



Hip hop ja jazztanssi –

Afrikkalaisamerikkalaisen tanssin jatkumo

Harri Heinilä

Musiikkiarkisto 2021



Harri Heinilä

Hip hop ja jazztanssi

Afrikkalaisamerikkalaisen tanssin jatkumo

Kansi: Harri Heinilä

ISBN 978-952-68364-8-5

Musiikkiarkisto 2021

musiikkiarkisto.fi
info@musiikkiarkisto.fi

Sisällysluettelo

Johdanto: hip hop ja jazztanssi	5
Jazztanssin synty	13
Jazzmusiikin synty	20
Jazzmusiikin ja -tanssin terminologia	22
Jazztanssi orjuuden aikana Yhdysvaltain plantaaseilla ja sen vaikutus	31
Minstrelsy-aikakausi	36
Cakewalk	52
Texas Tommy	61
Charleston	63
Lindy Hop	71
Mambo ja salsa	75
Rock and roll -tanssit	79
Hip hop -musiikin synty	85
Breikeistä rappiin: hip hop -kulttuurin muotoutuminen	96
Hip hop -tanssien synty	104
James Brown ja 'Get on the Good Foot' -tanssi	106
Burning eli ”polttaminen”	108
Burning muuttuu breikkaukseksi	117
Bronxin alkuperäiset 1970-luvun breikkausryhmät	121
Bronxin alkuperäisen breikkauksen loppu	137
Länsirannikon <i>Soul Train</i> -tanssijat osana hip hop -tanssia	139
Breikkaus siirtyy uudelle sukupolvelle	151
Breikkauksen jatkumo vai katkeama: ensimmäisen ja toisen sukupolven väliset erot	163
Jazz- ja hip hop -tanssien yhtäläisyydet	168

Epilogi: hip hop -tanssi 2000-luvulla	192
Suomalaisen hip hop -kulttuurin musiikin ja tanssin alku tutkijan näkökulmasta	197
Taulukot	4
Viitteet	209
Lähteet	271
Henkilöhakemisto	292

Taulukot

Taulukko 1. Ragtime vs. Jazz.

Taulukko 2. William Henry Lane vs. John Diamond.

Taulukko 3. Bronxin breikkausryhmiä 1970-luvulla.

Taulukko 4. Bronxin breikkauspaikkoja 1970-luvulla.

Taulukko 5. The Campbellock Dancers vuonna 1973.

Taulukko 6. The Rock Steady Crew:n tanssijoita vuonna 1981.

Taulukko 7. The New York City Breakers. Alkuperäinen kokoonpano vuonna 1982.

Taulukko 8. Dynamic Rockers / Dynamic Breakers vuonna 1983.

Taulukko 9. Breikkauksen leviäminen elokuvien kautta eri maissa.

Teos on saanut tukea WSOY:n kirjallisuussäätiöltä ja Suomen tietokirjailijain ry:ltä.

Johdanto: hip hop ja jazztanssi

Afrikkalaisamerikkalaisen tanssin ja musiikin juuret ovat Afrikassa, mutta niitä voidaan jäljittää myös Eurooppaan ja jopa Aasiaan. Näistä juurista muodostui Yhdysvaltain orjuuden ja tuon jälkeisen kehityksen myötä vuoteen 1917 mennessä monikulttuuriset, pääasiassa afrikkalaisia ja eurooppalaisia piirteitä sisältävät käsitteet: jazzmusiikki ja jazztanssi¹. Hip hopin, johon on sisällytetty määrittelijästä riippuen erilaisia elementtejä (rap, hip hop -musiikki, breikkaus ja muut hip hop -tanssit, graffiti, pukeutuminen, hip hop -tietoisuus jne.), on väitetty saaneen alkunsa DJ Kool Hercin toimesta hänen Länsi-Bronxin kotitalonsa kerhohuoneessa elokuussa 1973.²

Oma kiinnostukseni hip hoppiin sai varmuudella alkunsa lähes kymmenen vuotta tuon jälkeen kesällä 1983, jolloin kuulin radiosta Grandmaster Flash & The Furious Five -yhtyeen 'New York, New York' -rap-kappaleen. Kiitokseni tuosta menee lahtelaiselle DJ:lle Tapani Ripatille, joka soitti hip hoppiä ilmeisesti ensimmäisenä suomalaisessa radiossa³, ja jonka ohjelmia kuuntelin yleisradiosta keväästä 1983 alkaen. Alussa kokeilin myös breikkausta huonolla menestyksellä kirjastosta löytämäni teoksen avulla, mutta tuo kokeilu jäi osaltani hyvin lyhyeen. Kiinnostukseni hip hoppiin ei kuitenkaan kadonnut, vaan se lisääntyi vuosien aikana Ripatin ja muiden hip hop -musiikkia soittaneiden radio-ohjelmien kuuntelun ohessa ostamieni lukuisien hip hop -äänitteiden ja lukemani alan kirjallisuuden myötä.

Tapani Ripatille menee myös kiitokseni 2000-luvun alussa alkaneesta kiinnostuksestani alkuperäisiin jazztansseihin, kuten lindy hop ja charleston. DJ Ripatti soitti radio-ohjelmissaan vanhaan rhythm and blues- ja swingmusiikkiin perustuneita jinglejä kappaleiden välissä, mikä epäilemättä vaikutti myöhemmin noihin musiikkilajeihin heränneeseen innostukseeni, tuon johtaessa alkuperäisten jazztanssien harrastukseeni ja jopa niitä koskevaan väitöskirjaan.

Tämä teos syntyi tarpeeseen luoda katsaus alkuperäisten eli autenttisten jazztanssien ja hip hop -tanssien välisiin yhteyksiin, joista ei ole julkaistu kattavaa suomenkielistä perusteosta. Teoksessani argumentoidaan breikkauksen ja muiden hip hop -tanssien olevan osa alkuperäisiä jazztansseja. Näillä alkuperäisillä jazzmusiikkiin ja siihen liittyviin musiikkityyleihin perustuvilla jazztansseilla on hyvin vähän tekemistä 1950-luvulta alkaen sijaa saaneen modernin jazztanssin kanssa, joka on lähtöisin nykytanssista (modernista tanssista) ja baletista. Nämä modernit jazztanssijat kaappasivat jazztanssitermin käyttöönsä 1950-luvun puolivälissä, kuten teokseni 'Jazzmusiikin ja -tanssin terminologia' -kappaleessa todetaan. Tämä on johtanut jatkuvaan ristiriitaan näiden uusien "jazztanssijoiden" ja autenttisten jazztanssijoiden välillä johtuen molempien ryhmien käyttämästä 'jazztanssi'-termistä, kuten osoitin väitöskirjassani⁴. Lukijan tehtäväksi jääköön päättää, onko syytä jatkaa tämän ristiriidan kanssa tai pitäisikö kaapata jazztanssitermi takaisin alkuperäisten jazztanssien termiksi tai peräti nimetä 1950-luvulta lähtöisin oleva jazziton "jazztanssi" jollain toisella nimellä.

Teoksessani selvitän aluksi jazztanssien ja jazzmusiikin taustaa aina Yhdysvaltain orjuudesta ja orjien hankinnasta alkaen. Käyn läpi myös jazzmusiikin ja -tanssien terminologiaa omassa kappaleessa. Tarkasteluni etenee Yhdysvaltain orjaplantaasien kautta minstrelsy-aikakaudelle, josta mennään keskeisimpien jazztanssien tarkastelun myötä hip hop -musiikin syntyyn, hip hop -kulttuurin muotoutumiseen ja siitä itse hip hop -tansseihin. Hip hop -tanssien tarkastelu on jaettu breikkauksen esivaiheiden, Get on the Good Foot -tanssin ja Burning:in eli "polttamisen", sekä varsinaisen breikkauksen ja muiden hip hop -tanssien tarkasteluun. Näiden muiden hip hop -tanssien osalta tarkastelen erityisesti Yhdysvaltain television *Soul Train* -ohjelman tansseja ja tanssijoita, jotka vaikuttivat merkittävästi New Yorkin alkuperäisiin 1970-luvun breikkaajiin.

Tarkastelen pääasiassa breikkauksen ensimmäistä bronxilaista sukupolvea ja heidän kytkeytymistään alkuperäisiin jazztansseihin. Analysoin lyhyesti toisen sukupolven breikkaajien esiintuloa 1980-luvulla ja hip hop -tanssin merkitystä hip hopin kaupallistumisessa. Selvitän myös, miten breikkauksen ensimmäinen 1970-luvun ja sitä seurannut 1980-luvun breikkisukupolvi kytkeytyvät toisiinsa käsittelemällä ensisijaisesti näiden sukupolvien väitetyjä eroja, mutta myös yhtäläisyyksiä. Tämän jälkeen tuon esiin alkuperäisten jazztanssien ja tarkastelemieni hip hop -tanssien yhtäläisyydet omassa kappaleessaan.

Lopuksi luon lyhyen katsauksen kansainväliseen hip hop -tanssiin 2000-luvulla ja selvitän suomalaisen hip hop -kulttuurin musiikillista ja tanssillista alkua tutkijan eli akatemian näkökulmasta.

Historioitsijat ja kulttuuritutkijat ovat tunnistanet afrikkalaisten ja afrikkalaisamerikkalaisten tanssien välisiä yhtäläisyyksiä vuosikymmenien ajan.⁵ Tämän tutkimuksen keskeisiä pioneereja ovat olleet Melville J. Herskovits, joka julkaisi alan merkkiteokset *Rebel Destiny* vuonna 1934 ja *The Myth of the Negro Past* vuonna 1941, Lydia Parrish, jonka vuoden 1942 teos selvitti afrikkalaisamerikkalaisten laulujen ja tanssien yhteyksiä Afrikkaan, sekä Mura Dehn, joka 1930-luvulla alkaneen ja 1980-luvulle jatkuneen jazztanssitutkimuksensa yhteydessä kartoitti alkuperäisen jazztanssin afrikkalaisia piirteitä.

Näitä yhteyksiä kartoitti myös eläintieteilijä Ivan T. Sanderson, joka julkaisi brittiläisessä *Dancing Times* -makasiinilehdessä kolmiosaisen jazztansseja käsittelevän artikkelisarjan vuonna 1935. Sanderson vajosi rasistisiin ilmaisuihin väittämällä jazztanssin olevan lähtöisin Afrikan viidakoista, mikä vähensi hänen tutkimuksensa arvoa. Alkuperäisen jazztanssin osalta näitä tutkijoita seurasi Marshall ja Jean Stearns vuoden 1968 *Jazz Dance* -teoksellaan, jossa Stearns-tutkijapari niin sanotussa kenttäkokeessa vertaili afrikkalaisia tansseja ja jazztansseja toisiinsa kyseisiä tansseja tanssineiden avustajien kanssa. Muita merkittäviä tutkijoita tällä saralla ovat olleet erityisesti Robert Farris Thompson,

Lynne Fauley Emery, Katrina Hazzard-Donald (Hazzard-Gordon) ja Brenda Dixon Gottschild.

Marshall ja Jean Stearnsin *Jazz Dance* vuonna 1968 oli ensimmäinen julkaistu akateemiseen perustutkimukseen perustuva teos, joka käsitteli lindy hoppia ja muita alkuperäisiä jazztansseja kokonaistutkimuksellisesti. Tätä ennen jazztanssitutkijat, erityisesti Mura Dehn, Ivan T. Sanderson, Roger Pryor Dodge, Jean Craighead ja Robert Farris Thompson, kirjoittivat vain artikkeleita näistä tansseista tai ne olivat osa muuta tutkimusta. Stearnsejä seurasi Lynne Fauley Emery afrikkalaisamerikkalaisia tansseja orjuuden alusta alkaen käsittelevällä *Black Dance in the United States from 1619 to 1970* -teoksellaan vuonna 1972 ja Sharon Leigh Clark 'rock [and roll]' -tansseista tehdyllä opinnäytteellään vuonna 1973. Näihin voidaan lisätä Mura Dehn vuosikymmeniä jatkuneella jazztanssitutkimuksellaan ja 1970-luvun lopun steppitanssin suosion kasvun yhteydessä julkaistu stepin historiaa esittelevä Jerry Amesin *The Book of Tap*⁶, mutta muuten julkaistu alkuperäisten jazztanssien tutkimus oli akateemisten tutkimusten oheistuotetta ja jäi tutkimuksellisesti paitsioon aina 1980-luvulle saakka.

Kasvanut kiinnostus Harlemin kulttuurimuotoihin johti lindy hopin lisääntyneeseen akateemiseen tutkimiseen artikkelien, Harlemin historiaa käsittelevän kirjan Savoy Ballroomille omistetun kappaleen ja ainakin kahden yliopiston pro graduja vastaavan tutkimuksen verran 1980-luvun loppuun mennessä. Akateeminen kiinnostus lindyyn ja muihin alkuperäisiin jazztansseihin on jatkunut läpi viime vuosikymmenen lopun ja aina nykyhetkeen saakka.⁷

Breikkauksen ja muiden hip hop -tanssien yhteyttä aikaisempiin afrikkalais-amerikkalaisiin tansseihin on tutkittu 1980-luvun alusta alkaen, kun Sally Banes julkaisi urauurtavan artikkelinsa breikkauksesta vuonna 1981. Hän myös kirjoitti muita breikkiin liittyviä artikkeleita pitkin 1980-lukua. Vuonna 1984 häntä seurasivat Michael Holman breikkausta käsittelevän teoksensa historia-luvulla, Steven Hager hip hoppia yleisesti käsittelevällä kirjallaan ja David Toop

pääasiassa rap-musiikkia käsittelevällä teoksellaan. Vuonna 1986 Robert Farris Thompson keskusteli aiheesta *Rolling Stone* -makasiinilehdessä julkaistussa artikkelissaan ja myöhemmin Katrina Hazzard-Donald vuoden 1996 artikkelissaan.⁸

Breikkausta on käsitelty lyhyesti lähinnä rapin historiaa ja merkitystä tutkineissa teoksissa. Näitä tutkimuksia ovat olleet erityisesti Dick Hebdigen vuoden 1987 teos *Cut 'n' Mix*, (Pa)tricia Rosen väitöskirja vuonna 1993 ja siihen perustuva teos *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* vuonna 1994 sekä Jeff Changin *Can't Stop Won't Stop* vuonna 2005. Näiden lisäksi breikkauksen ja muun hip hop -tanssimisen historiasta on julkaistu monia tutkimuksia ja hip hoppia käsitteleviä teoksia. Merkittävimpiin näistä kuuluvat Jorge 'Popmaster Fabel' Pabonin 'Physical Graffiti' -artikkeli vuodelta 2006, Joseph Glenn Schlossin teos *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York* vuodelta 2009 sekä Thomas Guzman-Sanchezin teos *Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era* vuodelta 2012.⁹

2000-luvulta alkaen lisääntynyt kiinnostus hip hopin etnografiseen tutkimukseen on johtanut hip hopin merkkihenkilöiden haastatteluprojekteihin. Keskeisiä New Yorkin 1970–1980-lukujen hip hoppiin liittyviä haastattelu-projekteja ovat olleet JayQuan:in The Foundation ja Harlemin hip hop -historioitsija Troy L. Smithin tekemät haastattelut sekä Bronxdale Houses -asuntokompleksin hip hoppiin keskittyneen Michael Waynen toteuttamat haastattelut. JayQuanin tekemät haastattelut on julkaistu hänen nettisivuillaan ja YouTube-kanavallaan. Troy L. Smithin tekemät haastattelut on julkaistu pääasiassa JayQuanin sivustolla, Oldschoolhiphop.com -sivustolla ja Facebookin LegendaryHipHop -sivustolla. Michael Waynen haastattelut on julkaistu hänen YouTube-kanavallaan.¹⁰

Näissä haastatteluissa on keskitytty lähinnä hip hopin musiikilliseen puoleen, rapiin ja DJ-toimintaan, breikkauksen tullessa esiin vähemmässä määrin. Alkuperäiseen ensimmäiseen New Yorkin breikkisukupolveen keskittynyt saksalainen

Sir Norin Rad on haastatellut suuren joukon Bronxin alkuperäisiä b-boy -tanssijoita aivan viime vuosina¹¹. Näillä haastatteluilla, kuten myös JayQuanin, Troy L. Smith:n ja Michael Waynen breikkiin liittyvillä haastatteluilla on merkittävä osa tämän teoksen alkuperäisen 1970-luvun bronxilaisen breikkauksen määrittelyssä. Suomalaisten alkuperäisten breikkaajien ja hip hoppaajien haastatteluja on suorittanut Hiski Hämäläinen ja Dimitri Lisitsyn *Suomibreikkiiä 1983–2013* -dokumentissaan¹². Tätä on hyödynnetty suomalaista breikkausta käsittelevässä kappaleessa teokseni lopussa.

Hip hopin suomalainen akateeminen tutkimus on keskittynyt humanistisiin ja yhteiskuntaa koskeviin tieteenaloihin, kuten antropologia, kielitieteet, kulttuuritutkimus, musiikkitiede, nuorisotutkimus, oikeustieteet, sosiologia ja taidehistoria.¹³ Lisäksi suomalaisen hip hopin tutkimusta on tehty kasvatus- ja liikuntatieteissä¹⁴. Taidehistorian edustaessa ainoastaan varsinaista historian-tutkimusta historiallinen analyysi on ollut tavallisesti muun akateemisen tutkimuksen sivutuotetta tai sisältynyt akatemian ulkopuolisiin suomalaisen hip hopin historiaa käsitteleviin historiikkityyppisiin julkaisuihin¹⁵, joita on hyödynnetty suomalaisessa akateemisessa hip hop -tutkimuksessa. Näistä historiikkeista tunnetuimpia ovat Jani Mikkosen *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho* vuodelta 2004, Karri 'Paleface' Miettisen *Rappioidetta – Suomiräpin tekijät* vuodelta 2011 ja suomalaista breikkausta käsittelevä Nina Tuitun ja Anne Isomursun *Breikkaus on mun elämäntapa* vuodelta 2005.¹⁶

Hip hopin keskeisen osa-alueen tanssin analysointi on jäänyt suomalaisessa akatemiassa varsin vähäiseksi. Merkittävimpiä suomalaisista hip hop -tanssia analysoivista akateemisista tutkimuksista ovat Sara Pikkaraisen tanssinopettajan koulutusohjelman opinnäytetyö ”Tietoista liikettä. Hip hop -kulttuurin merkitys katutanssin opettamisessa” vuodelta 2015, Tuomas Määtän kasvatustieteiden pro gradu ”OODI B-BOYLLE – Kokeneiden suomalaisten breikkareiden käsityksiä oppimisesta breakdance-kulttuurissa” vuodelta 2016, liikuntatieteisiin kuuluvat tutkimukset: suomalaista hip hop -kulttuuria läpikäyvä ja taustoittava

Miikka Mäkelän pro gradu ”Mustien meininkiä sinisissä suomiverkkareissa: breikkareiden merkityksenantoja hip hop -kulttuurista ja break-tanssista” vuodelta 2007 ja Anna-Maria Nurmen artikkeliväitöskirja ”Kadulta liikuntasaliin – Toimintatutkimus hiphop-tanssista osana lukion liikuntakasvatusta” vuodelta 2012. Jälkimmäiseen on osajulkaisuna sisälletty myös Nurmen vuoden 2010 artikkeli ”Nuorisokulttuurista liikettä: hiphop-tanssin rantautuminen Suomeen”. Muita akatemiaan liittyviä keskeisiä selvityksiä ovat vuoden 2019 *Hiphop Suomessa – Pubeenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* -teoksen johdantoluku ja breikkaaja Jussi Sirviön omaa uraansa esittelevä artikkeli.¹⁷

Muissa hip hop -tanssimiseen liittyvissä suomalaisissa akateemisissa tutkimuksissa itse tanssi on sivuosassa lähinnä tukemassa muuta tutkimusta.¹⁸ Tämä on yllättävää, kun huomioidaan breikkauksen olleen keskeinen osa varhaista ”hip hop” -kulttuuria aivan alusta asti. Tässä saattaa olla taustalla akatemian alkuperäistä jazztanssia vähättelevän asenteen antama esimerkki, joka on näkynyt jazzin tutkimisessa sen historioiden ja historiikkien keskittyessä jazzmusiikkiin sekä monesti ohittaessa jazztanssin, joka oli olennainen osa jazzilmiötä alusta alkaen, ja jota pitäisi tarkastella jazzmusiikin yhteydessä osana jazzkokonaisuutta.¹⁹

Kirjani historialliseen sisältöön liittyen on huomattava, että DJ Afrika Bambaataan nimi on kirjassani mukana vain hänen musiikillisen merkityksensä vuoksi. Viime vuosina esiin tulleet häneen liittyvät lasten hyväksikäyttösyötökset ovat olleet hyvin vakavia. Bambaataan oma Zulu Nation -hip hop -yhtymä on tuominnut hänet, mikä myös puoltaa häneen kohdistuneiden syytösten vakavuutta.²⁰

Lopuksi haluan kiittää Suomen tietokirjailijat ry:tä ja WSOY:n kirjallisuussäätiötä tämän teoksen tekemiseen saamistani apurahoista vuosina 2018 ja 2020. Nuo apurahat tulivat todella tarpeeseen teoksen toteuttamisen kannalta varsin toivottoman tilanteen keskellä. Kiitokseni menevät myös Musiikkiarkistolle ja siellä erityisesti Juha Henrikssonille tämän teoksen julkaisemisesta sekä Hiphop

Suomessa: suuntaukset ja sukupolvet -tutkimusverkostolle mahdollisuudesta esitelmöidä kahteen kertaan vuosina 2019 ja 2020. Haluan myös kiittää kaikkia muita, jotka ovat edesauttaneet teokseni toteuttamista, ja joita on hyvin monia, joten en nimeä teitä erikseen. Suuri kiitos teille kaikille.

Jazztanssin synty

Alkuperäinen jazztanssi on sekoitus pääasiassa afrikkalaisia ja eurooppalaisia piirteitä, johon liittyy laajasti katsoen myös Aasian ja islamin vaikutuksia afrikkalaisiin, eurooppalaisiin sekä amerikkalaisiin. Afrikkalainen tai eurooppalainen tanssi sellaisenaan ei ole jazztanssia.¹ Jazztanssin voidaan katsoa alkaneen Amerikan orjuuden myötä, kun afrikkalaiset piirteet yhdistyivät eurooppalaisiin piirteisiin pääasiassa nykyisen Yhdysvaltain alueella tavalla, joka johti tämän fuusion tunnistamiseen 1900-luvun alkupuolella termeillä jazz ja jazztanssi.²

Espanjalaiset toivat ensimmäiset afrikkalaiset orjat uuteen maailmaan eli Amerikkaan viimeistään 1500-luvun alussa.³ Vuoteen 1540 mennessä afrikkalaisia orjia tuotiin Länsi-Intian saariston alueelle 10 000 vuosittain.⁴ Kaikkiaan yli yhdeksän miljoonaa afrikkalaista orjaa tuotiin uuteen maailmaan 1500–1800-lukujen välillä.⁵ Nykyisen Yhdysvaltojen Etelä-Carolinan alueelle afrikkalaisia orjia tuotiin espanjalaisten toimesta vuonna 1526, vaikkakin kapinoivat orjat tuhosivat espanjalaisten kolonisaation kyseisellä alueella, mikä johti luopumiseen kyseisestä kolonisaatiosta. Myöhemmin vuonna 1565 espanjalaiset toivat afrikkalaisia orjia nykyisen Floridan St. Augustinen alueelle.⁶ Englantilaiset alkoivat tuoda afrikkalaisia orjia espanjalaiseen Amerikkaan vuodesta 1562 alkaen⁷. Englantilaisten hallitsemalle nykyisen Yhdysvaltojen Virginian osavaltion Jamestownin alueelle ensimmäiset afrikkalaiset orjat tuotiin vuonna 1619, mikä on keskeinen osa englantilaisen Pohjois-Amerikan orjuuden historiaa, mutta mitä on virheellisesti korostettu afrikkalaisen orjuuden alkuna Amerikassa.⁸ Orjat eivät olleet ainoita afrikkalaisia Amerikassa. Vapaat afrikkalaiset taistelivat ja työskentelivät espanjalaisten kanssa uudessa maailmassa jo 1400–1500-lukujen vaihteesta alkaen.⁹

Afrikkalaisten ja eurooppalaisten kanssakäymistä tapahtui ennen Amerikan orjuuden alkua, kun afrikkalaisia orjia tuotiin Eurooppaan 1300-luvun lopusta

alkaen¹⁰, ja 1400-luvulla myös rauhanomaisemmassa muodossa Euroopassa ja Afrikassa, mikä johti afrikkalaisen ja eurooppalaisen perimän yhdistymiseen kreoliväestön muodossa.¹¹ Tällä kreoliväestöllä oli keskeinen osa afrikkalaisessa orjakaupassa orjien välittäjänä¹². Afrikkalaiset vaikutteet ovat näkyneet kelttiläisissä, espanjalaisissa ja portugalilaisissa kulttuureissa, mikä on todennäköisesti vaikuttanut afrikkalaisamerikkalaisen jazztanssin kehitykseen¹³, kun huomioidaan varsinkin espanjalaisten osuus afrikkalaisten orjien tuomisessa uuteen maailmaan. Euroopassa erityisesti Pyreneiden niemimaan Portugalin Lissabon sekä Espanjan Cádiz ja Sevilla tunnettiin afrikkalaisten kulttuurien vaikutusalueena. Sevillassa tanssivat, soittavat ja laulavat afrikkalaiset viihdetaitelijat olivat suosittuja jo 1590-luvulla ja 1600-luvulla he olivat jo keskeisesti mukana Sevillan teatterimaailmassa. Eurooppalaiset omivat afrikkalaisia rytmejä, mutta he eivät ymmärtäneet, miten näitä rytmejä soitetaan rummuilla.¹⁴ Tämä osaltaan esti eurooppalaisia kehittämästä jazzmusiikkiin liittyvän synkopoinnin eli eipainollisten iskujen korostamisen, joka on keskeinen osa jazzrytmiikkaa¹⁵.

Tanssilla ja musiikilla on ollut keskeinen merkitys sosiaalisessa elämässä afrikkalaisissa kulttuureissa.¹⁶ Tanssi oli orjuuden alusta alkaen myös osa orjien elämää. Säilyneiden dokumenttien mukaan ainakin vuosien 1664–1860 välillä orjia pakotettiin tanssimaan heidän kuntonsa ylläpitämiseksi sekä laivojen ollessa ankkuroituna Afrikan rannikon läheisyydessä että orjalaivojen kuljettaessa afrikkalaisia orjia Atlantin yli uuteen maailmaan laivojen äärimmäisen heikoista olosuhteista ja orjien kahleista huolimatta. Tämän taustalla oli ensinnäkin taloudellinen motiivi: hyvässä kunnossa olevista orjista maksettiin enemmän ja toiseksi tähän vaikutti orjien suuri kuolleisuus, mikä tuki ajatusta pitää orjat hyvässä kunnossa.¹⁷ Puolitoista miljoonaa eli noin 14 % yli 10,5 miljoonasta Atlantin yli kuljetetuista afrikkalaisista orjista kuoli laivamatkan aikana 1500–1800-lukujen välillä.¹⁸

Kaikkiaan orjien hankkiminen Afrikassa saattoi kestää kuukaudesta jopa vuoteen, kun itse matka Atlantin yli vei 15 päivästä neljään kuukauteen.¹⁹ Matkan

pituudesta ja orjakauppiaiden pakottamasta tanssista ja soittamisesta johtuen on mahdollista, että afrikkalaiset orjat ottivat kulttuureihinsa vaikutteita valkoisilta orjakauppiailta jo matkan aikana ja siten afrikkalaisiin kulttuureihin alkoi yhdistymään valkoisia eurooppalaisia vaikutteita aivan orjuuden alusta alkaen. Valkoiset orjakauppiaat opettivat orjille joitakin lyhyehköjä lauluja tanssimista varten ja pakottivat orjia käyttämään eurooppalaisia instrumentteja musiikin soittamiseen, mikä viittaa afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutusten yhdistymiseen.²⁰

On kuitenkin kiistanalaista, kuinka paljon oli kyse tanssista ja kuinka paljon oli kyse pakotetusta liikkeestä ilman todellista tanssimista. Jazzhistorioitsija Terry Monaghan katsoo, että kahleiden vuoksi orjat eivät kyenneet todelliseen luovaan tanssimiseen, joka olisi johtanut vaikutteiden yhdistymiseen, vaikkakin orjat toisinaan vapautettiin kahleista tanssimisen ajaksi, mikä mahdollisti tanssillisemmat liikkeet, ja orjia tuotiin laivan kannelle tanssimista varten.²¹ Tässä kulttuurien mahdollisessa yhdistymisessä ja tanssissa korostui väkivallan uhka ja suoranaisten väkivalta sekä tanssimiseen pakottaminen, mikä johti orjien vastukseen eri muodoissa.²² Tällä valkoisen hallinnan vastustuksella on ollut merkittävä osa afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa, josta yhtenä keskeisenä ilmentymänä on Yhdysvaltain 1960-luvun Black Power -liike.²³

Afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin alku on orjien kuljettamisessa Afrikasta Atlantin poikki uuteen maailmaan, joka yhdisti eri afrikkalaisista kulttuureista tulevia orjia sekä johti eurooppalaisten ja afrikkalaisten vaikutusten yhdistymiseen orjuuden saneleman pakon ja uhan alla. Tämä johti eräänlaiseen performanssikulttuuriin, jossa vapautuminen orjuuden kahleista ja vastarinta korostuivat.²⁴ Musiikilla ja tanssilla on ollut kaksoisrooli tässä kulttuurissa. Toisaalta nämä liittyivät orjuuden aikaiseen valkoisten viihdyttämiseen ja afrikkalaisamerikkalaisten alistamiseen, ja toisaalta ne symbolisoivat vastarintaa ja uutta afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria. Historioitsija Katrina Thompson käyttää käsitettä ”kulissien takainen maailma” (backstage world), jossa

afrikkalaisamerikkalaiset toimivat valkoisilta näkymättömissä. Tässä maailmassa musiikki ja tanssi tarjosivat vapauden orjuuden kahleista sekä antoivat keinon alistamisen ja afrikkalaisamerikkalaisia loukkaavien karakterisointien vähentämiseen, kun taas valkoisille afrikkalaisamerikkalaisten tanssi oli osa orjien alistamista.²⁵

Kansalaisoikeuksien puolestapuhuja ja afrikanisti W. E. B. Du Bois yhdisti niin sanotun kaksoistietoisuuden konseptin keskeiseksi osaksi afrikkalaisamerikkalaisuutta. Kyseisen konseptin mukaan afrikkalaisamerikkalaisten on täytynyt huomioida itsensä omasta afrikkalaisesta näkökulmasta, mutta myös valkoisten näkökulmasta. Tämä kaksoistietoisuus vaikuttaa afrikkalaisamerikkalaisten itsetietoisuuteen jatkuvana ristiriitana, mikä johtaa hankaluuksiin määrittää omaa identiteettiään osana afrikkalaisuutta ja amerikkalaisena.²⁶ Tämä kaksoistietoisuus on näkynyt afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurin niin maallisissa kuin uskonnollisissa ilmentymissä.

Sosiologi Katrina Hazzard-Gordonin mukaan Pohjois-Amerikan protestantismi ei ollut yhtä myötämielinen afrikkalaisten orjien omille kulttuuri-
muodoille kuin Amerikan katolismi, joka oli sallivampi afrikkalaisten kulttuurisille käytännöille. Hänen mukaansa afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin vaikutti kaksi keskeistä muutosta. Ensiksi kansainvälisen orjakaupan kieltäminen 1807 esti uusien orjien tuomisen Afrikasta, mikä osaltaan vähensi yhteyksiä Afrikkaan, vaikkakin laitton orjakauppa jatkui ainakin Yhdysvaltain sisällissotaan asti, jonka jälkeen Yhdysvaltain orjuus virallisesti päättyi joulukuussa 1865. Kansainvälisen orjakaupan kiellon seurauksena suurin osa afrikkalaisamerikkalaisista syntyi Yhdysvalloissa 1800-luvun puolivälin jälkeen. Pohjois-Amerikan erilaiset afrikkalaiset kulttuuriryhmät olivat määrällisesti varsin pieniä, jotta erillisten etnisten traditioiden ylläpito olisi ollut mahdollista. Tämä johti erillisten afrikkalaisten kulttuurien sekoittumiseen.²⁷

Toiseksi Pohjois-Amerikan eteläosien puuvillaplantaasien voimakas lisääntyminen yhdenmukaisti etelän työkulttuurin synnyttäen pääasiassa puuvillan

tuotantoon liittyvän uuden kansankulttuurin. Yhdenmukaistaminen vaikutti myös afrikkalaisamerikkalaisiin orjiin yhdistämällä heidän plantaasien sisäisiä yhteisöjään ja luomalla yhteyksiä eri plantaaseilla työskentelevien afrikkalaisamerikkalaisten kesken.²⁸

Tämä muutos näkyi tanssissa. Afrikkalaisissa kulttuureissa sosiaalinen ja uskonnollinen yhteisö kuuluivat yhteen. Afrikkalaisamerikkalaisessa tanssikulttuurissa uskonnollinen ja sosiaalinen yhteisö olivat erillisiä. Pohjois-Amerikan protestantismi katsoi afrikkalaisten uskonnollisten tapojen olevan synnillisinä, millä on ollut vaikutusta afrikkalaisamerikkalaisen tanssikulttuurin kahtiajakoon. Afrikkalaiset uskonnolliset rituaalit muuttuivat maallisimmiksi tässä uudessa tanssikulttuurissa, mutta niiden perusmuoto säilyi afrikkalaisamerikkalaisten the shouts -rituaalissa, jota on käytetty sekä uskonnollisissa että maallisissa tanssiyhteyksissä.²⁹

Afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutteiden yhdistyminen tapahtui varmuudella orjuuden aikana uudessa maailmassa, jossa nykyisen Yhdysvaltain alueella afrikkalaiset vaikutteet yhdistyivät eurooppalaisiin vaikutteisiin orjaplantaaseilla erityisesti cakewalkin muodossa. Tässä tanssissa orjat imitoivat plantaasien valkoisia humoristisella ja jopa pilkkaavalla tavalla.³⁰ Länsi-Intian saaristossa, ja myös nykyisen Yhdysvaltain alueella, eurooppalaisten vaikutteiden yhdistymistä afrikkalaisiin vaikutteisiin tapahtui vastaavasti orjuuden aikana, mutta positiivisemmassa mielessä erityisesti eurooppalaisten niin sanottujen linjatanssien (country dances) muodossa, jotka ”afrikkalaistettiin” orjien toimesta niin uskonnollisia kuin populaarikulttuurillisia vaatimuksia varten. Näitä tansseja olivat katrillit (Quadrilles), kotiljonkin eri versiot (Cotillions) ja Virginia Reel.³¹

Cakewalkissa eurooppalainen vaikutus näkyi selän asennossa, joka taivutettiin taaksepäin, ja koko vartalon vertikaalisuudessa sekä liikkeen suuntautumisessa ylöspäin. Kun taas afrikkalainen vaikutus näkyi vartalon rentoudessa ja liikkeen tarkassa rytmissä.³² Kehon vertikaalisuus kuvasi myös afrikkalaisamerikkalaisten ylpeää asennetta.³³ Neitsytsaarten katrilleissa eurooppalaisten katrillien hidas liike

korvattiin nopeilla afrikkalaisella shuffle-askeleella ja olkapää- sekä lantioliikkeillä muuttamatta peruskuvioita. Yhdysvalloissa afrikkalaisamerikkalaiset alkoivat käyttämään jazziin viittaavaa 4/4-rytmiä 6/8-rytmin sijasta, enemmän yksilöllistä ilmaisua ja improvisointia näissä tansseissa.³⁴ He myös yhdistivät kyseisiin tansseihin afrikkalaisamerikkalaisia askelia juba- ja buck-tansseista.³⁵

Buck oli yleistermi afrikkalaisamerikkalaisille tansseille³⁶. Buck-tanssiminen viittaa myös steppitanssin varhaisvaiheisiin, johon liittyi afrikkalaisamerikkalaisilla varsinkin käsien ja lantion liike sekä koko vartalon käyttäminen tanssissa verrattuna valkoisiin, jotka tanssivat lähinnä vain lantiosta ja polvista alaspäin.³⁷ Juba oli ringin muodossa tanssittava ryhmätanssi, jolla oli selkeästi afrikkalaiset juuret tanssin kutsu- ja vastausperiaatteen, rinkimuodostelman ja shuffle-askelten perusteella.³⁸

Tutkijat ovat tunnistaneeet afrikkalaisamerikkalaisessa jazztanssissa seuraavia afrikkalaisen tanssin piirteitä³⁹:

- koko jalkapohja lattiaa vasten
- lattiaa pitkin liukuvat ja vetävät askeleet sekä niin sanotut shuffle-askeleet (jalkaterän edes-taakse liikuttaminen lattiaa pitkin)
- tanssiminen jatkuvasti polvet koukistettuina ja yläkehon koukistaminen eteenpäin (liike kohti maata)
- lantiokeskeinen liikekieli
- koko vartalon eri osien liikuttaminen toisistaan riippumatta (useita liikekeskuksia)
- epäsymmetriset liikkeet
- improvisaation keskeinen merkitys tanssissa
- kutsu ja vastaus (call and response) -tyyli tanssiessa
- eläinkunnan liikekielen imitointi ja mimeettinen ilmaisu

- rytmi keskeinen elementti tanssissa, polyrytmisyys ja perkussiivinen tanssityyli
- yksilönä tanssiminen ryhmässä.

Eurooppalainen tanssi korostaa vartalon, erityisesti selän pystyasennossa pitämistä, liikkeen suuntautumista ylöspäin, liikkeen symmetrisyyttä, vartalon liikuttamista yhteen rytmiin, vartalon liikkeen suhteellista jäykkyyttä (vartalo liikkuu lähinnä jalkoihin ja käsiin perustuen), vartalon eri osien liikuttamista liikeketjuna (vartalon yhden osan liikuttaminen vaikuttaa muihin vartalon osien liikuttamiseen) ja parina tanssimista.⁴⁰

Jazzmusiikin synty

Jazzmusiikin synty on kiistanalainen. Tutkijat ovat ajoittaneet jazzmusiikin synnyn 1890-luvun ja vuoden 1917 välille. Jotkut muusikot, kuten bluesin isänä tunnettu W.C. Handy, ovat väittäneet, että he soittivat jazzmusiikkia jo ennen kuin 'jazz' nimikkeenä tuli käyttöön. Monesti on mainittu, että jazzia edelsi ragtimemusiiikki, kun taas osalle muusikoista ja tutkijoista jazz on ollut lähinnä uudelleennimettyä ragtimea.¹ Muusikko Sidney Bechét on todennut, että on olemassa vain kahdenlaista musiikkia: klassinen ja ragtime. Hänelle jazz oli ragtimea, jonka valkoiset nimesivät uudelleen jazzmusiikiksi.² Ragtimen keskeinen vaikuttaja Scott Joplin totesi jopa, että ragtime on ollut olemassa afrikkalais-amerikkalaisten alusta alkaen, mutta valkoiset huomasivat sen vasta 1890-luvulla.³

Niin ragtimessa kuin jazzissa yhtäläinen lähtökohta on improvisoitu synkopointi ("ragging").⁴ Myös termien 'jazz rag' ja 'rag jazz' käyttö musiikin yhteydessä yhdysvaltalaisessa lehdistössä, edellisen termin osalta vuodesta 1916 alkaen ja jälkimmäisen osalta vuodesta 1917 alkaen, viittaa ragtimen ja jazzin yhtäläisiin juuriin.⁵ Tutkijat ovat selittäneet ragtimen ja jazzin musiikillista eroa muiden muassa musiikin tahtilajin muutoksella 2/4:stä 4/4:ään tai jopa 2/2:een, mutta yksimielisyyttä tästä erosta ei ole saavutettu.⁶

Musiikkiin liittyvästi termit rag ja ragtime (tai rag time) mainittiin ensimmäistä kertaa vuonna 1896 niin sanotuissa 'coon-song'-julkaisuissa. *Metronome*-julkaisu mainitsi termin ragtime mainoksissaan ensimmäistä kertaa vuonna 1898 ja vuonna 1899 termiä käytettiin säännöllisesti kyseisessä julkaisussa.⁷ Termin käyttöönotto liittyi keskeisesti synkopoidun rytmien selittämiseen ja tämän rytmien eräänlaiseen epäsäännöllisyyteen, joka ilmenee esimerkiksi neljään laskettaessa ei-painottomien iskujen 2 ja 4 painottamisessa vaihtelevasti, mikä muistuttaa jazz-

musiikin vastaavaa synkopointia, jossa tämä ei-painottomien iskujen painottaminen on tyypillistä.⁸

Musiikkiin liittyen termi 'jazz' mainittiin ensimmäistä kertaa Yhdysvaltain länsirannikon *San Francisco Bulletin* -sanomalehdessä maaliskuussa 1913.⁹ 'Jazz'-termiä seurasi 'jazztanssi'-termin käyttöönotto viimeistään maaliskuusta 1917 alkaen, kun *The New York Times* mainitsi termin New Yorkin Columbus Circlen Reisenweber's -ravintolan tuolloisen tanssitapahtuman yhteydessä.¹⁰

Jazzmusiikin ja -tanssin terminologia

Edellisessä 'Jazzmusiikin synty' -kappaleessa tuotiin esiin termit 'ragtime' ja 'jazz', jotka ovat liittyneet vaihtelevasti afrikkalaisamerikkalaiseen tanssimusiikkiin. Taulukossa 1 on analysoitu termien 'ragtime' ja 'jazz' ilmenemistä tanssiin liittyvästi 21:ssä sanoma- ja makasiinityyppisissä lehdissä vuosikymmenittäin aikavälillä 1.1.1910–31.12.1959. Hakutulokset perustuvat ProQuest-tietokantaan tehtyihin lehdistöhakuihin. Hakujen julkaisut ovat pääasiassa Yhdysvaltain valtavirran sanoma- ja makasiinilehtiä. Mukana on myös yksi kanadalainen valtavirran sanomalehti, kaksi englantilaista valtavirran sanomalehteä ja neljä afrikkalaisamerikkalaista sanomalehteä.

Nämä julkaisut on lueteltu tämän kappaleen lähdeviitteessä 3. Afrikkalaisamerikkalaiset julkaisut on siinä merkitty af-lyhenteellä suluissa, kanadalainen julkaisu ca-lyhenteellä ja englantilaiset julkaisut en-lyhenteellä vastaavasti. Hakusanoina on käytetty ragtime, 'rag time', rag ja jazz sekä nämä on yhdistetty tanssimista ilmaiseviin termeihin 'dance' ja 'dancing' taulukon 1 termisarakkeessa ilmaistulla tavalla. On huomattava, että taulukko 1:n tulokset ovat muiden lehtitietokantahakujen tapaan vain suuntaa antavia. Osa hakutuloksista voi puuttua ProQuest-tietokannan indeksoinnin takia.

Vertailun aloittaminen vuodesta 1910 perustuu historioitsija Tom Stoddardin havaintoon 'jazz'-termin kytkemisestä musiikkiin vuonna 1913¹, mikä antaa perusteen aloittaa tarkastelu 1910-luvulta. Taulukon päättäminen vuoteen 1959 perustuu havaintoon Harlemin Savoy Ballroomin merkityksestä niin sanotun swingaikakauden jatkajana sulkemiseensa saakka vuonna 1958. Savoy Ballroomilla on ollut keskeinen merkitys afrikkalaisamerikkalaisessa jazztanssissa.²

Taulukko 1. Ragtime vs. Jazz.

Vuodet ³ :	Termi:	Määrä:	Määrä:	Termi:
1910–1919	”Ragtime dance” / ”rag time dance” / ”ragtime dancing” / ”rag time dancing”	90	238	”jazz dance” / ”jazz dancing”
	Ragtime / ”Rag time” ja (dance tai dancing)	6 571	5 319	jazz ja (dance tai dancing)
	Rag ja (dance tai dancing)	14 706		
	Yhteensä	21 367	5 557	
1920–1929				
	”Ragtime dance” / ”rag time dance” / ”ragtime dancing” / ”rag time dancing”	21	1 086	”jazz dance” / ”jazz dancing”
	Ragtime / ”Rag time” ja (dance tai dancing)	2 741	40 814	jazz ja (dance tai dancing)
	Rag ja (dance tai dancing)	16 682		
	Yhteensä	19 444	41 900	

1930–1939				
	”Ragtime dance” / ”rag time dance” / ”ragtime dancing” / ”rag time dancing”	11	180	”jazz dance” / ”jazz dancing”
	Ragtime / ”Rag time” ja (dance tai dancing)	1 735	15 797	jazz ja (dance tai dancing)
	Rag ja (dance tai dancing)	13 228		
	Yhteensä	14 974	15 977	
1940–1949				
	”Ragtime dance” / ”rag time dance” / ”ragtime dancing” / ”rag time dancing”	4	41	”jazz dance” / ”jazz dancing”
	Ragtime / ”Rag time” ja (dance tai dancing)	1 423	10 430	jazz ja (dance tai dancing)
	Rag ja (dance tai dancing)	12 664		
	Yhteensä	14 091	10 471	
1950–1959				
	”Ragtime dance” / ”rag time dance” / ”ragtime dancing” / ”rag time dancing”	7	250	”jazz dance” / ”jazz dancing”

	Ragtime / ”Rag time” ja (dance tai dancing)	1 184	21 886	jazz ja (dance tai dancing)
	Rag ja (dance tai dancing)	12 658		
	Yhteensä	13 849	22 136	
1920–1959	Kaikki yhteensä	83 725	96 041	

Taulukosta 1 on pääteltävissä, että ’ragtime’ ja siihen liittyviä ’rag time’ ja ’rag’ -termejä käytettiin tanssin yhteydessä vuosien 1910–1919 välillä lähes neljä kertaa enemmän kuin ’jazz’-termiä vastaavalla tavalla. Osittain tämä selittyy ’jazz’-termin musiikkiin yhdistämisellä vasta vuonna 1913, jonka vuoksi ragtimeen liittyvät termit olivat käytössä tällä vuosikymmenellä kolme vuotta pidempään musiikkiin liittyvässä merkityksessä, mutta ei ole selvyyttä millaisesta jazzista oli todella kyse vuonna 1913 ja oliko tämä ”jazz” verrannollinen ragtime-aikakauteen perustuvaan jazzmusiikkiin.⁴

Taulukon 1 mukaan vuosien 1920–1929 välillä ’jazz’-termin käyttö tanssin yhteydessä oli kaksinkertaista verrattuna ’ragtime’, ’rag time’ ja ’rag’ -termien käyttöön vastaavassa merkityksessä. Huomioiden ’jazztanssi’-termin julkisuuteen tulon vuonna 1917 sekä jazzaikakautta seuranneen swingaikakauden (englanniksi Swing Era) alkamisen 1930-luvun alkupuolella on perusteltua puhua jazz-aikakaudesta (englanniksi Jazz Age) 1910-luvun lopusta 1930-luvun alkuun⁵.

’Jazz’-termiä käytettiin kyseiseen taulukkoon perustuen vielä 1930-luvulla enemmän kuin ragtimeen perustuvia termejä, mutta ero oli kaventunut huomattavasti verrattuna edelliseen vuosikymmeneen. 1940-luvulla ’ragtime’-termiversioiden käyttö ohitti selvästi tanssiin perustuvan ’jazz’-termin käytön. Tämä selittyy osittain *Alexander’s Ragtime Band* -elokuvan ensiesityksellä vuonna

1938 ja uudelleenesityksellä vuonna 1947. Haettaessa tätä termivertailua vastaavalla tavalla ProQuest-tietokannasta taulukko 1:een käytetyillä sanoma- ja makasiinilehdillä sekä hakusanoilla ”Alexander’s Ragtime Band” ja ”Alexander’s Rag Time Band”, vuosien 1938–1939 ajalta löytyy 1 728 viittausta näihin hakusanoihin eli 11,5 % kaikista kyseisen vuosikymmenen ragtime-viittauksista. Vuosien 1940–1949 ajalta löytyy 1 062 vastaavaa viittausta eli 7,5 % vastaavasti kaikista 1940-luvun ragtime-viittauksista.⁶ Tulosten perusteella voidaan päätellä, että *Alexander’s Ragtime Band* -elokuva vaikutti ainakin jonkin verran ’ragtime’-terminologian lisääntyneeseen käyttöön vuosina 1938–1949.

On selvää, että ’ragtime’-termit eivät kadonneet vuosien 1920–1929 aikana, jolloin ’jazz’-termi eri versioineen alkoi vakiintumaan osaksi Yhdysvaltain musiikki- ja tanssimaailmaa, vaikkakin jazz-termin sisällyttäminen tanssin yhteyteen tapahtui samaan aikaan kuin jazzia kritisoitiin voimakkaasti, mikä sai jazztanssijat kuvaamaan itseään tanssijoina jazziin tai ragtimeen viittaamattomilla termeillä. Itse ’jazztanssi’ ja ’jazz’-musiikkitermit sellaisinaan selviytyivät kriitikkien huolimatta.⁷ Siten on perusteltua käyttää ’ragtime’-termiä myös 1920-luvusta eteenpäin jazzmusiikkiin ja jazztanssiin liittyvissä yhteyksissä, mutta ’ragtime’-termin yhdistäminen tanssiin käyttäen englanninkielisiä muotoja ’ragtime dance’, ’rag time dance’, ’ragtime dancing’ ja ’rag time dancing’, jotka vastaavat jazz-termin tanssiin liittyviä muotoja ’jazz dance’ ja ’jazz dancing’, ei olisi yhtä perusteltua.

Termit ’jazz dance’ ja ’jazz dancing’ selvästi syrjäyttivät nämä ’ragtime’-tanssitermit jo 1910-luvulla kyseisen vuosikymmenen kolmen viimeisen vuoden aikana. Kyseisten ’ragtime’-tanssitermien käyttö romahti 1920-luvusta alkaen, kuten taulukko 1:stä on pääteltävissä, näiden termien määrän pudotessa 76,7 %:a 90:sta 21:een. Seuraavina vuosikymmeninä ’ragtime dance’ / ’rag time dance’ / ’ragtime dancing’ / ’rag time dancing’ -tanssitermien käyttö oli erittäin vähäistä verrattuna ’jazz dance’ ja ’jazz dancing’ -termeihin.

1950-luvulla ’jazz’-termin käyttö tanssin yhteydessä ohitti puolitoista-kertaisesti kaikkien taulukossa 1 mainittujen ’ragtime’-termien käytön vastaavaan aikaan. Osittain tämä selittyy modernin, alkuperäiseen jazztanssiin liittymättömän jazztanssin esiintulolla 1950-luvun puolivälin tietämillä, kun nykytanssiin (moderniin tanssiin) liittyvät tanssijat kaappasivat ’jazztanssi’ -termin käyttöönsä alkuperäisiltä jazztanssijoilta, mikä johti ’jazztanssi’-termin kytkemisen tähän moderniin jazztanssiin vuosikymmenien ajaksi jatkuen nykypäivään asti.⁸

Moderni jazztanssi, joka perustuu pääasiassa nykytanssin eurooppalais-amerikkalaisiin tanssityyleihin, on liikekieleltään ja rytmiltään hyvin erilainen kuin alkuperäinen jazztanssi, joka perustuu afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutusten sekoittumiseen.⁹ Keskeinen tekijä tässä sekoittumisessa ja alkuperäisessä jazzissa on ollut jazzmusiikin ei-painollisten iskujen 2 ja 4 painottaminen eli synkopointi. Afrikkalaisamerikkalaiset kehittivät tämän synkopoinnin yhdistämällä afrikkalaisen polyrytmisyyden eurooppalaiseen monorytmiseen musiikilliseen ilmaisuun.¹⁰ Vaikka ’jazz’-termi kaapattiin hyvin erilaisiin lähtökohtiin perustuvan tanssillisen ilmaisun käyttöön, alkuperäinen ’jazz’-terminologia sekä musiikkiin että tanssiin liittyvästi oli vakiintunut kiinteäksi osaksi musiikki- ja tanssimaailmaa ennen modernin jazztanssin esiintuloa.

Afrikkalaisamerikkalaista tanssia on kuvattu termien ’ragtime dance / dancing’ ja ’jazz dance / dancing’ tapaan myös englanninkielisillä termeillä ’swing dance’ ja ’swing dancing’ (suomeksi swingtanssi ja swingtanssiminen), jotka ovat tyypillisesti liittyneet swingmusiikkiin liittyvään tanssimiseen. Verrattuna ’jazz dance’ ja ’jazz dancing’ -termeihin ’swing dance’ ja ’swing dancing’ -termejä käytettiin selvästi enemmän vuosina 1936–1943 eli swing-aikakauden aikana.¹¹

Harlemin lindy hop -tanssi, johon swingtanssiminen yleensä yhdistetään, tunnettiin nimillä lindy hop, jitterbug ja jitterbug jive, mutta ’swing’-tanssitermejä käytettiin hyvin vähän Harlemissa swingaikakautena. ’Swing’-tanssiterminologia

oli tuolloin käytössä lähinnä New Yorkin Harlemin ulkopuolella.¹² 'Swing'-tanssiterminologian kytkeytyminen vahvasti swingmusiikkiin 1930-luvun puolivälistä alkaen¹³ ja 'swingtanssi'-termien tätä aikaisempi esiintyminen ilman selkeää yhteyttä ragtimeen tai jazziin aiheuttaa myös hankaluuksia 'swingtanssi'-termistön käytössä kuvaamaan afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin perustuviin ragtimeen ja jazziin liittyvää tanssimista.

Ensimmäistä kertaa 'swing dance' tanssiin liittyvänä terminä mainittiin vuonna 1892, jolloin termiin viitattiin muodossa 'serpentine swing dance', mutta millaista tämä tanssi oli tai mihin musiikkiin tätä tanssittiin ei kuvattu tarkemmin.¹⁴ Myöhemmin vuonna 1907 swingtanssia kuvattiin äärimmäisen eleganttisenä tanssina, mikä ei myöskään tue swingtanssin yhteyttä ragtimeen ja jazziin varsinkin 'ragtime'-termin alun 'rag' viitatessa huonolaatuisuuteen. Yhdysvaltain lehdissä swingtanssitermejä myöskin käytettiin moninkertaisesti vähemmän kuin 'jazz'-tanssitermejä vuoteen 1935 asti.¹⁵ Siten 'swingtanssi'-terminologia sopii huonosti kuvaamaan afrikkalaisamerikkalaista tanssimista orjuuden alusta alkaen nykypäivään asti.

'Bluestanssi'-termiä (englanniksi blues dance) on käytetty etenevässä määrin viimeisten vuosikymmenien aikana kuvaamaan afrikkalaisamerikkalaisia alkuperäisiä jazztansseja¹⁶. Kokonaisuudessaan 'blues dance' ja 'blues dancing' -termejä on käytetty selvästi vähemmän kuin termejä 'jazz dance' ja 'jazz dancing' vuosikymmenien aikana. Tekemieni ProQuest-tietokantahakujen mukaan termi 'blues dance' mainittiin ensimmäisen kerran Yhdysvaltain lehdistössä vuonna 1888, jolloin *Boston Daily Globe* uutisoi ”'True Blues' Dance” -tapahtumasta toteamalla, että 75 paria osallistui tilaisuuteen¹⁷. Seuraava löytämäni maininta bluestanssimisesta (englanniksi blues dancing) on vuonna 1914, jolloin *Living Age* -makasiinilehdessä julkaistussa novellissa kuvattiin perhosen lentoa 'blues dancing' -termillä¹⁸. Seuraavan kerran bluestanssi näyttää mainitun vuonna 1918 *The Binghamton Press* -lehdessä julkaistussa mainoksessa, jossa todettiin Bluesin luoja W.C. Handy orkesterin soittavan ”Blues”-tanssikappaleita.¹⁹

Hyödyntäen taulukko 1:een käytettyjä ProQuest-tietokannan sanoma- ja makasiinilehtiä tietokantahaussa kaikkiaan termejä 'blues dance' ja 'blues dancing' käytettiin Yhdysvaltain lehdistössä vain 142 kertaa vuosina 1910–1959²⁰, mikä on huomattavasti vähemmän kuin jazztanssi-termejä ("jazz dance" ja "jazz dancing", yhteensä 1 795 kertaa) käytettiin kyseisinä vuosina (katso taulukko 1).

Yhtenä keskeisenä ongelmana 'bluestanssi'-termien käytössä on niiden historiallisen käytön vähäisyyden lisäksi termin kytkeytyminen tanssillisiin traditioihin, joilla on erilainen tanssillinen historia. Nykyinen bluestanssi perustuu jazzhistorioitsija Terry Monaghanin mukaan pääasiassa kahteen tanssilliseen traditioon. Ensimmäiseen näistä kuuluvat niin sanottu "fish tail" -tyyppinen parin lähekkäin tanssiminen, joka oli tyypillistä 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Yhdysvaltain maaseutualueiden tanssisaleissa, joita kutsuttiin englanninkielisellä nimellä 'juke joint'. Myöhemmin 1900-luvun alkupuolella tämä tanssiminen tapahtui niin sanotuissa huonomaineisissa tanssisaleissa. Toiseksi tähän traditioon kuului slow drag, josta käytettiin myös nimeä grind, joka oli tyypillistä yksityisissä juhlissa. Toinen Monaghanin mainitsemista traditioista on Harlemin Savoy Ballroomin the ballroom -tanssi, joka käytännössä oli hidasta lindy hop -tanssimista, jolla ei ole tanssillista yhteyttä edelliseen traditioon, koska Savoy Ballroomissa ei tanssittu slow drag -tyyppisiä paikallaanpysyviä tansseja.²¹

Nykyiseen bluestanssimiseen pitäisi sisällyttää myös eurooppalaiset bluestanssit, joilla on bluesin lisäksi yhteyksiä foxtrot-tanssiin ja jazziin. Lisäksi bluestanssiin tulisi kuulua nykytanssimiseen liittyvät bluesversiot, kuten Alvin Ailey -tanssiryhtymän "Blues Suite".²² Näiden hyvin erityyppisten traditioiden yhteensovittaminen 'bluestanssi'-termin alle aiheuttaa haasteita, joiden vuoksi kaikkien afrikkalaisamerikkalaisten alkuperäisten jazztanssien kutsuminen bluestansseiksi ei tulisi onnistumaan ongelmitta.

Huomioiden 'jazz'-terminologian vakiintumisen ja yhtäläisyyden 'ragtime'-terminologian kanssa sekä 'jazztanssi'-termistön 'ragtimetanssi'-termistöä huomattavasti suuremman käytön on perusteltua käyttää 'jazztanssi'-terminologiaa kuvaamaan afrikkalaisamerikkalaista tanssikulttuuria myös niiltä osin kuin afrikkalaisamerikkalainen tanssikulttuuri oli olemassa ennen 'jazz'-terminologian syntyä. Vaikka terminologisesti jazz syntyi satoja vuosia myöhemmin orjuuden alkamisen jälkeen, jazzin monikulttuuriset, pääasiassa afrikkalaiset ja eurooppalaiset juuret luotiin näiden satojen vuosien aikana. Siten varsinaista jazz-aikakautta edeltävät afrikkalaista alkuperää olevat Yhdysvalloissa afrikkalaisamerikkalaisten toimesta syntyneet tai tunnetuksi tehdyt tanssit ovat osa jazztanssia. Jazziin liittyvä musiikillinen kulttuurien sekoittuminen alkoi tapahtua tanssin tavoin orjuuden alusta alkaen.²³ Jazzmusiikkiin liittyy myös muita musiikkityylejä, kuten charleston, swing, be bop, rhythm and blues ja mambo. Periaatteessa kaikkiin jazzmusiikkiin liittyviin musiikkityyleihin kuuluvat tanssit ovat osa jazztanssia.²⁴ Tunnetuimpia jazztansseja ovat cakewalk, charleston, lindy hop, mambo / salsa ja breikkaus.

Jazztanssi orjuuden aikana Yhdysvaltain plantaaseilla ja sen vaikutus

Orjuuden aikaiseen tanssimiseen kuului keskeisesti kontrolli, väkivallan uhka ja itse väkivalta.¹ Orjanomistajat pakottivat orjat laulamaan, tanssimaan, esiintymään ja jopa nauramaan. Tästä pakotetusta viihdyttämisestä tuli orjanomistajille ennen kaikkea vallankäytön väline hauskanpidon ja varallisuuden osoittamisen lisäksi vähättelemällä orjien ihmisyyttä verrattuna valkoisiin. Afrikkalais-amerikkalaiset orjat kuvattiin iloisina, lapsellisina ja tahdottomina olioina sekä luonnollisina tanssijoina ja muusikkoina, joiden esiintyminen oli hyvin epä-moraalista ja alkukantaista. Afrikkalaisamerikkalaisten naisorjien tanssin tulkitseminen epä-moraalisena johti myös valkoisten orjanomistajien tekemiin orjien raiskauksiin.

Yhdysvaltain etelän valkoisille orjanomistajille musiikki ja tanssi olivat osoitus korkean luokan esteettisistä ja intellektuaalisista kyvyistä, mutta afrikkalais-amerikkalaisten orjien vastaavat kyvyt katsottiin luonnollisiksi ilman todellista panostamista näiden kykyjen kehittämiseen. Vaikkakin orjat katsottiin hyväksi tanssijoiksi ja muusikkoina heitä pidettiin jopa lahjakkaampina kuin valkoisia, orjanomistajat vähätelivät orjien aikaansaannoksia ylläpitääkseen orjuuden valtarakennetta kuvaamalla orjia henkisesti vähemmän kyvykkäinä yksilöinä verrattuna valkoisiin ja puolustamalla pakotettuja esityksiä vain orjien oman ”luonnollisen” esiintymisen tukemisenä.

Orjat vastasivat orjanomistajien väkivaltaan ja painostukseen väkivallattomasti ja väkivallalla. Ensinnäkin he loivat valkoisille näkymättömän maailman, jossa tanssi, laulu ja musiikki auttoivat vapautumaan hetkellisesti orjuuden painostuksesta. Nämä metsien suojassa öiseen aikaan järjestetyt tapahtumat johtivat paljastuessaan väkivaltaisiin rangaistuksiin orjanomistajien toimesta.

Musiikilla ja tanssilla myös naamioitiin julkisuudessa tapahtuneita kokoontumisia, joissa keskusteltiin orjuudesta vapautumisesta. Afrikkalaisamerikkalaisten spirituaaliset laulut auttoivat orjia pakenemaan. Näihin lauluihin sisällytettiin pakenevia orjia auttavia tietoja ilman, että orjanomistajat ymmärsivät sanojen ja tämän auttamisen yhteyden. Laulun avulla myös naamioitiin pakenemisyriytykset, kuten erään orjan tapauksessa, jossa orja laulamalla ja viheltämällä sai häntä jäljittäneet valkoiset uskomaan, että hän on tottelevainen orja, joille laulaminen oli tavanomaista. Tanssia, kuten cakewalk, ja lauluja käytettiin myös orjanomistajien pilkkaamiseen orjanomistajien yleensä käsittämättä tanssin ja sanojen todellista merkitystä.²

Toiseksi orjat vastasivat heihin kohdistuvaan väkivaltaan väkivallalla muiden muassa orjakapinoiden yhteydessä, joissa tanssimista ja musiikkia käytettiin perusteena orjien kokoontumisille ja orjia rohkaisevina elementteinä. Tunnetuimpia näistä kapinoista ovat 'Stono's Rebellion' vuonna 1739 ja Nat Turnerin orjakapina vuonna 1831.³ Siten valkoisen vallan vastustus eri muodoissa yhdistyi osaksi afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria ja siihen liittyvää tanssimista.

Erilaiset julkiset juhlatilaisuudet, kuten erityisesti joulujuhlien juhlatilaisuudet, ja myös varsinaiset uskonnolliset tilaisuudet, antoivat orjille mahdollisuuden vapautua orjuuden ahdistuksesta, ja joissain tapauksissa näihin tilaisuuksiin osallistuivat myös valkoiset, mikä johti tanssin osalta afrikkalaisten ja eurooppalaisten kulttuuritapojen yhdistymiseen Amerikassa esimerkiksi cakewalkin muodossa. Näillä valkoisten ja afrikkalaisamerikkalaisten orjien yhteisillä tilaisuuksilla luotiin myös propagandakuva plantaatien rauhallisesta yhteiselosta. Näistä kulttuurillisista kohtaamisista huolimatta afrikkalaisamerikkalaisten orjuuden vastustus säilyi, koska nämä juhlatilaisuudet tarjosivat mahdollisuuden orjakapinoiniin yhteisten kokoontumisten myötä.⁴

Performansseista ja kilpailuista tuli orjille keskeinen tanssimuoto orjanomistajien painostuksesta. Kaksi keskeistä performanssiin ja kilpailuihin liittyvää tanssia olivat jig ja cakewalk. Jig-tanssissa tanssija liikkui lantiosta

alaspäin jalkojen muodostaessa snare-rummun kaltaisia ääniä. Tanssiin liittyi myös pyörimistä.⁵ Jazzhistorioitsijoiden Marshall ja Jean Stearnsin mukaan afrikkalaisamerikkalainen jig-tanssi, jonka alkuperä on Pohjois-Amerikan orjaplantaaseilla, perustui afrikkalaisiin rytmeihin, mutta tanssi oli käytännössä eurooppalaisten ja afrikkalaisten vaikutusten yhdistelmä jazztanssin mukaisesti, koska afrikkalaisamerikkalaiset jig-tanssijat kopioivat valkoisten soolotanssijoiden tyyliä.⁶

Cakewalk syntyi todennäköisesti Pohjois-Amerikan plantaaseilla orjien kopioidessa orjanomistajien liikkumista ja olemusta tanssiaan varten yhdistäen nämä ideat afrikkalaisiin vaikutuksiin.⁷ Afrikkalaisia juuria puoltavat väitteet vastaavanlaisista tansseista Etelä-Afrikassa, Ghanassa ja Nigeriassa sekä Länsi-Intian Barbadosella.⁸ Tanssin on myös epäilty liittyvän afrikkalaisiin heimojuhlallisuuksiin.⁹ Cakewalk perustuu ylvääseen kävelemiseen¹⁰, jossa jigin tavoin myös tasapainoon liittyvät kyvyt ratkaisivat voittajan, kun tanssijoiden tuli toisinaan kannatella vesilasia päässään. Cakewalk-voittajat saivat palkinnon voitostaan, kuten kakun¹¹, millä saattaa olla tekemistä tanssin nimen kanssa¹². Perinne kakun antamisesta tanssikilpailun voittajalle tulee Irlannista¹³, mikä osaltaan yhdistää tanssin valkoiseen kulttuuriin ja jazztanssiin afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutusten sekoituksena.

Orjaplantaasien ring shout -tanssiseremonia pääasiassa Georgiassa ja Etelä-Carolinassa osoittautui keskeiseksi afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutusten yhdistymisessä erityisesti uskonnollisesta näkökulmasta katsoen. Tätä Afrikan länsirannikon kulttuureissa pyhää ympyrämuodostelmaa käytettiin esi-isien ja jumalien kunnioittamiseen varsinkin hautajaisseremonioissa Afrikassa ja Pohjois-Amerikan orjien keskuudessa. Pohjois-Amerikan kristinuskon käyttö uskonnollisissa yhteyksissä auttoi peittämään ulkopuolisilta orjien ring shout -perinteen afrikkalaiset uskonnolliset vaikutukset. Toisaalta orjat tarkoituksettisesti salasivat kulttuuriaan valkoisilta. Kristinuskon toimi myös yhdistävänä tekijänä orjien ja valkoisten välillä. Kaiken tämän tuloksena afrikkalaiset ja

eurooppalaiset uskonnolliset ja poliittiset vaikutteet yhdistyivät afrikkalais-amerikkalaisessa kulttuurissa.¹⁴

Marshall ja Jean Stearns katsovat, että Pohjois-Amerikan kirkkojen ring shout -perinteellä on ollut keskeinen osa jazzmusiikin ja -tanssin muodostumisessa. Jazzmuusikot kävivät näissä kirkoissa ja tutustuivat ring shout -perinteen keskeisiin periaatteisiin, kuten kutsu ja vastaus -malliin (englanniksi call and response) sekä afrikkalaisvaikutteisiin rytmeihin ja laulutyyliihin. Tanssilla oli keskeinen merkitys ring shoutissa, jossa osa läsnäolijoista loi musiikkia muiden muassa laulamalla, taputtamalla käsiään ja tömistelemällä jalkojaan. Tanssijat liikkuiivat vastapäivään ympyrämuodostelmassa tehden varsinkin shuffle-askelia ja muita epäsymmetrisiä sekä rytmisesti tarkkoja askelia ja liikuttaen koko kehoa tanssiessaan. He tekivät rytmisiä liikkeitä erityisesti lantiosta ja tanssivat pitäen jalat maassa eli maanpintaan tukien. Nämä kaikki ovat tyypillisiä periaatteita jazztanssissa. Jalkojen nostamista maasta ja niiden ristimistä pidettiin syntyinä ring shoutissa.¹⁵

Juba oli ring shoutin tapainen uskonnollisesti merkittävä tanssi Georgiassa sekä Etelä- ja Pohjois-Carolinan alueilla. Siinä liikuttiin vastaavasti ympyrämuodostelmassa 'patting juba' -nimellä kutsutun jalkojen tömistelyn, taputusten, käsillä rintaan, reisiin ja käsivarsiin tapahtuneisiin lyönteihin perustuvaan rytmiin tai soittimien, kuten banjon, aikaansaamaan musiikkiin yhden tai kahden henkilön ollessa tanssijoiden muodostaman ympyrän keskellä tekemässä heille kutsuttuja askelia muiden tanssiessa heidän ympärillään ringissä niin sanottua juba-askelta eli eksentristä shuffle-tyyppistä askelta ennen ringin keskellä olevien tanssijoiden suoritusta ja sen jälkeen.¹⁶

Sekä ring shout että juba ovat vaikuttaneet myöhempään afrikkalais-amerikkalaisiin jazztanssimuotoihin. Selvimmin näiden perinne on näkynyt erityisesti 1930-luvun big apple -ryhmätanssissa, jonka kaksi keskeistä muotoa ovat olleet Etelä-Carolinan Columbiassa 1930-luvun puolivälin jälkeen syntynyt ja vuosien 1937–1938 aikana muodissa ollut valkoisten tanssijoiden kehittämä

versio, jonka he kehittivät nähtyään paikallisessa yökerhossa afrikkalais-amerikkalaisten tanssimista, sekä Harlemin Savoy Ballroomin tanssijoiden, erityisesti Frankie Manningin toimesta, valkoisen version perusteella kehittämä versio variaatioineen, jonka suosio jatkui 1930-luvun loppuun.¹⁷ Vastaavan-tyyppinen ympyrämuodostelma oli käytössä myös Harlemin Savoy Ballroomissa, jossa lindy hop -tanssijat tanssivat tällaisen muodostelman keskellä.¹⁸ Tämä perinne on jatkunut sekä nykyisten lindy hop -tanssijoiden että breikkaajien keskuudessa, jotka ovat käyttäneet vastaavanlaista muodostelmaa yhden tai useamman tanssijan näyttäessä taitonsa kehän keskellä.¹⁹

Muita merkittäviä pääasiassa maallisia orjaplantaasien tansseja olivat esimerkiksi eläinaiheet Afrikasta lähtöisin olevat Pigeon Wing ja Buzzard Lope sekä alun perin Euroopasta lähtöisin olevat linjatanssit, kuten katrillit, kotiljongit ja Virginia Reel. Pigeon Wing -tanssissa tanssija piti niskan pystyssä kyyhkyn omaisesti sekä liikkui jalkojaan ja käsiään kuin kyyhky siipiään ja jalkojaan. Buzzard Lope -tanssissa tanssija piti kädet auki linnun siipien lailla sekä liikkui shuffle-askeleen ja haukkamaisen hyppyaskeleen avulla. Tanssija matki haukkaa, joka yritti syödä kuollutta lehmää, sivustakatsojan / -katsojien kutsuessa tanssin vaiheet ja taputtaessa rytmin.²⁰ Eläinaiheinen lähtökohta viittaa selkeästi näiden tanssien afrikkalaisiin juuriin, johon Pohjois-Amerikan Buzzard Lope -tanssissa yhdistyi jazztanssin mukaisesti myös improvisoituja askeleita ja niin sanottu svengaava (englanniksi swinging) osio, joka seurasi yhdistelmästä teräviä, staccaton omaisia tanssivaiheiden kutsuja ja taputuksia, joissa aksentit olivat parillisilla iskuilla eli synkopoidusti.²¹

Minstrelsy-aikakausi

Minstrelsy-aikakausi tunnetaan niin sanotusta mustasta kasvomaskista (englanniksi blackface), joka oli varhaisessa historiassa humoristinen osa antiikin Kreikan draamanäytelmiä. Valkoiset viihdyttäjät eli näyttelijät, tanssijat, muusikot ja laulajat ovat käyttäneet mustaa kasvomaskia 1700-luvulta näihin päiviin asti imitoidessaan afrikkalaisamerikkalaisia. Afrikkalaisamerikkalaiset viihdyttäjät käyttivät tätä maskia vastaavasti 1800-luvulta alkaen 1930-luvulle.¹ Itse minstrelsy-aikakauden päävuodet olivat 1830-luvun ja 1900-luvun alun välisenä aikana, ja erityisesti 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun alkuun, jolloin tämä kulttuuri oli Marshall ja Jean Stearnsin mukaan suosituin viihdytysmuoto Pohjois-Amerikassa.²

Minstrelsy-aikakauden tutkijat olivat pitkään samaa mieltä siitä, että valkoiset mustaa kasvomaskia käyttäneet viihdyttäjät varastivat afrikkalaisamerikkalaisilta heidän kulttuurinsa, jolla kyseiset valkoiset viihdyttäjät elättivät itsensä aikana, jolloin Yhdysvaltain orjuus oli edelleen todellisuutta, ja mikä esti afrikkalaisamerikkalaisia hyödyntämästä tanssejaan, laulujaan ja soittoaan taloudellisesti vastaavalla tavalla. Toiseksi tutkijoiden keskuudessa vallitsi yksimielisyys valkoisen minstrelsy-kulttuurin rasistisesta afrikkalaisamerikkalaisia erityisesti hidasälyisinä olentoina halventavasta pohjavireestä.³

Valkoisten viihdyttäjien minstrelsy-kulttuurin vaikutuksesta, osallistumisen syistä ja esiintymisten realistisuudesta on esitetty revisionistisia linjauksia. Kulttuurihistorioitsija Eric Lott katsoo, että valkoisten työväenluokkaisten viihdyttäjien osallistuminen kyseiseen kulttuuriin viittaa eräänlaiseen sosiaaliseen ja luokkakonfliktiin, jossa nämä valkoiset viihdyttäjät yrittivät hallita ”varastamaansa” afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria ei ainoastaan rasistisen asennoitumisen vuoksi, mutta erityisesti tähän kulttuuriin kohdistuvan ihan-

noimisen takia. Samaan aikaan afrikkalaisamerikkalainen ja valkoinen kulttuuri vaikuttivat toisiinsa, varsinkin valkoisen kulttuurin omaksuessa afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin vaikutteita.⁴

Historioitsija Stephen Johnsonin mukaan tämän taustalla oli maatalousvaltaisen yhteiskunnan muutos teollisuusvaltaiseksi yhteiskunnaksi, jossa orjien mahdollinen muutos työtätekeviksi kansalaisiksi uhkasi valkoisen työväenluokan asemaa. Valkoisten käyttämä musta kasvonaamio tarjosi mahdollisuuden koneista vapaaseen ”inhimilliseen” elämään niin sanotun Sambo-stereotypian avulla, joka erosi valkoisesta kulttuurista alkukantaisuutensa ja yliseksuaalisen luonteensa vuoksi. Afrikkalaisamerikkalaisia pidettiin eläimien ja ihmisten välimaastoon kuuluvina olentoina, jotka omasivat jossain määrin rationaalisia kykyjä, mutta joilla ei välttämättä ollut sielua, ja jotka jossain määrin olivat mielipuolisia raakalaisia.⁵

Historioitsija Katrina Thompson väittää, että minstrelsy-kulttuurin esiintymiset kuvasivat osittain realistisesti afrikkalaisamerikkalaisia tansseja ja musiikkia.⁶ Valkoiset minstrel-esiintyjät vierailivat plantaaseilla kuuntelemaan orjien lauluja ja katsomassa heidän tanssimistaan, mikä vaikutti näiden valkoisten esiintymisiin. He eivät kuitenkaan kopioineet suoranaisesti afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria, johon tanssit ja laulut perustuivat, minkä vuoksi kyseiset valkoiset minstrel-esitykset antoivat väärän kuvan itse afrikkalaisamerikkalaisesta kulttuurista. Käytännössä nämä minstrel-esiintymiset olivat imitaatio orjuuden julkiasusta, laulavista ja tanssivista orjista, joka ei vastannut todellisuutta.

Valkoiset esiintyjät rinnastivat esiintymisissään vääristellyn plantaasien sosiaalisen yhteisön omaan työväenluokkaiseen yhteisöönsä osoittaakseen, että jopa plantaasien orjat ”menestyivät” paremmin kuin he omassa sosiaalisessa ympäristössään. Tämä oli keskeinen syy, miksi orjien elämää kuvattiin huolettomana ja ”onnellisena”. Toisaalta pohjoisen vapaita afrikkalaisamerikkalaisia kuvattiin tyhminä ja aikaansaamattomina verrattuna etelän

plantaasiorjiin. Etelän plantaasit kuvattiin oikeana ympäristönä afrikkalais-amerikkalaisille. Tässä oli taustalla valkoisen työväenluokan pelko afrikkalais-amerikkalaisten tasa-arvoisesta kohtelusta, joka vaarantaisi valkoisten työväenluokan aseman, jos afrikkalaisamerikkalaiset osallistuisivat vapaina henkilöinä yhteiskunnan poliittiseen ja taloudelliseen elämään.

Tämä viittaa Stephen Johnsonin päätelmään yhteiskunnan muutoksesta teollisuusyhteiskunnaksi ja sen aiheuttamiin pelkoihin valkoisen ”vallan” menettämisestä, mutta myös Yhdysvaltain valkoisen väestön pelkoihin kasvavan eurooppalaisperäisen siirtolaisväestön lisääntyvästä vaikutuksesta, mikä Katrina Thompsonin mukaan lisäsi osaltaan afrikkalaisamerikkalaisten oikeuksien riistoa. Thompsonin mielestä minstrelsyn mustan kasvonaamion tarkoitus oli vahvistaa rodullisia jakolinjoja. Pohjoisen valkoisiin työläisiin viitattiin ”palkkaorja”-termillä, mikä hämärsi orjakäsitettä sekä samalla valkoisuuden ja afrikkalais-amerikkalaisuuden eroja. Näiden erojen esiintuomisen vuoksi valkoiset viihdyttäjät alkoivat käyttää tuota kasvonaamiota Yhdysvaltojen pohjoisosien esiintymisissään.⁷

Historioitsija Christopher J. Smith katsoo minstrelsyn valkoisten viihdyttäjien vaikuttaneen valkoisten ja afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin yhdistymiseen, jota hän kutsuu kulttuurin kreolisoitumiseksi. Hänen mukaansa keskeisimmät valkoiset minstrel-viihdyttäjät käytännössä oppivat afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin piirteitä muiden muassa asumalla vapaiden afrikkalaisamerikkalaisten asuttamilla alueilla sekä kokemalla tämän kulttuurin tarkkailemalla ja imitoimalla näillä alueilla tapahtuneita afrikkalaisamerikkalaisten esiintymisiä. Siten nämä valkoiset minstrel-esiintyjät omaksuivat afrikkalaisamerikkalaisen tanssi- ja musiikkikulttuurin kokemustensa avulla. Hän kuitenkin myöntää, että minstrelsy-kulttuuriin liittyi rasismi, mutta hän näkee, että näiden valkoisten viihdyttäjien esitykset perustuivat afrikkalaisamerikkalaisten ja valkoisten väliseen kulttuurivaihtoon, jonka perusteella valkoiset minstrel-esiintyjät muokkasivat esityksiään teattereille sopivaan formaattiin.⁸

Myös afrikkalaisamerikkalaiset viihdyttäjät olivat osa minstrelsy-kulttuuria. Marshall ja Jean Stearnsin mukaan ensimmäinen afrikkalaisamerikkalainen ammattimainen minstrel-yhtymä esiintyi jo vuonna 1858, mutta nämä yhtymät toimivat pääasiassa Yhdysvaltain sisällissodan (1861–1865) jälkeen. Lukumääräisesti menestyviä afrikkalaisamerikkalaisia minstrel-yhtymiä oli vain muutama. Näistä tunnetuin oli Georgia Minstrels. Kyseiset minstrel-yhtymät toimivat 1900-luvun alkuun asti. Nämä yhtymät pääasiassa kopioivat valkoisia minstrel-yhtymiä ja näiden luomia stereotyyppioita afrikkalaisamerikkalaisista, mikä todennäköisesti vaikutti näiden yhtymien menestyksen päättymiseen, vaikkakin afrikkalaisamerikkalaiset minstrel-hahmot toisinaan kuvattiin menestyksekkäämpinä kuin tyypilliset stereotyyppiset minstrel-hahmot, mikä osoittaa vastarintaa afrikkalaisamerikkalaisia halventaville stereotyyppioille.⁹ Osittain stereotyyppioiden kopioiminen johtui afrikkalaisamerikkalaisten minstrel-yhtymien yrityksestä dramatisoida kyvyttömyyttään nopean muutoksen aikaansaamiseen rasisisissa amerikkalaisissa rodullista integraatiota tukevaan suuntaan ja halusta näyttää afrikkalaisamerikkalaisten toimintaa rajoittavat olosuhteet.¹⁰

Toisaalta vastauksena minstrelsy-kulttuurin halventaville tulkinnoille, afrikkalaisamerikkalaiset Shakepearea tulkitsevat teatteriesiintyjät loivat positiivisia tulkintoja afrikkalaisamerikkalaisesta kulttuurista. Keskeisenä esimerkkinä tästä on näyttelijä Ira Aldridge, mutta myös hän kopioi valkoisten minstrel-esiintyjien stereotyyppioita afrikkalaisamerikkalaisista menestyäkseen kasvavassa pohjoisamerikkalaisessa viihdeteollisuudessa.¹¹

Epäilemättä on selvää, että minstrelsy-aikakausi vaikutti pohjoisamerikkalaisen kulttuurin kreolisaatioon yhdistämällä valkoisia, eurooppalaisia vaikutuksia afrikkalaisamerikkalaisiin vaikutuksiin, kuten Christopher J. Smith on todennut¹², ja mitä tukee tässä teoksessa aiemmin esitetyt havainnot näiden vaikutusten yhdistymisestä musiikillisessa ja tanssillisessa konseptissa, jota voidaan perustellusti kutsua nimillä jazz ja jazztanssi. On myös mahdollista, että näiden valkoisten minstrel-esiintyjien perimmäisenä tarkoituksena oli esittää

”aidosti” afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri, kuten he sen todellisuudessa näkivät. Siten kiistämättä näitä mahdollisia vilpittömiä pyrkimyksiä, on kuitenkin selvää, että tämä valkoinen minstrelsy-kulttuuri loi kauaskantoisia rassistisia, afrikkalaisamerikkalaisia halventavia seurauksia erilaisten negatiivisten stereotyyppien muodossa, joita nämä minstrel-esiintyjät levittivät esiintymistensä myötä, ja jotka vakiintuivat osaksi pohjoisamerikkalaista, afrikkalaisamerikkalaisia kuvaavaa rassistista terminologiaa¹³. Näistä stereotyyppioista tunnetuimpia ovat Mungo, Sambo, Jim Crown, Zip Coon ja Uncle Tom.

Mungo-hahmo syntyi englantilaisen näytelmäkirjailijan Isaac Bickerstaffin toimesta vuonna 1768.¹⁴ Hahmo oli osa koomista oopperaa *The Padlock*, jossa Mungo oli laiska, puhelias, epäluotettava, karkea ja toisinaan juopunut sekä tanssiin taipuvainen länsi-intialainen orja. Tämä hahmo loi pohjan myöhemmille afrikkalaisamerikkalaisia koomisesti ja epäkunnioittavasti kuvaaville stereotyyppioille ja vakiintui osaksi angloamerikkalaisia teatteriesityksiä.¹⁵

The Padlock näytelmää edelsi koominen ooppera *The Disappointment* vuonna 1767, jossa esiintyi pelkurimainen, ahne ja itsekeskeinen Raccoon-niminen afrikkalaisalkuperäinen hahmo.¹⁶ Näytelmää ei kuitenkaan esitetty kuin vasta vuonna 1937 eri nimellä ja vuonna 1976 ensimmäistä kertaa samannimisenä¹⁷, joten sillä ei ollut vaikutusta julkisuudessa syntyäkseen.

Historioitsija Joseph Boskinin mukaan Sambo-hahmon tausta on eurooppalaisten ja afrikkalaisten kanssakäymisessä 1400- ja 1500-luvuilla¹⁸, mutta hahmon piirteet selkeästi viittaavat Mungo-stereotyyppiin. Tätä tukee myös se, että mahdollinen ensimmäinen viittaus tähän hahmoon oli vasta vuonna 1775 englantilaisessa näytelmässä *The Candidate: or, The Humours of Virginia Election* muodossa Ralpho, joka sambomaisesti oli länsi-intialainen turhamainen orja, joka lauloi ja tanssi sekä ahnehti vesimeloneja. Varsinainen Sambo-hahmo esiintyi ensimmäistä kertaa näytelmässä *The Triumph of Love; or, Happy Reconciliation* vuonna 1795. Näytelmän Sambo oli länsi-intialainen laulava ja tanssiva orja, joka pyrki tasa-arvoisuuteen valkoisten kanssa. Kun Sambo viimein

vapautettiin orjuudesta, hän ei tyhmyytensä vuoksi kyennyt elämään kunnollisesti vapaudessa vaan vajosi alkoholismiin.¹⁹

Jim Crown -stereotypia sai alkunsa vuonna 1830, kun mustaa kasvonaamiota käyttävä valkoinen Thomas Darthmouth Rice esitti laulun roistomaisesta Jim Crown -hahmosta Pohjois-Amerikan Louisvillessä. Historioitsija W. T. Lhamon Jr.:n mukaan Thomas D. Ricen Jim Crown -hahmo oli alun alkaen vapauden ja rodullisen integraation puolestapuhuja, joka lyriikoissaan tuomitsi orjuuden kahleet ja toi esiin rotujen välisen yhtenäisyyden, vaikkakin hahmon käyttämä terminologia oli osittain rasistinen. Hahmo yhdisti aluksi köyhiä valkoisia ja afrikkalaisamerikkalaisia, kunnes minstrel-esiintyjät, Thomas D. Rice mukaan lukien, alkoivat liittämään hahmoon lisää rasistisia viittauksia. Tosin W. T. Lhamon Jr. katsoo, että nämä rasistiset piirteet esityksissä, varsinkin Thomas D. Ricen kohdalla, olivat aluksi tarkoitettu tuomitsemaan Amerikan poliittisen tekopyhyyden ja painottivat esitysten epätodellista luonnetta, mikä käytännössä tarkoitti rasismin kritisoimista. Jim Crown -hahmo muuttui kuitenkin Pohjois-Amerikan ja sen eteläosien lehdistön tulkinnoissa rodullista segregatiota tukevaksi hahmoksi vuoteen 1842 mennessä, mikä on jatkunut meidän päiviimme saakka.²⁰

Vuonna 1834 teattereihin tuotu keikarimainen Zip Coon -stereotyyppi kuvasi vapaita pohjoisen Amerikan afrikkalaisamerikkalaisia laiskoina, tyhminä, helposti huijattavina hahmoina, jotka eivät edes kyenneet oppimaan englannin kieltä kunnolla. Hahmon luonnin taustalla on aiemmin mainittu valkoisen työväenluokan pelko pohjoisen Amerikan vapaiden afrikkalaisamerikkalaisten tasa-arvoisen kohtelun vaikutuksesta valkoisten taloudelliseen ja poliittiseen asemaan.²¹

Kirjailija Harriet Beecher Stowe julkaisi teoksensa *Uncle Tom's Cabin* vuonna 1852. Teos menestyi välittömästi ja myi jo ensimmäisen vuoden aikana yli 300 000 kappaletta. Beecher Stowen teos pyrki kuvaamaan kristillisestä näkökulmasta orjuuden kauhuja. Edistääkseen orjuuden vastaista näkökulmaa, hän

kuvasi afrikkalaisamerikkalaiset orjat alistuvaisina, lapsenomaisen viattomina, onnellisesti tanssivina ja laulavina olentoina, jotka olivat epäoikeudenmukaisesti pakotettu orjuuteen. Nämä viittaukset afrikkalaisamerikkalaisten stereotyyppioihin, erityisesti onnellisesti tanssivina ja laulavina olentoina, ja jotka liittyivät keskeisesti kirjan päähenkilö Tomiin, auttoivat orjuuden tukijoita kääntämään kirjan tarkoituksen päinvastaiseksi ja käytännössä vahvistamaan näitä stereotyyppioita.²² Uncle Tom -hahmo eri muodoissaan tuli osaksi minstrelsy-kulttuuria. Nämä muodot vaihtelivat orjuuden puolustamisesta orjien tukemiseen, orjuuden puolustamisen ollessa vahvimmin tunnistettu piirre minstrelsy-kulttuurissa.²³ Uncle Tom -hahmo muodostui epiteetiksi afrikkalaisamerikkalaiselle henkilölle, joka suhtautui alistuvaisesti niin sanottuun valkoiseen ylivaltaan.²⁴

Tutkijat ovatkin kritisoineet valkoisien minstrel-esiintyjien tarkoituspertiin liittyviä uusia positiivisia tulkintoja ja palanneet takaisin kriittisempiin kannanottoihin. Historioitsija Harriet J. Manning on tuonut esiin tätä kritiikkiä Michael Jacksonia ja hänen suhdettaan minstrelsy-kulttuuriin tarkastelevassa tutkimuksessaan. Manningin mukaan afrikkalaisamerikkalaisiin liittyvä rasistinen pilkan-teko oli keskeisin tekijä kyseisessä kulttuurissa, mikä on päinvastainen kanta kuin aiemmissa revisionistisissa tulkinnoissa, joissa tutkijat, kuten Eric Lott ja W. T. Lhamon, ovat painottaneet, että minstrelsy-kulttuurissa alunalkaen kyseessä oli enemmänkin tarkoituksellinen afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin omaksuminen kuin suoranaisten rasistinen varastaminen, mikä oli vastaavanlaista kuin nykyisiin rock and roll ja hip hop -kulttuureihin osallistuminen. Tässä minstrelsy-kulttuurin varhaisvaiheessa afrikkalaisamerikkalaiset ja köyhät valkoiset toteuttivat yhteisen yhteiskunnallisen protestin, joka itse asiassa kritisoi rasismia.²⁵ Christopher J. Smith on myötäillyt Lottin ja Lhamonin näkemyksiä kuvaamalla valkoisia minstrel-esiintyjä aikansa bluesmuusikkoina, break-tanssijoina ja räppääjinä, jotka vallinneesta rasismista huolimatta omaksuivat

afrikkalaisamerikkalaisia ilmaisumuotoja eräänlaisen kulttuurivaihdon kautta tarkkailemalla tätä kulttuuria ja osallistumalla sen tuottamiseen.²⁶

Revisionististen näkemysten kritiikissä keskeistä on ollut afrikkalaisamerikkalaisten mahdollisuuksien rajallisuus minstrelsy-kulttuurissa. Afrikkalaisamerikkalaisilla ei ollut vastaavia mahdollisuuksia kokea ja omaksua valkoista kulttuuria kuin valkoisilla minstrel-esiintyjillä. Valkoiset kykenivät vapaasti omaksumaan afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria. Afrikkalaisamerikkalaiset minstrel-esiintyjät pakotettiin käyttämään mustaa kasvonaamiota kuvaamaan itseään, mikä ei tue rodullista tasa-arvoa. Revisionistisessä minstrelsy-kulttuurin puolustuksessa tätä kasvomaskia on kuvattu eräänlaisena suojakilpenä, joka mahdollisti varakkaiden yläluokkien ja vallassa olevien kritisoimisen kasvonaamion luoman rasistista ilmapiiriä kuvaavan ”harhan” avulla. Tämä ”harha” mahdollisti moniulotteisen kritiikin, jonka merkitys avautui vain niille, jotka ymmärsivät yhteyden esiintymisen ja kritisoitujen asioiden välillä. Tämä yhteys pääasiassa aukeni vain alempien luokkien valkoisille ja afrikkalaisamerikkalaisille.²⁷

Tätä näkemystä on kritisoitu mustan kasvonaamion merkityksen vääristelystä. Kasvonaamion merkitys oli rasistinen esiintyjien yleisölle, mikä vähensi kritiikin merkitystä ja ymmärrystä. Toiseksi mustalla kasvonaamiolla suojatut työväenluokkaiset valkoiset hyökkäsivät afrikkalaisamerikkalaisiin yhteisöihin 1800-luvun alussa aiheuttaen mellakoita sekä myöskin tukien omaa valkoisuuttaan ja valkoista ylivaltaa mustan kasvonaamion suojissa. Tämä on ristiriidassa valkoisten minstrel-esiintyjien mustan kasvonaamion suojissa väitetysti tehdyn afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin puolustuksen sekä valkoisten ja afrikkalaisamerikkalaisten alaluokkien yhdistymisen kanssa, mikä olisi tapahtunut suhteellisen pian näiden mellakoiden jälkeen. Joka tapauksessa minstrelsy-kulttuurin lopputulos oli afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin kehityksen rajoittaminen.²⁸

Mitä tulee Christopher J. Smithin väitteeseen valkoisista minstrel-viihdyttäjistä aikansa hip hop -persoonina, sosiologi Michael Jeffries on tutkinut afrikkalaisamerikkalaisten ja valkoisten hip hop -harrastajien käsityksiä rotunsa liittymisestä hip hop -kulttuuriin. Afrikkalaisamerikkalaiset hip hop -harrastajat katsovat, että afrikkalaisamerikkalaisuus on keskeinen osa hip hoppia: hip hop syntyi afrikkalaisamerikkalaisten toimesta ja he ovat olleet tärkeimpiä toimijoita tässä kulttuurissa. Valkoiset harrastajat katsovat, että he ovat valkoisia hip hop -kulttuurissa, jossa ei rodulla ei ole enää merkitystä. He tosin myöntävät, että hip hop alun alkaen oli afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri. He eivät pyri käyttämään afrikkalaisamerikkalaisuutta hyväkseen identifioitumalla afrikkalaisamerikkalaisiksi vaan he näkevät itsensä osana hip hoppia yhdessä afrikkalaisamerikkalaisten kanssa. Toisin kuin menneisyyden valkoiset minstrel-viihdyttäjät nämä valkoiset hip hop -harrastajat katsovat, että he eivät tarkoituksellisesti yritä imitoida afrikkalaisamerikkalaisuutta.²⁹ Voidaan kuitenkin kysyä, onko näiden valkoisten harrastajien ”värisokeus” todellista hip hop -kulttuurin juurien tunnustamista vai itsestä kulttuurin hyväksikäyttöä, mikä muistuttaa valkoisten minstrel-esiintyjien identifioitumista afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin.

