ennalta tuttuun aiheeseen etnografisemman ja etnomusikologisemman näkökulman. Kyseiset pedagogiat ovat merkittävästi vaikuttaneet myös omaan opettajuuteeni ja näkemykseeni oppimisesta. Lisäksi tässä tutkimuksessa kahdella haastateltavista on taustallaan Orff-pedagogista koulutusta, minkä vuoksi esittelen lyhyesti sekä Orff- että Dalcroze-pedagogiat myös tässä työssä. Yhdysvalloissa suorittamieni Orff-pedagogisten kurssien kautta olen myös tutustunut brasilialaisiin musiikkikasvattajiin. Heidän suhteensa musiikkiin on oman kokemukseni mukaan hyvin kehollista, minkä vuoksi koin luonnolliseksi ottaa maana juuri Brasilian tarkasteluni kohteeksi. Tämä on kuitenkin vain lähtöoletukseni, joka on toiminut maisterintutkielmani alullepanijana. Tutkielmani otsikko *Raízes da música e movimento brasileiros* on portugalia ja suorana käännöksenä tarkoittaa ”Brasilialaisen musiikin ja liikkeen juuret”. Sana juuri viittaa brasilialaisiin

perinnekulttuureihin. Yhden haastateltavani mukaan Brasiliassa käytetään nimitystä *cultura de raiz (root culture)*, kun halutaan viitata kyseisiin kulttuureihin (MK1).

Kehollisuuden ja toiminnan tutkiminen on osa uutta paradigmaa musiikintutkimuksessa, niin sanottua pragmaattista käännoästä (Leman ja Maes, 2014: 236). Yhä enenevässä määrin kehollisuus ja oppijan kokonaisvaltaisuus tunnustetaan myös uudessa perusopetuksen opetussuunnitelmassa (Opetushallitus, 2014: 17). Kehollisuuden ja liikkeen tarkastelulla on oikeutettu paikkansa musiikkikulttuurien tutkimuksessa (Phillips-Silver, 2009 teoksessa Ylikoski, 2016: 19). Myös muilla tieteenaloilla kehollisuuden tarkasteleminen on nousevan kiinnostuksen kohteena (Bresler, 2013 teoksessa Ylikoski, 2016: 1). Nämä seikat puoltavat ajatusta siitä, että kehollisuuden ja liikkeen tutkiminen on tärkeää ja lisätutkimusta aiheeseen kaivataan. Vaikka kehollisuutta ja musiikkia tarkastelevaa tutkimusta on jonkin verran tehty, etnomusikologian puolella aihe on uusi. Vaikuttaa siltä, että brasilialaisista musiikkikulttuureista ei ole tehty kattavaa tutkimusta kehollisuuden ja liikkeen näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa esiteltyt lähteet tarkastelevat aihetta lähinnä yhden kansanmusiikkityylin kautta, kuten *samban*, jota on tutkittu paljon. Tämän vuoksi nostan tutkimuksessa erikseen esille kolme brasilialaista perinnemusiikin tyyliä: *candomblén*, *samban* ja *capoeiran*, koska niistä on eniten tehty aikaisempaa tutkimusta.

Tutkimustani varten matkustin Brasiliaan vuoden 2017 kesällä, jolloin vierailin Caxias do Sulin, São Paulon ja Rio de Janeiron kaupungeissa. Aineistonkeruun menetelmänä tässä tutkimuksessa toimivat siten teemahaastattelut, joita tein viisi koulutettujen brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien kanssa. Tutkimuksessani tarkastelen siksi koulutettujen ja perinnekulttuureihin perehtyneiden näkemyksiä, enkä alkuperäisistä yhteisöistä tulevien näkemyksiä. Haastatteluissa en halunnut rajata keskustelua tiettyihin kansanmusiikin tyyliin, jotta haastatteluista kerätty tutkimusaineisto kuvastaisi haastateltavien kokonaiskuvaa aiheesta. Tämän vuoksi hyödynsin puolistrukturoitua teemahaastattelua, koska halusin käsitellä jokaisen haastateltavan kanssa tutkimuskysymysten teemoja. Sanomatta lienee selvää, että tutkimukseni aihe on laaja ja eri tavalla toteutettuna tulokset voisivat olla erilaiset. Tutkimusaihe sopisi myös jatkotutkimuksen kohteeksi, jolloin etnografiselle tutkimukselle tyypillisesti kohdemaassa voitaisiin viettää pidempi aika ja kansanmusiikkia voitaisiin tarkastella

yhteisöistä käsin. Ymmärtääkseen brasilialaisia perinnemusiikin tyylejä tulee tarkastella Brasiliata kokonaisuutena, sen historiaa ja siihen vaikuttaneita kulttuureita. Siksi tutkimukseni alussa käyn läpi Brasilian historiaa ja tarkastelen erityisesti afrobrasiliaalaisia vaikutteita, joiden merkitys niin sanotun autenttisen brasilialaisuuden (*brasilidade*) synnylle on kiistämätön. Kuitenkin tulee ottaa huomioon että Brasilia on yksi maailman suurimmista maista, minkä vuoksi kulttuureja ja niiden ilmenemismuotoja on lukematon määrä. Tämän vuoksi tutkimuksessani en pyri tyhjentävästi kuvaamaan tutkimusaiheeni, vaan raotan ovela maailmaan jota Brasilia kaikessa monimuotoisuudessaan edustaa.

2 TUTKIMUKSEN TEORETTISET LÄHTÖKOHDAT

2.1 Brasilia

Kulttuurien sekoittumista on tapahtunut jo kauan, eikä se suinkaan usein ole ollut rauhanomaista ja toivottua (Uribe, 1994: 9). Brasilia, maa joka on lukuisten kulttuurien sulatusuuni, on hyvä esimerkki tästä. Sen alueella on huikea määrä sekoituksia musiikista, uskonnoista, kielistä ja perinteistä (Uribe, 1994: 10). Brasilia on siten monikulttuurinen yhteiskunta, jossa ihmiset ovat eurooppalaista, afrikkalaista ja alkuperäisamerikkalaista syntyperää (Henry, 2008: 7). Brasilian valloitusretki oli portugalilaisten ja katolisen kirkon yhteishanke, jonka vuoksi maan valloitus piti sisällään taloudellisia, poliittisia ja uskonnollisia tavoitteita (Olsen ja Sheehy, 2000: 251). Portugalilaiset rantautuivat Brasiliaan 1500-luvulla paavin siunauksen myötä, joka kirjoitettiin Tordesillaksessa 1494. Se lupasi heille maata eteläisestä Amerikasta (Morales, 2003: 199). Ensimmäinen portugalilainen tutkimusmatkailija oli Pedro Álvares Cabral, joka rantautui nykyisen Bahian alueelle (Uribe, 1994: 10).

1550-luvulla portugalilaiset olivat perustaneet maahan plantaasituotannolle perustuvan talouden (Morales, 2003: 199). He pakottivat alkuperäiskansan orjuuteen, joiden onnistui vastustaa portugalilaisia jesuiittojen tulon asti. Tämän jälkeen heitä kuoli

valtava määrä portugalilaisten ja muiden eurooppalaisten tuomiin tauteihin (Morales, 2003: 199). Vuosina 1650-1900 Brasiliaan tuotiin n. 4 miljoonaa orjaa Afrikasta, koska orjuutettu alkuperäisväestö ei vastannut kolonialistien tarpeita (Henry, 2008: 7; Uribe, 1994: 10). Moralesin (2003: 199) mukaan orjien tuominen Atlantin yli aloitettiin jo vuosisata aiemmin. Brasilian sokeriplantaasit hyödynsivät aikanaan maailmassa eniten muualta tuotuja orjia (Valtonen, 2001: 110). Tähän vaikutti Portugalin systemaattinen orjakauppa sekä maan otollinen sijainti suhteessa Afrikkaan. Valtonen (2001: 5) esittää, että Latalalaisen Amerikan tarkastelussa on yhä tiettyä eurosentrisyyttä, joka juontaa juurensa yhteisestä historiasta. Brasilian talouden ja asutuksen keskipiste on vaihdellut Euroopan kiinnostuksen myötä; sokeritalouden aikana keskipiste oli maan pohjoisosissa, 1700-luvulla etelämpänä Minas Geraisin timanttikaivosten ja myöhemmin 1800-luvulla kahvin myötä (Valtonen, 2001: 14-15). Maalla on ollut kautta aikain otolliset olosuhteet monipuoliseen maatalouden harjoittamiseen, muun muassa kahvi, vilja, viini ja karjankasvatus.

Vuonna 1822 Brasilia irtisanoutui Portugalista ja 1888 säädettiin laki, joka vapautti kaikki orjat (Valtonen, 2001: 613, 619). Vuonna 1889 Brasilia julistautui tasavallaksi (*Estados Unidos do Brasil*), Yhdysvaltojen liittovaltiomallin mukaan. Valtosen (2001: 620-621) mukaan Brasilian tuleva kahtiajako oli jo 1800-luvun lopussa näkyvässä. Etelä hyötyi kahvi- ja karjankasvatuksesta ja muotoutui vauraaksi, urbaaniksi ja kehittyväksi, kun taas pohjoinen kärsi taantuvista sokerialueista ja muotoutui köyhäksi, uskonnolliseksi ja maalaiseksi. Uskonnolla onkin ollut keskeinen rooli ihmisten sosiaalisissa ulottuvuuksissa (Henry, 2008: 24). Brasiliassakin uskonnot ovat vaikuttaneet ihmisten arvoihin, asenteisiin, sosiaalisiin suhteisiin ja kulttuuriin. Kirkko on kuitenkin Brasiliassa ollut aina valtion alainen, esimerkiksi monet kirkonmiehet palvelivat koillisen plantaasien omistajia (Olsen ja Sheehy, 2000: 251). Tällöin Keski- ja Etelä-Brasilia jäivät kirkon kannalta vähemmälle huomiolle, koska eteläisistä alueista ei ollut samanlaista taloudellista hyötyä kuin pohjoisesta. Etelän asuttivat portugalilaiset maanviljelijät sekä muut pienet ihmisryhmät, jotka asuivat hajautuneesti n. 10-15 kotitalouden ryhmissä. Näin kirkon vaikutus ei yltänyt etelään samaan tapaan kuin pohjoiseen, joten etelän väestö kehitti omia hengellisiä perinteitä, jotka perustuivat portugalilaisille kristillisille perinteille (Olsen ja Sheehy, 2000: 251). 1930-luvulla Brasilia kehitti teollisuuttaan ja kehityksen painopiste siirtyi maalta urbaaneihin

kaupunkeihin (Olsen ja Sheehy, 2000: 268). 50-luvulla kehitys jatkui yhä ja suuri määrä ihmisiä muutti suurkaupunkeihin etenkin maan kaakkoisosista. 90-luvun lopulla jo 75% kaikista brasilialaisista eli suurissa kaupungeissa.

2.1.1 Afro-Brasilia

Afrobrasilialaiseen identiteettiin on vaikuttanut historialliset, sosiaaliset ja kulttuuriset kokemukset, kuten pakotettu maahanmuutto, kolonialismi, orja ja isäntä suhteet, kulttuurinen muisti, paikalliset ja etniset yhteydet, seka-avioliitot, uskonnollinen käännyttäminen ja muokattu esi-isien palvonta (Henry, 2008: 7). Vaikka jo vuonna 1831 määrättiin ensimmäinen orjuuden vastainen laki ja vuonna 1871 laki orjien lapsien vapauttamisesta, vasta vuonna 1888 astui voimaan kokonaisvaltainen orjuuden lakkauttaminen (Browning, 1995: 3). Tosin tähän niin sanottuun vapautumiseen on erityisesti afrobrasilialaisten osalta viitattu valheena, koska orjat ja heidän jälkeläisensä siirrettiin suoraan köyhien kaupunginosiin (*favelas*).

Afrobrasilialaiset kuuluvat afrikkalaiseen diasporaan. Bakan (2007: 19) kuvaa diasporan kansainväliseksi verkostoksi, jota yhdistää yhteinen isänmaa ja kulttuuri. Kuitenkaan diasporakulttuurien määrittely ei ole yksiselitteistä, koska diasporaan lukeutuvat elävät läheisessä suhteessa nykyiseen kotimaahansa, kuten myös alkuperäiseen syntysijaansa (Harris, 2001: 104). Siitä syystä Harris viittaa näihin kulttuureihin kulttuureina joilla on kaksi identiteettiä ja tietoisuutta. Tämä synnyttää väistämättömiä monimutkaisuuksia ja ristiriitoja, joita ilmenee näiden eri kulttuurien vuorovaikutuksessa sekä rinnastamisessa. Eurooppalaisten tutkimusmatkat 1500-luvulla olivat syynä valtavalle afrikkalaisten ja heidän kulttuurinsa leviämislle (Harris, 2001: 107). Orjakauppa kuvasti afrikkalaista moninaisuutta, lukuisia eri etnisiä ryhmiä, uskontoja, kieliä jne. (Dodson, 2001: 120). Orjia vainottiin heidän uskonnollisten perinteidensä vuoksi (Sterling, 2012: 24). Kuitenkin heidän onnistui naamioida nämä perinteet katolisiksi menoiksi, mikä mahdollisti niiden säilymisen (Sterling, 2012: 26). Perinteiden säilymisen myötä orjien onnistui säilyttää tietoisuus omista juuristaan, minkä lisäksi toivo vapaudesta heijastui heidän musiikkiinsa, runouteensa, uskontoihinsa ja synnytti myös vastarintaa (Harris, 2001: 108). Orjien kesken syntyi myös hierarkioita, jotka

määrityivät synnyinmaan ja työn mukaan. Kaikesta tästä syntyi monimutkainen ihonväriin perustuva systeemi, joka määritteli niin sanotun valkoisuuden asteen termeillä kuten *negro*, *preto*, *moreno*, *pardo* jne. (Sterling, 2012: 24). 200 väriin perustuvaa nimiluokitusta säilyivät aina 1990-luvulle asti.

Orjat omaksuivat myös isäntiensä kulttuuriperinteitä, mikä synnytti edellä mainitun kaksoisidentiteetin (Harris, 2001: 108). Oman kulttuurin muokkaamisen kautta he muokkasivat myös itseään (Dodson, 2001: 120). Heidän kulttuuriperimänsä sekoituessa alkuperäisväestön ja eurooppalaisten kulttuureihin tulivat he synnyttäneeksi itsensä uudelleen niin biologisesti kuin kulttuurisesti. He tulivat kehittäneeksi uusia vuorovaikutuksen tapoja, uskontoja, kirjallisuutta, musiikkia ja tanssia, sosiaalisia ja poliittisia järjestelmiä jne. Vanhat afrikkalaiset uskonnot saivat uudessa maassa uuden synkretisoidun muodon. Siten voidaan väittää että niin sanottu uusi maailma Amerikoissa, oli uusi suurelta osin valtavan afrikkalaisen vaikutuksen ansiosta (Dodson, 2001: 121).

Salvador ja Rio de Janeiro ovat sijainneet konservatiivisen ja katolisen Brasilian ytimessä, jossa viranomaiset ovat nähneet afrobrasiliaiset perinteet noituutena tai animismina, joihin viranomaiset ovat usein reagoineet ennakkoluuloisella ja ankaralla tavalla (Henry, 2008: 47). *Embranquecimento* oli Brasilian hallituksen vuosina 1889-1911 lanseeraama linja, jolla pyrittiin valkaisemaan Brasilian väestöä kieltämällä maahanmuutto Afrikasta ja Aasiasta ja rohkaisemalla maahanmuuttoa Euroopasta (Sterling, 2012: 4). Tämän nähtiin parantavan ihmisten asemaa yhteiskunnassa. Samaten seka-avioliittoihin kannustettiin ja näin ”hyökättiin” geneettisesti tummaihoista väestöä vastaan. Lisäksi hallituksen taholta yhteiskunnalle välittyi viesti, että vain vaaleaihoisemmilla jälkeläisillä olisi mahdollisuus edetä yhteiskuntaluokalta toiselle. (Sterling, 2012: 5). Tänä päivänä vaikka Brasilia ajaa rodullisesti demokraattista ideologiaa, on maa kuitenkin usein estänyt etnisyydelle perustuvien järjestöjen toiminnan (Henry, 2008: 8). Uskontoon on myös suhtauduttu Brasiliassa ajoittain kieltämällä ja toisinaan sietämällä (Henry, 2008: 46). Afrobrasiliaisiin perinteisiin liittyy vaikea poliittinen ja yhteiskunnallinen ilmapiiri, joka on vuosia ylläpitänyt kuvaa rodullisesti yhtenäisestä Brasiliasta, jossa epätasa-arvoa ei tunnusteta. Sterling (2012: 4) esittääkin, että rodullinen demokratia on Brasiliassa vain myytti. Syrjintä on yhä

nykypäivää Brasiliassa, mutta rodun sijasta se ilmenee yhteiskunnan luokkajakona (Browning, 1995: 4). Vaikka Brasilia on yksi maailman kymmenestä suurimmasta taloudellisesta mahdista, on maan varallisuus silti jakautunut epätasa-arvoisesti (Sterling, 2012: 5). Brasilian hallitus ei tunnusta rasismia (Browning, 1995: 7). Rasismi on kuitenkin ottanut muodon, jossa varallisuus jakaantuu epätasaisesti eri syntyperää oleville ihmisille (Morales, 2003: 200). Tilannetta kuvaa hyvin se, että Brasiliassa on 150 miljoonaa asukasta, joista 53% on afrobrasilialaisia ja 47% valkoisia (Gilberto, 2001: 291). Lukutaidottomia heistä ovat 28,5% afrobrasilialaisista ja valkoisista 11%. Köyhimmät brasilialaiset, joita on 20% kansalaisista, omistavat 2,6% koko maan vauraudesta, kun maan rikkaimmat (10%) omistavat 48,1%. Tämän vuoksi varallisuuden jakaantuminen Brasiliassa on epätasa-arvoisempaa kuin esimerkiksi Intiassa (Gilberto, 2001: 291). Harari kirjoittaa samasta ilmiöstä ja nimeää sen kulturismiksi (Harari, 2014: 339). Kulturismi selittää ihmisryhmien luokkaerojen juontuvan historiallisista eroista, ei rodullisista kuten rasismissa. Kuitenkin rodulliset seikat ovat vaikuttaneet kansakunnan muotoutumiseen ja sen historiaan, joten eikö voitaisi todeta että kulturismikin pohjaa pohjimmiltaan rasismiin? Gilberto (2001: 292) esittää, että nykyinen taloudellinen tilanne on suoraa seurausta sokeriruokokasvien viljelystä, kaivosteollisuudesta ja kahvin viljelystä, jotka kaikki ovat perustuneet orjuudelle. Kuten muuallakin Latinalaisessa Amerikassa brasilialainen yhteiskunta perustettiin siis luokkayhteiskunnan juurille, jossa ihonväri määrittä kansalaisen luokan (Morales, 2003: 199).

Vuosina 1930-45 Brasilia omaksui uuden afrobrasilialaista identiteettiä vaalivan ideologian uuden presidentin myötä (Vargas) (Henry, 2008: 47). Tällöin afrikkalaista syntyperää olevat nähtiin tärkeänä osana brasilialaista yhteiskuntaa. Näistä kulttuurin muodoista tuli tunnuskuva rodullisesta ja kulttuurisesta sekoittumisesta (Sterling, 2012: 4). Afrobrasilialainen kulttuuri on siis laajasti hyväksytty edustamaan brasilialaista identiteettiä (brasilidade), mutta se kielii kuitenkin valikoivasta afrikkalaisuuden hyväksynnästä (Sterling, 2012: 5). Koska kaikesta huolimatta afrobrasilialaiset ovat yhä brasilialaisen yhteiskunnan alimmalla portaalla, vaikka heidän kulttuurinsa on nostettu kansalliseen ja kansainväliseen valokeilaan (Henry, 2008: 49). Tässä mielessä Brasilian monikulttuurisuus on hankala hybridi, koska sen sisäiset suhteet eivät ole tasa-arvoisia

keskenään ja tietyille kulttuuripiireille annetaan enemmän painoarvoa kuin toisille (Sterling, 2012: 6).

2.2 Brasilia ja musiikki

Ääni, rytmi, melodia, harmonia, dissonanssi ja resonanssi ovat aina olleet osa Brasiliaa (Finn, 2014: 68). Brasilian monivaiheisen historian vuoksi musiikki on risteymiä täynnä. Musiikki on läsnä tilanteissa ja tapahtumissa, joissa se hyödyntää sosiaalisia, kulttuurisia, emotionaalisia, ilmaisullisia ja kehollisia resursseja (Finn, 2014: 69). Brasiliassa musiikilla on myös aina ollut keskeinen sija kulttuurisen ja rodullisen identiteetin rakentajana, minkä lisäksi se on hyödyttänyt valtiota ja tuottanut tuottoa. Erityisesti orjille musiikki oli merkittävää, koska heillä ei ollut pääsyä kirjalliseen kehitykseen. Musiikki on siten jo pitkään ollut Brasiliassa elintärkeä kommunikointiväline osalle väestöstä, koska vain puolella on ollut pääsy koulutukseen ja suurelta osalta on evätty kansalaisyhteiskunnat (Finn, 2014: 69). Näin ollen musiikki ei ole irrallista maantieteestä, ympäristötieteestä, väestötieteestä, historiasta, taloudesta tai politiikasta (Olsen ja Sheehy, 2000: xiii). Erityisesti historia auttaa meitä ymmärtämään miten musiikki, tanssi ja muut itseilmaisun muodot ovat kehittyneet sosiokulttuuristen tapahtumien seurauksina. Musiikki toimii myös eri yhteiskuntaluokkien, ikäryhmien, uskontokuntien ja poliittisten ryhmien identiteetin rakentajana (Olsen ja Sheehy, 2000: 250). Musiikki siis liittyy kaikkeen elämään, se kuvaa ja reflektoi subjektiivisuutta, poliittisia prosesseja, kulttuurisia käskyjä ja sosiaalista muutosta (Sterling, 2012: 173).

Brasilialaisesta musiikista käytetään yläkäsitettä MPB (*Musica popular brasileira*) (Broughton ja Ellingham, 2000: 333). Maassa musiikki on oma maailmankaikkeutensa, josta tunnetuimpana yhä edelleen pysyy samba (Broughton ja Ellingham, 2000: 332). Brasilialainen musiikki on maailmanmusiikkia, jota esitetään ja tunnustetaan kansainvälisesti ja jonka vaikutuspiiri on laaja. Kirjoittajat vertaavat brasilialaista musiikkia jäävuoreen, jonka pieni näkyvä huippu ei kuvasta pinnan alla näkymättömissä piilevää valtavaa eri musiikkikulttuurien massaa, joka on vielä tähän päivään pysytellyt isolta yleisöltä piilossa. Brasilialaiseen musiikkiin on vaikuttanut eurooppalainen, afrikkalainen ja alkuperäisamerikkalainen kulttuuri (Morales, 2003: 1). Tämä synnyttää

hyvin rikkaan musiikillisen maailman, joka sisältää valtavan määrän eri rytmejä, melodioita ja alueellisia tyyllisuuntia (Broughton ja Ellingham, 2000: 332). Merkittävää on näiden eri kulttuurien sulava sekoittuminen, missä kuitenkin jokaisella musiikkityylillä on tunnusomainen tonaalinen ja rytmisen aineksensa, joka latinalaisen musiikin tapauksessa useasti on peräisin afrikkalaisista tai alkuperäisamerikkalaisista vaikutteista (Morales, 2003: 1). Erona muihin Latinalaisen Amerikan musiikkityyleihin, joissa afrokuubalaisella *clave*-rytmillä on usein keskeinen asema, ei brasilialainen musiikki sitä juurikaan käytä (Morales, 2003: 197). Tämän lisäksi muualla Latinalaisessa Amerikassa suositut paritanssit eivät ole valtavirtaa Brasiliassa. Brasilialaisessa musiikissa on myös selkeämmin kuultavissa Pohjois-Amerikan pop ja jazz vaikutteet, minkä lisäksi kieli toimii erottavana tekijänä (Morales, 2003: 197).