Yksi kaikkein menestyksekkäimmistä afrikkalaisamerikkalaisista minstrel-viihdyttäjistä, jonka syntymänimi väitetään olleen William Henry Lane, vaikkakin hänet artistina tunnettiin pääasiassa nimillä Master Juba ja Boz’s Juba, syntyi todennäköisesti orjuudesta vapaana noin 1825–1831 ja kuoli noin 1851–1852. Charles Dickensin väitetään nimenneen hänet Boz’s Jubaksi nähtyään Lanen esiintymisen New Yorkin irlantilaisten ja afrikkalaisamerikkalaisten kansoittamassa Five Points -alueella 1840-luvulla. Hän on myös steppitanssin isä ja siten keskeinen vaikuttaja jazztanssin kehityksessä, joka Marshall ja Jean Stearnsin mukaan ensimmäisenä afrikkalaisamerikkalaisena tanssijana esiintyi neljän valkoisen tanssijan kanssa vuonna 1845 saavuttaen maineen tanssipiireissä maailman suurenmoisimpana tanssijana rikkoen aikansa rodullisia rajoja.³⁰

Lanen menestystä pohjusti kilpailu valkoisen John Diamondin (syntyi 1823 ja kuoli 1857) kanssa. Diamond, joka tunnettiin nimellä Master Diamond, oli erinomainen jig-tanssija, jonka väitetään voittaneen useita kilpailuja, ja joka kilpaili William Henry Lanen kanssa minstrelsy-maailman ykköstanssijan tittelistä.³¹ Myös Lane tunsii jig-tanssin, koska hänen väitetään ensinnäkin oppineen tanssitaiteensa suurelta osin afrikkalaisamerikkalaiselta ”Uncle” Jim Lowelta, joka oli jig ja reel-tanssija³², ja toiseksi hän kilpaili John Diamondia vastaan jig-tanssissa, reel-tansseissa sekä the Camptown Hornpipe -tanssissa vuonna 1844.³³ Marshall ja Jean Stearnsin mukaan Diamond ja Lane kohtasivat toisensa kilpailun merkeissä useaan otteeseen ennen vuotta 1845. Näistä kohtaamisista Diamond voitti todennäköisesti vain yhden.³⁴ Historioitsija Marian Hannah Winter tosin mainitsee Lanea käsittelevässä artikkelissaan, että kilpakumppanit kohtasivat vain kolmeen kertaan viitaten Lanen menestykseen näissä kilpailuissa.³⁵

Lane tuli kansainvälisesti tunnetuksi esiintymällä (Gilbert W.) Pell’s Ethiopian Serenaders -minstrel-ryhmän kanssa Englannissa ja Skotlannissa vuosien 1848–1850 välillä. Aluksi englantilaiset kriitikot pitivät William Henry Lanen tanssillisia esityksiä huomattavasti parempina kuin afrikkalaisamerikkalaisia imitoivien valkoisten minstrel-viihdyttäjien esityksiä.³⁶ Stephen Johnson väittää, että Lane sai vain yhden heikon arvostelun esiintyessään tämän minstrel-ryhmän kanssa, mikä kyseisen arvostelun kirjoittajan mukaan saattoi johtua alkoholin liiallisen käytön vaikutuksesta Lanen esiintymisessä.³⁷

Myöhemmin vuonna 1850 Lanen esiintyessä ilman minstrel-ryhmää, hänen suorituksiaan kritisoitiin liian nopeina ja hänelle suositeltiin hitaampia tempoja, mikä saattoi johtua Lanen esiintymisten väliaikaisesta heikkenemisestä. Väliaikaisesta, koska vuonna 1851 hänen mainittiin vastaanotetun hyvin yleisön keskuudessa. Kriitikki saattoi johtua myös valkoisen minstrel-ryhmän puuttumisesta, koska hänen valkoinen yleisönsä piti häntä edelleen täydellisenä tanssijana vähemmän hienostuneilla tanssitaiteen osa-alueilla³⁸ eli todennäköi-

sesti ei-valkoisilla osa-alueilla, mikä viittaa afrikkalaisamerikkalaisten vaikutusten lisääntymiseen hänen tanssissaan³⁹.

William Henry Lanen eli Master Juban tanssin vaikutuksesta on esitetty erilaisia näkemyksiä. Marian Hannah Winter ja Stephen Johnson ovat samaa mieltä, että pitkällä aikavälillä Lanen merkitys väheni merkittävästi. Käytännössä Winterin artikkeli Master Jubasta vuonna 1947 palautti Lanen takaisin merkittävien jazztanssijoiden joukkoon.⁴⁰ Marian Hannah Winter katsoo, että Lanen vaikutus piti minstrel-tanssimisen kiinni afrikkalaisamerikkalaisessa tanssikulttuurissa. Hänen mukaansa Lanen vaikutuksesta muodostui lähes koulukunta minstrel-tanssimaailmassa.⁴¹ Stephen Johnson näkee lähes päinvastaisesti, että Lanen vaikutus väheni merkittävästi kuolemansa jälkeen ja tätä vaikutusta jopa vähäteltiin. Koska Lane oli tanssiuransa aikana poikkeuksellisen suosittu sekä hänen ainutlaatuista ja eksentristä tanssimistaan kopioitiin, Johnsonin mukaan tämä puoltaa Lanen kuolemansa jälkeen jatkunutta vaikutusta minstrelsyssä.⁴²

Taulukossa 2 vertaillaan William Henry Lanesta ja hänen kilpailijastaan John Diamondista käytettyjä termejä Iso-Britannian ja Yhdysvaltain lehdistössä aikavälillä 1820–1959 perustuen 36:een aikakaus- ja sanomalehteen, joista suurin osa on pohjoisamerikkalaisia niin sanottuja valtavirran lehdistöön liittyviä julkaisuja ja osa (9 kpl) afrikkalaisamerikkalaisia julkaisuja sekä osa (4 kpl) englantilaisia julkaisuja. Nämä julkaisut on lueteltu tämän kappaleen lähdeviitteessä 43. Afrikkalaisamerikkalaiset julkaisut on merkitty af-lyhenteellä suluissa ja englantilaiset julkaisut en-lyhenteellä suluissa. Julkaisujen nimien perusteella monet näistä julkaisuista olivat joko New Yorkista tai sen lähi-kaupungeista, kuten Boston, Hartford, Philadelphia ja Washington.

Taulukko 2. William Henry Lane vs. John Diamond.⁴³

Vuodet:	Termi:	Määrä:	Määrä:	Termi:
1820–1853				
	"master juba" tai "master jubar" tai "master jube" tai "master juber"	2	24	"master diamond" tai "master john diamond"
	"boz's juba"	4		
			9	("master diamond" tai "master john diamond") ja (dance tai dancing)
	"william henry lane"	0	50	"john diamond"
			18	"john diamond" ja (dance tai dancing)
	juba ja (dance tai dancing)	48		
	juba ja jig	4	8	("master diamond" tai "john diamond") ja jig

1854–1899				
	"master juba" tai "master jubar" tai "master jube" tai "master juber"	1	6	"master diamond" tai "master john diamond"
	"boz's juba"	0		
			1	("master diamond" tai "master john diamond") ja (dance tai dancing)
	"william henry lane"	2	161	"john diamond"
			30	"john diamond" ja (dance tai dancing)
	juba ja (dance tai dancing)	84		
	juba ja jig	22	2	("master diamond" tai "john diamond") ja jig
1900–1946				
	"master juba" tai "master jubar" tai "master jube" tai "master juber"	2	85	"master diamond" tai "master john diamond"
	"boz's juba"	0		

			14	("master diamond" tai "master john diamond") ja (dance tai dancing)
	"william henry lane"	11	557	"john diamond"
			98	"john diamond" ja (dance tai dancing)
	juba ja (dance tai dancing)	746		
	juba ja jig	28	18	("master diamond" tai "john diamond") ja jig
1947–1959				
	"master juba" tai "master jubar" tai "master jube" tai "master juber"	2	30	"master diamond" tai "master john diamond"
	"boz's juba"	0		
			0	("master diamond" tai "master john diamond") ja (dance tai dancing)
	"william henry lane"	2	226	"john diamond"
			20	"john diamond" ja (dance tai dancing)

	juba ja (dance tai dancing)	98		
	juba ja jig	21	0	("master diamond" tai "john diamond") ja jig

Taulukosta 2 on pääteltävissä, että John Diamond (Master Diamond) mainittiin kaikkina ajanjaksoina useammin kuin William Henry Lane (Master Juba), joka ei saavuttanut kovinkaan monta mainintaa aikakausi- ja sanomalehdissä. Siten hän ei näiden mainintojen puolesta noussut kuuluisaksi suuren yleisön keskuudessa. On mahdollista, että termin ’juba’:n käytön lisääntyminen Lanen kuoleman jälkeen liittyi hänen tanssimenestykseensä. Toisaalta Marian Hannah Winterin artikkeli vuonna 1947 ei lisännyt William Henry Laneen tai Master Jubaan liittyviä mainintoja. Siten on todennäköistä, että Winterin artikkeli lisäsi Lanen tunnettavuutta korkeintaan tutkijoiden ja tanssientusiastien keskuudessa. Suurelle yleisölle Master Juba jäi tuntemattomaksi.

Vaikka suuri tanssiin liittymätön yleisö ei todennäköisesti tunnistanut William Henry Lanen merkitystä, hän kuitenkin menestyi elinaikanaan, mistä todistuksena on hänen kilpailumenestyksensä ja esiintymisensä Englannissa. Näistä löytyy myönteisiä kriitikkojen arvioita ProQuest-kannasta puuttuvista julkaisuista, kuten *United Kingdom Magazine*, *Liverpool Journal* sekä *The Era*, joka tunnettiin Englannissa ”näyttelijöiden raamattuna”. Boz’s Juba oli Stephen Johnsonin mukaan huomioiduin artisti Lontoossa kesällä 1848, mutta Johnsonin väite Lanen poikkeuksellisesta suosiosta ei kuitenkaan ole todennäköistä taulukko 2:n tulosten perusteella.⁴⁴ Lanen esiintyminen ei rajoittunut pelkästään tanssimiseen, vaan hän oli – Marian Hannah Winterin mukaan – myös ensiluokkainen laulaja ja tamburiinin soittaja⁴⁵, vaikka Lane useimmiten muistetaan vain tanssijana. Toisin sanoen Lane oli monipuolinen viihdealan ammattilainen.

Tanssi oli kuitenkin keskeisin keino, jolla Lane kaatoi rodullisia raja-aitoja, vaikka todennäköisesti myös hänen laulamisensa ja soittamisensa auttoi häntä tässä. Master Juba oli G(ilbert) W. Pell's Serenadersiin liittyvässä piirustuksessa (noin vuodelta 1848), jossa hänet kuvattiin tamburiinin soittajana äärimmäisenä oikealla neljän muun soittajan välittömässä läheisyydessä. Orkesterin kaikki jäsenet olivat pukeutuneet yhdenmukaisesti smokkeihin ja orkesterin valkoiset jäsenet, ja myös Lane, käyttivät mustaa kasvomaskia. Itse G. W. Pell oli kuvattu äärimmäisenä vasemmalla ilman soitinta, mikä loi positiivisen kontrastin Lanesta keskeisenä orkesterin jäsenenä, koska Pell ja Lane olivat neljään muuhun soittajaan nähden etualalla. Lisäksi piirustus G. W. Pellistä on orkesteripiirustuksen vasemmassa yläreunassa ja piirustus Boz's Jubasta on orkesteripiirustuksen oikeassa yläreunassa. Kummatkin on esitetty omissa piirustuksissaan tasa-arvoisesti ilman mustaa kasvonaamiota⁴⁶. Koko piirustus ja myönteiset arviot Lanen esiintymisistä ehdottavat, että Lane loi afrikkalais-amerikkalaisista positiivista kuvaa ja siten auttoi vähentämään minstrelsy-kulttuurin negatiivisia stereotyyppioita.

Cakewalk

Minstrelsy-kulttuurin negatiivisia stereotyyppioita pyrkivät vähentämään myös 1800–1900-lukujen vaihteen afrikkalaisamerikkalaiset cakewalk-tanssijat korostamalla cakewalkin eleganttisia piirteitä ja vähentämällä plantaasien cakewalkin valkoisia pilkkaavia viitteitä. Nämä vuosisatojen vaihteen tanssijat korostivat cakewalkin taustan myyttisyyttä ja yhteyttä orastavaan ragtime-/jazzkulttuuriin (Lukijan näkökulmasta riippuen jompikumpi termeistä.), mikä yhdistyi cakewalkin samanaikaiseen maailmanlaajuiseen suosioon.¹

Historioitsija David Krasner katsoo², että kyseiset pyrkimykset olivat yhteydessä 1800-luvun loppupuolella alkaneeseen Yhdysvaltain teollistumiseen, jossa yhdysvaltalaisien mahdollisuudet rikastumiseen ja elintaso kasvoivat merkittävästi kapitalismin mahdollistaman niin sanotun vapaan talouden turvin. Poikkeuksena olivat afrikkalaisamerikkalaiset, joille viihdyttäminen oli keskeinen vaihtoehto taloudellisen menestyksen saavuttamiseen, koska Yhdysvaltain korkeimman oikeuden vuoden 1896 Plessy vs. Ferguson -päätös jatkoi rodullista segregaatiota sallimalla erilliset oleskelutilat valkoisille ja afrikkalaisamerikkalaisille, jotka olivat keskenään tasa-arvoisia omissa erillisissä yksiköissään. Käytännössä tämä päätös rajasi afrikkalaisamerikkalaisten taloudellisen menestymisen mahdollisuudet minimiin jättäen yhdeksi keskeisimmäksi vaihtoehdoksi näistä mahdollisuuksista oman kehon myymisen tanssimalla valkoisille kuluttajille.

Tähän liittyi oleellisesti niin sanottu realismin konsepti, joka perustui yhdysvaltalaisien 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kaipuuseen realistiseen ajatteluun. Afrikkalaisamerikkalaiset esiintyjät hyödynsivät tätä kaipuuta perustelemalla tanssinsa aitouden rodullisella alkuperällään, johon tukeutuen he muokkasivat tanssejaan vastaamaan ”todellisuutta”, jossa afrikkalaisamerik-

kalaiset nähtiin myönteisemmin kuin aiemmin orjuuden aikana. Heidän tanssinsa tässä muokatussa ”todellisuudessa” eivät välttämättä vastanneet alkuperäisiä tansseja.

Dora Dean ja Aida Overton Walker olivat keskeisiä cakewalk-tanssijoita 1800-luvun lopun ragtimen / jazzin esiin tulemisen aikana. Dean ja Overton Walker hyödynsivät samanaikaista vapaan talouden ja realismin boomia sekä edistääkseen afrikkalaisamerikkalaisten negatiivisten stereotyyppien vähentämistä että menestyäkseen kaupallisesti myös valkoisten tanssin kuluttajien keskuudessa.³

Dean tuli tunnetuksi aviomiehensä Charles Johnsonin kanssa tanssinsa eleganttisuudesta hienoa pukeutumistaan myöten ja heidän esiintymisensä ylvästä ilmeestä.⁴ Charles Johnsonin mukaan hän ja Dora Dean kohtasivat vuoden 1889 *The Creole Show*:ssa, joka – Jean ja Marshall Stearnsin mukaan – alkoi Bostonissa ja eteni New Yorkiin, jossa show menestyi pitkään⁵. Deanin ja Johnsonin osallistumisesta kyseiseen näytelmään vuonna 1889 ei ole muita todisteita. Varmuudella he osallistuivat tuohon Pittsburghissa vuonna 1895, jolloin *The Pittsburgh Press* arvosteli myönteisesti heidän esityksensä osana kyseistä show:ta⁶. *The Creole Show* oli Stearnsien mukaan ensimmäisiä afrikkalaisamerikkalaisia teatteriesityksiä, joissa ei käytetty mustaa kasvonaamiota, ja joka korosti parina tanssimista verrattuna aiempaan yksilönä tanssimiseen joko ryhmässä tai yksin. Dean ja Johnson menestyivät Eurooppaa myöten.⁷

Dora Dean myös menestyi saamalla kuvansa savukeaskin kanteen, mikä kulminoitui vuosisadan vaihteen Yhdysvaltain savuketeollisuuden menestyksen kanssa⁸ ja viittaa afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien arvostuksen nousuun. Deanista tehtiin myös laulu vuonna 1896: ”The Sweetest Gal You Ever Seen”. Laulua kuvaavan nuotiston kannessa tosin todetaan, ”The Greatest Coon Song Ever Written!”⁹, jonka ’coon’-termi osoittaa, että edes Dora Dean ei voinut täysin poistaa itseensä liittyviä minstrelsyn rasistisia stereotyyppioita tai sitten hän hyödynsi termiä vastaavalla tavalla kuin Aida Overton Walkerin aviomies

George Walker ja hänen partnerinsa Bert Williams heidän tanssiesityksensä nimessä *Two Real Coons* 1800-luvun lopussa, mihin liittyi heidän tanssiesityksensä tunnistaminen afrikkalaisamerikkalaisessa lehdessä termillä 'real coons' vuonna 1899. Toisaalta coon-termin käyttö liittyi vuosituhannen vaihteen muodissa olleiden "coon-laulujen" menestyksen harjalla ratsastamiseen.¹⁰

Tämä "coon-laulujen" hyödyntäminen ei sinänsä eronnut minstrelsy-kulttuurin rasisistisista ilmaisuista, mutta termi myös osoitti Walkerin ja Williamsin "aitoutta" rodullisesti, minkä varsinkin afrikkalaisamerikkalaiset esiintyjät ymmärsivät – joidenkin valkoisten kriitikkojen lisäksi – jälkimmäisten tulkittaessa "aitouden" minstrelsyn rasisististen stereotyyppien mukaisesti¹¹. 'Coon'-termin edellä mainittu käyttö afrikkalaisamerikkalaisessa lehdessä viittaa myös "aitouden" tunnistamiseen. George Walkerin mukaan termin käyttö perustui ajatukseen todellisen afrikkalaisamerikkalaisen hahmon luomisesta yleisön miellyttämiseksi, mikä ehdottaa halua rikkoa rodulliset raja-aidat kaupallisen menestyksen saavuttamiseksi.¹²

Tanssija, laulaja ja koreografi Aida Overton Walkerin ura alkoi kuuluisan Black Patti Troubadours -ryhmän myötä vuonna 1896.¹³ Hänen uransa merkittävä käännekohta oli vuonna 1898, kun hän poseerasi cakewalk-tanssijana amerikkalaisen savukeyhtiön korttia varten, mikä muistuttaa Dora Deanin vastaavantyyppistä kokemusta ja myös puoltaa vuosisadan vaihteen afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien arvostusta. Hän korosti Deanin tavoin cakewalkin hienostuneita piirteitä perustellen tanssinsa aitoutta afrikkalaisten synnynnäisellä eleganttisuudella ja viehättävyydellä. Cakewalk oli siten luonteenomaista afrikkalaisalkuperäiselle väestölle, mutta tanssin muotokieli oli amerikkalaista¹⁴ eli käytännössä tämä tanssi oli osa afrikkalaisamerikkalaisuutta. Overton Walker oli edeltäjä myöhemmille jazztanssijoille, kuten afrikkalaisamerikkalaisille lindy hop -tanssijoille, jotka korostivat lindy hopin amerikkalaisuutta kiistämättä lindy hopin afrikkalaisia juuria.¹⁵

1800-luvun lopun cakewalk oli etäännyntynyt muotokielensä puolesta kauas orjuuden aikaisista juuristaan. Cakewalk oli tuossa vaiheessa hybridi niin afrikkalaisamerikkalaisista kuin valkoisista vaikutteista, jotka olivat suodattuneet useampaan otteeseen valkoisten ja afrikkalaisamerikkalaisten kopioidessa toinen toisiaan.¹⁶ Toisin sanoen cakewalk oli jazztanssia tyypillisimmillään.

Sekä Dean että Overton Walker ovat varhaisia esimerkkejä niin sanotusta rodullisesta crossover-ilmioistä, jossa afrikkalaisamerikkalaiset esiintyjät menestyvät valkoisen yleisön keskuudessa¹⁷. Tuon ajan afrikkalaisamerikkalaiset esiintyjät pyrkivät valkoisen yleisön suosioon varsinkin taloudellisen menestyksen saavuttamiseksi markkinoimalla esiintymistään aitona rodullisena ilmaisuna, jonka myös valkoinen yleisö voisi kokea esimerkiksi oppimalla cakewalkin ”aidoilta” tanssijoilta. Periaatteessa Aida Overton Walker tunnusti cakewalkin orjuuden aikaiset juuret, mikä puoltaa hänen tanssinsa ”aitoutta”, mutta muuten cakewalk oli muuttunut ajan kuluessa ja Overton Walkerin käsittelyssä. Esimerkiksi hänen viittauksensa tanssin aikaiseen flirttailuun ja yleisön viehättämiseen poikkesivat selkeästi orjuuden aikaisesta valkoisia pilkkaavasta ilmaisusta. Walker myi tanssiaan menestyksekkäästi valkoisille niin Euroopassa 1900-luvun alun Lontoon teatteriesityksessä *In Dahomey* kuin opettaen heitä cakewalkin saloihin Yhdysvaltain New Yorkissa. Lontoon teatteriesitysten aikoihin hän esiintyi jopa Buckinghamin palatsissa.¹⁸ Jeanne Scheperin mukaan *In Dahomey* vakiinnutti Aida Overton Walkerin aseman kansainvälisenä ja yhdysvaltalaisena tähtenä.¹⁹ Näytelmä aikaansai cakewalkista kansainvälisen tanssihuuman.²⁰

Overton Walkerin rodullisen crossoverin taustalla oli kuitenkin enemmän kuin pelkkä taloudellinen menestys. Perustaen osittain W. E. B. Du Boisin ajatuksiin lahjakkaiden afrikkalaisamerikkalaisten kouluttamisesta poliittisen, sosiaalisen ja taloudellisen menestyksen takaamiseksi Overton Walker painotti taistelua rasismia vastaan useampaan otteeseen.²¹ Hän linjasi tähän liittyviä vaikeuksia lehtikirjoituksessaan tuomalla esiin afrikkalaisamerikkalaisille luotuja

rajoituksia esimerkiksi näytelmien rakkauskohtauksien kuvaamisessa. Kirjoitus julkaistiin muutamissa valtavirran lehdissä, kuten *Chicago Herald* ja *Pittsburgh Leader*.²²

Afrikkalaisamerikkalaisessa *Colored American Magazine* -lehdessä julkaistussa artikkelissa Overton Walker ilmaisi taktiikkaansa toteamalla, että menestyäkseen ja rodullisten ennakkoluulojen vähentämiseksi afrikkalaisamerikkalaisten tanssijoiden täytyi osoittaa pystyvänsä yhtäläisiin suorituksiin valkoisten kanssa, varsinkin kun työssään he kohtasivat poikkeuksellisen paljon valkoisia verrattuna muihin afrikkalaisamerikkalaisiin, mikä oli etu rotujen välisessä kanssakäymisessä.²³ Myöhemmin steppitanssija ja ”vapaustaistelija” Bill Robinson käytti vastaaventyyppistä rotuja integroivaa taktiikkaa menestyäkseen ja luodakseen myönteistä kuvaa afrikkalaisamerikkalaisista valkoisten keskuudessa.²⁴

Aida Overton Walkerin esityksiin sisältyi myös feministisiä piirteitä. Hän lauloi kappaleita, joiden sanoitukset korostivat naisten itsenäistä asemaa ja vastustivat rasismia.²⁵ Hänen afrikkalaisamerikkalaisessa *Bandana Land* -esityksessä vuonna 1908 näyttelemänsä Salome-hahmo perustui tuon aikaiseen Salome-huumaan, jolla on juurensa jo Raamatun ajoissa. 1800-luvun lopun Yhdysvalloissa hahmo yhdistettiin vaihtelevasti eurooppalaisiin korkeakulttuurisiin vaikutteisiin sekä afrikkalaisiin, itä-aasialaisiin ja afrikkalaisamerikkalaisiin vaikutteisiin. Hahmo oli vakiintunut eräänlaiseksi femme fatale -hahmoksi aikana, jolloin Oscar Wilden kirjoittama näytelmä *Salomé* esitettiin ensimmäisen kerran Pariisissa vuonna 1896. Richard Straussin oopperaversio tästä näytelmästä menestyi Euroopassa²⁶, mutta New Yorkissa tämän oopperan esittäminen loppui lyhyeen vuonna 1907, kun sen Salome-hahmo tuomittiin moraalittomana.²⁷ Tämä johti hahmon yhdistämiseen osaksi matalakulttuuria.²⁸

Overton Walkerin tanssillisessa käsittelyssä hahmon moraalittomat vaikutteet katosivat ja tilalle tulivat eleganttisuus ja dramaattisuus, mikä sai aluksi kiitosta valkoisilta kriitikoilta. Overton Walkerin Salome-hahmon menestys vuoden 1908

Bandana Land -näytelmästä alkaen johti hänen esittämänsä Salomen lisäämiseen valkoisiin teatteriesityksiin vuonna 1912. Overton Walkerin Salomen menestys näissä esityksissä oli ristiriitainen: hänet tunnistettiin ensimmäisenä afrikkalais-amerikkalaisena, joka tanssi niin sanottua korkeakulttuurista klassista tanssia, saaden varsin vähän arvostusta valkoisilta kriitikoilta näiden kriitikkojen yleensä tuomitessa hänen esityksensä erityisesti primitiivisenä viitaten epäsuorasti korkeakulttuurisuuden kuulumisesta tämän tanssin osalta vain valkoisille.²⁹

Tosin afrikkalaisamerikkalainen kriitikko arvosteli jo vuonna 1906 afrikkalais-amerikkalaisten Bert Williamsin ja George Walkerin esitystä *Abyssinia*, johon myös Aida Overton Walker osallistui, ”valkoisiin vaikutuksiin” perustuvana näytelmänä viitaten näytelmän pyrkimykseen menestyä valkoisen yleisön keskuudessa. Myös *In Dahomey* sai jonkin verran kritiikkiä afrikkalais-amerikkalaisilta arvostelijoilta, jotka kritisoivat näytelmän historiallisesti vääristyneitä afrikkalaisia piirteitä.³⁰ Nämä kriitikit viittaavat Overton Walkerin kaupallisiin crossover-pyrkimyksiin, mutta toisaalta myös Overton Walkerin tavoitteeseen nostaa Salome-tanssinsa ”korkean taiteen” tasolle, toisin sanoen valkoisen eurooppalaisen taiteen tasolle, johon Salome-hahmo myös yhdistettiin aiemmin³¹.

Kaupalliseen menestykseen liittyvästi historioitsija Karen Sotiropoulos näkee, että valkoisten rasistiset odotukset stereotyyppisistä hahmoista estivät afrikkalaisamerikkalaisten menestyksen vakavimmissa dramaattisimmissa esityksissä. Tällaiset esitykset katsottiin jopa valkoisten esitysten matkimiseksi.³² Toisaalta sukupuolitutkija Jeanne Scheper katsoo, että Aida Overton Walkerin Salome-hahmo esti valkoisten Salome-hahmoa hyödyntävien tanssijoiden rasististen ja moraalittomien ilmaisujen leviämistä, vaikkakin myös Overton Walker hyödynsi rasistisia sanamuotoja lauluissaan, jotka Scheperin mukaan tosin liittyivät aikansa rasistiseen minstrelsy-kulttuuriin, ja siten olivat tulkittavissa afrikkalaisamerikkalaisia epäkunnioittavasti, mutta joita Overton

Walker hyödynsi positiivisesti ”nostalgisen groteskiuden” merkeissä tuoden esiin afrikkalaisamerikkalaisuuden ”toisenlaisuuden” valkoiseen kulttuuriin nähden.³³

Aida Overton Walkerin cakewalk-tanssiminen yhdistää hänet selkeästi afrikkalaisamerikkalaiseen alkuperäiseen jazztanssitraditioon, jossa hänen kansainvälinen menestyksensä tekee hänestä keskeisen jazztanssivaikuttajan. Jean ja Marshall Stearns luokittelivat Overton Walkerin tanssimisen jazztanssin eksentriseen kategoriaan kuuluvaksi mainiten hänen olleen ainoa menestyvä afrikkalaisamerikkalainen, jolla oli oma versio Salome-tanssista³⁴. He siten kytkivät myös hänen Salome-tanssinsa oikeutetusti osaksi jazztanssia, mitä tukee myös se, että Overton Walker ei ollut pelkästään cakewalk- ja Salome-tanssija. Hän keskittyi uransa loppupuolella jazztansseihin, kuten Maxixe, Southern drag ja jiggeree³⁵.

Jeanne Scheperin näkemyksen mukaan erityisesti Aida Overton Walkerin Salome-tanssiminen sen sijaan tekee Walkerista amerikkalaisen taidetanssin luoja ja modernin tanssin kehittäjän, joka on verrannollinen aikansa modernin tanssin valkoisiin luojiin, kuten Isadora Duncan ja Ruth St. Denis sekä näiden afrikkalaisamerikkalaisiin seuraajiin: Katherine Dunham ja Pearl Primus. Tutkijat ovatkin kiinnittäneet huomiota Aida Overton Walkeriin varsinkin 1990-luvulta alkaen ja hänen merkityksensä afrikkalaisamerikkalaiselle teatteri-ilmalliselle, feminismille, sukupuoleen liittyvälle tutkimukselle ja nykyaikaiselle tanssille on tunnistettu, joskin hän on vielä jäänyt modernin tanssin tunnistettujen valkoisten luojien ja näiden afrikkalaisamerikkalaisten seuraajien varjoon.³⁶ Vaikka Aida Overton Walkerin Salome-tanssin itä-aasialaiset vaikutteet viittaavat moderniin tanssiin, niin ne voidaan Stearnsien tavoin luokitella eksentriseen jazztanssiin kuuluvaksi: Overton Walkerin tanssi kokonaisuudessaan oli selkeästi jazztanssia. Kuten historioitsija Constance Valis Hill on todennut, toisin kuin modernin tanssin luojiin kuuluvat Isadora Duncan ja Ruth St. Denis, Aida Overton Walker kunnioitti jazzmusiikkia ja siihen liittyvää tanssimista³⁷, mikä myös tekee hänestä jazztanssijan.

Cakewalkista tuli keskeisin afrikkalaisamerikkalainen performanssiparitanssi 1800–1900-lukujen vaihteen Yhdysvalloissa.³⁸ Tämä tanssi levisi teatteriesityksistä myös kilpailuihin, joita järjestettiin ympäri Yhdysvaltoja: sen koillisosassa, suurten järvien alueella, keskilännessä ja etelässä 1890-luvulla³⁹ sekä New Yorkissa varsinkin Madison Square Gardenissa vuodesta 1892 alkaen ainakin vuoteen 1903.⁴⁰ Näissä kilpailtiin myös Yhdysvaltain mestaruudesta tai jopa maailmanmestaruudesta, vaikkakin osallistujat olivat pääasiassa vain Yhdysvalloista.⁴¹

New Yorkin Broadwayn täysin afrikkalaisamerikkalaisista koostuviin teatteriesityksiin Cakewalk päätyi vuonna 1898, kun *Clorindy – The Origin of the Cakewalk* avasi Casino Roof Garden -teatterissa. Näytelmä oli ensimmäinen pelkästään afrikkalaisamerikkalaisiin näyttelijöihin perustuva Broadway-show, jossa autenttisella jazztanssilla oli keskeinen osa.⁴² Show perustui Will Marion Cookin ja Paul Laurence Dunbarin kirjoittamaan näytelmään ja lauluihin. Cook halusi alun perin tehdä näytelmästä oopperan, mutta painostuksen alla muutti tuon afrikkalaisamerikkalaisiin sävelmiin perustuvaksi kokoelmaksi musiikki- ja tanssiesityksiä, joilla oli selkeä yhteys aikansa varieteeteatteriin. Näytelmä oli suuri menestys sekä afrikkalaisamerikkalaiselle teatterille että Will Marion Cookille, joka vakiinnutti näytelmän menestyksen avulla asemansa keskeisenä afrikkalaisamerikkalaisena säveltäjänä.⁴³

Koomikko ja laulaja Bert Williams oli ensimmäinen afrikkalaisamerikkalainen, joka menestyi muuten valkoisista esiintyjistä koostuvissa Broadway-näytelmissä *Follies* ja *Ziegfeld Follies* läpi 1910-luvun. Hän rikkoi rodullisia raja-aitoja osallistumisellaan valkoisten miehittämiin näytelmiin ja saavutti pitkäaikaisen menestyksen huomioiden myös hänen uransa George Walkerin kanssa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.⁴⁴ Jazztanssi oli merkittävä osa Williamsin ja Walkerin esityksiä, joita he tekivät yhdessä Aida Overton Walkerin kanssa, kuten aiemmin todettiin. Bert Williamsin tähdittämä *Ziegfeld Follies* vuonna 1911 aikaansai

läpimurron New Yorkissa länsirannikon San Franciscosta 1900-luvun alusta lähtöisin olevalle Texas Tommy -tanssille, vaikkakaan Williams itse ei todennäköisesti tanssinut tuota näytelmän esityksissä⁴⁵.

Texas Tommy

Texas Tommy oli paritanssi, jossa hyödynnettiin niin sanottua breakaway-kuviota, jossa parin osapuolet etäännyivät toisistaan, mahdollisesti irrottaen otteen, ja palasivat takaisin yhteen kuvion päättyessä. Vastaavanlaista kuviota käytettiin Texas Tommya edeltäneessä Apache-tanssissa Yhdysvalloissa 1900- ja 1910-lukujen vaihteessa. Kuvio muodostui keskeiseksi myös myöhemmässä lindy hop -tanssissa. Muuten Texas Tommy perustui tätä tanssia jo 1910-luvulla tanssineen Ethel Williamsin mukaan potku-hyppyaskeleeseen, joka tehtiin kolmeen kertaan kummallakin jalalla, minkä jälkeen tanssija saattoi lisätä mitä tahansa askelia tanssiinsa, kuten käännöksiä, toistaen tätä kokonaisuutta tanssin ajan.¹

Afrikkalaisamerikkalaisista koostunut näytelmä *Darktown Follies* (tunnetaan myös nimellä *My Friend from Kentucky*) menestyi Texas Tommy -tanssimisen avulla vuonna 1913. Tätä näytelmää esitettiin niin Harlemin Lafayette-teatterissa kuin Manhattanin eteläosassa sijainneessa Grand Opera House -teatterissa. Näytelmän menestystä edistivät myöskin siihen kuuluneet cakewalk- ja steppi-tanssiminen sekä varsinkin circle-tanssi, joka muistutti plantaasien circle-tanssimista: tässä tanssissa peräkkäin asettuneet tanssijat kiersivät kehää jatkuvasti mennen välillä näyttämön verhojen taakse ja palaten takaisin näyttämölle tehden erilaisia askelia, kuten Texas Tommy wiggle:ä, jotka mainittiin tähän tanssiin liittyneessä laulussa 'At the Ball, That's All'.² James Weldon Johnsonin mukaan *Darktown Follies* aloitti Harlemin ulkopuolelta tulleen kiinnostuksen Harlemin yöelämään³, mikä kulminoitui seuraavina vuosikymmeninä.

Texas Tommy menestyi lähinnä valkoisten tanssijoiden myötä myös muissa näytelmissä New Yorkissa vuosien 1911–1914 aikana. Texas Tommy sulautui

näihin aikoihin niin sanottuihin rag-tansseihin, joihin kuuluivat lisäksi muiden muassa Turkey Trot ja Grizzly Bear. Menestyvät valkoiset tanssinopettajat, kuten Irene ja Vernon Castle ”valkopesivät” näitä aikaisemmin afrikkalais-amerikkalaisia tansseja 1910-luvulla muuttaen niitä valkoisille moraalisesti ”hyväksyttävämpään” muotoon.⁴ Ironisesti Castle-pariskunnan menestys avasi opetustilaisuuksia afrikkalaisamerikkalaisille tanssijoille, jotka opettivat varakkailla valkoisille aitoja jazztansseja ja niiden askelia.⁵

Texas Tommyn kultakausi oli New Yorkin teattereissa 1910-luvulla. Historioitsija Rebecca Stricklandin mukaan Texas Tommy ei kuitenkaan menestynyt New Yorkin sosiaalitalanssilattioilla yhtä suuresti kuin länsirannikolla San Franciscossa vastaavaan aikaan. Afrikkalaisamerikkalaisen Will Mastinin tanssijoinen väitetään tuoneen Texas Tommyn uudelleen New Yorkiin 1910- ja 1920-lukujen vaihteessa. Stricklandin mukaan tämä tanssi ei kuitenkaan saavuttanut enää vastaavanlaista menestystä New Yorkissa kuin aiemmin. *The New York Times* -artikkeli vuonna 1923 kuitenkin liitti Texas Tommy -tanssin osaksi jazztanssia ja sen perintöä.⁶ Tämä yhdistäminen viittaa siihen, että Texas Tommy ei kadonnut New Yorkista 1920-luvulla. ProQuest-tietokannassa olevien lehtien, kuten *Variety* ja *The Billboard*, perusteella Texas Tommy sekä terminä että tanssina säilyi osana New Yorkin teatteriesityksiä läpi 1920-luvun, vaikkakin menestys oli huomattavasti vähäisempi kuin aiemmin.⁷

Charleston

Kansainvälinen charleston-tanssihuuma vuosien 1923 ja 1926 välillä seurasi Texas Tommy vanavedessä. Charleston levisi Yhdysvalloista Eurooppaan, kuten Pariisiin, Josephine Bakerin ansiosta. Charleston menestyi Euroopan lisäksi myös Etelä-Amerikassa.¹ Tämän tanssin synnystä on esitetty erilaisia näkemyksiä, joiden yhteinen tekijä on yleensä ollut afrikkalainen alkuperä. Afrikan noituuden tutkija Frederick Kaigh teki tunnetuksi lausahduksen: ”Afrikan lapset tanssivat charlestonia ennen kuin Julius Caesar edes kuuli Britanniaa ja he edelleen tanssivat sitä”. Antropologi Melville J. Herskovits ja kirjailija Amiri Baraka väittivät, että tämä tanssi oli lähtöisin afrikkalaisen Asanti-heimon esivanhemmille omistetusta pyhästä tanssista². Teoriassa charleston olisi voitu tuoda orjuuden myötä Pohjois-Amerikkaan, koska orjia tuotiin sinne Afrikan Gold Coastin (nykyisen Ghanan) alueelta, jossa Asanti-heimo hallitsi.³

Afrikkalaisiin juuriin viittaa myös se, että modernin tanssin kehittäjä Katherine Dunham löysi charleston-tyyppisen tanssin Haitista.⁴ Ranskan alaisuuteen kuuluneeseen Saint-Domingu:iin (nykyiseen Haitiin) orjia tuotiin 1700-luvun ensimmäisten vuosikymmenien aikana Länsi-Afrikasta orjien kuullessa lähinnä Yoruba-kulttuuriin. Orjia tuotiin myös Kongon alueelta eli keskisestä Afrikasta.⁵ Siten Haitin charleston ei todennäköisesti perustunut Asanti-heimon versioon ainakaan suoranaisesti.

Marshall ja Jean Stearns järjestivät 1950-luvulla demonstraation, jossa afrikkalaiset ja afrikkalaisamerikkalaiset tanssijat vertailivat tanssejaan. Tämän vertailun perusteella charlestonille löytyivät vastineet sekä Trinidadista että länsi-afrikkalaisen Ibo (Igbo) -heimon Obolo-tanssista.⁶ Nykyisen Nigerian ja Igbo-heimon kansoittama alue oli keskeinen Amerikkaan suuntautuneessa orjakaupassa.⁷ Tämä viittaa myös charlestonin afrikkalaiseen alkuperään, vaikkakaan

vertailun ajankohdasta johtuen ei ole poissuljettua, että charleston-vaikutukset levisivät Yhdysvalloista Afrikkaan vuosikymmenien aikana. Kokonaisuudessaan edellä mainitut afrikkalaiset charleston-tyyppiset tanssit viittaavat siihen, että Afrikassa oli todennäköisesti useita charleston-tyyppisiä tansseja, joita tuotiin uudelle mantereelle orjuuden myötä.

Charlestonin on myös väitetty olevan eurooppalaista alkuperää. Väite charlestonin periytymisestä ranskalaisesta Branle-tanssista esitettiin *The New York Times* -sanomalehdessä vuonna 1926.⁸ Sinänsä seikkaperäisen artikkelin ilmaisemista askeleiden samankaltaisuuksista huolimatta tanssin periytyminen 1500-luvulta orjuuden aikaiseen ja sen jälkeiseen Amerikkaan ei käy ilmi artikkelista. Samoin artikkelin väite charlestonin pääasiallisesta eurooppalaisesta alkuperästä on kiistanalainen, kuten tämän kappaleen charleston-historiasta ilmenee. Branle-tanssimisen uudelleen suosioon palauttamista kuitenkin yritettiin Chicagossa vuonna 1907, joten se selvisi vuosisatojen yli.⁹

Siten olisi houkuttelevaa, mutta kiistanalaista yhdistää Branle vähintään edellä mainittuun Katherine Dunhamin löytämään, aiemmin Ranskan hallinnassa olleen Haitin alueen charleston-tyyppiseen tanssiin ja sen lisäksi muihin charleston-versioihin, mikä sinänsä yhdistäisi charlestonin edelleen jazztanssiin sekä afrikkalaista että eurooppalaista alkuperää olevana hybridinä. Toinen charlestonin valkoiseen alkuperään viittaus on valkoisen minstrel-parin Goldenin ja Graytonin väite heidän charleston-tanssimisestaan *Patting Rabbit Hash* -esitykseen liittyvästi 1890-luvulla.¹⁰ Heidän esitykselleen ei löydy viitteitä ProQuest -lehtitietokannan 1800-luvun lopun lehdistä, mikä ei puolla väitteen todenperäisyyttä¹¹.

Marshall ja Jean Stearnsin tekemien haastattelujen perusteella charlestonia tanssittiin Yhdysvaltain etelässä viimeistään 1900-luvun alkupuolelta alkaen. Tanssija Thaddeus Drayton muisti nähneensä tämän tanssin Charlestonissa Etelä-Carolinassa vuonna 1903, kun taas säveltäjä Noble Sissle väitti oppineensa charlestonin kaksi vuotta myöhemmin Savannah:ssa Georgiassa¹², joka sijaitsee

varsin lähellä Charlestonia. Siten charleston olisi voinut levitä näiden kaupunkien välillä. Tanssija Rubberlegs Williams muisti osallistuneensa charleston-tanssikilpailuun Georgian Atlantassa vuonna 1920. Tanssi levisi mahdollisesti myös Yhdysvaltain länsirannikolle saakka, jossa tanssija Billy Maxey väitti opettaneensa charlestonia elokuvatähdille 1910-luvun loppupuolella¹³. Maxey myös väitti vuoden 1925 lehtiartikkelissa, että charleston nimettiin Floridan Jacksonvillessä ennen sisällissotaa Charlestonista tulleiden oopperaesiiintyjien esitykseen perustuen, kun Jacksonvillen afrikkalaisamerikkalaiset tanssivat näiden oopperaesiiintyjien näyttämää ”fouling”-tanssia, johon nämä Jacksonvillen paikalliset tanssijat viittasivat ”the Charleston” -termillä.¹⁴ Tarinan todenperäisyys on kyseenalainen, koska sille ei löydy muita todisteita. Charleston oli joka tapauksessa Yhdysvaltain itärannikon orjakaupan keskus, jonka läheiselle Sullivanin saarelle orjia tuotiin odottamaan heidän myyntiään¹⁵, mikä tukee charleston-tanssin yhteyttä Afrikkaan.

Aiemmin mainittu orjuuden aikainen ja orjaplantaaseilla tanssittu Patting Juba -tanssi on yhdistetty charlestoniin, mikä tukee charlestonin tanssimista Yhdysvaltain etelän orjaplantaaseilla, vaikkakin historioitsija Lynne Fauley Emery väittää, että ei ole olemassa suoranaisia todisteita charleston-tanssimisesta näillä plantaaseilla. Charlestoniin on kuitenkin yhdistetty Patting Juba:mainen kehoperkussio: käsien taputtamisella, käsiin, polviin ja reisiin lyömällä tuotettu rytmi. Charlestoniin kuuluva tyypillinen käsien ristiminen ja avaaminen pitäen kämmenet polvien päällä sekä liikuttamalla polvia erilleen ja yhteen oli Marshall ja Jean Stearnsin mukaan osa Patting Juba -tanssia.¹⁶ Yhtenä aihetodisteena charlestonin afrikkalaisamerikkalaisista lähtökohdista Yhdysvaltain etelässä on myös niin sanottu jay bird -askel, joka muistuttaa charlestonin jalkaterien auki ja kiinni -ristimisaskelta.¹⁷

New Yorkiin charleston saapui Charleston-kappaleen säveltäneen James P. Johnsonin mukaan vuoteen 1913 mennessä. Hän soitti tuohon aikaan säännöllisesti Manhattanin 62. kadulla sijainneessa The Jungles Casinossa, jonka

tanssijat olivat pääasiassa satamatyöntekijöitä Etelä-Carolinan Charlestonista tai muualta Yhdysvaltain etelästä. Johnson väittää, että The Jungles Casinossa tanssittu charleston perustui rytmiin, joka oli sama kuin hänen kuuluisassa charleston-kappaleessaan ja oli vain kotiljonkiin kuuluva nimetön askel, josta oli useita eri versioita.¹⁸

Afrikkalaisamerikkalaisiin Broadway-musikaaleihin charleston päätyi vuonna 1922, jolloin *Liza* avasi Daly's 63rd Street – teatterissa. *Liza* 172:lla esityksellään ylitti 100 esityksen rajapyykin, mitä Marshall ja Jean Stearnsin mukaan vaadittiin hyvältä Broadway-teatteriesitykseltä.¹⁹ Teatterinäyttelijöiden asioista vastanneen Billy Piercen mukaan Maceo Pinkard sävelsi näytelmän charleston-musiikin nimeltä 'The Charleston Dance'. Irvin C. Miller vastasi itse koreografiasta.²⁰ Show kuitenkin sai varsin sekalaisen arvostelun. Yhdysvaltain valtavirran lehdistö arvosti erityisesti tämän musikaalin chorus-tanssimista ja laulamista sekä steppitanssimista, mutta musikaalin koomikot olivat lähes samanlaisia ja näytelmä oli yleisesti varsin keskeneräinen, vaikkakin se eteni hyvin. Charleston, jota Maude Russell ja mahdollisesti myös Rufus Greenlee tanssivat, jäi kuitenkin huomioimatta näissä arvosteluissa.²¹

Charleston esiintyi myös muodoissa "Charleston Cut Out" and "Charlestown Cut Out" *How Come* -näytelmän laulussa, johon myös tanssittiin, kun tätä näytelmää esitettiin Broadwayn Apollo-teatterissa huhtikuussa 1923.²² Henry Creamer ja Frank Montgomery vastasivat *How Come* -näytelmän tansseista.²³ Montgomeryn rooliin charlestonin tuohon näytelmään tuojana viitattiin myöhemmin Yhdysvaltain lehdistössä julkaistuissa artikkeleissa 1920-luvun puolivälissä.²⁴ *How Come* mainittiin *The Pittsburgh Courier* -sanomalehden muutamissa artikkeleissa kesällä 1925 charleston-tanssihuuman aloittajana²⁵, vaikkakin itse charleston-tanssin menestyksestä tämän näytelmän perusteella ei ole todisteita *How Come*:n saadessa vaihtelevan vastaanoton Yhdysvaltain valtavirran lehdistön taholta²⁶.

Tanssiopettaja Ned Wayburn väitti vuonna 1925 kehittäneensä charlestonin ballroom-tanssiversion perustaen afrikkalaisamerikkalaisen nuoren tanssissaan käyttämään askeleeseen, jonka Wayburn näki *Ziegfeld Follies* -näytelmän harjoituksissa Broadwayn New Amsterdam -teatterissa lokakuussa vuonna 1923. Hän perusti väitteensä näytelmän ohjelmalistaukseen kyseiseltä ajalta. Listauksessa mainittiin – tästä raportoineiden lehtiartikkelien mukaan – näytelmän ensimmäisen osan finaalin esitellessä Wayburnin kehittämän uuden tanssin nimeltä ”the Charleston”. Wayburn otti myös kunnian tanssin esittelemisestä suurelle yleisölle.²⁷ *Ziegfeld Follies* -näytelmää, johon hän väitetysti lisäsi charlestonin, esitettiin New Amsterdam -teatterissa lokakuussa 1923, mikä tukee hänen väitettään, vaikkakaan hyvän vastaanoton saaneen näytelmän arvostelut eivät mainitse charlestonia.²⁸ Myöskään *The Billboard* -lehdessä syyskuussa 1923 ja elokuussa 1924 julkaistut näytelmän kuvaukset näytelmään sisältyvine näyttelijöineen ja näytelmän kohtauksineen eivät mainitse charlestonia. Tosin Ned Wayburn mainittiin tanssiohjaajana ainoastaan syyskuun 1923 listauksen muutamissa tanssikohtauksissa.²⁹ Siten charleston saatettiin lisätä väliaikaisesti lokakuussa *Ziegfeld Follies* -näytelmään, mutta todennäköisesti se ei menestynyt, koska kohtauksesta ei löydy mainintoja näytelmän arvosteluista ja artikkeleista.

Charlestonin Broadway-menestys alkoi afrikkalaisamerikkalaisesta näytelmästä *Runnin' Wild*, joka avasi Colonial-teatterissa Manhattanin 62. kadulla lokakuun lopussa vuonna 1923 komediaparin Flournoy Millerin ja Aubrey Lylesin tähdittämänä³⁰. Näytelmässä esitettiin aiemmin mainittu James P. Johnsonin säveltämä Charleston-kappale.³¹ *Runnin' Wild* sai varsin hyvän arvostelun Yhdysvaltain valtavirran lehdistöltä ja *Variety*-lehti piti sitä jopa parempana kuin menestyksestä *Shuffle Along* -musikaalia muutamaa vuotta aiemmin.³² Esityksien määrässä *Runnin' Wild* ohitti 200:n esityksen rajapyykin huhtikuun puolivälin jälkeen vuonna 1924.³³ Näytelmä oli *Variety*:n mukaan sen 27 Broadway-viikon aikana, lokakuun 1923 ja huhtikuun 1924 välillä, taloudellisesti menestyksekkäin siihenastisista afrikkalaisamerikkalaisista esityksistä New

Yorkissa.³⁴ Jo ennen *Runnin' Wild*:in Broadway-menestystä yleisö arvosti näytelmän charlestonia ja sen toista merkittävää tanssia Juba:a, kun *Runnin' Wild* oli Howard-teatterissa Washington D.C.:ssä syyskuussa 1923.³⁵ Historioitsijat ovatkin pitäneet tätä näytelmää 1920-luvun charleston-huuman aloittajana.³⁶

Yksimielisyyttä siitä, kuka tai ketkä toivat charlestonin *Runnin' Wild*:iin, ei ole saavutettu. Flournoy Miller väittää Marshall ja Jean Stearnsille antamassaan haastattelussa löytäneensä Harlemin Lincoln-teatterin edestä kolme nuorta tanssimassa teatteriin menossa olevan yleisön tarkkaillessa heitä. Seuraavana päivänä Miller toi nämä nuoret *Runnin' Wild*:in harjoituksiin vakuuttaen näytelmän koreografian Elida Webbin nuorten sisällyttämisestä *Runnin' Wild*:iin. Yhden nuorista lempinimi oli Charleston, mikä yhdisti heidän tanssimisensa charlestoniin. Toiseksi Flournoy Miller pyysi James P. Johnsonilta musiikkia nuorten tanssimiseen viitaten mahdollisesti Johnsonin kuuluisaan Charlestoniin. Tanssijat Willie Covan ja Leonard Ruffin, jotka tarkkailivat näytelmän harjoituksia, kehittivät nuorille tanssirutiinin perustuen näiden nuorten nimettömään askeleeseen ja Camel Walk – askeleeseen. Nämä nuoret eivät kuitenkaan koskaan tanssineet itse show:ssa.³⁷ Vaikka Marshall ja Jean Stearns haastattelivat Flournoy Milleria vuosikymmeniä myöhemmin, Millerin ja Aubrey Lylesin charlestonin esiintuontiväitteeseen viitattiin Yhdysvaltain valtavirran lehdistössä jo 1920-luvun puolivälissä³⁸.

Koreografi Elida Webb väitti *Variety*-lehden vuoden 1925 artikkelissaan kehittäneensä charlestonin katsoessaan nuorten charleston-tanssimista eräällä Harlemin kadulla. Huomatessaan hänelle uuden askeleen, Webb kysyi näiltä nuorilta, mistä heidän askeleensa oli lähtöisin. Nuoret kertoivat tullessaan Etelä-Carolinan Charlestonista tuoden askeleen mukanaan. Webb yhdisti tähän askeleen muita vastaavanlaisia askelia ja hän siten keksi *Runnin' Wild*:ssa esitetyn charlestonin.³⁹ Webbin väitteen vakuuttavuutta charlestonin kehittämistä vähentävät aiemmin esitetyt seikat charlestonin esiintymisestä Yhdysvaltain etelässä ja toiseksi teatteriagentti Billy Pierce kiisti tämän tarinan tuoreltaan

Variety-artikkelivastineessaan mainiten jo olemassa olleen afrikkalaisamerikkalaisen kansanperinteen ja *Liza*-näytelmän roolin charlestonin esiintuomisessa.⁴⁰

Runnin' Wild-näytelmän ohjaaja George White otti myöhemmin vuonna 1926 kunnian charlestonin esittelemisestä ja popularisoinnista kyseisessä näytelmässä.⁴¹ Will Marion Cook vastineessaan *The New York Times* -sanomalehdelle kiisti tämän väitteen antamalla kunnian Charleston-kappaleesta James P. Johnsonille, joka hänen mukaansa kirjoitti kappaleen Millerille ja Lylesille. Hän myös antoi maininnan charlestonin näyttämöversiosta Elida Webbille⁴² luovuttaen siten kunnian sekä Miller ja Lyles -kaksikolle että Elida Webbille. Cookin vastineen merkittävyyttä lisää hänen mukanaolonsa näytelmän musiikillisena johtajana⁴³.

Myös muita henkilöitä on yhdistetty charlestonin esiintuomiseen: afrikkalaisamerikkalaiset lapset Broadwayn Winter Garden -teatterin ulkopuolella, karannut merimies New Orleansissa, afrikkalaisamerikkalainen koti-apulainen, joka opetti tämän tanssin valkoiselle tanssijalle Bee Jacksonille sekä tanssiohjaaja David Bennett, joka kehitti charlestonin tarkkailtuaan afrikkalaisamerikkalaisia tanssijoita. Näistä väitteistä Winter Garden -tarina viittaa selkeästi Flournoy Millerin charleston-kertomukseen.⁴⁴ Merimies-tarinasta ei ole muita todisteita, eikä se toisaalta liity Broadway-esityksiin. Bee Jacksonin charleston-tanssiminen mainittiin ensimmäisen kerran valtavirran lehdissä vuonna 1925, mikä on kolme vuotta *Liza*:n ensiesityksen jälkeen, joten hän ei todennäköisesti kehittänyt charlestonia, eikä myöskään tuonut sitä Broadwaylle.⁴⁵

The Pittsburgh Press -artikkeli vuonna 1926 väitti David Bennettin esitelleen charlestonin ensimmäisenä New Yorkissa.⁴⁶ *The Dance*-lehti raportoi joulukuussa 1925 Bennettin kehittäneen charlestonin jo vuonna 1922 perustuen tarkkailemiensa alabamalaisten afrikkalaisamerikkalaisten tanssijoiden rytmiin, mutta ensimmäinen maininta hänen charlestonistaan on kolme vuotta myöhemmin kesällä 1925 liittyen Broadway-näytelmään *Earl Carroll Vanities*.⁴⁷

Charleston oli tuolloin jo tunnettu niin Broadwaylla kuin muualla, joten hän ei esitellyt ensimmäisenä charlestonia ainakaan Broadwaylla, eikä todennäköisesti muuallakaan.

Edellä esitetyt väitteet osoittavat charlestonin tuodun suuren yleisön tietoon Broadway-näytelmissä afrikkalaisamerikkalaisten tanssijoiden avulla vähintäänkin välillisesti inspiroimalla valkoisia Broadway-tanssiohjaajia, jotka yleensä antoivat tunnustuksen afrikkalaisamerikkalaisille tanssijoille heidän charleston-versioidensa lähteenä, mutta erityisesti afrikkalaisamerikkalaisten näytelmäkirjoittajien ja tanssiohjaajien toimesta varsinkin menestyksekkäässä *Runnin' Wild* -näytelmässä.

Charlestonissa oli eurooppalaisten tanssialien sosiaalitanseihin nähden poikkeuksellisia piirteitä. Näissä eurooppalaisissa tanseissa liikkeen painopiste oli yleensä ylävartalossa, kun charlestonissa tämä painopiste oli selkeästi alavartalon liikkeissä. Käytännössä charleston hyödynsi jazztanssin mukaisesti koko vartalon liikuttamista ylävartalon ollessa taipuva ja liikkuva, mitä eurooppalaisten tanssien pystysuora ylävartalon asento ei mahdollistanut. Charleston-tanssiin liittyi myös poikkeuksellinen tanssillinen ilmaisuvapaus. Charleston-aikakauden tanssijoiden ja kriitikoiden mukaan charlestonin askeleita voitiin varioida loputtomasti, kunhan ne vain tehtiin charlestonin rytmiin.⁴⁸

Yhdysvaltain etelän charleston-tanssiminen hyödynsi aiemmin mainittua Patting Juba-tanssin omaista kehoperkussiota, mihin mahdollisesti liittyi charlestonin jalkaterien auki- ja kiinni -ristimisaskel jay bird -askeleen tapaan. Tämä askel muuttui New Yorkin Harlemissa myös edestakaiseksi potkutyypiksi askeleeksi⁴⁹, mikä todistaa charlestonin muuntuvuutta. Alun perin charleston oli yksilötanssi, josta tuli paritanssi – historioitsija Barbara Cohen-Stratynerin mukaan – Ned Wayburnin ballroom-charlestonin avulla.⁵⁰ Tämä viittaa charlestonin eurooppalaistumiseen parikäsitteen muodossa.

Lindy Hop

Lindy hop oli yksi keskeisimmistä afrikkalaisamerikkalaisista jazztansseista 1900-luvulla. Marshall ja Jean Stearns väittävät lindy hopin aiheuttaneen sosiaalitanssin vallankumouksen Yhdysvalloissa. Käyttäen esimerkkinä detroitilaisen valkoisen tanssijan George Wendlerin kokemuksia lindy hopista he katsovat lindy hopin levinneen valkoisten keskuuteen varsin nopeasti sen synnyn jälkeen. Lindy hopista tuli valkoisille keskeinen tanssi, joka opittiin ensimmäisten tanssien joukossa.¹

Näille väitteille löytyy perusteita. Ensinnäkin afrikkalaisamerikkalaiset George Snowden ja Mattie Purnell kehittivät lindy hopin Harlemin Rockland Palace -tanssisalin tanssimaratonissa vahingossa kesällä 1928, kun Snowden menetti otteen Purnellista ja improvisoi askelia erillään paristaan palaten takaisin parinsa luo. Käytännössä he uudelleenkeksivät jo olemassa olleen breakaway-idean, jossa parin osapuolet etäännyivät toisistaan palaten takaisin yhteen. Snowdenin ja Purnellin uudelleenkeksimää breakaway-kuviota osana ”lindy hoppia” ei todennäköisesti vielä tuolloin nimetty lindy hopiksi, mitä puoltaa se, että ensimmäinen maininta Harlemin lindy hopista sanomalehdissä on syyskuulta 1928, jolloin *The New York Amsterdam News* mainitsi termin mainostaessaan tulevaa Harlemin Lincoln-teatterin tanssitapahtumaa, jossa Snowden pareineen esiintyi.²

Vaikka Snowden ja Purnell eivät teknisesti keksineet mitään uutta, heidän keksintönsä johti prosessiin, jossa tästä aikaansaannoksesta tuli huomattavasti merkittävämpi kuin sen alku antoi olettaa. Myöskään lindy hop -tanssiterminä ei ollut uusi, koska amerikkalaisen lentäjän Charles Lindberghin Atlantin ylittäminen toukokuussa 1927 johti erilaisiin valkoisten tanssijoiden kehittämisiin tansseihin, jotka nimettiin lindy hopiksi ennen vuotta 1928. Näillä tansseilla ei

ollut kuitenkin mitään yhteistä Harlemin lindy hopin kanssa, joten Snowden ja Purnell kehittivät lindy hoppinsa erillään muista lindy hop -tansseista.³

Snowdenin ja Purnellin lindy hop levisi Harlemin ulkopuolelle viimeistään vuoteen 1930 mennessä, jolloin Snowden tanssiryhmänsä kanssa tanssi lindy hoppia Broadway-näytelmissä, kuten *Blackbirds* vuonna 1930 ja *Singing the Blues* vuonna 1931, sekä kilpaili valkoisten lindy hoppaajien kanssa Manhattanin keskikaupungin Roseland-tanssisalissa vuosina 1930 ja 1933. Snowden kiersi Yhdysvaltoja valkoisen jazzorkesterijohtajan Paul Whitemanin ja steppi-tanssijan Bill Robinsonin mukana levittäen lindy hoppia Yhdysvaltain eri osiin 1930-luvun loppupuolelle asti.⁴ Lindy hopin leviämistä valkoisten keskuuteen puoltaa myös tanssinopettaja Thomas E. Parsonin väite lindy hopin opettamisestaan 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa radion välityksellä, mikä Parsonin mukaan johti 1930-luvun puolivälissä yli tuhannen tanssijan osallistumiseen hänen tanssiopetukseensa Roseland-tanssisalissa.⁵

Jazzhistorioitsija Terry Monaghanin mukaan lindy hop mullisti afrikkalaisamerikkalaisen sosiaalitanssikokemuksen aikaansaamalla merkittävän muutoksen afrikkalaisamerikkalaisten vastaanottamiseen. Afrikkalaisamerikkalaiset tanssijat näkivät ensinnäkin toisensa myönteisimmin kuin aiemmin sekä muut afrikkalaista alkuperää olevat henkilöt ja valkoiset suhtautuivat afrikkalaisamerikkalaisiin tanssijoihin kunnioittavammin. Tässä muutosprosessissa oli keskeistä sukupuolten välisen tanssillisen suhteen uudelleen määrittäminen tasa-arvoisemmalta pohjalta. Lindy hopin tanssiparin molemmat osapuolet osallistuivat tanssin luomiseen erityisesti improvisoimalla lindy hopin keskeisen swing out -kuvion breakaway-osuuden aikana, jolloin parin osapuolet olivat erillään toisistaan. Käytännössä he avustivat toinen toisiaan tanssimisessa tukeutuen ainoastaan vähäisessä määrin aikaisempiin paritanssin määritelmiin viejistä ja seuraajista⁶, joissa parin osapuolilla oli vakioidut tehtävät: mies vei ja nainen seurasi⁷. Lindy hop käytännössä toi eurooppalaista ja afrikkalaista

alkuperää olevat kulttuurit yhteen luoden kulttuurillista tasa-arvoa afrikkalais-amerikkalaisten tanssijoiden esimerkin mukaisesti.⁸

Swingmusiikilla oli keskeinen osa lindy hopin aikaansaamassa vaikutuksessa. Marshall ja Jean Stearnsin mukaan lindy hop on ”koreografisoitua swingmusiikkia”, jossa seurataan – jazztanssijoiden tavoin – tarkasti musiikkia painottaen liikkeen lattiansuuntaisuutta ja pehmeyttä.⁹ Historioitsija Joel Dinerstein näkee lindy hopin liikkeen pehmeiden ja jatkuvuuden sekä lindyyn liittyneen isojen orkesterien swingmusiikin esiintulon vastanneen amerikkalaisen yhteiskunnan ylimenon uhkaan. Hän katsoo, että lindy hop yhdisti yhdysvaltalaiset 1930-luvun työttömyyden ja koneiden palvonnan keskellä. Myös historioitsija Robert P. Crease näkee, että lindy hopista tuli amerikkalaisten, afrikkalaislähtöisten ja valkoisien kulttuurien yhdistymisen keskeinen tunnusmerkki.¹⁰

Harlemin Savoy Ballroomin lindy hop -tanssija Frankie Manning on selittänyt lindy hopin muuttumista kohti horisontaalisempaa ja pehmeämpää ilmaisua musiikin muutoksella. Hänen mukaansa vertikaalista liikesuuntaa tukenut 1920-luvun musiikki muuttui swingmusiikin kehityksen myötä horisontaalisemmaksi ja pehmeämmäksi.¹¹ Musikologi Howard Spring väittää päinvastaisesti, että lindy hopin 4/4-tahtinen tanssirytmistö 1920-lopusta alkaen oli syy, miksi 2/4-tahtinen jazzmusiikki muuttui 4/4-tahtiseksi swingmusiikiksi.¹² Historioitsija Geena Caponi Tabery on periaatteessa samaa mieltä Dinersteinin ja Manningin kanssa, mutta hän pitää vertikaalista liikesuuntaa merkittävämpänä lindy hopissa, jonka akrobaattiset kuviot, englanniksi air steps, vastustivat koripalloillun ”hyppyheiton” (englanniksi jump shot) kanssa Jim Crown -stereotypiaa 1930-luvulla. Tämä johti hänen näkemyksensä mukaan myönteisempään afrikkalais-amerikkalaisten imagoon.¹³

Yleisesti ottaen tutkijat ovat nähneet 1930-luvulla massakulttuuriksi muuttuneen swingmusiikin, siihen tanssimisen sekä swingiin liittyvän elämäntyylin vaikuttaneen afrikkalaisamerikkalaisten ja valkoisten suhteisiin myön-

teisesti tuottamalla molemminpuolista kunnioitusta ja solidaarisuutta sekä yksilöllistä vapautta. Swingkulttuurista tuli merkittävä osa tuon ajan amerikkalaisista kulttuuria.¹⁴

Toisen maailmansodan jälkeen swingin ja siihen liittyvän tanssimisen suosio laski, mutta se ei koskaan täysin hävinnyt. Esimerkiksi Harlemin Savoy Ballroomissa lindy hoppia tanssittiin vuodesta 1928 alkaen tämän tanssisalin sulkemiseen saakka vuonna 1958. George Snowden aikalaisineen edusti Savoy'n ensimmäistä lindy hop -sukupolvea 1920-luvun lopun ja 1930-luvun lopun välillä. Savoy'n toinen lindy hop sukupolvi aloitti vuonna 1933 ja jatkoi aina vuoteen 1950 asti, jolloin kuuluisan Whitey's Lindy Hoppers -tanssiryhmän manageri Herbert 'Whitey' White kuoli. Savoy Ballroomin kolmas sukupolvi kehittyi 1940-luvun loppupuolella jatkaen aina Savoy'n sulkemiseen saakka, jonka jälkeen näiden tanssijoiden lindy hop -toiminta jatkui uusien tanssijoiden opettamisella jo vuonna 1935 alkanutta New Yorkin Harvest Moon Ball -tanssikilpailua ja sitä seuranneita vastaavia kilpailuja varten aina 1980-luvulle asti.¹⁵

Viimeistään 1950-luvulta alkaen on ollut swingkulttuurin suosioon palauttamisia, joista keskeisimmät ovat olleet 1950-luvun jitterbug ja rock 'n' roll -huumat sekä 1980-luvun alusta alkaen pääasiassa valkoisten tanssijoiden voimakkaasti kasvanut kiinnostus lindy hoppiin, mikä alkoi lähes yhtäaikaisesti Yhdysvalloissa, Englannissa ja Ruotsissa, toisen kiinnostusaallon seurattessa suurelta osin Yhdysvalloissa 1990-luvulla.¹⁶ Tämä lindy hop -innostus on levinnyt käytännössä ympäri maailman ja on jatkunut 2020-luvulle saakka. Lindy hop -innostus sai myös poliittisia ulottuvuuksia, kun toisen maailmansodan aikaiseen swingkulttuuriin liittyvä Hollywood Canteen -tanssisali ja swingiin liittyvä tanssiminen nousivat ilmiöiksi Kalifornian Los Angelesissa Yhdysvaltain vuoden 2001 syyskuun terroristihyökkäyksen jälkeisessä tilanteessa.¹⁷

Mambo ja salsa

1950-luvun tanssihuuma mambo painotti lindy hopin tapaan yksilönä tanssimista parin kanssa.¹ Palladium Ballroom New Yorkin Manhattanin keski-osassa tunnettiin mambon ”kotina”, jossa mamboa tanssivat valkoiset, espanjalaisista alkuperää olevat tanssijat, afrikkalaisamerikkalaiset ja elokuvatähdet vuosien 1949 ja 1966 välillä.² Vastaavanlainen monikulttuurinen tanssillinen ympäristö löytyi Harlemin Savoy Ballroomista, jossa myös tanssittiin mamboa 1950-luvulla, mutta etenevässä määrin lähinnä afrikkalaisamerikkalaisten tanssijoiden toimesta³.

Ennen Palladiumia mamboa tanssittiin erityisesti Harlemin Park Plaza -tanssisalissa Palladium Ballroomin ollessa keskeisempi lindy hopin ja mambon yhdistymisessä.⁴ Palladium Ballroom -tanssijat tekivät lähikontaktissa tapahtuvan paritanssin lisäksi paljon yksilöllisiä askeleita paristaan erillään, mikä käytännössä vastasi lindy hopin breakaway-kuviota. Kulttuurihistorioitsija Robert Farris Thompson, joka vieraili Palladium Ballroomissa useaan otteeseen, on todennut tämän tanssisalin mambon perustuneen pääasiassa avoimiin kuvioihin, joissa parin osapuolet tanssivat toisilleen ilman fyysistä kontaktia. Palladium Ballroomin mambotanssija Mike Greenbaumin mukaan jopa 90 %:a Palladiumin mambotanssista perustui näihin avoimiin kuvioihin. Itse asiassa – alkuperäisen jazztanssin mukaisesti – tanssilliset improvisointitaidot olivat hyvän mambotanssijan tunnusmerkki. Niitä, jotka kopioivat jo koeteltuja tanssikuvioita sellaisinaan pyrittiin välttämään tanssiparia valittaessa.⁵

New Yorkissa tanssitun mambon perusaskel oli lähtöisin afrokuubalaisesta son-tanssista⁶, mutta muuten tämä mambo perustui suuressa määrin lindy hoppiin ja muihin jazztansseihin. Tanssijat liittivät mamboon lindy hopin ja muiden alkuperäisten jazztanssien, kuten cha cha cha:n, charlestonin ja steppi-

tanssin askelia.⁷ Terry Monaghan katsoo, että mambon partneriaspekti eli parin osapuolten välinen yhteystyö perustui valtaosin lindy hoppiin. Harlemin Savoy Ballroomin lindy hop -tanssijat vierailivat suuressa määrin Palladium Ballroomissa ja jälkimmäisen tanssijat vierailivat Savoy Ballroomissa kopioiden toistensa tanssiaskelia.⁸ Tämä kulttuurinvaihto selittää lindy hopin keskeisen vaikutuksen mamboon. Lindy hopin vaikutuksen on vahvistanut myös lindy hopin isä George Snowden, joka totesi Palladium Ballroomissa vierailtuaan tanssijoiden tanssineen siellä lindy hoppia mambon rytmiin.⁹ Palladiumin mambotanssijat kopioivat myös Savoy Ballroomin Corner-idean ja loivat oman ”nurkkansa” taitaville tanssijoille Palladiumin lounaisosaan viikonloppuisin¹⁰.

Musiikillisesti ja tanssillisesti mambo sai alkunsa Kuubassa 1930-luvun loppupuolella. Orestes López sävelsi samannimisen kappaleen noihin aikoihin, vaikka ensimmäinen mambo, Israel ”Cachao” Lópezin ”Rarezas”, äänitettiin vuonna 1940. Mamboon keskeisesti liittyvä ”offbeat”-rytmi, joka tunnetaan espanjankielisellä nimellä *contratiempo*, esiintyi myös muissa kuubalaisissa levytyksissä, kuten son-musiikissa. Tanssillisesti tämä uusi rytmi liittyi aiempiin afrokuubalaisiin tanssityyleihin, kuten son montuno ja guaracha, jotka olivat osa *danzón*-tanssikokonaisuutta.¹¹ *Danzón* tanssillisesti muistutti muiden muassa argentiinalaista tangon paritanssia sekä mambon lisäksi vaikutti myös muihin afrokuubalaisiin musiikki- ja tanssityyleihin, kuten cha cha cha.¹²

Kuubassa tanssitun mambon perusaskel perustui niin sanottuun kosketus-askeleeseen, jossa vuorotellen oikean ja vasemman jalan varpaat koskettavat lattiaan ennen varsinaista askelta lantion liikkuesssa edestakaisin. Tämä erosi New Yorkin mambon perusaskeleesta, jossa liikuttiin edestakaisin kolmella askeleella per suunta (eteen- ja taaksepäin) nopea, nopea, hidas -rytmissä. Muuten myös kuubalainen mambo sai vaikutteita lindy hopista ja muista jazztansseista yhdysvaltalaisista 1940-luvun elokuvista.¹³

New Yorkissa tanssittujen kuubalaisten musiikkityylien, varsinkin ”rumban” (käytännössä son-rytmin), ”offbeat”-rytmiä alettiin viittaamaan mambo-

nimityksellä Yhdysvaltojen lehdistössä vuosien 1947–1948 aikana. Esimerkiksi valtavirran lehdistön *The New York Times* julkaisi mamboa opettavien tanssikoulujen mainoksia vuonna 1948.¹⁴ Käytännössä tätä synkopoitua ”off-beat”-rytmiä eli musiikin tahdin parillisten iskujen painottamista hyödynsivät mambon (”kuubalaisen rumban”) lisäksi kuubalainen son ja lindy hop.¹⁵ Rytmin ”offbeat”-painottamisen osalta nämä tanssit olivat samanlaisia. Keskeisin ero kuubalaisilla ”offbeat”-rytmiä käyttävillä musiikkityyleillä ja lindy hopin tanssi-rytmillä oli clave-elementin käyttö varsinkin kuubalaisessa mambossa: koko orkesterin rytmi perustui tähän claveen.¹⁶ Lindy hoppiin liittyvässä swingmusiikissa ei käytetty clavea.

Jazz- ja swingvaikutteita liitettiin kuubalaiseen musiikkiin 1940-luvulla sekä Kuubassa että Yhdysvalloissa. Kuubalaiset valkoisiin soittajiin perustuneet isot orkesterit kopioivat jazzin ja siihen liittyvän swingin rytmejä, joista tuli osa mambomusiikkia. Vastaavanlainen, mutta alun perin pääasiassa afrikkalais-amerikkalaisiin soittajiin perustunut kehitys tapahtui samoihin aikoihin New Yorkissa. New Yorkissa mambo ja kuubalaiset rytmit yhdistyivät jazziin erityisesti afrokuubalaisessa jazzmusiikissa ja isojen rumbaorkesterien ”offbeat”-rytmin eli ”mambo”-rytmin painottamisessa.¹⁷ Kyseessä ei ollut sinänsä täysin uusi ilmiö: Kuubalaisen danzón-musiikin elementit ovat vaikuttaneet New Orleansin jazzmusiikkiin jo tämän musiikin alusta alkaen¹⁸. Siten jazz- ja swing olivat osa mamboa, joka oli selkeästi osa jazzmusiikkia ja siihen liittyviä alkuperäisiä jazztansseja.

Mambon tanssiminen oli laskusuunnassa 1960-luvun alkupuolella, mikä osaltaan johti Palladium Ballroomin sulkemiseen kyseisen vuosikymmenen puolivälissä, vaikkakin väitetysti tanssisalin alkoholilisenssin menetys vuonna 1961 ja siitä seurannut taloudellinen alamäki olivat keskeisiä tekijöitä sulkemisprosessissa. Sulkemisen aikoihin uusi musiikillinen ja tanssillinen termi ’salsa’ sai jalansijaa New Yorkissa. Tanssihistorioitsija Juliet McMainsin mukaan ’salsa’-termin käyttöönotto liittyi New Yorkin latinalaisen väestön, varsinkin

puertoricolaisten tanssijoiden ja muusikoiden, identifiointiin omana latinalaista espanjankielistä alkuperää olevana kulttuurina. Tähän identifiointiin vaikutti samanaikainen Yhdysvaltain kansalaisoikeusliikkeen kasvanut vaikutus, joka sai latinalaista alkuperää olevat nuoremmat väestöryhmät identifioitumaan voimakkaammin omana ryhmänään. Vanhempi mambo-aikakauden latinalainen väestöryhmä näki itsensä osana Yhdysvaltain valtakulttuuria oman kulttuurinsa ohessa.¹⁹

Myös 1960-luvulla vaikuttaneen afrikkalaisamerikkalaisen Black Power -liikkeen edustama ja muuten maailmanlaajuisesti voimakkaasti noussut nationalistinen ajattelutapa todennäköisesti vaikutti kyseiseen kulttuurilliseen erottautumiseen. Esimerkiksi New Yorkin puertoricolaisten keskuudessa vaikuttanut Luis Fuentes väitti heidän kopioineen afrikkalaisamerikkalaisen liikkeen edustamia sosiaalista oikeudenmukaisuutta ja yhteisöllisyyttä tukevia ajatuksia.²⁰

McMainsin mukaan salsa – mambon lisäksi – yhdisti saman nimikkeen alle useita muita afrokuubalaisia musiikki- ja tanssimuotoja sekä käytännössä oli monikulttuurinen liike, johon kuului myös valkoisia, kuten kuuluisan Fania All Stars -salsayhtymän Jerry Masucci ja Larry Harlow. Liikkeen enemmistö oli kuitenkin puertoricolaisia muusikkoja. 1970-luvulla salsa erosi mambosta tanssillisesti ja myös musiikillisesti varsinkin salsan downbeat-iskua eli musiikin tahdin parittomia iskuja painottavan ilmaisun vuoksi. Mambossahan ”offbeat”-rytmi painottaa parillisia iskuja. McMains katsoo, että tämä ”downbeat”-painotus saattoi johtua aikansa nuorison suosimasta rockmusiikista, jossa painotettiin musiikin parittomia iskuja, ja toiseksi salsaan sisällytettiin puertoricolaisia musiikkityylejä, kuten bomba ja plena, joissa oli downbeat-painotus.²¹ McMainsin tulkinta salsan synnystä ei kuitenkaan ole saavuttanut yksimielistä hyväksyntää. Monet Palladium Ballroom -tanssijat ja muusikot ovat sanoneet, että salsa on vain uusi nimike mambolle. Joillekin muusikoille, kuten Tito Puente, Machito ja Mario Bauza, mambo oli ainoa kelvollinen vaihtoehto näistä kahdesta termistä.²²

Rock and roll -tanssit

Mambon ja salsan välillä oli musiikillinen ja tanssillinen linkki boogaloo, joka menestyi voimallisesti New Yorkissa vuosien 1965–68 aikana.¹ Boogaloo-tanssihuuma sai alkunsa chicagolaisen duon Tom & Jerrion vuoden 1965 menestyskappaleesta Boo-Ga-Loo, joka perustui duon näkemiin paikallisiin tanssijoihin.² Seuraavana vuonna James Brown esitti omaa boogaloo-versiotaan Yhdysvaltain kansallisessa televisiossa, mikä aikaansai Brownin soul (funk) -musiikkiin perustuvan länsirannikon boogaloo-tanssiversion Soul Boogaloon.³ New Yorkissa samaan aikaan kehittyi musiikin parillisia iskuja painottava Latin Boogaloo -musiikkityyli, jossa lähinnä funk, mutta myös muut afrikkalaisamerikkalaiset musiikilliset vaikutteet, rhythm and blues, doo wop, soul, gospel, rock ja jazz, yhdistyivät afrokuubalaisen musiikin perkussiivisiin rytmeihin pääasiassa puertoricolaisten toimesta.⁴

Latin Boogaloo musiikillisesti viittaa mambomaiseen hybridiin jazzvaikutteiden osalta, mutta toisaalta puoltaa Juliet McMainsin tulkintaa salsasta kollaasina erilaisia musiikkityylejä. Historioitsija Juan Floresin mukaan Fania All Stars -salsayhtymä, jolla oli keskeinen osuus salsan synnyssä, vältti radikaalisti afrikkalaisamerikkalaisia rhythm and blues ja funkvaikutuksia sekä – boogaloon ja mamboon verrattuna – lisäsi afrokuubalaisia vaikutuksia salsaan.⁵ Yhdysvaltain afrikkalaisamerikkalaisen musiikin vaikutus oli siten salsassa vähäisempi kuin boogaloossa.

Boogaloo-tanssi eri versioineen perustui varsin yksinkertaiseen lantion, jalkojen ja muun vartalon sykkivään liikuttamiseen puolelta toiselle käsien tehdessä pyöreähköä liikettä.⁶ Se liittyi aikansa 1960-luvun puolivälin yksilötansseihin ja ”paritansseihin”, joissa tanssittiin käytännössä yksilönä parin kanssa ilman suoranaista fyysistä kontaktia. Jazztanssihistorioitsijat Marshall ja Jean

Stearns sekä Mura Dehn kutsuvat näitä tansseja rock and roll -tansseiksi,⁷ kun taas Katrina Hazzard-Gordon kutsuu näitä tansseja rhythm and blues -tansseiksi⁸.

Musiikillisesti rock and roll oli suurelta osin uudelleen nimettyä afrikkalaisamerikkalaisten rhythm and bluesia, joka tunnettiin 1920-luvulla ”race”-musiikkina viitaten tämän musiikin afrikkalaisamerikkalaiseen alkuperään. ”Race”-musiikki alun perin perustui bluesiin, mutta rock and rollin myötä siihen yhdistettiin myös gospel-, swing-, latinalaisamerikkalaisia sekä valkoisia country- ja hillbilly-vaikutteita.⁹ Aluksi nämä rock and roll -tanssit liittyivät 1950-luvun lindy hoppiin, joka tuolloin tunnettiin lähinnä jitterbug-nimellä. Lindy hoppia kopioivia paritansseja olivat esimerkiksi the Chicken ja the Bop. 1950-luvun loppupuolella syntyi joukko niin ryhmässä kuin parin kanssa – pääasiassa ilman fyysistä kosketusta – tanssittavia ryhmätansseja, kuten the Continental, the Madison ja the Stroll.¹⁰ Näitä tansseja seurasi 1960-luvun alussa vastaavanlainen joukko tansseja, joista tunnetuimpia ovat the Twist, the Mashed Potato ja the Slop -tanssit. 1960-luvun puolivälissä seurasi rock and roll -tanssien niin sanottu toinen aalto, johon myös boogaloo liittyi. Näitä ”toisen aallon” tansseja olivat boogaloon lisäksi esimerkiksi the Monkey, the Swim, Pony, Watusi ja Jerk.¹¹

Erityisesti Marshall ja Jean Stearns tunnistivat yhtäläisyyksiä 1950–1960-lukujen rock and roll -tanssien ja aiempien jazztanssien välillä.¹² He löysivät edellä mainittujen lindy hop -vaikutteiden lisäksi charleston-vaikutteita the Mashed Potato -tanssista, ja katsoivat, että the Camel Walk liittyi keskeisesti the Stroll-tanssiin ja the Slop perustui the Jig Walkiin. Käytännössä monet näistä rock and roll -tansseista olivat vain uudelleen nimettyjä alkuperäisiä jazztansseja, joita tanssittiin toisenlaiseen musiikkiin, rock and rolliin / rhythm and bluesiin, kun aiemmin näitä tanssittiin jazziin.

Osa näistä rock and roll -tansseista oli kuitenkin uudentyypisiä tansseja, joissa yläkehon ja käsien liike korostui verrattuna aiempiin jazztansseihin, joissa jalkojen liike oli keskeistä. Esimerkkeinä tällaisista uusista tansseista the Monkey

ja the Swim. Myös lantion liike oli keskeistä, kuten Jerk-tanssissa, joka käytännössä perustui rock and roll -tähti Elvis Presleyn liikehdintään Presleyn liikkeiden puolestaan perustuessa jazztanssijoiden, kuten Earl 'Snakehips' Tuckerin käyttämään liikekieleen. 1920–1930-luvuilla vaikuttanut Tucker ei myöskään ollut tämän lantioon perustuvan liikkeen ensimmäinen esittäjä. Chicagon World's Fair'in 'Little Egypt' -esitys vuonna 1893 jo demonstroi tämän liikekielen.

Jazztansseja tutkinut Mura Dehn näki 1970-luvun puolivälissä rock and roll -tanssimisen muuttaneen aiemman länsimaisen sosiaalitanssimisen varsin perustavanlaatuisesti. Naisten rooli tanssin kehittämisessä ja esittämisessä muuttui tasa-arvoiseksi miesten vastaavan roolin kanssa verrattuna aikaisempaan parin väliseen tanssimiseen: rock and roll -tanssiminen painotti yksilöllisyyttä ilman aiempaa paritanssin miesjohtoista parityöskentelyä. Myös ryhmässä tanssiminen oli vapaamuotoisempaa kuin aiemmin. Tanssin painopisto siirtyi yläkehoon ”käsien liikkeen” ollessa keskeistä tanssimisessa. Dehnin mukaan afrikkalaiset vaikutteet kehon liikkeineen määrittivät ”länsimaisen sosiaalitanssin” afrikkalaisamerikkalaisten tanssijoiden roolin korostuessa tässä. Sosiaalitanssista tuli kaikkien ikäryhmien suosima tanssimuoto vanhempien ikäryhmien hyväksyessä nuorempien luomia tanssimuotoja, vaikkakin perinteinen paritanssiminen hävisi rock and rollin myötä.¹³

Dehnin listauksen hyväksyttävimmät osat ovat afrikkalaisamerikkalaisten nuorten keskeinen merkitys rock and roll -tanssien ja -musiikin luomisessa, tanssin tasa-arvoistuminen lisääntyneen vapaamuotoisuuden myötä sekä käsien liikkeiden keskeisyys ja tästä seurannut yläkehon korostuminen verrattuna aikaisempaan jazztanssimiseen, jossa painopiste oli jalkojen liikkeessä. Muut hänen mainitsemisensa tekijät ovat ristiriitaisia.

Afrikkalaiset kehon liikkeet olivat osa alkuperäistä jazztanssia jo jazztanssin alusta alkaen ja myös osa länsimaista sosiaalitanssia afrikkalaisamerikkalaisten vaikutuksen myötä, josta 1900-luvun keskeisenä esimerkkinä on lindy hop ja

siihen liittyvät tanssimuodot. Jazztanssin kehittäjät eivät myöskään olleet aina nuoria. Hyvänä esimerkkinä afrikkalaisamerikkalainen steppitanssija Bill Robinson, joka nousi Yhdysvaltojen valkoisen väestön keskuudessa kuuluisuuteen vasta 50-vuotiaana vuonna 1928, vaikka afrikkalaisamerikkalaiset arvostivat häntä jo aiemmin. Robinson vakiinnutti asemansa menestyksekkäänä esiintyjänä niin Broadway-näytelmissä kuin Hollywood-elokuvissa.¹⁴ Dehn luultavasti pyrki selittämään, että pääasiassa nuorten aikaansaamat uudet jazztanssit, rock and roll -tanssit, saavuttivat menestystä kaikissa ikäryhmissä huolimatta rock and roll -musiikin ja -tanssin luokitteluun yleensä nuorisokulttuuriksi.

Myös rock and rolliin sisältyvä rotujen vastakkainasettelu tulee esiin Mura Dehnin tulkinnoissa. Hänen mielestään valkoiset tanssijat näyttivät barbaarisilta epäsiisteineen hiustyyleineen ja afrikkalaisamerikkalaiset tanssijat näyttivät sivistyneiltä heidän kopioidessaan afrikkalaisia piirteitä, kuten hius- ja pukeutumistyylejä pitkiineen viittamaisineen asustein. Afrikkalaisamerikkalaiset tanssijat perustivat tanssinsa kontrolloidumpaan voimakkaan afrikkalaiseen ilmaisuun, jossa ”musiikki kertoi, miten tanssia”. Valkoisten tanssijoiden tanssi perustui teeskentelemättömään lähes alkukantaiseen ilmaisuun. Dehn näkee molempien sekä afrikkalaisamerikkalaisten että valkoisten rock and roll -tanssijoiden palanneen takaisin alkuperäisiin ilmaisutyyleihinsä. Mura Dehnin näkemys voisi tulkita rasistisena varsinkin, kun hän liittää rock and roll -tanssimisen aikansa ”psykkiseen järkytykseen”, jonka vuoksi nämä tanssijat kopioivat tätä järkytystä ilmaisevia afrikkalaisia liikkeitä.¹⁵

Ehkä Dehnin tarkoituksena oli sanoa, että afrikkalainen liikekieli lievensi tätä järkytystä. Joka tapauksessa hänen ilmaisussaan afrikkalaista ilmaisutapaa lainanneet valkoiset tanssijat olivat barbaarisia rock and roll -tanssimisessä verrattuna aiempaan länsimaisen tanssin ilmaisukieleen, joka korosti ”vartalon vertikaalisuutta”¹⁶ eli vartalon ylväyttä. Toisin sanoen ja rasistisesti tulkiten länsimainen tanssikieli oli sivistyneempää vartalon käytössään.

Todennäköisesti Mura Dehnin moniselitteinen tulkinta pyrki selittämään rock and roll -tanssimisen paluuna ”esihistoriallisen ajan joukkotanssimiseen”, joka oli syrjäyttämässä aiemman sivistyneen jazztanssimisen.¹⁷ Koska alkuperäinen jazztanssi perustui monikulttuuriseen ilmaisuun, Dehn todennäköisesti ei pyrkinyt rasistisiin tulkintoihin moniselitteisissä ilmaisuisaan. Hänen tulkintaansa voidaan kuitenkin kritisoida vankemmilla perusteilla: Viittaukset valkoisten tanssimisen sivistymättömyyteen eivät olleet tuntemattomia myöskään menneisyydessä. Esimerkiksi afrikkalaisamerikkalaiset tanssijat kuvasivat toisinaan valkoisia jitterbug-tanssijoita vastaavatyypisesti¹⁸. Tuossa mielessä rock and roll -tanssiminen ei ollut mitään uutta. Lisäksi paluu yksilötanssimiseen toteutui jo lindy hopissa ja tätä edeltäneessä Texas Tommy -tanssissa jatkuen mambohuman yhteydessä.

Kuten Marshall ja Jean Stearns osoittivat jo aiemmin, että rock and roll -tanssit perustuivat joko suoraan tai välillisesti jazzmusiikkiin ja siihen liittyviin tanssityyleihin, siten on perusteltua lukea ”uudet” rock and roll -tanssit osaksi alkuperäisiä jazztansseja. Rock and roll -tanssiminen oli käytännössä jatkumo aiemmille jazztansseille.

Periaatteessa Mura Dehn ei täysin kiellä tätä jatkumoa. Hän myöntää, että jo rock and roll -tanssimista edeltäneet mambo ja be bop -tanssit painottivat yksilöllisyyttä ja jopa sisäänpäin kääntymistä tanssillisessa ilmaisussa, varsinkin be bop -tanssimisessa.¹⁹ Be bop -tanssiminen oli be bop -musiikin tapaan keskeisesti afrikkalaisamerikkalaisten tanssijoiden kapinaa aikansa valkoisia vaikutuksia vastaan pääasiassa 1940–1950-luvuilla, jolloin be bop -musiikkiin tanssittiin yksin ja/tai ryhmässä lähinnä puolitempoon ja käyttäen erityisesti charlestonmaista jalkaterien kiertoaskelta nimeltä ’apple jack’. Be bop vaikutti niin aikansa steppitanssijoihin kuin lindy hoppaajiin, jotka mukauttivat tanssinsa be bopin rytmeihin: edellisten lisätessä muiden muassa enemmän lattiakosketuksia ja ääniä askeliinsa sekä jälkimmäisten luodessa bop lindyn, joka hyödynsi be bop:in rytmiä ja liikekieltä.²⁰

Mura Dehnille be bop oli käänteinen ilmaisutapa jazztanssiin nähden. Hänen mukaansa be bop -tanssijat tavallaan tekivät liikkeissään kaiken päinvastaisesti jazztanssijoihin nähden, kuten lindy hopin jig walk -askeleessa potkut taaksepäin, kun alkuperäisessä jig walkissa potkut tehtiin eteenpäin. Keskeisenä syynä tähän oli afrikkalaisamerikkalaisten be bop -tanssijoiden idea tanssistaan irtiottaen valkoisesta tanssikulttuurista, mikä vastasi afrikkalaisamerikkalaisten be bop muusikkojen ajatusta musiikistaan irtiottaen valkoisesta kulttuurista. Käytännössä be boppaajien käänteisyydessä oli kyse uusien ideoiden tuonnista jazztanssiin varsinkin, kun be bopin askeleet, esimerkiksi applejack, perustuivat alkuperäisiin jazztansseihin, kuten Big Apple.²¹

Siten myös be bop oli osa jazztanssikulttuuria, joskin pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisiin tanssijoihin perustuva osa tätä tanssikulttuuria.²² Dehn katsoo, että be bopiin ja myös aikaisempaan lindy hoppiin/jitterbugiin nähden rock and roll -tanssiminen oli tasavertaisempi afrikkalaisamerikkalaisten ja valkoisten tanssijoiden välillä: rock and roll -tanssimisessä valkoiset olivat tanssillisesti ”lähes tasavertaisia” afrikkalaisamerikkalaisten kanssa.²³

Hip hop -musiikin synty

Hip hop -musiikin synty ajoitetaan 1970-luvun alkupuolelle. Hip hop -musiikin isäksi on yleensä mainittu Jamaikalta alun perin kotoisin oleva Clive Campbell, joka tunnetaan taitelijanimellä Kool Herc. Saapuessaan New Yorkin Bronxiin vuonna 1967 Campbell toi mukanaan idean suurista äänentoistolaitteista voimakkaine basson korostuksineen, jotka olivat suosittuja hänen aiemmassa kotikaupungissaan Jamaikan Kingstonissa. Herc käytti vastaavaa ideaa 1970-luvun Bronxissa järjestämissään yleisötilaisuuksissa menestyen äänentoistojärjestelmänsä ylivoimaisuudella. Reggae-musiikki, joka oli suosittua Jamaikalla, ei kuitenkaan menestynyt hänen bronxilaisen yleisönsä keskuudessa. Herc yritti aluksi tarjota reggaeta yleisölleen, mutta nämä eivät olleet sille vastaanottavia. Varsin pian hän ymmärsi, että tuolloinen Bronxin afrikkalaisamerikkalainen yleisö arvosti huomattavasti enemmän James Brownia ja Brownin edustamaa funkmusiikkia.¹

Tarkkaillessaan yleisönsä reaktioita Campbell havaitsi tanssijoiden reagoivan innostuneesti musiikkinsa niin sanottuihin break-osioihin, joissa hallitsivat perkussiiviset instrumentit, kuten rummut ja muut lyömäsoittimet sekä basso ja rytmikitara. Ymmärrettyään break-osioiden potentiaalisuuden tanssijoiden keskuudessa, hän alkoi soittamaan näitä break-osuuksia peräkkäin pitääkseen tanssivan yleisönsä aktiivisena pidempään. Tämä johti käänteentekevään DJ-tekniikkaan, jota Herc kutsui 'merry go round' -nimellä.² ”Hip hop” alkoi siten tanssimusiikkina.³

Miksaus DJ-tekniikkana tunnettiin jo ennen Kool Hercin keksintöä. New Yorkissa oli jo 1960-luvun lopusta alkaen DJ:itä, jotka jatkoivat edellistä kappaletta sekoittamalla sen seuraavan kappaleen rytmeihin. Tunnetuin heistä on miksauskeksijäksi ehdotettu Francis Grasso. Oikein tehtynä kuulija ei

huomaa rytmillisiä katkoja tässä kappaleiden välisessä siirtymässä. Keskeinen ero Hercin ja muiden tekemässä kappaleiden miksausessa oli kappaleiden rytmisen ilmaisu: Herc keskittyi break-osuuksia sisältäviin kappaleisiin, niiden breikkien soittamiseen ja myös toisti samaa breikkiä jatkuvasti kahden levykopion avulla. Tämä oli poikkeuksellista aikansa DJ:iden keskuudessa. Tämän eron havainnollistamiseksi on luotu käsitteet: 1) disko-DJ eli ”koko” kappaleeseen keskittyvä DJ ja 2) hip hop -DJ eli breikkeihin keskittyvä DJ. Disko-DJ keskittyi kappaleiden miksaamiseen yhteen ilman rytmillisiä katkoja ja hip hop -DJ keskittyi kappaleiden break-osuuksien yhteen liittämiseen luodakseen grooven eli jatkuvan perkussiivisen rytmisen ilmaisuuden.⁴

Vaikka käsitteellisesti nämä termit, disko-DJ ja hip hop -DJ, ovatkin pääasiassa määritelty myöhemmin, ”disco DJ” ja ”disco deejay” -termejä käytettiin jo 1970-luvun puolivälissä ja ”hip hop DJ” ja ”hip hop deejay” -termejä viimeistään vuodesta 1984 alkaen. Valtavirran sanomalehti *Los Angeles Times* vuonna 1975 ja makasiinilehti *The Billboard* vuonna 1979 määrittivät ”disco DJ”:n eräänlaisena diskojen musiikillisen ohjelman suunnittelijana, joka määräsi soitettavan musiikin ”disco DJ”:n perustaessa näkemyksensä – *Los Angeles Times*:in mukaan – musiikkinsa menestykseen tanssijoiden keskuudessa.⁵

Nämä käsitteet ovat suuntaa antavia, eivätkä sulje pois muun tyyppisiä musiikkityylejä. Käytännössä hip hop -DJ:t soittivat toisinaan muiden muassa hitaita soul-tyyppisiä kappaleita ja afrikkalaisamerikkalaista diskotyyppistä musiikkia myös breikkien yhteydessä. Esimerkkinä tällaisesta breikkejä sisältävästä diskoäänitteestä on runsaasti hyödynnetty Chic-yhtyeen ’Good Times’. Hip hop -DJ:t soittivat myös salsaa sekä jopa rockmusiikkia pitääkseen yleisönsä kiinnostuneena, vaikkakin Bronxin hip hop -liike oli yleisesti aikansa diskoilmiötä vastaan. Hip hop pyrki muodostamaan yhteisöllisiä ja alueellisia identiteettejä esimerkiksi painottamalla Bronxia hip hopin kotina ja aikaansai myös todellisia taisteluita paremmuudesta hip hop -artistien välillä verrattuna diskon luomaan turvalliseen fantasiamaailmaan.⁶ Toisaalta myös disko-DJ:t

alkoivat soittamaan – diskomusiikin lisäksi – breikkejä, kun break beat -ilmiö levisi Bronxista muille New Yorkin alueille, kuten Manhattan, Brooklyn ja Queens.⁷

Myöhemmin Bronxin ja Kool Hercin merkitystä break beat -ilmiön luomisessa on vähätelty. Toisaalta on väitetty, että Bronxin DJ:t breikkeineen kopioivat vain mitä Manhattanin, Brooklynin ja Queensin DJ:t tekivät jo aiemmin sekä toisaalta on pyritty kiistämään Kool Hercin keskeinen osuus hip hopin ”isänä”. On selvää, että myös Bronxin ulkopuoliset DJ:t soittivat aikansa funkmusiikkia muiden musiikkityylien lisäksi, kuten disko ja rhythm and blues. Siten musiikkilajeissa ei ollut selkeitä eroja Bronxin ja muun New Yorkin välillä. Myöskään äänentoistolaitteistojen koossa ei ollut merkittäviä eroja alueiden välillä: Bronxin tavoin myös Brooklynissa ja Queensissä käytettiin voimallisia äänentoistolaitteistoja. Ero Bronxin ja muiden New Yorkin alueiden välillä oli musiikillisesti break beat -ilmiö, joka sai alkunsa Bronxissa. Muilla New Yorkin alueilla keskityttiin edelleen kappaleen soittamiseen sellaisenaan, kun breikkeihin perustuva hip hop -musiikki syntyi Bronxissa.⁸

Musiikkihistorioitsija Tim Lawrence väittää, että erityisesti valkoinen diskoissa soittanut DJ Walter Gibbons alkoi soittaa Manhattanilla break beattejä jo vuotta ennen Herciä eli vuonna 1972 tai ainakin samoihin aikoihin Hercin kanssa sekä viimeistään vuonna 1975. Samaan aikaan tai jopa ennen Gibbonsia valkoiset new yorkilaiset DJ:t David Mancuso ja Francis Grasso sekä varsinkin new yorkilainen Nicky Siano, philadelphialainen John Luongo ja bostonilainen David Todd väitetysti miksasivat yhteen perkussiopitoisia breikkejä diskoissa, mutta ainakin Mancuso, joka Manhattanin eteläosan kotidiskossaan Loft:issa soitti myös myöhempää b-boy -merkkilevyä Babe Ruthin ”The Mexican”ia, soitti tavallisesti levyjä sellaisenaan ilman breikkien eristämistä muusta kappaleesta.⁹ 1960-luvun lopussa beat-miksauksen eli kahden erillisen kappaleen rytmisen yhteensovittamisen keksijäksi esitetty Grasso väitetysti poimi rumpubreikkejä jo vuonna 1969.¹⁰

Myös bronxilaisen disko-DJ:n Jellybean Benitezin mukaan Walter Gibbons soitti paljon breikkejä 1970-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Väitteistä huolimatta Gibbonsin ”virallisesti” julkaistut musiikilliset miksausukset ovat kuitenkin pääasiassa ”tasatahtista” diskoa.¹¹ Ei siis funkia hip hopin tapaan, vaikka hänen väitetään aluksi miksanneen Bobby Byrdin ’Hot Pants’ -kappaleen intron yhteen kahdelta levykopiolta. Toiseksi hän soitti diskoissa, kuten Galaxy 21:ssä Manhattanin eteläosassa.¹² Tutkijat ja varhaiseen ”hip hop” -kulttuuriin osallistuneet ovat tuoneet esiin diskojen nuivan suhtautumisen alkavaan hip hop -kulttuuriin. Tämän kulttuurin edustajien ei sallittu breikata tai muuten tuoda esiin ”hip hop”-kulttuuria disko-DJ:iden tilaisuuksissa. Varhaiset ”hip hopparit” ovat myös kertoneet, että lenkkarit jalassa kulkeneita ei päästetty paremmin pukeutuneiden klubitilaisuuksiin.¹³ Toisaalta Kool Hercin tilaisuuksissa käyneet ovat kertoneet, että näissäkin tilaisuuksissa pukeuduttiin tyylikkäästi.¹⁴

Erilainen ikärakenne oli keskeinen ero Bronxin orastavan ”hip hop” -kulttuurin ja muun Manhattanin diskokulttuurin välillä. Hip hop -DJ:t soittivat pääasiassa teini-ikäisille, kun diskot olivat enemmän aikuisille, vaikka teinejäkin kävi niissä.¹⁵ New Yorkissa oli 1970-luvun puolivälissä 150–200 diskoa¹⁶. Myös New Yorkin alkoholin anniskeluikä 18 vuotta todennäköisesti vaikutti anniskelun sallineiden diskojen aikuismaiseen yleisöön. Tosin New Yorkissa oli myös laittomia diskoja, jotka saattoivat sallia alkoholin tarjoamisen nuoremmillekin.¹⁷ Harlemin ulkopuolisten Manhattanin diskojen tanssiympäristöä on kuvannut myöhemmin MC:nä (lyhenne englanninkielisistä termeistä ’mic controller’ tai ’master of ceremony’) tunnettu varhainen breikkaaja Kurtis Blow, joka kävi näissä diskoissa. Hän on todennut menestyneensä niissä, koska noissa diskoissa ei ollut hänen mukaansa ”b-boy -kilpailua” eli muita breikkaajia.¹⁸

Alkuperäisen breikkaajan Anthony ’Cholly Rock’ Hornen mukaan Bronxin breikkaustanssi-ilmiö perustui spesifien äänitteiden breikkeihin, kuten erityisesti

James Brownin 'Give It Up or Turn It Loose' ja Incredible Bongo Bandin 'Apache' sekä myös The Dynamic Corvettes'in 'Funky Music is the Thing' ja Baby Huey:n 'Listen to Me'.¹⁹ Vaikka Bronxin ulkopuolella myös soitettiin funk-musiikkia esimerkiksi mainitun James Brownin kappaleen muodossa, Kool Herc keskittyi funkiin ja muiden äänitteiden funkmaisiin breikkeihin²⁰. Tämän tuo esiin myös Tim Lawrence luettelemalla Kool Hercin soittamia break beat -äänitteitä, joita Lawrence ei mainitse artikkelissaan Walter Gibbonsin soittaneen.²¹ Gibbons ei siten soittanut niitä ainakaan säännöllisesti. Lisäksi lehdissä viitattiin Gibbonsiin disko-DJ:inä vuosina 1976–1977, kun taas Herciin viitattiin vuonna 1978 breikkeihin ja "B-beat":teihin liittyvänä DJ:nä.²² Myöskään ei ole mitään todisteita Gibbonsin tanssivan yleisön breikkaamisesta 1970-luvulla tai Bronxin breikkaavan nuorison suuressa määrin tapahtuneista tanssivierailuista diskoissa Bronxin ja Harlemin ulkopuolella 1970-luvun alkupuolella, jolloin breikkaus syntyi.

Siten, vaikka Bronxin ulkopuolella oli jo 1970-luvun alussa disko-DJ:eitä, jotka miksasivat myös musiikin break-osuuksia yhteen, keskeisin ero Bronxin ja muiden New Yorkin alueiden välillä oli kuitenkin musiikillisesti funkmaiseen ilmaisuun ja nuorisoon keskittynyt break beat -ilmiö, joka sai alkunsa Bronxissa. Muilla New Yorkin alueilla keskityttiin edelleen pääasiassa kappaleen soittamiseen sellaisenaan, kun breikkeihin perustuva hip hop -musiikki syntyi ja levisi Bronxissa.

Hip hop -musiikin synnystä on käyty viime aikoina myös Bronxin sisäisiä valtataisteluita varsinkin Itä- ja Länsi-Bronxin välillä. Itä-Bronxin aiemman Bronxdale Houses, nykyisen Sonia Sotomayor Houses -asutokompleksin hip hopin edustajat ovat kyseenalaistaneet Kool Hercin roolin hip hopin "isänä" ja ovat väittäneet hip hopin syntyneen itse asiassa heidän Itä-Bronxissa sijaitsevan asutokompleksinsa alueella. Siten Kool Herc vain kopioi heidän musiikkikulttuuriaan. Keskeisimpänä todisteena Bronxdale Houses -asutokompleksin roolista hip hopin luomisessa on esitetty DJ Disco King Mariota, varsinaiselta

nimeltään Glynn Mario Halsey, joka väitetysti aloitti DJ-uransa ennen Kool Herciä ja loi pohjan hip hop -kulttuurille olleen käytännössä hip hopin todellinen ”isä”. Osaksi näytelty dokumentti ’Disco King Mario Docu-Drama’ vuodelta 2019 väittää Marion olleen DJ jo vuonna 1971 ja tuo esiin joukon Bronxdale Houses -asutokompleksiin liittyviä hip hop -pioneereja, jotka kertovat olleensa kuulemassa Marion musiikin soittamista alueen puistoissa ja sisätiloissa.²³

Dokumentaarin tarjoama kirjallinen todistusaineisto niin sanottujen flyereiden eli kirjallisten tapahtumamainosten muodossa osoittaa Marion olleen hip hop -DJ:nä vasta 1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvun alussa vuosina 1977–1981. Tämä oli vuosia Kool Hercin ”hip hop” -alun 11.8.1973 jälkeen, jolloin Herc järjesti ensimmäisen ”hip hop” -tapahtuman kotitalossaan Bronxin 1520 Sedgwick Avenue:ssa. Tästä tapahtumasta löytyy ”flyer” ja Hercin ensimmäisistä esiintymisistä kotitalossaan myös lyhyt filmikooste. Kuten Disco King Marion taitelijanimikin osoittaa, hän soitti myös diskomusiikkia.²⁴

Myöhemmin ensimmäiseen Kool Hercin ”hip hop” -tapahtumaan liittyvää flyeria on väitetty väärennökseksi, koska flyerissa mainittu ”Klark Kent” ei oletetusti ollut vielä tuossa vaiheessa osa Hercin kokoonpanoa.²⁵ Väärennös-väitettä puoltaa Kool Hercin suojattien kertomukset. Hänen tapahtumisissaan tanssineiden kaksosten (the Twins) Kevin ja Keith Smithin mukaan he toivat Clark Kent -nimellä tunnetun ystävänsä Hercin tapahtumiin osallistuttuaan niihin ensin itse. He osallistuivat Hercin tapahtumiin kuultuaan niistä muilta. Siten Clark Kent ei voinut olla Hercin ensimmäisessä soittotilaisuudessa. Clark Kent -nimellä tunnettu Hercin tilaisuuksien vakiobreikkaaja ja DJ oli – omien sanojensa mukaan – yhdessä Kevin ja Keith Smith kanssa tanssin suhteen osa varhaista ”hip hop” -kulttuuria jo ennen Hercin tilaisuuksia. Hän on myös kuvannut tilannetta, jossa Hercin tanssijat haastoivat hänet kotikorttelissaan ennen liittymistään Hercin kokoonpanoon. Smith-veljekset ovat väittäneet aloittaneensa Hercin tapahtumissa tanssimisen 1520 Sedgwick Avenuen kerhotilassa.²⁶ Siten voisi olla mahdollista, että Herc aloitti tässä kerhotilassa

tapahtumien järjestämisen jo ennen ensimmäistä ”hip hop” -tilaisuutta tai Hercin tuttavapiiriin kuului tuohon aikaan joku muu ”Klark Kent” -niminen henkilö. Muuten flyer on todennäköisesti väärennös.

On epäselvää, milloin Mario aloitti breikkien soittamisen. Toisaalta myöskään ei ole selvää soittiko Kool Herc todella breikkejä jo elokuussa 1973, koska Hercin filmikoosteesta ei ole olemassa ääniraitaa. Vuoden 1978 heinäkuussa julkaistiin kaksi Kool Herc -artikkelia, joissa tuotiin esiin Hercin break beat -tausta. Yhdessä niistä todettiin breikkien syntyneen ”noin neljä vuotta aiemmin”. Artikkelin tehnyt toimittaja Nelson George on kertonut Hercin antaneen kyseisen faktan hänelle. Toisessa artikkelissa Herc kertoi soittaneensa levyjä viisi vuotta viitaten Incredible Bongo Bandin vuoden 1973 ’Bongo Rock’ -kappaleen breikin antaneen hänelle idean näiden soittamisesta peräkkäin²⁷.

Bongo Rock -kappaleen toimiminen breikki-idean lähteenä viittaa vuoteen 1973 breikkien soittamisen aloitusvuotena. Toimittaja Steven Hagerin vuonna 1984 julkaistussa hip hop -teoksessa Herc kertoi soittaneensa ensimmäisessä ”hip hop” -tapahtumassa James Brownin ’Give It Up Turn It Loose’ -kappaleen, jossa on ensimmäisen hip hop -sukupolven käyttämiä breikkejä, mutta hän ei maininnut soittaneensa näitä breikkejä muusta kappaleesta erillään. Hercin tilaisuuksiin vuodesta 1973 alkaen osallistuneet breikkaavat kaksoset Kevin ja Keith Smith muistelevat Hercin soittaneen näissä ensimmäisissä ”hip hop”-tilaisuuksissa koko kappaleen ja he joutuivat odottamaan kappaleen sisältämää breikkiä. Hagerin teoksen mukaan Herc soitti breikkejä breikkien jälkeen ja enää harvoin koko kappaletta, kun Herc siirsi musiikinsoittonsa Bronxin Hevalo-yökerhoon vuonna 1975.²⁸

Disco King Mariota hip hopin ”isänä” on korostettu vasta 2010-luvulta alkaen perustuen haastatteluihin, joissa haastatellut lähes järjestelmällisesti aikaistivat hip hop -kulttuuriin liittyvien rooliensa alkuvuosia voidakseen esittää itsensä ”aidommin” osana tätä kulttuuria, kuten näitä haastatteluja tutkinut Seba Kwesi Damani Agyekum on ehdottanut²⁹. Vuonna 1982, jolloin toimittaja

Steven Hager kirjoitti hip hopin synnystä *Village Voice* -maksasiinilehdessä, hän korosti Kool Hercin roolia kyseisen ilmiön synnyssä. Disco King Mario mainittiin Hagerin artikkelissa vain lyhyesti ilman viitettä hänen ”isyyteensä” hip hopin synnyssä. Itse asiassa Bronxdale Houses -asutokompleksin alueella asunut Anthony Dew, taiteilijanimeltään Kool DJ Dee, nimetään Hagerin artikkelissa ensimmäiseksi merkittäväksi DJ:ksi Itä-Bronxin alueella, joka – artikkelin mukaan – soitti diskomusiikkia. Dew on vahvistanut hänen alku-peräisen disko-DJ -roolinsa vuonna 2015 julkaistussa haastattelussaan, vaikkakin hän sanoo muuntautuneensa hip hop -DJ:ksi vuoden 1973 tietämällä. Dew myös väittää olleensa DJ ennen Disco King Mariota, joka hänen ansiostaan alkoi soittamaan musiikkia oltuaan aluksi kantamassa Dew:n musiikintoistolaitteistoa ja toimimalla Dew:n managerina. Dew myös antaa Kool Hercin hip hop - ”isyydelle” painoarvoa toteamalla, että Bronxissa ainoastaan Kool Herc ja Pete DJ Jones toimivat DJ:einä ennen häntä.³⁰

Marion veli DJ Boogiemman on puolestaan väittänyt haastattelussaan, että hän ja Mario aloittivat DJ-uransa Bronxissa ennen Anthony Dew:tä 1970-luvun alussa sekä on kiistänyt Dew:n väitteen Marion tuomisesta musiikinsoittamiseen. Hänen kanssaan samaan aikaan haastattelussa ollut DJ Ronnie Ron väitti, että Kool Herc auttoi heitä kantamalla heidän LP-levyjään ja tanssi näissä tapahtumissa ennen kuin Herc sai oman musiikintoistojärjestelmänsä. DJ Boogiemman kuitenkin totesi, että he olivat vain osa hip hopin alkua.³¹ Myöhemmin DJ Ronnie Ron on väittänyt, että Dew ja hänen veljensä Tyrone the Mixologist saivat oman musiikintoistojärjestelmänsä ennen heitä³² tunnustaen siten Dew:n pioneerin roolin musiikin soittamisessa Bronxdale Houses:in alueella. Kool Herc ei ole vastannut näihin väitteisiin ja Disco King Mario kuoli vuonna 1994.³³ Herc on todennut tanssineensa, käyneensä kuuntelemassa musiikkia erilaisissa tapahtumissa ja olleensa DJ jo 16-vuotiaasta (noin vuodesta 1971) alkaen ennen kuin hän aloitti hip hop -DJ -uransa sekä hänen on väitetty jopa olleen b-boy³⁴, joten hän sai vaikutteita ympäröivistä musiikki- ja tanssi-

kulttuureista. Dew:n todistuksen tapaan DJ Boogiemannin ja Ronnie Ronin todistukset perustuvat vain myöhempään 2010-luvulla kerrottuun muistitietoon ilman todistusaineistoa kyseisten väitteiden tapahtuma-ajalta. Siten näiden väitteiden todellisuus ja tapahtuma-ajat ovat epäselvät.

Vuoden 2017 haastattelussaan Dew tarkensi olleensa Kool Hercin kanssa ainoat hänen tietämänsä hip hop -DJ:t Bronxissa muutaman vuoden ajan. Jos hänen aiemmassa haastattelussa mainitseman aloitusvuotensa 1973 hip hop -DJ:nä pitää paikkansa, Disco King Mario aloitti aikaisintaan vuonna 1975. Tuo on myöhemmin kuin Marion dokumentaarissa väitetään. Haastattelussa esitetyn flyerin perusteella Dew työskenteli J. J. Disco King:n kanssa vuonna 1975. Jos Disco King Mario otti 'disco king' -tittelinsä J. J. Disco Kingiltä, kuten Dew toteaa haastattelussaan, tuon on täytynyt tapahtua aikaisintaan vuonna 1975, koska hänen mukaansa J. J. Disco King jätti heidät Marion teon jälkeen ja alkoi työskennellä diskomusiikkiin keskittyneen Pete DJ Jonesin kanssa. Dew:n ja muiden Bronxdale-asutokompleksin hip hoppiin kytköksissä olleiden henkilöiden kommenttien perusteella Mario oli aluksi DJ:nä pelkällä Marionimellä.³⁵ Kuinka kauan Mario oli DJ:nä ilman titteliä ei selviä haastattelusta. Tuo ei todennäköisesti kestänyt vuosia huomioiden Dew:n kahdessa eri haastattelussa esittämän väittämän hänen ja Kool Hercin olemisesta ainoat hip hop -DJ:t Bronxissa, kun "hip hop" syntyi 1970-luvun alussa. Alkuperäinen Bronxin breikkaaja Anthony 'Cholly Rock' Horne muistaa Disco King Marion soittaneen break beat -musiikkia viimeistään vuonna 1976³⁶.

David 'Busy Bee' Parker, joka Disco King Mario -dokumentaarissa puolustaa Marion roolia hip hopin merkittävänä pioneerina, kuvasi Mariota kielteisemmin vuonna 2006 tehdyssä haastattelussaan. Parker antoi Mariolle tunnustusta siitä, että hän sai MC-uransa alun Marion tilaisuuksissa Bronxdale Houses:in alueella, joihin hän osallistui 1970-luvun jälkimmäisellä puoliskolla (ja flyereiden mukaan myös vuosina 1980–81). Parker väittää Marion olleen Kool Hercin tavoin enemmän äänentoistojärjestelmien asiantuntija kuin varsinainen DJ, vaikka sekä

Mario että Kool Herc toimivat DJ:inä. Parkerin mukaan Mariolla oli toinen DJ soittamassa musiikkia ja Marion anti hip hop -kulttuurille oli pääasiassa äänentoiston laatu ja voimakkuus. Parker myös väittää, että Mario sai idean äänentoistojärjestelmälleen Kool Hercin tilaisuuksissa, joissa Mario vieraili ja tarkkaili Hercin toimintaa.³⁷ Myös Master Ice, joka toimi Afrika Bambaataan MC:nä, mutta tunsikin myös Marion, on todennut Marion käyttäneen vain 9–10 break beat -äänitettä breikkien soittamiseen.³⁸ Siten Disco King Marion vaikutus uusien breikkien löytämiseen ei ollut todennäköisesti kovin merkittävää.

Vuonna 1984 toimittaja Steven Hager julkaisi teoksen hip hop -kulttuurista, jossa osittain samat hip hop -pioneerit, kuten David 'Busy Bee' Parker ja DJ Grandwizard Theodore Livingston, jotka edellä mainitussa Disco King Marion "Docu-Drama":ssa todistavat Marion olleen hip hop -kulttuurin keskeinen tai jopa sen synnyssä ratkaiseva tekijä olivat varsin hiljaa tästä roolista.³⁹ Tämä johtui osaltaan Marion merkityksen vähenemisestä 1980-luvulla, kun muut keskeiset hip hop -DJ:t, kuten Kool Herc, Grandmaster Flash ja Afrika Bambaataa, olivat edelleen vahvasti mukana hip hop -kulttuurissa⁴⁰. Mario jäi tuolloin varsin tuntemattomaksi niin sanotulle valtavirran yleisölle. Marion vähäinen mainitseminen Hagerin vuoden 1982 artikkelissa ja vuoden 1984 teoksessa sekä Anthony 'Kool DJ Dee' Dew:n ja David 'Busy Bee' Parkerin haastattelut viittaavat siihen, että Disco King Marion rooli hip hopin synnyssä oli vähäisempi kuin on väitetty viime aikoina.

Tämä ei kiistä Marion olleen keskeinen vaikuttaja Bronxdale Houses -asutokompleksin alueella 1970-luvulla tuoden omien esiintymisiensä ohella uusia DJ:eitä, MC:tä ja tanssijoita muotoutuvaan hip hop -kulttuuriin, kuten tämän alueen hip hop -pioneerit ovat myöhemmin muistelleet ja aiemmin mainitussa Mario-dokumentaarissa näytetyt flyerit 1970-luvun loppupuolelta ja 1980-luvun alusta osoittavat⁴¹. Perustuen edellä mainittuihin todisteisiin vaaka kuitenkin kallistuu Kool Hercin puolelle. Bronxdale Houses loi pohjaa tulevalle hip hop -kulttuurille, joten sen roolia ei voida ohittaa tässä prosessissa, mutta

Kool Hercin DJ-toiminta oli ratkaiseva tekijä ”hip hop”in musiikkikulttuurin muuttumisessa todelliseksi hip hop -musiikkikulttuuriksi break beateineen.

Jotkut hip hop -pioneerit ja tutkijatkin, kuten Mark Katz ja Joseph C. Ewoodzie, ovat ehdottaneet, että hip hopin ”isäksi” ei voida nimetä yksittäistä henkilöä, vaan hip hop ”syntyi” Bronxin yhteisöjen yhteisenä aikaansaannoksena.⁴² Hip hopin kokonaiskuvassa tämä selitys on varsin luonteva, mutta se myös mahdollistaa muiden Bronxin ulkopuolisten yhteisöjen vaikutuksen hip hopin alkuun: Bronx ei välttämättä enää olisi hip hopin alkuperäinen ”koti”. Poistamalla Bronxin osuus breikkien käytön aloittamisessa hip hop -musiikissa olisi todennäköinen loppu Bronxin yhteisöjen väitteelle heidän roolistaan hip hopin musiikillisena synnyttäjänä, kun Bronxin ulkopuoliset yhteisöt, kuten Brooklyn ja Queens, väitetysti soittivat Bronxin tapaan hip hopissa käytettyä funkmusiikkia alusta alkaen. Siten break beat -ilmiö kahden Kool Herc -artikkelin vahvistamana ja näiden artikkeleiden, filmikoosteen ja suullisten kertomusten tukema Kool Hercin aloittajan rooli vuonna 1973 on toistaiseksi paras tae Bronxin ratkaisevasta osuudesta hip hop -kulttuurin musiikillisen osuuden aloittamisessa, unohtamatta hänen siskonsa Cindy Campbellin merkitystä ensimmäisen ”hip hop” -tapahtuman aikaansaajana: tapahtumahan järjestettiin Cindyn kouluvaateostoksien rahoittamiseksi⁴³.

Breikeistä rappiin: hip hop -kulttuurin muotoutuminen

Merkittävänä ongelmana hip hop -kulttuurin määrittelemisessä on ollut se, että termiä 'hip hop' ei käytetty alusta alkaen tästä kulttuurista. Alun perin hip hop -DJ:eiden soittamista yleisölleen kuvattiin englanninkielisellä nimityksellä 'jamming' näistä tilaisuuksista kiinnostuneiden kysyessä toisiltaan, missä tietty DJ oli parhaillaan soittamassa (jamming).¹

'Hip hop' -termin katsotaan syntyneen vasta 1970-luvun lopussa. Termin luojiksi on ehdotettu Grandmaster Flashin ensimmäistä MC:tä Robert Keith 'Cowboy' Wigginsia, DJ ja MC Kevin 'Lovebug Starski' Smithiä, DJ Afrika Bambaataa:ta sekä Anthony 'DJ Hollywood' Holloway:ta. Aikalaismuisteluiden, kuten Grandmaster Flashin kanssa työskennelleiden MC:iden Melle Melin ja Kid Creolen toteamusten perusteella Cowboy väitetään lausuneen eräässä esiintymisessä marssimaisesti 'hip hop hip hop' viittaamalla ryhmän yhteisen ystävän tulevaan armeijan palvelukseen astumiseen. Omien sanojensa mukaan paikalla ollut edesmennyt Lovebug Starski väitti, että itseasiassa hän ja Cowboy riimitelivät yhdessä nämä sanat.² Varmuudella Kid Creole lausui termin 'hip hop' Harlemin Audubon Ballroomin esiintymisessä joulukuussa 1978.³ Tämä oli mahdollisesti ensimmäinen kerta, kun kyseinen termi "hip hop" -kulttuuriin viitaten tallentui äänitteelle.

On myös väitetty, että hip hop -DJ Afrika Bambaataa käytti ensimmäisenä termiä 'hip hop' viitattaessaan Bronxin DJ:eiden esiintymisiin.⁴ 'Hip hop' terminä mainittiin Afrika Bambaataa:n yhteydessä mahdollisesti ensimmäistä kertaa Michael Holmanin Afrika Bambaataa -artikkelissa *East Village Eye* -julkaisussa tammikuussa 1982. Historioitsija Tim Lawrencen mukaan Holman määritteli artikkelissa hip hoppiin kuuluviksi elementeiksi: rapin, breikkauksen, graffitin ja

aiheen mukaisen pukeutumisen. Bambaataa antoi artikkelissa tunnustusta Kool Hercille, jonka hän nimesi ”hip hop rockin kummisedäksi.”⁵ Vaikka Bambaataa viittaa artikkelissa selkeästi Bronxin DJ:hin eli Kool Herciin, Michael Holman varsinaisesti määritteli ’hip hop’ -termin sisällön. Steven Hagerin hip hop -artikkeli syyskuulta 1982 jatkoi teeman parissa ja myös Hager nimesi hip hopin osiksi ”rap-musiikin”, graffitin ja breikkauksen, mutta tässä Afrika Bambaataa:ta ja muita hip hop -toimijoita käsittelevässä artikkelissa ei suoranaisesti väitetty Bambaataa:n nimenneen breikkeihin perustuvan musiikkikulttuurin ’hip hop’:ksi. Hager viittaa artikkelissaan Kool Hercin breikkien soittamiseen, mikä osoittaa Hagerin mieltäneen breikkien olevan osa tätä kulttuuria. Artikkelissa tuodaan esiin MC Melle Mel’in päiväämättömän riimittelystä, johon sisältyi ’hip hop hip hop’ -fraasi, vaikkakaan Hager ei väitä, että Melle Mel nimesi kyseisen kulttuurin ’hip hop’:ksi.⁶ Myöhemmin vuonna 1999 tehdyssä haastattelussa Afrika Bambaataa muisteli nimenneensä breikkikulttuurin ’hip hop’ -nimellä kuultuaan Lovebug Starskin käyttävän kyseistä termiä riimissään vuonna 1974.⁷

Yhdysvaltain sanomalehtien artikkeleissa aikaisin maininta termistä ’hip hop’ on vähintään vuodelta 1846, jolloin erään laulun sanoissa laulettiin toistuvasti: ”Hip, hip, hop.”⁸ 1970-luvulle tultaessa ’hip hop’ -termi ”hip hop” -kulttuurin yhteydessä mainittiin kyseisissä sanomalehtiartikkeleissa mahdollisesti ensimmäistä kertaa helmikuussa 1979, jolloin new yorkilaisen ”D.J. Starksy”:n raportoitiin olevan vastuussa ”Hip-Hop”:n määrittelemisestä, vaikkakaan ei kerrottu, mitä ”hip hop” on.⁹ Artikkelissa viitattu DJ saattoi olla väärin kirjoitettu Lovebug Starski. Toimittaja Nelson George puolestaan väitti vuoden 1980 huhtikuun artikkelissaan olleensa todistamassa kolme vuotta aiemmin Harlemin City Collegessa pidetyssä konsertissa, kuinka DJ Hollywood riimiteli scat-tyyliin ”[h]ip, hop, de hip be de hop, de hip hop, hip de hop...”¹⁰ Hän tarkensi myöhemmin olleensa kuuntelemassa Hollywoodia ja samalla myös Lovebug Starskia City Collegessa vasta kesällä 1978.¹¹ Varmuudella Nelson Georgen maininta DJ Hollywoodista vuonna 1980 on ensimmäinen viittaus ”hip

hop” -kulttuuriin Yhdysvaltain lehdistössä. Flyereihin termi ’hip hop’ päätyi viimeistään marraskuussa 1980, jolloin Bronxin T-Connection -klubia kuvattiin tapahtumalehtisessä hip hop -juhlapalatsiksi (englanniksi ”the Hip – Hop party palace”) Kool Hercin ja muiden hip hop -artistien esiintyessä klubilla¹².

DJ Hollywoodin roolista hip hop:ssa on kiistelty hip hop -pioneerien keskuudessa. Häntä on toisaalta pidetty alun perin ”hip hop”:iin kielteisesti suhtautuneena ja jopa hip hoppareita syrjivänä disko-DJ:nä, jonka ura yhdistyi hip hop:iin vasta 1970-luvun loppupuolella hip hop:in ollessa nousukiidossa, kun taas toiset katsovat hänen riimittelynsä ja DJ-toimintansa olleen oleellinen osa hip hop -kulttuuria jo alusta alkaen, vaikkakaan hän ei yleensä soittanut break beattejä.¹³ Tämä ei toki kiellä mahdollisuutta, että hänen riimittelynsä vaikutti hip hopin nimeämiseen tämän ilmiön menestyessä 1970-luvulla loppupuolella tuon ajan rap-artistien, kuten Sugarhill Gangin ja King Tim III:n, äänitteiden auttamana. The Fatback Band:in ’King Tim III (Personality Jock)’ -kappaletta vuodelta 1979 pidetään yleensä ensimmäisenä kaupallisesti menestyneenä levy-yhtiön julkaisemana äänitteenä, jossa hyödynnetään modernia rap-riimittelyä.¹⁴ Vuoteen 1979 asti hip hop -esiintymisiä tallennettiin pääasiassa vain c-kaseteille, joita äänitteiden tekijät välittivät muille hip hopista kiinnostuneille.¹⁵ King Tim III päätyi *The Billboard* -julkaisun soul-listalla korkeimmillaan sijalle 26. Samana vuonna julkaistu Sugarhill Gangin ’Rapper’s Delight’ menestyi kuitenkin huomattavasti paremmin Yhdysvaltain äänitemarkkinoilla. Kappale päätyi neljänneksi mainitulla soul-listalla myyden väitetysti jopa 10–14 miljoonaa kopiota vuoteen 2011 mennessä.¹⁶

Vaikka kummatkin äänitteet menestyivät kaupallisesti, ne eivät ilmeisesti olleet aivan ensimmäisiä levy-yhtiöiden julkaisemia rap-äänitteitä. Historioitsija Johan Kugelbergin mukaan King Tim III:a edelsi joukko levy-yhtiöiden julkaisemia rap-kappaleita, joista tunnetuimpia on ”Baya Latinos”, joka julkaistiin hänen mukaansa alkuvuodesta 1979.¹⁷ Levy myi helmikuuhun 1980

mennessä 5 000 kappaletta¹⁸, joten sekään ei ollut täysin vailla kaupallista menestystä.

The Fatback Band, joka muuten keskittyi lähinnä funkmusiikkiin, päätyi hyödyntämään aikansa rap-ilmiotä yhtyeen sivutuottajan kuultua sekä DJ Hollywoodin riimittelyä Harlemin kuuluisassa Apollo-teatterissa että yhtyeen tulevaa riimittelijää King Tim III:a.¹⁹ Osa hip hop -pioneereista näkeekin Hollywoodin vaikuttaneen suoranaisesti King Tim III:n ja Sugarhill Gangin riimittelyihin.²⁰ 'Rapper's Delight':ssa mainitaan selkeästi termi 'hip hop', mikä voi viitata Hollywoodin vaikutukseen. Riimin lausui yhtyeen Wonder Mike toistuvasti kappaleen aikana. Hänen mukaansa New Jersey MC:t käyttivät kyseistä riimiä yleisesti tuohon aikaan.²¹ Tunnetusti 'Rapper's Delight'in kolmannen rapperin Henry 'Big Bank Hank' Jacksonin riimit olivat pitkälti lainattu bronxilaiselta MC / DJ:ltä Curtis 'Grandmaster Caz' Brownilta. On myös mahdollista, että Jacksonin "[h]o-tel mo-tel Holiday Inn" -alkuinen riimittely tässä kappaleessa on kopioitu DJ Hollywoodilta.²² Tosin Kool Hercin kanssa työskennellyt MC / DJ Coke La Rock väittää alun perin keksineensä "[h]otel, motel, you don't tell, we won't tell"-riimittelyn²³, jolloin edellinen olisi selvä johdannainen jälkimmäisestä. Vaikkakin Hollywoodin vaikutus hip hoppiin on kiistelty, hänen voidaan katsoa ainakin myötävaikuttaneen rap-musiikin julkaisemiseen.

Hip hop -musiikin keskeinen osa on rap eli "rytmisesti painotettu runous" (englanniksi 'Rhythmically Accentuated Poetry'), kuten new yorakilainen DJ Gary Byrd määritteli rapin vuonna 1983, termin kattaessa myös MC:iden riimittelyn musiikin rytmiin.²⁴ Yleisesti ottaen afrikkalaisuuteen perustuvat kulttuurit ovat painottaneet suullisia esiintymistaitoja. Rapin juuria onkin jäljitetty länsi-afrikkalaisiin loukkaaviin runoihin ja kanta-aottaviin runoilijoihin saakka (jälkimmäinen englanniksi 'griots' (maskuliini) ja 'griottes' (feminiini)), jotka ovat myös osa nykyistä afrikkalaisamerikkalaista kulttuurikenttää, ja jopa osa nyrkkeilyä, kuten Muhammad Alin vastustajia pilkkaava riimittely on osoittanut.

Afrikkalaisamerikkalaiset 'dozens' eli runouteen perustuvat vastustajaa loukkaavat riimittelyt ovat olleet suosittu harrastus Yhdysvalloissa ja ne ovat olleet myös osa MC:iden välisiä riimittelykilpailuja. Rapin historiasta kirjoittanut David Toop näkee 1950-luvulla uransa aloittaneen rhythm and blues -muusikko Bo Diddley:n kerskuvan ja toisinaan muita loukkaavan laulutyylin olleen keskeinen linkki myöhemmän rapin ja 'dozens'-kilpailuiden välillä. Hän myös väittää niin sanotun protestirapin periytyvän afrikkalaisista toisinaan jopa poliittisesti kommentoivista runoista, vaikka hänen mukaansa myös Raamatun toteamuksilla ja brittiläisillä kansanrunoilla on ollut tässä oma osuutensa.²⁵

Tämä viittaa jazzkulttuurin tapaan afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutusten yhdistymiseen, mitä tukevat modernin rapin muut jazziin viittaavat esivaiheet: 1930-luvun swing-muusikot, kuten Cab Calloway ja Slim Gaillard, käyttivät rapin tapaista lausuntaa. 1940-luvulta alkaen Be bop -laulajat, kuten Babs Gonzales, koomikot, kuten Moke ja Poke, sekä DJ:t, kuten Daddy-O Dailey ja myöhemmin Douglas 'Jocko' Henderson sekä Frankie Crocker, riimittelivät esiintymisissään. Jazzkulttuuriin kytkeytyneet viihdyttäjät, kuten Pig Meat Markham, Rufus Thomas ja Dr. Horse, julkaisivat riimeihin ja kertovaan runouteen (englanniksi 'toast') perustuvia äänitteitä 1960-luvulla.²⁶

Jo 1900-luvun minstrelsy-kulttuurissa ja 1920-lopusta alkaen Harlemissa vaikuttaneen afrikkalaisamerikkalaisen koomikon ja jazztanssija Dewey 'Pig Meat' Markhamin kuolemaansa asti vuonna 1981 jatkunut suosio on keskeinen esimerkki aiemman jazzkulttuurin ja uuden hip hop -kulttuurin yhteydestä. Markham riimitteli 'Here Comes the Judge' -komediasketsissään, josta hän teki rhythm and blues -tyyppisen kappaleen vuonna 1968. Markhamin sketsi oli levytyshetkellä ainakin kymmenen vuotta vanha, mutta tuo ei haitannut hänen menestystään. Muiden muassa toinen afrikkalaisamerikkalainen viihdyttäjä ja jazzkulttuuriin vahvasti liittynyt Sammy Davis Jr. hyödynsi kyseistä sketsiä ja otti Markhamin mukaan kiertueelleen, kuten teki myös James Brown. Myös jazztanssitutkija Mura Dehn hyödynsi Markhamia 1970-luvun alkupuolella, ja

vielä vuonna 1977 – break beat-ilmion jo noustessa esiin – Markham kiersi Yhdysvaltain college-opetuslaitoksia. 1980-luvun keskeisen rap-ryhmän Fearless Four:n Mike C. on kytkenyt Pig Meat Markhamin rap-jatkumoon toteamalla 'Hear Comes the Judge':n olleen ensimmäinen hänen kuulemansa rap-kappale.²⁷

Rapille on löydetty musiikillisia esikuvia myös niin Gil Scott-Heronin yhteiskunnallisesti kantaaottavista kappaleista kuin 1960-luvulla alkunsa saaneesta Last Poets -ryhmästä, joka on julkaissut rap-tyylisiä levytyksiä aina meidän päiviimme saakka. Erityisen vaikuttava levytys on ollut ryhmän jäsenen Jalal Uridinin eli Lightin' Rodin vuonna 1973 julkaisema aikansa vankiloiden kertovaan runouteen perustuva 'Hustler's Convention', josta hip hop -DJ:t ottivat breikkejä 1970-luvulla, ja jonka MC / DJ Grandmaster Caz sanoo osanneensa ulkoa alusta loppuun. Näitä lyyrisiä ideoita hyödynsivät myös Kool Herc ja hänen MC / DJ -partnerinsa Coke La Rock lyhyissä riimittelyissään sekä Grandmaster Flashin MC Melle Mel rap-lyriikoissaan. Coke La Rock katsoo lisäksi aikansa koomikoiden, kuten Richard Pryorin lausahdusten olleen keskeinen vaikutte sanailuissaan. Modernin rapin muiksi vaikutteiksi on nähty funkin "isän" James Brownin puoliksi huudetut iskulauseet ja toisen funkin merkittävän kehittäjän George Clintonin 'Jocko' Hendersonin tyyliä lainaavat riimittelyt. Samoin 1970-luvun runollisilla soullaulajilla, kuten Barry White, Isaac Hayes ja Millie Jackson, oli osansa rapin muotoutumisessa.²⁸ Siten rap:ia ei varsinaisesti keksitty break beat -ilmion yhteydessä, vaan se modernisoitui Gary Byrdin 1980-luvun alussa määrittelemään rytmiseen muotoon uuden "rap"-sukupolven myötä 1970-luvulla.

Breikkien soittamisen myötä "hip hop":iin mukaan otetun riimittelyn ensimmäiseksi MC:ksi on yleensä ehdotettu joko Coke La Rock:ia tai Keith 'Cowboy' Wigginsia, jotka lausuiivat lyhyehköjä riimejä. Ensimmäisenä pitkäkököjä rap-riimejä kertoen tarinoita omasta persoonastaan musiikin rytmin mukaan painottaen lausui aikalaistodistuksien mukaan yksi Grandmaster Flashin hip hop -ryhmän Cowboy:ta seuranneista MC:stä, Melvin 'Melle Mel' Glover,

1970-luvun loppupuolella.²⁹ Nähdäkseni hän aloitti rap-riimittelyn siinä muodossa kuin sen nykyään tunnemme. Jotkut 1970-luvun lopulla uransa aloittaneet MC:t, kuten Kurtis Blow, Doug E. Fresh ja Treacherous Three -rapryhmän LA Sunshine, ovat todenneet DJ Hollywoodin vaikuttaneen heidän riimittelyynsä, mikä antaa tunnustusta Hollywoodin rooliin hip hopin kehityksessä³⁰.

DJ Hollywoodin rooli ensimmäisenä ”hip hop” -kulttuurin edustajana, joka toi ’hip hop’ -termin tähän kulttuuriin perustuu muistitietoon, josta aikaisin on Nelson Georgen vuoden 1980 artikkelin väittämä vuodesta 1977, joka myöhemmin tarkentui vuoteen 1978, jolloin Hollywood oletetusti käytti termiä. Oliko termiä käyttävä ensimmäinen MC sitten Cowboy tai Lovebug Starski, ei voida myöskään varmuudella päätellä. Selvää on kuitenkin, että Grandmaster Flashin MC Kid Creole riimitteli nuo sanat vuonna 1978, mikä on aikaisin todistettavissa oleva maininta ’hip hop’ -termin käytöstä hip hop -kulttuurin yhteydessä. Tämä antaa painoarvoa myös Cowboyin väitettyyn ”isyyteen” hip hopin nimeämisessä. Tämän kulttuurin elementtien määrittely tapahtui tosin myöhemmin vasta 1980-luvulla Michael Holmanin vuoden 1982 artikkelin myötä.

Holmanin mainitsemista elementeistä, rapista, joka on eroteltu riimittelyyn ja DJ-toimintaan (musiikkiin eli break beat:ihin), breikkauksesta, graffitista ja aiheen mukaisesta pukeutumisesta, erityisesti kolme ensimmäistä ovat olleet hip hop -kulttuurin keskeisiä tekijöitä myös 2000-luvulla. Näihin elementteihin on toisinaan lisätty esimerkiksi tietoisuus hip hop -historiasta, beat boxing eli suulla tehty rytmisen ääntely, ”katuyrittäjäisyys”, hip hopin oma ”kieli” ja ymmärrys katuelämästä.³¹ Hip hopin elementteihin on myöhemmin lisätty myös abstraktinen ”hip hop -tietoisuus” henkisen ja yhteiskunnallisen tiedon lisäämiseksi ”sorrettujen” vähemmistöjen keskuudessa näiden vähemmistöjen positiivisen yhteiskunnallisen muutoksen ja kehityksen mahdollistamiseksi.³² Tämä teos pyrkii osaltaan edistämään tätä päämäärää tuomalla historiallista tietoa sitä tarvitseville.

Graffitin eli esimerkiksi junien seinien ja muiden lähinnä ulkopintojen spray-maalauksen yhteyttä hip hoppiin puoltaa se, että osa hip hopin musiikillisista pioneereista, kuten Kool Herc ja Afrika Bambaataa, maalasivat graffiti-piirustuksia ennen hip hop -uraansa tai jopa sen aikana. Tätä yhteyttä puolustaa myös se, että graffitiartistit kokoontuivat hip hop -harrastajien kanssa samoissa tilaisuuksissa ja tekivät flyereita hip hop -tilaisuuksia varten.³³ Steven Hagerin mukaan graffiti-ilmiöstä 1970-luvun alkupuolella kirjoittanut Richard Goldstein yhdisti graffitin rap-ilmiöön ensimmäistä kertaa julkisuudessa vuoden 1980 *Village Voice* -artikkelissaan rapin ollessa graffitin musiikillinen vertauskohta. Tämä yhteys vahvistui vuoden 1983 *Wild Style* ja *Style Wars* -elokuvissa, joissa graffitilla oli keskeinen osa rapin, breikkien ja breikkauksen ohessa.³⁴ Graffitin mukanaolo hip hopissa ei ole saanut yksimielistä hyväksyntää. Jotkut varsinkin vanhemmista graffitiharrastajista ovat kritisoineet graffitin kytkemistä hip hoppiin vedoten heidän kiinnostumattomuuteensa rapiin, ja myös jotkut hip hopin keskeisistä pioneereista, kuten DJ Grandmaster Flash, ovat kyseenalaistaneet graffitin kytkemisen hip hoppiin.³⁵

Hip hop -tanssien synty

Historioitsijat ovat katsoneet hip hop -tansseihin kuuluvan erityisesti kaksi keskeistä osa-aluetta¹:

- Lähinnä pystyasennossa tehty burning ja freestyle -nimillä kutsuttu tanssityyli, joka tunnetaan myös nimillä rocking, uprock / uprocking ja toprocking.
- Lattiatasossa tapahtuva tanssiminen, jota on kutsuttu breaking (suomeksi breikkaus), break (breikki), b-boying, 'going off', 'floor rock' ja footwork -termeillä erilaisine johdannaisineen.

Lisäksi hip hop -tansseihin on vaihtelevasti liitetty muita tansseja, kuten Bronxin jengien jäsenten tanssima James Brownilta lähtöisin oleva hänen samannimiseen kappaleeseensa viittaava 'Get on the Good Foot' -tanssi sekä Yhdysvaltain länsirannikon tanssijoiden edustamat tanssityylit, kuten locking ja "popping" (Electric Boogie). Historioitsijasta riippuen nämä tanssit ja niistä varsinkin burning- / uprock- ja breaking-tanssiminen ovat joko olleet kokonaisuus, jota on kutsuttu breikkaukseksi, tai muut hip hop -tanssit ovat olleet jatke aiempaan burning- / uprock-tanssimiseen.

Hip hop -musiikin tavoin hip hop -tanssimisen kodiksi on perinteisesti tunnustettu New Yorkin Bronx ja sen edustama breikkaustanssikulttuuri. Samoin kuin hip hop -musiikissa, Clive 'Kool Herc' Campbellin rooli myös breikkauskulttuurissa on yleisesti katsottu olleen merkittävä. Hänen tapahtumissaan esiintyi joukko pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisia b-boy -nimellä ja naissukupuolta koskien b-girl -nimellä kutsuttuja tanssijoita, jotka Campbellin break beat -musiikin avulla demonstroivat breikkauksen varhaisia muotoja. Graffititaiteilija ja breikkaaja Phase 2 sekä Hercin tilaisuuksien

vakiokävijöistä ja hänen ensimmäisistä b-boy-tanssijoistaan kaksoset Keith ja Kevin Smith sekä Clark Kent ovatkin todenneet b-boy -termin olevan lähtöisin Kool Herciltä. Clark Kentin mukaan Herc antoi parhaimmille breikkaajilleen ”A1 B-Boy” maininnan, joskin kaksosten mukaan itse asiassa Coke La Rock antoi ”A1”-maininnan ja vain yhdelle Hercin b-boy -tanssijoista nimeltä Sa-Sa.²

Myös Hercin 1970-luvun tilaisuuksien vakio-osallistuja, breikkaaja Anthony G. Horne eli Cholly Rock on korostanut Kool Hercin ja ’b-boy’-termin merkittävyyttä tämän tanssikulttuurin positiivisen kuvan luomisessa. Hän näkee breikkauksen ”aggressiivisen” ja ”järkähtämättömän” tyylin olleen aikansa vastakulttuuria, joka aikaansai myös negatiivisuutta ympäröivissä Bronxin yhteisöissä. Breikkaajia kutsuttiin pilkkaavilla englanninkielisillä termeillä ”floor sweepers”, ”yo-yos”, ”rabbits” ja ”hippidy-hoppers”, jotka kuvasivat varsinkin näiden tanssijoiden vertikaalista liikkumista. Horne katsoo, että ensimmäisen sukupolven breikkaajat, b-boy:t, tulivat tanssinsa avulla kuuluisiksi yhteisöissään, jotka aluksi eivät ymmärtäneet breikkauksen loistokkuutta.³ Kool Herc termilään auttoi siten tämän tanssikulttuurin positiiviselle kehitysuralle.

Vaikka Kool Hercin tanssijoista useimmat ovat tunnistaneet Hercin järjestämien tilaisuuksien merkityksen breikkauksen esiintuomisessa Bronxissa, Hercin rooli breikkauksen synnyssä on ollut heidän keskuudessaan kyseenalainen. Osa näistä tanssijoista, kuten Trixie, Pixie, kaksoset Kevin ja Keith Smith sekä Clark Kent, ovat todenneet aloittaneensa tanssimisen ennen menoaan Hercin tilaisuuksiin. Clark Kent on painottanut heidän olleen jo kokeneita breikkaajia tuossa vaiheessa. Kentin mukaan ennen Hercin tapahtumiin osallistumista he kävivät tanssikilpailuissa ja tanssimassa varsinkin DJ Smokeyn tapahtumissa Bronxissa sekä Harlemissa sijainneessa Chuck Centerissä.⁴ DJ Smokey on muistellut myöhemmin aloittaneensa tilaisuuksiensa järjestämisen vuonna 1972, ja breikkaajana uransa aloittanut MC Almighty KG muistaa nähneensä breikkausta DJ Smokeyn tapahtumassa samoihin aikoihin.⁵ Siten breikkaus ei välttämättä syntynyt Hercin musiikkitapahtumissa. Joka

tapauksessa nämä tanssijat kävivät Hercin tilaisuuksissa ja siten tunnistivat näiden tilaisuuksien sopivuuden heidän tanssimiselleen. Kuten Clark Kent asian ilmaisi, Kool Hercin tapahtumat olivat eräänlainen ”breikin Super Bowl”.⁶

James Brown ja ’Get on the Good Foot’ -tanssi

James Brown julkaisi ’Get on the Good Foot’ -kappaleen vuonna 1972⁷, jonka jälkeen tähän kappaleeseen perustuva tanssi oli mahdollinen. Tämä oli vuotta aiemmin ennen kuin Kool Herc aloitti hip hop -DJ-uransa. Siten ’(Get on) the Good Foot’ -tanssi voisi olla yksi breikkauksen esivaiheista. Hip hopin historiaan erikoistunut Michael Holman kuvaa the Good Foot -tanssia vapaamuotoisena tanssina, jossa tanssija nostaa vuorotellen jalkansa polvesta koukistettuna ylös ja pudottaa sen maahan musiikin iskulla sekä samalla nostaa toisen jalkansa vastaavasti ylös. Tämä toistuu jatkuvana liikkeenä.⁸ Tämän tanssin todellinen rooli hip hop -tanssimisessä on kuitenkin epäselvä, vaikka hip hop -historiasta 1980-luvulla kirjoittaneet tahot, kuten Michael Holman ja Kristy Montee, antavatkin ’the Good Foot’ -tanssille merkittävän roolin breikkauksen synnyssä. Holmanin mukaan ”ensimmäisiä todellisia breikkaajia” olivat Bronxin afrikkalaisamerikkalaisten jengien ’the Good Foot’:ia tanssineet jäsenet, kun taas Monteeseen mukaan ’the Good Foot’, joka tuli tunnetuksi ’the B(eat) Boy’ -nimellä, kehittyi varsinaiseksi breikkaukseksi ja tuli suosioon New Yorkissa erityisesti Harlemin Harlem World -yökerhossa.⁹

Ensimmäiset varsinaiset breikkaajat, kuten Wallace Dee, Sa-Sa, Clark Kent, The Twins (kaksoset Keith ja Kevin Smith) ja Trixie, eivät kuitenkaan mainitse tätä tanssia aivan viime vuosina tehdyissä haastatteluissaan, eikä sitä mainittu Steven Hagerin urauurtavassa vuoden 1984 hip hop -teoksessa, jossa Hager muuten keskustelee näistä Kool Hercin keskeisistä B-Boy -tanssijoista¹⁰. Ainoastaan Afrika Bambaataa ja toisen sukupolven breikkaaja Jorge ’Popmaster Fabel’ Pabon viittaavat ’the Good Foot’ -tanssiin. Bambaataan mukaan breikkaus

periytyy 'the Good Foot':sta ja Pabon näkee tämän tanssin olleen osa breikkauksen Toprockin'-esivaihetta.¹¹

Jotkut Bambaataan tavoin Bronxin Black Spades -jengiin kytkeytyneet hip hop -aktivistit ja breikkaajat puolestaan näkevät breikkauksen periytyvän Black Spade -tanssista, jota tämän jengin jäsenet tanssivat muiden muassa James Brownin 'Soul Power' -kappaleeseen yleensä niin sanotuissa raskaissa ja kovareunaisissa "engineer boots" -jalkineissa.¹² Alkuperäisiin breikkaajiin ja Black Spades -jengiin kuulunut Anthony G. Horne on demonstroinut haastattelussaan Black Spade -tanssia, ja hänen esimerkkinsä muistuttaa Michael Holmanin kuvaamaa 'the Good Foot':ia¹³. Hornen esimerkkiin perustuen Spade-tanssi on todennäköisesti sama kuin 'the Good Foot'.

Kool Hercin tanssijoista ainakaan the Twins ja Clark Kent eivät olleet osa Black Spades -jengiä, mikä voi selittää heidän tietämättömyytensä Black Spades -jengiläisten tansseista.¹⁴ On mahdollista, että 'the Good Foot' / Black Spade -tanssi oli osa Black Spades -jengiin kytkeytyneiden breikkaajien tanssia, mutta tämä tanssi oli todennäköisesti tuntematon suurimmalle osalle Kool Hercin Black Spades -jengiin kuulumattomista tanssijoista. Bronxilaisen breikin suosioon tulo Harlem World:ssä voi selittyä sillä, että Harlemissa sijaitsi Chuck Center, jossa bronxilaiset breikkaajat säännöllisesti kokoontuivat, ja toiseksi Chuck Center:ssä, kuten myös Bronxin breikkaustapahtumissa vieraili Harlemista kotoisin oleva breikkaaja Dancin' Doug, joka muiden Harlemin breikkaajien kanssa edisti breikkausta Chuck Centerin ulkopuolella¹⁵. Yhteinen nimittäjä "The Good Foot" / Black Spade -tanssille ja alkuperäisille breikkaajille on James Brown, jonka vaikutuksen nämä break-tanssijat yleisesti tunnistavat tanssissaan. Brownin vaikutuksen ovat vahvistaneet esimerkiksi Sa-Sa, the Twins ja toisen sukupolven breikkaaja Crazy Legs sekä ensimmäisen sukupolven breikkaajat DJ:t, kuten Eazy Mike, Imperial JC ja Jazzy Jay. Näistä breikkaajista Sa-Sa, Eazy Mike ja Crazy Legs ovat todenneet Brownin tanssin vaikuttaneen heihin yleisesti, kun taas the Twins ja Imperial JC saivat ideoita varsinkin

Brownin spagaateista sekä Jazzy Jay Brownin tekemistä ”vaikuttavista askelista”.¹⁶

’Get on the Good Foot’ oli yksi James Brownin *Soul Train* -musiikkiohjelmassa esittämistä kappaleista vuonna 1973. Yhdessä näistä esiintymisistä on selkeästi nähtävissä, kuinka Brown teki spagaatteja ja tanssi 1960-luvun autenttista jazztanssia nimeltä ’Mashed Potatoes’ kyseiseen kappaleeseen.¹⁷ James Brownin kanssa työskennellyt Nat Kendrick oli Yhdysvaltain afrikkalais-amerikkalaisten lehtien mukaan kyseisen kappaleen alkuperäinen esittäjä ja myös kappaleeseen liittyvän tanssin luoja vuonna 1960. James Brown väitti jonkin aikaa Kendrick:in jälkeen olevansa itse asiassa ’Mashed Potatoes’ -kappaleen ja -tanssin aikaansaaja sekä luoneensa ”All in One” -tanssin, joka yhdisti sen ajan rock and roll -tanssit, kuten ”Slop”, ”Mashed Potatoes” ja ”the Twist” vanhempaan jazztanssiin ”the Shimmy”.¹⁸

Myöhemmin on väitetty, että Nat Kendrick:in merkitseminen kappaleen alkuperäiseksi esittäjäksi Brownin sijasta johtui ”sopimusongelmista”.¹⁹ Joka tapauksessa Nat Kendrick otti kunnian sekä kyseisen kappaleen että tanssin alkuun saattamisesta. Näistä epäselvyyksistä huolimatta ’Mashed Potatoes’ -tanssista tuli Brownille tavaramerkki, jota hän tanssi tyypillisesti esiintymisissään kytkeytyen selkeästi jazztanssimiseen²⁰. Hänen esiintymisensä siten antoivat jazztanssillisen esimerkin näitä esiintymisiä tarkkailleille ”hip hop” -sukupolven edustajille.

Burning eli ”polttaminen”

1970-luvulla Bronxissa breikanneet tanssijat ovat käyttäneet tyypillisesti sekä ”going off” että ”burning” -termejä ja toisinaan myös muita termejä, kuten breaking ja ”The Boyoing” kuvaamaan niin tuon ajan breikkausta kuin sen esivaihetta²¹.

”Burning”:in eli ”polttamisen” alkuperäisenä ajatuksena oli vastustajan voittaminen nolaamalla hänet miimisillä tanssilla ja rutiineilla (kuviosarjoilla), joissa imitoitiin muiden muassa Charlie Chaplinia ja Supermies-sarjakuvan Clark Kentiä. Vastustaja tehtiin naurunalaiseksi erilaisilla teatraalisilla eleillä, kuten teeskentelemällä katkaisevansa vastustajan pään ja potkaisemalla sen pois tai esittämällä syövänsä perunalastuja ja tyrkkäämällä perunalastupussin vastustajan naamaan. Toisinaan nämä esitykset muuttuivat fyysisemmiksi ja uhkaavimmiksi, kuten tapahtui breikkaaja James Bondin tehtyä 1960-luvun television komediaaliseen agenttisarjaan perustuvan ”Get Smart” -rutiinin ja lyötyä vastustajaansa vahingossa lenkkarilla jättäen tuosta jäljen vihaisen vastustajansa paitaan, tai kun breikkaaja Pixie käytti hiuskiillepulloa pienimuotoisena liekinheittimenä tanssi-vastustajaa nolatessaan. Myös satunnaiset ampumiset olivat väkivaltainen osa näitä tapahtumia. Burning-esityksissä vastustajaa solvaavien eleiden kanssa samaan aikaan tanssittiin seisaaltaan erilaisia tanssiaskelia DJ:n soittamaan musiikkiin sekä tehtiin välillä spagaatteja ja pudotauduttiin lattiaan, joten myös tanssitaitoja tarvittiin vastustajan voittamiseksi. Lattiatasossa tehtävät pyörähdykset ja muut nykybreikkauksesta tutut akrobaattiset liikkeet olivat kuitenkin vielä harvinaisia tuossa vaiheessa.²²

Bronxin alkuperäisiin breikkaajiin kuuluva Mike Grant on demonstroinut videoidussa haastattelussaan burningiin liittyvää tanssimista. Hänen esimerkkinsä perusteella eräänlaisena perusaskeleena oli seisaaltaan vuorotellen oikealla ja vasemmalla jalalla vastakkaisen jalan eteen tehty ristiaskel, joka on pitkälti sama kuin myöhemmin breikkauksen uprocking / toprocking -nimillä tunnettu askellus, mutta tanssillista vastustajaa katsottiin ja liikuttiin aggressiivisemmin suoraan kohti.²³ Tämän aggressiivisuuden on vahvistanut tanssia Harlemin espanjankielisten tanssijoiden keskuudessa 1970-luvun puolivälissä nähnyt Jorge ’Popmaster Fabel’ Pabon.²⁴

”Polttamiseen” liittynyttä tanssia on muuten kuvattu yleisin sanankääntein James Brownin tyylisten askelten tekemiseksi ja ”lattiaa pitkin liukumiseksi”

käsien liikkeiden ollessa keskeinen osa tätä tanssia. Aiemmin mainitut kaksoset antavat tunnustusta myös alkuperäiselle jazztanssikkosikolle Fayard ja Harold Nicholas, jotka tunnettiin nimellä Nicholas Brothers, ja joiden askelia kaksoset yrittivät kopioida James Brownin askelten lisäksi. Muuten etsittiin vaikutteita aiemmista jazztansseista, kuten charleston ja lindy hop sekä ”the Shimmy”, jota käytännössä hyödynsi breikkaaja Trixie ”Trixie Shake” -liikkeessään. Myös erilaisia ”freeze”-liikkeitä eli yllättäviä pysähdyksiä ja niin sanottuja ”robotti”-tyyppisiä tanssiliikkeitä hyödynnettiin tässä tanssimisessä.²⁵ Kaikki nämä esimerkit kytkevät ”polttamisen” alkuperäiseen jazztanssimiseen, mutta myös 1970-luvun alkupuolen uusiin jazztansseihin, joita esiteltiin aiemmin mainitussa musiikki- ja tanssiohjelmassa *Soul Train*, josta keskustellaan myöhemmin tässä teoksessa.

Bronxilaisen breikkauskulttuurin alkuperäiset pääasiassa afrikkalaisamerikkalaiset esiintuojat ajoittavat burning- / breaking-tanssityylin alun vuosien 1970–1974 ajalle.²⁶ Kuten break beat -musiikin osalta, Bronxin rooli tuolloin orastavan hip hop -kulttuurin luoja on kiistetty ja on väitetty, että itse asiassa Brooklyn ja sen espanjankielistä kulttuuria edustavat tanssijat loivat jo 1960-luvun lopussa niin sanotun ”rocking”/”uproking”-tanssin, joka ”polttamisen” tapaan keskittyi vastustajan nolaamiseen. Historioitsija Joseph G. Schlossin suulliseen muistitietoon perustuvan väitteen mukaan brooklyniläiset tanssijat tanssivat jo tuolloin breikkejä sisältäviin funkäänitteisiin ja jopa ”pudottautuivat” lattiaan breikkien aikana niin sanottuja ”downrock”-liikkeitä varten. Kool Herc ja hänen tanssijansa väitetysti joko sattumalta tai jopa tarkoituksella kopioivat Brooklynin jo esiintuomaa breikkikulttuuria.²⁷

Bronxilaisia alkuperäisiä breikkaajia haastatellut Sir Norin Rad on tuonut esiin myös toisen vastaavantyyppisen väitteen, jonka mukaan breikkaus perustuisi ”Brooklynin Rocking” -tanssiin, jonka bronxilaiset breikkaajat oppivat Manhattanin eteläosassa sijaitsevassa ”Starship Enterprise” -klubissa vuonna 1974.²⁸ Starship Enterprise -nimistä klubia ei todennäköisesti kuitenkaan ollut

Manhattanilla ainakaan 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun ensimmäisellä puoliskolla²⁹ sekä muuten Bronxin alkuperäiset breikkaajat ovat kieltäneet nämä väitteet. Edellä mainitut breikkaavat kaksoset tosin kävivät – Kool Hercin ja muiden Bronxissa järjestettyjen tilaisuuksien lisäksi – Manhattanin eteläosassa tutustumassa brooklynilaisen DJ Plummerin soittamaan musiikkiin, mutta heidän mukaansa kyseisissä tilaisuuksissa ei soitettu breikkejä, eikä breikattu.³⁰ Cholly Rock on todennut samoin vierailtuaan 1970-luvun jälkimmäisellä puoliskolla säännöllisesti Brooklynin tanssitapahtumissa, vaikka hän sanoo, että myös Brooklynissa soitettiin funkmusiikkia 1970-luvun alkupuolen burning / uprock -aikakautena, mutta siellä siirryttiin tuon jälkeen disko-musiikin pariin.³¹

Myöskään muut, lähinnä Bronxissa breikkanee alkuperäisen break-kulttuurin edustajat eivät muista nähneensä brooklynilaisia breikkaajia tanssitapahtumissaan. Jotkut Harlemissa asuneet breikkaajat, kuten Dancin' Doug, vierailivat Bronxin breikitapahtumissa, mutta muuten Bronxin ulkopuolinen breikkiin liittyvä tanssikulttuuri oli bronxilaisille lähes tuntematonta. Harlemissa breikkaus vakiintui osaksi tanssitoimintaa erityisesti Harlemin itäosassa sijainneessa Chuck Centerissä, jossa bronxilaiset ja Harlemin breikkaajat kohtasivat toisensa varsinkin kilpailujen merkeissä. Harlemissa breikattiin myös muissa hip hoppiin liittyneissä tapahtumissa muiden muassa Renaissance- ja Audubon-tanssisaaleissa.³²

Brooklynin ”hip hop” -tanssimiseen yhdistetyt termit ’uprock’ ja ’toprock’ eri muodoissaan esiintyivät breikkaukseen liittyvästi ensimmäistä kertaa Yhdysvaltain lehdistössä vasta 1980-luvun alussa, jolloin breikkaus oli jo varsin tunnettua.³³ Siten tämäkään ei puolla Brooklynin osuutta breikkauksen aloittamisessa. Myöhempiin muistikuviiin perustuvat väitteet Brooklynin tanssijoiden kehittämästä ”rocking”-tanssimisestä 1960-luvun lopulla eivät myöskään saa suoranaista tukea tuon ajan lehdistä³⁴.

Hip hop -asiantuntija Michael Holman on muistellut ensimmäistä näkemäänsä breikkaustapahtumaa New Yorkin Manhattanin tunnetussa keskus-

puistossa (englanniksi Central Park) keväällä 1975. Hänen mukaansa tuolla sijainneen lähteen tuntumassa kokoontui joukko nuoria New Yorkin ”kaikista kaupunginosista”: Brooklynin, Bronxin, Manhattanin ja jopa Queensin tanssijat esiintyivät tuolla. Musiikki vaihteli James Brownista ja funkista diskon kautta aina afrokuubalaisiin kappaleisiin. Kun musiikki vaihtui James Browniin, monet näistä nuorista alkoivat ”breikkaamaan” pudottautumalla lattiaan tekemään spinejä eli pyörimisiä ja footwork:ia eli ”askelia lattiatasossa”. Nuoret tekivät myös erilaisia ”shuffle”, ”hyppy” ja ”squat” eli ”kyykky” -tyyppisiä askeleita oman yksilöllisen tyylinsä mukaisesti ”lattiaan pudottautumisten välillä”. Holman havainnoi heidän tehneen kaiken tämän musiikin rytmiiin ja nyansseihin. Kokonaisuudessaan nämä nuoret tanssijat muistuttivat ”venäläisiä kazotzky-tanssijoita”.³⁵

Jazztanssihistorioitsija Mura Dehn havainnoi vastaavanlaisesti tämän keskuspuiston tanssijoita muutamaa vuotta aiemmin vuosina 1971–1973 ja myös bronxilaisen ”ylä-asteen” koulun tanssijoita vuonna 1973. Dehnin huomioiden perusteella eräs keskuspuiston musiikkia soittavista tanssijoista teki jerk, ”bump” eli ”törmäys”, ”rolling” eli ”vartalon rullaus” ja vartalon ravistus -tyyppisiä askelia, mikä viittaa selkeästi aiemmin mainittuun ”polttamiseen” tosin mainitsematta itse ”poltto”-prosessia. ”Bump”-tanssimiseen liittyi myös paritanssiminen, vaikkakin pari tanssi toisistaan erillään vartaloiden ”törmätessä” vaihtelevasti toisiinsa.³⁶ Kyseessä oli todennäköisesti The Bump, jota tanssittiin 1970-luvun alkupuolella.³⁷

Bronxin ”yläasteen” tanssijat tekivät erilaisia pyörimisiä ja hyppyjä sekä hämähäkkimäisiä tanssikuvioita, jotka Dehnin kuvauksen perusteella saattoivat viitata myöhemmässä breikkauksessa tunnettuun spider-tanssilikkeeseen, jossa tanssija on kyykyssä molemmat kämmenet lattiassa ja jalat polvien kohdalta kyynärpäiden yläpuolella. Hän myös huomasi aaltomaista vartalonliikettä lantiosta yläkehoon tehneen nuoren.³⁸ Tämän nuoren tanssi muistutti Disco King Marion myöhemmin tekemää snake- eli käärmetanssia, joka puolestaan

periytyi Earl 'Snakehips' Tuckerin ja hänen edeltäjiensä snakehips-tanssista.³⁹ Ei ole täysin poissuljettua, etteikö käärmätanssia esittänyt nuori olisi voinut olla itse Disco King Mario. Mario syntyi vuonna 1956⁴⁰, joten normaalitilanteessa hän olisi ollut jo liian vanha kyseiseen kouluun.

Historioitsija Joseph G. Schloss on väittänyt Brooklynin niin sanotun uprock-tanssikulttuurin olleen keskeinen hip hopin syntyyn vaikuttanut tekijä vuonna 2009 julkaistussa hip hop -teoksessaan. Schlossin mukaan uprock, jota alun perin kutsuttiin rocking-nimellä, syntyi Brooklynin Bushwickin alueella puertoricolaisten tanssijoiden aikaansaannoksena vuonna 1968. Uprock perustui Bronxin burning-tanssimisen tapaan vastustajan ”polttamiseen” ja häpäisemiseen. Uprockingin keskeisiin liikkeisiin kuului niin sanottu ’jerk’-tanssiliike, jossa tanssija ensin syöksyi eteenpäin ja ”poltti” Bronxin burning-tanssin tapaan vastustajansa, jonka jälkeen hän teki kyykkyliikkeen osoittaakseen vastustajansa kuvitteellisesti heitetyn lattiaan ja siten jääneen häviölle. ’Jerk’-kuvion syöksymis- ja polttamisosioita toistettiin jatkuvasti kappaleen breikkien aikana. Tanssiin kuului lisäksi alku- ja päätösosuudet, mutta muuten tanssittiin vapaamuotoisesti kappaleen aikana. Uprock-tanssiin liittyi myös New Yorkin jengien käyttämä Apache-linjatanssi, jossa useampi tanssija tanssi uprock:ia samaan aikaan kahdessa vastakkaisessa linjamuodostelmassa. Musiikillisesti uprock:ia tanssittiin funkin lisäksi salsaan, cha cha cha:han ja muihin kuubalaistyyppisiin kappaleihin.⁴¹

Schlossin todistelu perustuu pelkkiin suullisiin väittämiin, jotka on esitetty vuosikymmeniä myöhemmin uprock-tanssikulttuurin väitetyn synnyn 1960-luvun lopussa jälkeen.⁴² Hänen uprock-kulttuuri -analyysiinsä sisältyy myös sisäisiä ristiriitoja, jotka viittaavat tämän kulttuurin synnyn tapahtuneen myöhemmin kuin Schloss väittää. Ensinnäkin hänen esittämänsä uprock-kulttuuriin kuuluvat funkmusiikkikappaleet ovat yhtä lukuun ottamatta 1970-luvun alkupuolelta.⁴³ Jos uprock-kulttuuri syntyi jo 1960-luvun lopussa, on aika epätodennäköistä, että siihen liittyvää uprock:ia tanssittiin vain yhteen kappaleeseen kahden vuoden

ajan.⁴⁴ Edes Bronxin väitettyä spade-tanssia samoilta ajoilta ei tanssittu ainoastaan yhteen kappaleeseen alun alkaen.⁴⁵

Toiseksi Schlossin väite Bronxin burning- ja breikkauskulttuurin periytyemisestä Brooklynin uprocking:sta on kyseenalainen jo hänen lainaamansa brooklynilaisen tanssijan muisteluiden mukaan. Tämä tanssija toteaa nähneensä burning-tanssia New Yorkin Manhattanilla vuonna 1975. Manhattanin burning erosi selkeästi Brooklynin uprock-tanssista. Manhattanilla tanssijat tekivät Bronxin burning-tanssin mukaista ”polttamista” ympyrämuodostelmassa ilman jerk-tanssikuvia. Joseph G. Schloss myöntääkin alkuperäisen rocking-tanssimisen alun olevan kiistanalainen.⁴⁶ Toki on mahdollista, että Brooklynissa olisi syntynyt Bronxin burning-kulttuuria vastaava ilmiö 1960–1970-lukujen vaihteessa. Kyseessä olisi saattanut olla osa aikansa rock and roll -tansseihin liittyvää rocktanssimista esimerkiksi aiemmin mainitun boogaloon muodossa, jota mahdollisesti myöhemmin verrattiin Bronxin ”polttamiseen”. Joka tapauksessa Brooklynin uprock-kulttuurin kytkeminen Bronxin burning-tanssi-kulttuuriin on varsin spekulatiivista pelkillä vuosikymmenien jälkeisillä muisteluilla ilman selkeitä todisteita tämän kulttuurin alkua ajoilta.

Hip Hop -historioitsija ja tanssija Jorge ’Popmaster Fabel’ Pabon väittää – Schlossin tavoin – myöhemmin uprock:ina tunnetun Brooklynin rocking-tanssin syntyneen 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa ja top rocking -tanssin eli aiemmin mainitun burning:in mahdollisesti saaneen alkunsa rocking-tanssista tai rockingin ainakin vähintään vaikuttaneen top rockingiin. Pabonin kuvaus vastaa Schlossin kuvausta tästä tanssista, mutta toisin kuin Schloss hän näkee top rockingin ja uprockingin kehittyneen erillisinä tansseina. Pabonin väitteiden todenperäisyyttä on vaikea todentaa, koska hänen artikkelissaan ei ole lähdeviitteitä.⁴⁷

Brooklynin roolin rocking-tanssin aloittajana on kiistänyt yksi alkuperäisistä Bronxin rocktanssijoista Willie ”MB” Estrada, joka tanssi tätä rockia muiden puertoricolaisten kanssa 1970-luvun Bronxissa. Hän väittää nähneensä bronxilaisten Vietnamin sodan veteraanien aggressiivista taistelua simuloivaa

rocktanssimista 1960-luvun lopussa. Tästä rocktanssista kehittyi hänen mukaansa uusi ”heimotanssimista” muistuttava versio 1970-luvun alussa. Estrada väittää rocktanssimiseen liittyneen lattiatasossa tehtäviä liikkeitä jo 1960-luvun lopussa, ja hän näkee, että 1980-luvun breikkaus on kehittynyt tästä tanssista.⁴⁸

Bronxilainen graffititaiteilija ja breikkaaja Phase 2 on myös ilmoittautunut ”rocking”-tanssin kehittäjäksi. Hän kertoi vuonna 1984 journalisti Steven Hagerille kehittäneensä ”Battle Rocking” -tanssin, jossa taisteltiin toisiaan vastaan kuviteltujen veitsien kanssa ja Joseph Schlossin kuvaamaan tapaan välillä pudottauduttiin alas kyykkyyh. Phase 2:n mukaan tämä tanssi hävisi, mutta vuosia myöhemmin sitä kutsuttiin ”Up Rocking” -nimellä.⁴⁹

Nämä näkemykset ja muistelut rocking- ja rocktanssimisesta viittaavat 1960-luvun rock and roll -tansseihin, joista boogaloo mambon ja salsan välimuotona on keskeisin. Phase 2 viittasi Steven Hagerille antamassaan haastattelussa heidän tienneen boogaloon olemassaolosta, mikä ehdottaa boogaloon merkittävyyttä Bronxin breikkaajien keskuudessa. Tosin Mura Dehn piti bronxilaisella ”ylä-asteella” havaitsemiaan pyörimisiä ja hyppyjä rock and roll -tansseista poikkeavina liikkeinä⁵⁰, mikä viittaa burning- / freestyle-tanssimisen tuoneen rock and roll -tansseissa käyttämättömiä vanhoja jazztanssilikkeitä takaisin suosioon tai burningin uutta tanssimista luovaan toimintaan. On mahdollista, että Bronxissa ja Brooklynissa kehittyi samaan aikaan jopa kolme erillistä hip hop -tanssikulttuurin esivaihetta: Bronxin afrikkalaisamerikkalaisten burning- / freestyle -kulttuuri ja puertoricolaisten rockkulttuuri sekä Brooklynin ”rocking”-kulttuuri.

Bronxin ja Brooklynin välisessä taistelussa breikkauksen aloittamisesta vaaka kuitenkin kallistuu Bronxin puolelle break beat -musiikin tavoin myös breikkeihin liittyvän tanssimisen kohdalla: Bronxin ”b-beats”-kulttuuriin tanssijoinen viitattiin viimeistään vuoden 1978 Kool Herc -lehtiartikkelissa ja Brooklynin break-tanssijat olivat lehtiartikkeleissa vasta 1980-luvulla. Bronxin

aloittajan roolia breikkeihin liittyvässä tanssimisessä tukee myös Brooklynin rocktanssimista tutkineen Thomas Guzman-Sanchezin väite Brooklynin rocktanssin perusaskeleen erilaisuudesta Bronxin toprockingiin (burningiin) verrattuna ja tämän perusaskeleen muotoutumisesta trendiksi Brooklynissa vasta vuoteen 1977 mennessä.⁵¹

Bronxin afrikkalaisamerikkalaisen burning- ja breikkauskulttuurin roolia on myös vähätelty Bronxin sisällä. Willie Estrada on korostanut rocktanssin ja samalla myös latinalaisen hustle-paritanssin merkitystä 1970-luvun keskeisenä bronxilaisena kulttuurina toteamalla Kool Hercin ja Afrika Bambaataan olleen useimmille Bronxin puertoricolaisista tuntemattomia 1970-luvun alkupuolella⁵², mikä on mahdollista huomioiden Hercin aloituksen ”hip hop” -DJ:nä vuonna 1973 ja Bambaataan aloituksen vastaavasti muutamaa vuotta myöhemmin. Estradan väite siitä, että Bronxissa ei ollut 1970-luvun alkupuolella breikkaukseen liittyvää b-boy -kulttuuria lattiatasossa tehtävine liikkeineen on myös hyväksyttävissä tuon ajan burning-tanssikulttuurin suosiossa pystyasennossa tehtyjä liikkeitä, mutta hänen väitteensä breikkauksen syntymisestä rocktanssiin perustuen vasta 1970-luvun jälkimmäisellä puoliskolla on ristiriitainen.⁵³

Willie Estrada kyseenalaistaa oman väitteensä breikkauksen synnystä kertomalla, kuinka hänen tuntemansa rocktanssijat tekivät tanssikuvioita lattiatasossa vuonna 1974 muistuttaen myöhempiä breaktanssijoita.⁵⁴ Jos rocktanssissa käytettiin lattiatason kuvioita Estradan kuvaamalla tavalla etenevässä määrin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun puolivälin aikana, breikkauksen voisi katsoa syntyneeksi jo ennen 1970-luvun jälkimmäistä puoliskoa. Hän toteaaakin, että eräitä hänen vuoden 1974 rocktanssivista ystävistään voitaisiin pitää tekemiensä lattiatason liikkeiden perusteella ensimmäisinä b-boy:na.⁵⁵

Estradan väitteet breikkauksen synnystä ovat vastakkaisia Bronxin alkuperäisten afrikkalaisamerikkalaisten breikkaajien näkemyksiin nähden ja osittain ristiriidassa Bronxin puertoricolaisten breikkaajien näkemysten kanssa.

Jälkimmäisistä breikkaajista Aby on katsonut Bronxin rocktanssin vaikuttaneen heidän tanssimiseensa Bronxin afrikkalaisamerikkalaista ”go-off”-tyyliä edustavien alkuperäisten breikkaajien ohella.⁵⁶ Kuten seuraavasta kappaleesta ilmenee, Bronxin puertoricolaisiin breikkausryhmiin kuuluneet jäsenet ovat todenneet Bronxin afrikkalaisamerikkalaisten breikkaajien opettaneen heitä jo 1970-luvun puolivälissä ja afrikkalaisamerikkalaisiin breikkausryhmiin kuului myös puertoricolaisia. Siten Bronxin afrikkalaisamerikkalainen breikkaus oli todellisuutta jo 1970-luvun puolivälissä.

Burning muuttuu breikkaukseksi

Hip hop -historioitsijat ovat tyypillisesti katsoneet alkuperäiseen breikkaukseen kuuluvan lattiatasossa tehtävät liikkeet, joita on kutsuttu 1980-luvulta alkaen termeillä ”footwork” (”floor rocking”) , ”freezes”, ”spins” ja ”power moves”. Freezes tarkoittaa tanssijan äkillisiä tai viivästettyjä paikalleen pysähtymisiä. Footwork on jalkojen liikuttamista lattiatasossa käsiin tukeutuen. Power moves tarkoittaa akrobaattisempia ja fyysisempiä liikkeitä, kuten erilaisia pyörähdyksiä (spins).⁵⁷ Nämä historioitsijat ovat olleet yhtä mieltä siitä, että breikkaus muuttui lattiataason liikkeitä painottavaksi tanssiksi 1970-luvulla ja useimmat heistä katsovat tämän muutoksen tapahtuneen 1970-luvun ensimmäisellä puoliskolla.⁵⁸ Tämä on vastannut Bronxin alkuperäisten breikkaajien näkemystä lattiataason breikkauksen alusta.⁵⁹

Siirtyminen pidempikestoiseen lattiataason tanssimiseen aikaisempien satunnaisesti lattiatasolla tapahtuneiden tanssikuvioiden sijasta on yhdistetty erityisesti eteläbronxilaisiin kaksosiin ja Clark Kentiin, mutta myös James Bondiin, D-Squad -nimellä tunnettuun breikkausryhmään sekä Anthony ’Cholly Rock’ G. Horneen ja muihin Pohjois-Bronxin alueelta kotoisin oleviin breikkaajiin. Muutos burning:sta breaking:iin tapahtui, kun Kool Herc alkoi soittamaan musiikkia Länsi-Bronxin Hevalo-klubissa itäisen 180:n kadun ja

Jerome Avenue:n risteyksessä. Tämä tapahtui Steven Hagerin mukaan vuonna 1975.⁶⁰

Jo Hevalo-klubissa breikkannut Cholly Rock on todennut, että he tekivät suurelta osin samoja lattiataason tanssikuvioita kuin myöhemmät breikkaajat tekivät 1980-luvulla, jolloin lattiataason breikkauksen kehityksen on katsottu saavuttaneen eräänlaisen huippukohtaan kuvioiden ollessa kompleksisia sekä hyvin akrobaattisia ja fyysisiä.⁶¹ Lattiataason kuvioiden suhteen merkittävänä erona 1970-luvun alkuperäisten breikkaajien ja 1980-luvun sukupolven välillä oli jälkimmäisen sukupolven käyttämät linoleum- ja pahvialustat, jotka sallivat tämän uuden sukupolven tehdä lattiataason kuvioita ilman pelkoa itsensä vahingoittamisesta karkeilla ja jopa lasinsirpaleiden peittämällä tanssialustoilla. Näistä epämiellyttävistä alustoista johtuen alkuperäiset breikkaajat ovat muistelleet olleensa naarmuilla lattiataasolla breikatessaan.⁶²

Alkuperäisen Bronxin breikkaussukupolven käyttämiä lattiataason kuvioita olivat erilaiset lattiaan pudottautumiset (englanniksi drops), kuten selälleen pudottautumiset (backdrops) ylös ponnahtamisineen, pyörimiset (spinning), varsinkin takapuolen varassa tapahtuvat pyörimiset, lattiataasolla tehdyt äkilliset tai viivästetyt pysähdykset (freezes), spagaatit (splits) sekä voltit ja hyppyt (flips ja handsprings), joissa päädyttiin selälleen tai mahalleen. Jalkateknisesti (footwork) myös erilaisia lattiataasossa jaloilla tehtäviä ”pyyhkäisyjä” (sweeps) ja shuffle-tyyppisiä askelia käytettiin tuon ajan lattiataason breikkauksessa.⁶³

Lattiataasolla pään ja selän varassa tapahtuneiden pyörähdysten (pääspinien ja selkäspinien) suhteen on ollut ristiriitaisia väitteitä. Cholly Rockin mukaan he eivät tehneet tällaisia pyörähdyksiä johtuen betonisista ja muista karkeista tanssialustoista. Hän katsoo, että nämä tulivat mukaan vasta uuden 1980-luvun linoleum- ja pahvialustoja käyttävän sukupolven myötä.⁶⁴ Willie Will, joka aloitti breikkaamisen Bronxissa vuonna 1976, väittää tehneensä sekä selkä- että pääspinejä. Hän kokeili pääspinejä kertaalleen betonisella alustalla, mutta siirtyi tuon jälkeen sisätiloihin tekemään näitä pyörähdyksiä. Hänen mukaansa Bronxin

aikaisemmasta jengikulttuurista alkunsa saaneen hip hop -organisaation the Zulus (myöhemmin the Zulu Nation) tanssijat myös tekivät sekä selkä- että pääspinejä jo 1970-luvulla.⁶⁵ Zulu Nationiin kuuluneet breikkaajat Beaver ja Kusa ovat olleet toisiinsa nähden vastakkaista mieltä tästä väitteestä. Beaver väittää tehneensä näitä pyörähdyksiä ennen kuin ne tulivat suosituiksi myöhemmän breikkaussukupolven myötä, kun taas Kusa on väittänyt, että he eivät tehneet ainakaan pääspinejä.⁶⁶

Myöskin Zulu Nationiin kuulunut Cholly Rock on näistä breikkaajista vanhin. Hän aloitti breikkauksen 1970-luvun ensimmäisellä puoliskolla muiden tultua breikkaukseen hänen jälkeensä. Siten on mahdollista, että vanhemmat alkuperäiset breikkaajat eivät tehneet selkä- ja pääspinejä. On myös mahdollista, että nuoremmat alkuperäiset breikkaajat tekivät näitä pyörähdyksiä sileämmillä alustoilla sisätiloissa ilman pahvin ja linoleumin tarjoamaa suojaa. Jälkimmäistä väitettä tukee se, että Willie Willin ensimmäinen väite pääspineistä on Steven Hagerin vuoden 1984 hip hop -teoksessa, kun muut tähän liittyvät väitteet ovat viimeisen viiden vuoden ajalta.⁶⁷

Alkuperäiset breikkaajat yhdistivät lattialla ja pystyasennossa tehtäviä liikkeitä kuviosarjoiksi (rutiineiksi). Esimerkiksi Clark Kent teki pudotuksen selälleen, josta hän ponnahti takaisin ylös, pyörähti, ja putosi uudelleen lattiaan tehden saman tien freeze-tyyppisen kuvion menemällä niin sanottuun sikiöasentoon ja teeskentelemällä nukkuvansa. Hän väittää keksineensä tämän kuviosarjan, jota hänen mukaansa kopioitiin runsaasti. Cholly Rock onkin todennut kopioineensa Kentin sikiöasentoidean omaan käyttöönsä. Erilaiset pudotukset lattiaan johtivat myös jatkuviin takapuolen varassa tapahtuviin pyörähdyksiin, joista erityisesti breikkaavat kaksoset olivat hyvin tunnettuja.⁶⁸

James Bond puolestaan tunnettiin erikoisesta kuviosarjasta, jossa hän pudottautui lattiaan, kääntyi ympäri ja teeskenteli masturboivansa, jonka jälkeen hän ponnahti ylös ja tyrkkäsi ”tuotoksen” vastustajansa naamaan. Bond teki myös vastaavan tyyppisen ”kuminauha”-kuviosarjan (englanniksi The Rubber-

band) hypäten ensin ylöspäin ja pudoten lattiaan, jossa hän teki masturbaatio-kuvion, jonka jälkeen hän ponnahti takaisin ylös ja pyöri kätensä varassa pitäen kiinni hattunsa lipasta. Bondin mukaan jälkimmäinen kuvio oli hänen merkkiliikkeensä.⁶⁹

Burning-osion miimisiä rutiineja yhdistettiin lattialla tapahtuvaan breikkaukseen. Esimerkiksi Dancin' Doug teki ensin niin sanotun moottori-pyörärutiinin, jossa hän teeskenteli ajavansa moottoripyörällä tanssivastustajansa luo, jonka jälkeen hän pudottautui lattiaan breikkaamaan tehden pyörähdyksiä ja voltteja. Vastaavasti hän teki Charlie Chaplin -rutiinin kävellen horjuen, välillä hypähdellen, ja pyöritellen kävelykeppiä sekä hattuaan Chaplinin tapaan ennen breikkausosuutta. Breikkaavat kaksoset tekivät samantapaisen kuviosarjan, mutta he imitoivat Chaplinin lisäksi Marx-veljesten Groucho Marxia. Puhelinkoppi oli koomikkojen tapaan näiden teatraalisten kuviosarjojen keskeinen lähde. Clark Kent muuntautui puhelinkopissa supermieheksi ja tuon jälkeen breikkasi vastustajansa lähes kirjaimellisesti kumoon. Sa-Sa puolestaan kuunneltuaan epäuskoisena jonkin aikaa soittajaa viskasi ”puhelimien” pois rutiinissaan ja teki lattiaspinejä.⁷⁰

1970-luvun breikkaajat tekivät kuvioita myös parina. Tunnettuna esimerkkinä Kool Hercin tanssijat Timmy Tim ja Pixie, joiden kuvaannollisessa vene-rutiinissa soudettiin lattian ympäri pitäen kiinni toistensa jaloista ja käsistä. Samoin kaksoset synkronisoivat ennalta harjoitettuja liikkeitään esiintyessään, kuten tervehtimisissä kättelyineen esityksen alussa ennen yhtäaikaisia pudotuksia lattiaan ja erilaisissa hyppyissä toistensa yli.⁷¹

Bronxin alkuperäiset 1970-luvun breikkausryhmät

Taulukko 3. Bronxin breikkausryhmiä 1970-luvulla.

Pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisista tanssijoista koostuvat ryhmät (ryhmän nimen alla syntyalue).	
Kool Hercin tanssijat⁷²:	
Länsi-Bronx.	Clark Kent (Poison), Rossy (Pixie), Trixie, the Twins (Keith and Kevin Smith, kaksoset), Wallace Dee, Boscoe, Chip (Hustle-tanssi), James Bond, Sa-Sa, Eldorado Mike (Hustle-tanssi), Chubby, the Amazing Bobo, Johnny Kool, Sister Boo, Dancin' Doug, Janet Rock (Hustle-tanssi), Timmy Tim (Dixie), Mother Earth, Duesy.
D-Squad⁷³:	
Etelä-Bronx.	Tony 'Fuji' Lalande, Melvin 'Master Melvin' Glover, Scorpio (Mr. Ness), Nathaniel 'Kid Creole' Glover.

Smoke-A-Trons⁷⁴:	
Etelä-Bronx.	Sister Boo, Johnny Kool, James Bond, Crazy Eddie, Yellow Banana, El Dorado Mike, Bo Bo, Calgonite Kid, Barbara, Beavey, Born, Knowledge, Ron, Sleepy, Kaseem, Bombay, Vincent.
Luke-A-Trons⁷⁵:	
Etelä-Bronx.	Sister Boo, Angie Du Bose, Barbara, Yellow Banana, Beverly Burton, Sheila.
The Gun Hill Crew⁷⁶:	
Pohjois-Bronx.	Anthony 'Cholly Rock' G. Horne, Byron 'B-Herock' Romero, Cedric 'Cedi Moe' Ingram, John Boy, 'Lo Lo Rock' (Angelo), Warren 'Lil Jamaica' Smalls, Ben Richards (Kevin Walker).
Zulu Kings (Zulu Masters)⁷⁷:	
Itä-Bronx.	Alkuperäiset viisi Zulu Masters (myöhemmin Zulu Kings) -ryhmän jäsentä: Zambu (Jonathan Lanier), Ahmed (William 'Crazy Bowlegged Billy' Henderson), Aziz (Artie Jackson), Squirpy / Shaka (Wilbur Reed) ja Kusa (Vincent Stokes).

	Muut alkuperäiset breikkaavat Zulu Kings -jäsenet: Pow Wow, Marcus Rockwell, Pee Wee (Amin), Terry Patterson (Monk), Charles Andre Glenn (Afrika Islam) ja Anthony G. Horne (Cholly Rock). Lisäksi: Beaver (nuorempi Zulu King), Poo Poo, Johnny, Stevie, Anthony, Chris, Wendell, Peter Garcia (Little Zambu, nuorempi Zulu King), Lil Boy Keith, Robbie Rob.
Shaka Zulus⁷⁸:	
Itä-Bronx.	Wade Lewis, Popeye, Puppet Master, Dwayne, Angelo 'Angel' Rodriquez, Rodney B (Puppet Master no. 2).
Disco King Mario's Dancers (Bronxdale / Chuck Chuck City Crew)⁷⁹:	
Itä-Bronx.	Stearling, Cleamont, Cookie, Mike Grant, Lil' Black Jack, Maggie, Lilo, Reeta, Dee Dee, Trina George.
Kool Joe and The Oreos⁸⁰:	
Etelä-Bronx.	Kool Joe, Hutch, Scooter, Jeff Count, Easy E.
The Red Devils⁸¹:	
Etelä-Bronx.	Freeze, Imperial JC, Ronnie Dee, Donnie Dee.