Brasilialaisesta musiikista tiedetään hyvin vähän ennen portugalilaisten tuloa ja tietoa ei ole paljoakaan valloittajien kolmelta ensimmäiseltä vuosisadalta (Olsen ja Sheehy, 2000: 250). Tämä vähäinen tieto koskee lähinnä roomalais-katolisen kirkon ja portugalilaisen ylimystön musiikkia. Portugalilaisten tuoma katolinen musiikki sekoittui alkuperäisväestön ja Afrikasta tuotujen ihmisten perinteisiin luoden synkretistisiä uskontoja (Olsen ja Sheehy, 2000: xiv). Brasilialaisen musiikin afrikkalaiset juuret ovat jotakuinkin hyvin säilyneet, kun taas alkuperäisväestön musiikki on miltei kokonaan hävinnyt (Uribe, 1994: 10). Tähän vaikutti jesuiittojen sinnikäs käännytystyö, joka tukahdutti alkuperäiskansan kulttuurisia ja uskonnollisia tapoja (Uribe, 1994: 10; Olsen ja Sheehy, 2000: 252). Alkuperäisväestöä sopeutettiin tehokkaasti musiikin ja musiikinopettamisen avulla, minkä vuoksi jo 1500-luvun puolivälissä alkuperäisväestö soitti ja valmisti eurooppalaisia soittimia, ja natiiveista koostuvat orkesterit säestivät portugalilaista ja latinalaista uskonnollista musiikkia (Olsen ja Sheehy, 2000: 252). Sopeuttaminen on lopulta ollut niin tehokasta, että alkuperäiskansan kulttuurien vaikutus Brasilian kulttuuriin on ollut hyvin pientä. Musiikin osalta heidän kulttuuristaan on säilynyt lähinnä muutamia yksittäisiä termejä, tansseja ja perkussioita (Olsen ja Sheehy, 2000: 252). Uriben (1994: 11) mukaan näistä kulttuureista säilyi myös huiluja sekä tiettyjä laulutyylyjä. Nykyisin alkuperäiskansan musiikin vaikutteita löytyy eniten maan länsiosista, kuten myös Andien lähetyviltä.

Afrikkalaista syntyperää oleva väestö oli ”onnekkaampaa”, koska heitä ei uudelleen koulutettu kuten natiiveja, eivätkä he olleet yhtä tarkan valvonnan alaisena (Uribe, 1994: 10). Portugalilaiset olivat myös sallivampia kuin pohjoiseurooppalaiset valloittajat, minkä lisäksi portugalilaiset olivat suurelta osin miehiä, jonka vuoksi he ajan myötä sekoittuivat muuhun väestöön. Portugalilaiset toivat mukanaan myös oman musiikkinsa melodiset ja harmoniset perinteet, niin hengelliset kuin maallisetkin, joihin kuuluivat myös espanjalaiset, ranskalaiset ja pohjoiseurooppalaiset vaikutteet. Tietyt perkussiot juontavat juurensa marsseista ja ovat tänä päivänä osa useaa brasilialaista musiikkityyliä (Uribe, 1994: 11). Esimerkiksi tamburiinista tuli todella suosittu ja siitä kehitettiin brasilialainen versio *pandeiro*. Tällaisia niin sanottuja vanhojen soitinten uudennoksia on Brasiliassa useita. Useista afrikkalaisista perkussioista syntyi uusia brasilialaisia vastineita, kuten *caxixi*, *afoxé*, *reco-reco* jne. Lisäksi portugalilaisten kieli juurtui koko maan käyttöön. Afrikkalaista musiikkiperimää ovat etenkin vokaaliset ja rytmiset elementit, kuten rinnakkaiset terssikulut sekä perkussiot (Uribe, 1994: 11; Olsen ja Sheehy, 2000: 257). Orjia tuotiin Brasiliaan lähinnä Mosambikista, Angolasta ja Kongosta. Esimerkiksi brasilialaisessa candomblé-uskonnossa on selkeästi näkyvillä sen afrikkalainen perimä muun muassa kysymys-vastaus laulussa ja jorubalaisessa rummutuksessa (Uribe, 1994: 11). Tämän lisäksi afrikkalainen polyrytmiikan perinne, jossa tasajakoinen ja kolmijakoinen soivat päällekkäin, on olennainen osa useita brasilialaisia rytmejä. Afrikkalainen vaikutus näkyi eniten pohjoisessa Brasiliassa, jossa se on vallitsevassa asemassa vielä nykyäänkin. Maallisia brasilialaisia musiikkityylejä ovat muun muassa samban muodot, *bossa nova*, *baião*, *lundu*, *maxixe*, *jongo*, *coco* ja *batuque* (Uribe, 1994: 16). Hengellistä perinnettä edustavat esimerkiksi candomblé, *afoxé*, *catimbó*, *umbanda* ja *xango*. Lisäksi alatyylinä on lajit, jotka kuuluvat tiettyihin seremonioihin, mutta eivät välttämättä ole uskonnollisia, kuten *capoeira*, *maracatu*, *frevo*, *congada* ja myös *batuque* (Uribe, 1994: 16).

Keski-Brasilian ja eteläisen maanosan musiikki kuvastaa alueiden monimuotoista asukaskuntaa (Olsen ja Sheehy, 2000: 250). Urbanin musiikin keskuksat sijaitsevat Rio de Janeirossa ja São Paulossa. Brasilian musiikillinen pääkaupunki on Bahian Salvador. Salvadorissa rummutuksen ja perkussoiden merkitys on korostuneempaa kuin missään muualla Brasiliassa (Broughton ja Ellingham, 2000: 337). Kaakossa maalaishäädäntö antoi vaikutteita, koillisessa perinteiset tyyli, joihin ovat vaikuttaneet suuret

maahanmuuttajaryhmät, kuten kiinalaiset, saksalaiset, italialaiset, japanilaiset jne. (Olsen ja Sheehy, 2000: 250). Eteläinen Brasilia on saanut musiikilliset vaikutteensa eurooppalaisten maahanmuuttajien aalloissa, etenkin saksalaisten (Olsen ja Sheehy, 2000: 258). Siellä musiikin tekeminen keskittyi maanviljelijöiden elämäntavan ja työn ympärille, kuten työlauluihin (*brão*) ja työpäivän jälkeen musisointiin ja tanssiin (Olsen ja Sheehy, 2000: 251). 1500-luvun lopulta vapaaehtoisvoimin toimivat veljeskunnat (*irmandades*) toimivat tärkeimpänä linkkinä yhteiskunnan ja kirkon välillä, jolloin musiikillinen toiminta ilmeni erityisesti pyhimysten kunnioittamisen kautta. Kultaryhtäyksen aikaan 1750-1800-luvuilla veljeskuntien merkitys korostui uudessa taidesuuntauksessa (*barocco mineiro*), josta syntyi nykyään tunnettu *mineiro* homofonisen säveltämisen tyyli (Olsen ja Sheehy, 2000: 252). Kahvinviljelyn kultakautena plantaasit vaikuttivat musiikillisiin perinteisiin, jolloin kaksi rinnakkain elävää kulttuuria, isäntien ja orjien, rupesivat ajan myötä sekoittumaan toisiinsa (Olsen ja Sheehy, 2000: 253). Kuitenkin plantaasien sosiaaliset tapahtumat keskittyivät kristillisten juhlien ja eurooppalaistyyllisen tanssin ympärille, kun taas orjien keskuudessa soitettiin ja tanssittiin *catereteta* ja *batuqueta*. Kun festivaalit kasvoivat ja muuttuivat taidokkaiksi esityksiksi, uusia musiikin tyyliä kehitettiin komeutta tukemaan, kuten puhallinorkestereja ja afrobrasiliaalaista perinnettä olevaa musiikki- ja tanssidraamaa (Olsen ja Sheehy, 2000: 254).

Kaivosalueiden ulkopuolella ainoa merkittävä urbaani keskittymä oli Rio de Janeiro, jonka musiikki keskittyi luostarin yhteyteen (Olsen ja Sheehy, 2000: 254). Siitä huolimatta Rio toimi uusien musiikillisten tuulien ja vaikutteiden syntysijana, josta ne levisivät muualle Brasiliaan 1800-luvulla. Tähän vaikutti myös seikka, että taiteellisesti suuntautunut kuningas siirsi hovinsa Rio de Janeiroon 1800-luvun alussa. Tällä aikakaudella syntyivät myös ensimmäiset brasiliaalaiset oopperat (Olsen ja Sheehy, 2000: 254). Suurten kaupunkien ulkopuolella musiikki liittyi vahvasti uskonnollisiin juhliin, joissa pyhimykset kuvattiin iloisina muusikkoina ja tanssijoina (Olsen ja Sheehy, 2000: 261). 1920-luvulla musiikin tekeminen urbaaneissa suurkaupungeissa oli hyvin yhteiskuntaluokan mukaan jaettua (Olsen ja Sheehy, 2000: 263). Eliitti harrasti eurooppalaista ja paikallista taidemusiikkia sekä paritansseja, keskiluokka *choro*-tyyliä kaupunkien kaduilla ja köyhimmät keksivät uusia musiikin muotoja *batuque*-tyylin pohjalta. 30-luvulle tultaessa samba oli jo ylittänyt kaikki nämä luokkarajat (Olsen ja

Sheehy, 2000: 263). Samalla vuosikymmenellä radion keksiminen avasi brasilialaisen musiikin muulle maailmalle (Broughton ja Ellingham, 2000: 333). Brasilialaiseen musiikkiin on vaikuttanut myös nationalismin aalto ja militarismi (Olsen ja Sheehy, 2000: xiv). Vuosisadan lopussa musiikkia värittivät nationalistiset aatteet. Tämän aallon harjalle nousi säveltäjä Heitor Villa-Lobos (Olsen ja Sheehy, 2000: 255-256). Nationalismi vallitsi musiikissa aina 1960-luvulle asti, jolloin militaristit kaappasivat vallan (1964), josta alkoi kaksikymmenvuotinen militaristinen aikakausi (Broughton ja Ellingham, 2000: 340). Tuona aikana musiikkia sensuroitiin ankarasti ja useat muusikot karkotettiin maasta. Tämä kuri säilyi vuoteen 1985 asti. *Tropicalismo* oli vastareaktio tapahtumille ja sen eturintamaan nousi useita tunnettuja muusikoita, kuten Caetano Veloso, Gilberto Gil jne. (Broughton ja Ellingham, 2000: 340). 70-luvulla paikalliset herätysliikkeet ohjasivat musiikillista kehitystä ja 80-luvulla itsenäiset vaikutteet (Olsen ja Sheehy, 2000: 268).

Musiikki ja tanssi ovat merkittävä osa ihmisten elämää Latinalaisessa Amerikassa (Olsen ja Sheehy, 2000: 1). Musiikin esittämiseen kuului läheisenä elementtinä tanssi ja yleisön aktiivinen osallistuminen (Olsen ja Sheehy, 2000: 4). Musiikin tekeminen on siis tapahtuma, joka on tarkoitettu jaettavaksi. Musiikkia ei siten ole ilman sosiaalista kontekstia, joka linkittyy uskontoihin, talouteen, ilmiöihin jne. (Olsen ja Sheehy, 2000: 27). Osa alkuperäisväestöstä käyttää samaa sanaa kuvaamaan näitä molempia (Olsen ja Sheehy, 2000: 43). Heille liike on yhtä olennainen osa esitystä kuin äänikin. Musiikkityylin nimi myös usein viittaa sekä tämän tyylin musiikin rytmiin että tanssiin, kuten sambassa (Olsen ja Sheehy, 2000: 44). Latinalaisessa Amerikassa on myös tanssidraamaa, jossa musiikki, puhe ja liike sekoittuvat luoden yhtenäisen tarinan. Kehon liikkeet, kuten musiikin äänetkin, sisältävät merkityksiä, asenteita, arvoja ja emootioita. Musiikin rytmit liittyvät usein tanssin kehonkieleen ja ilmaisuun. Liike kuuluu rituaalisena ominaisuutena muun muassa lasten peleihin, muusikoiden liikkeisiin, kulkueisiin, solo-, pari- tai ryhmätansseihin. Kaikilla on yhteisiä piirteitä alkuperäisväestön, eurooppalaisten ja afrikkalaisten kulttuureista. Kuitenkin aikojen saatossa tyylien tunnistettavat piirteet ovat sekoittuneet luoden uusia tyynejä (Olsen ja Sheehy, 2000: 44).

Cantosin (2014: 44) mukaan musiikilla on aina ollut toissijainen rooli brasilialaisissa kouluissa. Musiikin opettaminen ei pitkään ollut pakollista, eikä se ollut osa koulujen

opetussuunnitelmaa. Suurena syynä oli opettajien koulutuksen puute, joka juontaa juurensa 1970-luvulla tehdystä muutoksesta, jolloin musiikinopetus korvattiin taiteiden opetuksella. Siten myös opettajien koulutus kärsi. Tähän vaikutti myös yleinen negatiivinen ilmapiiri musiikkia kohtaan. Kuitenkin vuonna 2011 säädetyin lain mukaan se on nykyisin pakollinen osa ala- ja yläkoulujen opetussuunnitelmia (Cantos, 2014: 44-45). Asennemuutokseen vaikuttivat myös instituutiot, kuten FEAC (*Federation of Welfare Organizations of Campinas*), jotka tukivat paikallisia kouluja opettajien päteväntämässä (Cantos, 2014: 45).

2.2.1 Afro-Brasilia ja musiikki

Afrobrasiliaiset traditiot identifioivat brasilialaista musiikkia kaikkein selkeimmin sekä kansallisesti että kansainvälisesti (Olsen ja Sheehy, 2000: 272). Nämä perinteet ovat olleet merkittävässä roolissa Brasilian kehityksessä, uskonnoissa, tansseissa ja kulttuureissa (Henry, 2008: 4). Afrobrasiliaalainen kulttuuri pitää sisällään monia sosiaalisia, kulttuurisia ja historiallisia kokemuksia. Kautta maan historian afrobrasiliaiset ovat olleet yhteiskunnan alimmilla portailla ja tämä syrjintä jatkuu yhä tietyin muodoin (Olsen ja Sheehy, 2000: 272). Siten nämä tapahtumat ovat toimineet merkittävinä vaikuttimina monelle brasilialaisen kansanmusiikin tyylille. Vaikka rodullinen tasa-arvo pysyy myyttinä, ovat monikulttuuriset taiteenmuodot todellisia (Olsen ja Sheehy, 2000: 273). Afrobrasiliaisiin kulttuureihin kuuluu läheisesti muun muassa variaatio, yhteisön osallisuus, laulaminen, rinkitanssit, koreografiset askeleet, lantion ja kehon liikkeitä ja synkooppiset rytmit (Henry, 2008: 4). Useasti nämä kulttuurit ovat saaneet osakseen sortoa viranomaisilta ja siten oppineet selviämään alistettuna olemisesta. Salvador entinen Brasilian pääkaupunki on ollut afrobrasiliaisten musiikkiperinteiden syntysija (ibid.: 5).

Browningin (1995: xi) mukaan kehon ja mielen dualistinen jako on peräisin Amerikasta. Brasiliassa sen sijaan on ymmärrys kehollisesta älykkyydestä ja afrobrasiliaisessa kulttuurissa tanssi on tärkeä kulttuurin ilmenemisen muoto. Samaa väitettä tukee Daniel (2005: 5), joka esittää että kehollisella tiedolla on tärkeä rooli afrikkalaiseen diasporaan kuuluvissa yhteisöissä. Tanssi ja musiikki kehollistavat yhteisöllisen muistin ja

innostavat jatkuvuuteen. Tanssillinen liike ja musiikki ovat siten keskeisiä, mikäli halutaan ymmärtää ja kuvata afrobrasiliaista elämää (Daniel, 2005: 51). Samoilla linjoilla on Henry (2008: 18), jonka mukaan laulaminen, rummuttaminen ja tanssiminen yhdistää yhä afrobrasiliaista musiikkia menneisiin juuriinsa ja afrikkalaiseen diasporaan. Musiikillinen luovuus ilmenee erityisesti jatkuvassa liikkeessä, jossa rytmisyyttä usein tukevat taputukset, sormien napsutukset ja jalkojen tömistykset. Laulu ja instrumentit tukevat liikettä leikittelemällä synkoopeilla, polyrytmiikalla ja melodioilla. Perinteiden ilmentymiä on siten moninaisia ja kansanmusiikin ja -tanssin muotoja on useita (Henry, 2008: 18). Tällaisia afrobrasiliaisia musiikkityylejä, jotka sisältävät tanssia ovat esimerkiksi umbanda, capoeira, dramaattiset tanssit, *bumba-meu-boi*, samba, coco, *maculelê*, choro sekä muut urbaanit tyyli (Olsen ja Sheehy, 2000: 273). Bakanin (2007: 23) mukaan afrikkalaisessa diasporassa tanssi usein kuvastaa ihmisten perimmäisiä arvojaan omasta identiteetistään ja uskostaan. Valitettavasti tätä on aikanaan käytetty myös heitä vastaan liittämällä heidän perinteensä primitiivisyyteen ja alistettavuuteen. Nämä asenteet näkyvät yhä tänä päivänä kulttuuriin ja etnisyyteen liittyvissä stereotyyppioissa musiikista ja tanssista (Bakan, 2007: 23). Tanssiminen ja musisointi ovat toimineet myös tärkeänä arjesta irrottautumisen keinona, helpotuksen ja ilon lähteenä Afrikasta tuodulle väestölle ennen ja jälkeen orjuuden lakkauttamisen (Daniel, 2005: 61). Tanssiva keho tarjosi myös pakokeinon raskaasta fyysisestä työstä. Tanssimalla ja musisoimalla nämä ihmiset suojelivat itseään, ihmisarvoaan ja yhteisöään (Daniel, 2005: 64). Musiikki ja tanssi pitävät siis sisällään yhteisön fyysistä, emotionaalista, esteettistä ja hengellistä tietoa. Samaten esitykset pitävät sisällään filosofiaa, uskontoa, uskomuksia, kuten myös luonnontieteellistä, teknologista ja yhteiskuntatieteellistä tietoa ei-verbaalissa muodossa (Daniel, 2005: 93). Afrobrasiliaiset perinteet tänä päivänä etäisesti muistuttavat alkuperäisiä perinteitä Nigeriasta, Beninistä ja Kongo-Angola alueelta, mutta eivät ole niiden suoria jäljennöksiä (Daniel, 2005: 149). Sen sijaan ne läheisesti muistuttavat rituaaleja, jaettua kulttuurista muistia ja jakavat saman filosofisen ja uskonnollisen dogmin. Perinteiden uudelleenkeksiminen on ollut sosiokulttuurinen ja taiteellinen prosessi, joka osoittaa kekseliäisyyttä (Henry, 2008: 18).

Perinteisissä afrobrasiliaisissa uskonnoissa tanssilla on merkittävä sija, eikä useita rituaaleja harrasteta ilman tanssia, koska niiltä puuttuisi merkitys (Browning, 1995: xiv).

Uskonnollisissa tansseissa on kyse myös uskosta, joka on kehollistunut tanssin kautta. Musiikki ja tanssi myös yhdistävät afrikkalaista syntyperää olevia heidän alkuperäisiin yhteisöihinsä ja esi-isiinsä. Musisoiminen ja tanssiminen olikin tärkeää vanhojen maallisten ja hengellisten tapojen uudelleenkehittelyssä ja esi-isien henkien kunnioittamisessa (Henry, 2008: 18; Daniel, 2005: 51). *Axé* on voimaan ja energiaan liittyvä sidos pyhän ja maallisen välillä (Henry, 2008: 3). Termi liittyy afrobrasilialaisiin kulttuuriperinteisiin, Brasilian mustaan väestöön ja pohjoisen identiteettiin. Länsiafrikkalainen termi *àsé* on luultavasti brasilialaisen termin isä, ja viittaa esi-isien ihmisiin asettamaan luovaan voimaan ja energiaan. Jorubassa *àsélla* on tärkeä rooli osana kosmosta (Henry, 2008: 26). Tämä entiteetti yhdistää ihmiskuntaa, luontoa ja tuonpuoleisia voimia jatkuvassa kehämäisessä liikkeessä. Musiikki ja tanssi ovat tärkeitä *àsén* ja luovan voiman luomiselle (Henry, 2008: 29). Voiman luominen mahdollistaa vuoropuhelun ihmisten ja henkien (*òrìsàs*) välillä. Musiikki ja tanssi myös ilmentävät henkien persoonallisuuksia ja liikkeitä. Länsi-Afrikassa monet harjoittajat pitävät musiikkia pyhänä äänenä ja tanssia pyhänä liikkeenä, jotka kuvastavat yhteyttä henkiseen maailmaan (Henry, 2008: 30). *Àsé* ja sen seremoniallinen ilmentäminen on vaikuttanut keskeisesti afrobrasilialaiseen kulttuuriin ja siten myös brasilialaiseen kansanmusiikkiin ja sen perintöön (Henry, 2008: 32). *Orixá*-henkien palvonta oli kuitenkin pitkään kiellettyä Brasilian historiassa, kunnes valkoisen keskiluokan osallisuus oli ilmeistä (Browning, 1995: 50). Ilmapiirin muutokseen ovat myös vaikuttaneet 1980-luvulla toimineet *afoxé*-ryhmät sekä muut afroperimää olevat karnevaaliryhmät, joita kutsuttiin yleisesti nimellä *blocos afro*, jotka valjastivat mustaa kulttuuriperimää poliittisen muutoksen aikaansaamiseksi (Browning, 1995: 50).

Yksi tärkeimmistä afrobrasilialaisista musiikin ja tanssin muodoista on batuque, joka on peräisin Angolan ja Kongon alueilta (Henry, 2008: 14). Keskeistä tälle muodolle on afrikkalaisesta perinteestä tuttu ympyrämuodostelma, joka on otettu käyttöön monissa muissa kansanmusiikin tyyleissä, tansseissa ja muussa taiteellisessa ilmaisussa. Rumpu ja rummutus ovat samaten levinneet laajalle afrobrasilialaiseen kulttuuriin. Voimakas rummutus kuvastaakin usein musiikin, tanssin ja henkien kutsumisen kolmiyhteyttä (Henry, 2008: 106). Orjuutuksen ei onnistunut vähentää rummun merkitystä ja perinnettä näissä kulttuureissa, vaikka myös se on joutunut ennakkoluulojen ja sensuurin kohteeksi. Rumpu on siksi kulttuurisen sinnikkyuden ja selviytymisen kuva. Rumpuun

liittyykin voiman symboliikkaa ja sitä käytetään sekä hengellisten että maallisten tapahtumien yhteydessä. Itse rummuttaja nähdään niin sanotun mustan etnisyyden ja kulttuurisen identiteetin ikonisena symbolina, joka kuvastaa koettua kärsimystä ja selviytymistä (Henry, 2008: 107). Rummuttajat ovat lisäksi aina miehiä, koska perinteisesti on nähty että naiset joutuvat helposti hengen valtaan, mikä katkaisisi seremonian (Henry, 2008: 109). Tämän lisäksi rummuttaminen nähdään kestävyyttä ja lihaksia vaativana toimintana (Henry, 2008: 113). Siksi yhä tänä päivänä esimerkiksi candomblé-seremonioissa miehet hallitsevat seremonioiden kulkua.