Undefeated Four⁸²:	
Länsi-Bronx.	T-La Rock, Matthew
Pääasiassa puertoricolaisista tanssijoista koostuvat ryhmät (ryhmän nimen alla syntyalue).	
SalSoul⁸³:	
Etelä-Bronx.	Joey, Raul 'Bos' Olavarria, Luis 'Trac 2' Mateo, Norberto 'Blue Eyes' Morales.
Starchild La Rock⁸⁴:	
Etelä-Bronx.	Bos, Trac 2, Blue Eyes, Danny.
Rockwell Association⁸⁵:	
Etelä-Bronx.	Willie Will, Tito, Macho, Ramos, Dee, Carlos, Victor, Hector, Pops, Rubberband, George, Shorty, Margie, Maribel aka Mama.
The Seven Deadly Sins⁸⁶:	
Länsi-Bronx.	Wil Ski, Cool Sky (Victor), Ray 'Ray Ski' (Lil Lep) Ramos, Reggie Reg, Benny B., P-Man, Sin Bad, Lil Flip Rock, Fastbreak, Johnny Dee, Gayo.

The Crazy Commanders (CC Crew)⁸⁷:	
Länsi-Bronx.	Spy (Lein Figueroa), Shorty Rock (Nelson), JoJo (Santiago Torres).
TBB (The Bronx Boys)⁸⁸:	
Etelä-Bronx.	Jimmy Lee (Aponte), Jimmy Dee (James White), Trace 2, Bobby Lee, Spy, Mongo, Aby, Batch, Bon 2, Bom 5, Spec, Weebles (L-Mack), Rip 7, Danny Dan, Rubberband.
The TDK (The Disco Kids)⁸⁹:	
Etelä-Bronx.	Kid, (Little) Joey, Mongo(l) Rock, Wizard Wiz, Big Boom, Little Boom, Eddie (Rock Steady), Vinnie, Ronnie Ron, Jesus, Little Manny, Spy.

Taulukko 3 listaa Bronxin tunnetuimpia breikkausryhmiä ja niiden tanssijoita 1970-luvulla. Siinä ei ole kuvattu täydellisesti näitä ryhmiä ja niissä oli myös muita nimeltään tuntemattomia jäseniä. Näiden ryhmien lisäksi Bronxissa oli myös monia muita breikkausryhmiä, joiden elinkaari ja historia on tuntematon. The Zulus -ryhmittymää seuranneeseen Zulu Nationiin kuului myös Zulu Queens ja Shaka Zulus b-girls-ryhmät. Michael Holmanin mukaan nämä b-girls -ryhmät keskittyivät erilaisiin tanssillisiin rutiineihin ja ryhmässä tehtiin liikkeisiin. He eivät tehneet lattiatason liikkeitä breikkaajien tapaan.⁹⁰ Tämän vuoksi näitä kahta ryhmää ei ole lisätty taulukko 3:een. Taulukossa on muuten jaoteltu pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisista ja pääasiassa puertoricolaisista

tanssijoista koostuvat breikkausryhmät. Esimerkiksi afrikkalaisamerikkalaisissa Zulu Kings ja Shaka Zulus -ryhmissä oli muutamia puertoricolaisia tanssijoita (katso taulukko 3 ja sen lähteet). Afrikkalaisamerikkalaiset breikkausryhmät syntyivät useimmiten ennen puertoricolaisia ryhmiä.

Taulukossa 3 mainitut breikkiryhmien syntyalueet perustuvat taulukkoon käytettyihin lähteisiin ja seuraavissa lyhyissä kappaleissa oleviin Bronxin osien määritelmiin. Bronxin maantieteelliset rajat ovat lännessä Harlem River (suomeksi Harlem-joki) ja luoteessa Hudson River. Eteläraja kulkee Bronxin ja Randall-saaren erottavan Bronx-salmen myötä itään, jossa rajana on ensin East River ja sitten Long Islandin salmi. Bronxin pohjoisosa päättyy käytännössä lännessä Van Cortland Parkin ja idässä Pelham Bay Parkin pohjoisrajan tasalla kulkevalle linjalle.⁹¹

Länsi-Bronx käsitti 1950-luvulla myöhemmin rakennetun Cross Bronx Expresswayn, Grand Concoursen ja itäisen 149. kadun rajaaman alueen.⁹² Tämä alue on nähty toisinaan kapeampana Jerome Avenuen toimiessa idässä ja etelässä rajana, mutta myös laajempaan Länsi-Bronxin jatkuessa Cross Bronx Expresswayn pohjoispuolelle aina Van Cortland Parkiin saakka.⁹³

Etelä-Bronx on koostunut Mott Havenin, Melrosen, Morrisanian, Claremontin sekä Hunts Pointin ja itäisen Crotona Parkin rajaamasta alueesta. Etelä-Bronxin pohjoisena rajana on toiminut äärimmillään Fordham Road. Etelä-Bronxiin luettiin 1970-luvun loppuun mennessä myös aiemmin Länsi-Bronxiin kuuluneita alueita, kuten Highbridge ja University Heights.⁹⁴

Itä-Bronx alkaa Bronx-joen (Bronx River) itäpuolelta ja Pohjois-Bronx Fordham Roadin pohjoispuolelta näiden alueiden rajautuessa muuten Bronxin kokonaisrajojen mukaan.

Kool Hercin tanssiryhmän alku ajoittuu hänen ensimmäisiin esiintymisiinsä silloisen asuintalonsa kerhohuoneessa Länsi-Bronxin Sedgwick Avenue 1520:ssa vuonna 1973. Kool Hercin tanssijoihin kuului myös tavallisesti diskokulttuuriin liitetyn Hustle-paritanssin tanssijoita, joille tämä tanssi oli keskeisempi kuin

breikkaus.⁹⁵ Etelä-bronxilainen D-Squad syntyi Kool Hercin tanssiryhmän kanssa samoihin aikoihin, mutta D-Squad tuli tunnetuksi erityisesti esiintymisistään Grandmaster Flashin kanssa 1970-luvun puolivälissä. Ennen DJ-uraansa myös Grandmaster Flash oli b-boy.⁹⁶

DJ Smokey:n ja hänen liittolaistensa esiintymisiin yhdistetty Smoke-A-Trons -breikkiryhmä sai väitetysti alkunsa jo ennen Kool Herciä Länsi- ja Etelä-Bronxin rajalla 1970-luvun alussa. DJ Smokeyn liikekumppanin Luckyn b-girls-ryhmä Luke-A-Trons syntyi Smoke-A-Tronsin jälkeen.⁹⁷ Kummassakin ryhmässä oli myös Kool Hercin tanssijoita. The Gun Hill Crew aloitti nimensä mukaisesti Pohjois-Bronxin Gun Hill Roadin alueella 1970-luvun puolivälissä. Ryhmän tanssijoista Cholly Rock kuului myös myöhempään Zulu Kings -ryhmään.⁹⁸

Kool Joe ja The Oreos sekä The Red Devils Etelä-Bronxissa ja Undefeated Four Länsi-Bronxissa olivat lyhytikäisiä breikkausryhmiä 1970-luvun lopussa. Ensiksi mainittu sai alkunsa Kool Hercin tapahtumissa saatujen breikkivaikutteiden seurauksena vaikuttaen vuosien 1977–1978 välillä. Jälkimmäiset ryhmät aloittivat 1970-luvun loppupuolella. Kaikkien kolmen ryhmän jäsenet jatkoivat tanssiuransa päättymisen jälkeen hip hopin parissa. Esimerkiksi The Red Devilsin Imperial JC toimi Kool Hercin DJ:nä 1970-luvun lopusta alkaen ja T-LA Rock oli tunnettu MC.⁹⁹

Alkuperäiseen Zulu Masters -ryhmään kuului viisi taulukossa 3 yksilöityä tanssijaa. Tämä ryhmä syntyi Itä-Bronxissa Bronx River Houses -asutokompleksin alueella vuonna 1976 tapahtuneen the Zulus -hip hop -yhtymän perustamisen seurauksena. Ryhmä muutti nimensä Zulu Kings -muotoon jonkin aikaa syntymänsä jälkeen ja valitsi tämän jälkeen uusia tanssijoita joukkoonsa. Shaka Zulus -ryhmä syntyi Zulu Kings:ien jälkeen eräänlaisena kapinaryhmänä, johon valittiin niitä, joita ei hyväksytty Zulu Kings:eihin.¹⁰⁰ Bronx River Housesin lähellä sijaitsevan Bronxdale Houses -asutokompleksin Disco King Marion Chuck Chuck City Crew syntyi hänen DJ-uransa myötä 1970-luvun puolivälin maissa.¹⁰¹ Yhteistä näille Zulu-alkuisille ryhmille, Disco King Mariolle

ja hänen tanssijoilleen oli Black Spades -jengiin kuuluminen. Black Spades oli aiemmin aktiivinen kyseisten asutokompleksien alueella, mutta breikkikulttuurin myötä aiemmat jengiläiset muuntautuivat the Zulus -ryhmittymän jäseniksi ja hip hop -aktivisteiksi.¹⁰²

Bronxin puertoricolaiset breikkausryhmät syntyivät 1970-luvun puolivälin jälkeen. Muistitietoon perustuen ensimmäiseksi Bronxin pääasiassa puertoricolaisista tanssijoista koostuvaksi breikkausryhmäksi on käytännössä ehdotettu kaikkia muita taulukossa 3 mainittuja puertoricolaisista tanssijoista koostuvia ryhmiä paitsi hustle- ja toprocking -tansseista breikkaukseen vuonna 1978 siirtynyttä eteläbronxilaista The Disco Kids ja vuosina 1979–1982 vaikuttanutta länsibronxilaista The Seven Deadly Sins -ryhmää.¹⁰³

Rockwell Associationin alku juontaa the Zulus -ryhmittymän syntyyn vuonna 1976. Noihin aikoihin the Zulus -ryhmittymään kuuluneet breikkaajat opettivat eteläbronxilaisen Rockwell Associationin tanssijoita.¹⁰⁴ Etelä-Bronxissa vuosien 1974 ja 1975 vaihteessa vastaavasti alkunsa saanut SalSoul muuttui tuohon aikaan rocking-nimellä kutsuttuun freestyle-tanssimiseen keskittyneestä organisaatiosta breikkaaviksi tanssijoiksi. Väitetysti the Zulus -ryhmän Beaver, Robbie Rob ja Peanut antoivat mallia breikkauskuvioista SalSoulin tanssijoille, jonka kolme keskeistä jäsentä perustivat breikkausryhmän Starchild La Rock¹⁰⁵. Tosin Beaver on haastattelussaan kieltänyt tunteneensa ketään Peanut-nimistä tanssijaa¹⁰⁶, mikä kyseenalaistaa SalSoul-tarinan todenperäisyyden. Viittaaminen The Zulus -ryhmän tanssijoiden toimimiseen esimerkkinä ehdottaa SalSoulin ja siitä muodostuneen Starchild La Rockin muuttumista breikkausorganisaatioiksi samoihin aikoihin Rockwell Associationin kanssa.

Eteläbronxilainen The Bronx Boys toimi alun perin graffitin parissa muuttuen rocking-tanssia suosivaksi ryhmäksi sen jäsenen Abyn mukaan vuonna 1975. Ryhmä oli vahvasti mukana breikkauksessa vuoteen 1977 mennessä.¹⁰⁷ The Crazy Commanders -ryhmän synty on hämärän peitossa, mutta vuoteen 1978 mennessä tämä länsibronxilainen ryhmä kilpaili muiden breikkaajien

kanssa.¹⁰⁸ Siitä huolimatta, mikä näistä puertoricolaisista tanssiryhmistä syntyi ensimmäisenä, Rockwell Associationin, SalSoulin, Starchild La Rockin ja muiden puertoricolaisten ryhmien syntytarinoissa tunnustetaan Bronxin afrikkalais-amerikkalaisten tanssijoiden keskeinen vaikutus näiden ryhmien breikkaukseen¹⁰⁹, mikä antaa arvoa Bronxin breikkauksen afrikkalaisamerikkalaiselle syntyperälle.

Taulukko 4. Bronxin breikkauspaikkoja 1970-luvulla¹¹⁰.

Aqueduct	Puistomainen alue Dr Martin Luther King Blvd:n (University Avenuen) ja Aqueduct Avenuen välissä alkaen noin Morton Placen kohdalta jatkuen ohi Fordham Roadin Kingsbridge Roadille saakka.
Belmont Park	Itäinen 182. katu ja Belmont Avenue
The Black Door	Itäinen 170. katu ja Boston Road
Boston Road Ballroom	1462 Boston Road
Bronx Boys Club	Itäinen 173. katu ja Hoe Avenue
Bronx River Center ja sen takana oleva alue	1619 itäinen 174. katu
The Cave	Itäinen 167. katu ja Webster Avenue
Cedar Park	1890 Cedar Avenue
Claremont Center	489 itäinen 169. katu
Crotona Park	Crotona Park East and Fulton Avenue
Dixie Club	884 Freeman Street
DJ Smokeyn asunto	Itäinen 169. katu ja Grant Avenue
Dungeon	Belmont Avenue ja itäinen 176. katu

Edenwald Center	1150 itäinen 229. katu
Executive Playhouse	Itäinen 174. katu ja Jerome Avenue
The Garrison	Garrison Avenue Bronxin Hunt Pointsissa
Hevalo	Itäinen 180. katu ja Jerome Avenue
I.S. 131	885 Bolton Avenue
I.S. 167	East Tremont Avenue ja West Farms Square
James Monroe High School	1300 Boynton Avenue
Kool Herc's asuintalon kerhohuone	1520 Sedgwick Avenue
Mitchell Gym	Itäinen 137. katu ja Alexander Avenue
82 Junior High School	1700 Macombs Road
115 Junior High School (samassa osoitteessa I.S. 115 ja Bronx Community College)	120 itäinen 184. katu
118 Junior High School	577 itäinen 179. katu
123 Junior High School	1025 Morrison Avenue
166 Junior High School	250 itäinen 164. katu
167 Junior High School	1970 West Farms Road
Over the Dover	1723 Boston Road
Rosedale Park	1100–1198 Noble Avenue
63 Park	Itäinen 168. katu ja Boston Road
St. Martin of Tours -kirjon liikuntatila	664 Grote Street
Adlai E. Stevenson High School	1930 Lafayette Avenue
Theodore Roosevelt High School	500 East Fordham Road
21 Park	Itäinen 225. katu ja White Plains Road
23 Park	1054 Tinton Avenue

129 Park	Mapes Avenue ja itäinen 180. katu
Twilight Zone	310 itäinen 166. katu
The Valley (Haffen Park)	Ely Avenue ja Hammersley Avenue
Walton High School	2780 Reservoir Avenue
Webster P.A.L. (Police Athletic League)	2255 Webster Avenue

Taulukko 4 listaa Bronxin breikkauspaikkoja suuntaa antavasti perustuen Bronxin hip hop -aktivistien kertomuksiin. Se ei sisällä kaikkia Bronxin breikki-paikkoja johtuen erityisesti breikkauksen ad hoc -luonteisesta järjestämisestä puistoissa ja kaduilla.¹¹¹ Tämän taulukon perusteella ylivoimaisesti useimmat breikkauspaikoista sijaitsivat Etelä-Bronxin (24 kpl) alueella. Länsi-Bronxissa oli kahdeksan ja Itä-Bronxissa oli kuusi breikkauspaikkaa sekä kolme breikkauspaikkaa löytyi Pohjois-Bronxista. Breikkauspaikkojen lukumäärän perusteella Bronxin breikkaus keskittyi pääasiassa Etelä-Bronxiin muiden Bronxin alueiden ollessa määrällisesti lähellä toisiaan.

Taulukossa 3 mainittujen breikkausryhmien syntypaikat tukevat myös Etelä-Bronxin merkitystä. Etelä-Bronxissa alkunsa saaneita breikkausryhmiä oli ainakin kymmenen, joista viisi oli afrikkalaisamerikkalaisista ja viisi puertoricolaisista tanssijoista koostuneita ryhmiä. Itä-Bronxissa vaikutti vähintään kolme pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisista koostuvaa ryhmää. Länsi-Bronxissa vaikutti kaksi afrikkalaisamerikkalaista ja kaksi puertoricolaista ryhmää sekä Pohjois-Bronxissa yksi afrikkalaisamerikkalainen breikkausryhmä. Ryhmien määrän mukaan katsottuna Bronxin breikkaajien enemmistö oli afrikkalaisamerikkalaisia (11 ryhmää), vaikkakin puertoricolaisten ryhmien määrä (7 ryhmää) oli varsin lähellä afrikkalaisamerikkalaisten ryhmien kokonaismäärää huomioiden myös sen, että taulukossa 3 ei todennäköisesti ole kaikkia Bronxin 1970-luvun breikkiryhmiä.

Useat breikkaustiloista olivat sisätiloissa, joihin kuuluivat yökerhomaiset klubitilat ja huoneistot sekä erilaiset liikuntatilat varsinkin kouluissa, poliisin urheilutiloissa, kuntosaleilla ja jopa kirkoissa. Taulukon 4 mainitsevat numeroalkuiset puistot (Puisto on englanniksi 'park'. Esimerkiksi 21 Park.) näyttivät sijainneen koulujen lähellä tai jopa koulujen alueella.¹¹² Siten jälkikäteen ei voi varmuudella sanoa, tapahtuiko breikkaus itse koulussa vai sen ulkopuolella. Jos nämä numeroalkuiset puistot tulkitaan puistomaisiksi ulkotiloiksi, taulukon 4 perusteella ulkotiloja oli noin neljännes breikkauspaikoista. Näitä olivat Aqueduct, Belmont Park, Cedar Park, Crotona Park, 21 Park, 23 Park, 63 Park, 129 Park, Rosedale Park ja The Valley. Käytännössä ulkona järjestettyjen tilaisuuksien lukumäärä oli kuitenkin suurempi, koska kesäaikaan hip hop -tapahtumia järjestettiin myös Bronx River Centerin, Edenwald Centerin ja koulujen ulkopuolella, kuten Junior High School 82:n edustalla, sekä mahdollisuuksien mukaan muissa puistoissa ja kaduilla järjestetyissä tilaisuuksissa.¹¹³ Perusteltua on kuitenkin todeta hip hop -asiantuntija Michael Holmanin ja b-boy / DJ Clark Kentin tavoin, että Bronxin breikkaus tapahtui suurelta osin sisätiloissa.¹¹⁴

Kool Hercin ja hänen tanssijoidensa tyypillisiä toimintapaikkoja olivat ensin Länsi-Bronxin 1520 Sedgwick Avenue ja tämän jälkeen Cedar Park, Theodore High School, Hevalo, Twilight Zone ja Executive Playhouse. DJ Smokeyn ryhmittymä tanssijoineen esiintyi hänen asunnossaan ja tätä ympäröivissä puistoissa sekä The Cave ja Over the Dover -klubeissa Etelä-Bronxissa. Grandmaster Flash ja D-Squad puolestaan esiintyivät varsinkin keskeisimmän Etelä-Bronxin alueella Black Door, Boston Road Ballroom, Dixie Club, Mitchell Gym ja The Garrison -toimipaikoissa järjestetyissä tilaisuuksissa sekä 63 Park ja 23 Park -puistoissa.¹¹⁵

The Zulus ja siihen sisältyvät tanssiryhmät, Zulu Kings ja Shaka Zulus, olivat aktiivisia Itä-Bronxissa johtajansa Afrika Bambaataan myötä varsinkin Bronx River Centerissä sekä tuon alueen puistoissa ja kouluissa, kuten James Monroe

High School ja Adlai E. Stevenson High School. Disco King Mario tanssijoiheen esiintyivät vastaavasti näissä puistoissa ja kouluissa varsinkin Bronxdalen alueella Rosedale Parkissa, 123 Junior High Schoolissa, I.S. 131:ssä ja I.S. 167:ssä, joissa toimivat myös the Zulus -ryhmittymään kuuluvat tanssijat.¹¹⁶

Puertoricolaisista ryhmistä Rockwell Association suosi Belmont Parkia ja St. Martin of Tours -kirkon liikuntatilaa, kun taas The Bronx Boys breikkasi muiden muassa 118 Junior High Schoolissa ja sen ympäristössä, Crotona Parkissa ja 129 Parkin läheisen uima-altaan ympäristössä eli käytännössä 129 Parkin alueella. Kuuluisa breikkitaistelu puertoricolaisten ryhmien The Disco Kids ja Starchild La Rock välillä vuonna 1978 järjestettiin Etelä-Bronxissa hylätyssä rakennuksessa nimeltä Dungeon.¹¹⁷

Näissä breikkauspaikoissa esiintyi myös muita kuin edellä mainittuja esiintyjä. Esimerkiksi Webster P.A.L. oli varsin suosittu niin Kool Hercin, Grandmaster Flashin kuin the Zulus -ryhmittymän tanssijoiden keskuudessa. Breikkausryhmien tanssijat esiintyivät siten myös pääasiallisen vaikutusalueensa ulkopuolella Bronxissa. Hyvänä esimerkkinä pohjoisbronxilaisen Gun Hill Road -ryhmän Cholly Rock joka käytännössä esiintyi lähes kaikkialla Bronxissa Kool Hercin, the Zulus-ryhmittymän ja Grandmaster Flashin tilaisuuksissa mukaan lukien Pohjois-Bronxin esiintymispaikat, kuten the Valley ja Edenwald Center.¹¹⁸

Vaikka osa Bronxin breikkaajista vieraili oman kotialueensa ulkopuolella niin Bronxin sisällä kuin New Yorkin muissa kaupunginosissa, kuten Harlemissa ja Brooklynnissa¹¹⁹, ja vastaavasti Harlemin breikkaajat vierailivat Bronxissa, käytännössä Bronxissa oli alueita, joihin kuka tahansa ei voinut mennä ilman tukea paikallisilta hip hop -aktivisteilta tai muilta paikalliset olosuhteet tuntevilta. Erityisen vaaralliseksi tässä suhteessa katsottiin Bronx River Center ja sen lähialueet sekä the Nine (suomeksi ”yhdeksikkö”) -nimellä tunnettu alue itäisen 169. kadun ja Washington Avenuen kulmauksessa lähellä Bronxin Claremont-puistoa.

Monet Bronx River Houses ja Bronxdale Houses -asuntokompleksien ulkopuolisista breikkaajista pelkäsivät tämän alueen entisiä jengiläisiä, joista useat olivat liittyneet the Zulus -ryhmittymään. Vaikkakin the Zulus pyrki rauhanomaiseen rinnakkaiseloon kaikkien hip hopista kiinnostuneiden kanssa ja vastasi tapahtumisissaan turvatoimista, heidän joukossaan oli myös rikollisuuteen taipuvia henkilöitä, jotka ryöstivät ja pahoinpitelivät kyseisten asuntoalueiden ulkopuolelta tulleita tuntemattomia breikkaajia. Vastaavasti ”yhdeksikön” The Nine Crew oli toisaalta tuon alueen breikkaajien ja muiden hip hoppiin liittyneiden esiintyjien turvaryhmä, mutta myös ryösti alueen ulkopuolisia.

Väkivaltaa, ryöstöjä ja ampumisia tapahtui myös muissa Bronxin hip hop -tilaisuuksissa. Niitä ilmeni niin Kool Hercin kuin Grandmaster Flashin tapahtumissa, joissa välillä täytyi kyykistyä luotisateessa pöytien taakse turvaan tai juosta pakoon läsnäolijoiden alkaessa ammuskella puistokonsertissa. Kool Herc joutui toisinaan pyytämään osallistujia menemättä paikan saniteettitiloihin, jotteivat nämä tulisi ryöstetyksi.¹²⁰ Grandmaster Flashin tapahtumissa entisistä Black Spades -jengin jäsenistä koostuva turvaryhmä The Casanovas ryösti välillä jopa ”suojelemiansa” Flashin MC:itä ja paikalle saapunutta yleisöä.¹²¹

Etelä-Bronxin köyhyys, rikollisuus ja sen infrastruktuurin hävitys tuhopolttojen seurauksena tuli tutuksi ulkopuoliselle suurelle yleisölle 1970-luvulla, kun Bronxin kurjuutta näytettiin erilaisissa televisiokoosteissa jopa Yhdysvaltain silloisen presidentin Jimmy Carterin vieraillessa tuhojen keskellä vuonna 1977. Bronxin eteläosa koostui tuolloin pääasiassa afrikkalais-amerikkalaisista ja puertoricolaisista, joista kolmasosa eli sosiaaliturvan varassa. Bronxin työpaikat olivat siirtyneet paljolti alueen ulkopuolelle ja aiempi keski-luokkainen väestö muutti pois töiden ja parempien asunto-olosuhteiden toivossa. Rikollisuus ja työttömyys ei ollut pelkästään Etelä-Bronxin ongelma. Käytännössä koko New York oli rikollisuuden runtelema 1960–1970-luvuilla, mutta Etelä-Bronxissa tilanne oli keskimääräistä kriittisempi, mitä korosti alueen huumeiden käyttö ja sitä hallinneet jengit.¹²²

Tätä taustaa vasten keskeiset hip hop -historioitsijat Tricia Rose ja Jeff Chang sekä myös Katrina Hazzard-Donald ovat painottaneet hip hopin nousseen köyhän ja syrjäytyneen Bronxin afrikkalaisamerikkalaisen ja latinalaisamerikkalaisen väestön keskuudesta.¹²³ Vaikka erityisesti Etelä-Bronx oli köyhyyden kurjistama varhaisen ”hip hop”-ilmiön alkuvaiheessa 1970-luvun alussa ja myös myöhemmin 1970-luvulla, hip hopin synnyn kytkeytyminen köyhyyteen ei kuitenkaan ole aivan selvää.

Jos hip hopin aluksi katsotaan Kool Hercin ensimmäinen ”hip hop”-tapahtuma ja Kool Hercin tuon jälkeinen DJ-toiminta Länsi-Bronxin alueella, missä hän pääasiassa aluksi toimi (katso kappale ”Bronxin alkuperäiset 1970-luvun breikkausryhmät”), hänen lähtökohtiensa liittyminen suoranaiseen köyhyyteen on kyseenalaista. Ensinnäkin sekä Hercin isä että äiti työskentelivät. Hänen äitinsä oli sairaanhoitaja ja hänen isänsä oli mekaanikko Queensissä sekä paikallisen yhtyeen avustaja, joka oli hankkinut voimallisen äänentoistojärjestelmän yhtyettä varten. Jeff Changin mukaan Herc ja hänen perheensä muuttivat uuteen asuintaloon Sedgwick Avenuella, joka sijaitsi varsin hyvämaineisella alueella. Chang myös tähdentää, että ensimmäiseen ”hip hop” -tapahtumaan osallistui lukioikäisiä, kunnollisia, ei-rikollisia ja ei-jengityyneitä nuoria pääasiassa Hercin kotitalon läheiseltä alueelta. Hercin siskon Cindyn mukaan kotitalon soittotapahtumissa ei esiintynyt häiriöitä ja yksi näihin tapahtumiin osallistuneista on todennut osallistujien pukeutuneen hyvin. Tosin Cindyn mukaan heillä ei ollut varaa strobovaloihin ensimmäisessä ”hip hop”-tapahtumassa¹²⁴, mikä on viittaus jonkinlaiseen varattomuuteen, mihin myös viittaa jo juhlien lähtökohta: niiden järjestäminen Cindyn kouluvaatehankintoja varten¹²⁵. Kaiken kaikkiaan näissä tilaisuuksissa ei ollut vastaavanlaista ”ghetto”-tunnelmaa kuin myöhemmissä hip hop -tapahtumissa ampumisineen.

Myöskään muiden hip hoppiin keskeisesti vaikuttaneiden DJ:iden toiminta ei vaikuta täysin kummunneen köyhyyden runteleman yhteisön taloudellisista rajoitteista. Afrika Bambaataan äiti oli myös sairaanhoitaja ja hänen kotonaan oli

runsaasti levyjä, joita Bambaataa soitti ystävilleen äitinsä ollessa töissä.¹²⁶ Vaikka Bambaataa joutui toisinaan lainaamaan äänentoistolaitteistoa ja levysoittimia hajonneiden tilalle muilta Itä-Bronxin DJ:eiltä, hänen väitetään olleen ”master of records”, jonka suuri äänitekokoelma vakuutti jopa Kool Hercin.¹²⁷ Äänitteet eivät tavallisesti olleet ilmaisia, koska Bambaataa, kuten muutkin hip hop -DJ:t ostivat tai muuten hankkivat levyjä.¹²⁸

Grandmaster Flash keräsi hylättyjä elektronisia laitteita ja komponentteja kaduilta pyrkiäkseen korjaamaan ne toimintakuntoisiksi.¹²⁹ Tämä viittaa hänen köyhyyteensä ja hän on itsekin sanonut olleensa vähäosainen. Tosin hän työskenteli kouluaikoinaan lähettinä, joten hän ei ollut rutiköyhä. Hän myös pystyi ostamaan kytkimen elektroniikkaa myyneestä liikkeestä itse tekemäänsä mikseriä varten, jonka hän koosti koulussa oppimansa elektroniikkaan liittyvän tietämyksen avulla.¹³⁰ Häinkin joutui turvautumaan muiden apuun saadessaan tarvitsemansa äänentoistojärjestelmän ja levysoittimet rikollisilta tutuiltaan, jotka olivat varastaneet ne Bronxin Huntspoint Palace -tanssisalista. Flash kuitenkin menestyi ja pystyi vuokraamaan Gladiator-nimisen varsin vaikuttavan äänentoistojärjestelmän.¹³¹

Bronxdale Houses:in DJ:t Kool DJ Dee ja Disco King Mario poikkesivat Bronx River Houses:in Afrika Bambaataan tavoin köyhistä lähtökohdista. Kool DJ Dee lainasi voimallista äänentoistolaitteistoa Disco King Mariolle, joka oman DJ-apulaisensa mukaan työskenteli rakennuksen ylläpitäjänä Bronxdalen läheisissä kouluissa.¹³² Siten Mario kävi myös muissa töissä ansaitakseen elantonsa. Pohjois-Bronxin hip hop -DJ:eillä Baronilla ja Breakoutilla oli samoin voimallinen ja uudenaikainen äänentoistojärjestelmä nimeltään Sasquath, minkä hankkiminen myös vaati rahaa.¹³³

Edellä mainittujen DJ:eiden äänentoistojärjestelmien ylläpitoonkin kului rahaa. Kuten Kool Herc on todennut, hänen vahvistimensa saattoi hajota voimallisen käytön seurauksena ja uuden hankintaan tarvittiin rahaa. Vastaavasti Baronin ja Breakoutin kaiuttimet hajosivat säännöllisesti, joiden korjaamiseen

saattoi kuluja jopa 2 000 dollaria.¹³⁴ Tricia Rose on todennut varhaisten hip hop -DJ:ien ymmärtäneen taloudellisen hyödyn merkityksen, vaikkakin – Rosen mukaan – monet näistä DJ:istä eivät tätä aivan aluksi ymmärtäneet.¹³⁵ He eivät silti toimineet DJ:inä pelkän hauskanpidon vuoksi. Hip hopin alkuvaiheen kokonaiskuvassa köyhyyden rooli hip hopin toimintaan vaikuttavana keskeisenä tekijänä on edellä kuvatun perusteella kuitenkin varsin kyseenalaista.

Huomioiden Bronxin breikkauksen painottumisen köyhyyden kurjistaman Etelä-Bronxin alueelle (katso sivut 131 ja 134) oikeansuuntaisempaa olisi todeta hip hopin toteutuksen painottuneen köyhyyden keskelle itse ilmiön keskeisen peruselementin break beatien synnyn jälkeen ja tuon köyhyyden tulleen myöhemmin hip hoppina tunnetun ilmiön tunnusmerkiksi.

Bronxin alkuperäisen breikkauksen loppu

Disko ilmiönä kulminoitui vuoteen 1977 mennessä. Tuolloin siitä oli tullut keskeinen osa vallitsevaa populaarikulttuuria.¹³⁶ Tämä todennäköisesti vaikutti myös breikin suosioon, sillä Bronxin aikuistuneet afrikkalaisamerikkalaiset breikkaajat jättivät breikkauksen samoihin aikoihin vuosien 1977–1978 tietämissä osan heistä ja muista hip hop -aktivisteista siirtyessä diskokulttuuriin. He vierailivat Bronxin ja Harlemin ulkopuolella Manhattanilla sijainneissa diskoissa, joista tunnetuimpiin kuului Manhattanin eteläosassa sijainnut Paradise Garage.¹³⁷

Nämä tanssijat, kuten muutkin hip hop -aktivistit, jatkoivat myös hip hop -kulttuurin parissa muiden muassa tanssimalla siihen liittyvää Freak-tanssia, josta käytettiin myös nimeä Freaky-deaky. Freaky-deakyn toisaalta sanotaan olleen yksi diskotansseista, joista Freak sai alkunsa. Freakia tanssittiin diskomusiikkiin, kuten Chic-yhtyeen tuolloiseen diskohittiin 'Le Freak', mutta sitä tanssittiin myös break beat -musiikkiin. Freak oli käytännössä uusi versio vanhasta hitaaseen musiikkiin tanssitusta jazztanssista Slow Drag, joka tunnettiin myös nimellä Grind, ja uudemmasta hip hop -sukupolven suosimasta 500:sta, jossa

pari liikkui sivuttaissuuntaisesti ja alaspäin, Freakin ollessa nopeatempoisempi tanssi. Näissä tansseissa pari tanssi hyvin läheisessä kontaktissa varsinkin lantioiden kohdalla, mikä muistutti ”simuloitua seksiä”. Kun Slow Drag perustui paritanssimiseen vartaloiden ollessa vastakkain lähes paikallaan, Freak-tanssissa pari oli vastakkain tai peräkkäin tai jopa lattiatasolla parin kosketellessa toisiaan ja vartaloiden tehdessä välillä pumppaavaa liikettä. Freak-tanssissa saattoi olla kolmekin tanssijaa yhtä aikaa ”parina” naispuolisen tanssijan ollessa keskellä ja miespuolisten tanssijoiden ollessa hänen edessään ja takanaan. Freak oli suosittu ympäri Yhdysvaltoja ja siinä järjestettiin kilpailuja.¹³⁸

Toinen Freakin kaltainen ja samoihin aikoihin muotiin tullut tanssi oli Chicagon afrikkalaisamerikkalaisista ja latinalaisista diskoista lähtöisin oleva The Spank, jota tanssittiin aluksi Le Pamplemoussen ’Le Spank’ ja Morris Jeffersonin ’Spank Your Blank Blank’ -kappaleisiin. The Spank perustui tanssiparin läimimiseen varsinkin takapuoleen sekä autenttisiin jazztansseihin Shimmy ja four corners. 1970-luvun breikkaajat tanssivat four cornersia jo vuosia aiemmin Incredible Bongo Bandin ’Bongo Rock’ -kappaleeseen. The Spankin liikekieleen kuului erilaiset lantion, polvien ja käsien liikkeet sekä olkapäiden ja vartalon yksinkertainen liikuttaminen puolelta toiselle. The Spank oli Freakin tavoin suosittu diskoissa ja siinäkin kilpailtiin joidenkin alkuperäisistä breikkaajista tanssiessa The Spankia breikkausuransa jälkeen.¹³⁹

Hustle ei myöskään ollut tuntematon tanssi näille breikkaajille ja hip hop -aktivisteille tuossa vaiheessa. Kuten aiemmin todettiin ja taulukosta 3. ilmenee, Kool Hercin tanssiryhmässä oli myös Hustle-tanssijoita. Afrika Bambaataan the Zulus -ryhmittymällä oli oma Hustleen keskittynyt Zulu Hustlers -tanssiryhmä breikkausryhmien ohessa, ja osa alkuperäisistä breikkaajista on todennut tanssineensa Hustlea breikkausten välissä. Kool Hercin ryhmään kuulunut Hustle-tanssija Chip väittää, että hän tanssi pariensa kanssa diskojen Hustle-tanssiversioista poikkeavaa Hiphop Hustle:a, jossa tehtiin vähemmän pyörytyksiä ja naispartneri liikkui enemmän lattiaa kohti kuin diskoversioissa.¹⁴⁰

Hip Hop -tanssiin liitettiin myös muita tanssimuotoja 1970-luvun lopussa, kuten olkapäiden liikuttamiseen keskittyvä Patty Duke.¹⁴¹ Keskeisimpiä näistä tanssimuodoista olivat locking sekä New Yorkissa Electric Boogie ja Electric Boogaloo -nimillä tunnettu robotinomaisiin liikkeisiin perustuva tanssi, joka perustui Yhdysvaltain länsirannikon ”popping”-tanssityyliin.¹⁴² Poppingiin ja sen sisarlajiin lockingiin liittyneet tanssijat esiintyivät alun perin Chicagossa ja myöhemmin Los Angelesissa kuvatussa suosituksa *Soul Train* -musiikkiohjelmassa, jota televisioitiin ympäri Yhdysvaltoja New York mukaan lukien. Jackson 5 -yhtyeen Michael Jackson käytti robotinomaisia tanssiliikkeitä ’Dancing Machine’ -kappaleen *Soul Train* -esityksissä vuonna 1973.¹⁴³ Bronxin alkuperäiset breikkaajat Sa-Sa, Clark Kent, James Bond ja Imperial JC ovat kertoneet tehneensä robottimaisia tanssikuvioita tanssirutiineissaan. Imperial JC:n mukaan Michael Jacksonin *Soul Train*in ’Dancing Machine’ -esitysten robottitanssiminen vaikutti keskeisesti heidän tanssimiseensa. Cholly Rock onkin todennut *Soul Train*issa esitetyn the Robot -tanssin vaikuttaneen voimakkaasti breikkaajiin ja *Soul Train* -ohjelmassa esiintyneiden tanssijoiden liikkeitä kopioidun burningiin liittyvässä tanssimisessä.¹⁴⁴ Siten on perusteltua lukea myös *Soul Train*in tanssijat osaksi hip hop -tanssia.

Länsirannikon *Soul Train* -tanssijat osana hip hop -tanssia

Soul Train oli afrikkalaisamerikkalaisille suunnattu ja heidän keskuudessaan suosittu afrikkalaisamerikkalaisiin musiikkityyleihin, soul-, funk-, rhythm and blues ja disko, sekä näihin liittyvään tanssimiseen keskittynyt TV-ohjelma vuosien 1970–2008 välillä¹⁴⁵. Ohjelman kehitti ja omisti afrikkalaisamerikkalainen Don Cornelius, joka toimi pääjuontajana vuoteen 1993 asti jatkaen tuon jälkeen ohjelman taustavoimissa.¹⁴⁶ Hän myi *Soul Train* -formaatin vuonna 2008, mikä

päätti TV-ohjelman tarinan¹⁴⁷. Cornelius aloitti ohjelman tuottamisen Chicagossa vuonna 1970 perustaen ohjelman musiikillisen ja tanssillisen osuuden pitkälti afrikkalaisamerikkalaisiin chicagolaisiin artisteihin ja yläasteikäisiin teineihin.¹⁴⁸ Vuodesta 1971 alkaen *Soul Train*ista tehtiin Chicagon version lisäksi myös kansallista versiota Los Angelesissa, joka perustui Los Angelesin tanssiviin afrikkalaisamerikkalaisiin nuoriin ja kansallisiin musiikkitähtiin. Tätä versiota televisioitiin ympäri Yhdysvaltoja.¹⁴⁹ New Yorkin WNEW-TV aloitti huhtikuussa 1972 *Soul Train*in kansallisen version televisioinnin kerran viikossa lauantai-aamupäivisin lähettäen *Soul Train* -jaksoja ainakin vuoteen 1983 asti.¹⁵⁰

Ohjelmasta löytyy useita videoklippejä YouTubessa ja myös kaupallisia DVD-koosteita, joissa on kuvattu *Soul Train*in tanssijoita tanssimassa soitettuun musiikkiin sosiaalitanssimaisesti tanssilattialla tai niin sanotussa *Soul Train* -linjamuodostelmassa.¹⁵¹ Tämä muodostelma koostui kahdesta vastakkaisesta nais- ja miestanssijoiden jonosta. Jonojen keskelle muodostui käytävä, jota pitkin yleensä nais- ja miestanssijoista koostuva pari eteni kohti heitä kuvaavaa kameraa. Parin osapuolet esittivät yksilöllisiä tanssiaskeliaan, kunnes kamera siirtyi seuraavaan jonossa etenevään pariin. Käytännössä kuvauspaikalla oli kaksi tällaista linjamuodostelmaa, joiden tanssijoita kuvattiin ohjelmakoosteissa vaihtelevasti.¹⁵²

*Soul Train*in linjamuodostelma perustui selkeästi 1950-luvun rock and roll -tanssiin the Stroll, jossa parin jäsenet tanssivat jonojen välissä varsinkin perinteistä Camel Walk -jazzaskelta edeten samalla kohti jonojen päätä. Molempien muodostelmien jonoissa vuoroaan odottavat tanssijat tekivät ennalta sovittua yhdenmukaista askellusta. The Stroll sai alkunsa afrikkalaisamerikkalaisessa tanssikulttuurissa ja sitä esitettiin aluksi afrikkalaisamerikkalaisen Mitch Thomasin itärannikon Delaware Valley:n alueella lähetetyssä paikallisessa TV-ohjelmassa. josta valkoinen Dick Clark kopioi tämän tanssin kansalliseen *American Bandstand* -TV-formaattiin.¹⁵³

Hyviä esimerkkejä vuosien 1973–1974 *Soul Train* -linjatanssimisesta ovat *Soul Trainin* tanssijoiden esiintymiset O’Jays-laulajakolmikron ’Put Your Hands Together’ -kappaleeseen vuonna 1973 sekä Earth Wind and Fire -yhtyeen kappaleisiin Evil vuonna 1973 ja ’Mighty Mighty’ vuonna 1974. Näissä filmatisoinneissa tanssiparin osapuolet esittivät tavallisesti yksilöllisesti, mutta myös parinsa kanssa yhteistyössä, aikansa rock and roll -tanssimiseen liittyviä askelia, joissa yläkehon, varsinkin käsien liikkeet, olivat keskeisiä. ’Mighty Mighty’ -esityksessä mukana oli myös locking-tanssimista ja Evil-kappaleeseen tehtiin charleston-tyyppistä jalkojen liikettä, joka saattoi olla lähtöisin 1960-luvun Mashed Potatoe -tanssista. Nämä tanssijat tekivätkin monesti tanssiliikkeitä myös jaloillaan, mikä poikkesi 1960-luvun rock and roll -tanssien liikkeen painottumisesta yläkehoon.¹⁵⁴

Jokaiseen näistä videoista sisältyi sekä pystyasennossa että lattiatasossa tanssimista. Yksi Evil-kappaleen miespuolisista tanssijoista teki lattiatasossa toistuvasti puolispagaatin tyyllisiä askelia ilman pystyasentoon nousemista näiden askelien välillä ja toinen saman kappaleen tanssijoista teki kuperkeikkoja eteen- ja taaksepäin nousten lopussa pystyasentoon. ’Mighty Mighty’ -kappaleen alkupuolella miestanssija pudottautui lattiaan päinmakuuasentoon ja pyörähti ympäri tehden spagaatin ja palasi sitten uudelleen päinmakuuseen, josta kääntyi lopulta selinmakuuasentoon. Vastaavantyyppinen liike vähemmällä käännöksillä tehtiin ’Put Your Hands Together’ -esityksessä, jossa tehtiin lisäksi nykybreikkauksen helikopteriliikettä muistuttava lattiatason kuvio.¹⁵⁵ Nämä lattiatason kuviot ja *Soul Trainin* pystyasennossa tapahtunut tanssiminen todennäköisesti antoivat vaikutteita breikkaajien lisäksi myös burning-aikakauden tanssijoille.

Jos *Soul Train* -tanssijoiden ja breikkaajien välillä voidaan jälkikäteen nähdä selkeitä yhtäläisyyksiä, erityisesti *Soul Trainin* the Robot -tanssiminen vaikutti aikansa burningiin ja breikkaukseen, kuten edellisen kappaleen lopussa todettiin. Jackson 5 -yhtyeen Michael Jackson teki robottimaisia liikkeitä yhtyeen esittäessä

'Dancing Machine' -kappaletta *Soul Train*issa vuonna 1973. Näiden liikkeiden on katsottu kuuluneen tuon ajan the Robot -tanssiin, jonka Michael Jackson oppi muilta tanssijoilta. Hän ei kuitenkaan ollut ensimmäinen, joka demonstroi robottimaisia liikkeitä *Soul Train*issa. Historioitsija Christopher P. Lehmanin mukaan *Soul Train* -tanssijat tekivät "mekaanisia" liikkeitä jo vuodesta 1971 alkaen, ja tanssihistorioitsija Thomas Guzman-Sanchez väittää, että Charles 'Robot' Washington, joka oppi robottimaisen liikekielen los angelesilaiselta miimikolta, esitti pareineen robottitanssia *Soul Train*issa noihin aikoihin.¹⁵⁶ Vastaavaa liikettä on myös nähtävissä edellä mainituissa 'Put Your Hands Together'- ja 'Mighty Mighty' -linjatanssimisissa, joissa muutama tanssija tekee mekaanista hidastettua liikettä lyhyesti. Jacksonin 'Dancing Machine' -esitykset sekä *Soul Train*issa että tämän ulkopuolissa TV-ohjelmissa olivat kuitenkin keskeisiä the Robot -tanssin popularisoinnissa¹⁵⁷, ja Bronxin alkuperäiset breikkaajat viittasivat myöhemmissä haastatteluisaan nimenomaan näihin Jacksonin *Soul Train* -esityksiin, mikä tukee niiden vaikutusta tanssivien katsojien keskuudessa.

*Soul Train*in tanssiminen herätti myös aikansa lehdistön mielenkiinnon. *The New York Times* -sanomalehden alkuvuonna 1973 julkaisemassa artikkelissa kerrottiin *Soul Train*issa näytettyjä tanssiaskelia hyödynnetyn "lähes väistämättä" afrikkalaisamerikkalaisten tanssitapahtumissa niin New Yorkissa kuin Yhdysvaltain etelässä sijaitsevassa Atlantassa. Artikkelin mainitsemia *Soul Train* -tansseja olivat "Breakdown", "PA Slaughter", "The Homosexual", "Penguin" ja "The Backbreaker".¹⁵⁸

Soullaulaja Rufus Thomaksen kehittämä ja hänen kappaaleeseensa perustunut "The Breakdown" oli suosittu varsinkin Los Angelesissa 1970-luvun alussa.¹⁵⁹ Los Angelesissa tuolloin vaikuttanut lockingin keksijä ja *Soul Train* -tanssija Don Campbell on myöhemmin demonstroinut Breakdownia, ja hänen esimerkkinsä perusteella tanssi muistutti 1920-luvun Black Bottom -jazztanssia.¹⁶⁰ *The New York Times*in antaman kuvauksen perusteella Breakdowniin sisältyi shuffle-askelia, mikä viittaa tanssin nimen mukaisesti Yhdysvaltain orjuuden aikaiseen

samannimiseen steppityyliseen tanssiin, kun taas nimensä mukaisesti pingviinin liikkumista imitoivaa Penquin -askelta käytettiin jo 1950-luvun mambotanssissa, ja The Backbreaker oli käytännössä vartalon joustavuutta vaativaa taivuttamista ja pudottautumista taaksepäin, mitä tehtiin muiden muassa Harlemin Savoy Ballroomissa vuosikymmeniä ennen *Soul Trainia*. Uusista tansseista Pennsylvania (PA) Slaughter mukaili samannimisen ”elokuvasankarin” liikekieltä, ja The Homosexual esitteli liioitellun hienostuneesti liikkuvan tanssijan, vaikkakin artikkelissa todettiin, ettei kyseessä ollut mitään epäkunnioittavaa.¹⁶¹

The New York Timesin artikkelin mainitsemat tanssit olivat sekoitus vanhoja jazztansseja ja uusia rock and roll -tansseja, joilla oli selkeä perusta afrikkalaisamerikkalaisessa tanssikulttuurissa. Artikkelissa tunnistettiin tämä yhteys afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuuriin viittaamalla aiempien vuosikymmenien be bop ja blues -musiikkityyleihin ja niiden tanssittavuuteen afrikkalaisamerikkalaisten keskuudessa. Siinä katsottiin varsinkin rhythm and bluesin olleen keskeinen *Soul Trainin* musiikkityyli, jossa painotettiin tahdin parillisia iskuja jazzmusiikin tavoin. Vaikka *Soul Trainissa* soitettu musiikki painotti parillisia iskuja, artikkelin mukaan tanssijat tanssivat myös ”iskujen ympärillä” olematta aina tarkalleen musiikin iskuilla. *Soul Trainin* tanssijoiden korostettiin kuitenkin hyödyntäneen ”korkeatasoisesti” musiikin ryhmiä¹⁶², eivätkä he siten olleet epärytmisiä.

Jazztanssihistorioitsija Mura Dehn keskusteli julkaisemattomassa artikkelissaan alkuperäisen jazztanssin rytmisestä luonteesta. Hänen mukaansa jazztanssija huomioi jazzmusiikin offbeat-painotuksen, mutta tanssi myös iskujen välissä eli niiden ympärillä perustaen tanssinsa musiikin rytmiin.¹⁶³ Jazztanssijan rytmi oli kuitenkin hallittu: se ei muuttunut satunnaisesti, mikä olisi ollut epärytmistä.¹⁶⁴ Aiemmin mainituissa vuosien 1973–1974 *Soul Train* -esityksissä on nähtävissä *The New York Timesin* artikkelin mainitsemaa iskujen välissä tanssimista, mutta niissä on monesti nähtävissä tanssijoiden liikkeiden suuntautumista lattiaa kohti ja musiikin parillisten iskujen painotusta, mikä oli

soitetun musiikin mukaista. Kyseessä oli alkuperäisen jazztanssin mukaista liikehdintää: heidän tanssimisensa erosi selvästi nykytanssiin perustuvasta ”modernin” jazztanssin liikekielestä, jossa tanssijan liikekieli suuntautuu lattiasta pois päin ja harvoin painottaa musiikin parillisia iskuja.¹⁶⁵

1970-luvun breikkaajista Bronxin Anthony ’Cholly Rock’ G. Horne, Curtis ’Kurtis Blow’ Walker ja Harlemin The Floor Masters -ryhmän Drac ovat todenneet *Soul Trainin* locking-tanssijoiden vaikuttaneen suurella määrällä heidän aikansa tanssimiseen. Horne katsoo näiden tanssijoiden vaikuttaneen burning-aikakauden tanssiin ja Walkerin mielestä locking-tanssijat vaikuttivat tuon ajan breikkaukseen. 1970-luvun loppupuolella vaikuttanut Drac jää näiden mielihiteiden välimaastoon toteamalla locking-tanssijoiden pystyasennossa tehdyn tanssin vaikuttaneen omaan lattiataason tanssiinsa. Anthony G. Horne näkee jopa *Soul Trainissa* esiintyneen the Lockers -ryhmän ainoan naisjäsenen Toni Basilin olleen kirjaimellisesti ”alkuperäinen b-girl” antaen siten tunnustusta *Soul Trainin* locking-tanssijoiden merkitykselle varhaisessa ”hip hop”:ssa.¹⁶⁶

The Lockers -ryhmän alkuperäisenä johtohahmona toimi vuonna 2020 kuollut Don Campbell, joka väitti kehittäneensä Los Angelesissa vuonna 1969 locking-tanssin keskeisen periaatteen: käsien, jalkojen ja muun kehon staccatomaisen liikuttamisen. Campbellin mukaan locking perustui nivelien ”lukitsemisilla” aikaansaatuihin liikkeisiin. Näillä ”lukitsemisilla” eli käytännössä kehon nopeilla liikemuutoksilla ja liikkeiden äkillisillä tai viivästetyillä pysäyttämisisillä sekä niistä seuranneista kämmenien pyörähdyksistä ja sormella osoituksista syntyi liikekieleltään kulmikas tanssi, jossa liikkeet eivät jatkuneet pehmeästi soljuen kuviosta toiseen. Campbell kehitti lockingin vahingossa yritettyään kopioida – tarinasta riippuen – joko Funky Chicken tai the Football -rock and roll -tansseja tai hän yritti kopioida kansatanssijan robottimaisia liikkeitä. Funky Chicken perustui Rufus Thomasin menestyskappaleeseen ’Do the Funky Chicken’ ja oli nimensä mukaista tanssimista. The Football perustui jalkaterien ”liuttamiseen” vuorotellen vastakkaisen jalan takaa eteen täyden-

nettynä käsien liikkeillä. Koska Campbellin tanssitaidot tuolloin olivat varsin vähäiset, hän teki äkkinäisiä ja nykiviä liikkeitä, jotka saivat yllättävän positiivisen vastaanoton. Yksi läsnäolijoista kutsui Campbellin liikkeitä ”lock” (lukko) -nimellä, mistä locking sai termillisen alkunsa.¹⁶⁷

Don Campbell aloitti *Soul Train* -tanssijan uransa TV-ohjelman ensimmäisen kansallisen tuotantokauden aikana loppuvuonna 1971. Palkkariidan seurauksena Campbell kuitenkin erotettiin ohjelmasta varsin pian, minkä jälkeen hän muodosti The Cambellock Dancers -tanssiryhmän (katso taulukko 5), joka tuli tunnetuksi the Lockers -nimellä. Historioitsija Christopher P. Lehmanin mukaan Campbell lähti ohjelmasta ennen toista tuotantokautta keväällä 1972, kun taas tanssihistorioitsija Thomas Guzman-Sanchez väittää tämän tapahtuneen vuoden 1973 alkupuolella. Don Campbellin oman kertomuksen perusteella hän jätti *Soul Trainin* tätä ohjelmaa promotoineen kiertueen jälkeen, mikä viittaa Campbellin olleen *Soul Trainissa* vain kevääseen 1972 asti, koska tämä kiertue tapahtui vuoden 1972 alkupuolella.¹⁶⁸ Vaikka Don Campbell jätti *Soul Trainin* TV-ohjelmat, hänet mainittiin *The New York Amsterdam News* -sanomalehdessä *Soul Train* -ryhmäläisenä näiden tanssijoiden esiintyessä Don Corneliuksen johdolla Harlemin Apollo-teatterissa elokuussa 1973.¹⁶⁹ Kyseessä oli todennäköisesti vain yksittäinen *Soul Trainiin* liittyvä esiintyminen.¹⁷⁰ Campbell tanssiryhmineen palasi takaisin *Soul Trainin* TV-ohjelmiin vasta tammikuussa 1975 ja he esiintyivät tässä ohjelmassa vain kahteen otteeseen: viimeisen kerran syyskuussa 1976.¹⁷¹ Tosin *Soul Train*:sta kirjoittanut Ahmir ’Questlove’ Thompson väittää, että the Lockers -ryhmä esiintyi ohjelmassa maaliskuussa 1972. Tuo olisi ollut juuri ennen *Soul Trainin*:in televisiointia New Yorkissa huhtikuusta 1972 alkaen.¹⁷²

Siten *Soul Train* -esiintymisiensä perusteella the Lockers -ryhmän vaikutusmahdollisuudet ohjelman newyorkilaisiin katsojiin ja tätä kautta varhaiseen breikkaukseen ja sitä edeltäneeseen burning-vaiheeseen jäivät vähäiseksi. 1970-luvun puoliväliin mennessä nämä katsojat näkivät teoriassa vain kaksi the Lockers -ryhmän *Soul Train* -TV-esitystä ja mahdollisesti Don Campbellin

Apollo-teatteriesiintymisen,¹⁷³ koska Campbell poistui *Soul Trainin* TV-esityksistä todennäköisesti keväällä 1972 ennen toista kansallista tuotantokautta ja ensimmäistä kansallista tuotantokautta ei televisioitu New Yorkissa. Nämä katsojat saattoivat nähdä Don Campbellin muissa televisio-ohjelmissa vuosien 1973 ja 1976 välillä, jolloin Campbell ryhmineen esiintyi muiden muassa Roberta Flackin ”televisiospesiaali”-ssa, Johnny Carsonin juontamassa *Tonight Show*:ssa sekä *Saturday Night Live* ja *American Bandstand* -ohjelmissa.¹⁷⁴

*Soul Train*issa esiintyi myös muita locking-tanssijoita. The Puppets -tanssiryhmä esiintyi ohjelman chicagolaisessa versiossa 1970-luvun alkupuolella menestyen jopa niin, että heitä pidettiin alkuperäisenä the Lockers -ryhmänä.¹⁷⁵ Myös vuonna 1972 perustettu the Go Go Brothers -niminen locking-ryhmä saattoi esiintyä *Soul Train*issa. Ainakin yksi tämän ryhmän jäsenistä siirtyi the Lockers:iin vieden ryhmän tanssirutiineja mukanaan.¹⁷⁶ Don Campbellin tanssityyliä kopioitiin ja lockingia tanssittiin ohjelmassa myös ilman häntä, mikä on nähtävissä aiemmin mainituissa *Soul Train* -videoklipeissä. 1970-luvun puolivälissä *Soul Train*iin tuli mukaan uusia Campbellin lockingista voimakkaita vaikutteita saaneita tanssijoita, kuten Shalamar-yhtyeestä tunnettu Jeffrey Daniel, jotka puolestaan vaikuttivat 1970- ja 1980-lukujen *Soul Train* -tanssijoihin.¹⁷⁷ Siten on hyvin mahdollista, että *Soul Trainin* locking vaikutti New Yorkin tanssijoihin. The Lockers -ryhmä hajosi sisäisiin ristiriitoihin vuonna 1977 ja Campbell perusti uusia Lockers-kokoonpanoja aina vuoteen 1978 asti. Vuonna 2003 kuollut Fred Berry, yksi Lockersien entisistä jäsenistä, tuli TV-katsojille tutuksi *What's Happening!* -saippuaopopperan lockingia tanssivana Rerun-hahmona vuosien 1976 ja 1979 välillä.¹⁷⁸ Fred Berry'n Rerun-roolilla oli vaikutusta myös breikkaajiin: alkuperäinen breikkaaja Anthony G. Horne mainitsee Rerunin yhtenä vaikutteena heidän tanssiinsa.¹⁷⁹

Taulukko 5. The Campbellock Dancers vuonna 1973.¹⁸⁰

Donald 'Don' Campbell	alkuperäinen jäsen.
Fred 'Mr. Penquin' Berry	alkuperäinen jäsen.
Leo 'Fluky Luke' Williamson	alkuperäinen jäsen.
Bill 'Slim the Robot' Williams	alkuperäinen jäsen.
Greg 'Campbellock Junior' Pope	alkuperäinen jäsen.
Adolfo 'Shabba Doo' Quiñones	sijaisti Don Campbellia tämän osallistuessa Soul Train Touriin, joka mahdollisesti liittyi <i>Soul Train</i> -ryhmän Apollo-teatteriesiintymiseen vuonna 1973. Tämän jälkeen Quiñones vakinaistettiin kokoonpanoon.
Toni Basil	toimi aluksi pelkästään ryhmän managerina ja koreografina. Tanssi ryhmän jäsenenä vuodesta 1973 alkaen.

Lockingin vaikutus näkyi myös muissa *Soul Trainin* tanssityyleissä. 1970-luvun alusta mukana olleet *Soul Train* -tanssijat Tyrone Proctor ja Lil' Joe Chism tekivät tunnetuksi äkillisiin tai viivästettyihin pysähdyksiin ja elokuvatahtien poseerauksien matkimiseen perustuneen Posing-tanssin, joka sai väitetysti alkunsa 1960-luvun lopussa ja levisi Los Angelesin gay-klubeihin. Proctor ja Chism saivat vaikutteita tanssiinsa samaan aikaan *Soul Trainissa* esiintyneeltä Don Campbellilta. Locking-vaikutteiden fuusioituminen Posingiin tunnettiin aluksi Punking-nimellä, jossa feminiinisten poseerauksien lisäksi isohkot käsivarsien liikkeet olivat keskeisiä. Tämän tanssin terävähköistä käsien ja pään liikkeistä nimensä saanutta variaatiota kutsuttiin Waackingiksi, jonka tunnetuimpia esittäjiä oli *Soul Trainin* The 'Outrageous' Waack Dancers 1970-luvun loppupuolella. Tähän ryhmään Tyrone Proctorin tavoin kuulunut Jeffrey Daniel toi mukanaan

locking-vaikutteita, ja ryhmän Cleveland Moses tanssi omaa locking-versiotaan. Kokonaisuudessaan *Soul Trainin* Waack-tanssijat hyödynsivät erilaisia tanssityylejä esityksissään. Näitä muita tyylejä olivat esimerkiksi aiemmin mainitut the Robot ja the Spank.¹⁸¹

Jeffrey Daniel ja hänen kanssatanssijansa demonstroivat todennäköisesti ensimmäisinä The Electric Boogaloo -ryhmältä oppimaansa uutta Popping-tanssityyliä *Soul Trainissa* vuonna 1979. Danielilta ja hänen tanssipariltaan saamansa vinkin perusteella Don Cornelius kutsui tämän ryhmän ohjelmaansa.¹⁸² Kehon robottimaisen täsmällistä ja minimaalista liikkumista esittänyt The Electric Boogaloo -ryhmä vieraili ohjelmassa kahteen kertaan vuosien 1979–1980 aikana. Alkuperäiseltä nimeltään ja kokoonpanoltaan the Electric Boogaloo Lockers -ryhmä syntyi kolme vuotta aiemmin sen johtohahmon Sam Solomonin tutustuttua Oakland Funk Boogaloo -tyylistä vaikutteita saaneisiin tanssijoihin Kalifornian Fresnossa. Funk Boogaloo nimensä mukaisesti perustui funk-musiikkiin ja erosi aggressiivisemmän ja vahvarytmisen ilmaisunsa vuoksi länsirannikon pehmeämmästä lattianmyötäisestä Soul Boogaloo -tyylistä. Funk Boogaloossa korostui vertikaalinen liikesuunta hyppivinä ja pomppivina liikkeinä. Keskeisenä osana tässä tanssissa olivat Posingin tavoin äkilliset ja viivästetyt pysähdykset, jotka voimallisesti tehtyinä saattoivat johtaa ravistuksiin. Nämä ravistukset muistuttivat myöhempää popping-tanssityyliä, jota The Electric Boogaloo -ryhmä käytti esityksissään.¹⁸³

Poppingin keksijäksi on ehdotettu joko Sam Solomonia tai hänen tapaamaansa kahta Oakland Funk Boogaloosta vaikutteita saanutta tanssijaa, William Green Jr.:a ja Ricky Darnell McDowellia, joilta Sam Solomon väitetysti oppi poppingin vuonna 1976. Popping perustui lihasten sykähätelevään käyttöön, joka näkyi pienehköinä ja nopeina vartalon mekaanisina liikkeinä. Länsi-Fresnossa Solomonin tavoin asuneet Green Jr. ja McDowell väittävät luoneensa vuonna 1975 tanssityylin, jota heidän yleisönsä aluksi luuli lockingiksi johtuen todennäköisesti heidän tuolloisen ryhmänsä nimestä the Ace Tre Lockers.

McDowellin todettua, että hän ja William Green jr. tanssivat Pop-tyyliä, yleisö alkoi kutsumaan heidän tanssiaan popping-nimellä.¹⁸⁴

Sam Solomon on tunnettu Boogaloo Samina, mikä viittaa hänen boogalootaustaansa. Omien sanojensa mukaan hän oppi boogaloon alun perin 1960-luvulla perustuen sen ajan the jerk, the Twist ja muihin muotitansseihin boogaloon ollessa sateenvarjotermi näille tansseille. 1970-luvulla hän kehitti poppingin the jerk-tanssin avulla lisäämällä populaartelevan 'pop, pop, pop' -liikekielen siihen. Hänen kehittämänsä boogaloo perustui poppingin lisäksi 13:een muuhun toisistaan eroavaan ”tyyliin”, jotka luotiin vuonna 1976.¹⁸⁵ Hänen veljensä Timothy 'Pop'n Pete' Solomonin mukaan Sam sai boogalootermin James Brownin kappaleesta. Kyseessä oli todennäköisesti James Brownin James Brown's Boo-Ga-Loo vuodelta 1966. On myös väitetty, että Sam oppi boogaloon pienehköltä the Bay City Boogaloo -ryhmältä 1970-luvun puolivälissä. Tanssihistorioitsija Thomas Guzman-Sanchez on huomauttanut, että Samin virtaavan veden tavoin liikkuva boogaloo erosi täysin poppingista, mikä ei tue Samin roolia poppingin luoja.¹⁸⁶

Vuoden 2012 haastattelussaan Sam Solomon väitti olevansa boogaloon ja poppingin luoja.¹⁸⁷ Olipa tämä totuus tai ei, niin The Electric Boogaloo -ryhmän *Soul Train* -esitykset tai ryhmän muut aiemmat TV-esiintymiset kolmeen otteeseen *Midnight Special*, *Hot City* ja *Kicks* -ohjelmissa marraskuussa 1978 ja huhtikuussa 1979 sekä mahdollisesti kertaalleen *Merv Griffin Show*:ssa samoihin aikoihin eivät todennäköisesti vaikuttaneet alkuperäiseen breikkaukseen näiden esitysten tapahduttua aikana, jolloin useimmat näistä breikkaajista olivat jo jättäneet breikin. Tämä on saanut vahvistusta alkuperäiseltä breikkaajalta Anthony G. 'Cholly Rock' Hornelta, joka on jyrkästi kieltänyt hänen sukupolvensa tanssineen Electric Boogieta, vaikkakin hip hop -historiasta kirjoittanut toimittaja Steven Hager vihjaa vuoden 1984 teoksessaan joidenkin alkuperäisten breikkaajien siirtyneen kyseiseen tanssiin.¹⁸⁸

Näillä TV-esiintymisillä oli todennäköisesti vaikutusta uuteen breikkaus-sukupolveen. Espanjankielisestä Harlemista lähtöisin oleva uuden sukupolven breikkaaja Jorge 'Popmaster Fabel' Pabon on todennut heidän saaneen vaikutteita television 1970-luvun loppupuolen locking ja popping-esiintymisistä¹⁸⁹. Popping, joka kutsuttiin Los Angelesissa nimellä Pop Locking, tunnettiin Electric Boogiena ja Electric Boogaloon Washington DC:ssä ja New Yorkissa 1980-luvun alussa. Vuoteen 1983 mennessä uusi breikkaaja-sukupolvi oli ominut Electric Boogien osaksi heidän hip hop -tanssiaan ja sitä tanssittiin New Yorkin kaduilla ja klubeissa South Bronxia myöten.¹⁹⁰

Breikkaus siirtyy uudelle sukupolvelle

Hip hop -kulttuuri oli väitetyksi taantumassa 1970-luvun lopussa. Tuon ajan merkittävät hip hop -DJ:t Grandmaster Flash ja Jazzy Jay ovat tuoneet esiin tapahtumissaan tuolloin kohtaamansa yleisökadon. Bronxin ensimmäisen hip hop -sukupolven edustajat olivat aikuistumassa ja siirtymässä ikäisilleen suunnattuihin yökerhoihin, kuten 'Bronxin alkuperäisen breikkauksen loppu' -kappaleessa todettiin. Toinen keskeinen muutoksen aikaansaaja oli MC:iden / riimittelijöiden roolin korostuminen. Yleisö oli kiinnostuneempi MC:iden esityksistä kuin tanssimisesta. Tähän liittyi hip hopin kaupallistuminen. Sugar Hill Gangin kappaleen 'Rapper's Delight':in menestys 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa siirsi fokuksen DJ:istä ja tanssijoista MC:ihin.¹

Bronxin alkuperäisten breikkaajien siirtyminen uusiin diskoissa ja yökerhoissa tanssittuihin Freak- ja Spank-tansseihin tai DJ:iksi ja MC:iksi vuosien 1977–1978 aikoihin on nähty historioitsijoiden keskuudessa vedenjakajana ensimmäisen ja toisen breikkaussukupolven välillä. Uudet toisen sukupolven breikkaajat olivat pääosin puertoricolaisia, joiden joukossa oli afrikkalaisamerikkalaisia vähemmistössä. Osa ensimmäisen sukupolven puertoricolaisista breikkaajista ja breikkiryhmistä jatkoivat breikkaamista 1980-luvulle asti. Nämä breikkaajat – mukaan lukien harvat breikkaamista jatkaneet afrikkalaisamerikkalaiset – opettivat ja toimivat mallina uudelle sukupolvelle. Keskeisimpiä uusista puertoricolaisista 1970- ja 1980-lukujen vaihteen breikkausryhmistä olivat Rock Steady (Crew), New York City Breakers ja Dynamic Rockers.²

Rock Steady (Crew):n synnystä on erilaisia tarinoita, jotka ovat osittain ristiriitaisia. Ryhmän johtohahmon Richard 'Crazy Legs' Colonin mukaan Rock Steady syntyi vuonna 1977 Jimmy Dee, JoJo ja Eazy Mike -nimisten breikkaajien toimesta. The Bronx Boys -ryhmän breikkaaja Abyn mukaan Rock Steady syntyi,

kun The Bronx Boys hajosi kesällä 1979 ja ryhmän Bronxin Burnside-divisioonan johtajat Jimmy Lee ja Jimmy Dee päättivät perustaa Rock Steady Crew:n.³ Yhdeksi ryhmän perustajista mainittu Santiago 'JoJo' Torres on todennut, että hän ja Jimmy Dee kehittivät 'Rock Steady Crew' -nimen Länsi-Bronxissa Jimmy Deen asunnossa todennäköisesti vuonna 1979. Hänen mukaansa ryhmän synnyllä ei ollut suoraa yhteyttä The Bronx Boys -ryhmään, johon hän ei ainakaan kuulunut, vaikka The Bronx Boys -ryhmän jäseniä liittyi Rock Steady Crew:hun sen perustamisen jälkeen.⁴ Richard Colonin versio Rock Steady:n synnystä vuonna 1977 perustuu todennäköisesti kuulopuheisiin, koska omien sanojensa mukaan hän liittyi ryhmään vasta vuonna 1979.⁵ Varmuudella Rock Steady Crew oli todellisuutta viimeistään vuonna 1981 (katso taulukko 6).

Alun alkaen Bronx-painotteinen Rock Steady Crew muuttui koko New Yorkin kattavaksi ryhmäksi Bronxista Manhattanille muuttaneen Richard Colonin rekrytoidessa uusia tanssijoita haastamalla nämä breikkaustaisteluihin (englanniksi battles) 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Lisäksi Rock Steady Crew:n kuului graffiti-artistejä, rullalautailijoita ja muita esiintyjä käsittäen Colonin mukaan jopa 500 jäsentä 1980-luvulla.⁶

Taulukko 6. The Rock Steady Crew:n tanssijoita vuonna 1981.⁷

Richard 'Crazy Legs' Colon
Santiago 'JoJo' Torres
Lil' Man (Lil' Crazy Legs)
Kippy Dee
Lennie Len
Fast Break
Take One
Ken 'Swift' Gabbert

Wayne 'Frosty Freeze' Frost
Jeffrey 'DOZE' Green
Quiquito (Little Kicks)
Gabriel 'Buck 4' Marcano
Lorenz 'Kuriaki' Soto
Jorge 'Popmaster Fabel' Pabon
Daisy 'Baby Love' Castro

New York City Breakers -ryhmän alku ajoittuu alkuvuoteen 1982. Tuolloin Rock Steady Crew päätti haastaa bronxilaisen pääosin puertoricolaisista koostuneen Floor Masters -breikkausryhmän Manhattanin eteläosassa sijainneessa Negril-yökerhossa. Paikalla ollut yleisö äänesti Rock Steady Crew:n voittajaksi, mutta Floor Masters osoitti sellaista taituruutta, että Rock Steady Crew:n kanssa työskennellyt hip hop -promoottori Michael Holman päätti koostaa uuden breikkausryhmän, johon liittyi viisi aiemmin Floor Mastersiin kuulunutta ja kolme muuta breikkaajaa. Tämän ryhmän manageriksi ryhtynyt Holman antoi ystävänsä suosituksesta breikkikokoonpanolle nimen New York City Breakers (katso taulukko 7).⁸

Espanjankielisessä Itä-Harlemissa toimi alkuperäiseltä nimeltään Floor Lords ja myöhemmin Floormasters (myös muodossa The Floor Masters) -breikkausryhmä 1970-luvun loppupuoliskolla. Ryhmällä oli myös nuoremmista koostuva Floormasters Tots -kokoonpano,⁹ josta ryhmän nimen ja jäsentensä iän puolesta voisi olla lähtöisin Negril-yökerhossa kisanneita Floor Masters -ryhmäläisiä.

Vanhemmat Harlemiin Floormasters-ryhmän jäsenet olivat syntyneet 1960-luvun alussa ja siten eivät olleet enää 15-vuotiaita, minkä ikäiseksi Holman arvioi Negrilin Floor Masters -kisaajat. Tosin Floor Masters -ryhmän paikallaollut Chino Lopez väittää, että hänen ryhmälleen Manhattan oli tuolloin hyvin tuntematon, ja toiseksi Michael Holmanin mukaan hieman eri niminen Floormaster Dancers opetti ja vaikutti Floor Masters -ryhmän tanssijoihin.¹⁰

Vuonna 1979 aloittaneen Bronxin The Seven Deadly Sins -ryhmään kuuluneen Wil Ski:n mukaan Floor Masters -ryhmäläisistä Powerful Pexter, Action ja Glide Master kävivät samaa koulua heidän kanssaan ja oppivat The Seven Deadly Sins -ryhmäläisiltä¹¹. Olipa edellisessä sitten kyse vain sattuman sanelemasta samannimisyydestä kahden Floor Masters -ryhmän välillä, alkuperäiseen New York City Breakers -kokoonpanoon liittyi myös The Seven Deadly Sins -ryhmästä Ray 'Lil Lep' Ramos (katso taulukot 3 ja 7).

Taulukko 7. The New York City Breakers. Alkuperäinen kokoonpano vuonna 1982.¹²

Noel Mangual (Kid Nice)	Floor Masters -ryhmästä.
Chino Lopez (Action)	Floor Masters -ryhmästä.
Matthew Caban (Glide Master)	Floor Masters -ryhmästä.
Corey Montalvo (Icey Ice)	Floor Masters -ryhmästä.
Tony Lopez (Powerful Pexter)	Floor Masters -ryhmästä.
Ray Ramos (Lil Lep)	The Seven Deadly Sins aiemmin.
Bobby Potts (Flip Rock)	
Tony Draughon (Mr. Wave)	

1970-luvun lopussa syntynyt Dynamic Rockers / Dynamic Breakers -ryhmä oli lähtöisin New Yorkin Queensista ja Manhattanilta.¹³ Ryhmä koostui vuonna 1983 yli kymmenestä tanssijasta. Vuoteen 1985 mennessä Dynamic Breakers oli kutistunut viiteen tanssijaan (katso taulukko 8). Ryhmä tuli suuren yleisön tietoisuuteen sen ja Rock Steady Crew:n välillä New Yorkin Lincoln Centerissä elokuussa 1981 järjestetyn breikkauskilpailun myötä. Paikalla ollut Michael Holman väittää, että Rock Steady Crew hallitsi pystyasennossa tanssittua uprocksuutta, mutta Dynamic Rockers oli parempi lattiatasolla.¹⁴ Rock Steady Crew:n tavoin ammattimaisesti toiminut Dynamic Rockers voitti breikkikilpailun

Manhattanin eteläosassa sijainneessa legendaarisessa Ritz-klubissa lokakuussa 1983 ja sen viisi keskeistä tanssijaa, Kano, Airborne, Spider, Deuce ja Flip, voittivat uudelleen tuon lähellä sijainneessa kuuluisassa Roxy-klubissa joulukuussa 1983. Roxy-voitollaan ryhmä ansaitsi 2 500 dollaria ja roolin tulevassa *Beat Street* -elokuvassa.¹⁵ Dynamic Rockers ei kuitenkaan esiintynyt tuossa elokuvassa mahdollisesti palkkioista syntyneen kiistan vuoksi.¹⁶ Sen sijaan ryhmä tanssi breikkikohtauksissa muiden muassa *Exterminator 2* ja *Delivery Boys* - elokuvissa vuosina 1984–1985.¹⁷

Taulukko 8. Dynamic Rockers / Dynamic Breakers vuonna 1983.¹⁸

Kano	mukana vielä vuonna 1985.
Jose 'Airborne' Lopez	mukana vielä vuonna 1985.
Cliff 'Spider' Lyons	mukana vielä vuonna 1985.
Deuce	mukana vielä vuonna 1985.
Flip	mukana vielä vuonna 1985.
Air Master	
Finesse	
Kid Glide	
Mr. Glide	
Chunky	
Peaches	

Kasvanut kiinnostus graffiti-taiteeseen Manhattanin eteläosan boheemisissa taiteilijapiireissä vaikutti merkittävästi uuden breikkaussukupolven suuren yleisön tietoisuuteen tuloon keväällä 1981.¹⁹ Tuolloin tanssihistorioitsija Sally Banes julkaisi artikkelin uudesta sukupolvesta *Village Voice* -makasiinilehdessä. Hän oli tutustunut uusiin breikkaajiin valokuvaaja Martha Cooperin avulla, joka

oli kuvannut näitä tanssijoita talvella 1980. Banesin artikkeli liittyi samaan aikaan Manhattanin eteläosan Sohon 'Common Ground' -galleriassa järjestettyyn graffitinäyttelyyn, jossa esiintyi kertaalleen Rock Steady Crew:n breikkaajia ja rap-artisteja, kunnes näyttelyn ulkopuolisen breikkausryhmän ja Rock Steady Crew:n välinen väkivallalla uhkaava kiista pakotti sulkemaan sen. Näyttelyn organisoivat graffititaiteilijat 1970-luvulla valokuvannut Henry Chalfant, joka sai idean breikkaajista Martha Cooperilta ja rapista toisesta hip hoppia hyödyntäneestä graffitinäyttelystä.²⁰ Tämä toinen näyttely järjestettiin lähellä sijainneessa punk- ja new wave -musiikkia suosineessa Mudd-klubissa, joka lisäsi näyttelystä vastanneen ja hip hopista kiinnostuneen graffititaiteilija Fred 'Fab 5 Freddy' Brathwaiten ehdotuksesta Afrika Bambaataan ja muita hip hop -artisteja esiintyjänsä.²¹

Myös tutkijat kiinnostuivat breikkauksesta: tuona keväänä järjestettiin Bronxin "kansankulttuuriin" liittyvä konferenssi, jossa esiintyi Rock Steady Crew:n breikkaajia Banesin ja Cooperin esitelmöidessä aiheesta.²² Uuden breikkauskukupolven esiintulo kulminoitui edellä mainittuun breikkitaisteluun Rock Steady Crew:n ja Dynamic Rockers -ryhmien välillä Manhattanin Lincoln Centerissa elokuussa 1981. Kokonaisuudessaan kevät–kesän 1981 esiintulo johti breikkaajien suosion kasvuun. Rock Steady Crew:lle satoi esiintymiskutsuja ja vuoden 1981 syksyllä muut Manhattanin eteläosassa sijainneet klubit, kuten Negril ja the Kitchen, organisoivat breikkaustapahtumia.²³

Sinänsä breikkaus ei ollut täysin tuntematonta suurelle yleisölle tuossa vaiheessa. Sitä oli demonstroitu Manhattanin keskuspuistossa vuonna 1975, kuten Michael Holman myöhemmin muisteli, ja tähän liittyvästä break beat -kulttuurista ja sen isähahmosta Kool Herc:istä julkaistiin artikkeli jo vuonna 1978. Tanssi oli levinnyt hip hop -DJ:iden ja MC:iden sekä Bronxin breikkaajien esiintymisten myötä Bronxin ja Harlemin ulkopuolelle niin Brooklyniin kuin Queensiin. Myös varhaiset hip hop -DJ:t ja MC:it olivat esiintyneet Manhattanin keskikaupungin klubeissa jo 1970-luvun loppupuolella²⁴.

Artikkelien ja klubiesiintymisten lisäksi elokuvat vaikuttivat breikkauksen menestykseen suuren yleisön keskuudessa. Alkuperäinen breikkaaja Anthony G. Horne väittää, että heitä kuvattiin Bronx River Centerissä järjestetyssä tilaisuudessa ABC News -yhtiön kesäkuussa 1978 televisioitua dokumenttia *Youth Terror: The View from Behind the Gun* varten.²⁵ Tuossa saattoi olla ensimmäinen televisioitu breikkaustapahtuma²⁶. Muiden muassa hip hop -promoottori Michael Holman filmasi uutta breikkaussukupolvea erilaisissa tilaisuuksissa kevät–kesällä 1981 ja tanskalais-hollantilainen filmiryhmä kuvasi Etelä-Bronxin Electric Boogie -tanssijoita dokumenttiaan varten vuonna 1983, mutta ensimmäinen elokuva tästä sukupolvesta oli vuosien 1982–1983 vaihteessa julkaistu *Wild Style*.²⁷

Wild Style oli pienehköllä 200 000 dollarin budjetilla tehty Bronxin graffiti-, rap- ja breikkausartistien elämää kuvaava dokumentinomainen elokuva, joka oli voitollinen tuottaen yli 640 000 dollaria helmikuuhun 1984 mennessä. Elokuvan ohjaaja Charlie Ahearn ja sen musiikillinen ohjaaja Fred 'Fab 5 Freddy' Brathwaite tutustuivat Bronxin hip hoppiin noin vuoden ajan ennen elokuvan kuvaamista syksyllä 1981. Rock Steady Crew:n vastatessa elokuvan breikkauksesta sekä Cold Crush Brothers, Fantastic Freaks ja muiden rap-ryhmien vastatessa musiikillisista esiintymisistä elokuva saavutti kulttimainetta hip hop -entusiastien joukossa.²⁸ Rock Steady Crew esiintyi myös vuonna 1983 julkaistun menestyksekkään *Flashdancen* lyhyissä breikkauskohtauksissa, jonka nuori päättähti haaveilee muuten balettitanssijan urasta.²⁹ Bronxin graffitia, rapia ja breikkausta *Wild Stylon* tavoin esitellyt Henry Chalfantin ja elokuvaohjaaja Tony Silverin vuosina 1981–1983 kuvaama *Style Wars* -dokumentti televisioitiin alkuvuonna 1984. Rock Steady Crew ja Dynamic Rockers taistelivat paremmuudesta dokumentin breikkauskohtauksessa, jonka aitoudessa on särö, sillä se kuvattiin Bronxin sijasta New Yorkin Queensin rullalautadiskossa, joka puolestaan oli lavastettu muistuttamaan Manhattanin Chelseassa sijainnutta hip hoppersien suosimaa Roxy-klubia.³⁰

’Vuoden 1984 menestyjä oli *Breakin’* tuottaen elokuvan jakelijoille yhdysvaltalaisilta ja kanadalaisilta markkinoilta yli 15 miljoonaa dollaria tuona vuonna. Sitä seurasi vähemmän menestynyt *Breakin’ 2* viiden miljoonan dollarin vastaavalla tuotollaan. *Breakin’*-elokuvat esiintivät länsirannikon lockingin, poppingin ja punkingin nimettyinä ’electric boogaloo’ ja breakin’ -termeillä the Lockers -ryhmän alkuperäisen jäsenen Adolfo ’Shabba Doo’ Quiñonesin tähdittäessä näitä elokuvia nuoren tulokkaan Michael ’Boogaloo Shrimp’ Chambersin kanssa. The Electric Boogaloos -ryhmän entinen jäsen Timothy ’Poppin’ Pete’ Solomon antoi tanssillaan tukea länsirannikon breikkausnäkemykselle ensimmäisessä *Breakin’*:ssä. *Los Angeles Times* -sanomalehti kutsui Adolfo Quiñonesia jopa ”breikkauksen kuninkaaksi”.³¹

New Yorkin vastaus länsirannikon breikkiin tuli samana vuonna Rock Steady Crew ja New York Breakers -ryhmien taholta, jotka kilpailivat toisiaan vastaan *Beat Street*:ssä. Elokuva tuotti sen jakelijoille yhdysvaltalaisilta ja kanadalaisilta markkinoilta yli seitsemän miljoonaa dollaria vuonna 1984. Aidoista Bronxin ja Harlemin hip hop -artisteistaan huolimatta elokuva kaunisteli juonenkäännteissään South Bronxin katujen todellisuutta. Yhdessä elokuvan kohtauksista Magnificent Force -ryhmä tanssi lockingia ja poppingia, mikä yhdisti tämän Hollywood-elokuvan myös länsirannikon hip hop -ilmiöön.³²

Tanssihistorioitsija Sally Banes näkee näissä elokuvissa esitetyn länsirannikon ”electric boogien” sulautuneen breikkaukseen ja vaikuttaneen hip hop -kulttuurin kaupallistumiseen erilaisten hip hop -tanssimiseen liittyneiden opetusvideoiden, kansallisten mainosten ja TV-ohjelmien myötä.³³ Kokonaisuudessaan hip hop -elokuvien *Breakin’*, *Breakin’ 2* ja *Beat Street* vuoden 1984 yhteenlaskettu elokuvien jakelijoiden tuotto yhdysvaltalaisilta ja kanadalaisilta markkinoilta jäi kuitenkin vähemmäksi kuin esimerkiksi rocktähti Princen tuona vuonna julkaistun omaelämäkerrallisen elokuvan *Purple Rain*, joka yksinään tuotti näille jakelijoille kyseisiltä markkinoilta jopa 32 miljoonaa dollaria vastaavana aikana. *Breakin’ 2*:n vähäisempää tuottoa selittää elokuvan myöhäinen julkaisuajankohta

noin viikkoa ennen joulua, kun *Breakin'* julkaistiin toukokuun alussa ja *Beat Street* kesäkuun alussa sekä *Purple Rain* julkaistiin aivan heinäkuun lopussa.³⁴ Vaikka hip hop -tanssi itä- ja länsirannikon breikkauksen merkeissä menestyi elokuvissa, menestys ei ollut kuitenkaan ylivoimainen: vuoden 1984 ensimmäisten breikkauksilmiöön liittyvien elokuvien varhaisemmasta julkaisuajankohdasta huolimatta yhteen henkilöön personoitunut Prince-ilmiö voitti Yhdysvaltain länsi- ja itärannikon kattavan hip hop -tanssin edellä mainitulla tuotolla mitaten.

Uuden sukupolven breikkaajat esiteltiin kansainväliselle yleisölle jo marraskuussa 1982, kun Rock Steady Crew kiersi kaikkiaan 25:n New Yorkin hip hop -artistin kanssa kahden viikon ajan Englannissa ja Ranskassa hip hop -promoottori Ruza 'Kool Lady Blue' Bluen johdolla.³⁵ Rock Steady Crew:sta ja muista *Wild Style* -esiintyjistä koostunut 30-henkinen ryhmä teki elokuvan promootiokiertueen Japanissa loka–marraskuussa 1983 esiintyen paikallisessa televisiossa ja tilaisuuksissa.³⁶ Breikkaajat näyttäytyivät kansainväliselle yleisölle myös Los Angelesin olympialaisissa elokuussa 1984, jolloin kymmeniä breikkaajia ja kaikkiaan satakunta tanssijaa esiintyi näiden olympialaisten loppuseremoniassa Lionel Richien laulaessa 'All Night Long' -kappalettaan.³⁷ Tämä oli todennäköisesti ensimmäinen kerta, kun alkuperäistä jazztanssia demonstroitiin suoranaisesti olympialaisissa. Ryhmä alkuperäisiä jazztanssijoita esiintyi jazztanssihistorioitsija Mura Dehnin johdolla Meksikon vuoden 1968 olympialaisten yhteydessä järjestetyssä Olympic Folk Dance Festival -tilaisuudessa, mutta he eivät esiintyneet itse olympialaisissa.³⁸

Dynamic Breakers, Magnificent Force ja Uptown Express -breikkausryhmät kiersivät hip hop -artistien kanssa Yhdysvalloissa 27 paikkakunnalla ”Swatch Watch New York City Fresh Fest Tour” -kiertueella vuonna 1984. Tämä myi 15 000–20 000 hengen yleisölle tuottaen 3,5 miljoonaa dollaria.³⁹ Dynamic Breakers jatkoi muiden hip hop -artistien kanssa 50 paikkakuntaa käsittäneellä Fresh Fest II -kiertueella kesä–heinäkuussa 1985. Jälkimmäinen kiertue menestyi varsinkin Philadelphiassa tuon Fresh Fest II -kiertueen tapahtumien päättyessä

Yhdysvaltain heinäkuun toiseksi tuottavimmiksi konserteiksi *The Billboardin* mukaan.⁴⁰

Uuden sukupolven breikkaajien ja muiden hip hop -artistien saavuttama yleisömenetys ensimmäisellä Fresh Fest -kiertueella vastasi yksittäisen konsertin kohdalla Harlemin Savoy Ballroomin lindy hop -tanssijoiden saavuttamaa yleisömenestystä *Daily News* -sanomalehden sponsoroimassa Harvest Moon Ball -tanssikilpailussa, jossa Savoy'n tanssijat valkoisten kilpakumppaniensa kanssa kilpailivat vuosittain 18 000–20 000 hengen yleisön keskellä New Yorkin Madison Square Gardenissa vuosien 1935–1959 välillä, ja tuon jälkeen pienemmällä yleisömäärillä kilpailun päätökseen vuoteen 1974 saakka.⁴¹ Koko-naisyleisömäärässä hip hop -artistit olivat kuitenkin menestyneempiä, koska *Daily Newsin* Harvest Moon Ball -kilpailun tapahtui vain 39 kertaa.

Alkuperäiset jazztanssijat huomioivat uuden sukupolven breikkaajien menestyksen ja alkoivat työskennellä heidän kanssaan. Breikkauksen nerokkuutta ylistänyt Mura Dehn filmasi VTB ja Magnificent Force -ryhmiä jazztanssidokumenttiaan *Spirit Moves* varten vuosien 1983 ja 1986 välillä tunnistaen breikkauksen osana alkuperäistä jazztanssia.⁴²

Harlemin Savoy Ballroomissa 1950-luvun loppupuolella uransa aloittaneen jazzpromoottori Louise 'Mama Lou' Parks Duncansonin alkuperäiset jazztanssijat esiintyivät steppitanssija Chuck Greenin, Magnificent Forcen breikkaajien ja modernien jazztanssijoiden kanssa Brooklynin musiikkiakatemiassa huhtikuussa 1983 järjestetyssä neljäpäiväisessä Dance Black America -festivaalissa, jossa juhlittiin afrikkalaisamerikkalaisen tanssin 300-vuotista taivalta. Tuolloinen festivaali filmattiin ja televisioitiin seuraavana vuonna. Vuoden 1983 tapahtumaa kommentoinut *The New York Timesin* lehtikriitikko kiinnitti huomiota Louise Parksin tanssijoiden ”kuolemaa uhkaavan... akrobaattiseen lindy hoppaamiseen” sekä tunnisti Magnificent Force ryhmän breikkauksen ja Electric Boogien ”silkkana viihteenä”.⁴³ Filmiä arvostelleet kriitikot kommentoivat varsin niukkasanaisesti Louise Parksin tanssijoita ja

breikkaajia. He mainitsivat Mama Lou Parksin tanssijoiden ”villin” ja ”kenkien kannat irrottavan” lindy hopin ja eräs kriitikoista totesi positiivisessa hengessä Magnificent Forcen olevan tanssille sama, mitä Jackson 5 -ryhmän veljekset ovat musiikille.⁴⁴

Tapahtuma laajeni vuoden 1984 maaliskuussa kuusipäiväiseksi afrikkalais-amerikkalaista katu- ja sosiaalitanssia esitteleväksi Sweet Saturday Night -ohjelmaksi, jossa esiintyivät sekä Mama Lou Parksin Lindy Hop -tanssijat että hänen breikkausryhmänsä. Jazztanssihistorioitsija Terry Monaghanin mukaan *Village Voice* -makasiinilehden tanssikriitikko ylisti Louise Parksin tanssijoiden lindy hop -taitoja, kun taas *New York Magazinen* kriitikko tyytyi vain toteamaan, että Parksin tanssijoiden esittämät tanssit eivät olleet kovin tyylikkäitä arvostaen kuitenkin näkemiään breikkaajia kaikkien aikojen parhaimpina.⁴⁵ Seuraavan vuoden helmikuussa tätä ohjelmaa mainostettiin vastaavilla Louise Parksin tanssiryhmillä, joskin ohjelman lehtiartikkeluissa esiintuottiin ainoastaan yksi breikkaaja, mutta erittäin myönteisessä valossa. Vuoden 1986 helmikuussa tapahtuma siirtyi Newark:iin New Jersey:iin breikin ollessa edelleen mukana kuvassa, vaikka Hustle-tanssi korvasi aiemman lindy hopin.⁴⁶ Mama Lou Parks, jitterbug ja breikkaaminen olivat mukana myös tapahtuman Harlemin Apollo-teatteri-versiossa huhtikuussa 1986.⁴⁷

Jos Parksin tanssijat olivat mukana Sweet Saturday Night -tapahtumassa vaihtelevasti, hänen tanssijansa demonstroivat breikkausta myös muissa tilaisuuksissa vuosien 1984 ja 1986 välillä. Siten syy Sweet Saturday Night -ohjelman vaihtelevuuteen ei välttämättä ollut itse artisteissa. Syyskuussa 1984 hänen tanssijansa esiintyivät Cornell-yliopiston tilaisuudessa, joka käsitteli sekä lindy hoppia ja muita vanhempia jazztansseja breikkauksen lisäksi. Tilaisuuden lindy hop, charleston ja breikkaus saivat erityiset kiitokset eräältä lehtikriitikolta, vaikkakin osa esityksen tansseista vaikutti arvostelijan mukaan ennalta harjoittelemattomilta.⁴⁸ Louise Parksin breikkaajat menestyivät myös muissa tilaisuuksissa ja vahvistivat siten kuvaa vanhempien jazztanssien ja breikkauksen

yhteydestä toisiinsa. *The New York Timesin* kriitikko Stephen Holden antoi tunnustusta koko ryhmälle breikkauksen ja muun alkuperäisen jazztanssin välisen jatkumon esiintuomisesta, kun Parksin tanssijat esiintyivät Manhattanin Greenwich Villagen tunnetussa Village Gate -yökerhossa tammikuussa 1986.⁴⁹

Breikkauksen jatkumo vai katkeama: ensimmäisen ja toisen sukupolven väliset erot

Yhtenä keskeisenä erona alkuperäisten breikkaajien ja uuden 1980-luvun sukupolven välillä on nähty tanssin rytmi. Bronxin 1970-luvun afrikkalais-amerikkalaiset burning- ja breikkausaikakauden tanssijat ovat todenneet tanssineensa musiikin rytmiiin ja kappaleiden musiikillisen ilmaisun mukaan, mitä he eivät ole aina nähneet uuden sukupolven tanssijoiden tekevän. Kuten alkuperäinen breikkaaja Anthony G. Horne on asian ilmaissut, uusi sukupolvi keskittyi pääasiassa kuviodensa tekniseen toteuttamiseen ilman rytmistä yhteyttä soitettuun musiikkiin.¹ Osa 1980-luvun breikkaajista on myöntänyt tämän. Rock Steady Crew:n jäseneksi syksyllä 1981 tullut Jorge 'Popmaster Fabel' Pabon on todennut, etteivät nykybreikkaajien pyörimiset ja akrobaattiset kuviot välttämättä ole olleet musiikin rytmin mukaisia, ja hän on myöntänyt, että alkuperäiset breikkaajat tanssivat musiikin rytmiiin.² Pabon näki top rocking / burning -tanssimista jo 1970-luvulla, joten hänellä on perusteita näkemykseensä, kuten on myös alkuperäisillä breikkaajilla. Käytännössä tämän rytmisen eron tunnistaminen on kuitenkin ollut mielipidekysymys ilman näiden erojen selkeää osoittamista. Tätä on vaikeuttanut se, että alkuperäisten 1970-luvun breikkaajien tanssista ei ole videomateriaalia vertailua varten.

Anthony G. Horne on myös kritisoinut uuden sukupolven musiikillisia valintoja. Hänen mukaansa uudet breikkaajat ovat käyttäneet muun tyyppistä musiikkia kuin alkuperäiset breikkaajat käyttivät jälkimmäisten hyödyntäessä rytmisoittimien korostamiseen perustuvaa break beat -musiikkia. Esimerkkinä hän on maininnut *Beat Street* -elokuvassa breikkaukseen käytetyn elektronisen

musiikin, jota hänen sukupolvensa ei olisi käyttänyt breikkauksessaan. Alkuperäisille breikkaajille tyypillisiä äänitteitä olivat esimerkiksi James Brownin 'Give It Up Or Turn It Loose', Incredible Bongo Bandin Apache ja Jimmy Castor Bunchin 'It's Just Begun', jota Rock Steady Crew käytti lattiataason breikkaukseen ja Electric Boogie -tanssimiseen *Flashdance* -elokuvassa. Kuten Apache, myös Dennis Coffeyn Scorpio ja Babe Ruthin 'The Mexican' olivat molempien sukupolvien suosimia break beat -äänitteitä. Uutta sukupolvea edustanut Rock Steady Crewn Richard Colon on todennut James Brownin vaikuttaneen suurella määrällä heidän tanssimiseensa.³ Tässä mielessä sukupolvien välillä ei ole eroa break beat -musiikin ollessa sekä 1970-luvun että 1980-luvun sukupolven suosimaa. Horne on myös todennut, että jotkut heistä breikkasivat Kraftwerkin elektroniseen Trans-Europe Express -kappaleeseen, jota hän itse tosin pitää Hustle-tanssi sopivampana.⁴ Siten alkuperäisten breikkaajien tanssivat toisinaan elektroniseen musiikkiin, vaikka todennäköisesti useimmiten Hornen mainitsemaan break beat -äänitteisiin⁵.

Toisena merkittävänä erona on nähty uuden sukupolven breikkauksen suunnitelmallisuus. Tämän sukupolven breikkausta nähneen Sally Banen mukaan yksittäisen breikkaajan suoritus oli vakiintunut 1980-luvun alkuun mennessä 'aloittaminen (muodostelman keskelle siirtyminen) – footwork – pyörähtäminen variaatioineen – pysähtyminen – poistuminen' -kokonaisuudeksi, jota voitiin täydentää uusilla 'footwork – pyörähtäminen variaatioineen – pysähtyminen' -sarjoilla ennen poistumista ympäröivien katselijoiden keskeltä. Footwork tarkoittaa tässä "nopeaa, pyyhkäisevää ja pyöreähköä jalkojen liikettä" tanssijan tukeksi käsiensä varaan ollessaan lattiatasossa. Vaikka nämä osiot toistuivat järjestelmällisesti, niissä oli vapauksia: pyörähtämisissä oli monia vaihtoehtoja ja nämä voitiin korvata tarvittaessa muilla akrobaattisilla liikkeillä. Pysähdysosaan liittyneet loppuposeeraukset olivat yleensä kehon joustavuutta vaativia ja ennalta harjoiteltuja, mutta yksilöllisiä identifioiden tanssijan. Runsaasta valinnanvarasta huolimatta nämä pysähdykset olivat alkuperäisten

breikkaajien liikkeiden tapaan ”miesmäistä elinvoimaisuutta” osoittavia ja tarkoituksellisesti vastustajaa loukkaavia sekä niihin sisältyi seksuaalisia viittauksia.⁶

Suunnitelmallisuuteen viittaa myös esiintyvää breikkaajaa ympäröineen katselijoiden ja kanssibreikkaajien täyttämän ympyrämuodostelman muuttuminen suoralinjaiseksi elokuva- ja TV-esiintymisiä varten.⁷

Aiemmalle sukupolvelle breikkaus oli vapaamuotoisempaa, mihin myös alkuperäisten breikkaajien aiemmat tanssin kuvaukset ovat viitanneet. 1970-luvun alun burning-aikakauden tanssija Trixie on jopa väittänyt, että hän improvisoi kaiken tanssinsa⁸. Tosin 1970-luvun sukupolven rutiinien käyttö erityisesti burning / uprock -vaiheessa osoittaa myös alkuperäisen breikkauksen suunnitelmallisuutta. Heidän tanssinsa oli myös harjoiteltua, kuten esimerkiksi alkuperäiset breikkaajat Cholly Rock ja the Twins ovat todenneet.⁹ 1980-luvun breikkaajien kanssa työskennelleen Michael Holmanin mukaan 1970-luvun breikkaussukupolvi tanssi kuitenkin vapaammin ja yksilöllisemmin kuin 1980-luvun ”ennalta määrättyyn tanssiin” tottuneet tanssijat.¹⁰

Kuten jo aiemmin esiintuotiin, 1970-luvun breikkaajat tekivät paljon samoja lattiatason kuvioita kuin 1980-luvun sukupolvi jälkimmäisen ollessa atleetisempi, akrobaattisempi ja kompleksisempi kuvioissaan. Myös muissa liikkeissä oli yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi Rock Steady Crewn Frosty Freezen balettimaista ”varpailla” liikkumista tekivät 1970-luvulla jo D-Squadin Melle Mel ja Fuji, Cholly Rock sekä myöhemmin MC:nä tunnettu breikkaaja T La Rock ja hänen tanssipartnerinsa.¹¹ 1980-luvun tanssijoihin liitetty Electric Boogie, jota aiempi sukupolvi väitetysti ei juurikaan tanssinut¹², vastaa laajassa kuvassa 1970-luvun Bronxin breikkaajien ja burning-aikakauden tanssijoiden robottitanssimista. Käytännössä kummatkin sukupolvet käyttivät robottimaisia, mekaanisia liikkeitä, vaikka tähän liittyvien tanssien nimissä ja teknisessä suorittamisessa oli eroja.

Michael Holman näkee vanhemman sukupolven ”yksinkertaisemman” tanssin olleen ”tyylikästä ja taitavaa” ja rytmisempää verrattuna 1980-luvun

sukupolveen, joka oli teknillisempi, voimallisempi ja nopeampi liikkeissään kuin aiemmat tanssijat.¹³ Jos Holman on oikeassa tanssin teknillistymisessä ja fyysisessä vaativuudessa akrobatian lisääntyessä, myös alkuperäisten breikkaajien liikkeet olivat teknisesti ja fyysisesti vaativia: niitä ei pystynyt kuka tahansa suorittamaan, kuten esimerkiksi aiemmin mainittuja voltteja ja pyörähdyksiä. Hänen väittämänsä uuden sukupolven nopeammasta liikkeiden suorituksesta on kyseenalainen, kun huomioidaan vanhemman sukupolven tehneen esimerkiksi äkillisiä pysähdyksiä uuden sukupolven tapaan.

Uuden sukupolven vakiintuessa tapahtui breikkauksen ammattimaistumista elokuvien ja valtavirran tietoisuuden tulon myötä. Sosiologi Katrina Hazzard-Donald ja tanssihistorioitsija Sally Banes katsovat, että 1980-luvun sukupolvi harjoitteli määrätietoisemmin esiintymisiä varten, kun taas aiempi sukupolvi valmistautui kilpailemaan vastustajiensa kanssa. Banesin mukaan myös esitysten breikkaus vakioitui elokuvien, televisioidun breikkauksen ja tanssiopetuksen myötä.¹⁴ Tämä saattaa selittää edellä kuvatun breikkauksen eri osioiden ”vakioidun” suorittamisen.

Breikkauksen muuttuessa fyysisesti vaativammaksi myös suhtautuminen päihteiden käyttöön oletettavasti muuttui. Michael Holman väittää 1980-luvun breikkisukupolven välttäneen päihteiden käyttöä verrattuna aiempaan sukupolveen, joiden keskuudessa ne olivat yleisiä. Uuden sukupolven tanssi oli fyysisesti ja teknisesti niin vaativaa, että päihteet olisivat estäneet tämän.¹⁵ Vaikkakin Holmanin väite kuulostaa liioitellulta huomioiden aikaisemman breikkauksen fyysisyyden ja teknisyyden varsinkin sen siirryttyä lattiatasolle, hänen väitettään tukevat aikaisemman sukupolven tanssijoiden kommentit päihteiden käytöstään. 1970-luvun alussa tanssineen Trixién mukaan marijuanahan käyttö ja oluen juominen oli tuohon aikaan runsasta heidän keskuudessaan. Marijuanahan ja alkoholin käytön ovat vahvistaneet 1970-luvun loppupuolen breikkaajat Puppet Master ja Wil Ski. Länsirannikon 1970-luvun popping-tanssija Will Green Jr. väittää keksineensä tanssiparinsa Darnell McDowellin kanssa uusia tanssi-

kuvioita marijuanaa polttaessaan.¹⁶ MC:nä ja DJ:nä Kool Hercin tapahtumissa toiminut Coke La Rock on myös todennut myyneensä huumeita Hercin tapahtumissa, joskin Herc ei ollut aina suotuista niiden käytölle tilaisuuksissaan.¹⁷

Vaikka Holman saattaa olla oikeassa väitteessään, että uusi 1980-luvun breikkaussukupolvi ei käyttänyt päihteitä vastaavassa määrin kuin aiempi sukupolvi, päihteiden käyttö ei ollut esimerkiksi Rock Steady Crew:n tanssijoille tuntematonta. Buck 4 ja Kuriaki jopa kuolivat niiden käytön takia¹⁸, joskaan he eivät välttämättä käyttäneet päihteitä tanssiessaan.

Hip hop -tanssimisen kaupallistuminen 1980-luvulla johti tanssiopetuksen lisääntymiseen. Sally Banes näkee tämän liittyneen breikkauksen niin sanottuun ”valkopesuun”, jossa valkoiset tanssinopettajat ja muut breikin kaupallistajat opettivat breikkausta alkuperäisen oppimis- ja toteutusprosessin vastaisesti. Alun perin breikkaajat oppivat tanssin toisiltaan ilman tanssikursseja. Tämä oppimisprosessi jatkui ensimmäiseltä sukupolvelta toisen sukupolven Rock Steady Crew:n tanssijoihin saakka, joista Richard Colon on todennut, että hänen aikanaan ei ollut breikkaukseen liittyviä tanssikouluja. He kehittivät tanssiaan omin päin ottamalla mallia muista tanssijoista sekä itämaisista taistelulajeista ja muista heitä ympäröineistä ideoista. Ensimmäisen sukupolven breikkaajat oppivat vastaavanlaisesti ja harjoittelivat uusia kuvioita kotonaan, käytävillä ja liikuntatiloissa tanssikoulujen sijasta. Banes myös katsoo, että valkoiset tanssin opettajat eivät olleet tuolloin aina selvillä breikkauksen historiasta, oikeista toteutustavoista ja painottivat Electric Boogie:ta breikin kustannuksella.¹⁹

Jazz- ja hip hop -tanssien yhtäläisyydet

Tutkijoille on ollut selvää jo 1980-luvulta alkaen (katso 'Johdanto'-kappale), että hip hop -tanssit vähintään muistuttavat tai jopa periytyvät aiemmista afrikkalaisamerikkalaisista tansseista, joita on kutsuttu terminologisesti jazztanssi -nimellä viimeistään vuodesta 1917 alkaen. Yleisesti ottaen hip hop -tanssien yhteyksiä afrikkalaisamerikkalaisiin tansseihin tutkineet historioitsijat ja kulttuuritutkijat ovat olleet yksimielisiä aikaisempien jazztanssien tutkijoiden kanssa Amerikan orjuuden keskeisestä merkityksestä afrikkalaisamerikkalaisen tanssin synnyssä: orjuuden myötä eurooppalaiset ja afrikkalaiset vaikutteet alkoivat yhdistyä toisiinsa.¹ Tässä kappaleessa tarkastellaan hip hop -tanssien ja aikaisempien alkuperäisten jazztanssien yhtäläisyyksiä huomioiden afrikkalais-amerikkalaisen tanssikulttuurin jatkuvuuden sukupolvien yli.

Jazztanssi on perustunut jazzmusiikkiin ja siihen liittyviin musiikkityyleihin. Kaikkia tässä teoksessa käsiteltyjä hip hop -tansseja on tanssittu pääasiassa afrikkalaisamerikkalaiseen funkmusiikkiin. Funkin musiikillinen tausta on jazzin lisäksi afrikkalaisamerikkalaisissa soul- ja rock and roll -musiikeissa soulin perustuessa gospeliin ja rhythm and bluesiin, jotka puolestaan muodostivat jazzista lähtöisin olevan swing- sekä countrymusiikin kanssa perustan rock and roll -musiikille.² Musiikilliselta taustaltaan funk on selkeästi osa afrikkalais-amerikkalaisen musiikin jatkumoa.

Funkmusiikin isänä on pidetty James Brownia, jonka vuoden 1964 'Out of Sign' -kappale jo sisälsi funkin ominaisia piirteitä. Hänen 'Papa's Got a Brand New Bag' -kappale vuodelta 1965 oli varsinainen funkin prototyyppi. Musiikkitieteilijä Rickey Vincentin mukaan Brown halusi muuttaa aiemman afrikkalais-amerikkalaisen musiikin parillisten iskujen painotuksen päinvastaiseksi painottamalla parittomia iskuja. Tämän vuoksi bassoa soitetaan funkissa

pääasiassa vain parittomilla iskuilla tai jopa niiden ympärillä. James Brownin basistina jonkin aikaa toiminut Bootsy Collins on soittanut bassoa välillä painottamatta parittomia iskuja. Funkin bassonsoitto eroaa rummuista, jotka soittavat päinvastaisesti raskasta backbeat eli ”takapotku”-rytmiä parillisilla iskuilla aiheuttaen kontrastin,³ jossa kuulijalle syntyy illuusio vahvasta parillisten iskujen painotuksesta. Funkin musiikillinen groove eli ”svengaava rytmi” perustuu bassoon, rumpuihin ja kitaraan tai pelkästään rumpuihin ja muihin lyömäsoittimiin. Tuohon on lisätty puhaltimia, syntetisaattoreita ja muita soittimia. Swingmusiikin tapaan funkissa toistuivat samat soitinkuviot eli riffit.⁴ Siten Brownin aikaansaama funk käytännössä vastasi aiemman afrikkalais-amerikkalaisen musiikin rytmillisiä painotuksia ja ideoita.

Historioitsija David Toop on löytänyt yhtäläisyyksiä jazztanssijoille tarkoitetun musiikin sekä termien ’break’ ja ’breaking’ välillä. Perustaen todennäköisesti jazztutkijoiden Marshall ja Jean Stearnsin näkemykseen hän viittaa tanssijoiden hyödyntäneen musiikin breikkikohtia eli ”stop time”-ilmaisun äänettämiä kohtia ja jazzkappaleissa esiintyviä instrumentaaliosuuksia näyttävimpien askeltempojensa esittämiseen. ”Stop time” tarkoittaa säestäjän pitämää tarkoituksellista taukoa, jolloin tanssija tekee askeliaan ja säestäjä soittaa sointuja neljän tai kahdeksan iskun välein ylläpitääkseen rytmin jatkumista. ”Stop time”-iin tanssivat lähinnä steppitanssijat,⁵ mutta muuten varsinkin lindy hop ja mambo-tanssijat sekä improvisoivat että tekivät koreografisoituja askelkuvioita näihin musiikillisiin breikkeihin.⁶

Vastaavasti breikkaajat tanssivat peräkkäisiä breikkejä sisältävään break beat -musiikkiin. Kulttuurihistorioitsija Robert Farris Thompson katsoo musiikin breikin periytyvän Afrikan Kongosta, josta tämä idea siirtyi Haitiin ja Kuubaan orjuuden myötä. Noilla alueilla tanssittiin innostuneesti rumpujen täyttämiin ja melodiattomiin musiikin breikkeihin.⁷ Sally Banes arvelee ”break”-idean olevan lähtöisin joko jazzin improvisoidusta soolo-osuudesta tai Haitin voodooosta, jossa termi viittasi ”sekä tanssiin että musiikkiin”, tai Ranskan Guayanasta, jossa

tunnettiin ”kehon rikkova” cassé ko -tanssi.⁸ Bronxissa oli puertoricolaisten lisäksi espanjalaista alkuperää olevia kuubalaisia, joille mambo oli keskeistä⁹, mikä saattaisi puoltaa musiikin breikkien olevan kuubalaista alkuperää.

Jos breikkaajat tanssivat lyömäsoitinvoittoiseen musiikkiin, alkuperäinen lindy hoppari Frankie Manning kritisoi swingkappaleita, joissa oli liikaa rumpuja sisältäviä breikkikohtia. Yhtenä esimerkkinä hän mainitsi Benny Goodmanin ’Sing Sing Sing’ -kappaleen, jossa näiden rumpubreikkien osuus oli varsin suuri. Hänen mukaansa he eivät pitäneet Goodmanin kappaleesta. Manning tanssi mieluummin svengaavimpiin kappaleisiin, joissa funkin tavoin oli riffejä ja groove swingmäisen soljuva.¹⁰

Manningin näkemys ei kuitenkaan edusta koko jazztanssin kenttää. Esimerkiksi mambomusiikki perustui voimakkaaseen lyömäsoitinryhmään, jonka luomaan grooveen alkuperäisiin jazztanssijoihin kuuluvat mambotanssijat tanssivat.¹¹ Myös 1950-luvun Savoy Ballroomin lindy hoppaajat tanssivat mamboa niin Harlemissa kuin Manhattanin Palladiumissa¹², joten lyömäsoitinperustainen afrokuubalainen musiikki oli tuolloin osa Savoy Ballroomin jazztanssijoidenkin musiikkivalikoimaa.

Savoy Ballroomin kolmannen sukupolven eli 1950-luvun lindy hoppaajat hyödynsivät aikansa be bop musiikkia bop lindy -tanssin muodossa.¹³ Be bopissa rumpali ei soita swingmäisesti tasaista rytmivirtaa bassorummullaan, vaan hän voi lyödä tällä aksentteja tasaisen rytmivirran keskelle ja lisätä muita aksentteja sekä polyrytmikkaa korostaen rumpujen osuutta musiikin soittamisessa. Erityisesti steppitanssijat, kuten ’Baby’ Laurence Jackson ja James ’Jimmy Slyde’ Godbolt, työskentelivät be bop -muusikoiden kanssa. Steppitanssija Earl ’Groundhog’ Basie korosti lyömäsoittimien merkitystä tanssissa toteamalla steppaamisen ja rumpujen soittamisen olevan sama asia.¹⁴

Perkussiivinen ja polyrytmisen tanssityyli on ollut osa afrikkalais-amerikkalaista jazztanssia mukaan lukien hip hop -tanssijat.¹⁵ Sivulla 18–19 on mainittu alkuperäisen jazztanssin muita keskeisiä osa-alueita, joita ovat olleet

improvisointi, tanssin rytmin keskeinen merkitys, kutsu ja vastaus -periaate, vartalon eri osien liikuttaminen toisistaan riippumatta, liikkeen lantiokeskeisyys, liikkeiden epäsymmetrisyys ja tanssin liikkeen suuntautuminen maata kohti.

Niin alkuperäiset jazz- kuin hip hop -tanssijat ovat improvisoineet ja tehneet koreografioita (rutiineja) tanssissaan. Lindy hopin ja mambon / salsan breakaway eli parin osapuolten erottautuminen toisistaan tanssin aikana on sallinut parista riippumattoman vapaamuotoisen tanssin, kunnes osapuolet ovat palanneet takaisin parimuodostelmaan. Breakaway-ideaa hyödynsi jo lindy hoppia edeltänyt Texas Tommy -tanssi. Lindyä edeltänyt charleston sen sijaan oli alun alkaen steppauksen ja hip hop -tanssien tapaan yksilötanssi, josta tosin kehitettiin pariversio.¹⁶

Yksilönä tanssiminen on sallinut improvisoinnin parista riippumatta. Lindy hopin improvisaatio on perinteisesti yhdistetty sosiaalitanssimiseen, jossa lähes kaikki on ollut mahdollista. Lindy hopin esitys- ja kilpailumuodot perustuivat ennalta laadittuihin rutiineihin, joita pyrittiin toteuttamaan ilman suoritustilanteessa tehtyjä muutoksia.¹⁷

Vastaavalla tavalla hip hop -tanssijat ovat hyödyntäneet omia rutiinejaan, vaikka improvisoinnin osuus Bronxin burningissä ja breikkauksessa sekä länsirannikon lockingissa ja poppingissa on ollut merkittävä¹⁸. Hip hop -tansseissa esiintymiset ja kilpailut ovat olleet keskeisiä. Suoranaisen sosiaali-tanssin osuus on ollut vähäisempi. Yhteistä kaikille afrikkalaisamerikkalaisille alkuperäisille jazztansseille on ollut kehämuodostelma (circle), jonka keskellä on näytetty oma osaaminen ympärillä oleville katsojille. Circle on ollut tanssi-illan huippukohta sekä lindy hoppareille että breikkaajille¹⁹.

Tanssin rytmi on ollut alkuperäisen jazztanssin lähtökohta. Jazztanssija Pepsi Bethel on tiivistänyt tämän lyhyesti: ilman rytmiä jazztanssi ei ole mitään. Tanssin rytmin tulee olla johdonmukainen²⁰; rytmi ei muutu satunnaisesti. Rytmin vakiintuneisuutta ja suhdetta musiikkiin on käsitelty lyhyesti *Soul Train* -tanssijoiden kohdalla sivulla 143. Rytmin merkittävyyttä tanssissaan ovat

painottaneet keskeisten alkuperäisten jazztanssien edustajat: lindy hoppaajat, mambotanssijat, steppaajat ja breikkaajat.²¹

Voidaan sanoa, että jazztanssijat ovat olleet yksimielisiä rytmien tärkeydestä. He ovat myös painottaneet tanssimista musiikin mukaan; musiikki kertoo, miten tanssia. Tähän on myös liittynyt 'kutsu ja vastaus -periaate' alkuperäisen jazztanssijan toimiessa osana orkesteria vastatessaan tanssiaskelillaan ja -kuvioillaan musiikista tuleviin kutsuihin²². Perinteisesti jazztanssijat tanssivat elävään musiikkiin. Hip hopissa tanssijat tanssivat pääasiassa äänitteisiin.²³ Tämä on johtanut selkeään eroon hip hoppia edeltäneiden alkuperäisten jazztanssijoiden ja hip hop -tanssijoiden välillä. Elävässä musiikissa kommunikointi soittavan orkesterin ja tanssijoiden välillä on ollut mahdollista. Nämä ovat pystyneet vastaamaan toisilleen tanssijoiden tehdessä askelia soitettuun musiikkiin ja musiikinsoitajien vastatessa soitollaan tanssijoiden askeliin. Kuten alkuperäinen jazztanssija Sonny Allen on sanonut: ”äänitteissä ei ole elämää.”²⁴ Niihin tanssittaessa ainoa kommunikoija on tanssija itse, vaikka voitaisiin argumentoida, että hip hop -DJ break beat:eineen on eräänlainen elävä orkesteri, joka kykenee valitsemillaan breikeillä kommunikoimaan tanssijoiden kanssa.

Useat yhdenaikaiset kehon liikekeskukset eli vartalon eri osien liikuttaminen toisistaan riippumatta on ollut tyypillistä alkuperäisissä jazztansseissa. Jazztanssihistorioitsija Mura Dehn näkee näiden tanssien useine liikekeskuksineen eronneen baletista ja jossain määrin nykytanssista, joissa ennalta määritellyt liikkeet ja niiden lopputulokset ovat olleet keskeisiä. Alkuperäisessä jazztanssissa liikkeet ovat olleet vain rytmien ”sivutuotteita” ilman tarkkaa ennalta määriteltyä liikemallia. Jazztanssijan liike on voinut jatkua rajoituksitta läpi koko kehon musiikin rytmien hallitessa tanssijan vartalon osien liikuttamista samanaikaisesti eri rytmeihin polyrytmisen musiikin mukaisesti.²⁵

Tämä on jonkin verran ristiriidassa jazztanssin ennalta määriteltyjen rutiinien kannalta, joissa liikemallit on sovittu etukäteen. Vaikka nämä rutiinit tehdään pääasiassa sovitusti, myös niihin käytännössä sisältyy vartalon liikeratojen

variaatiomahdollisuuksia esimerkiksi käsien liikuttamisessa ilman tarkkaa ennalta sovitun mallin mukaista suoritusta. Kuten esimerkiksi YouTube:ssa saatavissa filmiklpeissä on nähtävissä, vartalon useita yhdenaikaisia liikekeskuksia on käytetty hip hop -tanssimisessa varsinkin lockingissa ja poppingissa sekä näiden yhdistelmässä Electric Booginessa, mutta myös alkuperäisten jazztanssien liikkeiden kopioissa sekä breikkauksen alkuperäisistä jazztansseista vaikutteita saaneissa monimuotoisissa lattiatason liikkeissä.

Jazztanssin liikkeiden lantiokeskeisyys on ollut kyseenalaista vartalon osien liikkeessä eri suuntiin yhdenaikaisesti useisiin liikekeskuksiin perustuen. Yhtä liikekeskusta käyttäessä monimuotoiset ja -rytmiset liikkeet eivät olisi mahdollisia. Vaikka lantion käyttö on ollut merkittävää alkuperäisissä jazztansseissa ja niitä edeltäneissä afrikkalaisissa tansseissa, joissa lantion liike on antanut vartalolle joustavampaa ilmettä, se on kuitenkin ollut vain yksi vartalon monista liikekeskusmahdollisuuksista. Lantion merkityksen korostaminen on saattanut johtua myös jalkojen liikkeiden korostumisesta varsinkin yksilöinä tanssituissa jazztansseissa. Alkuperäisissä jazztansseissa vartalon liike lantiosta alaspäin on ollut keskeistä. 1930-luvun loppupuolella aloittanut alkuperäinen jazztanssija Pepsi Bethel on todennut jazzia tanssittavan pääasiassa lattiatasossa keskittyen jalkojen liikkeeseen.²⁶ Tämä ei kuitenkaan ole poistanut muun vartalon roolia jazztanssissa. 1920-luvulta asti jazztansseja tanssinut Albert 'Al' Minns totesi – Mura Dehnin tapaan – vartalolla voitavan tehdä niin monta liikettä kuin vartalo vain antaa myöten²⁷.

Väitetty lantiokeskeisyys saattaa liittyä myös jazztanssin liikkeen suuntautumiseen lattiaa kohti tai liikkeen lattian myötäisyyteen. Jo afrikkalainen tanssi perustui orientoitumiseen maata kohti. Rock Steady Crew:n Richard 'Crazy Legs' Colon on tosin katsonut heidän lattiatason tanssinsa olleen tavallaan tanssin kehityksen vastaista luonnollisen kehityssuunnan ollessa hänen mielestään ylöspäin.²⁸ Tuntematta Colonin väitteen tarkempaa taustaa hän saattoi viitata lindy hop -tanssijoiden 'air steppeihin' eli ylöspäin suuntautuviin

akrobaattisiin kuvioihin. Jos lindy hop -tanssijoiden air stepit olivat liikkeen lattiaan suuntautumisen kannalta ristiriitaisia, ne joka tapauksessa päättyivät lattiatasolle ja musiikin iskuille lattian ollessa myös liikkeen lähtökohta.²⁹ Siten afrikkalaisen tanssin tapaan breikkaus ja lindy hop, kuten muutkin jazztanssit, orientoituivat pääasiassa maata kohti.

Tämä liikkeen maata eli lattiaa kohti suuntautuminen on eronnut moderniin (nyky-)tanssiin perustuvasta 1950-luvulla nimetystä ”modernista jazztanssista”, jossa tanssijan liike on suuntautunut pääasiassa ylöspäin, ja tähän on liittynyt myös afrikkalaisamerikkalaisen musiikin parillisten iskujen painottamattomuus eli afrikkalaisamerikkalaisen musiikin mukaisen rytmin käyttämättömyys tanssissa, kuten sivuilla 143–144 on todettu.

Epäsymmetrisyys ja kulmikkaus alkuperäisten jazztanssien ja afrikkalaisten tanssien liikkeissä on myös erottanut nämä tanssit eurooppalaisista tansseista, vaikka jazztanssien osalta tämä on ollut jossain määrin kiistanalaista näiden tanssien perustuessa sekä afrikkalaisiin että eurooppalaisiin vaikutteisiin. Tanssiminen yläkeho taivutettuna eteenpäin ja polvet koukistettuina on ollut tyypillinen ero symmetrisyydessä ja kulmikkuudessa afrikkalaisamerikkalaisten jazztanssien ja eurooppalaisten tanssien välillä. Eurooppalaiset tanssit ovat yleensä perustuneet vartalon pystysuoraan asentoon ja jalkojen suoristamiseen tanssin aikana³⁰. Hip hop -tansseissa burning / uprocking -tanssiminen, popping ja locking sekä Electric Boogie ovat kuitenkin korostaneet yläkehon pystysuoraa asentoa ja yläkehon liikkeitä maanläheisyyden kustannuksella³¹.

Pystytkö tanssiasento on näkynyt myös muissa alkuperäisissä jazztansseissa, varsinkin cakewalkissa. Harlemin Savoy Ballroomin ensimmäinen lindy hop -sukupolvi käytti aluksi aikansa paritanssien mukaista pystympää selän asentoa verrattuna myöhempään lindy hoppaamiseen, joka perustui eteenpäin taivutettuun ylävartaloon.³² Pystympää yläkehon asentoa käytettiin myös stepissä. Esimerkkinä steppaaja Bill Robinson, jonka väitetään saaneensa tanssiinsa

vaikutteita erityisesti valkoiselta George Primroselta, vaikkakin Robinson oli ylpeä afrikkalaisamerikkalaisesta tanssillisuudestaan.³³

Jazztanssien ollessa hybridi afrikkalaisista ja eurooppalaisista vaikutuksista on selvää, että vartalon pystympää eurooppalaisvaikutteista asentoa on myös käytetty näissä tansseissa afrikkalaisten vaikutuksien ollessa erityisesti rytmin kohdalla keskeisiä³⁴. Eurooppalaisen vartalon asennon vaikutus on vaihdellut tansseittain ja tanssijoittain.

Symmetrisyyden puutteen ja kulmikkouden huippukohtia voi löytää breikkauksen pysähtymis- eli freeze-kuvioista, joissa tanssija on taivuttanut vartaloon lähes solmuihin saattaen jopa taittaa jalkateränsä niskansa taakse, ja hip hopia edeltävistä jazztansseista, kuten Earl 'Snakehips' Tuckerin snakehips-tanssista, jossa Earl Tucker teki erittäin kulmikkaita ja epäsymmetrisiä liikkeitä koko vartalollaan. Hyvänä esimerkkinä on hänen tanssinsa *Crazy House* - elokuvassa vuodelta 1930³⁵. Myös afrikkalaisesta tanssista lähtöisin olevat eläinkunnan liikekielen imitointi ja mimeettinen ilmaisu näkyivät niin breikkauksessa kuin aikaisemmissa jazztansseissa. Breikkauksen spider eli hämähäkkikuvio, rock and roll -tanssien the Monkey (suomeksi apina) sekä breikkauksen snake (eli käärme) ja alkuperäinen jazztanssi snakehips (eli ”käärmelantio”) ovat jo nimiltään eläinkuntaa kuvaavia. Sekä breikkaajat että mambotanssijat hyödynsivät Charlie Chaplinin mimiikkaa kuvioissaan, mikä myös yhdistää näitä tanssijoita.³⁶

Breikkaajat, burning ja muut hip hop -tanssijat ovat kertoneet kopioineensa ideoitaan heitä ympäröivästä elämästä: aiemmista jazztansseista, miimisiltä esiintyjiltä, itämaisista taistelulajeista, kuten Kung Fu:sta, karatesta ja judosta, sekä sarjakuvista, elokuvista ja TV-sarjoista. He ovat kertoneet hyödyntäneensä charlestonia, lindy hoppia, shimmyä, boogaloota ja muita alkuperäisiä jazztansseja, joita muiden muassa Nicholas Brothers ja James Brown esittivät. He ottivat ideoita Charlie Chaplinin lisäksi Groucho Marxilta ja Supermies-sarjakuvan Clark Kentiltä. Valkoiset vaikutteet Charlie Chaplinin ja Groucho

Marxin mimiikan osalta olivat merkittäviä burningin ja breikkauksen alussa, kuten esimerkiksi breikkaavat kaksoset Kevin ja Keith Smith sekä Harlemin breikkaaja Dancin' Doug ovat todenneet.³⁷ Itämainen ulkoasu taistelulajien muodossa oli jo osa lindy hopin air steppejä, jotka muistuttivat ju jutsun heittoja.³⁸

Itämaisiin taistelulajeihin liittyneet elokuvat inspiroivat sekä alkuperäisiä breikkaajia eli ensimmäistä sukupolvea että toista sukupolvea. Michael Holman väittää 1970-luvun jälkimmäisen puoliskon Kung Fu -filmien vaikuttaneen keskeisesti breikkaukseen. Tässä Kiinasta lähtöisin olevassa taistelulajissa matkittiin eläimien liikettä liikkuen lattian läheisesti, rytmillisesti ja käyttäen koko vartaloa liikkumiseen. Siten se sopi breikkauksen vastaavaan tyyliin, varsinkin ”tuulimylly”-kuvioiden (englanniksi Windmills) muistuttaessa Kung Fu:ta. Holman katsoo venäläisillä maatyöläisillä ja Amerikan afrikkalaisilla orjilla olleen vastaava eläinmaailmasta vaikutteita saanut liikkumistyyli, joka perustui heidän eloonjäämisensä kannalta merkittävien eläinten liikkeen kopioimiseen.³⁹ Holman ei kuitenkaan vertaile näitä vaikutteita afrikkalaisen tanssin vastaaviin ilmaisuihin. Afrikkalaisessa ja myös jazztanssissa eläinkunnalta saadut liikevaikutteet ovat olleet merkittäviä, kuten edellä mainittiin.

Ensimmäisen ”hip hop” -sukupolven DJ Smokey muistaa neuvoneensa alkuperäisiä breikkaajia näiden tekemissä kuvioissa pyytämällä heitä tekemään ”the Spider” ja ”The Drunken Monkey” -tyyppisiä eläinaiheisia kuvioita perustuen heidän katsomiinsa Kung Fu -elokuvaan.⁴⁰ Alkuperäinen breikkaaja Sa-Sa ja Zulu Masters / Zulu Kings -ryhmän Squirpy tekivät itämaisia karateliikkeitä muiden kuvioiden ohessa.⁴¹ D-Squadin Fuji otti nimensä näkemistään Bruce Lee -elokuvista.⁴²

Itämaisten taistelulajien vaikutus alkuperäisiin breikkaajiin jäi todennäköisesti kuitenkin vähäisemmäksi kuin 1970-luvun loppupuolen ja 1980-luvun breikkaajiin, jotka saivat voltteihinsa (flips) ja pyörimisiinsä (spins) ideoita Kung Fu -elokuvista. Näiden elokuvien yhteyttä breikkaukseen tutkinut Cutler Edwards näkee jopa 1980-luvun alun breikkaajien käyttämän sivulla 164 kuvatun

”vakioidun” suoritusproseduurin aloittamisineen, lattiatason kuvioineen, pysähtymisineen ja poistumisineen kopioidun suoraan Kung Fu -elokuvista. Hän myös väittää, että breikin freeze- eli pysähtymiskuviot ovat myös suoraan Kung Fu -elokuvista ja niiden yhteys aiempiin jazztansseihin on kyseenalainen. Edwardsin havainnot ovat huomion arvoisia, mutta hänen perusväittämänsä Kung Fu -elokuvien jazztansseja merkittävämmästä roolista breikissä on varsin epäselvä. Hänen mielestään jazztanssien, kuten mambon pysähtymiset olivat liian kesyjä ollakseen esimerkkejä aggressiiviselle breikkaukselle. Hän ei myöskään ota kantaa breikkauksen ensimmäiseen sukupolveen ja hänen perusväittämänsä Kung Fu -elokuvien keskeisestä roolista breikkauksen kehityksessä jää jo näiltä osin vajaaksi.⁴³

Jotkut tutkijat ovat esittäneet näkemyksiä brasilialaisen Angolasta lähtöisin olevan tanssillisen capoeira-taistelulajin yhtäläisyyksistä ja mahdollisesta vaikutuksesta breikkaukseen. Heidän näkemyksensä on torjuttu toisen sukupolven breikkaajien taholta. Rock Steady Crew:n Richard Colon ja Jorge Pabon ovat olleet yhtä mieltä, ettei capoeiraa edes tunnettu heidän menestysaikanaan 1980-luvulla, eikä se siten vaikuttanut heidän tanssiinsa. Tosin hip hop -promoottori Ruza Bluen väitetään tuoneen capoeira-tanssijoita esiintymään Manhattanin Roxy-klubille 1980-luvun alkupuolella, minkä myötä breikkaajat olisivat voineet tutustua lajiin.⁴⁴ Robert Farris Thompson on löytänyt yhtäläisyyksiä myös Bronxin / Brooklynin uprocking-tanssimisen ja kongolaisen nsunsa- ja eteläamerikkalaisen Surinamin soesa-taistelutanssien välillä. Nämä perustuivat uprockingin tavoin ”yksi yhtä vastaan” taistelemiseen,⁴⁵ mutta muuten näiden vastaavuus uprockingiin jää epäselväksi.

Selvää kuitenkin on, että hip hop -tanssiin ja muihin alkuperäisiin jazztansseihin liittyi eurooppalaisten eli valkoisten ja afrikkalaisamerikkalaisten vaikutuksien lisäksi itämaisiiin taistelulajeihin liittyviä tanssin ulkopuolisia vaikutteita, kuten edellä todettiin. Hip hop -tanssijoiden tavoin aikaisemmat jazztanssijat hyödynsivät myös muita tanssiin liittymättömiä ympäröivästä

elämästä saatuja vaikutteita. Lindy Hopin isä George Snowden on todennut kopioineensa kaduilla kävelevien askeleita, ja lindy hoppaaja Frankie Manning on väittänyt heidän kopioineen sirkustaiteilijoita ja muita akrobaattisia esiintyjiä air steppejä varten. He käyttivät myös Bronxin breikkaajien Pixien ja Timmy Timin venerutiinin tapaista ”the swim” -lattiakuviota tanssissaan.⁴⁶

Breikkauksen tutkijat ja harrastajat ovat vuosien varrella tunnistaneeet näitä kuvioiden ja askelien vastaavuuksia. Breikin harrastajat ovat ladanneet samankaltaisuuksia sisältäviä vanhoja tanssifilmejä internetiin ja siellä varsinkin YouTubeen⁴⁷. Tutkijoista Sally Banes, Michael Holman, David Toop ja Katrina Hazzard-Donald ovat yhtä mieltä hip hop -tanssien perustumisesta ensisijaisesti aiempiin afrikkalaisamerikkalaisiin tansseihin.⁴⁸

Sally Banes näkee breikkauksessa charlestonin ja breakdownin piirteitä. Hänen mukaansa breikkaus ja Yhdysvaltain orjuuden aikainen breakdown käyttivät kummatkin nopeita ja monimuotoisia askeleita Rock Steady Crewn Richard ’Crazy Legs’ Colonin rubberlegs- eli ”kumijalka”-breikkikävelytyylin periytyessä charlestonista.⁴⁹ Marshall ja Jean Stearns tosin katsoivat rubberlegstyypin jalkojen käytön olevan osa eksentristä eli omalaatuista tarkemmin luokittelematonta jazztanssimista.⁵⁰ Lisäksi Banes näkee breikissä lindy hopin ja karibialaisten tanssien piirteitä, vaikka hän ei tarkenna näitä yhtäläisyyksiä.⁵¹

Michael Holman ja David Toop perustavat näkemyksensä breikkauksen ja aiempien afrikkalaisamerikkalaisten tanssien samankaltaisuuksista Stearnsien *Jazz Dance* -teoksessaan esittämiin jazztanssien kuvauksiin. Holman katsoo orjuuden aikaisen juba-tanssin kehämuodostelman ja sen keskellä olleiden tanssijoiden vastanneen myöhempää breikkaajien käyttämää ympyrämuodostelmaa, jota myös lindy hoppaajat hyödynsivät. Afrikkalaisamerikkalaiset jazztanssijat kopioivat näkemiään venäläisiä tanssijoita ottaen näiltä erilaisia akrobaattisia ”pudotus, kyykky, pyyhkäisy, spagaatti ja volttikuvioita” 1900-luvun alkupuolella. Nämä jazztanssijat myös kopioivat Kazotsky-tanssijoiden kyykyssä tekemän nopean jalkojen liikkeen, mutta liikuttivat jalkojaan vielä nopeammin. Holman

väittää tällä venäläisen tanssin lainaamisella olevan selkeitä yhteyksiä moniin breikin piirteisiin: varsinkin breikkauksen ”top rockingiin, pudotuksiin ja footworkiin”.⁵² David Toop puolestaan katsoo breikkauksen akrobaattisen puolen periytyvän 1900-luvun alun afrikkalaisamerikkalaisten akrobaattien volteista, pyörimisistä ja muista vastaavista kuvioista.⁵³

Venäläisiä breikkaajia tutkinut Sergei Ivanov väittää venäläisen kansantanssikoreografi Igor Moisejevin tanssijoiden Yhdysvaltain kiertueen 1960-luvun lopussa johtaneen venäläisen tanssin piirteiden omaksumiseen Yhdysvalloissa.⁵⁴ Näiden tanssijoiden yhteys yhdysvaltalaisiin breikkaajiin on kuitenkin epäselvä, ja toiseksi Moisejevin tanssijat kiersivät Yhdysvaltoja jo 1960-luvun alkupuolella.⁵⁵ Myöskään venäläinen tanssi ei ollut tuossa vaiheessa täysin tuntematonta Yhdysvalloissa. Afrikkalaisamerikkalaiset tanssijat Ida Forsythe ja Dewey Weinglass käyttivät venäläisen tanssin askelluksia jo 1900-luvun alkupuolella.⁵⁶

Berry Brothers- ja Nicholas Brothers -ryhmien sekä Albert ’Pops’ Whitmanin ja Louis Williamsin edustamien ”flash” (suomeksi ”välähdys”) -jazztanssijoiden näyttävillä ja yllättävillä akrobaattisilla ”flash-askeleilla”, varsinkin spagaateilla, pudotuksilla, pyörimisillä ja volteilla, on myös yhtäläisyyksiä breikin akrobatiaan. Afrikkalaisamerikkalaiset laulajat James Brown ja Jackie Wilson hyödynsivät näitä akrobaattisia, näyttäviä askelia esiintymisissään.⁵⁷ Kuten ’Hip hop -tanssien synty’ -kappaleessa mainitaan, erityisesti James Brown ja Nicholas Brothers toimivat esikuvana alkuperäisille burning-aikakauden tanssijoille ja breikkaajille, mikä osoittaa selkeää jatkuvuutta ”flash”-tanssijoista breikkiin. Holmanin mielestä menneisyyden bullfrog hop -jazztanssin pudotukset myös liittyvät hip hop -tanssiin, koska ne muistuttavat Brooklynin uprockingin pudotuksia.⁵⁸ Sekä Holman että Toop viittaavat Dewey ’Pig Meat’ Markhamin Stearnseille esittämään väitteeseen jazztanssija Jim Greenin luoman Black Bottom -tanssiversion takapuolen varassa tapahtuneesta pyörähdyksestä, joka selkeästi muistutti myöhempää breikkauksen vastaavaa pyörimistä.⁵⁹

Stearnsien havaintoihin perustuen David Toop tuo myös esiin Berry Brothersin Ananias Berryn kyvyn liikkua nykäyksittäin filmin yksittäisten kuvien tapaan viitaten lisäksi jazztanssin eksentrisiin tanssijoihin, kuten Jigsaw Jackson. Jackson tunnettiin nimellä ”Human Corkscrew” eli ”ihmiskorkkiruuvi” johtuen kyvykkyydestään taipua monimutkaisiin asentoihin tehden nämä taipumiset jazzmusiikin rytmiin.⁶⁰ Vaikka Toop ei tätä sano suoraan, hän todennäköisesti viittaa tässä poppingin ja lockingin nykäysmäisiin liikkeisiin sekä breikkauksen pysähdyksiin, joissa taivutaan hyvin monimutkaisiin asentoihin. Hän näkee eksentrisiin ja komediallisiin jazztansseihin kuuluvien raapimista matkivan itch- ja vartaloa eksoottisesti käyttävän shake-tanssin sekä jalkojen kulmikkaita liikkeitä ja korkeita potkuja korostavan legomanian, johon myös rubberlegs-tyyli kuuluu, olevan breikkauksen ja poppingin esivaiheita.⁶¹

Stearnsien havaintoja myös hyödyntäen Michael Holman on löytänyt yhtäläisyyksiä Electric Boogien ja aiempien jazztanssien välillä. Erityisesti Moonwalk muistuttaa 1800-lukujen afrikkalaisamerikkalaisia ”Virginia Essence” ja ”Stepping on the Puppy’s Tail” -tansseja, joissa liikuttiin moonwalkmaisesti askelia liuttaen, edellisessä eteenpäin ja jälkimmäisessä taaksepäin.⁶²

Katrina Hazzard-Donaldin mukaan popping ja locking ovat käyttäneet 1950-luvun loppupuolen jerk- ja tuota vuosikymmeniä vanhemman snakehips-tanssin teknillistä ilmaisua.⁶³ Nämä tanssit ovat hyödyntäneet snakehipsä vastaavaa ”nykivää” ja pysähtelevää liikekieltä. Earl ’Snakehips’ Tucker ei edes ollut snakehipsin kehittäjä, vaan tanssi periytyi Yhdysvaltain etelän orjuuden ajalta. Hazzard-Donald näkee breikkauksen kilpailuaspektin olevan lähtöisin afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin yksilön erinomaisuutta painottavasta kilpailullisuudesta, joka näkyi afrikkalaisamerikkalaisten pyhissä seremonioissa ja muusikkojen välisenä kilpailuna niin sanotuissa ”cutting contest” -tapahtumissa, joissa muusikot yrittivät soittaa toinen toistaan paremmin tai kilpailla paremmuudesta tanssijoiden kanssa, Tämä kilpailullisuus on näkynyt myös rapin riimittelyissä,

jotka, kuten sivuilla 99–100 mainittiin, ovat perustuneet ”the dozens”-riIMITTelykisailuun ja kantaa ottavaan runouteen.

Hazard-Donald myös kytkee afrikkalaisamerikkalaisia 1950- ja 1960-lukujen ”rhythm and blues” -tansseja ja vanhempia afrikkalaisamerikkalaisia tansseja osaksi ”rap-tanssi”-ilmiötä, jossa MC:t riIMITTelyjensä ohessa ovat tanssineet näitä tansseja ja niistä vaikutteita saaneita uusia tansseja. Tällaisia vanhempia tansseja ovat olleet esimerkiksi snakehips, black bottom, watusi, boogaloo ja mashed potatoes. Uusia tansseja ovat olleet muiden muassa running man ja Roger Rabbit. Nämä uudet tanssit ovat käyttäneet afrikkalaisten ja afrikkalaisamerikkalaisten tanssien tyylistä kulkimukkuutta, epäsymmetrisyyttä, polyrytmiikkaa ja perkussiivista rytmiä, maanläheisyyttä sekä kehon jäsenten liikkeen isolaatioita. Siten ne voidaan lukea vanhempien tanssien kanssa osaksi afrikkalaisamerikkalaisia jazztansseja.

Hip hop -tanssimisen ja aiempien jazztanssien vastaavuuksia esiintuovista filmeistä vanhin on vuonna 1894 kuvattu *the Pickaninnies*, jossa kolme afrikkalaisamerikkalaista tanssijaa tanssi aikansa buck-tanssia, joka oli yleistermi tuon ajan afrikkalaisamerikkalaisille ”steppi”-tansseille. Filmin tapauksessa tämä tarkoitti jiggiä ja breakdownia. He tekivät askelia, jotka muistuttivat stepin time step -askellusta sekä burningin ja breikkauksen lattiatason kuvioiden kaltaisia liikkeitä. Kyseessä saattaa olla ensimmäinen afrikkalaisamerikkalaisia tanssijoita kuvannut lyhytfilmi.⁶⁴ Toisessa vuonna 1898 kuvatussa lyhytfilmissä *A Street Arab* nuori poika teki breikkauksen pääspinin tyyppisen pyörähdyksen muiden akrobaattisten liikkeen lisäksi.⁶⁵

Näitä vastaavuuksia löytyy varsinkin 1900-luvun swing-aikakauden filmeistä, joissa esitettiin ”flash”-askelia ja muita eksentrisiä akrobaattisia kuvioita tanssijoiden tanssiessa steppiä ja muita jazztansseja näiden liikkeen ohessa. Akrobaattisia kuvioita jazz- ja swingmusiikkiin tehneitä tunnettuja tanssiryhmiä olivat varsinkin Nicholas Brothers, Berry Brothers, Louis Williams ja Albert ’Pops’ Whitman, Four Step Brothers ja Tip, Tap and Toe.⁶⁶

Keskeinen esimerkki nykybreikkausta muistuttavasta ”flash”-askeleihin perustuvasta tanssisekvenssistä on The Mills Brothers -lauluryhmän lyhytfilmi *The Caravan* vuodelta 1942.⁶⁷ *The Caravan*:issa katsojien muodostaman ringin keskellä esiintyvä ”breikkaaja” aloitti charleston-tyyppisellä liikkeellä top-rockingin / uprockingin tapaan ja sitten teki voltin taaksepäin pudottaautuen lattiaan etunojaan, josta hän eteni käsien ja jalkojen varassa tehtyihin pyörähdyksiin. Tuon jälkeen hän nousi takaisin ylös pyörähtäen ja teki eagle rock -jazztanssin tapaista liikettä, kunnes poistuu lopuksi ringin keskeltä⁶⁸.

Berry Brothers -ryhmän James Berry teki useita kierroksia jatkuvan pyörähdyksen takapuolensa varassa *Lady Be Good* -elokuvassa vuonna 1941. Berryveljekset tekivät tässä elokuvassa myös näyttäviä spagaatteja. James Berry toistaa breikkauksen spiniä muistuttavan takapuolispininsä vuoden 1948 *Boarding House Blues* -elokuvassa. Fayard ja Harold Nicholas eli Nicholas Brothers tekivät myös näyttäviä spagaatteja monissa esiintymisissään, mutta *Down Argentine Way* -elokuvassa vuonna 1940 Fayard Nicholas tekee niitä toistuvasti lattiatasossa pyörähtäen niiden välillä, mikä muistuttaa breikkauksen lattiataason kuvioita.⁶⁹

Pops Whitman ja Louis Williams tekivät haastavia akrobaattisia kuvioita ja pystyasennossa tehtyjä monikierroksisia pyörähdyksiä, mutta heidän lattiatasolla tapahtuva tanssimisensä jäi lähinnä spagaattien varaan 1940-luvun alkupuolen elokuvassa *Hit Parade of 1943*. Heidän filmeille päätyneestä tanssistaan ei ole toistaiseksi löytynyt suoranaista lattiataason breikkauksellista vastaavuutta spagaatteja lukuun ottamatta, vaikka kirjallisten kuvausten perusteella he tekivät breikkausta muistuttavia kuvioita.⁷⁰

Four Steps Brothers -ryhmä teki spagaatteja ja niistä nopeasti ylös nousemisia muiden ryhmien tapaan sekä näyttäviä voltteja, mutta myös kuvioita, jossa ryhmän jäsenet pudottaautuvat taaksepäin tukien käsillään ja jaloillaan lattiaan vartaloiden liikkeessä ja pyörähtäessä ympäri nopean musiikin rytmiin, kuten he tekivät vuoden 1944 *Shine on Harvest Moon* -elokuvassa.⁷¹ Liukuviin akrobaattisiin steppiaskeliin erikoistunut trio Tip Tap and Toe teki vastaavaa kuvioita ilman

pyörähtämistä sekä he tekivät polvien varassa tapahtunutta breikin lattiatason tanssimista muistuttavaa kuviota *Pardon My Sarong* -elokuvassa aiemmin vuonna 1942.⁷² Ryhmien yhteinen kuvio muistuttaa selkeästi alkuperäisen breikkaajan Clark Kentin kuvaamaa lattiatason kuviota, jossa he pudottautuivat taaksepäin ollen käsien ja jalkojen varassa vartalon liikkeessä nopeasti ylös ja alas⁷³.

The Four Little Step Brothers jatkoi esikuvansa Four Steps Brothers -ryhmän tanssityyliä kiertäen Yhdysvaltoja 1960- ja 1970-luvuilla. Tämä nelihenkinen Four Steps Brothers:ien Al Williamsin johtama afrikkalaisamerikkalainen tanssiryhmä esiintyi lokakuussa 1965 Yhdysvaltain television Ed Sullivan Show:ssa. Hyvin akrobaattisen ryhmän jäsenet tekivät lukuisan määrän spagaatteja, kärrynpyöriä ja volttejakin varsinaisen steppauksen jäädessä sivuosaan. He myös tekivät mainitun ”Clark Kent” -kuvion esityksen loppupuolella. Huomionarvoista on myös se, että kaksi ryhmän jäsenistä tekivät käsiinsä tukien lattiatasolla breikin footwork-tyyppistä liikettä. Varsinkin toisen näistä tanssijoista jalkojen liike oli hyvin nopeaa tuossa liikkeessä.⁷⁴ Siten tämä ryhmä oli eräänlainen linkki vanhempien akrobaattisten jazztanssijoiden ja tulevaisuuden breikkaajien välillä, vaikka heidän vaikutuksestaan tuleviin breikkaajiin ei ole näyttöä.

Breikkauksen lattiatason ”helikopteri”-kuvio tehtiin steppiduo Slim and Sweets:in lyhytelokuvaesityksessä jo vuonna 1943, kun duon Sweets pudottautui lattiaan käsiinsä tukien ja teki oikealla jalallaan ympyränmuotoista myöhempää helikopteri-kuviota selvästi muistuttavaa liikettä. Lisäksi he tekivät mainitun The Four Step Brothers ja Tip Tap and Toe -ryhmien yhteisen lattiatason kuvion.⁷⁵ Vuosikymmentä myöhemmin orkesterijohtaja Tito Rodriguez teki mambomusiikkiin vastaavanlaisen lattiatason ”helikopteri”-kuvion, mutta lyhyemmin Manhattanin Palladium-tanssisalissa kuvatussa *Mambo Madness* -elokuvassa.⁷⁶

Pystyasennossa tehdylle Electric Boogiele on löytynyt myös vastineita menneisyyden filmeiltä. Tunnetusti Michael Jacksonin 1980-luvulla demonstroi-

ma Moonwalk, jota myös länsirannikon locking ja popping -tanssijat tekivät jo 1970-luvulla, kuvattiin filmille viimeistään vuonna 1943, jolloin steppitanssija Bill Bailey tanssi tuota askelta *Cabin in the Sky* -elokuvassa. Myöhemmin Bill Bailey teki askeleen vuoden 1955 *Rhythm and Blues Revue* -elokuvassa. Itse asiassa backslide, jolla nimellä Moonwalk tunnettiin aiemmin, oli Bailey'n nimikkoaskel.⁷⁷ Bill Bailey luultavasti kopioi tuon askeleen muilta, koska askelta oli tehty todennäköisesti jo vuosikymmeniä ennen häntä, kuten sivulta 180 ilmenee. Myöskin robottimainen tanssiminen tallentui filmille ennen länsirannikon tanssijoiden ja itärannikon breikkaajien robottimaisten liikkeiden käyttöä 1970-luvulla. Mura Dehnin *Spirit Moves* -dokumentissa be bop -tanssija esittää robotinomaista liikkumista New Yorkin Brooklynin P.S. 28 -koulussa 1950-luvun alkupuolella kuvatussa tanssikohtauksessa.⁷⁸

Afrikkalaisamerikkalaisiin tansseihin liittyi toisinaan myös vastustajan epäkunnioitus, joka näkyi jo plantaasien cakewalkissa. Alkuperäiset cakewalk-tanssijat väitetyesti kopioivat ivallisesti valkoisten orjanomistajien liikkeitä.⁷⁹ Breikkauksessa ”polttamisen”, top rockingin / uprockingin sekä pysähdyskuvioiden aikaiset eleet ovat myös pilkanneet vastustajaa. Burningin osalta näitä eleitä on tuotu esiin kappaleessa ”Burning eli ”polttaminen””.⁸⁰ Aiempia alkuperäisiä jazztansseja ja breikkausta on yhdistänyt muiden piirteiden lisäksi tanssien humoristisuus. Humoristiset rutiinit breikin pystyasennossa tehdyssä tanssissa, kuten yllättävä voileivän syöminen kesken tanssin tai parran ajaminen partaterällä musiikin rytmin mukaan yleisön nauraessa näille suorituksille, ovat verrannollisia alkuperäisen jazztanssin komediallisille tanssijoille, joista tunnetuimpia ovat olleet swingaikakauden eksentriset ja steppitanssijat, kuten Dewey ’Pig Meat’ Markham, Cook and Brown, Chuck and Chuckles, Stump and Stumpy ja The Chocolateers.

Myös alkuperäiset lindy hop -tanssijat tunnettiin humoristisesta ilmaisustaan, jota esiintuottiin lehtien arvosteluissa ja artikkeleissa. Kriitikot näkivät tämän tanssin toisinaan eräänlaisena vitsinä. Varsinkin *Daily News* -lehden sponso-

roiman Harvest Moon Ball -kilpailun yhteydessä lindy hopin akrobaattista ilmaisua arvioitiin ala-arvoisin termein 1940-luvun alussa. Tämä arvostelu liittyi todennäköisesti Harlemin lindy hoppaajien vuosien voittoputkeen, jota *Daily News* halusi lyhentää, jotteivat muut Harlemin ulkopuoliset tanssijat jättäisi kilpailua Harlemin lindy hoppaajien ylivoimaisuuden vuoksi, vaikkakin lindy nähtiin myös muissa yhteyksissä liioitellun humoristisesti.⁸¹ Kriitikot vastaanottivat yleensä myönteisesti jazztanssijoiden humoristisuuden⁸², mutta alkuperäinen Harlemin renessanssiliike 1920–1930-luvuilla näki nämä humoristiset piirteet minstrelsy-kulttuurin tapaisena afrikkalaisamerikkalaisia stereotyyppioilla halventavana ilmaisuna.⁸³

Alkuperäisen breikkaajan Anthony G. Hornen mukaan breikkauksen ulkopuoliset tarkkailijat suhtautuivat aluksi vastaavalla negatiivisella tavalla breikkaukseen nimittäen sitä pilkallisilla termeillä ottamatta tanssia vakavasti. Breikkauksen uusi tuleminen 1980-luvun alussa johti kuitenkin varsin nopeasti breikkauksen akateemissävyytteiseen vakavaan tutkimukseen tanssihistorioitsija Sally Banesin ja muiden tutkijoiden toimesta. Samalla nämä tutkijat etsivät yhteyksiä aiempien jazztanssien ja hip hop -tanssien välillä.⁸⁴ Sally Banesin artikkeli keväällä 1981 julkaistiin vain kuukausia aikaisemmin kuin alkoi niin sanottu 'Lindy Hop Revival' eli yritys palauttaa lindy hop takaisin suosioon. Pääasiassa valkoiset tanssiharrastajat New Yorkissa aloittivat tämän yrityksen syyskuussa 1981 suostuttelemalla aluksi yhden alkuperäisistä Harlemin lindy hop -tanssijoista auttamaan heitä tässä missiossa, mikä johti lindy hopin tanssikoulumaiseen opetukseen ja lindy hopin uuteen menestykseen lähinnä valkoisten tanssiharrastajien keskuudessa. Lindy hopin suosio oli ollut laskusuunnassa vuosikymmeniä, vaikkakin alkuperäiset Harlemin afrikkalaisamerikkalaiset lindy hoppaajat edelleen tanssivat sitä.⁸⁵

Huolimatta breikkauksen uudelleentulemisen ja lindy hopin suosioon palautus -yrityksen samanaikaisuudesta New Yorkissa breikkaajien ja lindy hoppaajien välillä ei näytä aluksi olleen yhteistoimintaa ennen kuin Louise Parks

Duncanson ja Mura Dehn kiinnittivät huomiota hip hoppersiin vuodesta 1983 alkaen, mikä johti Mura Dehnin hip hop -tanssijoiden kuvaamiseen ja Louise Parks Duncansonin tanssijoiden yhteistyöhön breikkaajien kanssa⁸⁶.

Vaikka lindy hop ja muut alkuperäiset jazztanssit on otettu vakavammin viime vuosikymmeninä (katso 'Johdanto'-kappale) kuin ne otettiin alkuperäisen Harlemin renessanssiliikkeen toimesta, alkuperäiset jazztanssit eivät ole toistaiseksi saavuttaneet vastaavaa menestystä kuin hip hop eri osa-alueineen, josta on tuotettu lukuisia akateemisia tutkimuksia hip hopin tansseineen ollessa keskeinen osa afrikkalaisamerikkalaisten kulttuurimuotojen akateemista tutkimusta ja opintoja.⁸⁷

Missä määrin Harlemin renessanssiliikkeen alkuperäisiin jazztansseihin osoittama välinpitämättömyys vaikutti näiden tanssien suosion vähenemiseen, varsinkin lindy hopin huippukauden 1930–1940-lukujen jälkeen, vaatii edelleen tarkempaa tutkimusta. Toisaalta 1960-luvun Black Power -liike vastusti aiemman Harlemin renessanssiliikkeen ja kansalisoikeusliikkeen yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan integroitumisajatuksia ja porvarillisuutta.⁸⁸ Tanssin integroitumista valtavirtaan ja amerikkalaiseen yhteiskuntaan korostaneet Harlemin lindy hoppaajat kohtasivat afrikkalaisuutta ja erottautumista yhteiskunnasta ajavien aktivistien vihamielisyyden 1960–1970-luvuilla⁸⁹, millä myös on voinut olla vaikutusta alkuperäisten jazztanssien suosion laskuun.

Hip hop -tanssit ovat tanssillisten ominaisuuksiensa osalta selkeä jatko aiemmille afrikkalaisamerikkalaisille tansseille, joita voidaan afrikkalaisten ja eurooppalaisten piirteiden yhdistyessä sekä jazzmusiikkiin että tähän liittyviin musiikkityyleihin tanssittuna kutsua 1910-luvun jälkimmäisellä puoliskolla alkunsa saaneella ja 1920-lukuun mennessä vakiintuneella jazztanssitermillä⁹⁰.

Hip hop -kulttuurin kaupallistumiseen liittynyt tanssinopetuksen lisääntyminen 1980-luvun alkupuolella vastasi samaan aikaan tapahtuneen 'Lindy Hop Revival':in lindy hopin opetuksen tanssikoulullistumista tanssituntien muodossa. Lindy hop, kuten myös breikkaus ja steppitanssi, perinteisesti opittiin tarkkai-

lemalla muita tanssijoita ja kysymällä neuvoa näiltä tanssijoilta. Näissä tansseissa varsinainen tanssinopetus tapahtui yleensä neuvoa-antavan mentoroinnin eli eräänlaisen ”oppipoika”-systeemin avulla ilman tanssikouluja säännöllisine oppitunteineen. Lindy hoppia ja steppiä opetettiin myös tanssikouluissa jo ennen ’Lindy Hop Revival’ia, mutta Harlemin tanssijat tavallisesti oppivat nämä tanssit toisiltaan.⁹¹

Harlemin 1930–1950-lukujen lindy hoppaajien taloudelliset olosuhteet olivat paljolti vastaavat kuin myöhempien Etelä-Bronxin breikkaajien. Harlem oli jo 1930-luvulla työttömyyden ja köyhyyden kurjistama. 1950-luku toi jonkin verran parannusta näihin olosuhteisiin, mutta huumeet ja rikollisuus kurittivat tuolloin voimakkaasti Harlemania.⁹² Vastaavalla tavalla kuin breikkaus antoi mahdollisuuden bronxilaisille nuorille itsetunnon kohottamiseen tanssin avulla Harlemin lindy hop toi samanlaista tasapainoa köyhille harlemilaisille⁹³.

Jazztanssin afrikkalaisamerikkalaisten ja valkoisten vaikutteiden yhdistäminen on tukenut ajatusta monikulttuurisuudesta, mutta tähän on liittynyt afrikkalaisamerikkalaisuuden korostaminen. Harlemin lindy hopin kohottama itsetunto on näkynyt Savoy Ballroomin eliitti-lindy hoppaajien suhtautumisessa valkoisiin tanssijoihin. Näihin eliittitanssijoihin kuulunut Norma Miller on todennut ylpeydellä Savoy Ballroomin tanssilattian olleen heidän afrikkalaisamerikkalaisten huipputanssijoiden hallinnassa. Hänen mukaansa valkoiset tanssijat eivät kyenneet voittamaan heitä tuolla lattialla, koska he yksinkertaisesti pyysivät orkesteria soittamaan nopeammin, johon valkoiset tanssijat eivät Millerin mukaan kyenneet tanssimaan.⁹⁴ Vastaavasti he tavoittelivat edellä mainitun Harvest Moon Ball -kilpailun lindy hop -divisioonan voittoa valkoisia kilpakumppaneitaan vastaan.⁹⁵

Tosin toinen tunnettu Savoy Ballroomin alkuperäinen lindy hoppaaja Frankie Manning on väittänyt, että ihonväri ei ollut oleellista. Heille merkittävää oli vain tanssitalo.⁹⁶ Manningin näkemystä puolustaa se, että Savoyin eliitti-lindy hoppajiin kuului myös valkoisia tanssijoita, jotka esiintyivät afrikkalaisamerik-

kalaisten lindy hoppaajien kanssa, ja toiseksi Savoy'n eliitti-lindy hoppaajat neuvoivat toisinaan myös muita valkoisia tanssijoita sekä kolmanneksi afrikkalaisamerikkalaiset ja valkoiset tanssivat toistensa kanssa Harlemin Savoy Ballroomissa.⁹⁷ Norma Miller todennäköisesti korosti kommentillaan afrikkalaisamerikkalaisten keskeistä roolia Savoy Ballroomin lindy hopissa poissulkematta täysin muiden rotujen osallistumista siihen⁹⁸. Kokonaisuudessaan 1930-luvun lindy hop lisäsi rotujen välistä kanssakäymistä⁹⁹.

Samoin kuin Norma Miller totesi lindy hopin osalta, hip hopin ”isä” Kool Herc on korostanut ensimmäisen ”hip hop”-tapahtuman vuonna 1973 olleen ”heidän juttunsa”, mutta päinvastoin kuin Miller lindy hopin suhteen Kool Herc on kieltänyt ensimmäisen ”hip hop” -tapahtuman olleen pääasiassa afrikkalaisamerikkalaisia koskeva. Toisin sanoen Herc kumppaneineen eivät katsoe ihonväriä.¹⁰⁰ Kuten sivulla 44 tuotiin esiin, afrikkalaisamerikkalaiset nuoret ovat korostaneet hip hopin olevan ”heidän juttunsa”, mutta valkoiset hip hop -harrastajat ovat korostaneet hip hopin värisokeutta, vaikka he ovat myöntäneet sen olleen alun alkaen afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria. On selvää, että hip hop alkoi afrikkalaisamerikkalaisen yhteisön keskellä Bronxissa ja levisi tuolta muualle niin puertoricolaisten kuin valkoisten harrastajien keskuuteen 1980-luvun alkupuoleen mennessä.¹⁰¹ Tämä on rinnasteinen lindy hopin leviämiseen Harlemin afrikkalaisamerikkalaisen yhteisön ulkopuolelle vuosikymmeniä aiemmin. Siten afrikkalaisamerikkalaiset lindy hop ja hip hop tansseineen ovat olleet monikulttuurisia lähes alusta alkaen, vaikka hip hopin harrastajat ovat olleet erimielisiä tuon kulttuurin omistajuudesta.

Afrikkalaisamerikkalaisten tanssin historiaa tutkineet Mura Dehn ja Katrina Hazzard-Donald ovat korostaneet hip hop -tanssimisen olevan valtavirrasta poikkeava kulttuurimuoto. Mura Dehn korosti breikkaajien vieraantumista valtavirrasta yleisesti. Hazzard-Donaldin mukaan hip hop -tanssimisen fyysisyyttä, ”miesmäisyyttä” ja miesten keskenään ryhmittymistä korostavat piirteet ovat vieraannuttaneet miestanssijat naistanssijoista ja myös aiemmista

sukupolvista hip hop -tanssimisen keskittyessä nuoriin. Hänen mukaansa hip hop -tanssiminen tuossa mielessä on ollut poikkeuksellista aiempiin afrikkalais-amerikkalaisiin sukupolviin verrattuna.¹⁰² Tanssitutkija Serouj Aprahamian on kritisoinut Hazzard-Donaldin tulkintaa miesten hallitsemasta breikkauksesta. Aprahamian on tuonut esiin kritiikissään naisten osallistumisen jo varhaiseen breikkaukseen erityisesti burning-vaiheen tanssissa. 1970-luvun breikkiryhmiä esittelevä taulukko 3 (katso sivu 121) antaa tukea Aprahamianille. Tuossa taulukossa on lueteltua monia naistanssijoita, jotka olivat aktiivisesti mukana jo 1970-luvun alussa. Naisbreikkaajat, kuten Baby Love ja Headspin Janet, olivat aktiivisesti mukana myös 1980-luvulla Rock Steady Crew:n toiminnassa. Dynamic Rockers -ryhmällä oli tuolloin naisbreikkaajista koostunut sisaryhmä Dynamic Dolls, joka toimi ammattimaisesti Dynamic Rockersien tavoin.¹⁰³ Alkuperäiset breikkaajat tanssivat myös hustle-paritanssia. Freak-tanssin, johon siirtyi osa näistä breikkaajista, menestys 1970-luvun lopulla viimeistään yhdisti nais- ja miestanssijat pariiksi. Freak on ollut osa hip hop -kulttuuria¹⁰⁴, mikä myös kyseenalaistaa Hazzard-Donaldin väitteen miesten roolin korostumisesta hip hop -tansseissa.

Jazztanssien historiaa erityisesti Savoy Ballroomin kontekstissa tutkinut Terry Monaghan näki breikkauksen tapaista sukupolvien välistä jakautumista 1990-luvun pääasiassa valkoisten lindy hop -harrastajien joukossa, jotka rajoittivat tanssitapahtumiin osallistumista tanssillisen kyvykkyyden mukaan sen sijasta, että noihin tapahtumiin olisi osallistuneet kaikki tanssista kiinnostuneet tanssitaidoista riippumatta. Jälkimmäinen oli tyypillistä monikulttuurista ja eri ikäluokkien kanssakäymistä tukeneessa Harlemin Savoy Ballroomissa.¹⁰⁵ Toisaalta ympyrämuodostelman käyttö sekä breikkaajien että lindy hoppaajien keskuudessa on ollut yhteisöllistä; yhteisöllisyys ei ole täysin kadonnut noista tanssitapahtumista, vaikka sen kattavuus näyttää muuttuneen.

Hip hop -tanssijoihin ja aikaisempiin jazztanssijoihin on liitetty väitteitä päihteiden käytöstä. Breikkaajien ja burning-aikakauden tanssijoiden päihteiden

käyttöä on tuotu esiin sivulla 166. Terry Monaghan on kritisoinut joidenkin historioitsijoiden esittämiä näkemyksiä alkuperäisten lindy hop -tanssijoiden huumeiden ja alkoholin käytöstä. Hänen mukaansa kyvykkäät lindy hoppaajat eivät menneisyydessä käyttäneet alkoholia tai huumeita tanssiessaan. Monaghanin kritisoimat näkemykset näyttävät perustuneen suurelta osin Malcolm 'Malcolm X' Littlen lindy hoppaamisen aikaiseen päihteiden käyttöön, joka on yleistetty koskemaan myös muita tanssijoita.¹⁰⁶ Ammattimaisesti toimineita Savoy'n lindy hoppaajia edustanut Norma Miller totesi, että huumeiden ja alkoholin käyttö oli heiltä kielletty. 1980-luvun hip hop -promoottori Michael Holman on Millerin tavoin kieltänyt ammattimaisesti tanssineiden breikkaajien päihteiden käytön.¹⁰⁷ Siten lindy hopin ja breikkauksen ammattilaiset todennäköisesti välttivät päihteiden käyttöä tanssiessaan, vaikka breikkauksen osalta tämä ei ole täysin selvää huomioiden päihteiden yleisyyden varsinkin burning-aikakauden tanssijoiden keskuudessa¹⁰⁸.

Sosiaalisesti tanssineiden lindy hoppaajien päihteiden niin sanottu viihdekäyttö on ollut mahdollista. Savoy Ballroomissa anniskeltiin myös alkoholia ja väitetyksi käytettiin marijuanaa sen saniteettitiloissa 1930-luvulla, mutta 1940-luvun alussa marijuana olisi kielletty anniskelulisenssin menetyksen pelosta.¹⁰⁹ Lisäksi sanomalehdissä, jopa Harlemiin kytkeytyneessä *The Afro-American* -lehdessä, on ollut viittauksia lindy hoppaajien huumeiden käyttöön.¹¹⁰ Savoy Ballroomissa työskennellyt Helen Clark on väittänyt joidenkin Savoy'n miespuolisten lindy hoppaajien joutuneen huumekoukkuun, mutta vasta tanssiuransa jälkeen.¹¹¹ Yhtä Savoy Ballroomiin ja sen lindy hoppiin kytköksissä ollutta Harvest Moon Ball -kilpailun voittajaa syytettiin huumeiden myynnistä 1950-luvun alussa.¹¹² Todennäköistä kuitenkin on, että ainakaan Savoy'n eliitti-lindy hoppaajat eivät käyttäneet päihteitä suuressa määrin.

Manhattanin mambotanssin pyhäkön Palladium-tanssisalin wc:ssä väitetyksi myös käytettiin ja jopa piikitettiin huumeita.¹¹³ Tätä väitettä tukee poliisin Palladiumiin tekemä ratsia vuonna 1961. He löysivät marijuanaa ja heroïinia muusi-

koilta, tanssilattialta ja roskiksista, jonne panikoituneet tanssijat pudottivat huumeensa.¹¹⁴ Steppitanssijoista 'Baby Laurence' Jackson ja 'Teddy Hale' olivat tunnettuja huumeiden käyttäjiä, joiden on väitetty käyttäneen huumeita myös tanssiessaan. Bill Robinsonin steppausta ja eleitä kopioinut Bill Bailey on myöntänyt huumeiden ja alkoholin käyttönsä, kun taas Baileyn idolisoima Robinson ei käyttänyt päihteitä.¹¹⁵ Selvää kuitenkin on, että jazztanssijat käyttivät päihteitä, mutta kuinka yleistä tämä käyttö todella oli ja kuinka paljon sitä tapahtui heidän ammattimaisissa ja niiden ulkopuolisissa toiminnoissa vaatii lisätutkimusta.

Epilogi: hip hop -tanssi 2000-luvulla

Hip hop on maailmanlaajuisesti menestyvää liiketoimintaa. Nielsen Companyn vuosittaisen musiikkiraportin mukaan R & B / hip hop -musiikkikategoriana oli ensimmäistä kertaa ykkönen vuoden 2017 internetin musiikin strimauksissa.¹ Vuoden 2019 strimauksissa hip hop saavutti 28 % markkinaosuuden verrattuna seuraavaksi tulleen rockmusiikin 20 % markkinaosuuteen.² Vuonna 2019 kaksikymmentä eniten ansainnutta rap-artistia kokosi yli 1,2 miljardin dollarin tilin.³

Hip hopin keskeisin tanssi breikkaus on levinnyt kaikkiin maanosiin. Yhteen sen vuoden 2019 kansainvälisistä kilpailuista Red Bull BC One:in Intian Mumbaissa osallistui yli 30 maata.⁴ Nykybreikkaus perustuu lukuisiin hip hop -tanssiryhmiin ja maailmanlaajuisiin vuosittaisiin hip hop -tanssikilpailuihin. BBOYRANKINGZ.com listasi 30.9.2020 yli 350 breikkiryhmää vuodelle 2019.⁵ Ero menneisyyteen on suuri. Aivan 1980-luvun alussa breikki oli New Yorkiin ja Yhdysvaltain itärannikolle keskittynyt ilmiö, jolla oli yhteyksiä Yhdysvaltain länsirannikon popping ja locking-tanssijoihin varsinkin New Yorkissa suosittun Electric Boogien myötä. Breikkauksen ja muun hip hop -tanssin suosion kasvu tanssiesitysten ja elokuvien myötä kaupallisti tämän tanssin 1980-luvun ensimmäisellä puoliskolla.⁶ Menestys ei ollut pitkäikäinen: jo 1980-luvun lopulla breikkaus oli vaikeuksissa. Sen kysyntä romahti maailmanlaajuisesti, mutta tanssi ei kadonnut.⁷ Tätä katoamattomuutta osoittaa se, että Saksassa järjestettiin jo vuonna 1990 todennäköisesti ensimmäiset breikin ”maailmanmestaruus”-kisat ”International Breakdance Cup” (myöhemmin nimellä The Battle of the Year), johon osallistui tanssijoita Sveitsistä, Englannista sekä tuolloisista Länsi- ja Itä-Saksoista.⁸

Eurooppalaiset ja kanadalaiset tanssijat vierailivat Rock Steady Crew:n ja Zulu Nationin tapahtumissa New Yorkissa 1990-luvun alkupuolella sekä

vuosittaisessa B-boy Summit -tapahtumassa Yhdysvaltain länsirannikolla 1990-luvun puoliväliin mennessä. 1990-luvulla alkanut uusi suosio kasvatti harrastajamääriä Yhdysvalloissa, Kanadassa, Japanissa ja Saksassa johtaen breikkauksen uuteen tulemiseen.⁹ Breikin suosion kasvu oli yhdenaikainen rapin menestyksen kanssa. Yhdysvaltain sisäisen mielipidekyselyn mukaan vuonna 1992 sen teinikäisistä nuorista 26 % suosi hip hop -musiikkia verrattuna rokin 25 % suosioon.¹⁰ Vuonna 1998 hip hop -äänitteet myivät Yhdysvalloissa ensimmäistä kertaa enemmän kuin tuohon asti hallinneet countrymusiikkiäänitteet, jotka jäivät 72 miljoonaan verrattuna rapin 81 miljoonan äänitteen myyntiin.¹¹ Yhdysvaltain ääniteteollisuutta edustavan RIAA:n (Recording Industry Association of America) mukaan hip hop -musiikin myyntimenestys vakiintui toiselle sijalle rockmusiikin jälkeen vuosien 1999 ja 2008 välillä.¹²

Samaan aikaan tapahtunut breikin leviäminen videoiden välityksellä, kilpailutoiminnan organisoiminen maailmanlaajuisiksi tapahtumiksi ja internetin välityksellä tehty kansainvälinen kanssakäyminen toisaalta lisäsi harrastajamääriä, mutta johti väitetysti breikkauksen standardisoitumiseen, koska uudet tanssijat ympäri maailman kopioivat tanssiklpeissä näkemiään ja kansainvälisiä kilpailuja kiertäviä tanssijoita.¹³ Vastaava ilmiö on nähty lindy hopin maailmanlaajuisessa kehityksessä 1990-luvun lopusta eteenpäin, jolloin lindy koki toisen renessanssinsa 1980-luvun jälkeen. Lindy hopin ensimmäiseen renessanssiin 1980-luvulla osallistui tanssijoita pääasiassa vain Yhdysvalloista, Ruotsista ja Englannista. Kuten breikissä, myös lindyssä Yhdysvaltain kansalliset sekä kansainväliset tanssitapahtumat ja -kilpailut lisääntyivät lindy-tanssijoiden kopioidessa toisiaan tasoryhmiin jaetun luokkamaisen tanssiopetuksen ja näiden tanssitapahtumien lisäämän kanssakäymisen välityksellä. Molemmissa tanssimuodoissa yksilöllisyys ja alueelliset erot ovat vähentyneet huomattavasti.¹⁴

Tanssihistorioitsija Mary Fogertyn mukaan nimenomaan breikkaus esiintoi hip hop -kulttuurin ympäri maailmaa, kuten Saksassa ja Japanissa.¹⁵ Kreikassa hip hopparit aloittivat joko breikkaajina tai graffitiartisteina.¹⁶ Breikkauksen

kansainvälistymiseen 1980-luvulla on nähty muutamia syitä. Merkittävimpiä näistä syistä ovat olleet 1980-luvun alkupuolen breikkiefilmekuvat. Taulukossa 9 lueteltu maita, joita on mainittu eri lähteissä näiden elokuvien vaikutusalueena julkaisuajankohtanaan. Julkaisuajankohta on taulukossa sulkeissa.

Taulukko 9.¹⁷ Breikkauksen leviäminen elokuvien kautta eri maissa.

	<i>Style Wars</i> (1983)	<i>Flashdance</i> (1983)	<i>Wild Style</i> (1983)	<i>Beat Street</i> (1984)	<i>Breakin'</i> (1984)	<i>Breakin' 2</i> (1984)
Brasilia	x		x	x		
Englanti				x	x	
Japani		x	x			
Kreikka			x	x	x	x
Norja				x		
Ranska		x	x	x		
Itä-Saksa				x		
Länsi-Saksa	x		x	x		
Suomi		x	x	x	x	

Taulukko 9 viittaa vuoden 1983 *Wild Style*:n ja vuoden 1984 *Beat Street*:in olleen keskeisimpiä elokuvia breikkauksen leviämisessä. Ne olivat afrikkalais-amerikkalaisia kulttuurimuotoja tutkineiden Marcyliena Morganin ja Dionne Bennettin mukaan myös merkittäviä muiden hip hopin osa-alueiden, musiikin ja graffitikulttuurien, leviämisessä¹⁸. Näiden elokuvien lisäksi maailmanlaajuiset kiertueet, varsinkin vuoden 1982 marraskuun Rock Steady Crew:n ja muiden hip hop -artistien kiertue Englannissa ja Ranskassa sekä *Wild Style* -elokuvaesiintyjien kiertue Japanissa vuonna 1983, vaikuttivat breikkauksen menestykseen. Myös

amerikkalaisten sotilaiden läsnäolo näissä maissa vaikutti tähän, koska sotilaat olivat monesti lähtöisin Yhdysvaltain ghettoista, joissa breikkaus oli suosittua.¹⁹

Kansainvälinen hollantilais-tanskalainen filmiryhmä teki puolen tunnin *Electric Boogie* -dokumentin, joka kuvasi samannimistä tanssia ja sitä tanssineita etelä-bronxilaisia vuonna 1983²⁰, mikä osoitti Yhdysvaltain ulkopuolista tietoisuutta tästä tanssista ainakin Tanskassa, johon elokuva oli rekisteröity²¹. Tanskassa kilpailtiin ja järjestettiin breikkausesityksiä vuonna 1983 ennen *Beat Street*:ä ja siellä breikattiin jo ennen *Wild Style*:ä²², mikä viittaa dokumentin mahdolliseen vaikutukseen tai muihin enemmän yksilöiden välisiin kontakteihin perustuviin tanssin oppimistapoihin. *Electric Boogie* -dokumentti näytettiin Ruotsissa loppuvuonna 1983 ja mahdollisesti myös Suomessa. Tämä dokumentti vaikutti ainakin ruotsalaisen hip hop -aktivisti Kenneth Seremetin käsityksiin hip hopista. Ruotsissa breikkaus tunnettiin viimeistään vuodesta 1983 alkaen.²³

Hip hop -tanssi ei näytä laantumisen merkkejä. 2000-luvulla on ollut useita hip hop -tanssitapahtumia ja -kilpailuja.²⁴ Hip hop -tanssit ovat näkyneet television Music TV (MTV):ssä ja elokuvissa, kuten *Save the Last Dance* (2001), *You Got Served* (2004), *Kickin' It Old Skool* (2007) ja *Battle of the Year – The Movie* (2013), sekä dokumenteissa, kuten *The Freshest Kids* (2002), *Planet B-Boy* (2008) ja *Shake the Dust* (2015).²⁵

Hip hop -tanssivalikoima on laajentunut 1980-luvulta alkaen uudemmilla hip hop -tansseilla, kuten Pump, Roger Rabbit, Runnin' Man, house-tanssi, sekä James Brownin boogaloo-versiota muistuttavalla Dougie:lla, jälkimmäisen todistaessa sosiologi Katrina Hazzard-Donaldin sanoin afrikkalaisamerikkalaisten tanssien syklisen luonteen eli aiempien tanssien uudella nimellä tai hivenen muutetussa muodossa uudelleen esiintulon piirrettä.²⁶

Breikkaus nähtiin yhtenä lajina vuoden 2018 nuorten olympialaisissa Argentiinan Buenos Airesissa. Kyseenalaista mainetta saavuttanut World DanceSport Federation (WDSF) eli suomalaisittain tanssiurheiluliitto, joka suosii tanssia oppikirjojen ja ennalta määrättyjen mallien mukaan, vastasi breikkauksen

organisoinnista kyseisissä olympialaisissa.²⁷ WDSF:n mukanaolo ei saavuttanut yksimielisyyttä maailman breikkaajien keskuudessa. Libanonilais-armenialaisen breikkaajan ja tanssitutkijan Serouj Aprahamianin aloitteesta tehty adressi kansainväliselle olympiakomitealle WDSF:n mukanaolon kieltämiseksi keräsi 2 165 nimeä. Adressissa perustellusti todettiin WDSF:n käyttävän breikkiä niin sanottuna troijan hevosenä saadakseen itsensä mukaan olympialaisiin. Kuten adressissa myös mainittiin, WDSF:llä ei ollut todellista kokemusta breikkauksesta, jotta se olisi ollut kyvykäs omin voimin kyseisen tapahtuman järjestämiseen.²⁸ Vetoamus ei kuitenkaan vaikuttanut olympiakomitean ratkaisuun sallia WDSF organisoijana nuorten olympialaisissa.

Käytännössä WDSF hyödynsi kokeneita breikkaajia sääntöjen laatimiseen tapahtumaa varten.²⁹ Breikkaus on mukana myös Pariisin vuoden 2024 olympialaisissa.³⁰ Huomioiden breikkauksen säännöistä vapaan muodon WDSF:n edelleen mukanaolo ei ole välttämättä järkevää. Edesmennyt jazztanssihistorioitsija Terry Monaghan totesi WDSF:n oppikirjoihin perustuvine sääntöineen tuhonneen brittiläisen vapaamuotoisen ja sosiaalisen paritanssimisen.³¹ Vastavaanlaista kehitystä on nähty muualla, kuten Suomessa, jossa muiden muassa vapaamuotoisessa jazztanssissa, lindy hopissa, on kilpailtu tanssiurheiluliiton säännöillä.³² Jos breikkaus halutaan pitää vapaasti kehitettävänä tanssina, WDSF sääntöineen ei pitkällä aikavälillä tue tuota tavoitetta.

Suomalaisen hip hop -kulttuurin musiikin ja tanssin alku tutkijan näkökulmasta

Suomalaisen akateemisen tutkimuksen mukaan hip hop musiikkeineen ja tansseineen rantautui Suomeen vuoden 1983 tietämällä. Erityisesti elokuvilla, *Flashdance*, *Wild Style*, *Breakdance* ja *Beat Street*, sekä satelliittitelevision musiikki-videoilla oli merkitystä hip hopin leviämiseen Suomessa sen alkuvaiheessa.¹

Suomalainen akateeminen tutkimus toteaa yhdysvaltalaisen Charles Salterin breikkaukseen ja muuhun hip hop -tanssimiseen liittyneen opetuksen Helsingin tanssiopistossa vuodesta 1984 alkaen vaikuttaneen huomattavasti suomalaisen hip hop -tanssimisen ja -kulttuurin leviämiseen Suomessa sen ensimmäisessä vaiheessa.² Aira Samulin aloitti samoihin aikoihin breikin opetuksen Helsingissä, mutta hänen vaikutuksestaan suomalaisen breikkaukseen on kiistelty, koska Samulinin opetus väitetysti poikkesi Salterin ”katu-uskottavammasta” lähestymistavasta, vaikka Samulin kävi kouluttautumassa New Yorkissa, jossa hän väitti harjoitelleensa hip hop -tanssimista kaduilla tapaamiensa lapsien kanssa.³

Suomalainen hip hop -kulttuuri jakautui tuolloin tanssikoulujen toimintaympäristöön ja hip hopin suomalaiseen katukulttuuriversioon: Helsingin keskustassa sijaitsevan City-käytävä muodostui breikkaajien esiintymispaikaksi, kuten myös Töölön kisahalli, jossa harjoiteltiin. Vuodesta 1986 alkaen myös nuorison toimintakeskus Lepakko hip hop -tapahtumiseen Helsingin Ruoholahdessa vaikutti keskeisesti hip hopin leviämiseen. Tuossa vaiheessa hip hop keskittyi lähinnä Helsinkiin ja muutamaaan muuhun kaupunkiin, joissa joitakin kymmeniä nuoria löysi breikkauksen lisäksi graffitin ja hip hop -musiikin, vaikkakin ”breikkiryhmiä syntyi paljon 1980-luvun puolivälin aikoihin”. Tämä ensimmäinen aalto painottui vuosiin 1986–1989.⁴

Graffitilla ja breikkauksella oli alkuvaiheessa väitetysti eniten merkitystä, koska hip hoppi saattoi kuulla vain ”satunnaisesti klubeilla” ja vain ”muutamia levyjä” oli saatavilla helsinkiläisistä levykaupoista.⁵ Ensimmäiseksi suomalaiseksi rap-musiikkikokeiluksi on yleensä nimetty Jyrki ’General Njassa’ Jantusen ’I’m Young, Beautiful and Natural’ vuodelta 1983.⁶

Suomalaisen rapin autenttisuutta tarkastelleen Antti-Ville Kärjän mukaan Njassan ”rapissa” ei ollut ”varsinaisesti säkeistöjä” tai ”räpille ominaista ”riimivirtaa” vaan enimmäkseen erilaisia hokemia sekä tehokeinoina vuoropuhelua ja erilaisia äänensävyjä.”⁷ Tarkkakorvaisena kuulijana Kärjä on varmasti oikeassa erilaisista äänensävyistä. 1970-luvun rap ei tosin ollut alun alkaen pelkkää ”riimivirtaa” vaan esimerkiksi hip hopin ensimmäisiksi MC:eiksi väitetyt, hip hopin ”isän” Clive ’Kool Herc’ Campbellin kanssa työskennellyt MC / DJ Coke La Rock ja Furious Fiven Keith ’Cowboy’ Wiggins, hyödynsivät erilaisia ”hokemia” eli lyhyitä riimitelyitä, joita myös General Njassa tapalee kappaleessaan jopa selvästi riimitellen muutamaaan otteeseen, mikä puoltaa hänen kappaleensa ”aitoutta” suomalaisessa rap-historiassa⁸.

Möhemmin Njassa itse on vähätellyt kappaleensa hip hoppiin kuulumista toteamalla sen olevan ”ehkä elektrofunkia”.⁹ Kappaleessa kuitenkin on selviä yhtäläisyyksiä tuon ajan muihin rap-äänitteisiin ja hip hop -musiikkiin. Esimerkkeinä vastaavantyyppisistä tuon ajan äänitteistä Fab Five Freddy’n ’Change the Beat’ ja sen ranskankielinen versio vuodelta 1982 sekä Malcolm McLarenin vuoden 1983 alun brittihitti ’Buffalo Girls’.¹⁰

Kärjä viittaa myös Timo Kojon vuonna 1983 julkaistun ’Whatugonnado’ -kappaleen mahdolliseen rooliin ensimmäisenä suomalaisena rap-kappaleena¹¹. Kojon kappale perustui New Jersey’n Sugar Hill -levy-yhtiön tapaiseen funkmaiseen grooveen, johon lisätty särisevää (lue: häiritsevää) rockkitaraa. Kojon englanninkielinen riimitely on selvää rapia¹², mikä ehdottaa hänen kappaleensa olleen ensimmäinen todellinen suomalainen rap-kappale, joskin tyylillisesti lainaa Yhdysvalloista.

Suomalaisen akateemisen hip hop -tutkimuksen painottuminen tapoihin, joissa todellinen historiantutkimus on pääasiassa vain sivutuotetta muun tutkimuksen ohessa (katso 'Johdanto'-kappale) selittää jossain määrin, miksi tämä tutkimus on jättänyt huomioimatta suomalaisen hip hop -musiikin todelliset alkulähteet ja akatemian ulkopuolisen suomalaisen varhaisen hip hop -analyysin¹³.

Ensinnäkin on huomattava, että rap ei ollut täysin tuntematonta Suomessa ennen vuotta 1983, sillä Sugar Hill Gangin vuoden 1979 menestysrap-kappale 'Rapper's Delight' tunnettiin Suomessa viimeistään vuonna 1981, jolloin yksi rap-musiikin alkuperäisistä harrastajista ja 1980-luvun alun helsinkiläiseen disko- ja DJ-kulttuuriin osallistunut Ismo Tenkanen kutsui tuota "juttelufunkiksi". Hän kutsui riimittelyä yleisesti 'rapping'-termillä. Tuolloin Tenkanen arvosteli suomalaisessa afroamerikkalaiseen musiikkiin keskittyneessä *Blues News* -makasiinilehdessä Kurtis Blow:n LP:n tuomiten sen varsin ala-arvoiseksi. Mielenkiintoisesti Ismo Tenkanen totesi arvostelussaan Blow:n LP:n 'The Breaks' -kappaleen olleen Finnish Blues Societyn jäsenten suosiossa tuomiostaan huolimatta. Kappaletta käytettiin tuolloin kyseisen yhdistyksen automaattisessa puhelinvastaajassakin.¹⁴ Kummatkin maininnat ehdottavat Blow:n kappaleen suosiota Suomessa. Todettakoon myös, että myöhemmin 1980-luvulla Tenkanen muutti mieltään rapin suhteen huomattavasti myönteisemmäksi.

Rap-musiikkia soitettiin myös 1980-luvun alun suomalaisessa radiossa. Tässä uran uurtajana toimi lahtelainen DJ Tapani Ripatti, joka aivan 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun vaihteessa yritti myydä huonolla menestyksellä silloiselle rockmusiikkiin orientointuneelle yleisradiolle diskomusiikkia painottavan radio-ohjelmansa. Ripatti pääsi kuitenkin yleisradion radioaalloille varsin pian ja viimeistään vuonna 1982 hän soitti myös funkmusiikkia diskon, new wave:n ja rokin ohessa.¹⁵ Hän alkoi todennäköisesti aivan vuoden 1983 alusta soittamaan myös hip hoppia. Hyviä esimerkkejä Ripatin vuoden 1983 alun hip hop -tarjonnasta ovat hänen soittamansa Malcolm McLarenin 'Buffalo Girls' ja Hurt

'Em Bad & the S.C. Band'in 'Monday Night Football'. Edellinen luo rumpukoneilla, syntetisaattoreilla ja DJ-tekniikoilla break beat -taustan ja siinä on muutamia riimitelyosuuksia. Jälkimmäinen on vahvan Zapp- / Roger-maisen funktaustan omaava hip hop -kappale, jossa MC riimittelee koko kappaleen läpi Kurtis Blow:n rapin kaltaisella kadenssilla.¹⁶ Viimeistään toukokuussa 1983 Tapani Ripatti soitti Grandmaster Flash & the Furious Fiven 'New York New York' -kappaleen¹⁷, jonka rap-osuuksien ja musiikillisen taustan hip hoppiin kuulumisesta ei voi olla pienintäkään epäilystä, ja jonka kuuleminen johti ainakin tämän teoksen kirjoittajan aktiiviseen hip hop -harrastukseen.