2.2.2 Candomblé

Bahian alueella ihmiset palvoivat afrikkalaisia jumalia kaikkein kokonaisvaltaisimmin (Browning, 1995: 23). Tämä uskonto tuli tunnetuksi nimellä candomblé. Candomblé syntyi Salvadorin urbaanissa ympäristössä, jossa valtaosa asukkaista oli afrikkalaista syntyperää (Henry, 2008: 45). Uskonto jatkaa länsiafrikkalaista perinnettä jossa tanssijat tanssivat ympyrässä, joka symboloi yhteisöllisyyttä (Henry, 2008: 44). Afrobrasilialaisista tyyleistä candomblé muistuttaa eniten congadaa, maracatua ja batuqueta (Chirimini, 2001: 261). Sen nimi tulee mitä luultavimmin sanoista *ndombe* (musta) ja *ka* (mustaan kulttuuriin kuuluva). Nimen etymologia on kuitenkin kiistanalainen (Sterling, 2012: 26). Jotkut uskovat sen juontuvan bantu-kongolaisesta termistä *kandombele*.

Candomblé kehittyi 1700-luvulla tyyleistä *calenda*, *bambula*, *chica* tai *congo*, tai musiikki ja tanssityyleistä *semba* tai *zamba*, joille kaikille oli tunnusomaista polyrytmisen rummutus, lantion liikkeet ja ympyrämuodostelmat (Chirimini, 2001: 261). Candomblé-musiikin repertuaari on valtava ja voidaan jaotella sen seremoniallisen tarkoituksen mukaan (Henry, 2008: 57). Candomblé sai alkunsa àsén ja jorubalaisten perinteistä uudessa maassa ja heidän sosiokulttuurisista kokemuksistaan (Henry, 2008: 33). Orjuuden ja uskonnollisen käännyttämisen vaikutuspiirissä uskontoa muokattiin ja salattiin yhdistelemällä afrikkalaista alkuperää olevaa hengellistä perinnettä roomalais-katolisten pyhimysten perinteeseen (Henry, 2008: 35). Yhdistelemällä uskontoja afrikkalaiset orjat saivat uudelleen yhteyden omaan kulttuuriinsa, mutta myös tulivat

luoneeksi uutta palvomalla vanhoja jumaliaan brasilialaisen musiikin ja tanssin kautta. Candomblé kuvastaa Afrikasta tulleiden kokemuksia ajasta ja paikasta brasilialaisessa yhteiskunnassa (Henry, 2008: 36). Uskonto kohtasi ankaraa tukahduttamista aina 1900-luvun puoliväliin asti, jolloin siitä tuli koko kansan hyväksymä ja tunnustama (Murphy, 2006: 8). Henryn (2008: 47) mukaan candomblésta tehtiin laillinen ja virallinen brasilialainen uskonto jo presidentti Vargasin valtakaudella vuosina 1930-1945. 1940-luvulla candomblé sai kansainvälistä huomiota, kun se liitettiin osaksi vuosittaista karnevaalia. Täysi vapaus sen harjoittamiseen saatiin maahan kuitenkin vasta 1976. Candomblésta onkin sanottu, että se on monin tavoin afrobrasilialaisten taiston ilmentymä (Henry, 2008: 52).

Candombléssa harjoittajat muodostavat yhteyden tuonpuoleiseen ja henkiin (orixás) manauksen kautta (Murphy, 2006: 8). Musiikki ja tanssi ovat siksi olennainen osa positiivisen yhteyden luomisesta henkimaailmaan (Henry, 2008: 35). Candomblé-seremonioissa, kuten muissa länsiafrikkalaisissa perinteissä, musiikki, tanssi ja henkien kutsuminen muodostavat tärkeän kolmiyhteyden (Henry, 2008: 44). Musiikki johtaa tanssia ja tanssijat imitoivat henkien liikettä. Candombléssa musiikki siis innoittaa tanssijaa ja tämän ilmaisua. Browning (1995: 50) sen sijaan esittää, että tanssija ei luo tanssin liikkeitä vaan henki on liikkeiden luoja. Jokaisella hengellä on tunnistettava liikkeiden repertoaari, joka noudattelee elein ja fraasein musiikin rytmejä (Daniel, 2005: 265, 62). Liikkeet taas pohjaavat yhteisöön ja sosiaalistuneeseen kehoon. Candomblé ei siis tunnusta eurooppalaista kehon ja mielen dualismia (Daniel, 2005: 57). Sen sijaan se yhdistelee kehollista sekä hengellistä ymmärtämistä. Candombléssa musiikin rytmit ovat ajan myötä muotoutuneet kuvaamaan henkien emotionaalisia karaktärejä, persoonallisuuksia, fyysisiä ja henkisiä tunnuspiirteitä (Daniel, 2005: 90; Henry, 2008: 57). Henkien ilmestyessä tanssijoiden tanssiin niitä tuetaan musiikin dynamiikan ja rytmien kautta. Musiikin melodia, sointiväri, rytmi, rakenne ja dynamiikka toimivat siis haluttujen emotioiden ja kokemusten herättäjinä (Henry, 2008: 57). Ilman musiikkia seremoniat eivät siis olisi mahdollisia, koska musiikki toimii elinehtona maallisen ja tuonpuoleisen yhteyden luomisessa (Henry, 2008: 58). Myös muusikoiden kehot ovat tärkeä osa rituaalia, koska ne toimivat pyhän voiman (axé) astiana (Henry, 2008: 110).

Sterlingin (2012: 53) mukaan candomblé-seremoniassa osallistujat kuvaavat itseään ja kulttuuriaan kehollisesti. Seremonian aikana keho siis toimii hengellisen energian välittäjänä ja kehollisuudella on tärkeä rooli itseen, yhteisöön ja yhteiskuntaan liittyvän tiedon ymmärtämisessä (Sterling, 2012: 54). Daniel (2005: 93) esittääkin, että siten voidaan nähdä että seremoniat eivät koostu pelkästä musiikista ja tanssista, vaan nämä performanssit ovat myös toimineet kehollisen tiedon säilyttämistä varten jo vuosisatojen ajan. Musiikki- ja tanssiesityksistä tulee näin oppitunteja, jotka nivovat yhteisöjä yhteen (Daniel, 2005: 265). Esiintyjien kehot pitävät siis sisällään valtavan määrän kulttuurista tietoa, joka esitetään vuorovaikutteisissa opettavissa tilanteissa, kuten seremonioissa. Katsojat oppivat observoimalla, kokemalla, mallintamalla ja osallistumalla. Seremoniat pitävät sisällään rituaalien toistoa ja osallistujat oppivat tämän toiston kautta ajan kuluessa. Näin kehollista tietoa jatkuvasti hyödynnetään ja omaksutaan tanssin ja musiikin kautta (Daniel, 2005: 265).

2.2.3 Samba

Samba on tunnetuin brasilialainen musiikin muoto ja toimii miltei synonyymina brasilialaiselle musiikille ulkomailla (Olsen ja Sheehy, 2000: 263). Moniin muihin musiikkikulttuureihin verrattuna sillä on yhä vahva jalansija brasilialaisessa kulttuurissa (Naveda, 2011: 28). Kuitenkin se on vain yläkäsite, jonka alle lukeutuu lukuisia eri tyyllilajeja, kuten *samba carnavalesca* (karnevaalisamba), *samba de roda* (rinkisamba), *samba-enredo* (teemasamba), *samba baiana* (bahialainen samba), *samba lenço* (nenäliinasamba), *samba rural* (maalaisamba) jne. (Olsen ja Sheehy, 2000: 263; Murphy, 2006: 7). Sambassa rytmiset sarjat muodostavat rytmisiä kuvioita, joita kutsutaan *batucada* nimellä (Olsen ja Sheehy, 2000: 263). Lukuisten perkussioiden ryhmiä kutsutaan nimellä *baterias*.

Suurin osa brasilialaisista musikologeista uskoo termin samba syntyneen kimbundu-kielen termistä *samba*, joka viittaa koreografiseen liikkeeseen jossa tanssijoiden vatsat koskettavat toisiaan (Olsen ja Sheehy, 2000: 262). Liike on erityisesti batuque-tyylille tyypillinen. Browning (1995: 16) esittää, että nimi viittaa tiettyyn kongolaiseen musiikin rytmiin ja tanssityyliin. Henryn (2008: 86) mukaan termi on mitä luultavimmin peräisin

bantun kielestä Keski-Afrikasta, jossa käytetään sanoja *semba* ja *san-ba* (rukoilla). Samballa on kuitenkin paljon yhteneväisyyksiä myös angolalaisten rytmien ja kehätanssien kanssa, kuten tanssista *semba* (Browning, 1995: 19; Uribe, 1994: 16). Olsen ja Sheehy (2000: 263) sen sijaan väittävät, että kaikki samban tyyllilajit voidaan palauttaa afrikkalaiseen bantujen perinnemusiikkiin. Kuitenkaan samban musiikin sekä tanssin syntyä ei voida palauttaa vain yhteen perinteeseen, vaan useisiin sekä afrikkalaista että eurooppalaista syntyperää oleviin perinteisiin, jotka ovat vaikuttaneet brasilialaiseen kansanmusiikkiin (Henry, 2008: 86). Samban voimakas synkooppisuus tulee afrikkalaisista juurista, mutta sillä on myös selviä länsimaisia piirteitä, kuten syke (Naveda, 2011: 30). Sambaan kuuluu olennaisena osana voimakas rummutus, joka on afrikkalaisen diasporan tärkeä perinne, sekä muut perkussiot ja nopea koreografia jaloille ja lantiolle (Henry, 2008: 87, 106).

Rio de Janeiron urbaani samba kehittyi Bahian perinteisemmän samban muodoista (Murphy, 2006: 7). Perinteet tulivat Rio de Janeiroon kongolaisten ja angolalaisten mukana työvoiman vapautuessa 1800-luvun lopulla (Murphy, 2006: 8). Murphyn mukaan samba saapui Rioon ensin batuquen muodossa. Naveda (2011: 40) esittää kuitenkin, että samban kehitys tapahtui seuraavien tyylien muotoutumisen kautta, batuque, congo, *batucada*, lundu ja maxixe. Broughton ja Ellingham (2000: 334) palauttavat samban vanhaan karnevaalimusiikkiin eli choroon, joka oli valittavaa ja surumielistä ja jota soitettiin pienellä kokoonpanolla (huilu, kitara, *cavaquinho* ja klarinetti). Se kehittyi Rio de Janeiron köyhissä kaupunginosissa ensimmäisen maailmansodan aikaan ja sen juuret olivat eurooppalaisessa salonkimusiikissa ja portugalilaisessa *fadossa*, joille tunnuspiirteistä oli improvisaation puuttuminen. Tyyllille tunnusomaista oli synkopointi, joka tarttui myös sambaan (Broughton ja Ellingham, 2000: 333). Maxixe-tyyliin on sen sijaan usein viitattu ensimmäisenä brasilialaisena tyylinä (Morales, 2003: 198). Se on peräisin bantukansalta Keski-Afrikasta ja mitä ilmeisimmin lundusta. Se muodostui Brasiliassa polkan, *habaneran* ja tangon sekoituksesta, ja useat väittävät juuri sen olleen merkittävä tyyllilaji samban synnylle. Samban kehityksestä on siis olemassa useita teorioita. Kuitenkin yhteistä niille kaikille on, että samban synty sijoittuu Rio de Janeiroon, jossa se erottautui muista afrobrasilialaisen perinteen tyyleistä (Uribe, 1994: 17). Tapahtumasta löytyy heikosti

dokumentteja, koska samba syntyi Rion köyhissä kaupunginosissa faveloissa (Naveda, 2011: 26).

Faveloissa bahialaisten naisten (*tias*) talot toimivat musiikillisina ja uskonnollisina keskuksina (Uribe, 1994: 17). Ne olivat olennaisia samban synnylle ja afrobrasiliaisten perinteiden selviämiseksi. Myös muusikot (*morros*) olivat tärkeä osa samban syntyä 1920-luvulla (Murphy, 2006: 9). 1928 perustettiin ensimmäinen sambakoulu *Escola de samba Deixa Falar* (anna heidän puhua). Samba muotoutui pohjoisen väestön maallisesta ja hengellisestä perinteestä, jossa palvottiin henkiä (*orixá*) (Uribe, 1994: 17; Henry, 2008: 85). Seremonioihin kuului olennaisena osana musiikki sekä tanssi. Samban muoto ja merkitys muotoutuivat afrikkalaista syntyperää olevien kokemuksista (Henry, 2008: 85). Samban keksiminen tukevoitti näiden vähemmistöjen jalansijaa yhteiskunnassa ja edisti heidän muiden taidemuotojensa hyväksymistä (Henry, 2008: 86). Murphy vertaa sambaa jazziin, joka on myös syntynyt afrikkalaisten ja eurooppalaisten perinteiden pohjalta (2006: 7). Yhteistä näille kahdelle tyyliälylajille on hänen mukaansa, että tanssi on olennaisessa osassa, molemmat ovat kansallisen identiteetin symboleja alistuttuaan ensin kovalle kritiikille, molemmissa improvisaatio on tärkeää, molemmat ovat levinneet maailmalle, molemmista on olemassa lukuisia eri alatyylejä, molemmat ovat kehittyneet urbaaneissa ympäristöissä ja molempien tausta kumpuaa maalaisten perinteistä (Murphy, 2006: 7).

Sambasta tuli lopulta kansakunnan symboli muutokselle, joka juonsi juurensa suuresta 1920-luvun taloudellisesta lamasta (Morales, 2003: 199). Samba on yhä tänä päivänä keskeinen brasilialaiselle identiteetille, ja on kertomus rodullisuudesta, konfliktista ja vastarinnasta, kolonisaatiosta, alkuperäisväestön tukahduttamisesta ja orjuudesta (Browning, 1995: 2). Samba oli merkittävässä roolissa kun Brasilia siirtyi traditionalismista modernismiin ja demokratiaan (Finn, 2014: 75). Tästä afrobrasiliaisten perinteestä tuli yhteinen koko maan symboli. Kuten afrobrasiliaiset, myös samba on levittäytynyt pohjoisesta etelän suuriin kaupunkeihin, jossa se myöhemmin presidentti Vargasin valtakaudella liitettiin osaksi nationalistista projektia, joka näki samban tärkeänä osana kansallista kulttuuria ja estetiikkaa (Murphy, 2006: 28; Henry, 2008: 85). Aina tästä ajanjaksosta eteenpäin samba on ollut kansallinen ylpeydenaihe ja autenttisen brasilialaisuuden ilmentymä (Henry, 2008: 85).

Karnevaaliperinne kehittyi hurjista vuodenvaihteen juhlista, joita juhlittiin aina siirtomaa-ajasta 1800-luvun alkuun (Murphy, 2006: 19). Karnevaalit olivat alun perin katolinen juhla, jota vietettiin viikkoa ennen paastoa (Uribe, 1994: 17). Brasilian karnevaalit kehittyivät portugalilaisten juhlasta nimeltä *entrudo*. 1800-luvulla karnevaalit kehittyivät nykyiseen speaktaakkelimaiseen muotoonsa sulautumalla eurooppalaisten aristokraattien perinteisiin, kuten valssiin ja polkkaan (Uribe, 1994: 17). Samba yhdistettiin karnevaaliin ensimmäisen kerran Rio de Janeirossa, jossa afrobrasiliaiset tanssivat kaduilla perkussoiden tahtiin (Olsen ja Sheehy, 2000: 264). Tätä samban muotoa kutsutaan samba baianaksi tai samba carnavalescaksi. Uusi 2/4 tahtilaji auttoi tanssijoita pysymään samassa tahdissa ja mahdollisti improvisaation (Olsen ja Sheehy, 2000: 265). 1930-luvulla sambakoulut esittelivät teemat (*enredos*), joissa tanssijat olivat osa kerronnallista juonta. Mukaan tulivat erityiset puvut ja paraatiautot. Bahialaisessa karnevaalissa jokaisella, tiettyä asuinalueetta (*bloco*) edustavalla, rumpalilla on tunnistettava oma rytminsä ja heitä kohdellaan paikallisina sankareina (Browning, 1995: 131). Karnevaaleissa tanssijat suorittavat atleettisia versioita orixá-henkien tansseista. Bahian karnevaali on pysynyt suosiossa, koska Rio de Janeirossa karnevaaliperinteen ovat nielaisseet turistit. Blocos afro juhliivat jokaisena vuonna eri kulttuuria karnevaalin aikana (Browning, 1995: 137). Näitä kulttuureja tutkitaan tarkoin ja niistä sävelletään uutta musiikkia, johon sekoitetaan muusta afrikkalaisesta diasporasta tuttua musiikkia, kuten esimerkiksi *reggaeta*, *mambo*, *merengueta* jne. Karnevaalille on elintärkeää, että se uudistuu joka vuosi ja sen rytmejä uusiokäytetään ja uudistetaan (Browning, 1995: 142; Henry, 2008: 88). Karnevaalit ovat myös aina toimineet vallan käännättämisen estradina, jolloin köyhät ja heikot esittävät hetken rikkaita ja vaikutusvaltaisia (Browning, 1995: 145). Karnevaaleja vietetään koko maassa ja jokaisella maanosalla on omat perinteensä, jotka se yhdistää juhlintaan (Murphy, 2006: 21).

Samba tunnetaan Brasilian kansallistanssina ja on merkittävästi vaikuttanut maan imagoon kansainvälisesti (Browning, 1995: 15). Samban musiikki ja koreografia ovat osa afrikkalaista diasporaa, jolle on tunnuspiirteistä tanssi, musiikki ja sosiaalinen osallistuminen kulttuurin kaikissa ilmentymissä (Naveda, 2011: xix). Varhaiset tutkimukset mitä sambasta on tehty heijastavat kuitenkin länsimaista dualistista ajattelua 1800- ja 1900-luvuilta, ja tanssin, suullisten ja uskonnollisten perinteiden

merkitystä aliarvioidaan (Naveda, 2011: 51). Afrobrasilialaisissa perinteissä musiikkia ei kuitenkaan voida tarkastella yksinkertaistetusti, eristämällä se kontekstistaan pelkäksi ääneksi (Naveda, 2011: 2). Siten myöskään sambassa musiikkia ei voida erottaa tanssista, koska tanssijat sekä muusikot vuorovaikuttavat musiikin kanssa kehollisesti ja jakavat sitä muun yhteisön kesken. Musiikin ja tanssin yhteyden kuvaamiselle ei ole sopivia termejä (Naveda, 2011: 53). Kuitenkin tämä yhteys on yleismaailmallinen, koska kaikissa ihmisten yhteisöissä tanssi ja musiikki ovat merkittäviä ilmaisun välineitä, joilla ilmaistaan tunteita, sukupuolirooleja, symboleja jne. (Naveda, 2011: 54). Samba on tästä erinomainen esimerkki. Browningin (1995: 13) mukaan, kuten candombléssa, sambassa tanssija ajattelee ja ymmärtää kehollisesti.

Samban liikekieli on pysynyt suhteellisen samanlaisena läpi historian. Kuitenkin merkitys liikkeiden takana on muuttunut ajan saatossa, minkä vuoksi tanssi ei ole pysynyt samanlaisena (Browning, 1995: 9). Sambassa on vahva polyrytmi, joka lepää 2/4 muodon päällä, synkopointi ja voimakas syke. Synkopointi kuvastaa rodullista, kulttuurista ja poliittista tukahduttamista (Browning, 1995: 15). Sambassa tanssi on alisteinen voimakkaalle sykkeelle (Browning, 1995: 10). Lemanin ja Maesin (2014: 240) mukaan sambassa rytmien havaitseminen on kehollista ja liikkeellistä, koska vain liikkeen kautta musiikin rytmit täsmentyvät. Kuitenkin Naveda (2011: 90) väittää, että sambassa tanssijoiden kehot ovat myös aktiivisesti tuottamassa musiikin rytmiiikkaa, siten tanssijat vastaavat aktiivisesti musiikkiin ja toimivat sen osana. Musiikin sekä tanssin yhteys on siis sidottu tahtilajeihin (Naveda, 2011: 92). Tanssija kehollistaa musiikin rytmiiikan havainnoinnin ja toiminnan kautta (Naveda, 2011: 93). Tämä voidaan nähdä eräänlaisena resonointina. Tanssijat kuitenkin tanssivat musiikin johtamia toistuvia kuvioita (Naveda, 2011: 121). Siten sambassa musiikin ja tanssin välinen suhde on symbioottinen, kumpikin hyötyy toisesta yhtenä kulttuurisena konseptina (Naveda, 2011: 221). Sambassa tanssin liikekieli on mitä ilmeisimmin peräisin Kongosta/Angolasta (Browning, 1995: 25). Tästä erityisenä esimerkkinä on ympyrämuodostelmassa tanssiminen, jota kutsutaan samba de rodaksi. Se on Bahiasta peräisin oleva samban perinteisin muoto (Browning, 1995: 26). Ympyrä ei pyöri vaan tanssijat seisovat, taputtavat ja vuorotellen tanssivat ympyrän keskellä.

2.2.4 Capoeira

Capoeira pitää sisällään monia asioita, se on itsepuolustuslaji jota säestää musiikki, tanssin muoto, draaman muoto, filosofia ja liberaali maailmankatsomus (Murphy, 2006: 55). Capoeira koskettaa siis musiikin, tanssin ja urheilun rajapintoja ja sitä harjoitetaan niin kaduilla, seremonioissa, kilpailuissa kuin kansanperinteen esityksissä. Tyyli on tärkeä afrobrasiliaalinen kontribuutio maan kulttuuriselle perinnölle (Downey, 2002: 490). Se on muotoutunut historiallisten ja rodullisten kokemusten ruumiillistumaksi ja symboliksi vastarinnalle (Browning, 1995: xiv, 30). Capoeira on kongolaisiin perinteisiin pohjautuva ympyrässä esitettävä itsepuolustuksellinen tanssi, jota säestää perkussiivinen musiikki (Browning, 1995: 29). Tyyli on ennen kaikkea aina ollut taistelulaji, joka kehitettiin itsepuolustus ja aseeniisunta tarkoituksiin valkoista väestöä vastaan, joko oikein potkuin tai symbolisin, vahvistamalla kulttuurista ja rodullista tietoisuutta (Browning, 1995: 100). Musta väestönosa harjoitti capoeiraa itsepuolustuksen harjoitteluna, jonka valkoinen ylimystö oli kieltänyt (Browning, 1995: 29). Musiikin rytmi toimi signaalina tanssijoille mikäli ulkopuolinen lähestyi piiriä, jolloin tanssi naamioitiin esimerkiksi sambaksi. Liikkeet ovat toimineet vapaan ilmaisun välineenä aikana jolloin vapaata puhetta ei hyväksytty (Browning, 1995: 30). Candomblé ja capoeira kokivat ankaraa tukahduttamista valkoisen auktoriteetin puolelta, kunnes valkoisen keskiluokan osallistuminen oli selvää. Kieltojen aikana molemmat tyylit säilyivät samba de rodan avulla, jossa liikkeellinen ja rytmisen aines säilyi. Esimerkiksi *samba durossa*, jota kutsutaan myös kovaksi sambaksi, on säilynyt suorina capoeira-liikkeitä (Browning, 1995: 31).

Capoeiran itsepuolustuksellinen tekniikka, koreografia ja rytmisen aines on Afrikasta peräisin, mutta taistelun ja tanssin sekoitus on Brasiliassa syntynyttä vaikuttaneiden olosuhteiden vuoksi (Browning, 1995: 91). Termi capoeira tarkoittaa portugaliksi puskaa ja kanahäkkiä (Browning, 1995: 93). Mahdollisesti siksi että taistelu muistutti kanatappeluita. Sanan pusikko voidaan nähdä viittaavaan sen urbaaniin harjoituspaikkaan eli tiheästi asuttuihin kaupunkeihin, kuten Salvadoriin (Browning, 1995: 95). Capoeirassa ympyrällä (*roda*) on suojeleva tarkoitus. Tyylin tanssissa kaksi pelaajaa siirtyy ympyrän keskelle, jossa he liikkuvat joko myötä- tai vastapäivään (Browning, 1995: 89). Capoeiran liikekieli on sekin ympyräistä, eikä kukaan ole lopulta

pelin voittaja. Ympyrä toimii eri tavoin eri yhteyksissä; candombléssa se yhdistää ihmisten kehot tuonpuoleiseen, samba de rodassa se korostaa ihmisen maallista energiaa ja capoeirassa se toimii suojelevana voimana osallistujille (Browning, 1995: 108).