Siten suomalaista hip hoppia tutkineiden Mira Willmanin toteamus ”jenkkiräpin” soittamisesta rockin seassa suomalaisilla radiokanavilla 1980-luvulla ja Elina Westisen väitöskirjassaan esittämä vastaavanlainen näkemys yhdysvaltalaisen rapin soittamisesta ”suomalaisessa radiossa” ovat sinänsä oikein¹⁸, mutta he, kuten muutkin suomalaista hip hoppia tutkineet, olisivat voineet antaa arvoa Tapani Ripatin ja hänen DJ-aisaparinsa Hannu Kinnusen hip hopin soittamiselle myös Ripatin ja Kinnusen vetämässä Ocsid-radio-ohjelmassa vuodesta 1984 alkaen. Allekirjoittaneen muistikuvien mukaan heidän hip hop -kappaleiden soittonsa jatkui vuosia tuon jälkeen ennen kuin Ocsid lopetettiin vuonna 1990.¹⁹ Vaikka Tapani Ripatin ja myös Hannu Kinnusen vaikutus kuulijoidensa musiikkivalintoihin vaatii vielä lisäselvitystä, Ripatti ohjelmallaan sai ainakin kaksi toisilleen tuntematonta henkilöä hip hopin pariin jo vuonna 1983.²⁰ Tuon perusteella on syytä epäillä, että löytyy muitakin Ripatin ohjelmien myötä hip hop -harrastuksen aloittaneita.

Tapani Ripattia seurasi Jyrki 'General Njassa' Jantunen omalla radio-ohjelmallaan 'Beat Box' Helsingin Radio City -paikallissradiossa vappuaatosta 1985 vuoteen 1989 asti. Kuten Ripatti, hän soitti hip hoppia muiden musiikkityylien ohessa. Njassan radio-ohjelmaan soittivat myös paikalliset breikkaajat, mikä viittaa sen suosioon hip hoppersien keskuudessa. Radio City:llä oli myös varsinainen hip hop -ohjelma Pasi 'Kool Ski' Palosen vetämä

'Edit of Sound' 1980–1990-lukujen vaihteessa. Palonen teki hip hop -miksauksia jo Njassan radio-ohjelmassa.²¹

DJ Alex Niemisellä oli aivan 1990-luvun alussa rap-musiikkia esitteleviä yleisradion ohjelmia Black Planet ja Dancemob, joissa kuultiin Niemisen lisäksi muiden muassa englantilaisen DJ:n Tim Westwoodin hip hop -musiikin soittamista. Nieminen soitti tuolloin hip hoppia myös tamperelaisessa radio 957:ssä. Yleisradiolla oli myös vuonna 1990 alkanut noin vuoden toiminut rapin erikoisohjelma 'Yo! Yo!', josta vastasi suomalaisen, englannin kielellä riimitelleen Damn the Bandin Riku 'J.A.K.' Kerminen ja Mikael 'Pimpu' Kajander sekä Heikki Kemppainen.²²

Damn the Band on ollut esillä myös suomalaisessa akateemisessa tutkimuksessa, varsinkin edellä mainitussa Antti-Ville Kärjän suomirap-analyysissä, jossa on puntaroitu muiden muassa Damn the Bandin musiikillisen ilmaisuuden "autenttisuutta" Kärjän artikkelin analyysin keskittyessä *Rumba, Soundi* ja *Suosikeki* -musiikkilehtien asiaan liittyvään keskusteluun.²³ Näiden julkaisuiden hip hop -keskustelu "ei välttämättä ole otollisin lähde" suomalaisen hip hopin alkuvuosien analysoinnille, kuten Jari Nikkola on huomauttanut Suomen hip hop -tutkimuksen kokonaistilaa käsittelevän teoksen arvostelussaan.²⁴ *Rumba* ja *Soundi* olivat todetusti rockmusiikin erikoislehtiä.²⁵ Ne eivät siten lähtökohtaisesti keskittyneet afrikkalaisamerikkalaisen funkin ja hip hop -musiikin kaltaiseen ilmaisuun. *Suosikeki*-makasiinilehdelläkin oli ongelmansa hip hopin käsittelyssä: Antti-Ville Kärjä on havainnut, että *Suosikeki*ssa hip hoppia esiteltiin "ensi kertaa laajamittaisesti" vasta vuonna 1989²⁶, jolloin suomalaisen hip hop -ilmiön alusta oli jo vuosia. Tuohon mennessä Suomessa oli jo julkaistu useita hip hoppia käsitteleviä artikkeleita, kuten seuraavasta ilmenee.

Suomalainen akateeminen tutkimus on ohittanut afroamerikkalaisen musiikin äänenkannattajan *Blues News* -julkaisun ympärille aluksi keskittyneen funk- ja rap-harrastajajoukon, johon kuului Ismo Tenkasen lisäksi muiden muassa Lauri Metsäniitty ja Petteri Ruotsalainen. Nämä siirtyivät arvostelemaan hip hoppiin ja

muuhun afrikkalaisamerikkalaiseen musiikkiin liittyviä levyjä vuodesta 1989 alkaen toimineeseen soul, funk ja pitkään myös rap-musiikkia edustaneeseen *Soul Express* -julkaisuun, joka syntyi *Blues News*:in modernimman afrikkalaisamerikkalaisen musiikin ja vanhemman afrikkalaisamerikkalaisen musiikin harrastajien välisten erimielisyyksien seurauksena.²⁷ *Blues News* ehti julkaisi pääasiassa Ismo Tenkasan koostamia rap-analyyssejä vuosina 1983, 1985, 1986 ja 1988.

Ismo Tenkanen analysoi loppuvuonna 1983 Gary Byrdin 'the Crown' -kappaleen rap-lyriikoita ja siihen sisältyvää sanomaa afrikkalaisamerikkalaisten oman historiansa tietoisuudesta Malcolm X ja Black Muslim -liike mukaan lukien. Tenkasan mukaan Byrdin kappaletta soitettiin myös yleisradiossa ja diskoissa, vaikkakin hän väittää, että nämä tahot eivät noita lyriikoita kommentoineet. Hän päättää analyysinsä toteamukseen kappaleen sanoman tärkeydestä "mustan rodun" itsetunnon ja ykseyden nostattamisessa.²⁸ Analyysi oli poikkeuksellisen syvällinen aikana, jolloin hip hop väitetysti ei vielä juuri ehtinyt saada jalansijaa suomalaisten keskuudessa.

Vuonna 1985 tarkastelukohteena olivat lähinnä Grandmaster Flash & The Furious Five -ryhmän MC:iden rap-lyriikat. Tenkanen teki kyseisen artikkelin Grandmaster Flashin ja tämän uuden rap-ryhmän tuolloisen Suomen vierailun jälkeen. Hän kertoi aluksi Flashin ja Flashin aiemman The Furious Five -rapryhmän taustasta, ryhmän hajoamista kahteen eri sektioon, rapin riittäytymisen kehityksestä, Sugar Hill -levy-yhtiön Sylvia Robinsonin roolista musiikin historiassa sekä yhtyeen että sen uusien sektioiden kappaleiden musiikeista. Sanoitusanalyysi ruoti The Furious Fiveen liittyneiden MC:iden sanoitusten yhteiskunnallisia ulottuvuuksia keskittyen kappaleisiin Message, 'Message II', 'New York New York', 'White Lines', Jesse ja 'Beat Street Breakdown'. Artikkelin lopussa Tenkanen kommentoi lyhyesti The Furious Fiven Melle Melin silloista menestystä. Kokonaisuudessaan artikkeli antoi hyvän kuvan

Grandmaster Flashin aikaisemman MC-ryhmän sanoituksista, taustasta ja Flashin ryhmästä eronneiden MC:iden tuolloisista äänitteistä.²⁹

Vuosien 1986 ja 1988 artikkelit kävivät läpi hip hopin tuolloista yleisömenestystä ja toimijoita. Ensimmäisessä Ismo Tenkasen kirjoittamassa vuoden 1986 artikkelissa tuotiin esiin vuosien 1983 ja 1984 ”break dance -aalto”, joka Tenkasen mukaan vain yhdisti breikin muuhun elektroniseen ”funktiin ja diskoiluun”. Hän väitti, että ”alan lehdistö” sivuutti samaan aikaan uudet hip hop -levyt vanhan idean kierrätyksenä. Alan ”peruskivi” Sugar Hill -levy-yhtiö menestyi vuoden 1982 Grandmaster Flash & The Furious Fiven Message-hitin jälkeen huomattavasti vaisummin. Jos yhdysvaltalaisen hip hopin aiempi sukupolvi menestyi huonommin, artikkelin mukaan tilalle tuli uusia nimiä, kuten Run D.M.C. ja Whodini, jotka myivät Yhdysvalloissa yli miljoona levyä per yhtye sekä näiden lisäksi esimerkiksi Fat Boys, Doug E. Fresh & The Get Fresh Crew ja L. L. Cool J.. Muuten artikkelissa arvosteltiin joukko uusia hip hop -LP:itä.³⁰

Vuoden 1988 artikkeli loi huomattavasti laajemman ja syvällisemmän katsauksen hip hop -musiikkiin ja siihen sisältyvään riimitelyyn sekä hip hopin tuolloiseen tilaan pyrkien ammentamaan käsitteiden määrittämisen hip hopin tekijöiden käytännöistä. Artikkelin kirjoittajana oli jälleen Ismo Tenkanen, mutta myös Petteri Ruotsalainen ja Lauri Metsäniitty arvostelivat hip hop -levyjä hänen lisäksi. Tenkasen pääasiassa kirjoittama artikkeli alkoi toteamuksella hip hopin menestyksestä teini-ikäisten keskuudessa uuden yhdysvaltalaisen rap-sukupolven siivittämänä. Hän myös huomioi hip hopin tuolloisen menestyksen Euroopassa. Tenkasen mukaan hip hop oli musiikillisesti kehittynyt yhä monimutkaisempiin rytmikuvioihin perustuen funkin backbeat-ideaan ja kehä- eli groove-kuvioihin funkin ottaessa samaan aikaan ideoita hip hopin rytmeistä. Perinteiseen laulusouliin nähden rap-lyriikat käsittelivät ”nokkelasti ja hauskaasti riimitettyinä” arkipäiväisempiä ja todellisempia tapahtumia kuin pelkkää ”rakkausfraseologiaa”.³¹

Artikkeli myös kritisoi ulkomaalaisia rap-arvosteluja niiden puutteellisesta afrikkalaisamerikkalaisen musiikin tietämyksestä. Artikkelissa määriteltiin hip hop -musiikin ja rapin peruskäsitteet sekä sanasto. DJ-tekniikat, scratch, cutting ja mix(ing), sekä niihin liittyvä samplaus tulivat myös selviksi. Artikkelissa annettiin kriteerejä hyvän MC:n (rapperin) ja hip hop -musiikin arvioimiseksi muiden muassa hyödyntämällä yhdysvaltalaisen MC:n Kool Moe Deen laatimaa MC:iden arvostelulistaa. Hip hoppiin katsottiin kuuluvan musiikin lisäksi graffiti, breikkaus ja pukeutumistyyli. Rapin nähtiin olleen hip hop -musiikin tehokeino ja toisaalta tuon musiikin ”helpoin tunnusmerkki”, vaikka hip hop -kappaleisiin ei aina täytynyt sisältyä riittävästi. B-Boy oli tuolloin ”break-tanssija”, ja breikkauksen todettiin perustuvan akrobaattisiin pyörähdyksiin vartalon ja pään varassa sekä Electric Boogien olevan robottimaisia liikkeitä sisältävää tanssimista.³²

Blues News -lehdestä *Soul Express*:iin siirtyneet hip hop -kriitikot jatkoivat hip hoppiin liittyviä analyysejään ja arvosteluitaan *Soul Express* -julkaisussa aina vuoden 2004 loppuun asti. Tuolloin näistä kriitikoista ainoana hip hoppiin edelleen keskittynyt Lauri Metsäniitty ilmoitti lopettavansa hip hop -kriitikon tehtävänsä antaakseen tilaa ”laatusoul”-musiikin arvostelemiselle, mihin lehden tuolloinen ”We Specialize in Quality Soul” -slogankin viittasi³³. Tämän harrastajajoukon pitkäikäisyys, 1980-luvulta 2000-luvulle, osoittaa heidän vakavuuttaan ja myös merkittävyyttään suomalaisessa hip hop -kulttuurissa.

Toisin kuin suomalaisessa akateemisessa tutkimuksessa annetaan välillä ymmärtää³⁴, ulkomaisia hip hop -äänitteitä oli saatavilla levykaupoista myös Helsingin ulkopuolelta jo 1980-luvun puolessa välissä ja vähän aikaisemminkin. Tämän teoksen kirjoittaja osti näitä levyjä tuolloin muiden muassa Lahden levykaupoista ja vieraili myös näitä levyjä myyneessä Street Beat -levykaupassa Helsingin Kaisaniemen Vuorikadulla 1980-luvun loppupuolella Street Beat:in ollessa myös helsinkiläisten hip hop -aktivistien suosiossa. Helsingissä hip hop -levyjä sai lisäksi Diskeri:stä ja vuodesta 1986 alkaen Ismo Tenkasen Soul Town -

levyliikkeestä sekä allekirjoittaneen muistikuvien mukaan Helsingin asematunnelissa sijainneesta levyliikkeestä³⁵. 1980–1990-lukujen vaihteessa helsinkiläiset saattoivat käydä myös Espoon Leppävaaran Maxi-marketissa, jossa oli tarjolla yhdysvaltalaisia rap-levyjä.³⁶

Tämä oli vuosia ennen kuin suomalaisen hip hopin tekijöiden keskeiseksi kohtaamispaikaksi mainittu The Funkiest -ääniteliike avattiin Urho Kekkosen kadulla Helsingissä vuonna 1995³⁷. Siten Helsingin ulkopuoliset suomalaiset hip hop -äänitteiden myymälät 1980-luvulla tulisi selvittää tarkemmin hip hop -musiikin Suomessa leviämisen selvittämiseksi. Tämä varsinkin, koska hip hop -harrastus levisi Helsingin lisäksi myös muihin Suomen kaupunkeihin, kuten Jyväskylään, Keravalle, Hämeenlinnaan, Riihimäelle, Rovaniemelle, Turkuun ja pienempiinkin paikkakuntiin.³⁸

Ismo Tenkasen mukaan funkäänitteitä oli saatavilla tavarataloissa ja jopa ruokakaupan alehyllyissä Suomessa 1970-luvun lopussa. Tiedonnälkäisille oli myös tarjolla Helsingin keskustan kirjakaupoissa reggaeta ja afrikkalais-amerikkalaista musiikkia käsittelevän *Black Music* -lehden numeroita.³⁹ Siten, vaikka yleisradiosta afrikkalaisamerikkalaista funkmusiikkia ei juuri kuullut tuohon aikaan⁴⁰, funkäänitteitä ja jopa alan ulkomaisia julkaisuja löytyi ainakin Helsingissä. Todennäköisesti tälläkin oli merkitystä suomalaisten afrikkalais-amerikkalaisen musiikin harrastajien siirtymisessä myöhemmin hip hopin pariin.

1980-luvun breikkauksen opetus ei ollut Suomessa pelkästään Charles Salterin ja Aira Samulinin varassa. Myös muut, kuten Kimmo Lahtinen Jyväskylässä vuoden 1984 loppupuolella, alkoivat opettamaan kanssatanssijoitaan⁴¹. Lahtinen oli oppinut breikkiä Ruotsissa vastikään tekemällään luokkaretkellä, minkä perusteella hän piti kuukauden pituisen tanssikurssin.⁴² Suomalainen breikkaus sai alkunsa suuressa määrin aiemmin mainittujen breikkielokuvien näkemisestä Suomessa vuosina 1983–1984, ja syksyllä 1983 nähtiin myös Rock Steady Crew:sta tehty dokumentti. Suomalaisia breikkiryhmiä syntyi vuosien 1983–1984 aikana varsin nopeasti. Electro Dynamics ja Fantastic

Rockers Helsingissä sekä Magic Waves Keravalla olivat ensimmäisiä breikkausryhmiä pääkaupunkiseudulla. Turkulainen vuonna 1984 syntynyt Ice-Breakers ja riihimäkeläinen RC Street Crew olivat ensimmäisiä breikkiryhmiä pääkaupunkiseudun ulkopuolella. Kaikkiaan ainakin 13 suomalaista hip hop -tanssiin keskittyntä ryhmää toimi vuosien 1984 ja 1990 välillä.⁴³ Töölön kisa-hallin lisäksi breikkaajat harjoittelivat tanssikouluissa ja Helsingin keskustan City-käytävässä. Aira Samulinin tanssikoulu toimi vanhan Polin tiloissa Lönnrotinkatu 29:ssä, jossa on nykyään hotelli. Tanssikoulun oppilaat treenasivat tanssikoulun vapaaharjoitusvuorolla sunnuntaisin. Erityisesti Paasivuorenkatu 5:n rakennusmestarien talo Bygga (nykyinen Paasitorni) ja Linnanmäen Luola-disko muodostuivat myös breikkaajien esiintymispaikoiksi.⁴⁴

Hip hop -tanssin ensimmäisiä kilpailuja olivat Aira Samulinin Master Mover -kilpailut 1980-luvun puolivälissä ja breikin Suomen mestaruuskisat vuonna 1985. Vuoden 1985 Suomen mestari Mikko Ahlgren pääsi IDO-tanssiliiton järjestämiin vuoden 1986 breikin maailmanmestaruuskisoihin, joissa hän selvisi finaaleihin asti. Tosin joidenkin suomalaisten breikkaajien mielestä ensimmäiset ”oikeat” breikin Suomen mestaruuskisat olivat vasta Helsingin Lepakossa tammikuussa vuonna 1987, kun Aira Samulin ja Marco Bjurström eivät enää olleet tuomareina noissa kisoissa. Master Mover -kisat olivat enemmän diskotanssia kuin breikkiä. Helsingin Lepakossa vieraili breikkaajia myös muualta Suomesta aina Rovaniemeä myöten. Breikin menestys jäi suhteellisen lyhyeksi: 1990-luvun alussa breikkaus oli lähes hävinnyt Suomesta. Electro Dynamics esiintyi viimeistä kertaa vuonna 1992 ja Ice-Breakers esiintyi samoihin aikoihin viimeisiä kertoja Kuopiossa ja Jyväskylässä. RC Street Crew:n Kai ’Jesse13’ Viljanen opetti breikkiä Riihimäellä vuoteen 1991 asti, mutta ei lopettanut breikkausta tuon jälkeen. Jyväskylässä Spiders-ryhmän breikkaaja Mikko Ahlgren myös jatkoi breikin suvantovaiheen yli.⁴⁵

Hip hop -tanssin toinen, edelleen jatkuva aalto sai alkunsa 1990-luvun puolivälissä Jyväskylässä Mikko Ahlgrenin opetuksen ansiosta.⁴⁶ Samoihin aikoihin

tapautui Aira Samulinin ja Jorma Uotisen suojelema Power Mover -koulu-
liikuntakampanja tansseineen alkuvuodesta 1996. Kampanja oli suunnattu koulu-
laisille ja erityisesti pojille. Kampanjan tanssi oli Samulinin kehittämää ”Power
Mover hip hop” -tanssia, jossa oleellista ei ollut ”se miltä näyttää, vaan miltä
tuntuu. Rytmitajuakaan ei välttämättä” tarvittu, kuten tuota mainostavassa
Helsingin Sanomien artikkelissa todettiin.⁴⁷ Tosin myöhemmin keväällä kampanjan
edetessä Samulinin tanssin käännöksiä valitettiin vaikeiksi.⁴⁸ Kaikkiaan 400 teini-
ikäisistä koostuvaa oppilasryhmää eli yhteensä tuhansia koululaisia ympäri
Suomen osallistui tähän koululiikuntaliiton vetämään kampanjaan, joka
huipentui toukokuussa 1996 Helsingin Olympiastadionin nurmikolla tehtyyn
Arja Samulinin hip hop -tanssiin perustuvaan yhteiskoreografiaan. Aira Samu-
linin mukaan hip hop -tanssi oli tuolloin hyvin suosittua Suomessa⁴⁹, mitä myös
todistaa se, että ”Power Mover hip hop” -finaaliin Oopperatalossa samoihin
aikoihin pääsi vain 15 ryhmää kaikkiaan 500 koulusta, joista lähetettiin tanssi-
video kilpailua varten.⁵⁰

Heitä seurasi Yhdysvalloista vuoden oppimatkalta kesällä 1997 palanneen
breikkaajan Petri ’Hypnotic’ Kanervan tanssitunnit, jotka syksyllä 1997 viimeis-
tään aloittivat uuden aallon suomalaisessa breikkauksessa. Tämä johti myös
Savage Feet -tanssiryhmän (aikaisemmalta nimeltään Illmatic Cru) perusta-
miseen. Lisäksi Run DMC:n uudelleenversioidun ’It’s Like That’ -kappaleen
videoon sisältynyt breikki vuonna 1997, Bomfunk MC’s -ryhmän kappaleisiin
’Uprocking Beats’ ja Freestyler perustuneiden videoiden breikkaus ja varsinkin
jälkimmäisen kappaleen kansainvälinen menestys vuosituhannen vaihteessa sekä
Suomeen satelliittiteitse välitetyt breikkauskisat, kuten vuoden 1997 Battle of the
Year, auttoivat breikkauksen suosion nousuun.⁵¹ *City*-lehden mukaan Suomessa
perustettiin vuosien 1997–2001 aikana jopa 27 uutta breikkausryhmää.⁵²

Vuoden 1999 Helsinki Battle oli ensimmäinen merkittävä breikin suosion
taukovaiheen jälkeen uusia suomalaisia breikkiryhmiä yhteen tuonut kotimainen
kilpailu. Tuon kilpailun voitti jyvaskyläläinen MidPoint Rockers Magnificent

Moves -ryhmää vastaan.⁵³ MidPoint Rockers yhdistyi aiemmin mainitun helsinkiläisen Savage Feet -ryhmän kanssa uuden nimen 'Flow Mo Crew' alla huhtikuussa 2002.⁵⁴ Nämä ryhmät tosin työskentelivät yhdessä jo aiemmin, kun niistä muodostettu yhteiskokoonpano kisasi Ruotsin Göteborgin Battle of the Year -kilpailussa vuonna 2000 ja ne esiintyivät yhdessä Helsingin Kiasma-taidemuseon esityksessä elokuussa 2001.⁵⁵

Flow Mo Crew:n vahva kansainvälinen menestys sai alkunsa Taija Hinkkasen ja Lisa Ahlströmin Los Angelesin 'Bboy Summit' -tapahtuman b-girl-sarjan voitosta vuonna 2003.⁵⁶ Flow Mo kahden ruotsalaisen breikkaajan vahvistamana jatkoi kansainvälistä menestystään pääsemällä 80:stä breikkiryhmästä kahdeksan parhaan joukkoon Los Angelesin Freestyle Session -kilpailussa vuonna 2004, jossa se kohtasi alkuvaiheessa legendaarisen Rock Steady Crew:n molempien ryhmien päästessä jatkoon vielä tuossa vaiheessa.⁵⁷

Flow Mo Crew:n breikkaajat Jussi Sirviö ja Johannes 'Hatsolo' Hattunen menestyivät 2000-luvulla erityisesti voittamalla ensin legendaarisen Rock Steady Crew:n Sveitsin Circle Kings -kilpailussa vuonna 2005 ja seuraavana vuonna Flow Mo:n muun ryhmän kanssa itse Rock Steady Crew:n oman kilpailun New Yorkissa. Sirviön mielestä Dennis 'Ätä' Nylundin voitto Puolan 'Over the Top' -kilpailussa vuonna 2008 nosti suomalaisen breikkauksen yhdysvaltalaiselle tasolle, mutta viimeistään Suomen breikki nousi kansainvälisesti korkealle tasolle Nylundin 'Monster Jam World Bboy Championships' -kilpailun voiton myötä Etelä-Korean Soulissa vuonna 2009.⁵⁸

Viitteet

Hip hop ja jazztanssi

¹ Katso kappaleet 'Jazzmusiikin synty' ja 'Jazztanssin synty'.

² Jennifer Fermino. "Blaz's 'Hip Hop' Block Party." *Daily News*, February 26, 2016. Hip hopin elementeistä ja määrittelyistä katso kappale 'Breikeistä rappiin: hip hop – kulttuurin muotoutuminen'.

³ Ari Hautaniemi. "Man on the Moon." *Alternatives*. June, 2017.

http://www.alternativesradio.com/wp-content/uploads/2017/05/Alternatives_Magazine_VOL1.pdf.

⁴ Harri M. J. Heinilä. *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*. Helsinki: Unigrafia, 2015, kappale '2.1 What Is Jazz Dance'.

⁵ Seuraavat kaksi lyhyttä kappaletta perustuvat Heinilä 2015., ss. 23–24, 37. Kimberly A. Chandler Vaccaro. "Moved By The Spirit: Illuminating the Voice of Mura Dehn and Her Efforts to Promote and Document Jazz Dance." Doctoral dissertation. The Temple University, 1997, ss. 136–147, 298. Katrina Hazzard-Gordon. "African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives," *Journal of Black Studies*, Vol. 15, No. 4, June, 1985, s. 427. Marshall Winslow Stearns, and Jean Stearns. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. New York (N.Y.): Da Capo Press, 1994, kappale '2 Africa and the West Indies'. Lydia Parrish. *Slave Songs of the Georgia Sea Islands* / Lydia Parrish; Foreward by Art Rosenbaum ; Introduction by Olin Downs ; Music Transcribed by Creighton Churchill and Robert MacGimsey. Athens: University of Georgia Press, 1942. James Nott. *Going to the Palais: A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918–1960*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2015, kappale 'Dance and Cultural Racism, 1918–60'.

⁶ Brian Seibert. *What the Eye Hears: A History of Tap Dancing*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. [E-reader version]. Katsottu: <https://play.google.com/books>, kappale '14 REVIVAL'. Stearns 1994. Lynne Fauley Emery. *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, CA: National Press Books, 1972. Sharon Leigh Clark. "Rock Dance in the United States, 1960–1970: Its Origins, Forms and Patterns." Ph.D.. New York University, 1973. Jerry Ames, and Jim Siegelman. *The Book of Tap*. New York, NY: D. McKay Co., 1977. Heinilä 2015, ss. 44, 53–54, 56–57, 110.

⁷ Terry Monaghan, " 'Stompin' At the Savoy – Remembering, Researching and Re-enacting the Lindy Hop's relationship to Harlem's Savoy Ballroom" julkaisussa Monaghan, Terry, and Eileen Feeney. "Dancing at the Crossroads: African Diasporic Dances in Britain: Conference Proceedings." In *Dancing at the Crossroads: African Diasporic Dances in Britain: Conference Proceedings*. London: London Metropolitan University, Sir John Cass Dept. of Art, Media, and Design, 2002, s. 33. Vaikka kyseinen julkaisu on merkitty vuodelle 2002, on todennäköistä, että Terry Monaghanin artikkelia on päivitetty vuonna 2005 päätellen siinä olevista maininnoista. Siksi tästä artikkelista käytetään jatkossa merkintää Monaghan 2005, ss. 50, 55–56, 62, 70, 79–83. Heinilä 2015, ss. 24–26.

⁸ Sally Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994, kappale 'To the Beat Y'All: Breaking Is Hard to Do'. Tässä

teoksessa on myös muita Banesin 1980-luvulla kirjoittamia breikkaukseen liittyviä artikkeleita. Michael Holman. *Breaking and the New York City Breakers*. New York, NY: Freundlich Books, 1984, kappale '2 Breaking – The History'. Steven Hager. *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. New York: St. Martins Press, 2013. The Kindle edition, kappale 'Breaking Out'. David Toop. *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpents Tail, 2000. Toopin teos julkaistiin alun perin vuonna 1984. Robert Farris Thompson. "Hip Hop 101." ja Katrina Hazzard-Donald. "Dance in Hip Hop Culture," teoksessa William Eric Perkins (toim.). *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Pennsylvania, PA: Temple University Press, 1996.

⁹ Dick Hebdige. *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. New York, NY: Routledge, 2000. Hebdigen teos on julkaistu alunalkaen vuonna 1987. Tricia Rose. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994. The Kindle edition. Jeff Chang. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York, NY: St. Martin's Press, 2005. The Kindle edition. Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, "Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance," teoksessa Jeff Chang. *Total Chaos*. New York: Basic, Civitas Books, 2006. Joseph Glenn Schloss. *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. New York, NY: Oxford University Press, 2009. Thomas Guzman-Sanchez. *Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2012. [E-reader version]. Katsottu: <https://play.google.com/books>.

¹⁰ JayQuan. The Foundation. <https://thafoundation.com>. The Foundation. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UCZ-VeDDcHz6mSUxRHm09daA>. "Old School Hip Hop Interviews." OldSchoolHipHop.Com. <http://www.oldschoolhiphop.com/interviews.htm>. LegendaryHipHop. Facebook. https://www.facebook.com/groups/LegendaryHipHop/?multi_permalink=263905315056489%2C263851525061868¬if_id=1603723355581749¬if_t=group_activity&ref=notif. Michael WayneTV. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UCk6XLRd58YNyhu-Vh8yWQBg/videos>.

¹¹ Castles in the Sky. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com>.

¹² Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. *Suomibreikkää 1983-2013*. Suomi, 2013.

¹³ "Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta," teoksessa Venla Sykäri; Rantakallio, Inka; Westinen, Elina; Cvetanović, Dragana. *Hiphop Suomessa: puheenpuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 2019, s. 20.

¹⁴ Katso lähdeviite 16.

¹⁵ "Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta," teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019, s. 21. Tunnetuimpia ei-akateemisia suomalaisia hip hop -historiikkeja on varsinkin Jani Mikkosen hip hop -teos.

¹⁶ Esimerkiksi seuraavista tutkimuksesta kaikki muut paitsi Anna-Mari Nurmen tutkimus ovat hyödyntäneet kahta ensiksi leipätekstissä mainittua historiikkia. Nurmen tutkimus on hyödyntänyt näistä vain Jani Mikkosen koostamaa historiikkia sekä ainoastaan Nurmen ja Tuomas Määttä tutkimukset ovat hyödyntäneet Tuitun ja Isomursun historiikkia: Elina Westinen. "The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture." Kielitieteen väitöskirja, Jyväskylän yliopisto, 2014. Inka Rantakallio. "New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap." Musiikkitieteen väitöskirja, Turun yliopisto,

2019. Anna-Maria Nurmi “Kadulta liikuntasaliin – Toimintatutkimus hiphop-tanssista osana lukion liikuntakasvatusta.” Liikuntatieteen väitöskirja, Jyväskylän yliopisto, 2012. Tuomas Määttä. ”Oodi B-Boyle – Kokeneiden suomalaisten breikkareiden käsityksiä oppimisesta breakdance-kulttuurissa.” Kasvatustieteiden pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, tammikuu 2016. Itse historiikit: Karri ’Paleface’ Miettinen. *Rappioidetta. Suominäpin tekijät*. Helsinki: Like Kustannus Oy, 2011. Nina Tuittu & Anne Isomursu. *Breikkaus on mun elämäntapa*. Helsinki: Maahenki, 2005. Jani Mikkonen. *Rümi riimistä – Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja ubo*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004.

¹⁷ Sara Pikkarainen. ”Tietoista liikettä. Hip hop -kulttuurin merkitys katutanssin opettamisessa.” Opinnäytetyö, Oulun ammattikorkeakoulu, kevät 2015. Määttä 2016. Miikka Mäkelä. “Mustien meininkiä sinisissä suomiverkkareissa: breikkareiden merkityksenantoja hip hop -kulttuurista ja break-tanssista.” liikuntatieteiden pro gradu, Jyväskylän yliopisto, 2007. Nurmi 2012. Jussi ”Focus” Sirviö. ”Vahva tahto tukijärjestelmänä.”, ”Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta,” teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019.

¹⁸ Katso esimerkiksi: Anna Veronica Hellström. ”Breikataan yhdessä! Yläkoulun liikuntasali areenana nuorten sosiaaliselle osallisuudelle kertaluonteisessa taidetyöpajassa.” Yhteiskuntapolitiikan pro gradu. Helsingin yliopisto, 2020. Paula Puumalainen. ”KAIKKI ESKARIT BREIKKAA. Toimintatutkimus tanssikasvatusprojektista koululaisille vuosina 2011–2014.” Kasvatustieteen pro gradu. Oulun yliopisto, 2015.

¹⁹ Monaghan 2005, ss. 32–34, 59.

²⁰ “Universal Zulu Nation Removes Afrika Bambaataa.” *The New York Amsterdam News*. May 18, 2016. Michael O’Keeffe. “Bambaata’s Zulu Nation finally says it’s sorry to child victims. Group had blasted accusers. Said Daily News part of gov’t conspiracy.” *The New York Daily News*. June 1, 2016.

Jazztanssin synty

¹ Felix O. Begho. *Black Dance Continuum: Reflections on the Heritage Connection Between African Dance and Afro-American Jazz Dance*. New York: New York University, 1988, ss. 10 ja 17. Jill Flanders Crosby. *Will the Real Jazz Dance Please Stand Up? A Critical Examination of the Roots and Essence of Jazz Dance with Implications for Education*. New York: Columbia University, 1995, ss. 92–93. ’Pääasiassa’-sana viittaa jazztanssin olemukselle keskeisimpiin vaikutuksiin. Jazztanssin historiaa tutkinut Mura Dehn katsoi Pohjois-Amerikan intiaanien vaikuttaneen vähäisissä määrin New Orleansin jazztanssimiseen afrikkalaisten ja eurooppalaisten vaikutusten ollessa kriittisiä jazztanssin olemukselle. Chandler Vaccaro 1997, ss. 136–147. Terry Monaghan huomioi Amerikan intiaaniperinnön olevan aasialaista ja toisaalta jazzartisteja oli lähtöisin tästä intiaaniperinnöstä. Hän myös katsoo Aasian ja islamin vaikuttaneen niin afrikkalaisiin kuin eurooppalaisiin ja amerikkalaisiin. The International Lindy Hop Championships, ”ILHC Legacy Series – Terry Monaghan, Part 2,” YouTube Video, 29:28, October 23, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=s2qalAW-0qY>. Katsottu 24.10.2020.

² Crosby 1995, ss. 92–94. Katso Heinilä 2015, kappale ’2.1.1 The Historical Background’.

- ³ Matthew Restall. "Black Conquistadors: Armed Africans in Early Spanish America." *The Americas* 57, no. 2 (2000): 173. <https://doi.org/10.1353/tam.2000.0015>.
- ⁴ John E. Findling. *Events that Changed America Through the Seventeenth Century*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000, s. 89.
- ⁵ Findling 2000, s. 95.
- ⁶ Michael Guasco. "The Fallacy of 1619: Rethinking the History of Africans in Early America.", (2017, September 4). Katsottu 24.12.2019: <https://www.aaihs.org/the-fallacy-of-1619-rethinking-the-history-of-africans-in-early-america/>. Junius P. Rodriguez. *Slavery in the United States: A Social, Political, and Historical Encyclopedia: Volume One*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, Inc., 2007, s. 451.
- ⁷ Findling 2000, s. 90.
- ⁸ Guasco 2017. Kyseessä oli Angolan kautta tuodut afrikkalaiset, jotka olivat joutuneet orjiksi varsin lyhyen ajan sisällä. Katso John Thornton. "The African Experience of the '20. and Odd Negroes' Arriving in Virginia in 1619." *The William and Mary Quarterly* 55, no. 3 (1998): 421. <https://doi.org/10.2307/2674531>.
- ⁹ Restall 2000, ss. 176–178. Findling 2000, s. 89.
- ¹⁰ Findling 2000, s. 87.
- ¹¹ Ira Berlin. *Many Thousands Gone: The First Two Centuries of Slavery in North America*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, ss. 17–19.
- ¹² Katrina Dyonne Thompson. *Ring Shout, Wheel about: The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*. Urbana: University of Illinois Press, 2014, s. 47.
- ¹³ Terry Monaghan. "The Legacy of Jazz Dance." *Annual Review of Jazz Studies*, (1997/1998), ss. 315–316.
- ¹⁴ Ned Sublette. *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago, IL: Chicago Review Press, 2004, ss. 74–75, 78–79, 82–83.
- ¹⁵ Jazzhistorioitsija Marshall Stearns on verrannut eurooppalaista rytmikkaa ei-synkopoituun marssityyppiseen soitantatyyliin, mikä tukee ideaa eurooppalaisten kyvyttömyydestä kehittää synkopoitu jazzrytmikka. Katso Heinilä 2015, s. 44. Ned Subletten mukaan idea synkopoidusta rytmisestä luupista tuli Kuuban Havannasta Espanjaan ja Eurooppaan. Katso Sublette 2004, s. 83. Tämä ei ole kuitenkaan sama kuin jazzmusiikin synkopointi. Jazzmusiikin synkopoinnista katso Ari Poutiainen. "Sopuisasti ja sulavasti svengaten. Jazziskelmää määrittävät elementit," teoksessa Poutiainen, A., & Kukkonen, R.. *Suklaasydän, tinakuoret: jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, 2011, s. 23.
- ¹⁶ Jacqui Malone. *Steppin on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana: University of Illinois Press, 1996, ss. 11 ja 169. Crosby 1995, s. 94.
- ¹⁷ Geneviève Fabre. "The Slave Ship Dance," teoksessa Henry Louis Gates, Carl Pedersen, and Maria Diedrich. *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999, ss. 34–36. Thompson 2014, ss. 44, 49–52. Lynne Fauley Emery. *Black Dance: From 1619 to Today*. London: Dance Books, 1988, ss. 2–6. Katrina Hazzard-Gordon. *Jookin: The Rise of Social Dance in African-American Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, ss. 7–12.
- ¹⁸ Findling 2000, s. 95.
- ¹⁹ Emery 1988, s. 5. Thompson 2014, ss. 42 ja 49.
- ²⁰ Hazzard-Gordon 1990, ss. 8–9. Katso myös Thompson 2014, ss. 54 ja 65. Katrina Hazzard-Gordon toteaa, että voimme vain spekuloida, miten paljon orjien kuljetus

Atlantin yli uuteen maailmaan muutti orjien tanssimista. Katso Hazzard-Gordon 1990, s. 12. Kuitenkin on mahdollista, että orjat saivat vaikutteita valkoisilta orjakauppailta esimerkiksi mainittujen laulujen myötä.

²¹ Monaghan 1997/1998, s. 314. Katso myös Thompson 2014, s. 63. Tätä orjien tanssimista tutkinut Lynne Faule Emery on todennut, että orjien orjalaivoilla tanssiminen oli yleistä ja lainaa useita aikalaiskuvauksia näistä tanssimisista. Hän myös mainitsee, että toisinaan orjat vapautettiin kahleista tanssimisen ajaksi ja tuotiin kannelle tanssimista varten, mikä tukee orjien orjalaivoilla tanssimista. Katso Emery 1988, ss. 5–12. Katso myös Geneviève Fabre, “The Slave Ship Dance,” teoksessa Gates, Pedersen, Dietrich 1999, s. 35.

²² Thompson 2014, ss. 52–63.

²³ George M. Fredrickson. *Black Liberation: A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*. Oxford University Press, 2010. Liikkeen juuret katso ss. 286–292. Black Power-käsitteen muodostuminen ja Black Power -liikkeen tulos 1970-luvun alussa katso ss. 292–297.

²⁴ Fabre 1999, ss. 43–44. Katso myös Thompson 2014, ss. 64–66.

²⁵ Thompson 2014, ss. 68 ja 103.

²⁶ W. E. B. Du Bois., and Arnold Rampersad. *The Souls of Black Folk*. Oxford University Press, 2007, s. 3.

²⁷ Hazzard-Gordon 1990, ss. 11, 19–21. Katso myös Malone 1996, s. 43 ja Emery 1988, s. 120. Katso laittomaan orjakauppaan liittyen myös Horne, Gerald. *The Deepest South: The United States, Brazil, and the African Slave Trade*. New York, NY: New York University Press, 2007, s. 223 ja Sterling Stuckey. *Slave Culture in America: The Foundations of Black America and Nationalist Theory*. New York: Oxford University Press, 1987, s. 43. Katso Yhdysvaltain orjuuden päättymiseen liittyen Michael Vorenberg, ”The Thirteenth Amendment Enacted,” teoksessa Harold Holzer, and Sara Vaughn Gabbard. *Lincoln and Freedom: Slavery, Emancipation, and the Thirteenth Amendment*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007, s. 192.

²⁸ Hazzard-Gordon 1990, ss. 21–22, 25, 32, 43–44. Katso myös Malone 1996, s. 43 ja Emery 1988, s. 105.

²⁹ Hazzard-Gordon 1990, ss. 15–17.

³⁰ Stearns 1994, ss. 22–23 ja 123. Malone 1996, s. 18.

³¹ John F. Szwed, and Morton Marks. “The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites.” *Dance Research Journal* 20, no. 1 (1988): 29. <https://doi.org/10.2307/1478814>.

³² Cakewalkin tanssillinen kuvaus perustuu jazztanssija Pepsi Bethelin Cakewalkin kuvaukseen. Katso ‘Pepsi Bethel – Interview’, box 3 ja folder 71, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library. Eurooppalaiset ja afrikkalaiset vaikutukset perustuvat tämän kappaleen analyysiin näistä vaikutuksista.

³³ Seibert 2015, kappale ‘ERECT AND DIGNIFIED’.

³⁴ Stearns 1994, ss. 17, 23 ja 32.

³⁵ Szwed 1988, s. 32.

³⁶ Seibert 2015, kappale ‘RAGTIME’.

³⁷ Constance Valis Hill. *Tap Dancing America: A Cultural History*. New York, NY: Oxford University Press, 2010, ss. 22–23. Seibert 2015, kappale 'AFRICA, OR, AN ECHO OF THE DRUM'.

³⁸ Stearns 1994, ss. 28–29.

³⁹ Lista perustuu seuraaviin teoksiin: Stearns 1994, ss. 14–16. Malone 1996, ss. 15–17, 32–35. Hazzard-Gordon 1990, ss. 18 ja 45.

⁴⁰ Stearns 1994, s. 15. Barbara S. Glass. *African American Dance: An Illustrated History*. Jefferson, N.C: McFarland, 2007, s. 24. Juliet McMains. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006, s. 162.

Jazzmusiikin synty

¹ Gunther Schuller. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press, 1986, ss. 63–67. Katso myös Edward A. Berlin. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkley, California: University of California Press, 1980, s. 15.

² Sidney Bechet. *Treat It Gentle an Autobiography*. New York, NY: Da Capo Press, 1978, s. 8.

³ Karen Sotiropoulos. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, s. 88.

⁴ Berlin 1980, s. 9.

⁵ ProQuest-tietokantaan 18.10.2020 taulukko 1:n sanoma- ja makasiinilehdillä tehdyn haun mukaan "rag jazz" ja "jazz rag" -termit esiintyivät aikavälillä 1.1.1910 – 31.12.1919 yhteensä 13 kertaa. Kokonaistulos oli alun perin 19 kertaa, mutta tarkistuksen perusteella kuudessa artikkelissa ei ollut noita sanayhdistelmiä. Termien ensimmäisissä esiintymisissä termit kytkettiin musiikkiin. Katso "Hamilton's – Pittsburgh's Greatest Music House." *The Pittsburgh Press*, December 22, 1916 ja "Melody Land: Chas. K. Harris' "Big Six"." *The Billboard*, April 7, 1917.

⁶ Clive Wilson and Jack Stewart, "A Letter... – A Response...," *The Jazz Archivist: A Newsletter of the William Ransom Hogan Jazz Archive*, Vol. XXI, 2008.

⁷ Berlin 1980, ss. 10 ja 27.

⁸ Ibid., ss. 12–13. David W. Gilbert. *The Product of Our Souls: Ragtime, Race, and the Birth of the Manhattan Musical Marketplace*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015, s. 26. Katso myös Heinilä 2015, s. 45 ja Poutiainen 2011, s. 23.

⁹ Tom Stoddard, and Douglas Henry Daniels. *Jazz on the Barbary Coast*. Berkeley: Heyday Books in conjunction with the San Francisco Traditional Jazz Foundation and the California Historical Society, 1998, s. 193.

¹⁰ Heinilä 2015, s. 47.

Jazzmusiikin ja -tanssin terminologia

¹ Stoddard ja Daniels 1998, s. 193.

² Heinilä 2015, s. 77. Monaghan 2005.

³ Taulukko perustuu ProQuest-tietokantaan 17.10.2020 tehtyihin hakuihin, jossa haut ovat kohdistettu tiettyihin sanoma- ja aikakauslehtiin aloittaen ajanjakson vuoden 1.1. ja päättäen sen 31.12.. Esimerkiksi 1.1.1910 – 31.12.1919. Hakusanat, vuodet ja määrät on

mainittu taulukossa. Tarkistuksien perusteella vain 9 artikkelissa aikavälillä 1.1.1910 – 8.3.1917 on termi 'jazz' yhdistetty tanssimiseen. Siten alkuperäisestä hakutuloksesta 5 348 on poistettu 29 mainintaa ja lopputulos haussa jazz ja (dance tai dancing) on 5 319. Haetut sanoma- ja aikakauslehdet ovat seuraavat: *The Afro-American* (1893–1988) (af), *The Billboard* (1894–1960), *Binghamton Press and Leader* (1905–1927), *Binghamton Press* (1927–1960), *Boston Daily Globe* (1872–1927), *Daily Boston Globe* (1928–1960), *Chicago Daily Tribune* (1872–1963), *The Chicago Defender* (Big Weekend Edition) (1905–1966) (af), *The Chicago Defender* (National edition) (1921–1967) (af), *Democrat and Chronicle* (1884–2011), *The Living Age* (1897–1941), *Los Angeles Times* (1886–1995), *Manchester Guardian* (1901–1959) (en), *The New York Amsterdam News* (1922–1941)(1943–1961)(af), *The New York Star & Amsterdam News* (1941–1941) (af), *The New York Amsterdam Star–News* (1941–1943) (af), *The New York Herald Tribune* (1926–1962), *The New - York Tribune* (1900–1924), *The New-York Herald – New York Tribune* (1924–1926), *The New York Times* (1857–Current file), *The Observer* (1901–2003) (en), *Philadelphia Inquirer* (1860–1934), *The Philadelphia Inquirer Public Ledger* (1934–1969), *The Pittsburgh Courier* (1911–1950) (1955–1966) (af), *New Pittsburgh Courier* (1959–1965) (af), *Courier* (1950–1954) (af), *Pittsburgh Press* (1888–1992), *San Francisco Chronicle* (1869–Current File), *Toronto Daily Star* (1900–1971) (ca), *Variety* (1905–2000), *The Washington Post* (1877–1954), *The Washington Post and Times Herald* (1954–1959). Pienillä variaatioilla eroavat lähes samannimiset julkaisut ovat yhdistetty yhdeksi julkaisuksi laskettaessa julkaisujen lukumäärää. Näitä julkaisuittain yhteenlaskettuja julkaisuja ovat seuraavia määreitä sisältävät julkaisut: Bingham, 'Boston Daily' / 'Daily Boston', 'Chicago Defender', 'Amsterdam News', 'New York Tribune' / 'Herald Tribune', 'Philadelphia Inquirer', 'Pittsburgh Courier' / 'Courier', 'Washington Post'.

⁴ Stoddard ja Daniels 1998, s. 193.

⁵ Tutkijat ovat määrittäneet jazzaikakauden päättymisen vuosien 1930 ja 1935 välille. Katso Heinilä 2015, s. 70.

⁶ Tietokantahaut ProQuest-tietokantaan tehtiin 17.10.2020. Kyseisen elokuvan ensiesityksiin liittyen katso ”Alexander’s Ragtime Band.” *International Movie Database*, <https://www.imdb.com/title/tt0029852/> sekä Catherine C. Edwards. ”Family MOVIE Guide.” *Parents’ Magazine*, April, 1947.

⁷ Heinilä 2015, ss. 52–53.

⁸ *Ibid.*, ss. 57–58 ja 65–66. Ensimmäinen merkintä tästä uudesta modernista jazztanssista yhdysvaltalaisessa lehdistössä löytyy vuodelta 1954 muodossa 'modern jazz' (Heinilä 2015, ss. 57–58) ja vuoden 1955 helmikuussa tämä oli nimetty englanninkielisellä termillä 'modern jazz dance'. Katso ”Jeanmaire’s Modern Jazz.” *Variety*, February 9, 1955. Katso myös Harri Heinilä. “Swing Dance or Jazz Dance – A Few Words About the Use of the Terms.” *authenticjazzdance*, January 7, 2016. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2016/01/07/swing-dance-or-jazz-dance-a-few-words-about-the-use-of-the-terms/>.

⁹ Vaikkakin nykytanssijat, kuten Jack Cole, sekoittivat myös afrikkalaisamerikkalaisia tanssityylejä moderniin tanssiinsa jo 1940-luvulla ja jazz yhdistyi baletti-ilmaisuuun jo 1920-luvulla, jonka ajan niin sanottu jazz-baletti oli käytännössä alku ei-jazzilliselle jazztanssille (Katso Heinilä 2015, ss. 57 ja 407), modernin jazztanssin lähtökohdat olivat pääasiassa eurooppalais-amerikkalaisissa vaikutteissa. Heinilä 2015, ss. 43–45.

¹⁰ Schuller 1968, ss. 8, 10, 15–16. Poutiainen 2011, s. 23.

¹¹ Heinilä 2015, ss. 69 ja 71–77.

¹² Harri Heinilä. "Swing Dance or Jazz Dance – A Few Words About the Use of the Terms." *authenticjazzdance*, January 7, 2016.

<https://authenticjazzdance.wordpress.com/2016/01/07/swing-dance-or-jazz-dance-a-few-words-about-the-use-of-the-terms/>. Katso myös Monaghan 2005, s. 43, 57–58, 73, 77. Jitterbug Jive termi liittyi *Daily News* -sanomalehden vuosittaiseen Harvest Moon Ball -tanssikilpailuun, jossa aiempi Lindy Hop -divisioona nimettiin Jitterbug Jive -divisioonaksi vuonna 1942. Heinilä 2015, s. 228.

¹³ Heinilä 2015, ss. 69–70.

¹⁴ "The Theatres." *Pittsburgh Press*, November 13, 1892. "Arch Street Theatre." *The Philadelphia Inquirer*, November 27, 1892.

¹⁵ Heinilä 2015, s. 69.

¹⁶ ProQuest-tietokantaan 18.10.2020 tehdyllä haulla, jossa käytettiin taulukko 1:n sanoma- ja makasiinilehtiä, hakusanoja "blues dance" ja "blues dancing", sekä aikavälinä 1.1.1960 – 31.12.1999, löytyi 243 mainintaa, joka on selvästi enemmän kuin tekstissä seuraavaksi mainitun aikaisempia vuosia 1910 – 1959 koskevan haun tulokset (142 kpl) vastaavilla hakusanoilla ja lehdistömateriaalilla.

¹⁷ "True Blues" Dance." *Boston Daily Globe*, April 14, 1888.

¹⁸ Eric Parker. "The Promise of Arden." *The Living Age*, January 31, 1914.

¹⁹ "The Handy Orchestra's Jazz Dance Blues on Columbia Records." *The Binghamton Press*, January 2, 1918.

²⁰ Haut tehty mainitusti ProQuest-tietokantaan 18.10.2020.

²¹ Monaghan 2005, s. 74.

²² Harri Heinilä. "A Few Words about Blues Dancing." *authenticjazzdance*, February 25, 2013. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2013/02/25/a-few-words-about-blues-dancing/>.

²³ Crosby 1995, s. 93.

²⁴ Heinilä 2015, s. 43.

Jazztanssi orjuuden aikana Yhdysvaltain plantaaseilla ja sen vaikutus

¹ Seuraavat kaksi lyhyttä kappaletta perustuvat Thompson 2014, ss. 70–71, 73–74, 76–80, 82–83, 86–87, 89–91, 93. Malone 1996, ss. 43, 49–50. Hazzard-Gordon 1990, s. 63.

² Thompson 2014, ss. 103, 105, 117–118, 120–126. Katso myös Hazzard-Gordon 1990, ss. 28, 33 ja 35 sekä Stearns 1994, ss. 22–23 ja Malone 1996, s. 43.

³ Thompson 2014, ss. 99–101, 126–127. Hazzard-Gordon 1990, ss. 33–35, 37–38.

⁴ Thompson 2014, ss. 95, 107, 109–111, 113–114. Katso myös Hazzard-Gordon 1990, ss. 25–26, 36–42.

⁵ Emery 1988, ss. 90–91. Stearns 1994, s. 37.

⁶ Stearns 1994, ss. 36–37.

⁷ Ibid., ss. 22–23. David Krasner, "The Real Thing," teoksessa W. Fitzhugh Brundage (toim.). *Beyond Blackface: African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890–1930*. University of North Carolina Press, 2011, s. 114. Phil Jamison. *Hoedowns, Reels, and Frolics: Roots and Branches of Southern Appalachian Dance*. Champaign: University of Illinois Press, 2015, s. 123.

- ⁸ Stearns 1994, s. 13. Emery 1988, s. 47.
- ⁹ Stuckey 1987, s. 65.
- ¹⁰ ‘Pepsi Bethel – Interview’, box 3 ja folder 71, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ¹¹ Emery 1988, ss. 47, 91, 94. Malone 1996, s. 42.
- ¹² Krasner 2011, s. 114.
- ¹³ Jamison 2015, s. 123.
- ¹⁴ Stuckey 1987, ss. 11–12, 17, 24, 31, 35, 41, 49, 78. Lynne Fauley Emeryn mukaan the Ring Shout esiintyi lähinnä Georgiassa ja Etelä-Carolinassa. Katso Emery 1988, s. 121. Katso myös Thompson 2014, ss. 114–115.
- ¹⁵ Stuckey 1987, ss. 17, 86–87, 95–97. Katso myös Emery 1988, ss. 122–124. Jazztanssija Pepsi Bethel on painottanut jazztanssin perustuvan jalkojen liikuttamiseen lattiaan tukien. Katso ‘Pepsi Bethel – Interview’, box 3 ja folder 71, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. Muuten ring shout -tanssikuvaus perustuu sivulla 18–19 mainittuihin jazztanssiperiaatteisiin.
- ¹⁶ Emery 1988, s. 96. Stearns 1994, ss. 27–29.
- ¹⁷ Tamara Stevens, and Erin Stevens. *Swing Dancing*. Santa Barbara: Greenwood, 2011, ss. 177–178. Frankie Manning ja Cynthia R. Millman. *Frankie Manning: Ambassador of Lindy Hop*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2007, ss. 145–146.
- ¹⁸ Heinilä 2015, ss. 122–123.
- ¹⁹ Monaghan 2005, s. 55. Emmanuel Adeleku. “Discover the meaning and importance of the cypher in breaking.” RedBull, April 26, 2018. <https://www.redbull.com/us-en/the-importance-of-the-cypher> .
- ²⁰ Emery 1988, ss. 90, 93–94. Stearns 1994, ss. 25–26, 28.
- ²¹ Stearns 1994, s. 26. “[A]ksenttien ollessa parillisilla iskuilla” on oma tulkintani, jota Stearns ei suoraan mainitse. Hän mainitsee ko. yhdistelmän svengaavan, mikä viittaa selkeästi aksenttien olevan parillisilla iskuilla. Mark Knowles on tehnyt vastaavanlaisen yleisluontoisen tulkinnan afrikkalaisesta tanssista. Katso: Mark Knowles. *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc, 2002, s. 24.

Minstrely-aikakausi

- ¹ Henry T. Sampson. *Blacks in Blackface: A Sourcebook on Early Black Musical Shows – Second Edition*. Lanham: Scarecrow Press, 2013, ss. 2226–2227. Katso myös Maud Cuney-Hare. *Negro Musicians and Their Music*. Washington, D.C.: The Associated publishers, 1936, s. 38. Stephanie Dunson. ”Black Misrepresentation in Nineteenth-Century Sheet Music Illustration,” teoksessa Brundage 2011, s. 46. Thompson 2014, ss. 165–166. Joseph Boskin. *Sambo: The Rise & Demise of an American Jester*. Oxford University Press, 1988, s. 70.
- ² Stearns 1994, ss. 43–44, 55.
- ³ Eric Lott. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 2013, s. 15.
- ⁴ Lott 2013, ss. 6–9, 115–118.

- ⁵ Stephen Burge Johnson. *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012, ss. 115–118.
- ⁶ Seuraavat kaksi lyhyttä kappaletta perustuvat Thompson 2014, ss. 172–182.
- ⁷ Thompson 2014, ss. 167–169.
- ⁸ Christopher J. Smith. *The Creolization of American Culture: William Sidney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*. Urbana: University of Illinois Press, 2013, ss. 28–33, 53, 59–61.
- ⁹ Stearns 1994, ss. 44, 56–58. Katso myös Harriet J. Manning. *Michael Jackson and The Blackface Mask*. New York: Routledge, 2016, s. 9.
- ¹⁰ W. T. Lhamon Jr., “Turning around Jim Crow,” teoksessa Johnson 2012, s. 34.
- ¹¹ Thompson 2014, ss. 161–162, 190.
- ¹² Smith 2013, ss., 210–211.
- ¹³ Thompson 2014, s. 190.
- ¹⁴ Smith 2013, s. 29. Thomas Riis, ”Crossing Boundaries: Black Musicians Who Defied Musical Genres,” teoksessa Brundage 2011, s. 148.
- ¹⁵ Bernard L. Peterson. *Early Black American Playwrights and Dramatic Writers: A Biographical Directory and Catalog of Plays, Films, and Broadcasting Scripts*. New York: Greenwood Press, 1990, ss. 2 ja 5. Smith 2013, s. 29.
- ¹⁶ Boskin 1988, s. 70.
- ¹⁷ Margaret Ross Griffel. *Operas in English: a Dictionary*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2013, s. 129.
- ¹⁸ Boskin 1988, s. 43.
- ¹⁹ Ibid., ss. 70 ja 72.
- ²⁰ Lhamon 2012, ss. 20, 22, 26–29, 37–40. Katso myös Smith 2013, s. 29.
- ²¹ Thompson 2014, ss. 180–181.
- ²² Ibid., ss. 186–187.
- ²³ Sarah Meer. *Uncle Tom Mania: Slavery, Minstrelsy, and Transatlantic Culture in the 1850s*. Athens: University of Georgia Press, 2005, ss. 59–70.
- ²⁴ Uncle Tom valkoiseen ylivaltaan alistuvaisena afrikkalaisamerikkalaisena on tyypillinen tulkinta tämän hetken englanninkielisissä sanakirjoissa.
- ²⁵ Manning 2016, ss. 9–12.
- ²⁶ Smith 2013, s. 30.
- ²⁷ Manning 2016, ss. 11–14.
- ²⁸ Ibid., s. 15.
- ²⁹ Michael P. Jeffries. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2011, ss. 37–43.
- ³⁰ Marian Hannah Winter. *Juba and American Minstrelsy*. New York: Dance Index-Ballet Caravan, 1947, ss. 28, 31–32, 34. Katso myös Stearns 1994, s. 45. Stephen Johnson. ”Juba’s Dance: An Assessment of Newly Acquired Documentation.” University of Toronto, undated, <https://www.utm.utoronto.ca/~w3minstr/featured/pdfs/JubasDance.pdf>, s. 2. William Henry Lane -nimen alkuperä on epäselvä. Taulukon 2 mukaan (katso sivu 47) William Henry Lane -nimeä käytettiin kuvaamaan Master Jubaa vasta hänen kuolemansa jälkeen. Katso myös Sullivan, John Jeremiah. “American Shuffle.” *The New York Times Magazine*, March 27, 2016, s. 37.

- ³¹ Winter 1947, ss. 33–34. Stearns 1994, s. 46. Michael Bennett Leavitt. *Fifty Years in Theatrical Management*. New York: Broadway Publishing Co., 1912, s. 34.
- ³² Winter 1947, s. 31.
- ³³ “Great Public Contest,” *The New York Herald*. July 7, 1844, s. 3.
- ³⁴ Stearns 1994, s. 46. Katso myös Leavitt 1912, ss. 33–34.
- ³⁵ Winter 1947, ss. 33–34.
- ³⁶ *Ibid.*, ss. 34–37. Katso myös Johnson undated, ss. 2–3.
- ³⁷ Johnson undated, s.12.
- ³⁸ *Ibid.*, ss. 2–3 ja 10. Stephen Johnsonin maininta artikkelissaan (sivuilla 2 ja 7) Pellin minstrel-ryhmän vaikutuksesta Lanen esiintymisen ”turvalliseksi” tekemisestä valkoisen yleisön keskuudessa tukee päätelmää valkoisen minstrel-ryhmän puuttumisen vaikutuksesta, kuten myös kriitikkojen maininnat Pellin minstrel-ryhmän ja Lanen erinomaisuudesta sekä Lanen afrikkalaisamerikkalaisten tanssipiirteiden groteskiudesta verrattuna hänen eurooppalaisperäisiin tansseihin, kun he esiintyivät yhdessä. Katso Johnson undated, ss.11–12, 15.
- ³⁹ Edellisessä viitteessä mainittu groteskiuden kytkeytyminen afrikkalaisamerikkalaisten piirteiden yhteyteen viittaa selkeästi siihen, että vähemmän ”hienostuneet” eli afrikkalaisamerikkalaiset tanssin piirteet olivat hallitseva piirre Lanen tanssissa hänen uransa loppuvaiheessa.
- ⁴⁰ Winter 1947, s. 28. Johnson undated, s. 1.
- ⁴¹ Winter 1947, s. 38.
- ⁴² Johnson undated, s. 8.
- ⁴³ Taulukko perustuu ProQuest-tietokantaan 6.2.2020 tehtyyn hakuun, jossa haku on kohdistettu tiettyihin sanoma- ja aikakauslehtiin aloittaen ajanjakson vuoden 1.1. ja päättäen sen 31.12.. Esimerkiksi 1.1.1820 – 31.12.1853. Haetut sanoma- ja aikakauslehdet ovat seuraavat: *Cleveland Call and Post* (1934–1962) (af), *New Journal and Guide* (1916–2003)(af), *The Hartford Courant* (1923–1995), *New York Herald Tribune* (1924–1962), *The Manchester Guardian* (1828–1900)(en), *The New York Times* (1857–1922), *The Atlanta Constitution* (1881–1984), *The Philadelphia Inquirer Public Ledger* (1934–1969), *Philadelphia Inquirer* (1860–1934), *The Washington Post* (1877–1954), *The Washington Post and Times Herald* (1954–1959), *Daily Boston Globe* (1928–1960), *Pittsburgh Post-Gazette* (1927–2003), *Chicago Daily Tribune* (1923–1963), *Atlanta Daily World* (1932–2003) (af), *Afro-American* (1893–1988) (af), *New York Amsterdam News* (1922–1961) (af), *New York Amsterdam Star-News* (1941–1943)(af), *New York Star & Amsterdam News* (1941–1941)(af), *New Pittsburgh Courier* (1959–1965)(af), *Pittsburgh Courier* (1911–1950, 1955–1966)(af), *The Chicago Defender* (1905–1967)(af), *Variety* (1905–2000), *The Billboard* (1894–1960), *The Sun* (1837–1994), *Boston Daily Globe* (1872–1927), *Courier-Journal* (1869–1922), *The Boston Herald* (1846–1865), *New-York Daily Tribune* (1842–1866), *The New York Herald* (1840–1865), *The Daily Morning Post* (1842–1855), *Theatrical Journal* (1839–1871)(en), *The Daily Picayune* (1840–1865), *Examiner* (1808–1881)(en), *The Daily Pittsburgh Gazette* (1834–1866), *Hartford Daily Courant* (1840–1887), *The Observer* (1791–1900)(en).
- ⁴⁴ Johnson undated, ss., 2, 8, 10, 12–13. Katso myös ““The Era “ “ and Its Editor.” *The Observer*. September 30, 1928, s. 11.
- ⁴⁵ Winter 1947, s. 32.
- ⁴⁶ *Ibid.*, numeroimaton sivu ennen artikkelin alkua.

Cakewalk

- ¹ David Krasner, “The Real Thing,” teoksessa Brundage 2011, ss. 110–113. Katso myös Stearns 1994, ss. 118, 286.
- ² Seuraavat kaksi lyhyttä kappaletta perustuvat Krasner 2011, ss. 99–101, 107–109.
- ³ Tämä on perusteltu seuraavissa lyhyissä kappaleissa.
- ⁴ Stearns 1994, s. 286.
- ⁵ Ibid., s. 118. ”Dancer Shrugs Off Age To Stage Cakewalk Comeback.” *The Hartford Courant*. December 23, 1951, s. C7.
- ⁶ “At the Theaters.” *The Pittsburgh Press*, March 12, 1895.
- ⁷ Stearns 1994, ss. 118, 286, 293.
- ⁸ Ibid., s. 286. Eric Burns. *The Smoke of the Gods: a Social History of Tobacco*. Philadelphia: Temple University Press, 2007, s. 139.
- ⁹ Stearns 1994, s. 286. Katso myös ”The Greatest Coon Song Ever Written! Dora Dehn. Sweetest Gal You Ever Seen.” Johns Hopkins Sheridan Libraries & University Museums. The Lester S. Levy Sheet Music Collection, undated, <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/140/115>.
- ¹⁰ Krasner 2011, ss. 99, 102. James H. Dormon. “Shaping the Popular Image of Post-Reconstruction American Blacks: The ‘Coon Song’ Phenomenon of the Gilded Age.” *American Quarterly* 40, no. 4 (1988): 450. <https://doi.org/10.2307/2712997>, ss. 450, 453–454. Sotiropoulos 2008, s. 221.
- ¹¹ Krasner 2011, s. 99. Katso myös Dormon 1988, s. 454.
- ¹² Krasner 2011, ss. 99, 102–104, 106.
- ¹³ Jeanne Schepers. *Moving Performances: Divas, Iconicity, and Remembering the Modern Stage*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016, ss. 22 ja 34.
- ¹⁴ Krasner 2011, ss. 110, 112. Schepers 2016, s. 25.
- ¹⁵ Monaghan 2005, s. 51.
- ¹⁶ Krasner 2011, ss. 114–115.
- ¹⁷ Myöhempi esimerkki tästä rodullisesta crossover-ilmioistä on blues-muusikko B. B. Kingin menestys valkoisen yleisön keskuudessa 1960-luvulla. Ulrich Adelt. *Blues Music in the Sixties: a Story in Black and White*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011, ss. 15–20.
- ¹⁸ Krasner 2011, ss. 106, 108–110, 112–115. Sotiropoulos 2008, ss., 215–216. Schepers 2016, ss. 25, 35, 37.
- ¹⁹ Schepers 2016, s. 35.
- ²⁰ Malone 1996, s. 72.
- ²¹ Hill 2010, s. 39. Sotiropoulos 2008, ss. 52, 67, 77. Krasner 2011, s. 117.
- ²² Schepers 2016, ss. 57–58.
- ²³ Krasner 2011, s. 117. Sotiropoulos 2008, ss. 52, 251.
- ²⁴ Heinilä 2015, ss. 235 and 240.
- ²⁵ Sotiropoulos 2008, ss. 174–175. Schepers 2016, ss. 24 ja 60.
- ²⁶ Schepers 2016, ss. 27–30.
- ²⁷ Sotiropoulos 2008, s. 176.
- ²⁸ Schepers 2016, s. 28.

- ²⁹ Sotiropoulos 2008, ss. 175–177. Scheper 2016, ss. 25, 28, 45–46, 49–50 ja 60.
- ³⁰ Scheper 2016, s. 37.
- ³¹ Ibid., ss. 46 ja 55.
- ³² Sotiropoulos 2008, ss. 189–190.
- ³³ Scheper 2016, ss. 31, 38, 40.
- ³⁴ Stearns 1994, ss. 122, 235.
- ³⁵ Hill 2010, s. 41.
- ³⁶ Scheper 2016, ss. 22–24.
- ³⁷ Hill 2010, s. 40.
- ³⁸ Stearns 1994, s. 124.
- ³⁹ Lynn Abbott. *Out of Sight: The Rise of African American Popular Music, 1889–1895*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2003, ss. 205–210.
- ⁴⁰ Abbott 2003, ss. 205 ja 209. Malone 1996, s. 72. Hill 2010, s. 34.
- “All the City at a Cakewalk.” *The New York Tribune*. February 18, 1892, s. 2. Viimeisin artikkeli, joka mainitsee Cakewalkin Madison Square Gardenissa on “Bulls and Bears Gambol.” *The New York Times*. December 25, 1903, s. 7.
- ⁴¹ “General Sporting Notes.” *The Philadelphia Inquirer*. January 31, 1892, s. 3. ”Polo Jim’s Cakewalk.” *The Pittsburgh Press*. February 8, 1892, s. 5. Defeated by the Champion Cakewalker.” *The Washington Post*. April 3, 1897, s. 8.
- ⁴² Stearns 1994, ss. 119–121.
- ⁴³ Sotiropoulos 2006, ss. 85–88.
- ⁴⁴ Tim Brooks, and Dick Spottswood. *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*. Champaign: University of Illinois Press, 2005, ss. 105, 122–124, 126, 128–132, 135, 137.
- ⁴⁵ Rebecca R. Strickland. *The Texas Tommy, Its History, Controversies, and Influence on American Vernacular Dance*. Tallahassee: Florida State University, 2006, ss. 35–36, 63.

Texas Tommy

- ¹ Strickland 2006, ss. 48–49, 63, 67–68, 70. Stearns 1994, s. 129.
- ² Stearns 1994, ss. 125–130. Katso myös Strickland 2006, s. 42.
- ³ James Weldon Johnson. *Black Manhattan*. New York: De Capo Press, 1991, s. 174.
- ⁴ Strickland 2006, ss. 34–36, 43–44, 49–50. Katso myös Heinilä 2015, ss. 15–16.
- ⁵ Samuel J. Floyd. “Afro-American Dance and Music.” *Afro-American Dance and Music* 13, no. 3 (1989), s. 133.
- ⁶ Strickland 2006, ss. 34–44.
- ⁷ Esimerkiksi: “Bessie Clayton and CO.” *Variety*, November 4, 1921, s. 20. “Watson-Jenkins Revue.” *Variety*, December 1, 1922, s. 18. “Lafayette, New York.” *The Billboard*, February 3, 1923, s. 15. “Proctor’s 5th Ave., N. Y.” *The Billboard*, August 18, 1923, s. 17. “Artist at Columbia Theatre Credit Whites for Encouragement.” *The New York Amsterdam News*, September 8, 1926, s. 11. “Broadway.” *Variety*, June 20, 1928, s. 41.

Charleston

- ¹ Heinilä 2015, s. 16. Albert Haim. “The Charleston in the 1920s: The Dance, the Composers, and the Recordings.” *LAJRC Journal*, June 2012, s. 51–52, 56. Sally

- Sommer, "II. Social Dance," teoksessa Eric Foner, and John Arthur Garraty. *The Readers Companion to American History*. Boston: Houghton Mifflin, 1991, s. 264. Phyllis Rose. *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. New York: Doubleday, 1989, s. 76.
- ² Emery 1988, s. 227. Amiri Baraka. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Harper Perennial, 2002, s. 17. Melville J. Herskovits. *The Myth of the Negro Past*. Boston, MA: Beacon Press, 1970, s. 146. Stearns 1994, s. 112.
- ³ Jarvis L. Hargrove. *The Political Economy of the Interior Gold Coast: The Asante and the Era of Legitimate Trading, 1807–1875*. Lanham: Lexington Books, 2015, ss. 89 ja 93.
- ⁴ Emery 1988, s. 227.
- ⁵ Laurent Dubois. "Slavery in the French Caribbean, 1635–1804." *The Cambridge World History of Slavery*, 2011, 431–49. <https://doi.org/10.1017/cho9780521840682.019>, s. 443.
- ⁶ Stearns 1994, s. 12.
- ⁷ Toyin Falola, and Matthew M. Heaton. *History of Nigeria*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008, ss. 248–249.
- ⁸ Fred Austin, "The Charleston Traces Its Ancestry Back 400 Years." *The New York Times*, August 8, 1926, s. SM2. Haim 2012, s. 52.
- ⁹ "Klio Club to Revive Old World Dances." *Chicago Daily Tribune*, December 29, 1907, s. G6. Katso myös "To Revive Old Dances." *The Sun*, November 24, 1907, s. 15.
- ¹⁰ Haim 2012, s. 51.
- ¹¹ Haku tietokantaan tehty 1.3.2020 käyttämällä hakusanoja "Golden and Grayton" ja "patting rabbit hash" erillisinä hakuina.
- ¹² Stearns 1994, s. 112.
- ¹³ Ibid., s. 112.
- ¹⁴ Otis M. Wiles. "Is Charleston A Benefit Or Menace?" *Los Angeles Times*, October 11, 1925, s. C19.
- ¹⁵ Clifton Ellis, and Rebecca Ginsburg. *Slavery in the City Architecture and Landscapes of Urban Slavery in North America*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2017, s. 83.
- ¹⁶ Stearns 1994, s. 29 ja 145. Johnson 1991, s. 190. Emery 1988, ss. 96–98, 227 ja 239. Alain Locke. *The New Negro*. New York: Touchstone, 1997, s. 218.
- ¹⁷ Emery 1988, ss. 226–228.
- ¹⁸ Tom Davin. "Conversations with James P. Johnson." *The Jazz Review* 2, no. 6 (July 1959), s. 12.
- ¹⁹ Stearns 1994, ss. 143–144. Katso myös Barbara Cohen-Stratynner, "Social Dance in Broadway Musical Comedy," Julie Malign (toim.). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009, s. 222.
- ²⁰ " 'Charleston' 1st In Downtown New York With 'Liza' In 1922." *Variety*, December 16, 1925, s. 5.
- ²¹ Heinilä 2015., ss. 260, 262–263. Montgomery, Frank. "Bits From Broadway." *The Chicago Defender*, December 16, 1922, s. 6. " 'Charleston' 1st In Downtown New York With 'Liza' In 1922." *Variety*, December 16, 1925, s. 5. Katso myös Stearns 1994, ss. 143–144.
- ²² " 'How Come,' Fleetfooted Colored Show at Apollo." *New – York Tribune*, April 17, 1923, s. 8. "How Come." *Variety*, April 21, 1923, s. 21.
- ²³ "How Come?" *The Billboard*, April 28, 1923, s. 36. "How Come?" *The Christian Science Monitor*, April 21, 1923, s. 6.

- 24 ” ”Charleston Dispute.” *Variety*, March 11, 1925, s. 4. Artikkelin ilman otsikkoa. Katso *The Pittsburgh Courier*, March 21, 1925, s. 21. ” ”Spirituals” and ”Jazz”.” *The New York Times*, December 26, 1926, s. X8.
- 25 ” ”How Come” Eddie Hunter’s Cyclonic Musical Comedy, To Appear Here Next Week.” *The Pittsburgh Courier*, June 27, 1925, s. 10. ”Whitman Sisters, ”Better Than Ever,” Pleasing Huge Elmore Crowds This Week.” *The Pittsburgh Courier*, August 22, 1925, s. 10.
- 26 Heinilä 2015, ss. 261 ja 263.
- 27 ”Make American Theater More Artistic Is Aim of Ned Wayburn, Dramatic Coach, Here to Direct Cornell Masque.” *Ithaca Journal-News*, October 21, 1925, s. 7. ”New Wayburn To Award 10 Annual Scholarships.” *The Billboard*, November 7, 1929, s. 31. Katso myös Sylvia G. L. Dannett, Frank R. Rachel, and Arthur Murray. *Down Memory Lane: Arthur Murray’s Picture Story of Social Dancing*. New York: Greenberg, 1954, s. 106.
- 28 Alexander Woollcott. ” ”The Reviewing Stand.” *The Philadelphia Inquirer*, October 28, 1923, s. 29. Mantle Burns. ”Six-Hour ”Follies” Riotous With Dancing.” *Daily News*, October 22, 1923, s. 16.
- 29 ”Ziegfeld Follies.” *The Billboard*, September 1, 1923”, s. 86. Ziegfeld Follies.” *The Billboard*, August 16, 1924, s. 102.
- 30 ” ”Runnin’ Wild” at Colonial.” *Daily News*, October 30, 1923, s. 20. ”Colonial 62 Street at Bway.”, *Daily News*, October, 1923, s. 20. Stearns 1994, s. 145.
- 31 Stearns 1994, s. 145.
- 32 Heinilä 2015, ss. 258 ja 261.
- 33 ”Long Run Musical Play Records.” *The Billboard*, April 26, 1924, s. 30.
- 34 ”Half Dozen Plays Moving Out; One Flat Failure With Them.” *Variety*, April 30, 1924, s. 8.
- 35 ” ”Runnin’ Wild With Miller and Lyles”, *The Billboard*, September 6, 1923, s. 52.
- 36 Haim 2012, s. 51. Malone 1996, s. 77. Sommer 1991, s. 264. Emery 1988, s. 225. Glass 2007, s. 179. Stearns 1994, s. 111. Ralph G. Giordano. *Social Dancing in America: A History and Reference*. Vol. 2. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2007, ss. 53–55.
- 37 Stearns 1994, ss. 145–146.
- 38 ” ”Charleston Dispute.” *Variety*, March 11, 1925, s. 4. ” ”Spirituals” and ”Jazz”, *The New York Times*, December 26, 1926, s. X8.
- 39 ” ”Charleston” Accidental Discovery.” *Variety*, December 5, 1925, s. 4. Williams, Iain Cameron. *Underneath a Harlem Moon: the Harlem to Paris Years of Adelaide Hall*. New York: Continuum, 2002, s. 65.
- 40 ” ”Charleston’ 1st In Downtown New York With ”Liza” In 1922.” *Variety*, December 16, 1925, s. 5.
- 41 ”Concerning George White and His ”Scandals”.” *The New York Times*, December 19, 1926, s. X4. ”Runnin’ Wild” At Colonial.” *Daily News*, October 30, 1923, s. 20.
- 42 ” ”Spirituals” and ”Jazz”, *The New York Times*, December 26, 1926, s. X8.
- 43 ” ”Runnin’ Wild” *The Billboard*, September 15, 1923, s. 89.
- 44 Cohen-Stratynner 2009, s. 222.
- 45 ProQuest-tietokantaan 29.2.2020 tehdyllä haulla ei löytynyt viittauksia merimiehiin New Orleansissa, jotka liittyivät charleston-tanssiin 1920-luvulla. Vastaavasti ensimmäinen maininta Bee Jacksonista ja charlestonista löytyy *Daily News* -lehdestä vuonna 1925. ”NEW BEAUTY’S RISE.” *Daily News*, January 5, 1925, s. 17.

- ⁴⁶ O. O. McIntyre. "New York: Day by Day." *The Pittsburgh Press*, March 18, 1926.
- ⁴⁷ Cohen-Stratynner 2009, s. 221. "Earl Carroll Vanities." *The Billboard*, July 18, 1925, s. 39.
- ⁴⁸ Heinilä 2015, s. 16.
- ⁴⁹ Stearns 1994, s. 145. Emery 1988, ss. 227–228.
- ⁵⁰ Cohen-Stratynner 2009, ss. 221–222.

Lindy hop

- ¹ Stearns 1994, s. 329.
- ² Heinilä 2015, ss. 136–141.
- ³ Harri Heinilä. "The Racial Imagination of the Lindy Hop from the Historical Standpoint – Comments and Corrections." *OSF Preprints*, September 22 2017, 1–13. <https://osf.io/tkq3s/>, ss. 1–2.
- ⁴ Heinilä 2015, ss. 166–168.
- ⁵ Howard Spring. "Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media, and Tradition." *American Music* 15, no. 2 (1997). <http://www.jstor.org/stable/3052731>, ss. 190–191.
- ⁶ Karen Hubbard ja Terry Monaghan, "Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor," teoksessa Malnig 2009, s. 133.
- ⁷ Arthur Murray. *The Modern Dances*. New York, NY: Arthur Murray School of Dancing, 1925, ss. 7–8.
- ⁸ Heinilä 2015, s. 19.
- ⁹ Stearns 1994, s. 325.
- ¹⁰ Heinilä 2015, ss. 18–19. Robert P. Crease. "Divine Frivolity: Hollywood Representations of the Lindy Hop, 1937–1942," teoksessa Krin Gabbard (toim.). *Representing Jazz*. Durham: Duke University Press, 1995, s. 224.
- ¹¹ Manning ja Millman 2007, ss. 80–81.
- ¹² Spring 1997, ss. 191–192, 196–197.
- ¹³ Heinilä 2015, ss. 17–18.
- ¹⁴ Ibid., s. 17.
- ¹⁵ Monaghan 2005, ss. 44–45, 49 ja 70. Terry Monaghan (2015). "Crashing Cars & Keeping the Savoy's Memory Alive." *Authenticjazzdance*, April 25, 2015. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2015/04/25/mama-lou-parks-by-terry-monaghan/>. Heinilä 2015, ss. 167, 170, 181–182. Hubbard ja Monaghan 2009, s. 141.
- ¹⁶ Monaghan 2005, ss. 31, 37, 44–45, 50, 52, 57.
- ¹⁷ Sherrie Tucker. *Dance Floor Democracy: The Social Geography of Memory at the Hollywood Canteen*. Durham: Duke University Press, 2014, ss. xviii–xix.

Mambo ja salsa

- ¹ Robert Farris Thompson, "Teaching the People to Triumph over Time: Notes from the World of Mambo," teoksessa Susanna Sloat (toim.). *Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Florida: University Press of Florida, 2002, s. 338. Robert Farris Thompson Jr., "Palladium Mambo – 1." *Dance Magazine*. September,

- 1959, s. 75. Juliet E. McMains. *Spinning Mambo into Salsa: Caribbean Dance in Global Commerce*. Oxford: Oxford University Press, 2015, s. 76.
- ² David F. Garcia. *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2006, ss. 64 ja 68. Danielle Goldman. *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2010, ss. 44–45. McMains 2015, ss. 30–32 ja 73.
- ³ Heinilä 2015, ss. 115–116. Hubbard ja Monaghan 2009, s. 139.
- ⁴ Robert Farris Thompson Jr., ”Palladium Mambo-II.” *Dance Magazine*. November 1959, 70.
- ⁵ Thompson September 1959, s. 75. Thompson November 1959, s. 70. McMains 2015, ss. 61–62.
- ⁶ Yvonne Daniel, ”Rumba Then and Now,” teoksessa Malnig 2009, s. 158.
- ⁷ Stearns 1994, s. 360. McMains 2015, ss. 335, 337–340.
- ⁸ Hubbard ja Monaghan 2009, s. 139. McMains 2015, ss. 35 ja 335.
- ⁹ Shorty Snowden (George Snowden), haastattelija: Marshall Stearns, joulukuu 17, 1959, muistinpänt, the Marshall Winslow Stearns Collection, laatikko 6, kuori 22, Institute of Jazz Studies, Rutgers University Libraries.
- ¹⁰ Thompson 2002, s. 341.
- ¹¹ David F. García, ”Mambo Body in Havana and New York City,” teoksessa Malnig 2009, ss. 168–169.
- ¹² Alejandro L. Madrid, ja Robin D. Moore. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2013, ss. 56–57, 66–67, 178.
- ¹³ Daniel 2009, ss. 156–157. Goldman 2010, ss. 32, 34. Thompson 2002, s. 338.
- ¹⁴ McMains 2015, ss. 31 ja 190. Garcia 2009, s. 170. Daniel 2009, ss. 156 ja 158.
- ¹⁵ McMains 2015, ss. 187–190. Stearns 1994, s. 323.
- ¹⁶ Goldman 2010, s. 32. Bertram Lehmann. *The Syntax of ‘Clave’ – Perception and Analysis of Meter in Cuban and African Music* (Boston: Tufts University, August 2002) s. 16.
- ¹⁷ Garcia 2009, s. 169. Marshall Stearns. *The Story of Jazz*. London: Oxford University Press, 1970, ss. 243–256.
- ¹⁸ Madrid ja Moore 2013, ss. 117–122.
- ¹⁹ McMains 2015, ss. 76, 78–80.
- ²⁰ Dan Berger. *The Hidden 1970s: Histories of Radicalism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2010, ss. 138–139.
- ²¹ McMains 2015, ss. 2, 83–84.
- ²² Ibid., ss. 37–38. Steven Loza. *Tito Puente and the Making of Latin Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1999, ss. 41–42. Joe Conzo, and David A. Pérez. *Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2010, ss. 295–296.

Rock and roll -tanssit

- ¹ Juan Flores. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York, NY: Columbia University Press, 2000, ss. 80, 89, 95, 107, 109–110.
- ² Guzman-Sanchez 2012, kappale ’Chapter 2 – 1965 and Soul Boogaloo’. Flores 2000, s. 92. Robert Pruter. *Chicago Soul*. Champaign, IL. University of Illinois Press, 1992, s. 204.
- ³ Guzman-Sanchez 2012, kappale ’Chapter 2 – 1965 and Soul Boogaloo’.
- ⁴ Flores 2000, ss. 79–82, 84–89, 91–94, 99, 103–111.

- ⁵ Ibid., ss. 109–110.
- ⁶ Pat Dickelman. “Boogaloo is now!” *Chicago Tribune*, February 26, 1967. Guzman-Sanchez 2012, kappale ’Chapter 2 – 1965 and Soul Boogaloo’. Pruter 1992, s. 204.
- ⁷ Stearns 1994, ss. 358, 360–361. Mura Dehnin rock and roll -termin käyttö ilmenee tästä kappaleesta.
- ⁸ Hazzard-Gordon 1990, s. 84.
- ⁹ Stearns 1994, ss. 1–3. Stearns 1970, s. 107. Terry Monaghan. “Rock around the Clock: The Record, the Film, and the Last Historic Dance Revolt.” *Popular Music History* 3, no. 2 (2009). Hubbard ja Monaghan 2009, s. 141.
- ¹⁰ Hubbard ja Monaghan 2009, s. 141. Stearns 1994, s. 4.
- ¹¹ Stearns 1994, s. 4.
- ¹² Seuraavat kaksi lyhyttä kappaletta perustuvat Stearns 1994, ss. 4–5, 235–238.
- ¹³ “The Seventies – A Bronx Jr High” – “Summing Up”, box 1 ja folder 10, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ¹⁴ Heinilä 2016, ss. 235, 325–326.
- ¹⁵ ”Rock ’n Roll” – “Black-American Folk Dance in Africa”, box 1 ja folder 9, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Tunnetuimpiin kuuluva jitterbug-tanssijoiden kritiikki löytyy Albert ’Al’ Minnsin Ruotsissa vuonna 1984 tehdystä haastattelusta. Kopio tästä on kirjoittajan hallussa. Tämä löytyy myös YouTubesta: twobarbreak, ”Al Minns Part 1,” YouTube Video, 5:43, January 24, 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=-6DlmqOWBlg> . Katsottu 15.11.2020.
- ¹⁹ “Rock ’n Roll” – “Black-American Folk Dance in Africa”, box 1 ja folder 9, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ²⁰ “The Bebop Era”, box 1 ja folder 6, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. Katso myös Terry Monaghan. “Buster Brown.” *The Guardian*, May 9, 2002. Hill 2010, ss. 173–177.
- ²¹ “The Bebop Era”, box 1 ja folder 6, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. Päätelmä be boppaajien käänteisyyden liittymisestä uusien ideoiden tuomiseen on omani.
- ²² Ibid. ”Rock ’n Roll” – “Black-American Folk Dance in Africa”, box 1 ja folder 9, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. Hill 2010, ss. 173–177. Scott DeVeaux. *The Birth of Bebop: a Social and Musical History*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997, s. 4.
- ²³ ”Rock ’n Roll” – “Black-American Folk Dance in Africa”, box 1 ja folder 9, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.

Hip hop -musiikin synty

- ¹ Toop 2000, ss. 19, 60 ja 69. Katso Hager 2013, kappale 'Herculords at the Hevalo'. Joseph C. Ewoodzie Jr.. *Break Beats in the Bronx: Rediscovering Hip-Hops Early Years*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017, s. 40. Bill Brewster and Frank Broughton. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. New York, NY: Grove Press, 2006. The Kindle edition, ss. 232–233. Mark Katz. *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York, NY: Oxford University Press, Inc. 2012. The Kindle edition, ss. 13–14.
- ² Ewoodzie Jr. 2017, ss. 40–41 ja 74.
- ³ Richard Shusterman. "Challenging Conventions in the Fine Art of Rap," teoksessa Murray Forman, and Mark Anthony Neal (toim.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, ss. 460–461.
- ⁴ Katso Hager 2013, kappaleet 'Herculords at the Hevalo' ja 'A New Rap Language'. Ewoodzie Jr. 2017, ss., 38–41 ja 75. Disco DJ käsitteenä muodossa "disco type of DJs" mainittiin David Toopin teoksessa vuodelta 2000. Toop 2000, s. 69. Break-tanssija Anthony G. Horne, joka tunnettiin 1970-luvulla nimellä Cholly Rock, on painottanut DJ:eiden välisiä eroja käsitteillä 'disco DJ' ja 'hip hop DJ'. Katso Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020. https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, s. 7.
- ⁵ "Disco Mania." *The Billboard*. April 19, 1975. Dennis Hunt. "Rock 'n' Roll." *Los Angeles Times*. June 1, 1975. David Farrell. "CBS Canada Now Into Disco Market." *The Billboard*. March 31, 1979. Calvin Whitaker. "A mix of song styles." *Daily News*. July 5, 1984. Francesca Simon. "Showstopper Guy Davis." *Essence*. November, 1984.
- ⁶ Toop 2000, ss. 16, 65–66 ja 106. David Toop. "Uptown Throwdown," teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 238. Terry Monaghan. "Hip Hop." *Dancing Times*, January 2007, s. 101. Katz 2012, s. 22. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad)." Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/>. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Wallace Dee." Castles In The Sky, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/>. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/>. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Wil Ski (The Seven Deadly Sins)." Castles In The Sky, April 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>.
- ⁷ Ewoodzie Jr. 2017, s. 74. Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020. https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, ss. 7–8. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
- ⁸ Ewoodzie Jr. 2017, ss. 68–70 ja 73–74.
- ⁹ Tim Lawrence. "Disco Madness: Walter Gibbons and the Legacy of Turntablism and Remixology." *Journal of Popular Music Studies*, 2008, ss. 280–284, 287–288. Alexis Petridis. "The Legacy of David Mancuso: 'His dancefloor was a kind of egalitarian utopia'." *The Guardian*. November 15, 2016.
- ¹⁰ Brewster and Broughton 2006, ss. 145 ja 275–276.

- ¹¹ Lawrence 2008, ss. 287, 321–323.
- ¹² Ibid., ss. 280–281.
- ¹³ Katz 2012, ss. 21–22. Dan Charnas. *The Big Payback: The History of the Business of Hip-Hop*. Penguin Group USA, 2010, s. 16. Ewoodzie Jr. 2017, ss. 75–76, 180. Sir Norin Rad. “Interview with the Almighty KG (The Cold Crush Four).” Castles In The Sky, August 11, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/> . JayQuan. “GrandWizzard Theodore Of the Legendary L-Brothers, Fantastic Four & Fantastic 6 Emcee’s. Told to Troy L. Smith.” thaFoundation.com, End of Summer 2005. <http://www.thafoundation.com/gwtheodore.htm> . “Interview: DJ Kool Herc.” Red Bull Music Academy / Frank Broughton, January 31, 2018 (alun perin vuonna 1998). <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/01/kool-herc-interview> .Katsottu 31.8.2020.
- ¹⁴ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Sasa.” Castles In The Sky, May 27th, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original HipHop Hustle King Chip.” Castles In The Sky, March 4, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> . “EZ MIKE. The 7th Man.” thaFoundation.com, undated. <http://thafoundation.com/ezmike.htm> . “Katsottu 31.8.2020. Katso myös Katz 2012, s. 21.
- ¹⁵ Ewoodzie Jr. 2017, ss. 75–76. Katz 2012, s. 21. Charnas 2010, s. 16. Shawn G. Kennedy. ”Discos Hustle Back to Top.” *The Atlanta Constitution*. January 8, 1976. Deborah Randolph. ”Discos More Than Bars and Dancing.” *The Afro-American*. December 18, 1976. Susan Soper. ”Discos Hustling Up a Frenzied Beat.” *Newsday*. September 7, 1975. Kwame Brathwaite. ”Disco Craze, Pt. 2: The Promoters.” *The New York Amsterdam News*. February 14, 1976.
- ¹⁶ Brewster and Broughton 2006, s. 164.
- ¹⁷ Selwyn Raab. ”Illicit After-Hours Drinking Clubs Costing State \$10 Million a Year.” *The New York Times*. January 24, 1977. Anita Richterman. ”Problemline.” *Newsday*. March 4, 1974.
- ¹⁸ Brewster and Broughton 2006, ss. 229–230. Katso myös Grandmaster Caz of the Cold Crush Brothers. ”The MC: Master of Ceremonies to Mic Controller.” Davey D’s Hip Hop Corner, 1999. <https://www.daveyd.com/historyemceegmcaz.html> . Katsottu 7.6.2020.
- ¹⁹ Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
- ²⁰ Funkmaisuuudesta katso: Katz 2012, ss. 11–13, 20–21.
- ²¹ Lawrence 2008, s. 285.
- ²² ”Billboard Presents the Second International Disco Forum.” *The Billboard*. September 18, 1976. Tom Moulton. ”Disco Mix.” *The Billboard*. May 7, 1977. Nelson George. ”D.J. Herc and his ”B-beats”.” *The New York Amsterdam News*. July 1, 1978. Robert Ford Jr. ”B-Beats Bombarding Bronx.” *The Billboard*. July 1, 1978.
- ²³ *Disco King Mario Docu-Drama*. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019. <https://vimeo.com/335849942>. Katsottu 18.5.2020.
- ²⁴ *Disco King Mario Docu-Drama*. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019. <https://vimeo.com/335849942>. Katsottu

18.5.2020. Katso myös Alex Ogg, with David Upshal. *The Hip Hop Years: A History of Rap*. London, UK: Channel 4 Books, 1999, s. 28 ja Chang 2005, kappale 'On the Move' sekä Sir Norin Rad. "Interview with the legendary DJ/MC Coke La Rock (The Herculords)." Castles In The Sky, February 7, 2019.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/02/> .

²⁵ Soul Sonic Mr. Biggs "Lets Talk Hip Hop, "The Hip Hop Clubs: Dj Kool "D" and Tyrone The Mixologist," himalaya.com Video, 43:22, July 26, 2019.

<https://www.himalaya.com/music-podcasts/soul-sonic-mr-biggs-lets-talk-hip-hop-1160478> .

²⁶ Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad.

"Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

²⁷ Nelson George. *Hip Hop America*. New York, NY: Penguin, 2005. The Kindle edition, ss. 26–27. Nelson George. "D.J. Herc and his "B-beats." *New York Amsterdam News*. July 1, 1978. Robert Ford Jr.. 'B-Beats Bombarding Bronx'. *The Billboard*. July 1, 1978.

²⁸ Hager 2013, kappale 'Herculords at Hevalo'. Hagerin teos julkaistiin alun perin vuonna 1984. Katso myös Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .

²⁹ Yhtenä keskeisenä lähteenä, joissa korostetaan Marion roolia hip hopin todellisena "isänä" ovat Michael WayneTV:n YouTube -videot, joissa haastatellaan erityisesti Bronxdale Houses -asutokompleksin hip hop -pioneereja. Nämä videot ja niissä olevat haastattelut ovat vuosilta 2013–2020. Näissä videoissa Marion roolia korostavat väitteet perustuvat pääasiassa suullisiin todistuksiin. Katso:

<https://www.youtube.com/channel/UCk6XLRd58YNyhu-Vh8yWQBg/videos> .

Katso myös Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020.

https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, ss. 4, 15–16.

³⁰ Steven Hager. "Afrika Bambaataa's Hip Hop." *The Village Voice*, September 21, 1982.

Dziurawe Sample. "Kool DJ Dee Interview (2013)." Back to the Oldschool Days..., January 19, 2015. <http://oldschoolerscrew.blogspot.com/2015/01/kool-dj-dee-interview-2013.html>.