Capoeira syntyi suorana vastauksena historiallisille ja poliittisille voimille (Browning, 1995: 109). Taistelun elementti löytyy tanssin lisäksi myös capoeiran musiikista (Browning, 1995: 112). Tunnusomaisin soitin on afrikkalaista perimää oleva *berimbau*, joita yleensä on orkesterissa kolme, matalasta korkeaan (*gunga, medio, viola*) (Murphy, 2006: 60). Muita orkesterin soittimia ovat pandeiro, reco-reco, *agogo* ja *atabaque*. Tietyissä repertoaarissa tanssijat seuraavat berimbaun tempoja ja fraaseja, jotka ovat ehdotuksia tanssijoiden liikkeille (Murphy, 2006: 61). Musiikki ei kuitenkaan sanele askelten tahtia vaan määrää pelin emotionaalisen tunnelman ja tarkoituksen (Browning, 1995: 112). Liikkeet siis itsessään eivät aina ole berimbaun tahdissa, mutta soitin esimerkiksi signaloi rytmisten fraasien kautta tapahtumien muutoksen (Downey, 2002: 493). Länsiafrikkalaisissa perkussioissa liike on olennaista kuullakseen musiikin (Downey, 2002: 498-499). Capoeirassa musiikki nousee kehollisuudesta, ei kognitiosta. Kokeneen tanssijan keho sulautuu yhteen berimbaun kanssa musiikin läsnä ollessa. Tämä on tulosta siitä, että muusikon keho täydentää soitinta; vatsa muodostaa resonoivan tilan, mikä vaikuttaa äänenkorkeuteen ja voimakkuuteen liikkeen kautta. Musiikilla on siis vaikutus kehoon ja liike on läheisessä yhteydessä ääneen (Downey, 2002: 499-500). Sensorinen kokemus on osaltaan taito jota voidaan harjoittaa, koska tanssijat ovat vuorovaikutuksessa berimbaun akustiikan kanssa. Capoeirassa muusikoiden oletetaan tuntevan musiikin ja tanssin repertoaari (Murphy, 2006: 59). Tanssijoilta odotetaan pitkää harjoitusprosessia, jonka aikana he oppivat kuuntelemaan koko kehollaan (*full-body hearing*) (Murphy, 2006: 61).

2.2.5 Muita brasilialaisen kansanmusiikin muotoja

Koillisen Brasilian musiikki (*música nordestina*) on luonteeltaan hitaampaa kuin muualla maassa (Broughton ja Ellingham, 2000: 338). Siitä löytyy useita ala-lajeja, kuten frevo, maracatu, *baião*, *farró* jne. Pohjois-Brasilian tyyleihin ovat luonnollisesti vaikuttaneet myös karibialaiset vaikutteet (Morales, 2003: 203). Maracatu on perinteinen

esitysmuoto, jolla on afrikkalaiset juuret (Murphy, 2006: 89). Maracatussa yhdistyy myös afrobrasiliaalinen manauksen perinne ja katolilaisuus. Se yhdistelee paikallista runoutta ja draamallisia tansseja, jotka ovat osa portugalilaisista perinnettä. Coco on kysymys-vastaus laulun ja tanssin muoto, jota säestävät perkussiot ja taputukset. *Ciranda* on ympyrässä tehtävä tanssi, jota musiikki säestää. Forró on yleinen termi, jota käytetään muun muassa yläkäsittenä monille pohjoisen tanssirytmille, terminä tietyille tanssityylille tai juhlille, joissa tanssitaan tiettyä rytmiä tai jopa juhlapaikalle (Murphy, 2006: 95).

Amatsonin alueelta tunnetuiksi on noussut *lambada* ja *boi* (Broughton ja Ellingham, 2000: 339). Sekä lambadaan että boihin kuuluu olennaisena osana tanssi, jolla on musiikin tapaan myös hyvin omaleimainen tyyli (Broughton ja Ellingham, 2000: 340). Siten myös brasilialaisen alkuperäisväestön kulttuurissa musiikki ja tanssi kuuluvat luontaisesti yhteen, kuten monissa muissakin alkuperäiskansojen kulttuureissa (Murphy, 2006: 63). Eräs boi-tyylin ilmentymä on bumba-meu-boi, joka on suosittu brasilialaisen kansanperinteen ilmentymä, jossa esiintyy taianomainen härkä (Murphy, 2006: 71).

Etelä-Brasiliaan kuuluu São Paulon, Minas Gerais, Goiásin ja Rio Grande do Sulin kunnat (Murphy, 2006: 109). Myös siellä ihmisillä on afrikkalaista ja alkuperäiskansojen perimää, mutta valtaosa etelän väestöstä on portugalilaisten ja muiden Euroopasta tulleiden jälkeläisiä, etenkin saksalaisten, italialaisten ja puolalaisten. Eteläisen Brasilian kulttuureihin on vaikuttanut karjankasvatuksen kulttuuri ja perinteisen cowboyn (*gaúcho*) arvot (Murphy, 2006: 121). Gaúcho-kulttuurin musiikki (*música gaúcha*) on tyylliltään erilaista ja koostuu pitkälti yksinlauluista eurooppalaistyyllisesti laulettuna (Murphy, 2006: 130). Musiikkityyli on saanut vaikutteita myös eurooppalaisista seuratanseista ja lyriikoista, joissa viitataan maasta elämisen elämäntyyliin. Erityisesti harmonikka (*gaita*) on musiikkityylille tärkeä soitin. Murphyn (2006: 110) mukaan etelän musiikki monin paikoin muistuttaa amerikkalaista countrymusiikkia. Etelän musiikkityylit ovat selkeästi erilaisia ja kenties vähemmän brasilialaisen kuuloisia ulkopuolisille. Kuitenkin myös näihin musiikkityyleihin kuuluu läheisesti tanssi, kuten *cateretê*, jossa kaksi tanssijaa ja laulajaa esittävät pitkän juonellisen laulun (Murphy, 2006: 113). Brasiliassa alueellisilla musiikkityyleillä on tärkeä rooli omissa

yhteisöissään. Alueen vaikutus näkyy muun muassa musiikissa, tanssissa, puvuissa, laulutyyeissä, lyriikoissa ja instrumenteissa. Näin ollen ei tulisi unohtaa, että Brasiliassa on valtava määrä paikallisia kulttuureja, jotka monin tavoin sekoittuvat ja erottuvat toisistaan (Murphy, 2006: 130).

2.3 Musiikki ja liike

2.3.1 Musiikki, tanssi ja kulttuuri

Musiikki ja tanssi ilmenevät maailmanlaajuisesti, ja niihin vaikuttavat sijainnista riippumatta historialliset, poliittiset, sosiaaliset ja ekonomiset olot (Dodds ja Cook, 2013: 2). Burger, Thompson, Luck, Saarikallio ja Toiviainen (2013: 1) esittävät, että musiikki ja tanssi ovat kehittyneet monissa kulttuureissa samanaikaisesti, ja siten ne ovat olennainen osa sosiaalista ja kollektiivista käyttäytymistä. Phillips-Silver (2009 teoksessa Ylikoski, 2016: 19) näkee, että liikkeen ja musiikin yhteys useissa kulttuureissa on erottamaton. Hänen mukaansa sellaista kulttuuria ei tunneta, jossa musiikkia ja liikettä ei yhdistettäisi yhteisön sosiaalisissa tapahtumissa. Tämän lisäksi musiikin ja liikkeen yhteys on kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentunutta (Román-Velázquez, 1999: 116). Useimmissa kulttuureissa on kehitetty koordinoituja tansseja rytmisesti ennakoitavaan musiikkiin (Burger et al., 2013: 2). Ihmiset suosivat luontaisesti musiikkia johon voi liittää tai vastata liikkeellä. Bakanin (2007: 22-23) mukaan monessa kulttuurissa musiikki on keskeisessä asemassa erinäisissä uskonnollisissa rituaaleissa ja maallisissa menoissa, joissa tanssi on myös useasti läsnä. Musiikin ja tanssin yhteys onkin olennainen osa maailman musiikkikulttuureja, ja ne molemmat toimivat kulttuurin fyysisinä identiteetin ilmentyminä. Useissa kulttuureissa kyse on samasta asiasta; tanssi ilmentää itseänsä järjestäytyneen liikkeen kautta ja musiikki järjestäytyneen äänen kautta (Bakan, 2007: 23). Nämä ilmentymät eivät kuitenkaan aina ole positiivisia, vaan saattavat myös liittyä esimerkiksi rotuun, etnisyyteen tai sukupuoleen.

Musiikin ja tanssin lisäksi monissa kulttuureissa yhtälöön kuuluu myös rituaalit (Bakan, 2007: 24). Rituaaleissa yhteisön jäsenet esittävät esimerkiksi legendoja, epiikkoja tai

pyhiä tekstejä draaman keinoin. Rituaalit voivat olla sekä hengellisiä että maallisia, ja useissa kulttuureissa liittyä vuoden kiertoon, satokausiin jne. Musiikkia välitetään yhteisöissä yksilöltä toiselle, sukupolvelta toiselle ja yhteisöltä toiselle (Bakan, 2007: 27). Traditiot syntyvät musiikin ja kulttuurin risteyksessä. Traditiot tekevät musiikista kulttuurisesti merkittävää ja yksilöiden sekä yhteisön identiteettejä ilmentävää (Bakan, 2007: 29-30). Musiikillinen traditio kuvastaa yhteisöä, sen arvoja ja historiaa.

Ihmisen keholla on ollut keskeinen rooli ihmisen, kulttuurin ja tiedon kehityksessä, koska keho osallistuu, muokkaa ja soveltaa merkityksiä (Downey, 2002: 504). Musiikin harjoittajat eivät koe musiikkia pelkästään kognition ja symbolisen assosioinnin kautta, vaan myöskin harjoitetun ja vastaanottavan kehon kautta. Downeyn (2002: 488) mukaan muusikot kokevat rytmin, äänenkorkeudet ja melodian niin kehollisesti, lihaksien, liikkeen ja jännityksen kautta, kuin myös synnyttämiensä äänien kautta. Siten myös jokainen aisti on kulttuurisesti virittynyt, koska musiikki kuulostaa meistä jokaisesta erilaiselta. Tätä hän kutsuu keholliseksi kokemukseksi. Kehollisuus yhdistää tanssin ja musiikin (Naveda, 2011: xix). Se on kulttuurisesti omaksuttua ja saavutetaan vuorovaikutuksen kautta (Downey, 2002: 500). Keholla kuunteleminen on siten sosiaalinen ja kulttuurillinen teko (Downey, 2002: 501). Myös musiikki kehittyy sosiaalisen vuorovaikutuksen sekä harjoittelun kautta. Musiikin oppiminen ja omaksuminen on siten kulttuurisidonnaista (Blacking, 1992: 302). Sen vuoksi ei ole yhtä yleistettävää sääntöä, jonka avulla jokainen maailman lapsi oppisi esimerkiksi soittamaan. Kehon resonointi on edellytys musiikilliselle kommunikoimiselle kaikissa kulttuureissa (Blacking, 1992: 302). Ilman liikettä ei ole musiikkia; musiikin tekeminen on siksi aina myös fyysinen tapahtuma (Blacking, 1992: 306). Williamsin (1965, viitattu lähteessä Román-Velázquez, 1999: 116) mukaan rytmi aiheuttaa kuulijassaan samantapaisen fyysisen kokemuksen kuin soittajassa. Tätä ei hänen mukaansa aiheuta pelkkä emotio tai abstrakti kokemus, sillä kokemus on fyysinen ja vaikuttaa autonomiseen hermostoon.

Tanssi sisältää kehollista, kognitiivista ja emotionaalista tietoa, jotka kaikki ovat aliarvostettuja tiedon muotoja (Daniel, 2001: 357). Tanssi joka toimii ymmärtämisen, tietämisen ja hahmottamisen metodina on erityisesti läsnä afrikkalaisen diasporan kulttuureissa. Kehollinen tieto ja tanssin kautta ymmärtäminen ovat avainasemassa

mikäli halutaan ymmärtää kulttuurista vuorovaikutusta ja sosiaalisia suhteita (Daniel, 2001: 357). Tanssi on kautta aikain ollut tärkeä merkitysten välittäjä useissa kulttuureissa esimerkiksi osana uskontoa tai etnisen identiteetin ilmentäjänä (Hanna, 1992: 317). Tanssi on muotoutunut ihmisen luontaisesta tavasta säestää musiikkia liikkein (Naveda, 2011:1). Tanssija elää kinesteettisesti musiikillisessa maailmassa, jonka vuoksi tanssiminen on siten kuuntelemisen harjoittamista (Clifton, 1983; viitattu lähteessä Downey, 2002: 504). Myös kuunteleminen on pohjimmiltaan kulttuurisesti muovautunutta ja syntynyt harjoittelun kautta. Siten kulttuuri muokkaa sitä kuinka kuulemme (Stoller, 1989, viitattu lähteessä Downey, 2002: 490). Myös aistiminen on pohjimmiltaan sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö (Downey, 2002: 490). Doddsin ja Cookin (2013: 1) mukaan musiikki ja tanssi ovat tasa-arvoisessa asemassa, missä kumpikaan ei dominoi toista. Sen sijaan ne vaikuttavat toisiinsa vastavuoroisesti. Keho on siten tärkeä osa musiikin luomista, välittämistä ja vastaanottamista. Musiikki ja tanssi ovat toistensa kaltaisia ja usein toisistaan riippuvaisia (Hanna, 1992: 318). Kuitenkin musiikin ja tanssin yhteyden tutkimus on lähtökuopissaan eikä sopivaa lähestymistapaa vielä ole löydetty (Naveda, 2011: 9). Tanssintutkimusta on ensisijaisesti tehty antropologisesta näkökulmasta käsin (Hanna, 1992: 315). Tutkijoilla ei ole tähän mennessä ollut oikeita välineitä tutkia musiikin ja tanssin läheistä yhteyttä, joka ulottuu fenomenologian ja pelkän auditiivisuuden tuolle puolen (Naveda, 2011: 59).

Liike joka on tanssille keskeinen elementti, on sitä myös musiikille (Hanna, 1992: 318). Liike on aina yhteydessä ääneen, mutta tanssissa ääni voi olla liikkeen tuotos. Sekä tanssi että musiikki hyödyntävät tilaa, aikaa, dynamiikkaa ja kehoa. Kuitenkin niiden päämäärät eroavat; tanssissa se on liike kun taas musiikissa ääni. Sekä musiikki että tanssi vaikuttavat katsojiinsa moniaistisesti (Hanna, 1992: 318-319). Ne molemmat ovat myös intentionaalisia rytmisään ja kuvioissaan, ja molemmissa on hetkellisiä ilmiöitä joihin vaikuttavat muun muassa aksentit, kestot ja tempo. Siten ajankäyttö yhdistää musiikin ja tanssin, kuten esimerkiksi stepissä tai *taiko*-rummutuksessa. Joissain kulttuureissa muusikot toimivat tanssijoina ja päinvastoin, kuten flamencossa jossa myös tanssijat voivat säestää omaa liikettään (Hanna, 1992: 318-319). Länsimaissa tanssi kuitenkin usein nähdään musiikin alaisena ja sen seurauksena, jolloin ”parempi” musiikki on tanssista irrallista (Hanna, 1992: 319). Kuitenkin joissain kulttuureissa tanssi voi johdattaa musiikkia, kuten Ghanassa, jossa muusikoiden tulee seurata tanssijoiden

askeleita. Tanssi taiteenmuotona muokkautuu jatkuvasti uusien ja vanhojen vaikutteiden alaisena (Browning, 1995: xiii). Kuten musiikkia, kulttuuria ja tanssin muotoja luodaan, omaksutaan ja muokataan kaiken aikaa (Browning, 1995: xiv).

2.3.2 Musiikki ja kehollinen kognitio

Kehollisen kognition (*embodied cognition*) tutkiminen on uusi vaikuttava paradigma musiikin tutkimuksessa, niin sanottu pragmaattinen käänös, jossa toiminta on keskiössä (Leman ja Maes, 2014: 236). Kehollisen kognition mukaan keho on keskeisessä asemassa merkitysten muodostumisessa. Tämän mukaan ihmisen motoriikka, eleet ja liikkeet ovat tärkeä osa musiikin havainnointia. Kehollisuuteen ja liikkeeseen tulisi siten suhtautua kuten muuhunkin tietämiseen (Naveda, 2011: 54). Leman (2008: 96, 106) esittää, että musiikin kehollinen imitointi on ihmiselle luontaista ja tuottaa mielihyvää, koska se on sisäänrakennettu mekanismi. Ihmisillä on taipumus synkronoida liikkeensä rytmien kanssa, kuten sykkeen (Leman, 2008: 112). Syke onkin usein ensimmäinen tapa lähestyä musiikkia, jolloin ihminen pyrkii kehollisesti ymmärtämään ja tuntemaan musiikin keskeisen elementin (Leman, 2008: 114). Kehollinen musiikin imitoiminen on aivotoimintaa, fyysistä ja käyttäytymiseen liittyvää reagointia (Leman, 2008: 110). Se johtuu peilaamisesta, joka on moniaistista ja kehollista toimintaa.

Lemanin (2008: 4) mukaan ollessaan kosketuksissa musiikin kanssa ihminen on myös kehollisesti kosketuksissa äänen energiaan, jolloin ihminen tuntee musiikin subjektiivisesti. Tämä yhteys on riippuvainen ihmisen mielipiteistä ja tunteista suhteessa musiikkiin. Ääni vaikuttaa meihin fysiologisesti, minkä vuoksi sillä on myös ruumiillinen merkitys (Leman, 2008: 17). Huang et al. (teoksessa Ylikoski, 2016: 15) sen sijaan esittävät, että musiikin fyysinen tunteminen saattaa olla peräisin ihoreseptoreista (*Pacinian afferent*), jotka reagoivat herkästi musiikin tuottamaan värähtelyyn. Damasion (1994 teoksessa Ylikoski, 2016: 15) mukaan musiikin tunteminen on kuitenkin aina väistämättä myös kognitiivinen tapahtuma, minkä vuoksi fyysisyyttä ja mentaalisuutta ei voida erottaa toisistaan. Kehon liikkeillä voidaan myös ilmentää musiikkia ei-verbaalisti, kuten esimerkiksi orkesterin johtajat tekevät. Siten liikkeellä voidaan ilmaista kaikkia musiikin elementtejä melodiasta sointiväriin (Leman, 2008: 20). Hän väittää, että osa

musiikillisesta tiedosta on täysin kehollista, kuten soittajan eleet. Nämä eleet ja niiden tarkoitusperä ovat kulttuurisidonnaisia, mutta vieraasta kulttuurista tuleva voi myös ymmärtää tuotettua musiikkia kehonsa kautta, koska jokainen ihminen on fyysinen (Leman, 2008: 21).

Musiikin kuunteleminen myös liikuttaa meitä monin tavoin (Burger, Saarikallio, Luck, Thompson ja Toiviainen, 2012: 177). Musiikin herättämät emootiot kehollistuvat liikkeen kautta. Blacking (1974 teoksessa Ylikoski, 2016: 14) näkee, että tunteiden kautta musiikin kokeminen syvenee. Hänen mukaansa parhaimmillaan soittajat kykenevät resonoimaan toistensa kanssa kehollisesti, johon virittyminen tapahtuu tuntemisen kautta. Damasio (1994 teoksessa Ylikoski, 2016: 13) esittää, että ihmisen limbisen ja somatosensorinen järjestelmä aktivoituvat kun aivot käsittelevät tunteita. Siten voidaan nähdä että kokeminen on fyysistä sekä mentaalista, kuten myös tuotetut emootiot. Myös Juntusen ja Hyvösen (2004 teoksessa Ylikoski, 2016: 15) mukaan musiikin kuuleminen aiheuttaa ihmisessä multisensorista toimintaa. Taylor (1990 teoksessa Ylikoski, 2016: 15) toteaa, että musiikki itsessään on multisensorista, minkä vuoksi voidaan nähdä että multisensorisesti tuotettua musiikkia koetaan myös multisensorisesti. Liikkeisiin vaikuttavat myös monet yksilölliset tekijät, kuten persoonallisuus, preferenssi, tai vaikkapa tempon selvyys (Burger et al., 2012: 177). Tutkimukset osoittavat että ääniä tuottavien liikkeiden lisäksi keho liikkuu välittääkseen tunteita ja ilmaisua. Ihmisen kognitio ei ole erillinen aistimuksista, kehosta taikka ympäristöstä (Burger et al., 2012: 178). Siten musiikki on läheisessä yhteydessä kehon liikkeisiin, liikkeet heijastavat, imitoivat ja tukevat musiikin ymmärtämistä. Tämän vuoksi keho ei ole pelkästään yhteydessä musiikin sykkeeseen, vaan lisäksi muun muassa melodiaan, harmoniaan, tonaalisuuteen jne.

Leman ja Maes (2014: 236-237) kuitenkin esittävät, että kehollisuus (*embodiment*) on vain yksi tekijä sensoristen, motoristen, affektiivisten ja kognitiivisten systeemien verkostossa, jotka liittyvät musiikin havainnoimiseen. Heidän mukaansa on olemassa kaksi vaihtoehtoa kehollisuuden roolista musiikillisessa havainnoimisessa:

1. Kehollisuudella on tärkeä rooli kognitiivisten ja emotionaalisten toimintojen verkostossa, se vaikuttaa prosessointiin, käsitteellistämiseen, työkalujen käyttöön sekä kaikkiin toimintoihin joita tarvitaan musiikin ymmärtämisessä.
2. Kehollisuus on enemmän kuin pelkkä vaikutin musiikilliselle toiminnalle, ja on keskeinen toiminto musiikillisessa havainnoimisessa ja sen ymmärtämisessä.

Joka tapauksessa kehollisuus tarjoaa kiintoisan selittävän viitekehyksen musiikilliselle ilmaisulle ja havainnoimiselle; eleistä tulee ääniä ja äänistä ilmaisullisia eleitä (Leman ja Maes, 2014: 237). Mikäli tämä musiikin ja liikkeen läheinen suhde hyväksytään tulisi se nähdä kaksisuuntaisena: musiikin havainnoiminen johtaa liikkeeseen ja myös musiikin aiheuttama liike voi luoda musiikillista havainnointia. Eräässä tutkimuksessa todistettiin, että lapsille opetetuilla liikkeillä oli selkeä yhteys siihen kuinka lapset myöhemmin havainnoivat kyseistä musiikkia (Leman ja Maes, 2014: 240). Vahvaa näyttöä siis on, että toiminnan ja havainnon välillä on yhteys (Leman ja Maes, 2014: 242). Myös toiminta ja ihmisten välinen vuorovaikutus näyttää olevan avainasemassa siinä miten musiikki vaikuttaa mieleen, kehoon ja materiaan (Leman, 2008: 235). Leman näkee, että keho reagoi musiikkiin muun muassa seuraavin tavoin: passiivisella resonoinnilla, synkronoimalla ja virittäytymällä (Leman, 2008: 236).