Katsottu 9.6.2020. Katso myös Ewoodzie Jr. 2017, s. 55.

³¹ Michael WayneTV, "Mario's Older Brother – WC – The Boogiemani – Music in His Blood," YouTube Video, 27:56, November 27, 2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=HfcdXVroEAQ> . Seba Kwesi Damani Agyekum.

"A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020.

https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, s. 3.

³² Michael WayneTV, "DJ Ronnie Ron: "We Use to Kick Bambaataa's A**, His System Sounded like Sh**," YouTube Video, 12:36, September 7, 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=M-gtHV4MYLQ> .

- ³³ Ancestry.com:sta haetun "U.S. Social Security Applications and Claims Index, 1936–2007" -hakemistoon perustuvan sertifiikaatin perusteella 1.7.1956 syntynyt Glynn M. Halsey kuoli toukokuussa 1994.
- ³⁴ Hager 2013, kappale 'Herculoids at the Hevalo'. Schloss 2009, s. 149. Chang 2005, kappaleet '4. Making a Name – How DJ Kool Herc Lost His Accent and Started Hip-Hop' ja 'New Fires'. James T. Jones. "Kool Herc Stakes Claim to Original Hip-Hop Beat." *USA TODAY*. April 26, 1994.
- ³⁵ Michael WayneTV, "In the Middle of the "Projects" Mario Took "The Disco King" Title," YouTube Video, 15:06, July 7, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=pglXQ6OunnE>. Katso myös Ogg 1999, s. 28.
- ³⁶ Michael WayneTV, "Cholly Rock and Mike G. Early B-Boy History," YouTube Video, 49:56, May 17, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GVHdt6d-ixg>.
- ³⁷ "Chief Rocker Busy Bee- Of the legendary L-Brothers, who later became World Famous Chief Rocker Busy Bee." by Troy L. Smith. Tha Foundation, Summer of 2006. http://www.thafoundation.com/busy_bee.htm. Katsottu 8.7.2020. Busy Bee Starsky esiintyi vuosina 1980–81 Marion tilaisuuksissa Skatin Palace:ssa, joka sijaitsi 930 Soundview Avenue:lla lähellä Bronxdale Houses -asutokompleksia. Tätä osoittavat kaksi flyeria löytyvät Disco King Mario dokumentaarista. Katso *Disco King Mario Docu-Drama*. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019. <https://vimeo.com/335849942>.
- ³⁸ Troy L. Smith. "The Master Ice of the Legendary Jazzy 5 and The Soul Sonic Force." thaFoundation.com, Winter 2008. <http://www.thafoundation.com/masice.htm>. Katsottu 1.9.2020.
- ³⁹ Katso Hager 2013. Teos julkaistiin alun perin vuonna 1984.
- ⁴⁰ Erityisesti Grandmaster Flash ja Afrika Bambaataa tekivät ryhmineen musiikkiaanitteita 1980-luvulla, kun taas Kool Herc esiintyi lyhyesti muiden muassa Beat Street -elokuvasa vuonna 1984. Kool Hercin yhteydessä on yleisesti esitetty tarina hänen menestymättömyydestään vuoden 1977 jälkeen, jolloin häntä puukotettiin, mikä osaltaan vaikutti menestymättömyyteen, vaikka väitetysti Hercin kannatus oli jo puukotushetkellä laskusuunnassa. Katso esimerkiksi Chang 2005, kappaleet "Two Sevens Redub" ja "DJing: Style As Science". Cornell Universityn flyer-kokoelman mukaan Kool Herc kuitenkin esiintyi vuoden 1977 jälkeen useaan otteeseen erityisesti Bronxin hip hop -yökerhossa T-Connectionissa ainakin vuoteen 1981 asti, mikä ehdottaa, että Herc oli edelleen suosittu. Katso: https://digital.library.cornell.edu/?f%5Bcollection_tesim%5D%5B%5D=Hip+Hop+Party+and+Event+Flyers&per_page=20&sort=latest_date_isi+asc%2C+title_tesi+asc&view=gallery.
- ⁴¹ Katso aiemmin mainittujen videoiden ja muiden lähteiden lisäksi: Michael WayneTV, "Deep Underground Hip Hop History – Mario – Jazzy Jay – GW Theodore – Afrika Bambaataa – Soundview BX," YouTube Video, 25:56, August 7, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=obpO9H8wPnQ>. Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020. https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, ss. 3–4.

⁴² *Disco King Mario Docu-Drama*. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019. <https://vimeo.com/335849942>. Katz 2012, ss. 28–29. Ewoodzie Jr. 2017, s. 76.

⁴³ Chang 2005, kappale '4. Making a Name – How DJ Kool Herc Lost His Accent and Started Hip-Hop'. Kirsikka Ruohonen & Nora Horn. ” ”Hei jäbä veti hyvin!” – naisverkostojen tärkeydestä,” teoksessa Sykäri; Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019, s. 270.

Breikeistä rappiin: hip hop -kulttuurin muotoutuminen

¹ Katso Hager 2013 ja siinä kappale 'Herculords at the Hevalo'.

² Ewoodzie Jr. 2017, ss. 128–130. Jon Caramanica. “Lovebug Starski, Hip-Hop Trailblazer, Is Dead at 57.” *The New York Times*. February 9, 2018. “REMEMBERING KEITH COWBOY by JayQuan With Grandmaster Flash & The Remaining Furious 5 and Cowboy's Sister Niocy.” Tha Foundation, 2005.

<http://www.thafoundation.com/cowboy.htm>. Katsottu 7.6.2020.

³ “Grandmaster Flash & The 4 MC's Live at the Audubon Ballroom 1978,” May 3, 2020, video, kuuntele kohta 4:42,

<https://www.youtube.com/watch?v=nTHCZCNm9v8>. Kuunneltu 28.5.2020. Vaikka videon ääniraidalla ei todeta tarkkaa päivää, riimeistä päätellen tarkka esitysajankohta ja paikka olivat 23.12.1978 ja Harlemin Audubon-tanssisali. Myös ääniraidalla kuultavat kappaleet tukevat tätä ajankohtaa. Katso Loren Kajikawa. *Sounding Race in Rap Songs*. Oakland, CA: University of California Press, 2015. s. 32.

⁴ Ewoodzie Jr. 2017, s. 130.

⁵ Tim Lawrence. *Life and Death on the New York Dance Floor 1980–1983*. Durham: Duke University Press, 2016. The Kindle edition, kappale '21 Roxy Music'.

⁶ Hager 1982.

⁷ Ruth Adkins Robinson. “Hip Hop History.” *The Billboard*, December 4, 1999.

⁸ ”Hop's Melody for the Young Ones.” *Robert Merry's Museum*. July, 1846.

⁹ Robert Flipping Jr. “Hollyburgh Swingers – ‘If You Funk Us, We'll Funk You’.” *New Pittsburgh Courier*. February 24, 1979.

¹⁰ Nelson George. “Rapping Dee Jays.” *Musician, Player, and Listener*, April 1, 1980.

¹¹ George 2005, ss. 24–25.

¹² 'T-Connection, Nov. 27, 1980.' Digital Collections, Cornell University Library, Cornell University. <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:455438>.

¹³ Ewoodzie Jr. 2017, s. 75. Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. DJ Hollywood, and Lucio Dutch. *True Hip Hop Memoirs Presents: It's Star Time*. Bronx, NY: Caramel City Publ., 2014, ss. 232–240, 248–254, 258–260, 264–274, 276–288, 290–295, 302–308, 310–312, 314–317.

¹⁴ Toop 2000, ss. 81–82. Chang 2005, kappale 'The End Run'.

¹⁵ Hager 2013, kappale 'A New Rap Language'.

¹⁶ Charnas 2010, s. 43. T. Rees Shapiro. ” Sylvia Robinson, 75 – Hip-hop pioneer was force behind 'Rapper's Delight'.” *The Washington Post*. October 2, 2011. J.R. Reynolds.

- ”Rhino Tells Sugar Hill’s ‘Story.’” *The Billboard*. November 23, 1996. ”Billboard Hot Soul Singles.” *The Billboard*. November 17, 1979.
- ¹⁷ Johan Kugelberg, Joe Conzo, and Afrika Bambaataa. *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Days of Hip Hop*. New York: Rizzoli, 2007, s. 142.
- ¹⁸ Nelson George. ”Pools Seeking Diversity & Professionalism.” *The Billboard*. February 16, 1980.
- ¹⁹ Radcliffe Joe and Nelson George. ”Rapping DJs Set A Trend.” *The Billboard*. November 3, 1979, ss. 4 ja 64. ”Rap Records: Are They Fad Or Permanent?” *The Billboard*. February 16, 1980, ss. 57 ja 59.
- ²⁰ Toop 2005, ss. 81–82. DJ Hollywood ja Dutch 2014, ss. 239 ja 253.
- ²¹ JayQuan. ”WONDER MIKE INTERVIEW WITH JAYQUAN.” [thaFoundation.com](http://www.thafoundation.com/wonmike.htm), February 2006. <http://www.thafoundation.com/wonmike.htm> . Katsottu 9.6.2020.
- ²² Charnas 2010, ss. 39, 41–42.
- ²³ Hager 2013, kappale ‘Herculords at the Hevalo’.
- ²⁴ Ismo Tenkanen. ”Professor of Rap – Gary Byrd.” *Blues News*, no. 5 (1983), s. 38. Eric Reese. *The History of Hip Hop: Volume 2*. Eric Reese, 2019, kappale ‘Definition of Rapping’.
- ²⁵ Toop 2000, ss. 29–34. Ogg 1999, s. 39. Katso myös Fritz H. Pointer, Charles S. Bird, Mamadou Koita, Bourama Soumaoro, and Seyidu Kamara. *African Oral Epic Poetry: Praising the Deeds of a Mythic Hero*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2013, ss. 29–33. Elijah Wald. *Talking ‘Bout Your Mama: The Dozens, Snaps, and the Deep Roots of Rap*. New York, NY: Oxford University Press, 2012, kappaleet ‘African Roots’ ja ‘Rapping, Snapping, and Battling’.
- ²⁶ Toop 2000, ss. xiii, 18, 30–31, 36–41, 50.
- ²⁷ Ibid., s. 40. ”Sandy Chops Suey.” *The New York Amsterdam News*. April 17, 1929. Charles McHarry, ”On the Town.” *Daily News*. June 1, 1968. Douglas Watt. ”Record Review.” *Daily News*. June 2, 1968. ”James Brown Opens Spectrum Summer Festival Series.” *Philadelphia Tribune*. June 10, 1969. ” ‘Here Comes the Judge,’ Pigmeat’s Vaude Routine, Now a Click Disk Novelty.” *Variety*. June 19, 1968. ”The Notebook.” *Philadelphia Tribune*. June 22, 1968. Ted Green. ”Main Street.” *Back Stage*. July 5, 1968. ”The ‘Judge’ Is Big Hit In Vegas.” *New Pittsburgh Courier*. November 30, 1968. Michael A. Graham. ”The Vaudevillian.” *Afro-American*. February 8, 1969. ”Going Out Guide.” *New York Times*. March 13, 1973. Les Matthews. ” ‘Judge’ Markham Tours College Circuit.” *New York Amsterdam News*. April 30, 1977. C. Gerald Fraser. ”Dewey (Pigmeat) Markham, Vaudeville and TV Comedian.” *New York Times*. December 16, 1981. Stearns 1994, ss. 63, 175 ja 244.
- ²⁸ Hager 2013, kappale ‘Herculords at the Hevalo’. Toop 2000, ss. 42, 47, 51–53, 119. Katso myös Troy L. Smith. ”An Interview With Coke La Rock.” [OldSchoolHipHop.Com](http://www.oldschoolhiphop.com/interviews/cokelarock.htm), November 18, 2010. <http://www.oldschoolhiphop.com/interviews/cokelarock.htm> . Katsottu 9.6.2020.
- ²⁹ Toop 2000, ss. 71–72. The Foundation, ”Why Grandmaster Melle Mel Is the Goat – Foundation Lesson #15 – JayQuan,” YouTube Video, 48:25, March 19, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=tEhvikFnAl4> . Katsottu 2.6.2020.
- ³⁰ DJ Hollywood ja Dutch 2014, ss. 253–254, 276–277, 232–233.

- ³¹ Emmett George Price. *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2006, s. 41. Reese 2019, kappale 'Elements of Hip-Hop'. Johan Söderman ja Ove Sernhede. "Swedish Hip-Hop: Marginalized Youth and Folkbildning," teoksessa Sina A. Nitzsche, Walter Grünzweig (toim.). *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin/Münster: LIT Verlag, 2013 s. 372.
- ³² Reese 2019, kappale 'Elements of Hip-Hop'. Hager 2013, kappale 'But Is It Art?'.
- ³³ Hager 2013, kappale 'The War of Words'. Chang 2005, kappale 'Living Twice at Once'. Nelson 2004, s. 46.
- ³⁴ Hager 2013, kappale 'But Is It Art?'. Charlie Ahearn, ohjaaja, *Wild Style* (1983; First Run Features), elokuva. Tony Silver, ohjaaja, *Style Wars* (1983, Public Art Films, Inc.), elokuva.
- ³⁵ Chang 2005, kappale '6. Furious Styles – The Evolution of Style in the Seven-Mile World'. Nelson 2004, s. 46.

Hip hop -tanssien synty

- ¹ Tämä viite kattaa tekstin lauseeseen ”jatke aiempaan ’burning- / uprock-tanssimiseen.” asti. Hager 2013, kappale 'Herculoids at the Hevalo'. Michael Holman, "Breaking: The History," teoksessa Forman ja Neal 2004, ss. 32 ja 36. Katrina Hazzard-Donald, "Dance in Hip-Hop Culture," teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 509–510. Sally Banes, "Breaking," teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 13. Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 47. Chang 2005, kappaleet 'New Fires', 'The Man with the Master Plan' ja 'B-Boying: Style As Aggression'. Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, "Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance," teoksessa Chang 2006., ss. 20–21. Schloss 2009, s. 152. Mohanalakshmi Rajakumar. *Hip Hop Dance*. Santa Barbara, CA: Greenwood, 2012, s. 5. Kristy Montee. "The beginnings of breakin'? Try James Brown, not Michael Jackson." *Chicago Tribune*. May 27, 1984.
- ² Hager 2013, kappaleet 'Herculoids at the Hevalo' ja 'Breaking Out'. George 2005, ss. 14–15. Banes 2004, s. 17. Holman 2004, ss. 36–37. Chang 2005, kappaleet 'The Man with the Master Plan' ja 'B-Boying: Style As Aggression'. Kristy Montee. "The beginnings of breakin'? Try James Brown, not Michael Jackson." *Chicago Tribune*. May 27, 1984. Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." *Castles In The Sky*, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .
- Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." *Castles In The Sky*, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .
- ³ Cassidy George. "Exploring the Birth of the B-Boy in 70s New York." i-D.vice.com, marraskuu 28, 2018.
- ⁴ Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." *Castles In The Sky*, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .
- Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." *Castles In The Sky*, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Trixie." Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie's Brother)." Castles In The Sky, July 24, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> .

Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> .

⁵ Sir Norin Rad. "Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch)." Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/> .

Sir Norin Rad. "Interview with the Almighty KG (The Cold Crush Four)." Castles In The Sky, August 11, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/> .

⁶ Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020. https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective , s. 6.

⁷ Copyright. United States Copyright Office. Accessed June 14, 2020. [https://cocatalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SAB1=get on the good foot&BOOL1=as a phrase&FLD1=Keyword Anywhere \(GKEY\)&GRP1=OR with next set&SAB2=&BOOL2=as a phrase&FLD2=Keyword Anywhere \(GKEY\)&PID=iZ8_eeUTy16B3k7PIDgP19TVOWHI5sb&SEQ=20200614175529&CNT=25&HIST=1](https://cocatalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SAB1=get+on+the+good+foot&BOOL1=as+a+phrase&FLD1=Keyword+Anywhere+(GKEY)&GRP1=OR+with+next+set&SAB2=&BOOL2=as+a+phrase&FLD2=Keyword+Anywhere+(GKEY)&PID=iZ8_eeUTy16B3k7PIDgP19TVOWHI5sb&SEQ=20200614175529&CNT=25&HIST=1) . Katso myös: Rosa Franks. "James Brown's "Good Foot" Has Soulful Message In Words." *Call and Post*. December 16, 1972.

⁸ Holman 2004, s. 36.

⁹ Ibid., s. 36. Kristy Montee. "The beginnings of breakin'? Try James Brown, not Michael Jackson." *Chicago Tribune*. May 27, 1984.

¹⁰ Hager 2013, kappale 'Herculords at the Hevalo'. Saksasta lähtöisin oleva breikkaaja Sir Norin Rad on julkaissut lukuisia tässä teoksessa hyödynnettyjä New Yorkin alkuperäisten breikkaajien haastatteluja kesäkuun 2017 ja joulukuun 2020 välillä sekä julkaissut ne 'Castles in the Sky' -blogissaan. Mukana on myös Steven Hagerin teoksessaan mainitsemia breikkaajia. Yksikään haastateltu breikkaaja ei maininnut '(Get on) the Good Foot' -tanssia. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Sasa." Castles In The Sky, May 27, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> .

Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017 ja "Interview with the Original B-Boy Trixie." Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Wallace Dee." Castles In The Sky, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> .

Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Katso muuten nämä haastattelut: <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com> .

- ¹¹ Nelson George, “Hip-Hop’s Founding Fathers Speak the Truth,” teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 47. Pabon 2006, s. 20.
- ¹² Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> . Michael WayneTV, ”The Origin of Break Dancing PT. 2..Who Were the First Breakdancers?,” YouTube Video, 10:46, October 17, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=EGiWxc7GUss> . Michael WayneTV, ”(23) Breakdance Came from Spade Dance,” YouTube Video, 3:46, September 17, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=xlit9HypEhc> . Michael WayneTV, ”Wild Black Spade Dance/Breakdance – Culture Originators,” YouTube Video, 2:56, December 17, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ahyIrY6ThMo> . Videot katsottu 18.6.2020.
- ¹³ Michael WayneTV, ”(23) Breakdance Came from Spade Dance,” YouTube Video, 3:46, September 17, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=xlit9HypEhc> .
- ¹⁴ Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy James Bond.” Castles In The Sky, July 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> .
- ¹⁵ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Dancin’ Doug.” Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . “Interview with the Original B-Boy Rossy A. K. A. Pixie (Trixie’s Brother).” Castles In The Sky, July 24, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> .
- ¹⁶ Chang 2005, kappaleet ’New Fires’ ja ’B-Boying: Style As Aggression’. Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Sasa.” Castles In The Sky, May 27th, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> . Sir Norin Rad. “Interview with the DJ EZ Mike (Grandmaster Flash & The Furious Five).” Castles In The Sky, January 19, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/01/> . Sir Norin Rad. “Interview with DJ Imperial JC (The Herculoids).” Castles In The Sky, February 28, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> .
- ¹⁷ “James Brown Visits Soul Train Jan. 27.” *Philadelphia Tribune*. January 20, 1973. “James Brown To Take Over On ‘Soul Train’.” *Atlanta Daily World*. May 25, 1973. Old Tapes, ”James Brown – Get On The Good Foot,” YouTube Video, 7:06, January 29, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=pxSxaOmv16c> . Katsottu 19.6.2020.

¹⁸ "TV Guide." *New York Amsterdam News*. June 4, 1960. Masco Young. "Philly After Dark." *Philadelphia Tribune*. July 5, 1960. Masco Young. "They're Talking About." *Los Angeles Sentinel*. July 14, 1960. Masco Young. "The Grapevine." *New Pittsburgh Courier*. July 16, 1960. Masco Young. "The Grapevine." *New Pittsburgh Courier*. September 24, 1960. "James Brown Boasts New Tune And Dance." *Daily Defender*. September 27, 1960. Bill McLaughlin. "Platter Chatter." *Vineland Times Journal*. July 20, 1961.

¹⁹ "Mashed Potatoes by Nat Kendrick." Songfacts. Katsottu 20.6.2020.

<https://www.songfacts.com/facts/nat-kendricks/mashed-potatoes> .

²⁰ Tämä on selkeästi nähtävissä Brownin esiintymisessä. Katso esimerkiksi YouTube-kooste: NikoVideo, "James Brown Best Dance Moves Ever. He's just – adorable. Isn't it?" YouTube Video, 4:03, October 22, 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=EZVIMjACF4> . Katsottu 20.6.2020.

²¹ Hager 2013, kappaleet 'Herculords at the Hevalo' and 'Breaking Out'. Chang 2005, kappaleet 'New Fires' ja 'The Man with the Master Plan'. Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 47. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

²² Chang 2005, kappaleet 'The Man with the Master Plan' ja 'B-Boying: Style As Aggression'. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy James Bond." Castles In The Sky, July 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie's Brother)." Castles In The Sky, July 24, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> . Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/> . Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters)." Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> . Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

²³ Michael WayneTV, "Hip Hop's Very First Break Boys/B-Boys-Hip Hop's First Celebrities," YouTube Video, 44:36, March 7, 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=06bnBQRsE4I> .

²⁴ Chang 2005, kappale 'B-Boying: Style As Aggression'.

²⁵ Ibid., kappale 'New Fires'. Hager 2013, kappale 'Herculords at the Hevalo'. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Trixie." Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad.

"Interview with the Original B-Boy Wallace Dec." Castles In The Sky, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> . Sir Norin Rad.

"Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy Sasa.” Castles In The Sky, May 27, 2017.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> .

²⁶ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020.
<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the DJ EZ Mike (Grandmaster Flash & The Furious Five).” Castles In The Sky, January 19, 2020.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/01/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie’s Brother).” Castles In The Sky, July 24, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> .

Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug.” Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad).” Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Trixie.” Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. “Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch).” Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/> . Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

²⁷ Schloss 2009, ss. 131-132.

²⁸ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie’s Brother).” Castles In The Sky, July 24, 2018.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> .

²⁹ Olen etsinyt tuloksetta ProQuest-tietokannan sanomalehdistä tähän klubiin liittyviä mainoksia ja artikkeleita vuosilta 1968–1975.

³⁰ Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020.
<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .

³¹ Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Michael WayneTV, ”Cholly Rock and Mike G. Early B-Boy History,” YouTube Video, 49:56, May 17, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GVHdt6d-ixg> .

³² Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie’s Brother).” Castles In The Sky, July 24, 2018.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug.” Castles In The Sky, June 9, 2017.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er

Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/>.

³³ Pabon 2006, ss. 20–22. Schloss 2009, s. 153. Sally Banesin artikkeli *Village Voice* -makasiinilehdessä vuonna 1981 on ensimmäinen löytämäni artikkeli, jossa mainitaan termi 'uprock' breikkaukseen liittyvänä terminä. Katso Banes 1994, s. 124. ”Top Rocking” vastaavanlaisena terminä esiintyi mahdollisesti ensimmäisen kerran vuonna 1983. Katso Eric V. Copage. ”Break-dancers to pop on 'Hot Tracks' show.” *Daily News*. November 13, 1983.

³⁴ En ole löytänyt viitteitä ”rocking”-tanssimisestä Brooklynissa.

³⁵ Holman 2004, s. 32.

³⁶ ”The Seventies – A Bronx Jr High” – “Summing Up”, box 1 ja folder 10, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.

³⁷ Mura Dehn. *Harvest Moon Ball rock and roll (Motion picture)*. Film. New York City: September 27, 1971. From New York Public Library. *Performing Arts Research Collections – Dance*. Reel.

³⁸ ”The Seventies – A Bronx Jr High” – “Summing Up”, box 1 ja folder 10, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.

³⁹ Michael WayneTV, ”In the Middle of the "Projects" Mario Took "The Disco King" Title,” YouTube Video, 15:06, July 7, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=pgjXQ6OunnE>. Anthony G. Hornen eli Cholly Rockin videon loppupuolella esittämä Disco King Mariolta oppimansa käärmätanssi muistuttaa Earl 'Snakehips' Tuckerin hyvin tunnettua tanssityyliä. Katso myös Holman 2004, ss. 32 ja 38 sekä kappale 'Jazz- ja hip hop -tanssien yhtäläisyydet'.

⁴⁰ Ancestry.com:sta haetun henkilötieto-otteen mukaan Glynn M. Halsey syntyi vuonna 1956. Disco King Marion dokumentaarin mukaan Glynn Mario Halsey on Disco King Marion virallinen nimi. Katso *Disco King Mario Docu-Drama*. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019.

<https://vimeo.com/335849942>.

⁴¹ Schloss 2009, ss. 132–139, 141, 145–146, 149, 153.

⁴² Joseph G. Schlossin haastattelut ovat vuosilta 2000–2008. Katso Schloss 2009, ss. 171–172.

⁴³ *Ibid.*, s. 134.

⁴⁴ Ensimmäinen kappale on vuodelta 1969 ja seuraava on vuodelta 1971. Loput kappaleista ovat vuodelta 1972. Katso Schloss 2009, s. 134.

⁴⁵ Troy L. Smith. ”The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

⁴⁶ Schloss 2009, ss. 141 ja 148.

⁴⁷ Pabon 2006, ss. 20–22.

⁴⁸ Willie ”MB” Estrada. *Rise of the Latin Hustle: The Dancing Gangsters of the South Bronx*. Amazon Digital Services LLC, 2016. The Kindle edition, kappaleet 'Prelude: Rise of the Latin Hustle', 'Afterword (Personal Thoughts)', 'Reflections of the 1970s', 'THE BIRTH OF HIP HOP FOR LATINO'S' ja 'The Latin Hustle and Hip Hop'.

⁴⁹ Hager 2013, kappale 'Breaking Out'.

- ⁵⁰ 'The Seventies – A Bronx Jr High' – "Summing Up", box 1 ja folder 10, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. Hager 2013, kappale 'Breaking Out'.
- ⁵¹ Guzman-Sanchez, kappale 'The Brooklyn Local Scene'.
- ⁵² Estrada 2016, kappaleet 'Reflections of the 1970s' ja 'The Latin Hustle and Hip Hop'.
- ⁵³ Ibid., kappaleet 'THE BIRTH OF HIP HOP FOR LATINO'S' ja 'The Latin Hustle and Hip Hop'.
- ⁵⁴ Ibid., kappaleet 'Latin Hustle Jams at St. Mary's Recreation Center 1974' ja 'CHAPTER FOURTEEN: THE 3101/2 STUCK ON STUPID'.
- ⁵⁵ Ibid., kappale 'Latin Hustle Jams at St. Mary's Recreation Center 1974'.
- ⁵⁶ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/>.
- ⁵⁷ Schloss 2009, s. 152. Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020. https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, s. 6. Banes 2004, ss. 13 ja 15. Holman 2004, s. 32. Pabon 2006, ss. 20–21.
- ⁵⁸ Hager 2013, kappale 'Herculords at the Hevalo'. Chang 2005, kappaleet 'The Man with the Master Plan' ja 'B-Boying: Style As Aggression'. Hazzard-Donald 2004, s. 510. Holman 2004, s. 36. Pabon 2006, ss. 20–21. Seba Kwesi Damani Agyekum. "A History of Hip Hop in Perspective." Katsottu 9.5.2020. https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective, Banes 2004, s. 13.
- ⁵⁹ Katso viite 60.
- ⁶⁰ Hager 2013, kappale 'Herculords at the Hevalo'. Chang 2005, kappale 'The Man with the Master Plan'. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>. Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/>. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/>.
- ⁶¹ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Banes 2004, s. 17 ja 19. Holman 2004, ss. 37–38. Hazzard-Donald 2004, s. 510.
- ⁶² Banes 2004, s. 17. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Chang 2005, kappale 'B-Boying: Style As Aggression'.
- ⁶³ Hager 2013, kappale 'Breaking Out'. Chang 2005, kappale 'The Man with the Master Plan'. Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>. Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy James Bond.” Castles In The Sky, July 9, 2017.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug.” Castles In The Sky, June 9, 2017.
<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad).” Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/>. Sir Norin Rad.
 “Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings).” Castles In The Sky, May 21, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> . Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> . Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy / MC Pow Wow (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, September 1, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> . Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
⁶⁴ Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
⁶⁵ Hager 2013, kappaleet ‘Herculords at the Hevalo’ ja ‘Breaking Out’. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Willie Wil (Rockwell Association).” Castles In The Sky, January 14, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/01/> .
⁶⁶ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings).” Castles In The Sky, May 21, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> . Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> .
⁶⁷ Katso alaviitteet 64, 65 ja 66.
⁶⁸ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .
⁶⁹ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy James Bond.” Castles In The Sky, July 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> .
⁷⁰ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug.” Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Sasa.” Castles In The Sky, May 27, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> .
⁷¹ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie’s Brother).” Castles In The Sky, July 24, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> . Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er

Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .

⁷² Hager 2013, kappale 'Herculords at the Hevalo'. Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad.

“Interview with the Original Hiphop Hustle King Chip.” Castles In The Sky, March 4, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> . Sir Norin Rad.

“Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie’s Brother).” Castles In The Sky, July 24, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/> .

Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Sasa.” Castles In The Sky, May 27, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> . Sir Norin Rad.

“Interview with the Original B-Boy Wallace Dee.” Castles In The Sky, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> .

⁷³ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad).” Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> .

⁷⁴ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch).” Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/> .

Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy / MC Pow Wow (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, September 1, 2018.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> . Holman 2004, s. 37.

⁷⁵ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch).” Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/> .

⁷⁶ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, February 18, 2018.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> . Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

⁷⁷ Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy / DJ Afrika Zambu (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, August 17, 2018.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/> . Sir Norin Rad.

“Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings).” Castles In The Sky, May 21, 2018.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> . Sir Norin Rad.

“Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> .

Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy / MC Pow Wow (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, September 1, 2018.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> . Sir Norin Rad.

“Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> . Troy L. Smith.

“The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Guzman-Sanchez 2012, kappale

'Experiencing the Funk'. Chang 2005, kappale 'Closing the Loop'. Allcity TaxiTalk Show. "Part 3 BBOYING History Grandmaster Flash Dj Kool Herc Zulu Kings & Grandmixer DST Hiphop History," YouTube Video, 23.8.2020, https://www.youtube.com/watch?v=OO0qBVSc_fa . Katsottu 9.9.2020. "Cholly Rock: Black Spades y los 11 Zulu Kings originales." Los Orígenes del Breaking en México." December 9, 2020. <https://xn--orgenesdelbreakingenmexico-vic2g.co/f/cholly-rock-black-spades-y-los-11-zulu-kings-originales> . Katsottu 10.12.2020. Cholly Rock mainitsee espanjankielisessä haastattelussaan Afrika Islamin yhtenä alkuperäisistä Zulu Kings -ryhmän jäsenistä. Afrika Islamin tanssitaustasta ja nimestä katso Chang 2005, kappale '6. Furious Styles – The Evolution of Style in the Seven-Mile World' ja Lawrence 2016, kappale '9 LIGHTNING THE FUSE'. Cholly Rock mainitsee myös Kashakan ja Mr. Biggs'in alkuperäisinä Zulu Kings -ryhmän jäseninä, mutta heidän breikkaustaustansa on epäselvä.

⁷⁸ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Puppet Master (The Shaka Zulus)." Castles In The Sky, April 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/> . Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> . Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters)." Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> .

⁷⁹ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Puppet Master (The Shaka Zulus)." Castles In The Sky, April 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/> . Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters)." Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> .

⁸⁰ Sir Norin Rad. "Interview with the Original DJ Kool Joe (The M&M Crew)." Castles In The Sky, June 20, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/06/> .

⁸¹ Sir Norin Rad. "Interview with DJ Imperial JC (The Herculoids)." Castles In The Sky, February 28, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> . "The Imperial Jay Cee – DJ for Kool Herc, and the Herculords. Also a member of Just Four.." by Troy L. Smith. Tha Foundation, Winter of 2006. <http://www.thafoundation.com/jaycee.htm> .

⁸² Holman 2004, s. 37.

⁸³ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Experiencing the Funk', 'We Are Beat Boys' ja 'The B-Boy Style'.

⁸⁴ Ibid., 'We Are Beat Boys'. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/> .

⁸⁵ Hager 2013, kappale 'Breaking Out'. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Willie Wil (Rockwell Association)." Castles In The Sky, January 14, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/01/> . Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/> . Guzman-Sanchez 2012, kappale 'Girls B-Boying'.

- ⁸⁶ Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Wil Ski (The Seven Deadly Sins).” *Castles In The Sky*, April 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>. Holman 2004, s. 38. Holman 1984, s. 14.
- ⁸⁷ Guzman-Sanchez 2012, kappale ’The B-Boy Style’. Guzman-Sanchez viittaa Crazy Commandos -ryhmään, mutta useimmiten tämän ryhmän jäseniin viitataan Crazy Commanders Crew (CC Crew) -nimellä. Katso Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Willie Wil (Rockwell Association).” *Castles In The Sky*, January 14, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/01/>. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys).” *Castles In The Sky*, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/>.
- ⁸⁸ Hager 2013, kappale ’Breaking Out’. Guzman-Sanchez 2012, kappale ’The B-Boy Style’. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Wil Ski (The Seven Deadly Sins).” *Castles In The Sky*, April 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys).” *Castles In The Sky*, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/>.
- ⁸⁹ Guzman-Sanchez 2012, kappale ’The B-Boy Style’. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Big Boom (The Disco Kids).” *Castles In The Sky*, October 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/10/>.
- ⁹⁰ Holman 2004, ss. 37–38.
- ⁹¹ Katso kartta 6.1. ja kartta 8.1. Evelyn Gonzales. *The Bronx*. New York, NY: Columbia University Press, 2004, ss. 95 ja 136.
- ⁹² Katso kartta 1.2. Gonzales 2004, ss. 7–8, 157.
- ⁹³ Muiden muassa Google käyttää Van Cortland Parkia Länsi-Bronxin pohjoisrajana. Kool Hercin 1520 Sedgwick Avenue sijaitsee Cross Bronx Expresswayn pohjoispuolella ja tätä on kuvattu yleensä Länsi-Bronxiin kuuluvana. Katso esimerkiksi Chang 2005, kappale ’4. Making a Name – How DJ Kool Herc Lost His Accent and Started Hip-Hop’. Jerome Avenuen toimimisesta Länsi-Bronxin rajana katso esimerkiksi Gerald Sorin. *Irvin Howe: A Life of Passionate Dissent*. New York, NY: New York University Press, 2002, s. 4 ja Gonzales 2004, s. 157.
- ⁹⁴ Gonzales 2004, ss. 110, 122–124. Vaikka sivun 123 kartan mukaan Etelä-Bronxiin näyttäisi kuuluvan myös aiemman määritelmän mukaisesti Länsi-Bronxiin kuuluvia alueita, käytännössä Grand Concourse ja itäinen 149. katu toimivat Länsi-Bronxin rajoina, koska Gonzalesin luettelemat Etelä-Bronxiin kuuluvat alueet päättyvät näihin rajoihin.
- ⁹⁵ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Trixie.” *Castles In The Sky*, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>. Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Wallace Dee.” *Castles In The Sky*, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/>. Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” *Castles In The Sky*, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>.
- ⁹⁶ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad).” *Castles In The Sky*, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/>. Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

- ⁹⁷ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch).” Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/> .
- Sir Norin Rad. “Interview with the Almighty KG (The Cold Crush Four).” Castles In The Sky, August 11, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/> .
- ⁹⁸ Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
- ⁹⁹ Sir Norin Rad. “Interview with the Original DJ Kool Joe (The M&M Crew).” Castles In The Sky, June 20, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/06/> .
- Sir Norin Rad. “Interview with DJ Imperial JC (The Herculoids).” Castles In The Sky, February 28, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> .
- ’Old School’ Mark Skillz. ”Digging Deep In the Crates w/ T-La Rock.” Davey D’s Hip Hop Corner. Hip Hop History 101, undated. <http://www.daveyd.com/interviewtlarock.html> . Katsottu 25.7.2020. Holman 2004, s. 37.
- ¹⁰⁰ Hager 2013, kappale ‘Herculords at the Hevalo’. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy / DJ Afrika Zambu (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, August 17, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/> .
- Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings).” Castles In The Sky, May 21, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> .
- Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> .
- Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy / MC Pow Wow (The Zulu Kings).” Castles In The Sky, September 1, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> .
- Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters).” Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> .
- Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Guzman-Sanchez 2012, kappale ’Experiencing the Funk’.
- ¹⁰¹ Chang 2005, kappale ’On the Move’.
- ¹⁰² Hager 2013, kappale ‘Herculords at the Hevalo’. Chang 2005, kappaleet ’On the Move’, ’Closing the Loop’ ja ’Gang Legacies’. Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
- ¹⁰³ Katso taulukko 3 ja siihen liittyvät lähteet puertoricolaisia ryhmiä koskien. Käytännössä muiden kuin tekstissä mainittujen 1970-luvun lopussa syntyneiden puertoricolaisten ryhmien haastatellut jäsenet viittasivat ryhmiensä syntyyn 1970-luvun puolivälissä.
- ¹⁰⁴ Hager 2013, kappale ‘Breaking Out’.
- ¹⁰⁵ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet ’Experiencing the Funk’ ja ’We Are Beat Boys’.
- ¹⁰⁶ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings).” Castles In The Sky, May 21, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> .

- ¹⁰⁷ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/> .
- ¹⁰⁸ Guzman-Sanchez 2012, kappale "The B-Boy Style". Guzman-Sanchez viittaa Crazy Commandos -ryhmään, mutta kyseessä oli Crazy Commanders Crew. Katso taulukko 3.
- ¹⁰⁹ Katso myös Holman 2004, s. 38.
- ¹¹⁰ Taulukko perustuu taulukossa 3 käytettyihin lähteisiin sekä seuraaviin lähteisiin: Troy L. Smith. "Tee Ski Valley – Creator Of The Legendary Record Catch The Beat." Thafoundation.com, Summer of 2006. <http://www.thafoundation.com/tski.htm> katsottu 22.7.2020. MrWiggles. "Hip Hop Facts. Hip Hop Knowledge." Scribd.com, undated. <https://www.scribd.com/document/98024166/Hiphop-Magazin2> . Katsottu 27.10.2020. "Cars For School Board Voters." *The New York Amsterdam News*. April 21, 1973. *Disco King Mario Docu-Drama*. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019. <https://vimeo.com/335849942> . Katsottu 18.5.2020. Aqueduct-alueen määrittely perustuu sekä Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Jojo (The Rock Steady Crew)." Castles in the Sky, December 29, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/12/> että Google Maps:in karttoihin. Katso <https://www.google.fi/maps/search/aqueduct+bronx/@40.8574035,-73.9110617,16z> . JHS 115:n ja Aqueductin merkityksestä katso mainittu Sir Norin Radin tekemä B-Boy Jojon haastattelu ja Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Wizard Wiz (The Disco Kids)." Castles In The Sky, November 8, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/11/> . Jojo muistelee haastattelussaan JHS 115:n sijainneen itäisellä 181.:llä kadulla Morris Avenuen ja Creston Avenuen välillä. Kyseisessä osoitteessa ei ollut JHS 115:sta. Todennäköisesti oikea katu on itäinen 184. katu. Katso "Wizard Wagon due." *Daily News*. July 30, 1984 ja Janet Wilson and Patrice O'Shaughnessy. "2 charged in robbing 12 pupils." *Daily News*. February 1, 1990. Samassa osoitteessa sijaitsi myös I.S. 115 ja Bronx Community College. Katso Simon Anekwe. "Around The Bronx." *The New York Amsterdam News*. June 30, 1979. Peter McLaughlin and Donald Singleton. "Bronx blast kills baby, injures 13." *Daily News*. June 12, 1980. Marva York. "6 schools to get emergency paint jobs." *Daily News*. January 11, 1981. "SENIOR CITIZENS JUST FOR YOU FREE GED PROGRAM." *Daily News*. September 29, 1993.
- ¹¹¹ Esimerkiksi The Disco Kids -ryhmän Wizard Wiz on todennut, että heillä oli kaduilla ad hoc -breikkaustisteluita kilpailevia ryhmiä vastaan. Katso: Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Wizard Wiz (The Disco Kids)." Castles In The Sky, November 8, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/11/> .
- ¹¹² PS 21 sijaitsi osoitteessa 715 itäinen 225. katu. PS 23 osoitteessa 793 itäinen 165. katu. PS 63 osoitteessa 1260 Franklin Avenue. Community School 129 osoitteessa 2055 Mapes Avenue. Katso George Goodman Jr. "The Changing Tradition Of Negro History Week." *The New York Times*. February 15, 1973. "Albasi Elected 26th Time." *The New York Amsterdam News*. June 2, 1973. "Body Is Found In School Yard." *Daily News*. March 7, 1974. "Food-." *The New York Amsterdam News*. July 5, 1980.
- ¹¹³ Sir Norin Rad. "Interview with MC Tricky Tee (The C.B. Crew / The Devastating Four)." Castles In The Sky, October 28, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/10/> . Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings)." Castles In The

Sky, May 21, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> . Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. "Interview with DJ Squirrel Dee (The Silver Nation)." Castles In The Sky, November 13, 2018.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/11/> .

¹¹⁴ Holman 2004, s. 37. Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

¹¹⁵ Katso taulukko 3 ja sen lähteet.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Lähdeviite kattaa tämän ja seuraavan lyhyen kappaleen. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> . Sir Norin Rad.

"Interview with B-Boy / DJ Afrika Zambu (The Zulu Masters)." Castles In The Sky, August 17, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/> .

Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters)." Castles In The Sky,

December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/> .

Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings)." Castles In The Sky, May 21, 2018.

<https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0> . Sir Norin Rad.

"Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Troy L. Smith. "D.J. R.D. Smiley of The Mercedes Ladies. Interview By Troy L. Smith Part 1 of a Series at Legendary HipHop." Facebook, July 12, 2020.

¹²⁰ Hager 2013, kappale 'Herculord at the Hevalo'. Estrada 2016, kappale 'THE BIRTH OF HIP HOP FOR LATINO'S'. Sir Norin Rad. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> .

¹²¹ Jim Fricke, and Charlie Ahearn. *Yes, Yes Y'all: The Experience Music Project Oral History of Hip-Hop*. Reading, MA: Perseus Press, 2002, s. 172. "SILVER FOX – The Creator Of It's Your Rock And Bites In The City." by Troy L. Smith. Tha Foundation, Summer of 2007. <http://thafoundation.com/silfox.htm> . Katsottu 24.7.2020.

¹²² Evelyn Gonzales. *The Bronx*. New York, NY: Columbia University Press, 2004, ss. 119-129. Tunnetuimpia Bronxin katastrofia kuvanneita dokumentteja olivat WNBC:n vuoden 1973 "Saturday Night At Fort Apache" ja CBS:n vuoden 1977 "The Fire Next Door". "WNBC Emmy Sweep." *Back Stage*. February 1, 1974. Katso "Today's TV Programs." *Sunday News*. July 8, 1973. Arthur Unger. "Fire Next Door": Bill Moyers in smouldering South Bronx." *The Christian Science Monitor*. March 21, 1977. Arthur Unger. "Monte Carlo." *American Film*. July 1, 1978.

¹²³ Chang 2005, kappaleet 'Mass Movements' ja 'Bad Numbers'. Hazzard-Donald 2004, ss. 507–508. Rose 1994, kappale 'Hip Hop'.

¹²⁴ Chang 2005, kappaleet '4. Making a Name – How DJ Kool Herc Lost His Accent and Started Hip-Hop', 'Sacrifices', 'New Fires', 'The Man with the Master Plan'. Sir

- Norin Rad. "Interview with the Original Hip-hop Hustle King Chip." Castles In The Sky, March 4, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/>. "Interview: DJ Kool Herc." Red Bull Music Academy / Frank Broughton, January 31, 2018 (alun perin vuonna 1998). <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/01/kool-herc-interview>. Katsottu 31.8.2020.
- ¹²⁵ Chang 2005, kappale '4. Making a Name – How DJ Kool Herv Lost His Accent and Started Hip-Hop'.
- ¹²⁶ Ibid., kappale 'Sound Destiny'. Hager 2013, kappale 'The Bronx on Fire'.
- ¹²⁷ Troy L. Smith. "The Master Ice of the Legendary Jazzy 5 and The Soul Sonic Force." thaFoundation.com, Winter 2008. <http://www.thafoundation.com/masice.htm>. Katsottu 1.9.2020. JayQuan. "D.J. Jazzy Jay." thaFoundation.com, päiväämätön. <http://thafoundation.com/jazzy.htm>. Katsottu 1.9.2020. Steven Hager. "Afrika Bambaataa's Hip Hop." *The Village Voice*, September 21, 1982.
- ¹²⁸ Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," teoksessa Forman ja Neal 2004, ss. 47–48, 51. Robert Ford Jr. "B-Beats Bombarding Bronx." *The Billboard*. July 1, 1978.
- ¹²⁹ Chang 2005, kappale 'DJing: Style As Science'.
- ¹³⁰ Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," ss. 48–49 ja David Toop. "Uptown Throwdown," teoksessa Forman ja Neal 2004, s. 237. Grandmaster Flash and David Ritz. *The Adventures of Grandmaster Flash: My Life, My Beats*. New York, NY: Broadway Books, 2008, ss. 26–28.
- ¹³¹ Grandmaster Flash ja Ritz 2008, ss. 63–64, 123.
- ¹³² Back to the Oldschool Days..., January 19, 2015. <http://oldschoolerscrew.blogspot.com/2015/01/kool-dj-dee-interview-2013.html>. Katsottu 9.6.2020. Troy L. Smith. 2020. "D.J. Disco King Mario's Record Boy "Ty Boogie Aka the god Prince" As told to Troy L. Smith and LegendaryHipHop." September 6, 2020. LegendaryHipHop on Facebook. Katsottu 7.9.2020. <https://www.facebook.com/groups/LegendaryHipHop/permalink/231165571663797>.
- ¹³³ Troy Smith. "An Interview with DJ's Breakout and Baron and their Funky MC's." OldSchoolHipHop.com, July 1, 2011. <http://www.oldschoolhiphop.com/interviews/breakbaronfunky.htm/2>. Katsottu 1.9.2020.
- ¹³⁴ Ibid. "Interview: DJ Kool Herc." Red Bull Music Academy / Frank Broughton, January 31, 2018 (alun perin vuonna 1998). <https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/01/kool-herc-interview>. Katsottu 31.8.2020.
- ¹³⁵ Rose 1994, kappale 'Hip Hop'.
- ¹³⁶ Laam Hae. *The Gentrification of Nightlife and the Right to the City: Regulation Spaces of Social Dancing in New York*. New York, NY: Routledge, 2012, s. 62.
- ¹³⁷ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Lawrence 2016, kappale "The Garage Everybody Was Listening to Everything". Chang 2005, kappale "The First Death of Hip-Hop".

¹³⁸ Holman 2004, s. 38. Hager 2013, kappale 'Breaking Out'. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Big Boom (The Disco Kids)." Castles In The Sky, October 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/10/> . Nelson George. "D.J. Herc and his "B-beats." *New York Amsterdam News*. July 1, 1978. Henry Allen. "Slither, Shimmy and Twitch to The Freak." *The Washington Post*. October 10, 1978. Bill Rhoden. "The Freak: A disco dance you can do 'nice or nasty'." *The Sun*. November 17, 1978. Charitey Simmons. "Can sexy disco dance lead to murder?" *Chicago Tribune*. January 14, 1979. Monaghan 2005, s. 74. Alan Lomax. *The Land Where Blues Began*. London: Minerva, 1994, ss. 365–366.

¹³⁹ Alan Penschansky. "Chi Pool Alliance With AVI." *The Billboard*. November 5, 1977. "New On The Charts." *The Billboard*. December 3, 1977. Jean Williams. "Cordell Keys Acts With Labels." *The Billboard*, November 5, 1977. Howard Mandel. "Kiddies Frolic At Chicago Club Every Saturday." *The Billboard*. January 21, 1978. Nelson George. "Music trends: What the devil's going on?" *The New York Amsterdam News*. February 19, 1978. E.M. "How the fever got a foothold." *Chicago Tribune*. February 20, 1978. Jennifer Dunning. "Where To Find The Latest Disco Steps." *The New York Times*. February 2, 1979. Phyliss Hudson. "Disco: New Name, Same Old Thing." *New Pittsburgh Courier*. February 25, 1978. Holman 2004, s. 38. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

¹⁴⁰ Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> . Sir Norin Rad. "Interview with the Original Hiphop Hustle King Chip." Castles In The Sky, March 4, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> .

¹⁴¹ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta.,

¹⁴² Hager 2013, kappale 'Breaking Out'. Chang 2005, kappale 'Dancing to Banging'. Nelson George. *The Hippest Trip in America: Soul Train and the Evolution of Culture and Style*. New York, NY: HarperCollins Publishers Inc., 2014. The Kindle edition, s. 93.

¹⁴³ Katso kappale 'Länsirannikon Soul Train -tanssijat osana hip hop -tanssia'.

¹⁴⁴ Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Sasa." Castles In The Sky, May 27, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> . Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy James Bond." Castles In The Sky, July 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/> . Sir Norin Rad. "Interview with DJ Imperial JC (The Herculoids)." Castles In The Sky, February 28, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> . Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

- ¹⁴⁵ George 2014, ss. 40, 58–59, 70, 80–83, 118–120, 220–221, 223–224. Christopher P. Lehman. *A Critical History of Soul Train on Television*. Jefferson, NC: McFarland, 2008. The Kindle edition, ss. 26, 62–63, 79–80, 85, 88–89, 101, 103–105, 107–109, 114, 116, 124, 131–132, 155, 184.
- ¹⁴⁶ George 2014, ss. 217–218, Lehman 2008, ss. 28, 39, 41–42, 160–161.
- ¹⁴⁷ George 2014, ss. 224 ja 227.
- ¹⁴⁸ Lehman 2008, ss. 26–31, 34–38.
- ¹⁴⁹ Ibid., ss. 42–44, 54–57, 79–81. Katso myös Appendix A teoksessa Lehman 2008.
- ¹⁵⁰ “Today’s TV Programs.” *Daily News*. April 1, 1972. “Weekly TV listing.” *The New York Amsterdam News*. April 8, 1972. “Today’s TV Programs.” *Daily News*. December 30, 1972. “Television Listings.” *The New York Amsterdam News*. October 13, 1973. “Television Listings.” *The New York Amsterdam News*. April 20, 1974. “Television Listings.” *The New York Amsterdam News*. August 20, 1975. “TV Briefs.” *The New York Amsterdam News*. June 5, 1976. “T.V. Briefs.” *The New York Amsterdam News*. January 8, 1977. “Today’s TV Programs.” *Daily News*. July 1, 1978. “Saturday’s TV.” *Daily News*. September 1, 1979. “Friday’s Television.” *Daily News*. August 19, 1983.
- ¹⁵¹ Yksi kaupallisista kokoelmista on 130 esitystä vuosien 1970–1979 väliltä sisältävä yhdeksän DVD:n kokoinen *The Best of Soul Train* (Soul Train Holdings, LLC, 2010), DVD.
- ¹⁵² Lehman 2008, ss. 73–74.
- ¹⁵³ Mathew F. Delmont. *The Nicest Kids in Town: American Bandstand, Rock ‘n’ Roll, and the Struggle for Civil Rights in 1950s Philadelphia*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 2012, kappale ‘Producing National Youth Culture’. Katso myös sivu 68.
- ¹⁵⁴ ‘Mighty Mighty’ katso *Soul Train*, episode 105, aired June 29, 1974 kokoelmassa *The Best of Soul Train* (Soul Train Holdings, LLC, 2010), DVD. ‘Put Your Hands Together’ katso *Soul Train*, episode 78, aired November 10, 1973 kokoelmassa *The Best of Soul Train* (Soul Train Holdings, LLC, 2010), DVD. ‘Evil’ katso MyRhythmNSoulTV, ”Soul Train Line 1973 (Earth, Wind & Fire – Evil” YouTube Video, 2:14, June 3, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=QgITugacJGM> . Katsottu 4.8.2020. Wikipedian mukaan kyseinen jakso televisioitiin 27.10.1973. Katso: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Soul_Train_episodes . Katsottu 4.8.2020. Tätä väittämää tukee Ericka Blount Danois, joka teoksessaan listaa kyseiseen episodiin nro. 76 samoja esiintyjä kuin Wikipedia, mutta hän ei mainitse episodilistauksessaan *Soul Train* -linjatanssikappaleita. Katso Ericka Blount Danois. *Behind the Scenes of America’s Favorite Dance Show Soul Train: Classic Moments*. Milwaukee, WI: Backbeat Books, 2013. The Kindle edition, ‘List of Episodes’. Lisäksi Don Corneliuksen hiustyyli ja shown julkaisu on samanlainen kuin muissa vuoden 1973 esiintymisissä, mikä ehdottaa esityksen sijoittuvan vuodelle 1973. Katso *The Best of Soul Train* (Soul Train Holdings, LLC, 2010), DVD. Katso myös sivut 80.
- ¹⁵⁵ Katso viite 154.
- ¹⁵⁶ Lehman 2008, ss. 4–5, 49–51, 84, 136–139. Guzman-Sanchez 2012, kappaleet ‘Chapter 5 – South Central Los Angeles’ ja ‘Selling Out to White America’. Baner 2004, s. 19. Hazzard-Donald 2004, s. 510.
- ¹⁵⁷ Lehman 2008, ss. 49–50, 84.
- ¹⁵⁸ Clayton Riley. “A ‘Train’ on the Soul Track.” *The New York Times*. February 4, 1973.

- ¹⁵⁹ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Chapter 4 – The Next Evolution in Oakland' ja 'Chapter 5 – South Central Los Angeles'. Gertrude Gipson. "40 years of Memphis Soul. "You Are Never Too Old If You Have Soul".¹⁵⁹. *Los Angeles Sentinel*. October 21, 1971.
- ¹⁶⁰ wwDanceww. "Don Campbell on locking 2," YouTube Video, 13:32, December 27, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=gQHSzcs6jJM> . Katsottu 9.8.2020. British Pathé. "The Real "Black Bottom" Dance (1927)," YouTube Video, 1:52, 13.4.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=rQ9qapVmWi4> . Katsottu 9.8.2020.
- ¹⁶¹ Clayton Riley. "A "Train" on the Soul Track." *The New York Times*. February 4, 1973. Katso myös Seibert 2015, kappale 'THE BREAKDOWN'. Emery 1988, s. 186. Ed James. *Jig, Clog and Breakdown Dancing Made Easy, With Sketches of Noted Jig Dancers*. New York, NY: Ed James, 1873. Betty White, and Robert Burns. *How to Mambo*. David McKay Company, Inc., 1955, ss. 47–48. Stearns 1994, s. 357.
- ¹⁶² Clayton Riley. "A "Train" on the Soul Track." *The New York Times*. February 4, 1973.
- ¹⁶³ 'The A. B. C. or the fundamentals of Jazz Dance', box 1 ja folder 1, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library.
- ¹⁶⁴ Harri Heinilä. "What Is Authentic Jazz Dance." Authenticjazzdance. March 9, 2012. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2012/03/06/what-is-authentic-jazz-dance-4/> .
- ¹⁶⁵ Tämä ero on nähtävissä esimerkiksi "modernin" jazztanssin videoklipeillä YouTubessa.
- ¹⁶⁶ George 2014, ss. 42–43. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Drac (The Floor Masters / Harlem)." Castles In The Sky, October 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/10/> .
- ¹⁶⁷ Pabon 2006, s. 22. Guzman-Sanchez 2012, kappale 'Chapter 5 – South Central Los Angeles'. Banes 2004, s. 19. wwDanceww. "Don Campbell on locking 2," YouTube Video, 13:32, December 27, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=gQHSzcs6jJM> . Katsottu 9.8.2020. Funk Stylers Television. "FSTV | Interview | Locking – Don Campbell," YouTube Video, 29:00, June 19, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=6i0QGhmqXwc> . Katsottu 9.8.2020. George 2014, ss. 35–36. Blount Danois 2013, kappale '3 Boogie Nights, Halter Tops, and Hot Pants'.
- ¹⁶⁸ Lehman 2008, s. 78. Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Soul Train: The First Television Exposure' ja 'Selling Out to White America'. "So L.A. a hooper's place in history Before Popping, Posing, Breaking, Hip-Hop and Even Disco, There Was Locking. And Don Campbell Invented It." *Los Angeles Times*. July 23, 1995.
- ¹⁶⁹ James P. Murray. "Before The Soul Gang On The Apollo Theater Stage." *The New York Amsterdam News*. September 1, 1973.
- ¹⁷⁰ En ole löytänyt muita vastaavia esiintymisiä, eikä tätä tapahtumaa ole mainittu muissa tässä tutkimuksessa käytetyissä tutkimuksissa.
- ¹⁷¹ Lehman 2008, s. 112. Guzman-Sanchez 2012, kappale 'Selling Out to White America'. "T. V. Briefs." *The New York Amsterdam News*. September 18, 1976. Katso myös viite 173.

- ¹⁷² Ahmir 'Questlove' Thompson. *Soul Train. The Music, Dance, and Style of a Generation*. New York, NY: Harper Design, 2013. The Kindle edition, kappale 'From Street to Saturday Night Fever'. *Soul Train*:in televisioinnista New Yorkissa katso sivu 140.
- ¹⁷³ Varmuudella the Lockers-ryhmän syyskuun 1976 esitys televisioitiin New Yorkissa, mutta tammikuun 1975 esityksen televisioinnista ei ole varmuutta. Jälkimmäistä esitystä televisioitiin ainakin Chicagossa ja Atlantassa. Pittsburghissa mahdollisesti televisioitiin eri *Soul Train* -jakso, mikä saatettiin televisioida myös New Yorkissa. Tämän vuoksi käytän 'teoriassa'-termiä. Katso "David Ruffin To Perform On 'Soul Train'." *Atlanta Daily World*. January 23, 1975. "Ruffin/ Brown sing on 'Soul Train'." *Chicago Defender*. January 21, 1975. "Television Listings." *The New York Amsterdam News*. January 25, 1975. "Turner Revue On Soul Train." *New Pittsburgh Courier*. January 25, 1975.
- ¹⁷⁴ Lehman 2008, ss. 112–113. Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Soul Train: The First Television Exposure' ja 'Selling Out to White America'. Blount Danois 2013, kappale '3 Boogie Nights, Halter Tops, and Hot Pants'.
- ¹⁷⁵ Lehman 2008, ss. 46–48.
- ¹⁷⁶ Guzman-Sanchez 2012, kappale 'Selling Out to White America'.
- ¹⁷⁷ George 2014, ss. 34–35, 38–40, 66–67, 122, Lehman 2008, ss. 106–107.
- ¹⁷⁸ Guzman-Sanchez 2012, kappale 'Selling Out to White America'.
- ¹⁷⁹ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.
- ¹⁸⁰ Taulukko perustuu Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Chapter 5 – South Central Los Angeles', 'Soul Train: The First Television Exposure' ja 'From the Campbelllock Dancers to the Lockers'. Campbellin aiemmin mainitun Apollo-teatteriesityksen liittyminen tähän on oma päätelmäni.
- ¹⁸¹ George 2014, ss. 63–67. Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Chapter 7 – Posing to Punking' ja 'Gay/Mix Clubs in the Mid-1970s'. Hazzard-Gordon 2004, s. 509. "The 'Outrageous' Waack Dancers." *Ebony*, August 1978.
- ¹⁸² George 2014, ss. 95–96.
- ¹⁸³ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Chapter 3 – The Oakland Funk Boogaloo Generation', 'The Change Up', 'Changing Smooth into Hard: The Dittalion Evolves', 'First Saw the Slide', 'Twist-o Flex: The Slinky Influence', 'Boogaloo Sam Learns to Pop', 'Boogalooing and Popping: Totally Different' ja 'Helping to Teach Michael – *Beat It* 1983'. Nicholas Bouheller, "Electric Boogaloes Show Soul Train 1979," YouTube Video, 4:40, October 10, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=rkejPbx9zSI>. Katsottu 17.8.2020. Blout Danois 2013, 'List of Episodes'. Ericka Blout Danoisin mukaan The Electric Boogaloes esiintyi *Soul Train*:ssa huhtikuussa 1980, kun Guzman-Sanchezin mukaan molemmat esitykset olivat vuonna 1979.
- ¹⁸⁴ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Chapter 9 – Oakland Funk Boogaloo to Popping', 'Twist-o Flex: The Slinky Influence', 'Boogaloo Sam Learns to Pop', 'Boogalooing and Popping: Totally Different' ja 'Helping to Teach Michael – *Beat It* 1983'. George 2014, s. 93. Pabon 2006, s. 23. The Ace Tre Lockers -nimen vaikutus yleisön uskomukseen ryhmän locking-tanssimisesta on oma tulkintani.
- ¹⁸⁵ FunkyKye923, "Boogaloo Sam | ChinaFunk.cn Special Interview | Part 1," YouTube Video, 14:19, January 24, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=XFtvqClhP80>. Katsottu 17.8.2020. Katso myös Pabon 2006, s. 23.

¹⁸⁶ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Chapter 2 – 1965 and Soul Boogaloo', 'Boogalooing and Popping: Totally Different' ja 'Other Boogaloo Groups on Television'. "So L.A. a hoofer's place in history Before Popping, Posing, Breaking, Hip-Hop and Even Disco, There Was Locking. And Don Campbell Invented It." *Los Angeles Times*. July 23, 1995.

¹⁸⁷ FunkyKye923, "Boogaloo Sam | ChinaFunk.cn Special Interview | Part 1," YouTube Video, 14:19, January 24, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=XFtyqClhP80> . Katsottu 17.8.2020. Katso myös George 2014, s. 93.

¹⁸⁸ Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Other Boogaloo Groups on Television', 'Dancin' Machine: Divide and Conquer' ja 'Helping to Teach Michael – *Beat It* 1983'. L.C. Fortenberry. "Gertrude Gipson Candid Comments." *Los Angeles Sentinel*. October 19, 1978. Michael WayneTV, "Hip Hop's Very First Break Boys/B-Boys-Hip Hop's First Celebrities," YouTube Video, 44:36, March 7, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=06bnBQRsE4I> . Katsottu 17.8.2020. Hager 2013, kappale 'Breaking Out'.

¹⁸⁹ Pabon 2006, s. 25. RJ Smith. "Lock, Pop, And Quarrel." *Vibe*. September 1998.

¹⁹⁰ Pabon 2006, s. 23. Leah Y. Latimer. "Making Dreams Come True for Local Amateurs." *The Washington Post*. May 21, 1981. Michel Marriott and Edward D. Sargent. "Hot Rock. 30,000 Find the Music of Summer Is Sweet." *The Washington Post*. July 25, 1982. "Roxy Roles." *WWD*. February 3, 1983. "Rock 'n' Rolling." *The Billboard*. February 5, 1983. Fred Ferretti. "The Evening Hours." *The New York Times*. March 25, 1983. John Duka. "Notes on Fashion." *The New York Times*. July 19, 1983. Michael Norman. "Frosty Freeze and Kid Smooth Break for Fame at Roxy Disco." *The New York Times*. October 18, 1983. "Break Dancing in the Street." *Los Angeles Times*. January 8, 1984. Freke Vuijst, et al. *Electric Boogie*. Denmark: Green Room Productions, Inc., 1984.

Breikkaus siirryt uudelle sukupolvelle

¹ Chang 2005, kappale 'The First Death of Hip-Hop'. Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

² Holman 2004, ss. 38–39. Hager 2013, kappale 'Breaking Out'. Hazzard-Donald 2004, s. 510. Chang 2005, kappaleet 'B-Boying: Style As Aggression' ja 'Pre-Teen B-Boy Preservationists'. "Bronx River Center and other Clubs with Pow Wow and Troy L. Smith." The Foundation, 2003. <http://www.thafoundation.com/briver.htm> . Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy / MC Pow Wow (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, September 1, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> .

³ "Crazy Legs Speaks." Davey D's Hip Hop Corner. July, 2001. <https://www.daveyd.com/crazylegsinterview.html> . Chang 2005, kappale 'Pre-Teen B-Boy Preservationists'. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/> .

- ⁴ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Jojo (The Rock Steady Crew)." *Castles in the Sky*, December 29, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/12/>. Alex Rayner. "Dancing in the streets." *The Guardian*. March, 10, 2007.
- ⁵ "Crazy Legs Speaks." Davey D's Hip Hop Corner. July, 2001. <https://www.daveyd.com/crazylegshinterview.html>.
- ⁶ Chang 2005, kappale 'Pre-Teen B-Boy Preservationists'. Hager 2013, kappale 'Breaking Out'.
- ⁷ Chang 2005, kappaleet 'Pre-Teen B-Boy Preservationists' ja 'Downtown Utopia'. Nancy Guevara. "Women Writin' Rappin' Breakin'," s. 58 ja Mandalit Del Barco. "Rap's Latino Sabor," s. 69 molemmat teoksessa Perkins 1996. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Jojo (The Rock Steady Crew)." *Castles in the Sky*, December 29, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/12/>.
- ⁸ Holman 1984, ss. 11–14, 34.
- ⁹ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Ski Jump (The Floor Masters/Harlem)." *Castles In The Sky*, May 19, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/05/>.
- ¹⁰ Holman 1984, s. 11. Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Ski Jump (The Floor Masters/Harlem)." *Castles In The Sky*, May 19, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/05/>.
- ¹¹ Sir Norin Rad. "Interview with B-Boy Wil Ski (The Seven Deadly Sins)." *Castles In The Sky*, April 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>.
- ¹² Taulukko perustuu Holman 1984, s. 14.
- ¹³ "Finals of Break Dance Contest Get N.Y. Media Focus." *Variety*. December 21, 1983. Abiola Sinclair. "Break Dancing: From the street to the Ritz." *The New York Amsterdam News*. October 8, 1983.
- ¹⁴ "The Breakers." *Daily News*. August 14, 1981. Lawrence 2016, kappale 'Downtown Configures Hip Hop'.
- ¹⁵ Abiola Sinclair. "Break Dancing: From the street to the Ritz." *The New York Amsterdam News*. October 8, 1983. "Finals of Break Dance Contest Get N.Y. Media Focus." *Variety*. December 21, 1983.
- ¹⁶ "The Dynamic Rockers." *OldSchoolHipHop*. August 12, 2010. <http://www.oldschoolhiphop.com/artists/bboys/dynamicrockers.htm>.
- ¹⁷ Price 2006, s. 149. "Dance." *The Courier-News*. May 3, 1985.
- ¹⁸ Taulukko perustuu "Finals of Break Dance Contest Get N.Y. Media Focus." *Variety*. December 21, 1983. Abiola Sinclair. "Break Dancing: From the street to the Ritz." *The New York Amsterdam News*. October 8, 1983. T.L. Smith. "Fresh Festival comes to Norfolk." *New Journal and Guide*. July 17, 1985." Sally Banes, "Breakdancing – A Reporter's Story," teoksessa Alan Jabbour ja James Hardin (toim.). *Folklife Annual 1986*. Washington D. C.: Library of Congress, 1987, s. 16.
- ¹⁹ Chang 2005, kappaleet 'Boomer Outsiders', 'In Search of a Post-Jazz Cool' ja 'Four Movements to One Culture'. Hager 2013, kappale 'But Is It Art?'. Banes 2004, s. 15.
- ²⁰ Banes 1987, ss. 10–11, 13–14. Chang 2005, kappale 'Rocking and Fighting'.
- ²¹ Hager 2013, kappale 'But Is It Art?'. Chang 2005, kappale 'Four Movements to One Culture'.
- ²² Banes 1987, ss. 15–16. Chang 2005, kappale 'The Folkies'.

- ²³ Banes 1987, ss. 14 ja 19. Banes 2004, s. 15. Chang 2005, kappale 'The Folkies' ja 'Downtown Utopia'. Hager 2013, kappale 'Breaking Out'.
- ²⁴ George 2005, ss. 19–20 ja 28–29.
- ²⁵ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. "Wednesday." *Daily News*. June 25, 1978.
- ²⁶ YouTubessa löytyvässä versiossa ei ole kyseistä breikkauskohtausta. Hezakya Newz & Films, "1978 Special Report: "Youth Terror, The View From Behind the Gun," YouTube Video, 48:47, December 30, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=7S3qxRHwZE> . Katsottu 25.8.2020.
- ²⁷ Lawrence 2016, kappale 'Downtown Configures Hip Hop'. Chang 2005, kappale 'The Folkies'. "Wild Style." *Monthly Film Bulletin*. January 1, 1983. Tämän mukaan *Wild Style* julkaistiin vuonna 1982, kun taas *The New York Times* väittää sen julkaistun alkuvuonna 1983. Katso "New Directors. New Films." *The New York Times*. February 25, 1983. Giordano 2007, s. 277. Freke Vuijst, et al. *Electric Boogie*. Denmark: Green Room Productions, Inc., 1984. Katso myös Dick Eisenhart. "Dutch TV crew wraps it up." *Democrat and Chronicle*. April 6, 1982.
- ²⁸ "Wild Style." *Monthly Film Bulletin*. January 1, 1983. "Wild Style." *Variety*. April 27, 1983. Robert Palmer. "Rap and Hip-Hop Music in 'Wild Style'." *The New York Times*. February 22, 1984. Lee Winfrey. "Yo, Freddy!" *Philadelphia Inquirer*. November 2, 1991. Julie Salamon. "Film: Its Boomlet Time for Moviedom's Little Guys." *The Wall Street Journal*. March 28, 1985. "50 Top-Grossing Films." *Variety*. February 22, 1984. DJhistory.com. "Interview: Charlie Ahearn, Wild Style Director." Red Bull Music Academy / Bill Brewster, March 18, 2017 (alun perin maaliskuu 2001). <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/03/charlie-ahearn-interview> .
- ²⁹ Banes 1994 , s. 138. "50 Top-Grossing Films." *Variety*. February 22, 1984.
- ³⁰ Chang 2005, kappale 'The Folkies', Banes 1987, s. 16. Banes 2004, s. 19. Tim Carr. "Hip-hop go the 'Wheels of Steel'." *Daily News*. May 25, 1983. Paul D. Colford. "Movies Find 'Wild Style' In the Streets." *Newsday*. January 20, 1984. "Wednesday's Television." *Daily News*. January 18, 1984.
- ³¹ Ronald R. Hanna. "Breakin' 2' stars... as lively off screen as on." *The Afro-American*. December 22, 1984. "Shabba-Doo rides crest of wave of Hollywood break-dance films." *Philadelphia Tribune*. December 21, 1984. Vincent Canby. "Film: Break-Dancing Stars." *The New York Times*. May 5, 1984. "Shabba Doo." *Los Angeles Times*. July 29, 1984. "All-Time Film Rental Champs (of U.S.-Canada Market)." *Variety*. May 1, 1985.
- ³² Harry Belafonte, David V. Picker, Mel Howard, Steven Hager, Andy Davis, David Gilbert, Paul Golding, et al. *Beat Street*. United States: ORION Pictures Corp., 1984. Leo Seligsohn. "Review/The hip-hop street beat." *Newsday*. June 8, 1984. "Steven Hager & Jay Quan. "The True Story Behind Beat Street." Tha Foundation, undated. <https://thafoundation.com/shager.htm> . "Beat Street." *Monthly Film Bulletin*. January 1 , 1984. "All-Time Film Rental Champs (of U.S.-Canada Market)." *Variety*. May 1, 1985. Chang 2005, kappale 'Hip-Hop Exploitation'.
- ³³ Banes 1994, ss. 137–138, 140–142. Banes 1987, ss. 19–20. Banes 2004, s. 13.
- ³⁴ "1984 Films Released in U.S. By Company." *Variety*. January 23, 1985. "All-Time Film Rental Champs (of U.S.-Canada Market)." *Variety*. May 1, 1985.

- ³⁵ David HersHKovits, "London Rocks, Paris Burns, and the B-Boys Break a Leg," teoksessa Raquel Cepeda (toim.). *And It Don't Stop. The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2004. The Kindle edition. Chang 2005, kappale 'A World Tour'. "Kool Lady Blue Reflects on the Golden Age of Hip-Hop and Dance Music." Red Bull Music Academy, February 14, 2019. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2019/02/kool-lady-blue-interview>.
- ³⁶ Giovanni Fazio. "Exporting 'Wild Style': Fab 5 Freddy remembers when Bronx hip-hop invaded Tokyo." *The Japan Times*. April 1, 2015. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/04/01/films/exporting-wild-style-bronx-hip-hop-king-fab-5-freddy-remembers-year-rode-around-tokyo-graffiti-covered-van-hung-yoyogi-park-rockers/#.X0fggS1Dxgc>. Chris Case. "At the Movies." *The New York Times*. November 25, 1983.
- ³⁷ Banes 2004, s. 13. CHARboy78, "1984 Olympics Closing Ceremony," YouTube Video, 15:39, June 9, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fIK7gSF7D6I>. Katsottu 27.8.2020.
- ³⁸ Monaghan 1997/1998, s. 300. Jesse H. Walker. "Theatricals." *The New York Amsterdam News*. October 19, 1968. "Mama Lou Parks Dancers." *The New York Amsterdam News*. April 14, 1973.
- ³⁹ Murray Forman. *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002, ss. 136–137.
- ⁴⁰ Nelson George. "Fresh Fest on the Road." *Billboard*. June 8, 1985. David Hinckley. "Rapping up a 50-city tour." *Daily News*. August 23, 1985. Forman 2002, s. 138.
- ⁴¹ Heinilä 2015, s. 202. William Murtha. "Harvest Moon Ball Champions Cheered by 18,000 at Garden." *Daily News*. September 5, 1946. Jack Smith. "18,000 Dance Fans Spellbound At Finals of Harvest Moon Ball." *Daily News*. September 14, 1950. Jack Smith. "Harvest Moon Duos Adaze in Afterglow." *Daily News*. September 24, 1959. Arthur North. "Celebs Sparkle Among 17,273 at the Garden." *Daily News*. September 28, 1960. Jack Smith. "She's 17, He's 18—All-Around Ball Champs!" *Daily News*. September 28, 1966. Jack Smith. "She Follows Mom & Dad to Harvest Moon Title." *Daily News*. September 28, 1974.
- ⁴² 'B. Descriptions/outlines', box 21 ja folder 259, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library Karen Backstein. "Keeping the Spirit Alive: The Jazz Dance Testament of Mura Dehn," teoksessa Gabbard 1995, ss. 230–231. Monaghan 2005, s. 69.
- ⁴³ Jennifer Dunning. "Black Dance: A Festival In Brooklyn." *The New York Times*. April 26, 1983.
- ⁴⁴ Terry Monaghan. "CRASHING CARS & KEEPING THE SAVOY'S MEMORY ALIVE." Authenticjazzdance. April 25, 2015. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2015/04/25/mama-lou-parks-by-terry-monaghan/>. Janice Berman. "Dance delights of 'Black America'." *Newsday*. January 24, 1985. "'Dance Black America' on PBS." January 25, 1985. Jennifer Dunning. "Broadcast TV." *The New York Times*. January 20, 1985.
- ⁴⁵ Terry Monaghan. "CRASHING CARS & KEEPING THE SAVOY'S MEMORY ALIVE." Authenticjazzdance. April 25, 2015.

<https://authenticjazzdance.wordpress.com/2015/04/25/mama-lou-parks-by-terry-monaghan/> . Tobi Tobias. "Three Times Lucky." *New York Magazine*. March 26, 1984.

⁴⁶ "Sweet Saturday Night." *The New York Times*. February 26, 1984. Jack Anderson.

"Dance: Black Celebration at Brooklyn Academy." *The New York Times*. March 8, 1984.

Sweet Saturday Night." *The New York Times*. January 5, 1985. Jennifer Dunning, "The Dance: 'Sweet Saturday Night' in Brooklyn." *The New York Times*. February 8, 1985.

Dale Harris. "Celebrating Black Dance." *The Wall Street Journal*. February 13, 1985.

⁴⁷ Alice Richardson. "Harlem School of the Arts has sweet Saturday Night." *The New York Amsterdam News*. April 5, 1986.

⁴⁸ Lee Scott. "Dances influenced by black culture." *The Ithaca Journal*. September 14, 1984. Laura Wolfsen. "Dance spectacular at Cornell: Can spontaneous art translate to a stage?" *The Ithaca Journal*. September 24, 1984.

⁴⁹ Will Crutchfield. "Danbury Celebrates a Favored Son, Charles Ives." *The New York Times*. September 28, 1984. "Investment banker-arts lover makes diversity his specialty." *Chicago Tribune*. September 30, 1984. "'Jitterbug Jazz' Revue At the Top of the Gate." *The New York Times*. January 13, 1986.

Breikkauksen jatkumo vai katkeama: ensimmäisen ja toisen sukupolven väliset erot

¹ Sir Norin Rad. "Interview with the Original B-Boy Sasa." Castles In The Sky, May 27, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/> . Sir Norin Rad.

"Interview with the Original B-Boy Wallace Dee." Castles In The Sky, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/> . Sir Norin Rad.

"Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/> . Sir Norin Rad.

"Interview with the Original B-Boy Trixie." Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> . Sir Norin Rad.

"Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad)." Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> . Sir Norin Rad.

"Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/> .

Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

² Pabon 2006, s. 21, Chang 2005, kappale 'Downtown Utopia'.

³ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016. Chang 2005, kappaleet 'B-Boying: Style As Aggression' ja '9. 1982 Rapture in Reagan's America'. Pabon 2006, s. 24. Adrian Lyne, Thomas Hedley Jr., Joe Eszterhas, et al. *Flashdance*. United States: Paramount Pictures, 1983.

⁴ Troy L. Smith. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta.,

⁵ Tässä teoksessa käytettyjen alkuperäisten breikkaajien haastatteluiden perusteella Anthony G. Hornen mainitsema break beat -äänitteet olivat suosittuja.

⁶ Banes 2004, ss. 15–16. Banes 1987, ss. 10–11, 13. Holman 2004, s. 38. Katso myös Pabon 2006, s. 20.

⁷ Banes 1994, s. 157.

⁸ Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Trixie.” Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>.

⁹ Sir Norin Rad. “Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins).” Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/>. Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

¹⁰ Holman 2004, ss. 35–38.

¹¹ Ibid., ss. 37–38. Banes 2004, ss. 15 ja 19. Troy L. Smith. “The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock.” Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

¹² Katso sivu 149.

¹³ Holman 2004, ss. 37–38.

¹⁴ Hazzard-Donald 2004, s. 510. Banes 2004, s. 20.

¹⁵ Holman 2004, s. 37.

¹⁶ Guzman-Sanchez 2012, kappale ’Chapter 9 – Oakland Funk Boogaloo to Popping’.

Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Trixie.” Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>.

Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Puppet Master (The Shaka Zulus).” Castles In The Sky, April 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>.

Sir Norin Rad. “Interview with B- Boy Wil Ski (The Seven Deadly Sins).” Castles In The Sky, April 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>.

¹⁷ Chang 2005, kappale ’The Man with the Master Plan’. Troy L. Smith. “An Interview With Coke La Rock.” OldSchoolHipHop.Com, November 18, 2010.

<http://www.oldschoolhiphop.com/interviews/cokelarock.htm>. Katsottu 31.8.2020.

¹⁸ Chang 2005, kappale ’The Twilight of the Old School’.

¹⁹ Banes 1994, ss. 157–158. Chang 2005, kappale ’B-Boying: Style As Aggression’.

Hager 2013, kappale ’Herculords at the Hevalo’. Hershkovits 2004, s. 30. Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Willie Wil (Rockwell Association).” Castles In The Sky, January 14, 2019.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/01/>.

Jazz- ja hip hop -tanssien yhtäläisyydet

¹ Holman 2004, ss. 32–33. Banes 2004, s. 18. Thompson 1996. Chandler Vaccaro 1997, ss. 135–137.

² Ricky Vincent, and George Clinton. *Funk: The Music, the People, and the Rhythm of The One*. New York, NY: St. Martin's Griffin, 1996, ss. 19–21. Ismo Tenkanen. ”Mitä on Funk?” *Blues News*. 4/86 (1986). Katso myös sivu 73.

³ Vincent 1996, ss. 13, 60–61. Tenkanen 1986. “< Bootsy Collins.” What’s Good with Stretch & Bobbito. November 1, 2017.

<https://www.npr.org/transcripts/561244442?t=1599325616787>.

⁴ Tenkanen 1986. Heinilä 2015, ss. 73–74.

- ⁵ Toop 2000, s. 142. Hill 2010, ss. 25, 64–65, 101, 390. Stearns 1994, s. 174.
- ⁶ Manning ja Millman 2007, ss. 103, 105. Goldman 2010, ss. 47 ja 54.
- ⁷ Thompson 1996, s. 215.
- ⁸ Banes 2004, s. 17.
- ⁹ Thompson 1996, s. 214.
- ¹⁰ Manning ja Millman 2007, ss. 70, 99, 144. Manning ei mainitse funk-termiä teoksessaan. Yhteys funkiin on oma päätelmäni.
- ¹¹ Sublette 2004, s. 473. Goldman 2010, s. 31.
- ¹² Hubbard ja Monaghan 2009, s. 139.
- ¹³ Ibid., s. 138.
- ¹⁴ Seibert 2015, kappaleet 'TAPPING BIRD', 'SIDEWALK MUSIC', 'THE WAR AND AFTER' ja 'NEWPORT, THE GATE, AND BERLIN'.
- ¹⁵ Katso myös Hazzard-Donald 2004, s. 511.
- ¹⁶ Katso sivut 61, 70–72, 75.
- ¹⁷ Päätelmä lindy hopin esitys- ja kilpailumuotojen rutiineista ja niiden suorittamisesta on omani ja perustuu useisiin keskusteluihin alkuperäisten jazztanssijoiden kanssa. Esimerkiksi Savoy Ballroomissa tanssinut jazztanssija Albert 'Al' Minns on painottanut lindy hopin rutiinien sovittua toteuttamista kilpailuissa. Albert 'Al' Minns, interview by Swedish Swing Society (Lennart Westerlund, Henning Sörensen and Anders Lind), between the end of May and the beginning of the June, 1984, New York. Kirjan kirjoittajalla on haastattelun kopio.
- ¹⁸ Tämä on tullut ilmi näiden tanssien tässä kirjassa esitettyjen kuvausten perusteella. Katso lisäksi improvisaatioon liittyen: Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Boogaloo into Robot', 'From the Campbelllock Dancers to the Lockers', 'Nightclub Culture: The 2001 Odyssey', 'First Television Exposure', 'Gay/Mix Clubs in the Mid-1970s' ja 'Jacking to Krumping'.
- ¹⁹ Monaghan 2005, s. 55. Emmanuel Adelekin. "Discover the meaning and importance of the cypher in breaking." RedBull, April 26, 2018. <https://www.redbull.com/us-en/the-importance-of-the-cypher> .
- ²⁰ Pepsi Bethel – Interview', box 3 ja folder 71, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ²¹ Pepsi Bethelin lisäksi esimerkiksi Savoysssa lindy hopannut Al Minns on painottanut rytmin merkitystä. Albert 'Al' Minns, interview by Swedish Swing Society (Lennart Westerlund, Henning Sörensen and Anders Lind), between the end of May and the beginning of the June, 1984, New York. Kirjan kirjoittajalla on haastattelun kopio. Tanssihistorioitsija Juliet McMains on esiintunut useita esimerkkejä rytmin tärkeydestä Mambossa. Katso: McMains 2015, kappale '4. On-1 versus On-2: Rhythm Debates'. Stepissä keskeistä ovat syntyvät äänet, jotka vaativat rytmillistä kyvykkyyttä.
- ²² Harri Heinilä. "What Is Authentic Jazz Dance." Authenticjazzdance. March 9, 2012. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2012/03/06/what-is-authentic-jazz-dance-4/> .
- ²³ Hyvänä esimerkkinä elävän musiikin käytöstä aikaisempien jazztanssijoiden keskuudessa on Harlemin Savoy Ballroom. Katso: Monaghan 2005, ss. 33–34. Äänitteiden käyttö hip hop -tanssimisessä on tullut esiin aiemmin tässä teoksessa.

- ²⁴ Sonny Allen lausui nämä sanat Frankie95-tilaisuudessa New Yorkissa toukokuussa 2009. Muistiinpanot teoksen kirjoittajan hallussa. Marshall ja Jean Stearns ovat kuvanneet orkesterin soittajien ja tanssijoiden välistä kommunikointia. Katso: Stearns 1994, s. 325.
- ²⁵ ‘The A. B. C. or the fundamentals of Jazz Dance’, box 1 ja folder 1, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ²⁶ ‘Kandilakis, Maria “Jazz Dance”’, box 22 ja folder 272, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. ‘Pepsi Bethel – Interview’, box 3 ja folder 71, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library.
- ²⁷ Albert ‘Al’ Minns, interview by Swedish Swing Society (Lennart Westerlund, Henning Sörensen and Anders Lind), between the end of May and the beginning of the June, 1984, New York. Kirjan kirjoittajalla on haastattelun kopio. Heinilä 2015, s. 16.
- ²⁸ Chang 2005, kappale ‘B-Boying: Style As Aggression’.
- ²⁹ Manning ja Millman 2007, s. 101.
- ³⁰ Heinilä 2015, s. 16. Brenda Dixon Gottschild. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996, ss. 8–9.
- ³¹ Banes 2004, s. 20.
- ³² ‘Cakewalk’, box 3 ja folder 64, papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, the New York Public Library. Manning ja Millman 2007, ss. 80–81.
- ³³ Stearns 1994, ss. 182–183. Robinsonin afrikkalaisamerikkalaisuudesta katso Heinilä 2015, kappale ‘5.1. Bill ‘Bojangles’ Robinson – A “Freedom Fighter”’ ja Seibert 2015, kappale ‘COEDS AND CONDOS BROTHERS’. Seibertin teoksen kappaleessa viitataan Robinsoniin, joka kertoi ylistävästi valkoiselle Peggy Ryanille, että tämä tanssi kuin afrikkalaisamerikkalaiset.
- ³⁴ Jazzmusiikki, kuten myös jazztanssi, on sekoitus afrikkalaisia ja eurooppalaisia vaikutuksia afrikkalaisten vaikutusten ollessa keskeisiä tämän musiikin olemassaololle. Heinilä 2015, ss. 43–45.
- ³⁵ Jack Cummings, et al. *Crazy House*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1930. Banes 2004, s. 16.
- ³⁶ Katso sivut 18, 80–81, 109, 112, 120; Thompson 2002, s. 342.
- ³⁷ Tämä on keskusteltu kappaleessa ‘Hip hop -tanssien synty’. Katso myös Banes 1994, s. 158 ja Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .
- ³⁸ Stearns 1994, s. 326.
- ³⁹ Holman 2004, s. 39. Katso myös Banes 2004, s. 18.
- ⁴⁰ Sir Norin Rad. “Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch).” Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/> .
- ⁴¹ Sir Norin Rad. “Interview with B-Boy Puppet Master (The Shaka Zulus).” Castles In The Sky, April 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/> .
- Sir Norin Rad. “Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-

Boy Poison.” Castles In The Sky, August 5, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>.

42. Sir Norin Rad. “Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad).” Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/>.

43 Cutler Edwards. “Kung-Fu Cowboys to Bronx B-Boys: Heroes and the Birth of Hip Hop Culture.” Master’s thesis. The Florida State University, 2005, ss. 55–66. Katso myös Chang 2005, kappale ’Pre-Teen B-Boy Preservationists’.

44 Thompson 1996, s. 217.. Banes 1994, s. 18. Chang 2005, kappaleet ’B-Boying: Style As Aggression’ ja ’Street Culture’s at the Roxy’. Pabon 2006, s. 20.

45 Thompson 1996, s. 216.

46 Stearns 1994, s. 324. Manning ja Millman 2007, ss. 102 ja 168.

47 Useimmat jatkossa esittäivistä esimerkkifilmeistä löytyivät teoksen kirjoitushetkellä YouTubeista myös harrastelijoiden kommentoimana.

48 Banes 2004, s. 18. Holman 2004, ss. 32–33. Hazzard-Donald 2004, ss. 509–510.

49 Banes 2004, ss. 16–18.

50 Stearns 1994, ss. 232 ja 234.

51 Banes 2004, s. 18.

52 Holman 2004, ss. 33–34. Stearns 1994, ss. 27–29, 248–250, 296. Päätelmä lindy hopin ympyrämuodostelman vastaavuudesta on omani.

53 Toop 2000, s. 144. Stearns 1994, ss. 262–263.

54 Sergey Ivanov. “Hip-Hop in Russia: How the Cultural Form Emerged in Russia and Established a New Philosophy,” teoksessa Nietzsche and Grünzweig 2013, s. 90.

55 “Red Dancers Nyet Hot Dogs.” *Pittsburgh Post-Gazette*. June 4, 1961.

56 Holman 2004, s. 34.

57 Ibid., ss. 34–36. Stearns 1994, ss. 190 ja kappale ’34 Flash Acts’.

58 Holman 2004, s. 33. Stearns 1994, s. 104.

59 Toop 2000, ss. 142–143. Holman 2004, s. 34. Stearns 1994, s. 73.

60 Toop 2000, ss. 143–144. Stearns 1994, ss. 231 ja 278.

61 Toop 2000, s. 144. Stearns 1994, ss. 70 ja 234.

62 Holman 2004, s. 33. Stearns 1994, ss. 106 ja 233.

63 Tämä ja seuraava lyhyt kappale perustuvat – pois lukien jälkimmäisen kappaleen viimeinen lause ’Siten ne voidaan lukea vanhempien tanssien kanssa...’ – lähteeseen Hazzard-Donald 2004, ss. 509–511.

64 Hill 2010, ss. 22–24. Thompson 1996, s. 217.

65 Thomas A. Edison, Inc, Paper Print Collection, Afi/Holt, and Niver. A street Arab. United States: Thomas A. Edison, Inc, 1898. Video.

<https://www.loc.gov/item/00694377/>.

66 Stearns 1994, ss. 190, 232, 272–275 ja kappale ’34 The Flash Acts’. Hill 2010, s. 103.

67 *Caravan*. Soundies Distribution Company of America, 1942. Larry Richards. *African American Films Through 1959: A Comprehensive, Illustrated Filmography*. Jefferson, NC: McFarland, 1998, s. 34.

68 Eagle Rock -tanssia on kuvattu: Stearns 1994, ss. 26–27. “A Generation of Jazz.” *Ballroom Dance Magazine*. February 1962.

69 Norman Z. McLeod, et al. *Lady Be Good*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1941. Irving Cummings, et al. *Down Argentine Way*. United States: Twentieth

Century Fox, 1940. Josh Binney, et al. *Boarding House Blues*. United States: All-American News, 1948.

⁷⁰ Albert S. Rogell, et al. *Hit Parade of 1943*. United States: Republic Pictures, 1943. Pops Whitman ja Louis Williams tanssivat myös *The Big Benefit* -lyhytelokuvassa 1930-luvun alussa, mutta tämä filmi on ollut kadoksissa, joten sen perusteella ei voi tehdä päätelmiä. Seibert 2015, kappale 'DIME A DOZEN: ACTS OF THE THIRTIES'.

⁷¹ David Butler, et al. *Shine on Harvest Moon*. United States: Warner Bros., 1944.

⁷² Erle C. Kenton, et al. *Pardon My Sarong*. United States: Universal Pictures, 1942.

⁷³ Sir Norin Rad. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017.

<http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/> .

⁷⁴ "The Bait for Sunday Viewers." *The Evening Press*. October 9, 1965. "9 Big Years With 40 Exciting Stars." *The Chicago Defender*. August 20, 1966. "Comedy Team Featured at Daily Stage Shows." *Chicago Tribune*. March 24, 1967. William Rice. "Hands Clap to Beat of the Supremes." *The Washington Post Times Herald*. June 26, 1968. "Sahara Las Vegas." *Variety*. March 19, 1969. Les Matthews. "Mr. 1-2-5 Street." *The New York Amsterdam News*. March 8, 1974. "Step Brother Ill." *The Chicago Defender*. June 21, 1975. Aaron Gold. "Tower Ticker." *Chicago Tribune*. September 13, 1978. The Ed Sullivan Show, "The Little Step Brothers "Acrobatic Dancers" on The Ed Sullivan Show," YouTube Video, 2:01, September 20, 2020,

https://www.youtube.com/watch?v=gCLR8F1X_hI&feature=youtu.be&fbclid=IwAR23RyqazkUlw1iI4y8iyb6dD6SfgvSIEeCFM5Sd4Tr-gA5ePhad72Ey4s . Katsottu 30.9.2020.

⁷⁵ *Tap Happy*. Soundies Distribution Corporation of America, 1943. Helikopterikuvioista katso Banes 2004, s. 15.

⁷⁶ Courtney Hafela, et al. *Mambo Madness*. Courtney Hafela Productions Inc., 1955.

⁷⁷ Vincente Minelli, et al. *Cabin in the Sky*. United States: Metro-Goldwyn-Meyer (MGM), 1943. Joseph Kohn, et al. *Rhythm and Blues Revue*. United States: Studio Films Inc, 1955. Seibert 2015, kappaleet 'THE TAP-DANCING JANITOR' ja 'TAP DANCE KIDS'. Guzman-Sanchez 2012, kappaleet 'Dancin' Machine: Divide and Conquer' ja Helping to Teach Michael – *Beat It* 1983'.

⁷⁸ Mura Dehn, et al. *The Spirit Moves*. United States, circa 1951–1953. Katso "P.S. 28: Mambo – Applejack Challenge.". Ruudullista lippalakkia käyttävä mieshenkilö tekee lyhyesti hidastettua robottimaista liikettä. P.S. 28 sijaitsi vuosien 1951 – 1955 välillä Brooklynissa. Katso "Summer Season Ends..." *The New York Amsterdam News*. September 8, 1951. "134 Schools Giving Shots Tomorrow." *The New York Times*. May 18, 1955.

⁷⁹ Katso sivu 17.

⁸⁰ Katso myös Banes 2004, s. 16. Tästä viitteestä eteenpäin tämän lyhyen kappaleen loppuun, The Chocolateers -sanaan asti, teksti perustuu Holman 2004, s. 36 sekä Stearns 1994, kappaleet '29 Eccentric Dancing' ja '30 Comedy Dancing'.

⁸¹ Heinilä 2015, ss. 126, 173, 186, 208, 213–214, 217, 222–228.

⁸² Ibid. ss., 246, 252, 255, 258, 261, 265–266, 272, 279, 284, 293.

⁸³ Ibid. ss., 4, 23, 330–331, 344. Wendy Perron. "Dance in the Harlem Renaissance: Swing Seeds," Dorothea Fischer-Hornung, and Alison D. Goeller. *Embodying Liberation: the Black Body in American Dance*. Hamburg: Lit, 2001, s. 26.