Kartesiolainen dualismin käsite, jossa keho ja mieli nähdään toisistaan irrallisina, on kumottu neurotieteissä (Leman, 2008: 13). Keho on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, josta tuotoksena on subjektiivisia mentaalaisia malleja. Toiminta on lisäksi aina kulttuurisidonnaista ja subjektiivista, ja toimii linkkinä fyysisen ja mentaalisen välillä (Leman, 2008: 14). Kartesiolainen dualismi jakaa musiikin mielen tuotteeksi ja tanssin keholle (Naveda, 2011: 1). Kuitenkin ihminen on kehollinen, jolloin mieltä ei voida erottaa ruumiista. Naveda (2011: 2) näkee, että tämä jako on peräisin länsimaisesta perinteestä, jossa musiikki nähdään pelkästään äänenä. Danielin (2005: 57) mukaan on olemassa kehosta irtaantunutta ymmärrystä, jolloin tieto on puhtaan intellektuaalista eikä hyödynnä intuitiota, somaattista tietoa eikä henkisyttä. Tällaisella tiedolla on ollut valta-asema nyky-yhteiskunnassa ja sen koulutusjärjestelmässä. Teoreettinen tieto ja käytännönläheinen, kokemuksellinen ja kinesteettinen tieto eivät ole olleet sen kanssa tasa-arvoisessa asemassa. Siksi esimerkiksi musiikkia ja tanssia

pidetään tärkeinä, mutta niihin ei suhtauduta kuten niin sanottuun oikeaan tietoon. Kehollisen tiedon tärkeyttä ei usein ymmärretä tanssintutkimuksen ulkopuolisessa maailmassa, minkä lisäksi sitä kritisoidaan empiiristen ja kvantitatiivisten tutkimustulosten puutteesta (Daniel, 2005: 57). Kehollisen kognition käsitystä on kritisoitu sen heikoista todisteista, minkä lisäksi lisätutkimusta kaivataan kehollisen kognition roolin osoittamiseksi osana musiikin havainnointia (Leman ja Maes, 2014: 237). Pelkkä havainto että musiikki vaikuttaa kehoon, ei kirjoittajien mukaan riitä tukemaan väitettä että musiikillinen kognitio on kehollista.

2.3.3 Katsaus Orff- ja Dalcroze-pedagogiaan

Carl Orff (1895-1982) ja Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) olivat aikansa merkittäviä musiikkikasvatuksen reformisteja, jotka omalla pedagogiallaan uudistivat musiikkikasvatuksen kenttää muun muassa ajatuksilla musiikin kokemisen ja oppimisen kehollisuudesta (Juntunen, 2016 teoksessa Ylikoski, 2016: 6; Juntunen et al., 2010: 18, 28). Molemmat kehittäjät saivat pontta 1900-luvun alun ekspressionistisesta suuntauksesta, joka painotti liikkeen, luovuuden ja vapaan ilmaisun merkitystä (Kugler, 2011 teoksessa Ylikoski, 2016: 11).

Vuonna 1906 alkunsa saanut Dalcroze-pedagogiikka (*Dalcroze Eurhythmics*) tunnistaa ja painottaa oppijan kehollisuutta oppimisessa ja kehollista tietämistä, esimerkiksi musiikin kuuleminen on pedagogian mukaan sekä mielen että kehon kautta tapahtuvaa (Juntunen, 2016 teoksessa Ylikoski, 2016: 6). Dalcroze-pedagogiassa musiikkikasvatusta lähestytään muun muassa rytmisen liikkeen, solmisaation ja improvisaation keinoin (Juntunen ja Hyvönen, 2004 teoksessa Ylikoski, 2016: 6). Dalcroze näki, että ihmiset ovat synnynnäisesti rytmisiä; vaikka ei kykenisi soittamaan rytmissä, pystyy kuitenkin liikkumaan rytmin mukana (Bauer, 2013: 6). Dalcrozen mukaan liike on osa musiikillista reagoitua, siten ihminen naputtaa jalkaansa musiikin rytmissä tai keinuu jne. Rytmii on ihmisen syvä impulssi ilmaista tunteita (Bauer, 2013: 13). Siksi epäsäännöllisten rytmien lisääminen opetuksessa aktivoi oppilaiden sisäisiä tuntemuksia. Pedagogiallaan Dalcroze tavoitteli kehollisten rytmien ja mielessä syntyvien rytmien yhdistämistä (Bauer, 2013: 14). Dalcrozen yksi keskeinen idea oli, että länsimainen estetiikka on katkaissut siteensä

keskeisistä ihmisen tavoista olla ja tietää (Bauer, 2013: 16). Dalcroze inspiroitui afrikkalaisista musiikkiperinteistä ja niiden yhteydestä liikkeeseen, jonka hän asetti oman pedagogiansa ytimeen (Phuthego, 2005: 239). Nämä perinteet ovat osa elävää traditiota, jota on harjoitettu kautta aikojen ja opittu toiston ja enkulturaation kautta. Afrikkalaisessa musiikissa suurin osa opitaan toiston, observoinnin, imitaation ja muistamisen kautta (Phuthego, 2005: 245). Samoja toimintamalleja painotetaan Dalcroze-pedagogiassa (Phuthego, 2005: 246). Phuthegon mukaan liike on olennainen osa afrikkalaista musiikkitraditiota, oli musiikki sitten instrumentaalista tai vokaalista jne.

Orff-pedagogia (*Orff-Schulwerk*) perustuu kreikkalaisen termin *musiké* ajatukselle, että liike, musisoiminen, puhe, laulu, teatteri ja tanssi luovat kokonaisuuden (Juntunen et al., 2010: 28). Pedagogia painottaa kokonaisvaltaisuuden ja oppijälähtöisyyden tärkeyttä ja opetuksen keinoina toimivat muun muassa kokeilu, improvisaatio ja musiikillinen ilmaisu. Myös Orff-pedagogia korostaa liikkeen keskeistä merkitystä musiikillisessa oppimisessä (Juntunen et al., 2010: 29). Orff korosti erityisesti rytmiä yhteisenä elementtinä musiikille, tanssille ja puheelle ja nosti esille rummun keskeisen merkityksen tanssille. Hänen mukaansa rytmi itsessään ei ole jotakin joka voidaan oppia, vaan se niin sanotusti vapautetaan harjoituksen kautta, koska pohjimmiltaan rytmi on osa kaikkea elämää ja musiikin, liikkeen ja kielen yhteistä energiaa (Juntunen et al., 2010: 33). Orff-pedagogia painottaa lapsen luontaisia oppimisen lähtökohtia, joista yksi tärkein on leikki. Leikissä oppija hyödyntää luonnollista sensorimotorisuuttaan johon eleet, sanat ja liikkeet kuuluvat (Kugler, 2011 teoksessa Ylikoski, 2016: 24). Näin myös liikettä opitaan moniaistisesti (Günther, 2011 teoksessa Ylikoski, 2016: 24).

3 TUTKIMUSASETELMA

3.1 Tutkimuskysymykset

Tässä tutkimuksessa lähdin selvittämään brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien näkemystä oman kulttuurinsa kehollisuudesta ja sen yhteydestä brasilialaiseen kansanmusiikkiin seuraavien tutkimuskysymysten kautta:

- 1. Minkälainen yhteys musiikilla ja liikkeellä on brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien mukaan?*
- 2. Minkälainen rooli liikkeellä ja tanssilla on osana brasilialaista kansanmusiikkia, ja miten se ilmenee brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien mukaan?*
- 3. Kuinka liikkeen ja tanssin välistä yhteyttä brasilialaiseen kansanmusiikkiin opetetaan, ja miten tämä yhteys ilmenee musiikin- ja tanssinopettajien omassa opetuksessa?*

Ensimmäisellä tutkimuskysymyksellä halusin selvittää, miten opettajat kokevat liikkeen ja musiikin sekä niiden välisen yhteyden. Koin tärkeäksi keskustella aiheesta haastateltavien kanssa ensin brasilialaisesta kulttuuripiiristä irrallaan, jotta opettajien taustakäsitykset olisivat selvillä ennen aiheen käsittelyä kulttuurista käsin. Tosin on todettava, kuten tässä tutkimuksessa on aiemmin esitetty, ei musiikkia tai liikettä voida koskaan täysin erottaa kulttuurista. Sen sijaan toisen tutkimuskysymyksen fokuksessa on brasilialainen kulttuuri ja kansanmusiikin muodot. Tämän kysymyksen kautta halusin selvittää miten paikalliset opettajat näkevät liikkeen ja tanssin ilmenemisen omassa kulttuurissaan ja sen perinnemusiikin muodoissa. Koska tutkimuksessani keskityn brasilialaisten opettajien näkemyksiin halusin kolmannen tutkimuskysymyksen avulla selvittää miten kyseiset opettajat itse hyödyntävät liikkeen ja musiikin välistä yhteyttä omassa opetuksessaan, ja kuinka sitä opetetaan/jos opetetaan heidän maassaan.

3.2 Laadullinen tapaustutkimus

Eskolan ja Suorannan (1998: 12) mukaan laadullinen tutkimus sopii erityisesti kuvaamaan ilmiöitä niiden prosessisen luonteen vuoksi. Kuten tässäkin tutkimuksessa, kvalitatiivisessa tutkimuksessa on otettava huomioon sen sidos aikaan sekä paikkaan. Siten myös brasilialaista kansanmusiikkia tulisi tarkastella historiallisesti muuttavana ja paikallisena ilmiönä. Näin ollen tällä laadullisella tutkimuksella pyrin ymmärtämään tiettyä toimintaa ja ilmiöitä liittyen brasilialaiseen kansanmusiikkiin. Tämän ohella tämä tutkimus voidaan määritellä tapaustutkimukseksi. Tapaustutkimus ei pyri antamaan yleistävää empiiristä päätelmää vaan muodostamaan kokonaisuuden eli tapauksen (Eskola ja Suoranta, 1998: 49). Lisäksi tapaustutkimus ei usein ole siirrettävissä toiseen ympäristöön vaan se on ympäristösidonnaista (Eskola ja Suoranta, 1998: 51). Tapaustutkimusta on kuitenkin kritisoitu sen yleistettävyydestä, koska tutkijan sekä tutkittavien subjektiivisuus vaikuttaa tutkimuksen tekoon olennaisesti (Vilkka, Saarela ja Eskola, 2018: 168). Tapaustutkimusta tehdessään tutkijan on siis perinteisen yleistettävyyden sijaan pyrittävä analyttiseen yleistämiseen. Vilkkan, Saarelan ja Eskolan (2018: 168-169) mukaan tapaustutkimuksesta onnistuneen tekee sen monipuolinen erittely, hyvä kuvaus sekä käsitteellistäminen. Lisäksi tulisi tarkastella sitä kuinka kuvattu tapaus edustaa tutkimuskohdetta, esimerkiksi siihen liittyvää toimintaa, käsityksiä tai arvoja.

Laadullisessa tutkimuksessa keskitytään usein suhteellisen pieneen otantaan, koska siten analysointi voidaan suorittaa perusteellisemmin (Eskola ja Suoranta, 1998: 14). Samoin tässä tutkimuksessa on hyödynnetty harkinnanvaraista otantaa, koska se tukee hyvin tutkimuskysymyksiä. Lisäksi Eskola ja Suoranta (1998: 15) painottavat hypoteesittomuutta. Tämän tutkimuksen alullepanijana toimi kuitenkin oma kokemukseni siitä, että liike sekä kehollisuus ovat olennainen osa brasilialaista kansanmusiikkia. Oma lähtöajatukseni oli pelkästään tutkimusaiheen innoittaja, minkä vuoksi en näe, että se olisi vaikuttanut tutkimuksen tekoon. Vilkka, Saarela ja Eskola (2018: 169) huomauttavatkin, että tapaustutkimuksen innoittajana toimii useasti tutkijan oma intuitio hänelle tärkeästä tapauksesta tai aineistosta.

3.3 Etnografia

Eskolan ja Suorannan (1998: 76) mukaan etnografia on ”havainnoinnin muoto joka tapahtuu kauttaaltaan sosiaalisen todellisuuden luonnollisissa olosuhteissa”. Tämän vuoksi etnografia juontaa alkuperänsä juuri vieraiden kulttuurien tutkimuksesta. Etnografian tavoitteena on kuvata toimintaympäristön tapahtumia sekä kyseisen ympäristön ihmisten näkemyksiä omasta ja muiden yhteisössä toimivien ihmisten toiminnasta (Paloniemi ja Collin, 2018: 201). Etnografia kuvaa ja jäsentää tietyn yhteisön tavallista ja arkista toimintaa. Kuten etnografisessa tutkimuksessa, on tämänkin tutkimuksen tarkoitus kuvata kulttuurin toiminnallisia käytänteitä kokonaisvaltaisesti. Tämä tehdään haastattelemalla brasilialaisia musiikin- ja tanssinopettajia. Ohella huomionarvoista on, että etnografinen tutkimus on poikkeuksetta ainutkertaista (Eskola ja Suoranta, 1998: 80). Tutkimuksessa kuvattu todellisuus on siten tulkintojen ja ymmärtämisen tulosta, ei objektiivista faktaa (Eskola ja Suoranta, 1998: 101). Myös Hirsjärven ja Hurmeen (2015: 17) mukaan todellisuus tulisi nähdä sosiaalisena konstruktiona, joka heijastaa ihmisten moniulotteista toimintaa. Tämän vuoksi tutkija ei koskaan kykene saavuttamaan ehdotonta totuutta vaan ihmisiin liittyvä tutkimus koskee ennen kaikkea merkityksiä, minkä vuoksi näiden merkitysten tulkitseminen ja ymmärtäminen ovat tutkijalle tärkeimmät menetelmät (Hirsjärvi ja Hurme, 2015: 18). Myös tässä tutkimuksessa pyrin tarkastelemaan minkälaisia merkityksiä haastattelemani opettajat antavat oman maansa kansanperinteelle.

3.3.1 Etnomusikologia

Kuten etnografialle, myös etnomusikologialle keskeistä on tutkijalle vieraiden musiikkikulttuurien tutkiminen. Tällöin tutkijan fokuksessa on musiikki, jota voidaan tutkia esimerkiksi sen alkuperän, muutoksen, symbolisuuden, yhteiskunnallisen aseman tai, kuten tässä tutkimuksessa, musiikin ja tanssin luonnollisesta lähtökohdasta (Myers, 1992: 3). Etnomusikologia tutkii musiikkia siis kulttuurisessa kontekstissa, jolloin musiikki ymmärretään kulttuurin osana ja ihmisyyhteisön tuotteena (Nettl, 2005: 12). Siten kulttuurin ilmenemistä voidaan tutkia yhteisön musiikin kautta. Etnomusikologille musiikki on ennen kaikkea vuorovaikutuksen muoto, jonka yhteisö on synnyttänyt

(Seeger, 1992: 89). Blackingin (1992: 302) mukaan musiikki ei ole biologinen fakta vaan sosiaalisesti syntynyt. Kuitenkin jokainen saman yhteisön jäsen voi kokea esimerkiksi saman melodian tai rytmin eri tavoin. Myös Bakan (2007: 9) näkee, että musiikki tulisi ennen kaikkea nähdä ihmisten luomana käsitteenä. Siten ymmärtääksemme musiikkia meidän tulee tarkastella sitä kulttuurin synnyttämänä ilmiönä, joka myös ilmentää kulttuuria itseään. Musiikki on siis ääntä ja kulttuuria, jotka ovat toisistaan erottamattomat ja keskinäisessä vaikutussuhteessa. Äänestä tulee musiikkia, kun siihen yhdistetään merkitys ja merkitykset on aina kulttuurisidonnaisia (Bakan, 2007: 11). Näin ollen musiikilla on myös läheinen yhteys minään ja identiteettiin, kuten myös yhteisöön. Yhteiskuntien rakentuessa instituutioiden ja sosiaalisten rakenteiden varaan, kulttuuri rakentuu jaettujen ideoiden, uskomusten ja käytänteiden varaan (Bakan, 2007: 17). Nämä väitteet tukevat tämän tutkimuksen näkökulmaa, koska kuten yllä on todettu kaikki musiikkia tarkasteleva tutkimus ei ole erillistä kulttuurin tarkastelusta.

Connell ja Gibson (2004: 343) huomauttavat, että kaikki musiikki on maailmanmusiikkia (*world music*). Kuitenkin termi kertoo niistä monimutkaisista tavoista joilla musiikkia jaotellaan alueittain paikallisesti ja globaalisti. Termillä alun perin tarkoitettiin lähinnä Afrikasta ja sen diasporasta nousevaa musiikkia, mutta nykyään se kattaa kaikki mantereet (Connell ja Gibson, 2004: 345). Johtuen siitä, että Brasilia on tässä tutkimuksessa kohteena, on afrikkalaisella diasporakulttuurilla suuri vaikutus paikallisiin kansanmusiikin ja -perinteen ilmenemismuotoihin. Kirjoittajien mukaan ei ole mieltä tarkastella musiikin puhdasta alkuperää, koska musiikki on luontaisesti jatkuvassa muutoksessa ja kasvussa (2004: 357). Musiikkiin jatkuvasti vaikuttaa muun muassa paikallinen kulttuuri, teknologia, ilmaisun konteksti sekä sosiopoliittinen ilmapiiri. Siten yhteisöt eivät voi nähdä olevansa omavaraisia tai autenttisia. Nykyinen hajaannuksen ja pirstaleisuuden ilmapiiri takaa, että kaikki kulttuurit sekoittuvat toisiinsa ja ovat siten toistensa hybridejä (Connell ja Gibson, 2004: 357). Samaa näkökulmaa tukee ajatus Brasiliasta kaikessa monimuotoisuudessaan, jolloin yhtä kansanmusiikintyyliä ei voida tarkastella irrallisena muusta maan kulttuurista. Sen sijaan Brasilian kulttuurit ovat mitä selkeimmässä määrin juuri osoituksia erilaisten kulttuurien sekoittumisesta ja uudelleenmuotoutumisesta. Latinalaista Amerikkaa ei kuitenkaan ole systemaattisesti tutkittu etnomusikologiassa (Béhague, 1991: 56). Paikalliset suulliset traditiot alkoivat kiinnostaa tutkijoita vasta 1800-luvun lopussa

eurooppalaisen musiikin vaikutuksesta. Lopulta 1920-1930-luvuilla perinteinen kansanmusiikki ja urbaani musiikki saivat erityishuomiota (Béhague, 1991: 57).

Kuten etnografisessa tutkimuksessa, tutkittavia ei usein ole montaa. Nettl (2005: 21) huomauttaa, että musiikin määrittäminen ja sen konseptin analysoiminen on erityisen vaikeaa vierasta kulttuuria tutkittaessa. Hän näkee ongelman ytimen merkityksissä, joiden tarkoitukset vaihtelevat kulttuurista toiseen. Samaa problematiikkaa joutuu tutkija käsittelemään etnografisessa tutkimuksessa. Monissa kulttuureissa esimerkiksi ei erotella musiikkia ja tanssia tai seremoniaa toisistaan, kuten Intiassa termi *sangit* (Nettl, 2005: 22). Kuitenkin etnomusikologit ovat tulleet yhteisymmärrykseen, että kaikilla yhteisöillä on musiikkia ja kaikki ihmiset kykenevät identifioimaan musiikin (Nettl, 2005: 25). Etnografinen työskenteleminen on hyvin keskeistä myös etnomusikologialle (Krüger, 2009: 173). Kuten etnografiassa, etnomusikologiassa tutkiminen on hyvin subjektiivinen prosessi, koska tutkimus pohjaa tutkijan omaan kokemukseen. Tutkija on näin osa etnografiaa ja prosessia. Sosiaalinen ulottuvuus on yhtä lailla tärkeä, koska se riippuu yhteistyöstä ja vuorovaikutuksesta. Etnografinen työstäminen synnyttää syvemmän ymmärryksen arvoista joita ihmiset liittävät musiikkiinsa (Krüger, 2009: 173).

Etnografiassa viitataan usein kenttään (Paloniemi ja Collin, 2018: 201). Kentältä, eli tutkittavasta yhteisöstä, tutkija kokoaa tutkimusaineistoa usein rinnakkaisten aineistojen ja menetelmien kautta, kuten havainnoimalla, kenttäpäiväkirjaa tai muistiinpanoja pitämällä, tai haastatteleamalla ja keskustelemalla. Siten etnografisessa tutkimuksessa tutkija oppii kulttuurista kokemalla sitä ja olemalla osallinen (Eskola ja Suoranta, 1998: 12, 78). Kuten etnografialle, on etnomusikologialle myös olennaista kentällä työskentely, jolloin tutkija itse on vastuussa oman materiaalinsa keräämisestä (Myers, 1992: 15; Bakan, 2007: 21). Myersin mukaan sopiva pituus kenttäajanjaksolle on vähintään vuosi. Tällöin tutkijalla on aikaa kerätä kentältä primaari data haastatteluiden, videoiden ja kuvien muodossa (Myers, 1992: 22). Kuten etnografia, myös etnomusikologia nojaa kokemukselliselle tutkimiselle (Krüger, 2009: 189). Keskeinen tiedonkeruumenetelmä on osallistuva havainnointi, jolloin tutkija elää yhteisön osana ja osallistuu jokapäiväiseen elämään (Myers, 1992: 29). Kuuntelu on siksi yksi etnomusikologin keskeisistä tavoitteista ja tutkimustavoista; tutkija on ensikädessä kosketuksissa musiikin kanssa sitä kuuntelemalla. Kuuntelemisella viitataan myös musiikin tekijöiden kuuntelemiseen ja

heidän musiikkinsa merkitysten etsimiseen (Krüger, 2009: 55). Lisäksi tutkijalle on hyötyä suorasta osallistumisesta, esimerkiksi paikallisen musiikin ja tanssin opettelemisesta (Myers, 1992: 31; Bakan, 2007: 21).

Tätä tutkimusta varten vietin kuukauden kestävän kenttäajanjakson Brasiliassa. Tuona aikana matkustin kolmeen kaupunkiin (Caxias do Sul, São Paulo ja Rio de Janeiro), joissa tein viisi asiantuntijahaastattelua. Kuitenkaan tämän tutkimuksen yhteydessä ei ole ollut mahdollista toteuttaa pitkäkestoista vierailua, minkä vuoksi kerätty aineisto perustuu brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien haastatteluihin. Haastattelemisen onkin etnografisen tutkimuksen yksi päämenetelmistä (Hirsjärvi ja Hurme 2015: 160; Paloniemi ja Collin, 2018: 2016). Samaten kyseinen tutkimus eroaa lähestymistavallaan niin sanotusta tavallisesta etnografisesta tutkimuksesta, koska tutkijana en jalkautunut kansanmusiikkikulttuurien alkuperäisille synnyinsijoille, enkä tutkinut näitä kulttuureja luoneita yhteisöjä. Sen sijaan aineisto on kerätty brasilialaisilta opettajilta, koska he ovat avainasemassa oman kulttuurinsa tulkitsijoina, ymmärtäjinä ja välittäjinä. Opettajia haastatteleamalla pyrin myös selvittämään, kuinka niin sanottu tavallinen brasilialainen, joka ei elä musiikkikulttuurin synnyttäneessä yhteisössä, oppii/jos oppii tuntemaan oman maansa kansanmusiikkikulttuuria ja sen eri ilmenemismuotoja.

Etnomusikologia on länsimainen termi, minkä vuoksi usein etnomusikologi on itse länsimaalainen, jonka vuoksi etnomusikologian kohteena on länsimaiselle tutkijalle vieraat musiikkikulttuurit (Nettl, 2005: 26). Tätä lähestymistapaa on kritisoitu hyvin etnosentriseksi. Musiikkikulttuureja ei tulisi kuitenkaan verrata keskenään, koska silloin yhtäläisyydet ja eroavaisuudet korostuvat (Nettl, 2005: 61). Vaikka kaksi asiaa olisivat keskenään samankaltaiset se ei tarkoita että ne olisivat samanlaiset, samasta lähteestä tai omaisivat samoja merkityksiä. Sen vuoksi vertailevaa tutkimusta usein kritisoidaan, koska ymmärryksen taso ei ole sama, data ei ole sama, musiikin tai kulttuurin tuntemus on puutteellista tai ei pystytä tekemään mielekkäitä vertauksia (Nettl, 2005: 67). Tämän vuoksi tässä tutkimuksessa länsimaisen ja vierasmaalaisen kulttuurin vertaileminen ei ole keskiössä. Vaikka jotkin haastateltavat mainitsevat kokemuksensa esimerkiksi länsimaisesta klassisesta musiikista, en tutkijana ole asettanut vertailevia lähtökohtia haastatteluissa tai tutkimuksenteon aikana. Toisaalta voidaan kuitenkin sanoa,

että tämän tutkimuksen innoittajana on toiminut tutkijan oma subjektiivinen kokemus länsimaisen ja brasilialaisen kulttuurin eroista.

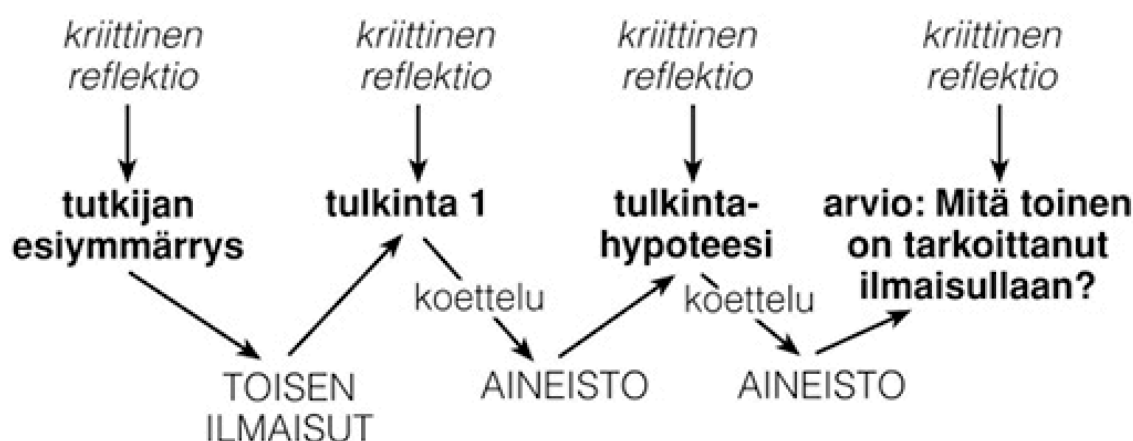
3.4 Tutkijan rooli

Eskola ja Suoranta (1998: 14) painottavat, että tutkijalle tärkeää on pyrkiä tavoittamaan tutkittavien oma näkökulma, eikä sekoittamaan sitä omiin oletuksiinsa ja asenteisiinsa. Kuitenkin on selvää, että tutkija ei koskaan täysin pysty erkaantumaan omista asenteistaan taikka tiedostamaan omia vaikutuksiaan. Kuten kirjoittajat sen hyvin sanallistavat, tutkijan objektiivisuus syntyy tunnistamalla oma subjektiivisuutensa (Eskola ja Suoranta, 1998: 14). Tämän lisäksi on huomionarvoista, että myös tutkija tulee nähdä osana sosiaalista todellisuutta, minkä vuoksi hän on myös itse aina osallisena tutkimusprosessissaan (Hirsjärvi ja Hurme, 2015: 18-19). Sen vuoksi tieteen tekeminen on poikkeuksetta arvosidonnaista ja kontekstuaalista. Tämän vuoksi myös tässä tutkimuksessa tulee huomioida että tutkija ei kykene olemaan täysin irrallinen tutkimusaineistosta. Tästä huolimatta tutkijana oman subjektiivisuuteni huomioimalla tavoittelen tutkimuksessani objektiivisuutta.

Kuten Eskola ja Suoranta (1998: 35) toteavat laadullisessa tutkimuksessa tulee huomioida merkitysten kulttuurisidonnaisuus. Siksi tässäkin tutkimuksessa on otettava huomioon, että vierasta kulttuuria tutkittaessa jotkin merkitykset, esimerkiksi musiikkiin, liikkeeseen ja kehollisuuteen liittyen, ovat kulttuuri- ja kielisidonnaisia. Laineen (2018: 26) mukaan fenomenologiassa merkitykset nähdään yhteisön synnyttäminä, mikä tekee niistä intersubjektiivisia luonteeltaan. Lisäksi huomionarvoista on, että eri kulttuuripiireissä elävät ihmiset omaavat erilaisen elämismailman, joka rakentuu heidän merkityksilleen. Koska tämän tutkimuksen tekijä ei ole brasilialainen, on otettava huomioon että tutkija ja tutkittavat elävät eri todellisuuksissa. Kuitenkin fenomenologia painottaa myös yksilöiden todellisuuksia (Laine, 2018: 26). Toisaalta nämä yksilötkin ovat pohjimmiltaan yhteisöllisiä ja yhteisöön kasvatettuja. Laine (2018: 26) toteaaakin, että ”vaikka jokainen kokee itse maailmansa, saman yhteisön jäsenet ovat hyvinkin samanlaisia suhteissaan maailmaan”. Siten voidaan nähdä että myös brasilialaisilla

opettajilla on jonkinasteista ensikäden tietoa oman maansa kulttuurista, vaikka maa on valtavan suuri ja kulttuurin ala-lajeja on lukuisia.

Tutkijalle tärkeää vierasta kulttuuria tutkittaessa on itsereflektio tutkimuksen aikana (Laine, 2018: 30). Itsereflektion avulla tutkija pyrkii tiedostamaan omat ennakkokäsityksensä ja asenteensa esimerkiksi haastattelutilanteessa tai kerättyä aineistoa analysoidessaan. Käytännön työvälineeksi Laine esittelee hermeneuttisen kehän (ks. kuvio 1), jossa tutkija käy dialogia oman ymmärryksensä ja aineiston välillä. Kehää kulkemalla tutkija pyrkii vapautumaan omista käsityksistään ja kulkemaan kohti aitoa toiseuden ymmärtämistä. Täysi vapautuminen ei tietenkään ole mahdollista, kuten aikaisemmin huomasimme, mutta se takaa että tutkimusaineisto ei vastaa tutkijan omaa ensimmäistä tulkintaa. Myös tässä tutkimuksessa olen tutkijana pyrkinyt kohti objektiivisempaa tulkintaa tutkimusaineistosta refleктоimalla aineistoa useampaan otteeseen.



Kuvio 1. Hermeneuttinen kehä (Laine, 2018: 33).

3.5 Haastattelut

Hirsjärven ja Hurmeen (2015: 14) mukaan haastattelu tutkimuksen aineistonkeruumenetelmänä sopii monenlaisiin asetelmiin sekä tarkoituksiin. Laine (2018: 33) sen sijaan pitää haastattelua "laaja-alaisimpana keinona lähestyä toisen ihmisen kokemuksellista maailmasuhdetta". Sen vuoksi myös tässä tutkimuksessa on hyödynnetty haastattelua aineistonkeruumenetelmänä.

Tutkimuksen aineistonkeruussa hyödynsin puolistrukturoitua teemahaastattelua. Eskolan, Lätin ja Vastamäen (2018: 25) mukaan teemahaastattelu etenee etukäteen suunniteltujen aihepiirien mukaan. Kysymyksillä ei ole tarkkaa sanamuotoa eikä järjestystä. Samaa painottavat Eskola ja Suoranta (1998: 64) mainitessaan, että teemahaastattelussa teemat johdattelevat haastattelua jäsentyneesti kuitenkin mahdollistamalla vapaan vuorovaikutuksen. Hirsjärvi ja Hurme (2015: 47) esittävät, että puolistrukturoidussa haastattelussa haastatteliija käy läpi kaikki kysymykset, ehkä ne uudelleen muotoillen, kaikkien haastateltavien kanssa, mutta haastateltavat ovat vapaita vastaamaan mitä tahansa. Teemahaastattelun ehdottomia etuja onkin siis sen kyky tuoda esiin tutkittavan oma ääni, jota tavoiteltiin myös tässä tutkimuksessa. Tällä tavoin haastatteleamalla keskiöön nostetaan erityisesti ihmisten luomat merkitykset ja tulkinnat (Hirsjärvi ja Hurme, 2015: 48). Toteuttamieni haastatteluiden pohjana toimi tekemäni haastattelurunko, jossa kantavina teemoina olivat: musiikki ja liike/tanssi, niiden yhteys, tämä yhteys brasilialaisessa kansanmusiikissa, historiallisten ja yhteiskunnallisten olojen vaikutus, oma opetus ja oppiminen. Teemahaastattelulle ominaisella tavalla varioin kysymyksenasettelua haastattelusta riippuen. Haastateltavien erityisosaamisalueiden mukaan keskityimme enemmän joko musiikin tai tanssiin/liikkeen teemaan, kuitenkin puhumalla kaikkien kanssa kaikista aihepiireistä. Luontaisesti kuitenkin esimerkiksi muusikoilla oli enemmän sanottavaa musiikista. Haastattelurunkoon hahmottelin englanniksi valmiita kysymyksiä, jotta vieraalla kielellä toimiminen olisi haastattelutilanteessa mahdollisimman sujuvaa (ks. liite 1). Kuitenkin jokaisessa haastattelussa varioin kysymysten järjestystä ja kysymyksenasettelua, jotta keskustelu olisi mahdollisimman saumatonta, luontevaa ja noudattelisi haastateltavan esiin nostamia aiheita.

Haastattelin viittä brasilialaista musiikin- ja tanssinopettajaa tutkimusta varten: yhtä muusikkoa/musiikinopettajaa, kahta Orff-pedagogiaan erikoistunutta musiikikasvattajaa, yhtä tanssitaiteilijaa ja -opettajaa sekä yhtä brasilialaiseen kansanmusiikkiin että -tanssiin erikoistunutta opettajaa/asiantuntijaa. Haastateltavat löytyivät ystäväni kautta, joka on itsekkin musiikinopettaja ja tuttuni San Franciscon Orff-pedagogiikan kursseilta. Vaikka haastateltavat ovat musiikin ja tanssin alan ammattilaisia Brasiliassa, olisi kerätty aineisto varmasti kovin erilainen mikäli olisin haastatellut esimerkiksi

alkuperäiskulttuurien muusikoita, tanssijoita, tietäjiä ja taitajia. Kuitenkin siinä tapauksessa esteenä olisi ollut muun muassa oma heikko portugalin taitoni, minkä lisäksi en Suomesta käsin saanut luotua tarvittavia yhteyksiä. Tämä varmasti onnistuisi laajemman tutkimuksen ja kenttätöön puitteissa, kuten väitöskirjatyön. Kaksi haastattelua tehtiin englanniksi ja kolme tulkin avustuksella portugaliksi. Portugaliksi käydyissä haastatteluissa brasilialainen englannin kielen opettaja käänsi simultaanisti haastattelun portugalista englanniksi. Lisäksi yhdessä haastattelussa brasilialainen ystäväni auttoi paikoitellen kääntämään ja sanallistamaan haastateltavan ajatuksia englanniksi, tämän pyynnöstä. Ongelmallista on, että tutkimuksessa kaikkia haastatteluja ei ole tehty haastateltavan äidinkielellä portugalilla, mikä saattaa asettaa haastateltavat eriarvoiseen asemaan. Kuitenkin kaksi englannin kielistä haastattelua toteutettiin, koska haastateltavat itse halusivat puhua englantia, eivätkä pyytäneet tulkin läsnäoloa. Molemmat haastateltavat ovat käyneet kouluttautumassa ulkomailla englannin kielellä ja oma ammattisanasto on heillä hyvin hallussa. Yhteenvetona voidaan todeta että vieraan kielialueen tutkiminen sisältää poikkeuksetta mahdollisuuden väärinymmärrykseen ja merkitysten muuntumiseen. Toisaalta tämä ei saisi olla syynä sille, että tällaista tutkimusta ei tehdä. Kuten Eskola ja Suoranta (1998: 101) esittävät ”kieli ei ole sosiaalisen todellisuuden neutraali heijastaja vaan kieli on sekä sosiaalisen todellisuuden tuote samalla kun se itse tuottaa tätä todellisuutta”. Siten myös kieli on tutkimuksenalainen (1998: 103). Jokainen haastattelu nauhoitettiin ja litteroitiin sanastaunaan.

3.6 Analysointi

Analysoin aineiston teemoittelua käyttämällä. Hirsjärven ja Hurmeen (2015: 173) mukaan teemoittelussa usein lähtökohtateemat nousevat esiin, mutta niiden lisäksi tutkija voi huomata uusia teemoja jotka nousevat tutkittavilta. Moilanen ja Rähä (2018: 49) kutsuvat tällaista lähestymistapaa aineistolähtöiseksi. Tällöin tutkija käy läpi aineistoaan etsien tutkittavien käsittelemiä teemoja, jotka voivat löytyä myös kysymyksenasettelun kautta. Tärkeintä tässä lähestymistavassa on löytää tutkittavien antamia merkityksiä. Tuomi ja Sarajärvi (2018: 104) kutsuvat samanlaista aineiston analyysia temaattiseksi analyysiksi. Temaattisessa analyysissä aineiston analysointi

etenee johtoajatuksien ja aineistosta esiin nousevien teemojen tunnistamisen kautta, teemojen välisten suhteiden tarkasteluun, ja niiden nimeämiseen sekä määrittelyyn. Prosessin loppuksi päästään raportointivaiheeseen. Teemat nousevat siis väistämättä tutkijan aktiivisesta toiminnasta (Tuomi ja Sarajärvi, 2018: 104). Tämän vuoksi sama aineisto voi tarjota monia tulkintoja, mikäli tutkijoita on esimerkiksi useampi.

Analysoin jokaista litteroitua haastattelua teemoittelua hyödyntämällä. Tekstistä muodostuivat seuraavat teemat: musiikki, liike ja niiden yhteys, musiikki ja liike Brasiliassa, Brasilia ja brasilialaisen kansanmusiikin opetus ja oppiminen. Annoin jokaiselle teemalle oman värikoodinsa, jotta pystyin erottamaan ne litteroidusta tekstistä. Tässä tutkimuksessa lähtökohtateemoista ei haastateltavien kanssa juurikaan poikettu, paitsi Brasilian yhteiskuntaan liittyvässä teemassa, josta haastateltavat halusivat nostaa esiin erilaisia asioita. Lisäksi toisilla oli enemmän sanottavaa aiheesta kuin toisilla. Tämän ohella halusin antaa tilaa haastateltaville puhua Brasiliasta maana ja kulttuurina laajemmin. Tästä nousi tutkimustulokset osiossa esitelty teema Brasilia. Lisäksi merkitsin jokaisen haastateltavan koodikirjaimin. Kaksi musiikkikasvattajaa kulkevat koodeilla MK1 ja MK2, tanssinopettaja koodilla T, musiikinopettaja koodilla MU ja brasilialaisen kansanmusiikin ja -tanssin asiantuntija koodilla BR.

3.7 Tutkimuseettiset kysymykset

Eskolan ja Suorannan (1998: 39) mukaan laadullisessa tutkimuksessa eettisiä ongelmia muodostuu mikäli tutkittavien tiedoista/taidoista pyritään hyötymään taikka tutkimuksesta tiedottaminen epäonnistuu. Tässä tutkimuksessa tutkimusaineisto on kerätty yksittäisiltä brasilialaisilta opettajilta. Tämän koen vaikuttaneen tutkimuksen eettisyyteen, koska en tutkinut tiettyä yhteisöä, mikä olisi voinut tarkoittaa muun muassa ei-koulutettujen ihmisten haastattelemista. Vaikka koulutettujen haastateltavien käyttö rajaa tutkimusaineistoa, on se kenties tämän tutkimuksen tapauksessa eettisempää kuin alkuperäiskulttuureista tulevien ihmisten haastattelemisen. Tällä tavoin jokainen haastateltava tuntee jo entuudestaan tutkimuksen tekemisen vaiheita ja siihen liittyvää etiikkaa. Kuitenkin ennen jokaisen haastattelun aloittamista kerroin yksityiskohtaisesti

jokaiselle tutkittavalle miten tutkimukseni toteutan. Lisäksi jokainen tutkittava antoi suostumuksensa osallistua tutkimukseen.

Jokaisesta haastattelusta tehty nauhoite on koodinimin merkitty kannettavalleni, joka on salasanoin suojattu. Nauhoja ei jaeta eikä soiteta kenellekään ulkopuoliselle. Sama koskee nauhoista tehtyjä litterointeja. Takaan tutkittavien anonymiteetin käyttämällä heistä vain koodinimiä (MK1, MK2, MU, T ja BR). Kaikki tiedostoni tutkittavista ovat näillä samaisilla koodeilla, eikä tutkittavien oikeita nimiä mainita missään. Tämän lisäksi pitkän välimatkan vuoksi jokaiselta tutkittavalta on pyydetty heidän suostumuksensa etteivät he pääse muuttamaan tai kommentoimaan aikaisempia lausuntojaan jälkikäteen. Jokaista tutkittavaa tullaan informoimaan tutkimuksen ollessa valmis, minkä ohella olen luvannut kääntää englanniksi käyttämäni lainaukset, mikäli tutkittavat tätä pyytävät. Jokainen tutkittava on antanut suostumuksensa haastatteluiden yhteydessä, että ennen tutkimuksen julkaisua en tule selvittämään mitä lainauksia tutkittavilta saan käyttää. Tämän lisäksi tutkijana olen luvannut tutkimuksen valmistuttua poistaa kaiken tutkittavia koskevan materiaalin kannettavaltani, jotta ainoaksi jäljelle jääväksi versioksi jää valmis julkaistu maisterintutkielma. Olen myös kaikissa tutkimukseni vaiheissa kunnioittanut ja pyrkinyt rehellisyyteen sekä huolellisuuteen muiden ihmisten tutkimuksia ja lausuntoja käsitellessäni.

4 TAPAUSTUTKIMUS

4.1 Musiikki, liike ja niiden yhteys

BR mukaan musiikki aikaansaa kuuliassaan emootioita, jotka synnyttävät erilaisia tunteita, kuten fyysistä iloa tai pelkoa. Musiikki herättää siten kehon ja lihakset tunteiden kautta. Tämän vuoksi hänen mielestään musiikkia ja liikettä ei voida erottaa toisistaan, vaan ne toimivat yhdessä kuten aika ja tila. BR huomauttaa, ettei ole perehtynyt keholliseen kognitioon, mutta uskoo sen olemassaoloon. Hänen mielestään kyse on joko tietystä musiikillisesta älykkyydestä tai älykkyydestä vallitseviin oloihin.

Reaktio ääneen on hänen mukaansa olennaista, koska reaktio on väistämättä myös fyysinen tapahtuma. Kuitenkin musiikki on monimuotoista ja siksi myös reagointi on monimuotoista tunteiden kautta tapahtuvaa toimintaa. T mukaan musiikki on liikettä, laajenemista, resonointia ja kontaktia. Liike on hänelle kaiken olemassaolon perusolemus. Sillä vaikka olisimme paikallamme on kaikki silti liikkeessä, joka ilmenee myös liikkeenä ajassa ja tilassa. Siten liike on aina sidoksissa tilaan vaikka joskus tila saattaa olla minimaalinen. Myös musiikki on hänen mukaansa liikettä tilassa. Siten musiikki ja liike ovat yhtä, eikä T näe että olisi mitään tapausta jossa näin ei olisi. Itse liike on hänelle myös musiikkia. Myös T huomauttaa, että musiikki muokkaa kehon olotilaa tunteiden kautta, koska tunteet ovat fyysisesti koettavissa. Mieli ei ole siten ainoa musiikin vastaanottaja vaan keholla on myös aktiivinen rooli. Myös MK2 esittää, että liikettä on koettavissa kaikkialla, kehossa, soluissa, ympäristössä jne. Tämän vuoksi musiikki ja liike ovat yhteydessä, koska ne ovat rinnakkaisia tapahtumia. MU puolestaan näkee, että tila, nopeus ja aika ovat myös musiikkia, koska nämä kaikki elementit ilmenevät musiikissa. Liikettä on hänen mukaansa kaikessa musiikissa, vaikka toisinaan se ilmenee sisäisenä ja intensiivisenä tuntemuksena muusikolle. Loppujen lopuksi kuitenkin kaikki musiikillinen toiminta kulkee kehon läpi, kuten hengitys joka määrää muun muassa toiminnan intensiivisyyden.

MU esittää, että musiikki on konventionaalisesti katsottuna rytmiä, harmoniaa ja melodiaa, mutta musiikki voi olla myös enemmän, kuten puron solinaa. MK1 mukaan äänen määrittäminen musiikiksi on loppukädessä aina kuulijan vastuulla. Samaa kantaa puoltaa haastateltava MK2. Äänellä itsessään on MK1 mukaan toissijainen funktio. MU sen sijaan kokee, että musiikki on olemassa olevaa jo ennen kokijaa, koska kokijan aivot kääntävät kuullun musiikiksi. Siksi musiikki on jo musiikkia ennen kuin se saavuttaa meidät. Myös MK2 painottaa tuntemisen tärkeyttä, koska jotta ääni voitaisiin kokea musiikiksi tulee vastaanottajan sitä haluta. Siksi kokijan omilla mielipiteillä ja asennoitumisella on suuri rooli musiikin kokemiselle. MK1 rinnastaa musiikin tanssiin ja taiteisiin esittämällä, että ne kaikki kykenevät kommunikoimaan tunteita ja ajatuksia. MK2 mukaan liike aiheuttaa myös ääntä, joka voidaan kokea musiikkina. Tämän vuoksi musiikin ja liikkeen yhteys on väistämätön. Siksi hänen mukaansa toista ei voi olla ilman toista, eikä niitä voida tarkastella erikseen. Kumpikin on yhteydessä energiaan, eikä ilman energiaa kumpaakaan voi olla olemassa. Sen sijaan MK1 argumentoi, että musiikki

voi olla myös pelkästään mentaalista, kun soittajat keskittyvät esimerkiksi nuoteista lukemiseen. Tällöin vaikka musiikki tuotetaan kehollisesti sitä ei kuitenkaan koeta kehollisesti, vaan yhteys kehon ja mielen väliltä puuttuu. Siksi jotta musiikki ja liike voivat olla yhteydessä tarvitaan hänen mukaansa liikkeen intentio.

4.2 Musiikki ja liike Brasiliassa

Haastateltavan MK1 mukaan Brasiliassa musiikilla ja liikkeellä on syvä ja ilmeinen yhteys, koska ne ovat toisistaan riippuvaisia. Tosin hän painottaa, että Brasiliassa tämä yhteys on jotakin suurempaa, mikä näkyy siinä miten ihmiset tanssivat, laulavat ja soittavat niin kansanmusiikin parissa kuin modernissa musiikissakin. MK2 mukaan kaikkialla Brasiliassa perinteiset musiikkityylit ovat tanssiin kytköksissä. Kummankaan (MK1 ja MK2) mieleen ei haastatteluiden aikana noussut yhtäkään kansanmusiikin tyyliä jossa ei olisi jonkinlaista tanssia ja liikettä mukana. Kuitenkin he painottavat eroa niin sanottuun taidemusiikkiin ja populäärimusiikkiin, joissa soittaminen on etualalla ja tanssilla ei ole samanlaista jalansijaa kuin kansanmusiikissa (MK1 ja MK2). Tästä esimerkkinä he nostavat esille Villa-Lobosin, joka kirjoitti orkesteriteoksia kuulemansa brasilialaisen kansanmusiikin pohjalta ja nimesi nämä teokset perinmemusiikiksi. Tämä on kuitenkin haastateltavien mielestä brasilialaista taidemusiikkia. Samanlainen esimerkki on bossa nova, joka ei sisällä tanssia. Yhtä mieltä molemmat haastateltavat ovat siitä että kansanmusiikin perinteiset tyylit pitävät lähes poikkeuksetta sisällään tanssia ja liikettä. MU sen sijaan kokee, että myös bossa nova pitää sisällään liikettä joskin musiikkityyli on enemmän mieltä aktivoivaa. Liike on tässä tapauksessa vain erilaisessa muodossa.

MU mukaan keho on yhteydessä kaikkiin brasilialaisiin rytmeihin. Esimerkiksi sambassa on aina joku joka tanssii, eikä tämä aina tarkoita samban koreografiaa. MU näkee, että myös muusikot tanssivat, koska soitettava rytmi vie tanssiin. Tämä ei kuitenkaan ole pelkästään brasilialainen ilmentymä vaan universaali, ja se koskettaa siten kaikkia ihmisiä (MU). Tanssi on hänelle luontaista interaktiota muusikkojen ja yleisön välillä. Lopputulos ei siten olisi sama mikäli ihmiset eivät reagoisi musiikkiin. Musiikki ja tanssi ovat näin toisistaan riippuvaisia. MU vertaa kehoamme veteen, joka reagoi äänen

tuottamaan resonointiin ja huomauttaa että suuri osa kehostamme on vettä. Myös T kokee, että kaikkialla Brasiliassa musiikki ja tanssi ilmenevät yhdessä. Maanosasta riippuen tämä yhteys ilmenee kuitenkin eri tavoin. T mukaan myös alkuperäisamerikkalaisiin kulttuureihin kuuluu tanssi, minkä vuoksi brasilialainen kulttuuri on monelta osin nivoutunut kehollisuuteen. Hän nostaa esille myös kolonisaation vaikutukset brasilialaisissa ihmisissä ja kulttuureissa. Tästä kärsimyksestä on hänen mukaansa jäänyt jäljelle tanssiminen ja lyömäsoittimet, jotka toimivat selviytymisen keinona näille ihmisille.

Merkittävää Brasiliassa on aluekohtaisuudet ja kulttuurien ilmentymät maanosittain, koska jokaisella maanosalla on omat perinnekulttuurien ilmentymänsä, mikä synnyttää uusia rytmejä ja ilmaisunmuotoja (T). Liike on kuitenkin pysyvä ominaisuus. Erityisesti Pohjois-Brasiliassa liike ja tanssi ilmenee voimakkaana, koska pohjoisen perinnekulttuureihin kuuluu voimakas rummutus ja voimakkaat rytmit, jotka T mukaan aikaansaavat isoa liikettä. Rummut ovat tehokas tapa saada keho värähtelemään voimakkaasti. Sen sijaan T esittää, että Minas Gerais alueen musiikki on rauhallisempaa, eikä sen kuvaileminen ole yksinkertaista. Siinä maanosassa musiikki aikaansaa liikettä, joka on hienovaraista ja vähemmän suoraa. Hänen mukaansa mineiro-musiikki on siten kenties subjektiivisempaa kuin pohjoisen kollektiivinen musiikin kokeminen. Kaiken takana ovat maan yhteiset esi-isät ja heidän kulttuurinsa sekä historiansa. Tällä yhteisellä brasilialaisella juurella on useita eri oksia, jotka levittäytyvät historiaan, kansalaisuuteen, kansainvälisyyteen ja paikallisuuteen. Tämä ilmenee hänen mukaansa Brasilian kulttuurisissa manifestaatioissa, kuten pohjoisessa ja etelässä jossa ero esimerkiksi pohjoisen *carimbon* ja etelän gaucho-musiikin ja -tanssin välillä on merkittävä. Myös instrumentit ja tavat tanssia ovat hyvin erilaisia näiden kulttuurien välillä ja tämä aikaansaa erilaisia subjektiivisia kokemuksia musiikista ja tanssista. Kuitenkin T esittää, että jotkin kulttuurit ovat kehollisempia kuin toiset. Ero ilmenee hänen mukaansa muun muassa siten, että etelässä ihmiset eivät osaa tanssia paikallisia perinnekulttuurin tansseja tai liikkua paikalliseen musiikkiin luontaisesti ilman opetusta. Sen sijaan pohjoisessa T mukaan ihmisillä on jonkinlainen luontainen kehollinen kyky reagoida musiikkiin, mikä saattaa olla myös kuuman ilmanalan ansiota. Lisäksi heillä on erilainen suhde maahan. Pohjoisessa ihmiset syntyvät keinumiseen ja heilumiseen, minkä vuoksi se tulee heiltä luonnostaan. Etelässä sen sijaan ihmiset ovat jäykempiä ja

vähemmän kehollisesti joustavia. Tämä ei kuitenkaan hänen mukaansa tarkoita sitä etteikö myös etelässä ihmisillä olisi suhdetta kehoon. Tämä suhde vain ilmenee erilailla.

MK1 argumentoi, että perinteisissä musiikkityyleissä on hyvin luonnollista nähdä liikettä soiton yhteydessä, kuten sambassa ja maracatussa, joissa itse soittaminen edellyttää soittajalta liikettä, kuten keinumista. Hänen mukaansa liike siis parantaa soittamisen laatua, joten sen voidaan nähdä olevan luonnollinen osa soittamista. Lisäksi joissain brasilialaisissa kansanmusiikintyyeissä tanssijoilla on sidottu perkussioita jalkoihin ja/tai käsiin, ja soittaminen tapahtuu näin luontaisesti pelkästään tanssimisen kautta. Samaa kertoo haastateltava T. Niissä paikoissa joissa brasilialaiset perinteisen kansanmusiikin tyyliä ovat saaneet alkunsa musiikki ja liike ovat aina yhteydessä (MK1). Näitä perinteitä välittävät soittajat eivät usein osaa sanallistaa musiikin tapahtumia, vaan soittamisen opettaminen tapahtuu liikkumisen, tanssimisen sekä imitaation ja harjoittelun kautta. Siten MK1 mukaan voidaan puhua myös musiikin kehollisesta muistista. Tämä musiikki käännetään koulutettujen muusikkojen ja pedagogien toimesta esimerkiksi nuottikuvaksi tai opetusmateriaaliksi. MK1 omien kokemusten mukaan monet samban, cocon ja cirandan mestarit ovat loistavia soittamisen energiassa, mutta eivät sen opettamisessa, koska oppiminen heidän tavallaan tapahtuu useiden toistojen kautta mikä vaatii valtavasti aikaa.

Myös MK2 puoltaa kantaa, että brasilialaisissa musiikkikulttuureissa musiikki ja liike ovat aina yhtä. Kuitenkin tämän yhteyden voimakkuus riippuu soittavasta/tanssivasta henkilöstä. Yhteys on kuitenkin hänen mukaansa aina olemassa, oli se sitten miten pieni tahansa. Muusikko väistämättä luo liikettä soittaessaan ja tanssija musiikkia kehollaan. Samaten kuulijat reagoivat luontaisesti musiikkiin kehollaan joko selkeästi isoin liikkein tai huomaamattomasti. Tämän vuoksi MK2 kokee, että myös länsimaisessa klassisessa musiikissa on liikettä. Se on hänen mukaansa pientä, huomaamatonta ja erilaista, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä etteikö sitä olisi olemassa. BR edustaa asian toista kantaa esittäessään, että länsimaisessa klassisessa musiikista ei voida puhua kehollisena musiikkina, koska musiikki on liian matemaattista ja tavoitteeltaan erilaista. Keholle ei hänen mukaansa ole tässä tyyliä tilaa eikä sitä aseteta prioriteetiksi. MK1 sen sijaan huomauttaa, että klassisen musiikkikoulutuksen saaneet eivät huikeasta soittotaidostaan huolimatta osaa soittaa esimerkiksi cocoa, koska coco ei ole pelkän äänen tuote vaan se

tulee myös tuntea. Siksi nämä soittajat eivät pysty, kuten ei haastateltava koe itsekään pystyvänsä, koskaan soittamaan aitoa cocoa, vaan heidän versionsa on väistämättä aina sovellus alkuperäisestä musiikista.

Tämän vuoksi pelkästään alkuperäisestä yhteisöstä tulevat kykenevät autenttiseen suoritukseen. Samaa esittää haastateltava MK2. Hänenkin mukaansa yhteisön ulkopuolelta tulevat voivat tavoitella autenttisuutta mutta eivät tätä voi saavuttaa. Se ei tarkoita että tämä uusi versio olisi väärä se on vain erilainen. Kuitenkin alkuperäisistä yhteisöistä tulevien musiikki ja tanssi on hänen mielestään aivan eri tasolla monin tavoin. Myös MK1 mukaan autenttista tapaa soittaa ja tuntea musiikkia voi aina tavoitella. Sovelluksia on hänen mukaansa myös useita. Aina perinteisiä tyylejä ei esitetä perinteisesti esimerkiksi liittämällä musiikkiin orixá-henkien tanssia vaan, kuten MK1 omassa tapauksessa, musiikista ja liikkeestä voidaan tehdä oma sovellus jossa haetaan alkuperäisen musiikin ja tanssin tunnelmaa, mutta ei orjallisesti noudateta esimerkiksi koreografisia askelia. Kuitenkaan näitä tyylejä ei koskaan voida esittää liikkeestä irrallisina, kuten esimerkiksi sinfoniaorkesterissa, vaan liike on aina musiikin yhteydessä. MK1 kutsuukin tällaisia sovituksia urbaaniksi musiikiksi, jotka ovat sovituksia perinteisistä tyyleistä eivätkä siis kansanmusiikkia itsessään. MK1 esittää, että hänen täysin italialaisesta perimästään huolimatta tanssiminen afrobrasilialaisiin rytmeihin on hänelle hyvin luonnollista. Tämä on hänen mukaansa ehkä peräisin jonkinlaisesta mielen ja kehon kollektiivisesta tietoisuudesta.

BR kertoo, että monesti brasilialaisessa kansanmusiikissa musiikki ohjaa tanssia, mutta on myös esimerkkejä kuten frevo, jossa tanssijat signaloivat musiikille tapahtumia. Kuitenkin hänen mukaansa voidaan puhua myös tiedostamattomasta kommunikaation tasosta, jota ilmenee muusikoiden ja tanssijoiden välillä. Hän luonnehtii tämän dialogiksi ja tunteeksi, jossa sekä tanssijat että muusikot reagoivat yhteisiin tapahtumiin. BR huomauttaa, että musiikin ja tanssin ilmeinen yhteys Brasiliassa johtuu näiden perinteisten kulttuurien primitiivisyydestä, ja siitä että ne yhä kehittyvät. Soittaessaan ja liikkuaessaan muusikko kertoo tarinaa ja luo mielikuvia keksimällä melodioita ja sanoituksia, joista muodostuu vuoropuhelua. Siksi myös BR mukaan useimmissa brasilialaisen kansanmusiikin tyyleissä musiikki ja tanssi ilmenevät yhdessä. Kuitenkin hän liittyy niihin myös kielen, draaman sekä runouden. Monilla perinnekulttuureilla on

oma tarinaperimänsä ja historiansa pukuja ja naamioita myöten. Nämä kuitenkin katoavat ajan kuluessa ja yleensä jäljelle jää musiikki ja tanssi. Kuitenkin joissain tyyleissä kokonaisuus on säilynyt kuten *cavalho marinhossa* tai *bumba-meu-boissa*, mutta esimerkiksi *congadassa* vain musiikki ja tanssi on jäänyt jäljelle. Syynä muutokseen on BR mukaan maahanmuutto ja pakollinen muutos, jota kulttuuri joutuu läpikäymään uudessa ympäristössä. Perinnekulttuurit ovat myös luontaisesti sekoittuneet toisiinsa, koska maahan tulleilla on ollut samanaikaisia juhlapyyhiä esimerkiksi alkuperäisamerikkalaisten kanssa, kuten juhla auringolle kuninkaan päivänä, joka on vuoden pisin päivä. Toisaalta myös BR nostaa esiin, että Etelä-Brasilian perinteisissä tyyleissä niiden ilme on hyvin erilainen kuin pohjoisessa. Tästä huolimatta myös etelän tyyleissä liike ja keho on läsnä musiikissa. Hänen mukaansa taiteiden/ilmaisun erottelu on peräisin sivilisoitumisesta. Ihmiselle luontaista on harjoittaa niitä yhdessä esimerkiksi rituaalien aikana, kuten esi-isämme aikoinaan tekivät. Erikoistumisen kulttuuri ajaa erottelua, jossa musiikki ja tanssi erotetaan toisistaan yhtä luontevasti kuin esimerkiksi suu ja vatsa voidaan erottaa toisistaan.

4.3 Brasilia

BR käyttää brasilialaisista perinnekulttuureista termiä kulttuurinen manifestaatio. Hänen mukaansa nämä kulttuurit pitävät sisällään muistoja elämästä ja kuolemasta, jotka pitävät yhteisöjen kollektiivisen tietoisuuden elossa. Kuitenkaan tänä päivänä näitä kulttuureja ei kannata jäljentää samanlaisina kuin ne ovat aikaisemmin ilmenneet, vaan ne ilmenevät eri tavoin kuin syntyessään ja ne keksitään yhä uudelleen eri muodoissa. BR mukaan Brasiliassa on kahdet kasvot. Viralliset kasvot edustavat valtiota, joka syrjii köyhiä afrobrasilialaisia yhteisöjä ja kannattelee epätasa-arvoisia yhteiskuntarakenteita. Toiset kasvot ovat köyhien yhteisöjen omat, jossa he itse näkevät ja tunnustavat oman kulttuurinsa rikkauden ja värikkyuden. Hänen omien kokemuksiansa mukaan näissä kulttuureissa ei näe sitä rikollisuutta ja väkivaltaisuutta jota valtion kanta edustaa.

...the people see themselves differently as the rest of the population sees them. The official Brazil will tell them that they are grey, ugly and ignorant, the practitioners of the culture will say that you are colourful and beautiful the kings and queens.

This is emotional. When you are close to the masters of popular culture it is hard to see violent people or criminal people. Then you have this culture, and that culture, and they are always in the process of adaptation. Everything is always transforming. Maybe in ten years these things will not fit anymore. (BR).

Samba sen sijaan on BR mukaan valtavirran mukana muuttanut muotoaan Rion sambaksi, jolta puuttuu samban alkuperäinen muokkautuvuus. Lisäksi samba on vain pieni pala kaikkia brasilialaisen perinnemusiikin muotoja. Kuitenkin myös samban sisällä on lukuisia eri variaatioita ja maailmoja, jotka itsessään ansaitsevat huomiota ja tutkimusta. T puolestaan kertoo, että Brasiliassa arvostetaan musiikin ja tanssin yhteyttä, koska se on ihmiselle luonnollista. Poliitiikka ei voi vähentää tätä arvoa ihmisten keskuudessa. Tanssilla ja liikkeellä hän tarkoittaa myös emootioita, jotka luontaisesti heräävät musiikkia kokiessa. Toisaalta hänen mukaansa on täysin eri asia puhua yhteiskunnan yleisestä hyväksynnästä, koska markkinakoneisto hallitsee sitä musiikkia, jota radiot soittavat ja mikä musiikki myy. Siten ihmiset eivät valitse itse mitä musiikkia kuuntelevat vaan se syötetään heille ulkoapäin. Siksi brasilialaiset eivät hänen kertomansa mukaan kuule omaa kansanmusiikkiaan, poikkeuksena Salvador, jossa musiikkia on yltäkyläisesti.

Brasilia on kolmen ison kulttuurin sekoitus. MK1 kokee, että erityisesti Brasilian afrikkalainen kulttuuri on niin sanotusti kehollisesti älykäästä, mikä näkyy heidän vahvassa yhteydessään omaan kehoonsa. Hänen mukaansa ero on selvä pohjoisen ja etelän välillä, jossa on enemmän italialaista ja saksalaista perimää. Etelässä ihmisiä on vaikeampi saada tanssimaan verrattuna muuhun Brasiliaan. Hän esittää, että syy saattaa johtua ilmanalasta, koska Etelä-Brasilia on muuta maata kylmempi. MU tukee samaa väitettä ja huomauttaa, että etelässä naapurimaan Argentiinan vaikutus näkyy selkeästi. MK2 huomauttaa, että pohjoisessa tyyliä ovat hyvin energisiä ja houkuttavat kenties siksi enemmän ihmisiä. Etelässä sen sijaan samankaltaista vetovoimaa ei ole. MK1 mukaan etelän gaucho-musiikissa soittajat eivät juuri liiku soittaessaan vaikka paritansseja esiintyykin ja tanssi on tässä kulttuurissa hyvin sukupuolittunutta korostaen feminiinisyttä ja maskuliinisuutta. Sen sijaan pohjoisessa MK1 on kokenut, että sukupuoliroolit saattavat myös sekoittua, koska myös miehet voivat tanssia naisten

rooleja. Tämä on hänen mukaansa hyvin hyväksyttyä ja luonnollista, mikä ei viittaa katolilaisiin juuriin, jossa jako sukupuolien välillä on jyrkkä.

Kuitenkin MK1 painottaa, että Brasiliassa monet asiat sekoittuvat perin pohjin ja erilaisia näkemyksiä on lukuisia. Hän vertaa Brasiliaa Yhdysvaltoihin, jossa hänen mukaansa perinteet ovat selkeämmin erillään. Hänen mukaansa Brasiliasta löytyy myös afrobrasilialaisia, jotka voivat olla hyvinkin konservatiivisia ja katolilaisia, ja esimerkiksi tanssin rooli on heidän kulttuurissaan erilainen. Tai Etelä-Brasilian afrobrasilialaiset, jotka joutuvat piilottelemaan omaa kulttuuriaan etelän rasismin ja ennakkoluulojen takia. Siksi brasilialainen kulttuuri on hänen mukaansa itsessään hyvin originaali, eikä sen kaltaista löydy mistään muualta. Vaikka Brasiliasta toki löytyy yhteisöjä, jotka harjoittavat esimerkiksi alkuperäisamerikkalaisia tai afrikkalaisia perinteitä, mutta tässäkin tapauksessa ne ovat alkuperäisten muunnoksia. Kuitenkin niiden alkuperä on näkyvissä esimerkiksi siinä miten tasajakoisuus tulee Euroopasta ja Portugalista ja voimakas synkooppisuus Afrikasta. Tosin nykyisin hänen mukaansa ihmisillä on enenevässä määrin vaikeuksia tanssia synkooppia, koska he eivät ole siihen tottuneet.

4.4 Brasilialaisen kansanmusiikin opetus ja oppiminen

BR mukaan perinnetyylejä opitaan pelkästään imitaation kautta, koska Brasiliassa ei ole kouluja missä näitä tyylejä opetetaan. Sen vuoksi ainoa tapa oppia on oppia yhteisöltä itseltään. Ne harvat koulut/paikat Brasiliassa jotka opettavat perinnetyylejä eivät kuulu siihen kulttuuriin jossa perinnetyylit ovat syntyneet. Tämän vuoksi BR ei näe, että niiden kautta näitä tyylejä voidaan todella oppia. Sen sijaan nämä koulut toimivat tärkeinä kulttuurien tulkkeina ja alkuperäiskulttuurien tiedon välittäjinä muulle yhteisölle, kuinka arvostaa ja elää monikulttuurisessa maassa.

...what matters here in this school is the capacity of working together and working collectively, developing intelligence to solve problems, and improving energy with actions that go beyond time. With the same dignity that these guys crossed time with their boi's or recado's. (BR).

MK1 mukaan perinnetyylejä arvostetaan eniten niiden syntysijoilla. Samba sen sijaan arvostetaan kautta Brasilian, koska se nousi aikanaan niin suureen suosioon kansainvälisesti. Kuitenkin tyyli olisi voinut olla mikä tahansa, kuten coco tai maracatu jne. Brasilialaiset eivät ole tottuneet kuulemaan muita perinteisiä tyyliä jolleivät tule sen alueelta. Eivätkä he tiedä näistä tyyleistä, koska Brasilia on maana liian iso (MK1). Myös MK2 painottaa, että perinteiset tyylit opitaan syntymällä paikalliseen kulttuuriin. Ulkopuolisena näitä taitoja ei voida oppia vaan ne opitaan yhteisöltä imitaation, seuraamisen ja kokeilemisen kautta. Alkuperäiset tyylit myös säilyvät parhaiten omalla alueellaan ja omissa yhteisöissään. Muualla maassa ei välttämättä edes tunneta näitä perinteisiä tyyliä lukuun ottamatta samba.

MK1 itse opettaa yliopistossa musiikkia opiskeleville opiskelijoilleen näitä perinteisiä tyyliä ja kohtaa toisinaan ennakkoluuloja, koska yleisesti perinteiset tyylit nähdään köyhien musiikkina. Hänen mukaansa nykyisin nämä perinteiset tyylit, kuten bumba-meu-boi, maracatu, carimbo jne. nähdään hallituksen tasolla brasilialaisen kulttuurin symboleina, mutta niiden opetusta ei kuitenkaan tueta rahallisesti. MK2 kertoo oppineensa brasilialaista kansanmusiikkia vasta aikuisiällä oman kiinnostuksen innoittamana. Koulussa opetettiin vain länsimaista klassista musiikkia. Orff-pedagogisen koulutuksen kautta MK2 koki kiinnostuvansa oman maansa kansanmusiikista. Myöskään BR tai MK1 eivät omana kouluaikanaan koskaan törmänneet brasilialaiseen kansanmusiikkiin vaan kumpikin on löytänyt tien niiden luokse vasta aikuisiällä. Kuitenkin tällä hetkellä BR kokee, että muutosta on tapahtumassa ja yhteiskunta osoittaa orastavaa kiinnostusta. Aiemmin perinnekulttuuriesityksiä ei haluttu tukea, koska ne edustivat köyhien ja yksinkertaisten ihmisten kulttuuria. Myöskään MU ei omana kouluaikanaan oppinut musiikkia koulussa vaan oppi tuli kotoa oman isän kautta.

MK1 mukaan perinteisiä tyyliä ei voi oppia tuolissa istumalla ja puhumalla, koska musiikin oppiminen vaatii kehollista läsnäoloa. Oppiminen on hänen mukaansa kokonaisvaltaista ja kehon mukaan tuominen tehostaa sitä merkittävästi. MK1 esittää esimerkin bumba-meu-boin opettamisesta, jossa hän ensin opettaa taputukset ja liikkeen, jotta oppilaat voivat kokea rytmin, jonka jälkeen rummun rytmi esitellään. Paljon tapahtuu tekemisen ja imitaation kautta. BR itse ei koskaan opeta esimerkiksi cocon tanssia ilman coco-musiikin rytmiä. Liikkeen esittely tapahtuu musiikin kautta,

jonka jälkeen BR yhdistää liikkeen sekä musiikin fraasit. BR myös näkee, että keholla on niin sanottu kasvava sanavarasto, joka kasvamisen myötä kehittyy ilmaisemaan enemmän. Tämän vuoksi hän harjoittaa myös kommunikaatiota kehon kanssa, jossa aloitetaan musiikin yksinkertaisimmista osista ja edetään kehittämään tuntemista sekä kokemista ja kuinka vastata monimutkaisempaan musiikkiin.

Omassa opetuksessaan tanssinopettajana T käyttää musiikkia eri tarkoituksiin, esimerkiksi tunnelmanluojana, rytmin asettajana, äänimaailmana jne., riippuen musiikin käyttötarkoituksesta. Toisinaan T käyttää musiikkia myös työstääkseen niin sanottua liikeälykkyyttä, esimerkiksi siten että musiikki toimii liikkeen vastavoimana. Tanssimalla musiikkia vastaan keho irtautuu hänen mukaansa totutusta tavasta, mikä haastaa kehollista älykkyyttä ja kehittää sitä monimuotoisempaan suuntaan, koska rakennuselementtejä toimia liikkeellisesti musiikin kanssa on enemmän. T opettaa opiskelijoita tunnistamaan musiikin ja liikkeen välisen yhteyden esimerkiksi harjoitteiden kautta, jossa keskitytään huomaamaan niiden välisiä yhtäläisyyksiä, kuten voimakkuutta ja sointiväriä. Lisäksi harjoitteita tehdään niin musiikin- kuin liikepartituurien kautta. MUIlle myös itse soitin on kehon jatkoa. Oppilaita opettaessaan MU painottaa instrumentin käsittelemisen tärkeyttä ja kehon uudelleenorientoitumista. Toisinaan soitin tulee myös voida jättää pois, jotta kehon liike saadaan kohdalleen. Kuitenkin myös hän painottaa emootioiden tärkeyttä intention luojana, joka vaikuttaa sekä musiikkiin että liikkeeseen.

5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä tutkimuksessa tarkastelin kehollisuuden, liikkeen ja tanssin osuutta brasilialaisessa perinne- ja kansanmusiikissa. Asetin tutkimukselleni kolme tutkimuskysymystä, joita tarkastelen tässä luvussa.

1. Minkälainen yhteys musiikilla ja liikkeellä on brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien mukaan?

Ensimmäisen tutkimuskysymyksen tavoitteena oli selvittää kokevatko haastateltavat että musiikilla ja liikkeellä on jonkinlainen yhteys. Tarkoitus ei ollut vastata kysymykseen tyhjentävästi vaan johdattaa seuraavien tutkimuskysymysten äärelle. Voidakseni puhua musiikista ja liikkeestä koin tarpeelliseksi ensin selvittää haastateltavien lähtöajatuksia aiheesta sekä antaa yleiskuvan siitä, minkälaista aikaisempaa tutkimusta on tehty tähän aiheeseen liittyen.

Useiden lähteiden mukaan musiikilla ja liikkeellä on perustavanlaatuinen yhteys, joka ilmenee kulttuurin kautta (Bakan, 2007: 23; Downey, 2002: 500; Phillips-Silver, 2009 teoksessa Ylikoski, 2016: 19; ym.). Lisäksi lähteet painottavat, että musiikin lisäksi myös toiminta, merkitykset, keho ja aistit ovat kulttuurisesti muovautuvia (Downey, 2002: 490, 501, 504; Leman, 2008: 14; Bakan, 2007: 10-11). Myös kaikkien haastateltavien mukaan musiikilla ja liikkeellä on luontainen yhteys. Kuitenkin haastateltavilla oli eri näkemyksiä siitä, miten tämä yhteys ilmenee. Lisäksi yhden haastateltavan mukaan on myös tilanteita, joissa tällaista yhteyttä ei ilmene, jolloin musiikin kokeminen ja tuottaminen on pelkästään mentaalista toimintaa. Sekä haastateltava T että MK2 kokivat, että liikettä on kaikkialla, minkä vuoksi sitä ilmenee myös musiikissa, eikä heidän mukaansa ole tapauksia, jossa nämä kaksi eivät olisi yhteydessä. Lisäksi molemmat heistä näkivät, että myös liike aiheuttaa musiikkia. Samaa painotti Hanna (1992: 318). Joskin MK2 ja MK1 mukaan kokijan tulee se siten määritellä. Haastateltavat BR ja T kokivat, että emootiot toimivat musiikin ja liikkeen yhteyden mahdollistajina. Tuolloin musiikin herättämät tuntemukset koetaan heidän mukaansa fyysisenä liikkeenä kehossa. Samoilla linjoilla ovat muun muassa Burger et al. (2012: 177). Vain haastateltava MU korosti, että musiikki on väistämättä kehollista, koska se tuotetaan keholla. Myös Naveda

selittää yhteyden olevan ensisijassa kehollisuuden tuotosta (2011: xix). Lisäksi ainoastaan MU koki, että musiikki on olemassa olevaa ilman sen kokijaa, minkä ohella hän näki että nimenomaan musiikin resonointi aiheuttaa fyysistä värähtelyä eli liikettä kehossa.

Voidaan siis nähdä tässä tutkielmassa tarkasteltujen lähteiden ja haastatteluiden valossa että musiikilla ja liikkeellä on syvä luontainen yhteys, joka on myös kulttuurinen. Lisäksi myös kehomme on oman kulttuurimme tuotos, kuten on myös musiikki ja kehomme liikkeet. Siten tulisi nähdä että musiikin ja liikkeen välillä oleva yhteys ei yksinään riitä kuvaamaan kulttuurin monimuotoisuutta. Yhteys ei tämän ohella ole yksiselitteinen ja lähteestä riippuen yhteyden luonnetta saatetaan kuvata hyvinkin eri tavoin. Tässä tutkimuksessa yhteyttä on kuvattu muun muassa musiikin aiheuttamina emootioina kehossa, musiikin resonointina kehossa, kehon luontaisena yhteytenä liikkeeseen ja musiikkiin, sekä kokonaisvaltaisena kulttuurisena kehona. Samalla tulee ottaa huomioon, että musiikin ja liikkeen määrittelyllä on suuri merkitys niiden välisen yhteyden kuvaamiselle. Molemmista puhuttaessa tulee huomioida itse käsitteiden monimuotoisuus, joka johtaa myös yhteyden monipuolisuuteen.

2. Minkälainen rooli liikkeellä ja tanssilla on osana brasilialaista kansanmusiikkia, ja miten se ilmenee brasilialaisten musiikin- ja tanssinopettajien mukaan?

Toisen tutkimuskysymyksen aiheena oli tutkia mikäli tanssia ja liikettä ilmenee brasilialaisissa perinne- ja kansanmusiikin tyyleissä ja miten paikalliset opettajat näkevät nämä ilmenemismuodot. Mainitsemisenarvoista on, että yksittäisten opettajien havainnot eivät kykene täysin kuvaamaan sitä monimuotoisuutta, jota Brasilia kaikkine kansanmusiikin tyyleineen edustaa. Nämä näkemykset voivat havainnollistaa kuitenkin tähän kulttuuripiiriin kuulumattomalle kuinka aihe koetaan brasilialaisten näkökulmasta.

Kaikkien haastateltavien mielestä liikettä ja tanssia ilmenee kaikissa brasilialaisen kansanmusiikin tyyleissä. Pelkästään yksi haastateltavista korosti erityisesti afrikkalaisen kulttuurin merkitystä kehollisuuden ilmenemiselle. Sen sijaan MU painotti, että yhteys musiikin ja tanssin välillä johtuu brasilialaisista rytmeistä. Tätä korostivat

myös Olsen ja Sheehy (2000: 44), jotka esittivät, että brasilialaisen kansanmusiikkityylin nimi viittaa usein sekä musiikin rytmiin että tanssiin. MK1 ja T mukaan liike ja tanssi ovat olennaisia soittamisen kannalta. Samaa ajatusta tukee Downey (2002: 489-499), jonka mukaan musiikin kuuleminen on myös kehollista. Näin ollen kyetään soittamaan brasilialaista kansanmusiikkia tulee se tuntee kehollisesti. Toisaalta sekä MK1 että MK2 korostivat, että alkuperäisten yhteisöjen ulkopuolelta tulevat eivät kykene samaan autenttiseen toteutukseen kuin oikeat kansanmuusikot. Heidän mukaansa muualla Brasiliassa toteutettuna kyse on tällöin väistämättä aina kansanmusiikin sovelluksista eikä aidosta kansanmusiikista.

Kukaan haastateltavista ei esittänyt esimerkkitapausta, jossa musiikki ja tanssi eivät ilmenisi yhdessä perinne- tai kansanmusiikin tapauksessa. Sen sijaan taidemusiikista ja länsimaisesta klassisesta musiikista haastateltavat olivat eri kannoilla. Kaksi haastateltavista koki, että myös tällaiset tyyli voidaan kokea liikkeellisesti, vaikka niihin ei kuulu tanssia samaan tapaan kuin perinnemusiikissa. Vastakkaisesti kaksi haastateltavista näki, että nämä tyyli ovat puhtaan mentaalisia. Lisäksi MK1 ja BR lisäsivät, että musiikin ja tanssin yhteys kansanmusiikissa on peräisin laajemmasta yhteydestä muihin kulttuurisiin ilmentymiin, kuten runouteen, draamaan yms. BR mukaan tämä laajempi yhteys juontaa juurensa näiden kulttuurien primitiivisyydestä. Siten joissakin tapauksissa vain musiikin ja tanssin yhteys ei kuvasta tästä yhteydestä mahdollisesti puuttuvia osasia ja laajempia kulttuuriperinteitä. Neljä haastateltavaa (BR, T, MK1 ja MK2) näki, että maanosa vaikuttaa merkittävästi liikkeellisyyteen ja tanssin ilmenemiseen kansanmusiikin yhteydessä. Kuitenkaan näissäkään tapauksissa ei koettu, että toinen ilmenee ilman toista, vaan yhteys nähtiin vain luonteeltaan erilaisena. Minkä ohella MK2 ja T selittivät pohjoisen maanosan kulttuurien olevan näkyvämmiin kehollisia isojen liikkeiden ja voimakkaan rummutuksen takia.

Myös useat lähteet painottivat afrikkalaisen ja alkuperäisamerikkalaisen kulttuuriperimän merkittävyyttä brasilialaiselle kulttuurille (mm. Morales, 2003: 1; Olsen ja Sheehy, 2000: 272). Saman kannan ottivat myös haastateltavat. Sekä haastateltavat että lähteet (mm. Daniel, 2001: 357; Phuthego, 2005: 246; Browning, 1995: xi, xiv; Daniel, 2005: 5; Henry, 2008: 18) korostivat afrikkalaisen diasporakulttuurin merkitystä kehollisuudelle sekä musiikin ja tanssin yhteydelle. Siten

musiikin ja tanssin ilmentymien ja niiden yhteyden tutkiminen on tärkeää mikäli halutaan tarkastella juuri afrobrasilialaista kulttuuria (Daniel, 2005: 51). Vaikka tutkimuksen alussa lähdin tarkastelemaan musiikin ja liikkeen/tanssin yhteyttä brasilialaisessa kansanmusiikissa, on tutkimuksen edetessä selkeytynyt ajatus siitä että tämä yhteys on lopulta kokonaisen kulttuurin yksi palanen (mm. Olsen ja Sheehy, 2000: 4, 27; BR). Johtavaksi ajatukseksi on noussut tämän yhteyden erottamattomuus muusta kulttuurisesta perinnöstä, kuten esimerkiksi seremonioista, rituaaleista ja uskonnoista (mm. Browning, 1995: xiv; Henry, 2008: 106). Erityisesti candomblé on tästä hyvä esimerkki, joka on tähän päivään saakka onnistunut säilyttämään kulttuurisen monimuotoisuutensa.

Siten voisi sanoa että ottamalla tutkimuksen fokukseksi juuri musiikin ja liikkeen välisen yhteyden, tulee tutkija itse langenneeksi samaan länsimaisen erottelukulttuurin ansaan. Voisi siis kysyä tulisiko kulttuuria sen sijaan tutkia kokonaisuutena? Browning (1995: xiv) huomauttaakin, että afrobrasilialaisen kulttuurin tansseissa on myös kyse kehollistuneesta uskosta, jonka juuret juontavat alkuperäisiin esi-isiin asti. Varmaa on kuitenkin, että kehollisuus koskettaa kulttuurin kaikkia osa-alueita (mm. Sterling, 2012: 54; Daniel, 2005: 265). Lisäksi sillä on tärkeä rooli yhteisön tiedoille ja taidoille. Kehollisuudella ja liikkeellisellä ilmaisulla on kuitenkin kiistaton yhteytensä musiikkiin, jota monet lähteet tässä tutkimuksessa korostavat (mm. Naveda, 2011: 2). Kuitenkin kuten samban tapauksessa, useat tutkimukset heijastavat länsimaista dualistista ajattelua, jolloin tanssin, suullisten ja uskonnollisten perinteiden merkitystä aliarvioidaan (Naveda, 2011: 51). Ongelmallista on muun muassa Hannan, Navedan ja Browningin (1992: 319; 2011: 2; 1995: xi) mukaan se, että länsimainen perinne erottelee tanssin ja musiikin, jolloin musiikki nähdään pelkkänä äänenä. Samaa kantaa puoltaa haastateltava BR jonka mielestä länsimainen erikoistumisen kulttuuri erottelee sitä mikä ei ole luontaisesti erotettavissa.

3. Kuinka liikkeen ja tanssin välistä yhteyttä brasilialaiseen kansanmusiikkiin opetetaan, ja miten tämä yhteys ilmenee musiikin- ja tanssinopettajien omassa opetuksessa?

Viimeisellä tutkimuskysymykselläni halusin tarkastella tutkimuksen aihetta pedagogisesta näkökulmasta ja selvittää miten haastatellut opettajat kokevat

brasiliaalaisten kansanmusiikkityylien oppimisen ja opettamisen, joka on heidän erikoisalaansa.

Yksikään haastateltavista ei ollut oppinut omana kouluaikanaan maansa kansanmusiikkia tai -tansseja. Yhdelle oppi oli tullut oman isän kautta ja muille vasta aikuisiällä oman kiinnostuksen myötä. Tilanne on haastateltavien mukaan kuitenkin muuttumassa. Cantos (2014: 44-45) esittääkin, että vaikka aikaisemmin musiikin opettaminen ei kouluissa ollut pakollista, on se sitä nykyisin aina vuodesta 2011 asti. Tämä ei kuitenkaan pidä sisällään kansanmusiikki ja -tanssi perinteen opettamista. Näyttää siis siltä, että opetuksen sisällöt ovat pitkälti musiikin- ja tanssinopettajien vastuulla. Lisäksi MK1 ja T näkivät, että brasiliaalaisten tietoutteen oman maansa kansanperimästä vaikuttaa suuresti maanosa. Muualla paitsi Salvadorissa tietoisuus on heikkoa tai olematonta, minkä lisäksi tiedon hankkiminen on pitkälti oman kiinnostuksen varassa (kuten Olsen ja Sheehy, 2000: 250, 337). Poikkeuksena tähän on samba, joka tunnetaan koko Brasiliassa.

Useampi haastateltava (MK1, MK2, BR) myös näki, että näitä perinnetyylejä voi todella oppia vain ne synnyttäneissä yhteisöissä, koska oppiminen tapahtuu imitaation kautta. Tämä Phuthegon (2005: 245) mukaan kuuluu perinteisesti juuri afrikkalaiseen kulttuuripiiriin. Siten oppiakseen aitoa brasiliaalaista kansanmusiikkia ja kulttuuria tulee syntyä yhteisön jäseneksi. Tämän vuoksi BR ei koe, että on mahdollista perustaa kouluja, jotka opettaisivat näitä nimenomaisia tietoja ja taitoja. Huolimatta haastateltavien mielipiteistä Brasiliassa on kuitenkin useita kouluja jotka opettavat kansanmusiikkia, kuten sambaa. Haastatteluista kävi siksi ilmi haastateltavien jyrkkä asennoituminen ja kulttuurin aitouden kunnioittaminen ja tunnustaminen. Kuitenkin omassa opetuksessaan erityisesti BR, MK1 ja MK2 hyödyntävät näitä perinnetyylejä. Kaksi haastateltavaa painotti tällöin opettavansa aina musiikin ja liikkeen yhdessä, koska kumpaakaan ei voida opetella ilman toista. MK1 myös kertoi hyödyntävänsä imitaation kautta opettamista. T ja MU sen sijaan käyttävät erilaista tulokulmaa omassa opetuksessaan, mitä tulee musiikkiin ja liikkeeseen. MU korosti instrumentin käsittelyn kehollisuutta ja soittamisen kehollisuutta emootioiden kautta, kun taas T tanssinopettajana keskittyy muun muassa musiikin ja liikkeen yhteyden vahvistamiseen ja tutkimiseen tanssin kautta.

Musiikin ja tanssin yhteyden, kehollisuuden sekä kehollisen kognition tutkiminen on useiden lähteiden mukaan vielä uutta ja puutteellista, minkä lisäksi tutkimus kohtaa tutkimustulosten kritiikkiä (Naveda, 2011: 59; Daniel, 2005: 57; Leman ja Maes, 2014: 237). Kuten Naveda (2011: 53) hyvin huomauttaa, ei musiikin ja tanssin yhteyden kuvaamiselle ole vielä sopivia termejä nykytutkimuksessa. Sama ajatus itselleni nousi myös tämän tutkimuksenteon aikana. Väistämättä kuten tässä tutkimuksessa, kielellisen kuvaamisen rajallisuus nousee tutkijaa itseänsä vastaan. Musiikintutkimusta onkin yleisesti kritisoitu sen sanallistamisesta, joka automaattisesti jättää musiikillisia merkityksiä puuttumaan (Nettl, 2005: 93). Voitaisiinko siis ajatella että tulevaisuudessa myös tutkijan oma kokemuksellisuus ja kehollisuus voisivat toimia tutkimisen välineinä? Lisäksi kuten aikaisemmin olen todennut, Brasilian kulttuuri tutkimuskohteena on itsessään hyvin laaja ja monimuotoinen, minkä vuoksi lisätutkimusta aiheesta kaivataan. Kohdentamalla tutkimuksen fokuksen eri tavalla olisi lopputulos hyvin erilainen. Tämän ohella mikä tahansa tämän tutkimuksen osa-alueesta tuottaisi hedelmällistä maaperää jatkotutkimukselle. Lisätutkimusta siis kaivataan niin kehollisuudesta osana kansanperimää, musiikin ja liikkeen/tanssin välisestä yhteydestä, kulttuurin ilmentymistä kuin muustakin. Selvää on kuitenkin se, että Brasilia kaikessa monimuotoisuudessaan ansaitsee arvoisensa kokonaisvaltaisen huomion.

LÄHDELUETTELO

Bakan, M. (2007). *World Music: Traditions and transformations*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Bauer, W. R. (2013). Radical Departure: Where did Emile Jaques Get the Idea of Rhythmic Education?. *American Dalcroze Journal*, 39(2), 6-19.

Béhague, G. (1991). Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology. Teoksessa Nettl, B. ja Bohlman, P. V. (toim.) (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 56-68.

Blacking, J. (1992). The Biology of Music-Making. Teoksessa Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. Lontoo: The Macmillan Press, 301-314.

Broughton, S., ja Ellingham, M. (toim.) (2000). *World Music. Volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Lontoo: The Rough Guides.

Browning, B. (1995). *Samba: resistance in motion*. Bloomington: Indiana University Press.

Burger, B., Saarikallio, S., Luck, G., Thompson, M. R. ja Toiviainen, P. (2012). Emotions move us: Basic emotions in music influence people's movement to music. *12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 177-182.

Burger, B., Thompson, M. R., Luck, G., Saarikallio, S. ja Toiviainen, P. (2013). Influences of rhythm-and timbre-related musical features on characteristics of music-induced movement. *Frontiers in psychology*, 4, 183.

Cantos, M. (2014). Music Education in Brazil: Music as A Tool for the Complete Development of Students. *Global Education Magazine*, 8, 44-46.

- Chirimini T. O. (2001). Candombe, African Nations, and the Africanity of Uruguay. Teoksessa Walker, S. S. (toim.) (2001). *African Roots/ American Cultures. Africa in the Creation of Americas*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 256-266.
- Connell, J., ja Gibson, C. (2004). World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28(3), 342-361.
- Daniel, Y. (2005). *Dancing Wisdom. Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Champaign: University of Illinois Press Urbana and Chicago.
- Daniel Y. (2001). Embodied Knowledge in African American Dance Performance. Teoksessa Walker, S. S. (toim.) (2001). *African Roots/ American Cultures. Africa in the Creation of Americas*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 352-361.
- Dodds, S. ja Cook, S. C. (toim.) (2013). *Bodies of sound. Studies Across Popular Music and Dance*. Farnham: Ashgate.
- Dodson H. (2001). The Transatlantic Slave Trade and the Making of the Modern World. Teoksessa Walker, S. S. (toim.) (2001). *African Roots/ American Cultures. Africa in the Creation of Americas*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 118-122.
- Downey, G. (2002). Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music. *Ethnomusicology*. 46(3), 487-509.
- Eskola, J., Lähti, J. ja Vastamäki, J. (2018). Teemahaastattelu: lyhyt selviytymisopas. Teoksessa Valli, R. (toim.) (2018). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 24-46.
- Eskola, J. ja Suoranta, J. (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Finn, J. C. (2014). Soundtrack of a Nation: Race, Place, & Music in Modern Brazil. *Journal of Latin American Geography*, 13(2), 67-95.

- Gilberto R. N. L. (2001). *Fárigá/Ìfaradà: Black Resistance and Achievement in Brazil*. Teoksessa Walker, S. S. (toim.) (2001). *African Roots/ American Cultures. Africa in the Creation of Americas*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 291-300.
- Hanna, J. L. (1992). Dance. Teoksessa Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. Lontoo: The Macmillan Press, 315-326.
- Harari, Y. N. (2014). *Sapiens: A brief history of humankind*. New York: Random House.
- Harris, J. E. (2001). The African Diaspora in World History and Politics. Teoksessa Walker, S. S. (toim.) (2001). *African Roots/ American Cultures. Africa in the Creation of Americas*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 104-117.
- Henry, C. B. (2008). *Let's Make Some Noise. Axé and the African Roots of Brazilian Popular Music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hirsjärvi, S. ja Hurme, H. (2015). *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Juntunen, M. L., Perkiö, S. ja Simola-Isaksson, I. (2010). *Musiikkia liikkuen. Musiikkiliikunnan käsikirja 1*. Helsinki: WSOYpro Oy.
- Krüger, S. (2009). *Experiencing ethnomusicology: teaching and learning in European universities*. Farnham: Ashgate.
- Laine, T. (2018). Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa Valli, R. (toim.) (2018). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 25-42.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press.

Leman, M. ja Maes, P. J. (2014). The Role of Embodiment in the Perception of Music. *Empirical Musicology Review*, 9(3-4), 236-246.

Moilanen, P. ja Räihä, P. (2018). Merkitysrakenteiden tulkinta. Teoksessa Valli, R. (toim.) (2018). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 43-61.

Morales, E. (2003). *The Latin beat: the rhythms and roots of Latin music from bossa nova to salsa and beyond*. Cambridge: Da Capo Press.

Murphy, J. P. (2006). *Music in Brazil. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. Lontoo: The Macmillan Press.

Naveda, L. A. (2011). *Gesture in Samba: A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. Väitöskirja. Gent: Ghent University.

Nettl, B. (2005). *The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and concepts*. Champaign: University of Illinois press.

Olsen, D. A. ja Sheehy, D. E. (toim.) (2000). *The Garland Handbook of Latin American Music*. Princeton: Garland Publishing Inc.

Opetushallitus. (2014). *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014*.

Paloniemi, S. ja Collin, K. (2018). Etnografi työssä – kokemuksia organisaatiotutkimuksesta. Teoksessa Valli, R. (toim.) (2018). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 201-215.

Phuthego M. (2005). Teaching and learning African music and Jaques-Dalcroze's eurhythmics. *International Journal of Music Education*, 23(3), 239-248.

Román-Velázquez, P. (1999). The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity. *Popular Music*, 18(1). Cambridge: Cambridge University Press, 115-131.

Seeger, A. (1992). *Ethnography of Music*. Teoksessa Myers, H. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. Lontoo: The Macmillan Press, 88-109.

Sterling, C. (2012). *African roots, Brazilian rites: cultural and national identity in Brazil*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Tuomi, J. ja Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Uribe, E. (1994). *The Essence of Brazilian Percussion and Drum Set: With Rhythm Section Parts; Rhythms, Songstyles, Techniques, Applications*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.

Valtonen, P. (2001). *Latinalaisen Amerikan historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Vilkka, H., Saarela, M. ja Eskola, J. (2018). Riittääkö yksi? Tapaustutkimus kuvaajana ja selittäjänä. Teoksessa Valli, R. (toim.) (2018). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 161-171.

Ylikoski, T. (2016). *Music out of Movement. An exploratory investigation of specialist experience*. Lontoo: UCL Institute of Education. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.

LIITTEET

LIITE 1 – Haastattelurunko

1. What does the word music mean to you?
2. What about movement and dance?
3. Do you find that there is a connection between the two? Can they exist without one another?
4. Do you recognize such a connection in some of the Brazilian music cultures? Could you give examples?
 - 4.1 Do some of the genres involve more embodiment and movement than others?
5. What are the characteristics or content of the example(s) you represented?
6. What factors have influenced its occurrence? In your view? Brazil's history/society?
 - 6.1 Has this changed over time?
7. What is its role in current Brazilian society and education?
8. Could you give me an example where music and movement/dance co-occur?
9. Do you involve this connection in your teaching/profession? If yes, how?
10. Is there anything you would like to add?