- ⁸⁴ Katso sivut 8–9, 105.
- ⁸⁵ Monaghan 2005, ss. 31, 48–49, 54–57. Stevens and Stevens 2011, s. 156. Al Morris. “Theatre Briefs.” *The New York Amsterdam News*. September 19, 1981.
- ⁸⁶ Katso sivut 160–162. Katso myös Monaghan 2005, s. 48.
- ⁸⁷ Heinilä 2015, ss. 21–24.
- ⁸⁸ Lea Liinu Anastasia Tajakka. “Afroamerikkalainen vastarinnan muisti ja rap-musiikki: Rodullisuuden ja etnisyyden diskurssit afrosentrisessä rapissa.” Yleisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, 1995, s. 5. Phillip Brian Harper. “Nationalism and Social Division in Black Arts Poetry of the 1960s.” *Critical Inquiry*, Winter 1993, ss. 248, 251–254.
- ⁸⁹ Monaghan 2005, ss. 46–47, 51, 69.
- ⁹⁰ Jazztanssi-termin vakiintumisesta katso kappale ’Jazzmusiikin ja -tanssin terminologia’.
- ⁹¹ Monaghan 2005, ss. 53–54. Manning ja Millman 2007, s. 101. Seibert 2015, kappaleet ’OPENING ACT’, ’1 STEALING STEPS’, ’6 BIG TIME’, ’ECCENTRICS’, ’UNCLE BILLY AND SHIRLEY’, ’NEWPORT, THE GATE, AND BERLIN’, ’MONDAY NIGHT HOOVERS AND THE VEILED LADY’, ’15 RENAISSANCE’, ’RECAPITULATION’, ’TEACHERS AND STUDENTS’, ’TAP DANCE KIDS’, ’THE SPONGE’ ja ’HISTORY’. Sally R. Sommer. “The Rhythm Method.” *The Village Voice*. October 29–November 4, 1980. Harri Heinilä. “The Racial Imagination of the Lindy Hop from the Historical Standpoint – Comments and Corrections.” OSF Preprints, September 22 2017, 1–13. <https://osf.io/tkq3s/>, s. 6. Katso myös sivu 185.
- ⁹² Heinilä 2015, ss. 85–87, 371. Jonathan Gill. *Harlem: The Four Hundred Year History from Dutch Village to Capital of Black America*. New York, NY: Grove Press, 2011, ss. 354–359. Norma Miller, and Evette Jensen. *Swingin’ at the Savoy: The Memoir of a Jazz Dancer*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1996, ss. 109 ja 201. Harri Heinilä. “The End of Harlem’s Savoy Ballroom – Observations and Explanations for Reasons.” OSF Preprints, February 2 2018, 1–23. <https://osf.io/7w945/>, ss. 4–5.
- ⁹³ Heinilä 2015, s. 371.
- ⁹⁴ Robert P. Crease. “Last of the Lindy Hoppers.” *The Village Voice*. August 29, 1987. Katso myös Black Hawk Hancock. *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013, ss. 13, 76, 157.
- ⁹⁵ Hubbard and Monaghan 2009, s. 129. Monaghan 2005, s. 44.
- ⁹⁶ Manning and Millman 2007, s. 71.
- ⁹⁷ Harri Heinilä. “The Racial Imagination of the Lindy Hop from the Historical Standpoint – Comments and Corrections.” OSF Preprints, September 22 2017, 1–13. <https://osf.io/tkq3s/>, ss. 5 ja 10. Robert P. Crease. “Last of the Lindy Hoppers.” *The Village Voice*. August 29, 1987. Robert P. Crease. “Elnora Dyson.” *Footnotes*. January – March, 1989.
- ⁹⁸ Norma Millerin muut kommentit tukevat tätä päätelmää. Katso Hancock 2013, ss. 76 ja 157.
- ⁹⁹ Katso kappale ’Lindy Hop’.
- ¹⁰⁰ Steve Stoute, with Eichler Rivas. *The Tanning of America*. New York, NY: Penguin Group (USA) Inc., 2011, kappale ‘Chapter 9 1520 Sedgwick Avenue – 1600 Pennsylvania Avenue’.

¹⁰¹ Tämä käy ilmi kappaleesta 'Hip hop -tanssien synty'. Myös tanssitutkija Serouj Aprahamian on päätenyt vastaavaan tulkintaan afrikkalaisamerikkalaisten Bronxin tanssijoiden merkityksestä breikkauksen synnyssä. Serouj Aprahamian. ” ”There Were Females That Danced Too”: Uncoverign the Role of Women in Breaking History.” *Dance Research Journal*. August 2020, s. 43.

¹⁰² Hazzard-Donald 2004, s. 512. Pamela Katz & Louise Ghertler, et al. *In a Jazz Way: A Portrait of Mura Debn*. New York, NY: Filmmakers Library, Inc., 1986.

¹⁰³ Serouj Aprahamian. ” ”There Were Females That Danced Too”: Uncoverign the Role of Women in Breaking History.” *Dance Research Journal*. August 2020, ss. 41–54. Katso myös sivu 154.

¹⁰⁴ Katso sivut 137–138.

¹⁰⁵ Monaghan 2005, s. 54.

¹⁰⁶ Ibid., ss. 56 ja 76. Katso myös Lewis A. Erenberg. *Swingin' the Dream*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1998, s. 111.

¹⁰⁷ Robert P. Crease. “Last of the Lindy Hoppers.” *The Village Voice*. August 29, 1987. Holman 2004, s. 37.

¹⁰⁸ Katso sivu 166.

¹⁰⁹ Edgar T. Rouzeau. “Hail Beer With Glee In Harlem.” *The New York Amsterdam News*. April 12, 1933. Larry Sloman. *Reefer Madness: The History of Marijuana in America*. New York, NY: St. Martin's Press, ss. 89, 92, 100.

¹¹⁰ Earl J. Morris. “It Ain't Right.” *The Afro-American*. September 18, 1937.

¹¹¹ Helen Clark, interview by Delilah Jackson, undated, recording, Delilah Jackson Papers, Series 8, Audiovisual materials 1930s–1980s, AV4; Clark, Helen [3], Emory University Archives.

¹¹² “Fugitive From Court Held On New Narcotics Charge.” *New York Herald Tribune*. September 11, 1951. Katso myös Heinilä 2015, s. 206.

¹¹³ Piri Thomas. *Down These Mean Streets*. New York, NY: Graymalkin Media, 2016, kappale '12 My Marine Tiger'.

¹¹⁴ Richard J. H. Johnston. ”13 Arrested Here in Ballroom Raid.” *The New York Times*. April 9, 1961. “14 Arrested in Police Raid On Palladium Ballroom.” *New York Herald Tribune*. April 9, 1961.

¹¹⁵ Seibert 2015, kappaleet 'THE NEW LOW DOWN', 'THE DARK CLOUD OF JOY', 'ONE MAN DANCE' ja 'SIDEWALK MUSIC'. Stearns 1994, s. 187. Robert Sylvester. ”A Big Show They'll Never See; The Rev. Bailey Builds Church.” *Daily News*. May 3, 1950.

Epilögi: hip hop -tanssi 2000-luvulla

¹ “2017 U.S. Music Year-End Report.” The Nielsen Company (US), LLC.. March 1, 2018. <https://www.nielsen.com/us/en/insights/report/2018/2017-music-us-year-end-report/> .

² Anne Steele. ”U.S. Music Streaming Grew 30% Last Year.” *The Wall Street Journal*. January 10, 2020.

³ Tarkka lukema on 1244,6 miljoonaa dollaria syyskuussa 2019, kun 20:n artistin tulot lasketaan yhteen. Brad Nash. ”These are the 20 Highest-Paid Rappers of 2019.” *CQ*. September 20, 2019.

- ⁴ FraGue Moser-Kindler. "Breaking: Who are the invited B-Boys for Red Bull BC One 2019?" RedBull. September 9, 2019. <https://www.redbull.com/int-en/bc-one-line-up-invited-b-boys> . FraGue Moser-Kindler. "Who's battling at the Red Bull BC One 2019 Last Chance Cypher in Mumbai?" RedBull. September 10, 2019. <https://www.redbull.com/int-en/red-bull-bc-one-last-chance-cypher-line-up> . Katsottu 30.8.2020.
- ⁵ "CREWS RANKING 2019: TOP CREWS." BBOYRANKINGZ. Undated. <https://bboyrankingz.com/crews/> . Katsottu 30.9.2020.
- ⁶ Katso sivut 157–160.
- ⁷ Mary Fogerty. ' *What ever happened to breakdancing? ' Transnational b-boy/b-girl networks, underground video magazines and imagined affinities*. St. Catharines, Ontario: Brock University, November 2006, ss. iv, 3–4, 7–10, 23–24, 49.
- ⁸ Julie Bloom. "With Crews and Zoos, a B-Boy World." *The New York Times*. August 12, 2007. "Junk's breaking- a history of John (Junk) and the Second To None Crew." DJ Junk. Undated. <http://www.djjunk.co.uk/pages/dj-junk-b-boy-profile-history.html> . "History of "Battle Of The Year". " Worldwide 30th Anniversary: Snipes Battle of the Year". <https://www.battleoftheyear.net/history-of-boty/> . Katsottu 30.8.2020.
- ⁹ Fogerty 2006, ss. 60–61, 67–72.
- ¹⁰ Marcyliena Morgan & Dionne Bennett. "Hip-Hop & the Global Imprint of a Black Cultural Form." *Daedalus*, Spring 2011, s. 179.
- ¹¹ Christopher John Farley. "Hip-Hop Nation." *Time*. February 8, 1999.
- ¹² Morgan & Bennett 2011, s. 179.
- ¹³ Fogerty 2006, ss. 73–74, 80–81, 85–86, 94–96.
- ¹⁴ Monaghan 2005, ss. 48, 50–58. Breikin osalta väittäjä perustuu aiemmin mainittuun. Monaghan ei ota kantaa breikkaukseen.
- ¹⁵ Monaghan 2005, s. 28.
- ¹⁶ Athena Elafros. "Mapping the Hip Hop Transnation: A Brief History of Hip Hop in Athens, Greece," teoksessa Nitzsche ja Grünzweig 2013. s. 58.
- ¹⁷ Taulukko perustuu seuraaviin lähteisiin: "Junk's breaking- a history of John (Junk) and the Second To None Crew." DJ Junk. Undated. <http://www.djjunk.co.uk/pages/dj-junk-b-boy-profile-history.html> . Katsottu 30.8.2020. Dietmar Elflein. "From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany." *Popular Music*. October, 1998, s. 256. Mark Penney. "Rap In Germany: The Birth of a Genre," teoksessa Tony Mitchell (toim.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001, s. 115. Ian Condry. *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham, NC: Duke University Press, 2006, ss. 61–64, 67. Fogerty 2006, s. 62. Langnes, T. Fjogstad, Fasting, K. (2014). Identity constructions among breakdancers. *International Review for the Sociology of Sport*, under utgivelse. doi: 10.1177/1012690214526402. Elafros 2013, s. 58. Derek Parduc. *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York, NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008, s. 44. Ben Bollig. "White Rapper/Black Beats: Discovering a Race Problem in the Music of Gabriel o Pensador." *Latin American Music Review*, Fall/Winter 2002, s. 167. Määttä 2016, s. 33. Hiski Hämäläinen. "Breaking in Finland 83–13 Charles Salter Full interview, Part 1," YouTube Video, 1:05:21, June 23, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=3uEUlorfoo> . Jussi "Focus" Sirviö. "Vahva tahto tukijärjestelmänä," teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović

2019, s. 41. Benson Lee, et al. *Planet B-Boy*. United States: Planet B-Boy, LLC, 2008. Ina Lammers. ““Untergrund, kein Modetrend – 1995 Dortmund represent”: Too Strong and the Interrelationship between Global and Local, Graffiti and Rap Music in German Hip-Hop,” s. 325 ja Leonard Schmieding. “Breakin’ Around the Bloc: Hip-Hop in the German Democratic Republic,” teoksessa Nitzsche ja Grünzweig 2013, ss. 106–107, 115–116.

¹⁸ Morgan & Bennett 2011, s. 182.

¹⁹ Fogerty 2006, ss. 27–28, 59–62. Morgan & Bennett 2011, s. 184.

²⁰ Giordano 2007, s. 277. Katso myös Dick Eisenhart. “Dutch TV crew wraps it up.” *Democrat and Chronicle*. April 6, 1982.

²¹ Freke Vuijst, et al. *Electric Boogie*. Denmark: Green Room Productions, Inc., 1984.

²² Lisbet Torp. ““Hip Hop Dances”: Their Adoption and Function among Boys in Denmark from 1983–84,” teoksessa *Yearbook for Traditional Music*. Cambridge University Press, 1986, s. 31. i-D Team. “Wild Style: Olafur Eliasson and Fab Five Freddy in Conversation.” *i-D UK*. July 8, 2019.

²³ Musiikkiarkisto. ”Electric Boogie – Hip hop in Sweden – 2. Presentation and discussion.” YouTube Video, 1:23:38, January 20, 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=i19FsS6oKNY> . Katsottu 30.9.2020. Nanushka

Yeaman. “The Evolution of Swedish Hip-Hop.” Nanushka Yeaman. April 24, 2011.

<http://nanushkayeaman.se/the-evolution-of-swedish-hip-hop/> . Katsottu 30.9.2020.

²⁴ Näitä kisoja on mainittu tässä kappaleessa. Breikkaaja Jussi Sirviö keskustelee myös 2000-luvun kisoista artikkelissaan. Katso Sirviö 2019.

²⁵ Morgan & Bennett 2011, ss. 185, 188. Benson Lee, et al. *Planet B-Boy*. United States: Planet B-Boy, LLC, 2008. Israel, et al. *The Freshest Kids*. United States: QD III Entertainment, 2002. Adam Sjöberg, et al., *Shake the Dust*. United States: Shake Productions, LLC, 2015. Thomas Carter, et al. *Save the Last Dance*. United States: Paramount Pictures, 2001. Chris Stokes, et al. *You Got Served*. United States: Screen Gems, 2004. Harvey Glazer, et al. *Kickin’ It Old Skool*. United States: Yari Film Group Releasing, 2007. Benson Lee, et al. *Battle of the Year*. United States: Contrafilm and Screen Gems, 2013.

²⁶ Hazzard-Donald 2004, ss. 505 ja 511. Pikkarainen 2015, ss. 19–21. Melanie Bertoldi.

”Cali Swag District, ”Teach Me How to Dougie”.” *The Billboard*. June 11, 2010. Fotis

Xev. ”Cali Swag District – Teach Me How To Dougie (Official Video).” YouTube

Video, 3:00, September 18, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=aZglqkCRNt8> .

Katsottu 1.9.2020. ’00s Grits & Soul. ”James Brown boogaloo dance 1964.” YouTube

Video. 1:54, March 23, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=E8Heyz27IX8> .

Katsottu 1.9.2020. Videon otsakkeessa on harhaanjohtava vuosiluku ’1964’. Vuosi 1966

on todennäköisempi vuosi. Katso sivu 79.

²⁷ ”Russian Revolutions: A B-Boy Dreams of Gold.” *The New York Times*. August 19,

2019. Kansainvälisen tanssiurheiluliiton säännöt ja ennalta määrättyt kuviot löytyvät

heidän omilta sivuiltaan. Kuten kyseisillä sivuilla todetaan “For all the technical details

you have to refer to the WDSF Technique Books.” eli tekniset tiedot löytyvät heidän

omista oppikirjoistaan. Katso ”Syllabus.” World DanceSport Federation. Undated.

<https://www.worlddancesport.org/Rule/Competition/General/Syllabus> .

”Competition Rules.” World DanceSport Federation. Undated.

<https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition> . Katsottu 30.8.2020.

- ²⁸ “Get the WDSF’s Hands Off Hip-Hop.” Change.org. Undated. https://www.change.org/p/international-olympics-committee-get-the-wdsf-s-hands-off-hip-hop?recruiter=72472575&utm_source=share_sponsor_thank_you&utm_medium=facebook&utm_campaign=facebook_link. Daniel Etchells. “World DanceSport Federation accused of using break dancing as “Trojan horse” to get into Olympics.” inside the games. January 10, 2017. <https://www.insidethegames.biz/articles/1045647/world-dancesport-federation-accused-of-using-break-dancing-as-trojan-horse-to-get-into-olympics>. Katsottu 30.8.2020.
- ²⁹ “Russian Revolutions: A B-Boy Dreams of Gold.” *The New York Times*. August 19, 2019.
- ³⁰ Sean Ingle. “’More urban’: competitive breakdancing added to Paris 2024 Olympic Games.” *The Guardian*. December 7, 2020.
- ³¹ Monaghan 2005, s. 55.
- ³² “Kilpailusäännöt ja -ohjeet.” Suomen tanssiurheiluliitto. Undated. <https://www.dancesport.fi/toiminta/kilpailutoiminta/kilpailusaannot-ja-ohjeet/>. Katsottu 30.8.2020.

Suomalaisen hip hop -kulttuurin musiikin ja tanssin alku tutkijan näkökulmasta

- ¹ Ville Huovinen. “Musiikillinen transtekstuaalisuus ja rap-musiikin tyylipiirteet Cheekin Alpha Omega -levyllä.” Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, 2015, s. 10. Mira Willman. ”Oon Hiphop-lohikäärme, syljen tulta”: Suomiräpin poeettiset ja rytmiset piirteet suhteessa musiikin biittiin sekä niiden kehitys 2000-luvun alusta 2010-luvulle. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, huhtikuu 2015, ss. 8, 13–14. Hanna Parviainen. ”Hiphop kasvun areenana monikulttuurisessa yhteiskunnassa.” Sosiaalipedagogiikan pro gradu -tutkielma. Itä-Suomen yliopisto, joulukuu 2014, ss. 11, 13. Määttä 2016, s. 33. Westinen 2014, ss. 35–36. Jussi “Focus” Sirviö. “Vahva tahto tukijärjestelmänä,” teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019, s. 41. ”Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta,” teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019, ss. 7–8.
- ² ”Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta,” teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019, s. 23. Määttä 2016, s. 33.
- ³ Nurmi 2012, ss. 27, 46, 177.
- ⁴ Ibid., ss. 27, 46–47, 177–178.
- ⁵ Parviainen 2014, s. 13.
- ⁶ Ibid., s. 13. Antti-Ville Kärjä. ”Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historian poliittisuus,” teoksessa Sykäri, Rantakallio, Westinen, Cvetanović 2019, s. 92.
- ⁷ Kärjä 2019, ss. 103–104.
- ⁸ General Njassa. Pam Young, Beautiful and Natural. Barclay 817 251-1. 1983. Katso myös Chang 2005, kappale ’DJing: Style As Science’. Hager 2013, kappale ’Herculords at the Hevalo’.
- ⁹ Mikkonen 2004, s. 39.
- ¹⁰ “Tony Basil Makes Her Move.” *South China Morning Post*. January 9, 1983. Clint Roswell. “One soars, the other gets sore.” *Daily News*. April 17, 1983. “Beside* / Fab 5

Freddy – Change The Beat.” Discogs. undated. <https://www.discogs.com/Beside-Fab-5-Freddy-Change-The-Beat/release/51966> . Katsottu 30.8.2020.

¹¹ Kärjä 2019, ss. 104–105.

¹² “Kojo (2) – Time Won’t Wait.” Discogs, undated. <https://www.discogs.com/Kojo-Time-Wont-Wait/release/3487333> . Kappaleen arviointi on omani. Kappaleen ”Sugar Hill” mäisyydestä katso Ari Vántänen. ”Kojo: Time Won’t Wait – revanssi Englannissa.” Levyhyllyt. 27.4.2019. <https://levyhyllyt.musiikkikirjastot.fi/tag/whatugonnado/> ja Mieltinen 2011, ss. 32–33. Mieltisen näkemys Spoonie G:n ’Spoonin’ Rap’n vaikuttamisesta Kojon kappaleeseen on mielestäni kiistanalainen. Lisäksi Jani Mikkonen pitää Kojon kappaletta hip hoppina. Katso Mikkonen 2004, ss. 40–41.

¹³ Tämän päätelmän voi tehdä ’Johdanto: hip hop ja jazztanssi’ -kappaleen viitteissä 16, 17 ja 18 esiintuotujen hip hopin historiaa varsinaisen tutkimuksensa taustana käyttävien suomalaisten akateemisten tutkimuksien perusteella.

¹⁴ Ismo Tenkanen. “Kurtis Blow (Mercury 6337 137) 1980.” *Blues News*. Helmi–Maaliskuu, 1981. Ismo Tenkasan taustasta katso: “Mikko Mattlar: Stadin Diskohistoria (Kirja-arvio).” Soul Town. Päiväämätön.

<http://www.soultown.fi/stadindiskohistoria.htm> . Katsottu 1.9.2020.

¹⁵ Ari Hautaniemi. “Man on the Moon.” *Alternatives*. June, 2017.

http://www.alternativesradio.com/wp-content/uploads/2017/05/Alternatives_Magazine_VOL1.pdf . Vuoden 1982 osalta Ripatin radio-ohjelman musiikillinen analyysi perustuu tuolta vuodelta lähtöisin olevaan ohjelmajaksoon. Katso Master JiiVee. “Radio 1982 by Tapani Ripatti 19.10.1982.” M-xcloud. Päiväämätön. <https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1982-by-tapani-ripatti-19101982/> . Kuunneltu 1.9.2020. Funkia ohjelmassa edusti The Time -yhtyeen ’7779311’.

¹⁶ Tämä perustuu omakohtaiseen kuulijakokemukseen ja Tapani Ripatin radio-ohjelmien nauhoitusten jälkikäteiseen kuuntelemiseen. Allekirjoittanut aloitti hip hop -musiikin aktiivisen kuuntelun kesäkuun 1983 aikana kuultuaan Tapani Ripatin soittavan hip hop -kappaleita radiossa. Tätä havaintoa tukee Jari Nikkolan huomio vuoden 1983 kesästä Tapani Ripatin hip hopin soiton aloituksena. Katso: Jari Nikkola.

”Suomihiphop: uhka vai mahdollisuus? Tutkijat ja tekijät analysoivat suomirapin historiaa tuoreessa tutkimuskoosteessa.” Agricola – Suomen humanistiverkko.

14.6.2019. <https://agricolaverkko.fi/review/suomihiphop-uhka-vai-mahdollisuus-tutkijat-ja-tekijat-analysoivat-suomirapin-historiaa-tuoreessa-tutkimuskoosteessa/> .

Katsottu 1.9.2020. Kokemukseni mukaan Ripatti soitti hip hop -kappaleita muun musiikin ohessa vuosia. Jälkikäteen kuuntelemani Tapani Ripatin Radio 1983 -ohjelman nauhoitukset löytyivät tämän kirjoitushetkellä M-xcloudista. Katso: Master JiiVee.

“Radio 1983 by Tapani Ripatti 25.01.1983.” Päiväämätön.

<https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1983-by-tapani-ripatti-25011983/> .

Master JiiVee. “Radio 1983 by Tapani Ripatti 1.2.1983.” Päiväämätön.

<https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1983-by-tapani-ripatti-01021983/> .

Kuunneltu 1.9.2020.

¹⁷ ”Radio 1983 by Tapani Ripatti 17.5.1983.” Päiväämätön.

<https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1983-by-tapani-ripatti-1751983/> .

Kuunneltu 1.9.2020.

¹⁸ Willman 2015, s. 13. Westinen 2014, ss. 35–36.

- ¹⁹ Ari Hautaniemi. "Man on the Moon." *Alternatives*. June, 2017. http://www.alternativesradio.com/wp-content/uploads/2017/05/Alternatives_Magazine_VOL1.pdf . Janne Urpunen. "Radioääni ja pankkivanki – Hanski Kinnusen elämä ei ole ollut pelkkää päivänpaistetta." *Etelä-Suomen Sanomat*. 20.3.2019.
- ²⁰ Ripatti sai ainakin allekirjoittaneen ja Jari Nikkolan hip hopin pariin vuonna 1983. Katso myös: Jari Nikkola. "Suomihiphop: uhka vai mahdollisuus? Tutkijat ja tekijät analysoivat suomirapin historiaa tuoreessa tutkimuskoosteessa." *Agricola – Suomen humanistiverkko*. 14.6.2019. <https://agricolaverkko.fi/review/suomihiphop-uhka-vai-mahdollisuus-tutkijat-ja-tekijat-analysoivat-suomirapin-historiaa-tuoreessa-tutkimuskoosteessa/> . Katsottu 1.9.2020.
- ²¹ Mikkonen 2004, ss. 37, 41–42. Päätelmä suosiosta on omani.
- ²² Willman 2014, s. 14. Mikkonen 2004, s. 53. "Alex Nieminen." *Mbar Programme Info*. Päiväämätön. <http://mbar.fi/artists/202/> . Katsottu 1.9.2020. "Elokuvat innoittivat pioneereja." *Jyväskylän Ylioppilaslehti*. 12. marraskuuta – 26. marraskuuta, 2007. Jani Mikkosen teoksessa Mikkonen 2004, s. 53 ja *Ylioppilaslehden* artikkelissa mainitaan 'Rap revolution' rapin erikoisohjelmalla yleisradiossa, mutta kyseessä oli todennäköisesti 'Yo! Yo!'. "Rap ja Hip Hop tulevat radioon jäädäkseen." *Radiomafian esite*. Kevät/kesä 1990 dokumentissa Hämäläinen & Lisitsyn 2013. Kyseistä esitettä ei ole päivätty dokumentissa. Hiski Hämäläisen mukaan tuo oli keväät/kesältä 1990. Hän tiedusteli tätä Mikael 'Pimpu' Kajanderilta. Katso myös "Radio-ohjelmat torstaina 23. elokuuta." *Helsingin Sanomat*. 23.8.1990.
- ²³ Kärjä 2019, s. 91, 97–102.
- ²⁴ Nikkola 2019.
- ²⁵ Jukka Lindfors. "1980-luvun musiikkijournalisteja." *Elävä Arkisto*. 01.02.2013. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/12/20/1980-luvun-musiikkijournalisteja> .
- ²⁶ Kärjä 2019, s. 110.
- ²⁷ Petteri Ruotsalainen. "SOUL EXPRESS – 5 ensimmäistä vuotta." *Soul Express*, no. 1 (1994).
- ²⁸ Ismo Tenkanen. "Professor of Rap – Gary Byrd." *Blues News*, no. 5 (1983).
- ²⁹ Ismo Tenkanen. "Grandmasters Flash & Melle Mel -sanoituksista." *Blues News*, no. 1 (1985).
- ³⁰ Ismo Tenkanen. "Hip hop '86." *Blues News*, no. 5, (1986).
- ³¹ Ismo Tenkanen. "The Word Is Rap." *Blues News*, no. 1 (1988).
- ³² Ibid.
- ³³ Lauri Metsäniitty. "Da Word Is Rap." *Soul Express*, no. 4 (2004).
- ³⁴ Willman 2015, s. 13. Parviainen 2014, s. 13.
- ³⁵ Petteri Ruotsalainen. "SOUL EXPRESS – 5 ensimmäistä vuotta." *Soul Express*, no. 1 (1994). Mikkonen 2004, ss. 39 ja 53. Teoksen kirjoittaja kuuli Helsingin ulkopuolella sijainneen kotipaikkakuntansa kirjaston hankkiman Grandmaster Melle Mel & The Furious Fiven vuoden 1984 *Work Party* -LP:n sen julkaisemisvuonna.
- ³⁶ Miettinen 2011, s. 29.
- ³⁷ Willman 2015, s. 14. Mikkonen 2004, s. 57.
- ³⁸ Tuittu & Isomursu 2005, ss. 20–25. Mikkonen 2004, ss. 38–39. Mjam70:n kommentti 14.4.2014 artikkelissa Panu Jansson. "Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen." *City*. 11.11.2013.

<https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619> . Katsottu 1.9.2020. Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. Suomibreikkiä 1983–2013. Suomi, 2013.

³⁹ Petteri Ruotsalainen. “SOUL EXPRESS – 5 ensimmäistä vuotta.” Soul Express, no. 1 (1994). “Black Music magazine – front covers.” *DanceCrasher*. Undated. <http://www.dancecrasher.co.uk/archives-2/black-music-magazine-front-covers/> . Katsottu 1.9.2020.

⁴⁰ “Mikko Mattlar: Stadin Diskohistoria (Kirja-arvio).” Soul Town. Päiväämätön. <http://www.soultown.fi/stadindiskohistoria.htm> . Katsottu 1.9.2020.

⁴¹ Panu Jansson. ”Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen.” *City*. 11.11.2013. <https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619> . Katsottu 1.9.2020.

⁴² Mikko Ahlgren dokumentissa Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. *Suomibreikkiä 1983–2013*. Suomi, 2013.

⁴³ Tuittu & Isomursu 2005, ss. 22–23 ja 25. Panu Jansson. ”Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen.” *City*. 11.11.2013. <https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619> . Katsottu 1.9.2020. Katso myös nimimerkki mjam70:n 14.4.2014 päivätty kommentti kyseisen artikkelin lopussa, jossa todetaan keravalaisen Magic Waves -ryhmän olleen pääkaupunkiseudun ensimmäisiä breikkiryhmiä Helsingin Electro Dynamics:in lisäksi. Kai ’Jesse13’ Viljanen dokumentissa Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. Suomibreikkiä 1983–2013. Suomi, 2013. Määttä 2016, s. 33.

⁴⁴ Tuittu & Isomursu 2005, ss. 22–24. Nurmi 2012, ss. 46–47.

⁴⁵ Tuittu & Isomursu 2005, ss. 16, 23–25. Sirviö 2019, s. 41. Panu Jansson. ”Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen.” *City*. 11.11.2013. Mikko Ahlgren dokumentissa Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. Suomibreikkiä 1983–2013. Suomi, 2013. Johanna Hurme. “Elämäntyönä tanssiminen.” *Jylkekäri* (Jyväskylän ylioppilaslehti). 12.3.2013. Määttä 2016, s. 33.

⁴⁶ Sirviö 2019, s. 41.

⁴⁷ “Pyynikillä tanssitaan Power Mover hip hoppia.” *Helsingin Sanomat*. 27.1.1996.

⁴⁸ “Tanssitunnilla oppii uusia liikkeitä ja me harjotellaan, että osattais sit paremmin diskossa.” Nyt lapset syttyvät koulussa tanssiin.” *Helsingin Sanomat*. 2.4.1996.

⁴⁹ Laura Pekonen. ”Hip hop jytkeyti Stadian nurmella Koululiikunnan juhlapäivänä Olympiastadion muuttui tanssilavaksi.” *Helsingin Sanomat*. 22.5.1996.

⁵⁰ Leena Huovila. ”Musiikkikasvatus viettää 30-vuotisjuhlia. Suomen ensimmäiset musiikkiluokat syntyivät Lahdessa 1960-luvulla.” *Helsingin Sanomat*. 20.5.1996. ”tapahtuu Elävän meren päivät järjestetään...” *Helsingin Sanomat*. 24.5.1996.

⁵¹ Tuittu & Isomursu 2005, ss. 26 ja 28. Sirviö 2019, s. 42. Mikko Ahlgren dokumentissa Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. Suomibreikkiä 1983–2013. Suomi, 2013. Määttä 2016, s. 34.

⁵² Panu Jansson. ”Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen.” *City*. 11.11.2013.

<https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619> . Katsottu 1.9.2020.

⁵³ Ibid. "Midpoint Rockers." and8.dance. Päiväämätön.

<https://www.and8.dance/en/group/midpoint.rockers> . Katsottu 19.10.2020.

⁵⁴ Panu Jansson. "Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen." *City*. 11.11.2013.

<https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619> . Katsottu 1.9.2020. Määttä 2016, s. 34.

⁵⁵ Sirviö 2019, s. 42. "Breikin koulukunnat kohtasivat" -artikkeli dokumentissa Hiski Hämäläinen & Dimitri Lisitsyn, et al. Suomibreikkiä 1983–2013. Suomi, 2013. "URB 01 – Uusia liikkeitä. 05.08.2001 – 12.08.2001." Kiasma_arkisto, kategoria: 2001, päiväämätön.

⁵⁶ Juha Korhonen. *Flow Mo – Suomibreikin kivijalka*. Suomi: Nordprint Oy, 2020, ss. 20-21,

⁵⁷ "Antopio D'Maestre: Flow-Mo Crew vs. Rock Steady Crew," teoksessa Tuittu & Isomursu 2005.

⁵⁸ Sirviö 2019, s. 43. Panu Jansson. "Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen." *City*. 11.11.2013..

<https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619> . Katsottu 1.9.2020. Korhonen 2020, s. 107.

Lähteet

Arkistolähteet

Ancestry: www.ancestry.com .

Cornell University Library Digital Collections, Cornell University:
https://digital.library.cornell.edu/?f%5Bcollection_tesim%5D%5B%5D=Hip+Hop+Party+and+Event+Flyers&per_page=20&sort=latest_date_isi+asc%2C+title_tesi+asc&view=gallery .

Delilah Jackson Papers, Emory University Archives, Emory University.

Marshall Winslow Stearns Collection, 1935–1966, Institute of Jazz Studies, Rutgers University Libraries, Newark, United States of America.

Mura Dehn. *Harvest Moon Ball rock and roll (Motion picture)*. Film. New York City: September 27, 1971. New York Public Library. *Performing Arts Research Collections – Dance*. Reel.

Papers on Afro-American social dance circa 1869–1987, Mura Dehn, 1902–1987, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library, New York, United States of America.

Sanomalehdet ja makasiinilehdet

Afro-American, The, Baltimore, Maryland, 1893–1988.

Atlanta Constitution, The, Atlanta, Georgia, 1881–1984.

Atlanta Daily World, Atlanta, Georgia, March 18, 1932 – December 25, 2003.

Back Stage, New York, New York, 1960–2000.

The Billboard, The, Cincinnati / New York, 1894–present.

Binghamton Press, Binghamton, New York, 1927–1960.

Binghamton Press and Leader, Binghamton, New York, 1905–1927.

Blues News, 1981, 1983, 1985–1986, 1988.

Boston Daily Globe, Boston, Massachusetts, March 4, 1872–1927.

Boston Herald, The, Boston, Massachusetts, May 1, 1848 – December 30, 1865.

Call and Post, Cleveland, Ohio, 1962–1982.

Chicago Daily Tribune, Chicago, Illinois, October 7, 1872 – February 16, 1963.

Chicago Defender (Big Weekend Edition), The, Chicago, Illinois, 1905–1966.

Chicago Defender (National edition), The, Chicago, Illinois, 1921–1967.

Chicago Defender, Chicago, Illinois, 1975.

Chicago Tribune, Chicago, Illinois, 1967, 1978–1979, 1984.

Cleveland Call and Post, Cleveland, Ohio, January 6, 1934 – May, 12, 1962.

Christian Science Monitor, The, Boston, Massachusetts, 1908–Current file.

Courier, Pittsburgh, Pennsylvania, 1950–1954.

Courier-Journal, Louisville, Kentucky, March 8, 1869–1922.

Courier-News, The, Bridgewater, New Jersey, 1961–2010.
Daily Boston Globe, Boston, Massachusetts, 1928 – April 24, 1960.
Daily Defender, Chicago, Illinois, 1960.
Daily Morning Post, The, Pittsburgh, Pennsylvania, September 10, 1842 – August 24, 1855.
Daily News (Sunday News), New York, New York, 1920–2009, 2016.
Daily Picayune, The, New Orleans, Louisiana, January 3, 1840 – 1865.
Daily Pittsburgh Gazette, Pittsburgh, Pennsylvania, January 31, 1834 – January 6, 1866.
Democrat and Chronicle, Rochester, New York, 1884–2011.
Ebony, 1978.
Essence, New York, 1984.
Etelä-Suomen Sanomat, Lahti (Suomi), 2019.
Evening Press, The, Binghamton, New York, 1965.
Examiner, London (UK), January 3, 1808 – February 26, 1881.
Guardian, The, London (UK), 2002, 2007, 2016 ja 2020.
Hartford Courant, The, Hartford, Connecticut, 1923–1995.
Hartford Daily Courant, Hartford, Connecticut, January 2, 1840 – July 8, 1887.
Helsingin Sanomat, 1990, 1996.
Ithaca Journal, The, Ithaca, New York, 1984.
Ithaca Journal-News, Ithaca, New York, 1925.
Living Age, The, Boston, Massachusetts, 1897 – August 31, 1941.
Los Angeles Sentinel, Los Angeles, California, May 17, 1934 – December 29, 2005.
Los Angeles Times, Los Angeles, California, 1886–1995.
Manchester Guardian, Manchester (UK), March 8, 1828 – August 22, 1959.
Monthly Film Bulletin, London (UK), 1983–1984.
Musician, Player, and Listener, New York, New York, 1980.
New Journal and Guide, Norfolk, Virginia, September 30, 1916 – 2003.
New Pittsburgh Courier, Pittsburgh, Pennsylvania, November 7, 1959 – December 25, 1965, November 5, 1966 – June 27, 1981.
New York Amsterdam News, The, New York, New York, 1922–2016.
New York Amsterdam Star-News, The, New York, New York, February 8, 1941 – March 27, 1943.
New-York Daily Tribune, New York, New York, April 22, 1842 – Apr 9, 1866.
New York Herald, The, September 21, 1840 – 1865.
New-York Herald – New York Tribune, The, New York, New York, March 19, 1924 – 1926.
New York Herald Tribune, New York, New York, May 31, 1926 – 1962.
New York Magazine, New York, New York, 1984.
New York Star & Amsterdam News, The, New York, New York, January 11, 1941 – February 1, 1941.
New York Times, The, New York, New York, September 14, 1857 – Current file.
New - York Tribune, New York, New York, 1900 – March 18, 1924.
New York Tribune, The, New York, New York, 1892.
Newsday, Long Island, New York, September 3, 1940 – 1992.
Observer, The, London (UK), December 4, 1791 – 2003.
Philadelphia Inquirer, Philadelphia, Pennsylvania, November 7, 1860 – April 2, 1934, 1983–2019.

Philadelphia Inquirer Public Ledger, Philadelphia, Pennsylvania, *The*, May 1, 1934 – December 11, 1969.

Philadelphia Tribune, Philadelphia, Pennsylvania, 1912–2001.

Pittsburgh Courier, *The*, Pittsburgh, Pennsylvania, March 25, 1911 – August 12, 1950, 1955 – October 29, 1966.

Pittsburgh Post-Gazette, Pittsburgh, Pennsylvania, August 2, 1927 – 2003.

Pittsburgh Press, *The*, Pittsburgh, Pennsylvania, 1888 – July 28, 1992.

Robert Merry's Museum, Boston, Massachusetts, February–July, 1846 – July 1, 1851.

San Francisco Chronicle, San Francisco, California, 1869–Current File.

Soul Express, Kerava (Finland), 1994, 2004.

South China Morning Post, Hong Kong, 1983.

Sun, *The*, Baltimore, Maryland, May 17, 1837 – 1994.

Time, New York, New York, 1999.

Theatrical Journal, London (UK), December 1839 – December 1871.

Toronto Daily Star, January 25, 1900 – November 5, 1971.

USA TODAY, McLean, Virginia, 1994.

Variety, Los Angeles, 1905–2000.

Vibe, New York, New York, 1998.

Village Voice, *The*, 1980, 1982, 1987.

Vineland Times Journal, *Vineland*, New Jersey, 1961.

Wall Street Journal, *The*, New York, New York, 1985, 2020.

Washington Post, *The*, Washington D. C., December 6, 1877 – March 17, 1954, 1974–2011.

Washington Post and Times Herald, *The*, Washington D. C., March 18, 1954 – August 27, 1959.

Washington Post, *Times Herald*, *The*, Washington D. C., August 28, 1959 – 1973.

WWD, New York, New York, 1983.

Audio ja video

Ahearn, Charlie, ohjaaja, *Wild Style* (1983; First Run Features), elokuva.

The Best of Soul Train (Soul Train Holdings, LLC, 2010), DVD.

Belafonte, Harry, David V. Picker, Mel Howard, Steven Hager, Andy Davis, David Gilbert, Paul Golding, et al. *Beat Street*. United States: ORION Pictures Corp., 1984.

Binney, Josh, et al. *Boarding House Blues*. United States: All-American News, 1948.

British Pathé. “The Real “Black Bottom” Dance (1927),” YouTube Video, 1:52, 13.4.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=rQ9qapVmWi4>.

Butler, David, et al. *Shine on Harvest Moon*. United States: Warner Bros., 1944.

Caravan. Soundies Distribution Company of America, 1942.

Carter, Thomas, et al. *Save the Last Dance*. United States: Paramount Pictures, 2001.

CHARboy78, ”1984 Olympics Closing Ceremony,” YouTube Video, 15:39, June 9, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fIK7gSF7D6I>.

Cummings, Irvin, et al. *Down Argentine Way*. United States: Twentieth Century Fox, 1940.

Cummings, Jack, et al. *Crazy House*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1930.

Dehn, Mura, et al. *The Spirit Moves*. United States, circa 1951–1953.

Disco King Mario Docu-Drama. Vimeo. Studio Auteur and Nimble Sage, Bondit Media Capital, Beyond Above Media, 2019. <https://vimeo.com/335849942>. Katsottu 18.5.2020.

The Ed Sullivan Show, "The Little Step Brothers "Acrobatic Dancers" on The Ed Sullivan Show," YouTube Video, 2:01, September 20, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=gCLR8F1X_hI&feature=youtu.be&fbclid=IwAR23RyqazkUlW1iI4y8iyb6dD6SfgvvSIEeCfM5Sd4Tr-gA5ePhad72Ey4s .

Fotis Xev. "Cali Swag District – Teach Me How To Dougie (Official Video)." YouTube Video, 3:00, September 18, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=aZglqkCRNt8> .

The Foundation, "Why Grandmaster Melle Mel Is the Goat – Foundation Lesson #15 – JayQuan," YouTube Video, 48:25, March 19, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=tEhvikFnAl4> .

General Njassa. I'am Young, Beautiful and Natural. Barclay 817 251-1. 1983.

Glazer, Harvey, et al. *Kickin' It Old Skool*. United States: Yari Film Group Releasing, 2007.

"Grandmaster Flash & The 4 MC's Live at the Audubon Ballroom 1978," May 3, 2020, video. <https://www.youtube.com/watch?v=nTHCZCNm9v8> .

Hafela, Courtney, et al. *Mambo Madness*. Courtney Hafela Productions Inc., 1955.

Hezakya Newz & Films, "1978 Special Report: "Youth Terror, The View From Behind the Gun," YouTube Video, 48:47, December 30, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=_7S3qxRHwZE .

Hämäläinen, Hiski & Dimitri Lisitsyn, et al. *Suomibreikkiä 1983–2013*. DVD. Suomi, 2013.

Israel, et al. *The Freshest Kids*. United States: QD III Entertainment, 2002.

JayQuan. The Foundation. <https://thafoundation.com> . The Foundation. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UCZ-VeDDcHz6mSUxRHm09daA> .

Katz, Pamela & Louise Ghertler, et al. *In a Jazz Way: A Portrait of Mura Debn*. New York, NY: Filmmakers Library, Inc., 1986.

Kenton, Erle C., et al. *Pardon My Sarong*. United States: Universal Pictures, 1942.

Kohn, Joseph, et al. *Rhythm and Blues Revue*. United States: Studio Films Inc, 1955.

Lee, Benson, et al. *Battle of the Year*. United States: Contrafilm and Screen Gems, 2013.

Lee, Benson, et al. *Planet B-Boy*. United States: Planet B-Boy, LLC, 2008.

Lyne, Adrian, Thomas Hedley Jr., Joe Eszterhas, et al. *Flashdance*. United States: Paramount Pictures, 1983.

Master JiiVee. "Radio 1982 by Tapani Ripatti 19.10.1982." M-xcloud. Päiväämätön. <https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1982-by-tapani-ripatti-19101982/> .

Master JiiVee. "Radio 1983 by Tapani Ripatti 25.01.1983." Päiväämätön. <https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1983-by-tapani-ripatti-25011983/> .

Master JiiVee. "Radio 1983 by Tapani Ripatti 1.2.1983." Päiväämätön. <https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1983-by-tapani-ripatti-01021983/> .

Master JiiVee. "Radio 1983 by Tapani Ripatti 17.5.1983." Päiväämätön. <https://www.mixcloud.com/MasterJiiVee/radio-1983-by-tapani-ripatti-1751983/> .

McLeod, Norman Z., et al. *Lady Be Good*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1941.

Michael WayneTV. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UCk6XLRd58YNyhu-Vh8yWQBg/videos> .

Minelli, Vincente, et al. *Cabin in the Sky*. United States: Metro-Goldwyn-Meyer (MGM), 1943.

Musiikkiarkisto. "Electric Boogie – Hip hop in Sweden – 2. Presentation and discussion." YouTube Video, 1:23:38, January 20, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=i19FsS6oKNY> .

MyRhythmNSoulTV, "Soul Train Line 1973 (Earth, Wind & Fire – Evil" YouTube Video, 2:14, June 3, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=QgITugacjGM> .

Nicholas Bouheller, "Electric Boogaloos Show Soul Train 1979," YouTube Video, 4:40, October 10, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=rkejPbx9zSI> .

NikoVideo, "James Brown Best Dance Moves Ever. He's just – adorable. Isn't it?" YouTube Video, 4:03, October 22, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=EZVIMjACF4> .

Old Tapes, "James Brown – Get On The Good Foot," YouTube Video, 7:06, January 29, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=pxSxaOmvl6c> . Katsottu 19.6.2020.

Rogell, Albert S., et al. *Hit Parade of 1943*. United States: Republic Pictures, 1943.

Silver, Tony, ohjaaja, *Style Wars* (1983, Public Art Films, Inc.), elokuva.

Sjöberg, Adam, et al., *Shake the Dust*. United States: Shake Productions, LLC, 2015.

Stokes, Chris, et. al. *You Got Served*. United States: Screen Gems, 2004.

Tap Happy. Soundies Distribution Corporation of America, 1943.

Thomas A. Edison, Inc, Paper Print Collection, Afi/Holt, and Niver. A street Arab. United States: Thomas A. Edison, Inc, 1898. Video. <https://www.loc.gov/item/00694377/> .

Vuijst, Freke, et al. *Electric Boogie*. Denmark: Green Room Productions, Inc., 1984.

'00s Grits & Soul. "James Brown boogaloo dance 1964." YouTube Video. 1:54, March 23, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=E8Heyz27IX8> .

Kirjallisuus

Abbott, Lynn. *Out of Sight: The Rise of African American Popular Music, 1889–1895*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2003.

Adelekun, Emmanuel. "Discover the meaning and importance of the cypher in breaking." RedBull, April 26, 2018. <https://www.redbull.com/us-en/the-importance-of-the-cypher> .

Adelt, Ulrich. *Blues Music in the Sixties: A Story in Black and White*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.

"Alex Nieminen." Mbar Programme Info. Päivämätön. <http://mbar.fi/artists/202/> .

Allen, Sonny. Kommentit Frankie95-tilaisuudessa New Yorkissa toukokuussa 2009. Muistiinpanot teoksen kirjoittajan hallussa.

Ames, Jerry, and Jim Siegelman. *The Book of Tap*. New York, NY: D. McKay Co., 1977.

Aprahamian, Serouj. " "There Were Females That Danced Too": Uncover the Role of Women in Breaking History." *Dance Research Journal*. August 2020.

Banes, Sally, "Breakdancing – A Reporter's Story," teoksessa Alan Jabbour and James Hardin (editors). *Folklife Annual 1986*. Washington D. C.: Library of Congress, 1987.

Banes, Sally. "Breaking," teoksessa Forman, Murray, and Mark Anthony Neal (toim.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

Banes, Sally. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.

- Baraka, Amiri. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Harper Perennial, 2002.
- Bechet, Sidney. *Treat It Gentle an Autobiography*. New York, NY: Da Capo Press, 1978.
- Begho, Felix O.. *Black Dance Continuum: Reflections on the Heritage Connection Between African Dance and Afro-American Jazz Dance*. New York: New York University, 1988.
- Berger, Dan. *The Hidden 1970s: Histories of Radicalism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2010.
- Berlin, Edward A.. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkley, California: University of California Press, 1980.
- Berlin, Ira. *Many Thousands Gone: The First Two Centuries of Slavery in North America*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- “Beside* / Fab 5 Freddy – Change The Beat.” Discogs. undated.
<https://www.discogs.com/Beside-Fab-5-Freddy-Change-The-Beat/release/51966> .
- “Black Music magazine – front covers.” *DanceCrasher*. Undated.
<http://www.dancecrasher.co.uk/archives-2/black-music-magazine-front-covers/> .
- Blount Danois, Ericka. *Behind the Scenes of America’s Favorite Dance Show Soul Train: Classic Moments*. Milwaukee, WI: Backbeat Books, 2013. The Kindle edition.
- Bollig, Ben. “White Rapper/Black Beats: Discovering a Race Problem in the Music of Gabriel o Pensador.” *Latin American Music Review*, Fall/Winter 2002.
- “< Bootsy Collins.” What’s Good with Stretch & Bobbito. November 1, 2017.
<https://www.npr.org/transcripts/561244442?t=1599325616787> .
- Boskin, Joseph. *Sambo: The Rise & Demise of an American Jester*. Oxford University Press, 1988.
- Brewster, Bill, and Frank Broughton. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. New York, NY: Grove Press, 2006. The Kindle edition.
- Brooks, Tim, and Dick Spottswood. *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.
- Brundage, W. Fitzhugh Brundage (toim.). *Beyond Blackface: African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890–1930*. University of North Carolina Press, 2011.
- Burns, Eric. *The Smoke of the Gods: A Social History of Tobacco*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.
- Castles in the Sky. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com> .
- Cepeda, Raquel (toim.). *And It Don’t Stop. The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2004. The Kindle edition.
- Chang, Jeff. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York, NY: St. Martin's Press, 2005. The Kindle edition.
- Charnas, Dan. *The Big Payback: The History of the Business of Hip-Hop*. Penguin Group USA, 2010.
- Clark, Sharon Leigh. “Rock Dance in the United States, 1960–1970: Its Origins, Forms and Patterns.” Ph.D.. New York University, 1973.
- Chandler Vaccaro, Kimberly A.. “Moved By The Spirit: Illuminating the Voice of Mura Dehn and Her Efforts to Promote and Document Jazz Dance.” Doctoral dissertation. The Temple University, 1997.
- ”Competition Rules.” World DanceSport Federation. Undated.
<https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition> .

Condry, Ian. *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

Conzo, Joe, and David A. Pérez. *Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2010.

Copyright. United States Copyright Office. Katsottu 14.6.2020.
[https://cocatalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SAB1=get on the good foot&BOOL1=as a phrase&FLD1=Keyword Anywhere \(GKEY\) \(GKEY\)&GRP1=OR with next set&SAB2=&BOOL2=as a phrase&FLD2=Keyword Anywhere \(GKEY\) \(GKEY\)&PID=iZ8_eUTy16B3k7PIDgP19TVOWHI5sb&SEQ=20200614175529&CNT=25&HIST=1](https://cocatalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SAB1=get on the good foot&BOOL1=as a phrase&FLD1=Keyword Anywhere (GKEY) (GKEY)&GRP1=OR with next set&SAB2=&BOOL2=as a phrase&FLD2=Keyword Anywhere (GKEY) (GKEY)&PID=iZ8_eUTy16B3k7PIDgP19TVOWHI5sb&SEQ=20200614175529&CNT=25&HIST=1).

Crease, Robert P.. “Elnora Dyson.” *Footnotes*. January – March, 1989. The New York Swing Dance Society.

Crosby, Jill Flanders. *Will the Real Jazz Dance Please Stand Up? A Critical Examination of the Roots and Essence of Jazz Dance with Implications for Education*. New York: Columbia University, 1995.

“CREWS RANKING 2019: TOP CREWS.” BBOYRANKINGZ. Undated.
<https://bboyrankingz.com/crews/>.

Cuney-Hare, Maud. *Negro Musicians and Their Music*. Washington, D.C.: The Associated publishers, 1936.

Damani Agyekum, Seba Kwesi. “A History of Hip Hop in Perspective.” Katsottu 9.5.2020.
https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective.

Dannett, Sylvia G. L., Frank R. Rachel, and Arthur Murray. *Down Memory Lane: Arthur Murray's Picture Story of Social Dancing*. New York: Greenberg, 1954.

Davin, Tom. “Conversations with James P. Johnson.” *The Jazz Review* 2, no. 6 (July 1959).

Delmont, Mathew F.. *The Nicest Kids in Town: American Bandstand, Rock 'n' Roll, and the Struggle for Civil Rights in 1950s Philadelphia*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 2012.

DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop: a Social and Musical History*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

Dixon Gottschild, Brenda. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

DJ Hollywood, and Lucio Dutch. *True Hip Hop Memoirs Presents: It's Star Time*. Bronx, NY: Caramel City Publ., 2014.

Dormon, James H.. “Shaping the Popular Image of Post-Reconstruction American Blacks: The ‘Coon Song’ Phenomenon of the Gilded Age.” *American Quarterly* 40, no. 4 (1988). <https://doi.org/10.2307/2712997>.

Dubois, Laurent. “Slavery in the French Caribbean, 1635–1804.” *The Cambridge World History of Slavery*, 2011, 431–49. <https://doi.org/10.1017/chol9780521840682.019>.

Du Bois, W. E. B., and Arnold Rampersad. *The Souls of Black Folk*. Oxford University Press, 2007.

“The Dynamic Rockers.” OldSchoolHipHop. August 12, 2010.
<http://www.oldschoolhiphop.com/artists/bboys/dynamicrockers.htm>.

Edwards, Catherine C.. “Family MOVIE Guide.” *Parents' Magazine*, April, 1947.

- Edwards, Cutler. "Kung-Fu Cowboys to Bronx B-Boys: Heroes and the Birth of Hip Hop Culture." Master's thesis. The Florida State University, 2005.
- Elflein, Dietmar. "From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany." *Popular Music*. October, 1998.
- Ellis, Clifton, and Rebecca Ginsburg. *Slavery in the City Architecture and Landscapes of Urban Slavery in North America*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2017.
- "Elokuvat innoittivat pioneereja." *Jyväskylän Ylioppilaslehti*. 12. marraskuuta – 26. marraskuuta, 2007.
- Emery, Lynne Fauley. *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, CA: National Press Books, 1972.
- Emery, Lynne Fauley. *Black Dance: From 1619 to Today*. London: Dance Books, 1988.
- Erenberg, Lewis A.. *Swingin' the Dream*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1998.
- Estrada, Willie "MB". *Rise of the Latin Hustle: The Dancing Gangsters of the South Bronx*. Amazon Digital Services LLC, 2016. The Kindle edition.
- Etchells, Daniel. "World DanceSport Federation accused of using break dancing as "Trojan horse" to get into Olympics." inside the games. January 10, 2017. <https://www.insidethegames.biz/articles/1045647/world-dancesport-federation-accused-of-using-break-dancing-as-trojan-horse-to-get-into-olympics> .
- Ewoodzie Jr., Joseph C.. *Break Beats in the Bronx: Rediscovering Hip-Hops Early Years*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2017.
- Falola, Toyin, and Matthew M. Heaton. *History of Nigeria*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.
- Fazio, Giovanni. "Exporting 'Wild Style': Fab 5 Freddy remembers when Bronx hip-hop invaded Tokyo." *The Japan Times*. April 1, 2015. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/04/01/films/exporting-wild-style-bronx-hip-hop-king-fab-5-freddy-remembers-year-rode-around-tokyo-graffiti-covered-van-hung-yoyogi-park-rockers/#.X0fggS1Dxgc> .
- Findling, John E.. *Events that Changed America Through the Seventeenth Century*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Fjogstad, Langnes, T., Fasting, K. (2014). Identity constructions among breakdancers. *International Review for the Sociology of Sport*, under utgivelse. doi: 10.1177/1012690214526402.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York, NY: Columbia University Press, 2000.
- Floyd, Samuel J.. "Afro-American Dance and Music." *Afro-American Dance and Music* 13, no. 3 (1989).
- Fogerty, Mary. 'What ever happened to breakdancing? 'Transnational b-boy/ b-girl networks, underground video magazines and imagined affinities. St. Catharines, Ontario: Brock University, November 2006.
- Foner, Eric, and John Arthur Garraty. *The Readers Companion to American History*. Boston: Houghton Mifflin, 1991.
- Forman, Murray. *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.
- Forman, Murray, and Mark Anthony Neal (toim.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

Fredrickson, George M.. *Black Liberation: A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*. Oxford University Press, 2010.

Fricke, Jim, and Charlie Ahearn. *Yes, Yes Y'all: The Experience Music Project Oral History of Hip-Hop*. Reading, MA: Perseus Press, 2002.

Gabbard, Krin (toim.). *Representing Jazz*. Durham: Duke University Press, 1995.

Gates, Henry Louis, Carl Pedersen, and Maria Diedrich (toim.). *Black Imagination and the Middle Passage*. New York: Oxford University Press, 1999.

Garcia, David F.. *Arsenio Rodriquez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*. Philadelphia Temple University Press, 2006.

"A Generation of Jazz." *Ballroom Dance Magazine*. February 1962.

George, Cassidy. "Exploring the Birth of the B-Boy in 70s New York." i-D.vice.com, marraskuu 28, 2018.

George, Nelson. *Hip Hop America*. New York, NY: Penguin, 2005. The Kindle edition.

George, Nelson. "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," teoksessa Forman, Murray, and Mark Anthony Neal (toim.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

George, Nelson. *The Hippest Trip in America: Soul Train and the Evolution of Culture and Style*. New York, NY: HarperCollins Publishers Inc., 2014. The Kindle edition.

"Get the WDSF's Hands Off Hip-Hop." Change.org. Undated.
https://www.change.org/p/international-olympics-committee-get-the-wdsf-s-hands-off-hip-hop?recruiter=72472575&utm_source=share_sponsor_thank_you&utm_medium=facebook&utm_campaign=facebook_link .

Gilbert, David W. *The Product of Our Souls: Ragtime, Race, and the Birth of the Manhattan Musical Marketplace*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.

Gill, Jonathan. *Harlem: The Four Hundred Year History from Dutch Village to Capital of Black America*. New York, NY: Grove Press, 2011.

Giordano, Ralph G.. *Social Dancing in America: A History and Reference*. Vol. 2. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2007.

Glass, Barbara S.. *African American Dance: An Illustrated History*. Jefferson, N.C: McFarland, 2007.

Goldman, Danielle. *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2010.

Gonzales, Evelyn. *The Bronx*. New York, NY: Columbia University Press, 2004.

Grandmaster Caz of the Cold Crush Brothers. "The MC: Master of Ceremonies to Mic Controller." Davey D's Hip Hop Corner, 1999.
<https://www.daveyd.com/historyemccegmcaz.html> . Katsottu 7.6.2020.

Grandmaster Flash and David Ritz. *The Adventures of Grandmaster Flash: My Life, My Beats*. New York, NY: Broadway Books, 2008.

"The Greatest Coon Song Ever Written! Dora Dehn. Sweetest Gal You Ever Seen." Johns Hopkins Sheridan Libraries & University Museums. The Lester S. Levy Sheet Music Collection, undated, <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/140/115> .

Griffel, Margaret Ross. *Operas in English: A Dictionary*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2013.

Guasco, Michael. "The Fallacy of 1619: Rethinking the History of Africans in Early America.", (2017, September 4). <https://www.aaihs.org/the-fallacy-of-1619-rethinking-the-history-of-africans-in-early-america/> .

Guzman-Sanchez, Thomas. *Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2012. [E-reader version]. Katsottu: <https://play.google.com/books> .

Hae, Laam. *The Gentrification of Nightlife and the Right to the City: Regulation Spaces of Social Dancing in New York*. New York, NY: Routledge, 2012.

Hager, Steven. *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. New York: St. Martins Press, 2013. The Kindle edition.

Haim, Albert. "The Charleston in the 1920s: The Dance, the Composers, and the Recordings." *LAJRC Journal*, June 2012.

Hancock, Black Hawk. *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013.

Hargrove, Jarvis L.. *The Political Economy of the Interior Gold Coast: The Asante and the Era of Legitimate Trading, 1807-1875*. Lanham: Lexington Books, 2015.

Harper, Phillip Brian. "Nationalism and Social Division in Black Arts Poetry of the 1960s." *Critical Inquiry*, Winter 1993.

Hautaniemi, Ari. "Man on the Moon." *Alternatives*. June, 2017 .
http://www.alternativesradio.com/wp-content/uploads/2017/05/Alternatives_Magazine_VOL1.pdf .

Hazzard-Donald, Katrina. "Dance in Hip Hop Culture," teoksessa William Eric Perkins (toim.). *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Pennsylvania, PA: Temple University Press, 1996.

Hazzard-Gordon, Katrina. "African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives," *Journal of Black Studies*, Vol. 15, No. 4, June, 1985.

Hazzard-Gordon, Katrina. *Jookin: The Rise of Social Dance in African-American Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

Hebdige, Dick. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. New York, NY: Routledge, 2000.

Heinilä, Harri M. J.. *An Endeavor by Harlem Dancers to Achieve Equality – The Recognition of the Harlem-Based African-American Jazz Dance Between 1921 and 1943*. Helsinki: Unigrafia, 2015.

Heinilä, Harri. "The End of Harlem's Savoy Ballroom – Observations and Explanations for Reasons." OSF Preprints, February 2 2018, 1–23.
<https://osf.io/7w945/> .

Heinilä, Harri. "A Few Words about Blues Dancing." authenticjazzdance, February 25, 2013. <https://authenticjazzdance.wordpress.com/2013/02/25/a-few-words-about-blues-dancing/> .

Heinilä, Harri. "The Racial Imagination of the Lindy Hop from the Historical Standpoint – Comments and Corrections." OSF Preprints, September 22 2017, 1–13.
<https://osf.io/tkq3s/> .

Heinilä, Harri. "Swing Dance or Jazz Dance – A Few Words About the Use of the Terms." authenticjazzdance, January 7, 2016.
<https://authenticjazzdance.wordpress.com/2016/01/07/swing-dance-or-jazz-dance-a-few-words-about-the-use-of-the-terms/> .

Heinilä, Harri. "What Is Authentic Jazz Dance." Authenticjazzdance. March 9, 2012.
<https://authenticjazzdance.wordpress.com/2012/03/06/what-is-authentic-jazz-dance-4/> .

Hellström, Anna Veronica. ”Breikataan yhdessä! Yläkoulun liikuntasali areenana nuorten sosiaaliselle osallisuudelle kertaluonteisessa taidetyöpajassa.” Yhteiskuntapolitiikan pro gradu. Helsingin yliopisto, 2020.

Herskovits, Melville J.. *The Myth of the Negro Past*. Boston, MA: Beacon Press, 1970.

”History of “Battle Of The Year”.” “Worldwide 30th Anniversary: Snipes Battle of the Year”. <https://www.battleoftheyear.net/history-of-boty/>.

Hill, Constance Valis. *Tap Dancing America: A Cultural History*. New York, NY: Oxford University Press, 2010.

Holman, Michael. *Breaking and the New York City Breakers*. New York, NY: Freundlich Books, 1984.

Holman, Michael. ”Breaking: The History,” Forman, Murray, and Mark Anthony Neal (toim.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

Holzer, Harold, and Sara Vaughn Gabbard. *Lincoln and Freedom: Slavery, Emancipation, and the Thirteenth Amendment*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007.

Horne, Gerald. *The Deepest South: The United States, Brazil, and the African Slave Trade*. New York, NY: New York University Press, 2007.

Hubbard, Karen ja Terry Monaghan, ”Negotiating Compromise on a Burnished Wood Floor,” teoksessa Julie Malign (toim.). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

Huovinen, Ville. ”Musiikillinen transtekstuaalisuus ja rap-musiikin tyylipiirteet Cheekin Alpha Omega -levyllä.” Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Hurme, Johanna. ”Elämäntyönä tanssiminen.” *Jylkkäri* (Jyväskylän ylioppilaslehti). 12.3.2013.

i-D Team. ”Wild Style: Olafur Eliasson and Fab Five Freddy in Conversation.” *i-D UK*. July 8, 2019.

James, Ed. *Jig, Clog and Breakdown Dancing Made Easy, With Sketches of Noted Jig Dancers*. New York, NY: Ed James, 1873.

Jamison, Phil. *Hoedowns, Reels, and Frolics: Roots and Branches of Southern Appalachian Dance*. Champaign: University of Illinois Press, 2015.

Jansson, Panu. ”Breakdancen tarina: suomalaiset veivät breikkauksen takaisin juurilleen.” *City*. 11.11.2013.

<https://www.city.fi/kulttuuri/breakdancen+tarina+suomalaiset+veivat+breikkauksen+takaisin+juurilleen/7619>.

Jeffries, Michael P.. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2011.

Johnson, James Weldon. *Black Manhattan*. New York: De Capo Press, 1991.

Johnson, Stephen. ”Juba’s Dance: An Assessment of Newly Acquired Documentation.” University of Toronto, undated, <https://www.utm.utoronto.ca/~w3minstr/featured/pdfs/JubasDance.pdf>.

Johnson, Stephen Burge (toim.). *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.

Junk’s breaking – a history of John (Junk) and the Second To None Crew.” DJ Junk. Undated. <http://www.dijunk.co.uk/pages/dj-junk-b-boy-profile-history.html>.

Kajikawa, Loren. *Sounding Race in Rap Songs*. Oakland, CA: University of California Press, 2015.

Katz, Mark. *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York, NY: Oxford University Press, Inc. 2012. The Kindle edition.

“Kilpailusäännöt ja -ohjeet.” Suomen tanssiurheiluliitto. Undated. <https://www.dancesport.fi/toiminta/kilpailutoiminta/kilpailusaannot-ja-ohjeet/> .

Knowles, Mark. *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc, 2002.

“Kojo (2) – Time Won’t Wait.” Discogs, undated. <https://www.discogs.com/Kojo-Time-Wont-Wait/release/3487333> .

Korhonen, Juha. *Flow Mo – Suomibreikin kivijalka*. Suomi: Nordprint Oy, 2020.

Kugelberg, Johan, Joe Conzo, and Afrika Bambaataa. *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Days of Hip Hop*. New York: Rizzoli, 2007.

Lawrence, Tim. ”Disco Madness: Walter Gibbons and the Legacy of Turntablism and Remixology.” *Journal of Popular Music Studies*, 2008.

Lawrence, Tim. *Life and Death on the New York Dance Floor 1980–1983*. Durham: Duke University Press, 2016. The Kindle edition.

Leavitt, Michael Bennett. *Fifty Years in Theatrical Management*. New York: Broadway Publishing Co., 1912.

Lehman, Christopher P.. *A Critical History of Soul Train on Television*. Jefferson, NC: McFarland, 2008. The Kindle edition.

Lehmann, Bertram. *The Syntax of ‘Clave’ – Perception and Analysis of Meter in Cuban and African Music*. Boston: Tufts University, August 2002.

LegendaryHipHop. Facebook. https://www.facebook.com/groups/LegendaryHipHop/?multi_permalinks=263905315056489%2C263851525061868¬if_id=1603723355581749¬if_t=group_activity&ref=notif .

Lindfors, Jukka. “1980-luvun musiikkijournalisteja.” Elävä Arkisto. 01.02.2013. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/12/20/1980-luvun-musiikkijournalisteja> .

List of Soul Train Episodes: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Soul_Train_episodes .

Locke, Alain. *The New Negro*. New York: Touchstone, 1997.

Lomax, Alan. *The Land Where Blues Began*. London: Minerva, 1994.

Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Loza, Steven. *Tito Puente and the Making of Latin Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1999.

Madrid, Alejandro L., ja Robin D. Moore. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Malnig, Julie (toim.). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

Malone, Jacqui. *Steppin on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana: University of Illinois Press, 1996.

Manning, Frankie, ja Cynthia R. Millman. *Frankie Manning: Ambassador of Lindy Hop*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2007.

Manning, Harriet J.. *Michael Jackson and The Blackface Mask*. New York: Routledge, 2016.

"Mashed Potatoes by Nat Kendrick." Songfacts. Katsottu 20.6.2020. <https://www.songfacts.com/facts/nat-kendricks/mashed-potatoes> .

McMains, Juliet. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.

McMains, Juliet E.. *Spinning Mambo into Salsa: Caribbean Dance in Global Commerce*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Meer, Sarah. *Uncle Tom Mania: Slavery, Minstrelsy, and Transatlantic Culture in the 1850s*. Athens: University of Georgia Press, 2005.

“Midpoint Rockers.” and8.dance. Päiväämätön.
<https://www.and8.dance/en/group/midpoint.rockers> .

Miettinen, Karri 'Paleface'. *Rappioidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like Kustannus Oy, 2011.

“Mikko Mattlar: Stadin Diskohistoria (Kirja-arvio).” Soul Town. Päiväämätön.
<http://www.soultown.fi/stadindiskohistoria.htm> .

Mikkonen, Jani. *Riimi riimistä – Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja ubo*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004.

Miller, Norma, and Evette Jensen. *Swingin' at the Savoy: The Memoir of a Jazz Dancer*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1996.

Mitchell, Tony (toim.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001.

Monaghan, Terry (2015). “Crashing Cars & Keeping the Savoy’s Memory Alive.” *Authenticjazzdance*, April 25, 2015.
<https://authenticjazzdance.wordpress.com/2015/04/25/mama-lou-parks-by-terry-monaghan/> .

Monaghan, Terry. “Hip Hop.” *Dancing Times*, January 2007,

Monaghan, Terry. ”The Legacy of Jazz Dance.” *Annual Review of Jazz Studies*, (1997/1998).

Monaghan, Terry. “Rock around the Clock: The Record, the Film, and the Last Historic Dance Revolt.” *Popular Music History* 3, no. 2 (2009).

Monaghan, Terry, ” ”Stompin’ At the Savoy – Remembering, Researching and Re-enacting the Lindy Hop’s relationship to Harlem’s Savoy Ballroom” julkaisussa Monaghan, Terry, and Eileen Feeney. “Dancing at the Crossroads: African Diasporic Dances in Britain: Conference Proceedings.” In *Dancing at the Crossroads: African Diasporic Dances in Britain: Conference Proceedings*. London: London Metropolitan University, Sir John Cass Dept. of Art, Media, and Design, 2002. Tekstin merkintöjen perusteella tämä on todennäköisesti vuodelta 2005 ja siksi siitä käytetään vuosilukua 2005.

Morgan, Marcyliena & Dionne Bennett. “Hip-Hop & the Global Imprint of a Black Cultural Form.” *Daedalus*, Spring 2011.

Moser-Kindler, FraGue. “Breaking: Who are the invited B-Boys for Red Bull BC One 2019?” RedBull. September 9, 2019. <https://www.redbull.com/int-en/bc-one-line-up-invited-b-boys> .

Moser-Kindler, FraGue. “Who’s battling at the Red Bull BC One 2019 Last Chance Cypher in Mumbai?” RedBull. September 10, 2019. <https://www.redbull.com/int-en/red-bull-bc-one-last-chance-cypher-line-up> .

MrWiggles. ”Hip Hop Facts. Hip Hop Knowledge.” Scribd.com, undated.
<https://www.scribd.com/document/98024166/Hiphop-Magazin2> .

Murray, Arthur. *The Modern Dances*. New York, NY: Arthur Murray School of Dancing, 1925.

Mäkelä, Miikka. "Mustien meininkiä sinisissä suomiverkkareissa: breikkareiden merkityksenantoja hip hop -kulttuurista ja break-tanssista." liikuntatieteiden pro gradu, Jyväskylän yliopisto, 2007.

Määttä, Tuomas. "Oodi B-Boyle - Kokeneiden suomalaisten breikkareiden käsityksiä oppimisesta breakdance-kulttuurissa." Kasvatustieteiden pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, tammikuu 2016.

Nash, Brad. "These are the 20 Highest-Paid Rappers of 2019." *CQ*. September 20, 2019.

Nikkola, Jari. "Suomihiphop: uhka vai mahdollisuus? Tutkijat ja tekijät analysoivat suomirapin historiaa tuoreessa tutkimuskoosteessa." Agricola – Suomen humanistiverkko. 14.6.2019. <https://agricolaverkko.fi/review/suomihiphop-uhka-vai-mahdollisuus-tutkijat-ja-tekijat-analysoivat-suomirapin-historiaa-tuoreessa-tutkimuskoosteessa/> .

Nitzsche, Sina A., Walter Grünzweig (toim.). *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin/Münster: LIT Verlag, 2013.

Nott, James. *Going to the Palais: A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2015.

Nurmi, Anna-Maria. "Kadulta liikuntasaliin – Toimintatutkimus hiphop-tanssista osana lukion liikuntakasvatusta." Liikuntatieteen väitöskirja, Jyväskylän yliopisto, 2012.

Ogg, Alex, with David Upshal. *The Hip Hop Years: A History of Rap*. London, UK: Channel 4 Books, 1999.

"Old School Hip Hop Interviews." OldSchoolHipHop.Com. <http://www.oldschoolhiphop.com/interviews.htm> .

'Old School' Mark Skillz. "Digging Deep In the Crates w/ T-La Rock." Davey D's Hip Hop Corner. Hip Hop History 101, undated. <http://www.daveyd.com/interviewtlarock.html> .

Pabon, Jorge "Popmaster Fabel", "Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance," teoksessa Jeff Chang. *Total Chaos*. New York: Basic, Civitas Books, 2006.

Parduc, Derek. *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York, NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008.

Parrish, Lydia. *Slave Songs of the Georgia Sea Islands* / Lydia Parrish ; Foreward by Art Rosenbaum ; Introduction by Olin Downs ; Music Transcribed by Creighton Churchill and Robert MacGimsey. Athens: University of Georgia Press, 1942.

Parviainen, Hanna. "Hiphop kasvun areenana monikulttuurisessa yhteiskunnassa." Sosiaalipedagogiikan pro gradu -tutkielma. Itä-Suomen yliopisto, joulukuu 2014.

Perkins, William Eric (toim.). *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Pennsylvania, PA: Temple University Press, 1996.

Perron, Wendy. "Dance in the Harlem Renaissance: Swing Seeds," Dorothea Fischer-Hornung, and Alison D. Goeller. *Embodying Liberation: The Black Body in American Dance*. Hamburg: Lit, 2001.

Peterson, Bernard L.. *Early Black American Playwrights and Dramatic Writers: A Biographical Directory and Catalog of Plays, Films, and Broadcasting Scripts*. New York: Greenwood Press, 1990.

Pikkarainen, Sara. "Tietoista liikettä. Hip hop -kulttuurin merkitys katutanssin opettamisessa." Opinnäytetyö, Oulun ammattikorkeakoulu, kevät 2015.

- Pointer, Fritz H., Charles S. Bird, Mamadou Koita, Bourama Soumaoro, and Seyidu Kamara. *African Oral Epic Poetry: Praising the Deeds of a Mythic Hero*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2013.
- Poutiainen, Ari, & Kukkonen, R.. *Suklaasydän, tinakuoret: jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, 2011.
- Price, Emmett George. *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, California: ABC–CLIO, 2006.
- Pruter, Robert. *Chicago Soul*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 1992.
- Puumalainen, Paula. ”KAIKKI ESKARIT BREIKKAA. Toimintatutkimus tanssikasvatusprojektista koululaisille vuosina 2011–2014.” Kasvatustieteen pro gradu. Oulun yliopisto, 2015.
- Rajakumar, Mohanalakshmi. *Hip Hop Dance*. Santa Barbara, CA: Greenwood, 2012.
- Rantakallio, Inka. “New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap.” Musiikkieteen väitöskirja, Turun yliopisto, 2019.
- Reese, Eric. *The History of Hip Hop: Volume 2*. Eric Reese, 2019.
- Restall, Matthew. “Black Conquistadors: Armed Africans in Early Spanish America.” *The Americas* 57, no. 2 (2000): 173. <https://doi.org/10.1353/tam.2000.0015>.
- Richards, Larry. *African American Films Through 1959: A Comprehensive, Illustrated Filmography*. Jefferson, NC: McFarland, 1998.
- Rodriguez, Junius P. (toim.). *Slavery in the United States: A Social, Political, and Historical Encyclopedia: Volume One*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, Inc., 2007.
- Rose, Phyllis. *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. New York: Doubleday, 1989.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994. The Kindle edition.
- Sampson, Henry T.. *Blacks in Blackface: A Sourcebook on Early Black Musical Shows – Second Edition*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- Scheper, Jeanne. *Moving Performances: Divas, Iconicity, and Remembering the Modern Stage*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016.
- Schloss, Joseph Glenn. *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*. New York, NY: Oxford University Press, 2009.
- Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Seibert, Brian. *What the Eye Hears: A History of Tap Dancing*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. [E-reader version]. Katsottu: <https://play.google.com/books>
- Sloman, Larry 'Ratso'. *Reefer Madness: The History of Marijuana in America*. New York, NY: St. Martin's Press, 1998.
- Sloat, Susanna (toim.). *Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Florida: University Press of Florida, 2002.
- Smith, Christopher J.. *The Creolization of American Culture: William Sidney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.
- Sorin, Gerald. *Irvin Howe: A Life of Passionate Dissent*. New York, NY: New York University Press, 2002.
- Sotiropoulos, Karen. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
- Spring, Howard. “Swing and the Lindy Hop: Dance, Venue, Media, and Tradition.” *American Music* 15, no. 2 (1997). <http://www.jstor.org/stable/3052731> .

- Stearns, Marshall Winslow and Jean Stearns. *Jazz Dance: the Story of American Vernacular Dance*. New York (N.Y.): Da Capo Press, 1994.
- Stearns, Marshall. *The Story of Jazz*. London: Oxford University Press, 1970.
- Steven Hager & Jay Quan. "The True Story Behind Beat Street." Tha Foundation, undated. <https://thafoundation.com/shager.htm> .
- Stevens, Tamara, and Erin Stevens. *Swing Dancing*. Santa Barbara: Greenwood, 2011.
- Stoddard, Tom, and Douglas Henry Daniels. *Jazz on the Barbary Coast*. Berkeley: Heyday Books in conjunction with the San Francisco Traditional Jazz Foundation and the California Historical Society, 1998.
- Strickland, Rebecca R.. *The Texas Tommy, Its History, Controversies, and Influence on American Vernacular Dance*. Tallahassee: Florida State University, 2006.
- Stuckey, Sterling. *Slave Culture in America: The Foundations of Black America and Nationalist Theory*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Sublette, Ned. *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago, IL: Chicago Review Press, 2004.
- Sykäri, Venla, Inka Rantakallio, Elina Westinen, Dragana Cvetanović. *HipHop Suomessa: puheen- ja esittämisen tutkimusta ja tekijöitä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 2019.
- Syllabus." World DanceSport Federation. Undated. <https://www.worlddancesport.org/Rule/Competition/General/Syllabus> .
- Szwed, John F., and Morton Marks. "The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dance Suites." *Dance Research Journal* 20, no. 1 (1988): 29. <https://doi.org/10.2307/1478814>.
- Stoute, Steve, with Eichler Rivas. *The Tanning of America*. New York, NY: Penguin Group (USA) Inc., 2011.
- Tajakka, Lea Liinu Anastasia. "Afroamerikkalainen vastarinnan muisti ja rap-musiikki: Rodullisuuden ja etnisyyden diskurssit afrosentrisessä rapissa." Yleisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, 1995.
- Thomas, Piri. *Down These Mean Streets*. New York, NY: Graymalkin Media, 2016.
- Thompson, Ahmir 'Questlove'. *Soul Train. The Music, Dance, and Style of a Generation*. New York, NY: Harper Design, 2013. The Kindle edition.
- Thompson, Katrina Dyonne. *Ring Shout, Wheel about: the Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*. Urbana: University of Illinois Press, 2014.
- Thompson, Robert Farris. "Hip Hop 101." teoksessa William Eric Perkins (toim.). *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Pennsylvania, PA: Temple University Press, 1996.
- Thompson, Robert Farris Jr., "Palladium Mambo – 1." *Dance Magazine*. September, 1959.
- Thompson, Robert Farris Jr., "Palladium Mambo – II." *Dance Magazine*. November, 1959.
- Thompson, Robert Farris, "Teaching the People to Triumph over Time: Notes from the World of Mambo," teoksessa Susanna Sloat (toim.). *Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Florida: University Press of Florida, 2002.
- Thornton, John. "The African Experience of the '20. and Odd Negroes' Arriving in Virginia in 1619." *The William and Mary Quarterly* 55, no. 3 (1998): 421. <https://doi.org/10.2307/2674531>.
- Toop, David. *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpents Tail, 2000.

Torp, Lisbet. ““Hip Hop Dances”: Their Adoption and Function among Boys in Denmark from 1983–84,” teoksessa *Yearbook for Traditional Music*. Cambridge University Press, 1986.

Tucker, Sherrie. *Dance Floor Democracy: The Social Geography of Memory at the Hollywood Canteen*. Durham: Duke University Press, 2014.

Tuittu, Nina & Anne Isomursu. *Breikkaus on mun elämäntapa*. Helsinki: Maahenki, 2005.

“2017 U.S. Music Year-End Report.” The Nielsen Company (US), LLC.. March 1, 2018. <https://www.nielsen.com/us/en/insights/report/2018/2017-music-us-year-end-report/> .

Unger, Arthur. ”Monte Carlo.” *American Film*. July 1, 1978.

”URB 01 – Uusia liikkeitä. 05.08.2001 – 12.08.2001.” Kiasma_arkisto, kategoria: 2001, päivämätön. <https://kiasma.fi/kiasma-teatteri/urb-01-uusia-liikkeitä/> .

Vincent, Ricky, and George Clinton. *Funk: The Music, the People, and the Rhythm of The One*. New York, NY: St. Martin's Griffin, 1996.

Väntänen, Ari. ”Kojo: Time Won’t Wait – revanssi Englannissa.” Levyhylyt. 27.4.2019. <https://levyhylyt.musiikkikirjastot.fi/tag/whatugonnado/> .

Wald, Elijah. *Talking 'Bout Your Mama: The Dozens, Snaps, and the Deep Roots of Rap*. New York, NY: Oxford University Press, 2012.

Westinen, Elina. ”The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture.” Kielitieteen väitöskirja, Jyväskylän yliopisto, 2014.

White, Betty, and Robert Burns. *How to Mambo*. David McKay Company, Inc., 1955.

Williams, Iain Cameron. *Underneath a Harlem Moon: The Harlem to Paris Years of Adelaide Hall*. New York: Continuum, 2002.

Willman, Mira. ”Oon Hiphop-lohikäärme, syljen tulta”: Suomiräpin poeettiset ja rytmiset piirteet suhteessa musikin biittiin sekä niiden kehitys 2000-luvun alusta 2010-luvulle. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, huhtikuu 2015.

Wilson, Clive, and Jack Stewart, “A Letter... - A Response...,” *The Jazz Archivist: A Newsletter of the William Ransom Hogan Jazz Archive*, Vol. XXI, 2008.

Winter, Marian Hannah. *Juba and American Minstrelsy*. New York: Dance Index-Ballet Caravan, 1947.

Yeaman, Nanushka. “The Evolution of Swedish Hip-Hop.” Nanushka Yeaman. April 24, 2011. <http://nanushkayeaman.se/the-evolution-of-swedish-hip-hop/> .

Haastattelut

Albert ’Al’ Minns, interview by Swedish Swing Society (Lennart Westerlund, Henning Sörensen and Anders Lind), between the end of May and the beginning of June, 1984, New York. Kirjan kirjoittajalla on haastattelun kopio.

Allcity TaxiTalk Show. “Part 3 BBOYING History Grandmaster Flash Dj Kool Herc Zulu Kings & Grandmixer DST Hiphop History,” YouTube Video, 23.8.2020, https://www.youtube.com/watch?v=OO0qBVSc_fa .

Bronx River Center and other Clubs with Pow Wow and Troy L. Smith.” The Foundation, 2003. <http://www.thafoundation.com/briver.htm> .

“ Chief Rocker Busy Bee- Of the legendary L-Brothers, who later became World Famous Chief Rocker Busy Bee.” by Troy L. Smith. Tha Foundation, Summer of 2006.

http://www.thafoundation.com/busy_bee.htm .

“Crazy Legs Speaks.” Davey D’s Hip Hop Corner. July, 2001.

<https://www.daveyd.com/crazylegshinterview.html> .

DJhistory.com. “Interview: Charlie Ahearn, Wild Style Director.” Red Bull Music Academy / Bill Brewster, March 18, 2017 (alun perin maaliskuu 2001).

<https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/03/charlie-ahearn-interview> .

“EZ MIKE. The 7th Man.” thaFoundation.com, undated.

<http://thafoundation.com/ezmike.htm> . “

Funk Stylers Television. “FSTV | Interview | Locking – Don Campbell,” YouTube Video, 29:00, June 19, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=6i0QGhmqXwc> .

FunkyKye923, ”Boogaloo Sam | ChinaFunk.cn Special Interview | Part 1,” YouTube Video, 14:19, January 24, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=XFvtvqClhP80> .

Hämäläinen, Hiski. ”Breaking in Finland 83-13 Charles Salter Full interview, Part 1,” YouTube Video, 1:05:21, June 23, 2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=3uEUlorfooo> .

“The Imperial Jay Cee – DJ for Kool Herc, and the Herculords. Also a member of Just Four..” by Troy L. Smith. Tha Foundation, Winter of 2006.

<http://www.thafoundation.com/jaycee.htm> .

International Lindy Hop Championships, The, ”ILHC Legacy Series – Terry Monaghan, Part 2,” YouTube Video, 29:28, October 23, 2020,

<https://www.youtube.com/watch?v=s2qalAW-0qY> .

“Interview: DJ Kool Herc.” Red Bull Music Academy / Frank Broughton, January 31, 2018 (alun perin vuonna 1998).

<https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/01/kool-herc-interview> .Katsottu 31.8.2020.

JayQuan. “D.J. Jazzy Jay.” thaFoundation.com, päiväämätön.

<http://thafoundation.com/jazzy.htm> .

JayQuan. “GrandWizzard Theodore Of the Legendary L-Brothers, Fantastic Four & Fantastic 6 Emcee’s. Told to Troy L. Smith.” thaFoundation.com, End of Summer 2005. <http://www.thafoundation.com/gwtheodore.htm> .

JayQuan. “WONDER MIKE INTERVIEW WITH JAYQUAN.” thaFoundation.com, February 2006. <http://www.thafoundation.com/wonmike.htm> .

“Kool Lady Blue Reflects on the Golden Age of Hip-Hop and Dance Music.” Red Bull Music Academy, February 14, 2019.

<https://daily.redbullmusicacademy.com/2019/02/kool-lady-blue-interview> .

Michael WayneTV, ”Cholly Rock and Mike G. Early B-Boy History,” YouTube Video, 49:56, May 17, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GVHdt6d-ixg> .

Michael WayneTV, ”Deep Underground Hip Hop History – Mario – Jazzy Jay – GW Theodore – Afrika Bambaataa – Soundview BX,” YouTube Video, 25:56, August 7, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=obpO9H8wPnQ> .

Michael WayneTV, ”DJ Ronnie Ron: “We Use to Kick Bambaataa’s A**,” His System Sounded like Sh**,” YouTube Video, 12:36, September 7, 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=M-gtHV4MYLQ> .

Michael WayneTV, ”Hip Hop’s Very First Break Boys/B-Boys-Hip Hop’s First Celebrities,” YouTube Video, 44:36, March 7, 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=06bnBQRsE4I> .

Michael WayneTV, "In the Middle of the "Projects" Mario Took "The Disco King" Title," YouTube Video, 15:06, July 7, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=pgjXQ6OunnE>.

Michael WayneTV, "Mario's Older Brother – WC – The Boogiemani – Music in His Blood," YouTube Video, 27:56, November 27, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=HfcdXVroEAAQ>.

Michael WayneTV, "The Origin of Break Dancing PT. 2..Who Were the First Breakdancers?," YouTube Video, 10:46, October 17, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=EGiWxc7GUss>.

Michael WayneTV, "(23) Breakdance Came from Spade Dance," YouTube Video, 3:46, September 17, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=xlit9HypEhc>.

Michael WayneTV, "Wild Black Spade Dance/Breakdance – Culture Originators," YouTube Video, 2:56, December 17, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ahyIrY6ThMo>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Almighty KG (The Cold Crush Four)." Castles In The Sky, August 11, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Aby (The Bronx Boys)." Castles In The Sky, December 27, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/12/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Big Boom (The Disco Kids)." Castles In The Sky, October 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/10/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy / DJ Afrika Zambu (The Zulu Masters)." Castles In The Sky, August 17, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/08/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Drac (The Floor Masters / Harlem)." Castles In The Sky, October 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/10/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Jojo (The Rock Steady Crew)." Castles in the Sky, December 29, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/12/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Kusa (The Zulu Masters)." Castles In The Sky, December 7, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/12/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy / MC Pow Wow (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, September 1, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Puppet Master (The Shaka Zulus)." Castles In The Sky, April 22, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Ski Jump (The Floor Masters/Harlem)." Castles In The Sky, May 19, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/05/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Wil Ski (The Seven Deadly Sins)." Castles In The Sky, April 5, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/04/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Willie Wil (Rockwell Association)." Castles In The Sky, January 14, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/01/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with B-Boy Wizard Wiz (The Disco Kids)." Castles In The Sky, November 8, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/11/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with DJ Clark Kent (The Herculoids) a.k.a. The Original B-Boy Poison." Castles In The Sky, August 5, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the DJ EZ Mike (Grandmaster Flash & The Furious Five)." Castles In The Sky, January 19, 2020. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/01/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with DJ Imperial JC (The Herculoids)." Castles In The Sky, February 28, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with DJ Smokey (The Master Plan Bunch)." Castles In The Sky, April 8, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/04/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with DJ Squirrel Dee (The Silver Nation)." Castles In The Sky, November 13, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/11/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with Keith & Kevin (The Legendary Twins, formerly known as The Ni**er Twins)." Castles In The Sky, June 9, 2020. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2020/06/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the legendary DJ/MC Coke La Rock (The Herculoids)." Castles In The Sky, February 7, 2019. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/02/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with MC Tricky Tee (The C.B. Crew / The Devastating Four)." Castles In The Sky, October 28, 2019. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2019/10/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Beaver (The Little Zulu Kings)." Castles In The Sky, May 21, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/05/?m=0>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Cholly Rock (The Zulu Kings)." Castles In The Sky, February 18, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/02/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Dancin' Doug." Castles In The Sky, June 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Fuji (The D-Squad)." Castles In The Sky, March 13, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy James Bond." Castles In The Sky, July 9, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/07/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Rossy A.K.A. Pixie (Trixie's Brother)." Castles In The Sky, July 24, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/07/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Sasa." Castles In The Sky, May 27, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/06/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Trixie." Castles In The Sky, December 3, 2017. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2017/12/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original B-Boy Wallace Dee." Castles In The Sky, September 15, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/09/>.

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original DJ Kool Joe (The M&M Crew)." Castles In The Sky, June 20, 2018. <http://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/06/> .

Rad, Sir Norin. "Interview with the Original Hiphop Hustle King Chip." Castles In The Sky, March 4, 2018. <https://preciousgemsofknowledge79.blogspot.com/2018/03/> .

REMEMBERING KEITH COWBOY by JayQuan With Grandmaster Flash & The Remaining Furious 5 and Cowboy's Sister Niecy." Tha Foundation, 2005. <http://www.thafoundation.com/cowboy.htm> . Katsottu 7.6.2020.

Sample, Dziurawe. "Kool DJ Dee Interview (2013)." Back to the Oldschool Days..., January 19, 2015. <http://oldschoolerscrew.blogspot.com/2015/01/kool-dj-dee-interview-2013.html> .

"SILVER FOX – The Creator Of It's Your Rock And Biters In The City." by Troy L. Smith. Tha Foundation, Summer of 2007. <http://thafoundation.com/silfox.htm> .

Smith, Troy L. "The Bronx Was Burning and Breaking! Cholly Rock." Julkaisematon haastattelu. Kirjan kirjoittajalla on kopio haastattelusta., 2016.

Smith, Troy L.. 2020. "D.J. Disco King Mario's Record Boy "Ty Boogie Aka the god Prince" As told to Troy L. Smith and LegendaryHipHop." September 6, 2020. LegendaryHipHop on Facebook. <https://www.facebook.com/groups/LegendaryHipHop/permalink/231165571663797> .

Smith, Troy. "An Interview with DJ's Breakout and Baron and their Funky MC's." OldSchoolHipHop.com, July 1, 2011. <http://www.oldschoolhiphop.com/interviews/breakbaronfunky.htm/2> .

Smith, Troy L.. "D.J. R.D. Smiley of The Mercedes Ladies. Interview By Troy L. Smith Part 1 of a Series at Legendary HipHop." Facebook, July 12, 2020. <https://www.facebook.com/groups/LegendaryHipHop/permalink/197702905010064> .

Smith, Troy L.. "An Interview With Coke La Rock." OldSchoolHipHop.Com, November 18, 2010. <http://www.oldschoolhiphop.com/interviews/cokelarock.htm> . Katsottu 9.6.2020.

Smith, Troy L.. "The Master Ice of the Legendary Jazzy 5 and The Soul Sonic Force." thaFoundation.com, Winter 2008. <http://www.thafoundation.com/masice.htm> . Katsottu 1.9.2020.

Smith, Troy L.. "Tee Ski Valley – Creator Of The Legendary Record Catch The Beat." Thafoundation.com, Summer of 2006. <http://www.thafoundation.com/tski.htm> .

Soul Sonic Mr. Biggs "Lets Talk Hip Hop," "The Hip Hop Clubs: Dj Kool "D" and Tyrone The Mixologist," himalaya.com Video, 43:22, July 26, 2019. <https://www.himalaya.com/music-podcasts/soul-sonic-mr-biggs-lets-talk-hip-hop-1160478> .

twobarbreak, "Al Minns Part 1," YouTube Video, 5:43, January 24, 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=-6DlmcOWBlg> .

wwDanceww. "Don Campbell on locking 2," YouTube Video, 13:32, December 27, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=gQHSzcs6jJM> .

Henkilöhakemisto

- Aby; 117, 125, 128, 151
Ahearn, Charlie; 157
Ahlgren, Mikko; 206
Ahlström, Lisa; 208
Ailey, Alvin; 29
Air Master; 155
Aldridge, Ira; 39
Ali, Muhammad; 99
Allen, Sonny; 172
Almighty KG; 105
Amazing Bobo; 121
Ames, Jerry; 8
Angelo 'Lo Lo Rock'; 122
Anthony; 123
Arahamian, Serouj; 189, 196
Bailey, Bill; 184, 191
Baker, Josephine; 63
Bambaataa, Afrika; 11, 94, 96, 97, 103, 106, 107, 116, 132, 135, 136, 138, 156
Banes, Sally; 8, 155, 156, 158, 164, 166, 167, 169, 178, 185
Baraka, Amiri; 63
Barbara; 122
Baron; 136
Basie, Earl 'Groundhog'; 170
Basil, Toni; 144, 147
Batch; 125
Bauza, Mario; 78
Beaver; 119, 123, 128
Beavey; 122
Bechét, Sidney; 20
Beecher Stowe, Harriet; 41
Benitez, Jellybean; 88
Bennett, David; 69
Bennett, Dionne; 194
Benny B; 124
Berry Brothers; 179, 180, 181, 182
Berry, Ananias: Berry Brothers; 180
Berry, Fred 'Rerun'; 146, 147
Berry, James: Berry Brothers; 182
Bethel, Pepsy; 171, 173
Beverly Burton; 122
Bickerstaff, Isaac; 40
Big Boom; 125
Bjurström, Marco; 206
Blow, Kurtis; 88, 102, 144, 199, 200
Blue Eyes; 124
Blue, Ruza 'Kool Lady Blue'; 159, 177
Bo Bo; 122
Bom 5; 125
Bombay; 122
Bon 2; 125
Bond, James; 109, 117, 119, 120, 121, 122, 139
Boogaloo Sam.*Katso* Solomon, Sam
Born; 122
Boscoe; 121
Boskin, Joseph; 40
Boz's Juba.*Katso* Lane, William Henry
Brathwaite, Fred 'Fab 5 Freddy'; 156, 157, 198
Breakout; 136
Brown, Curtis 'Grandmaster Caz'; 99, 101
Brown, James; 79, 85, 89, 91, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 149, 164, 168, 169, 175, 179, 195
Byrd, Bobby; 88
Byrd, Gary; 99, 101, 202
Caban, Matthew, 'Glide Master'; 154
Caesar, Julius; 63
Calgonite Kid; 122
Calloway, Cab; 100
Campbell, Cindy; 95, 135
Campbell, Clive.*Katso* Kool Herc
Campbell, Don; 142, 144, 145, 146, 147
Campbell, Donald.*Katso* Campbell, Don
Caponi Tabery, Geena; 73
Carlos; 124
Carson, Johnny; 146
Carter, Jimmy; 134
Castle, Irene ja Vernon; 62
Castor, Jimmy; 164
Castro, Daisy 'Baby Lcve'; 153, 189
Chalfant, Henry; 156, 157

Chambers, Michael 'Boogaloo Shrimp'; 158
 Chang, Jeff; 9, 135
 Chaplin, Charlie; 109, 120, 175
 Chip; 121, 138
 Chism, Lil' Joe; 147
 Chocolateers, The; 184
 Chris; 123
 Chubby; 121
 Chuck and Chuckles; 184
 Chunky; 155
 Clark, Dick; 140
 Clark, Helen; 190
 Cleamont; 123
 Clinton, George; 101
 Coffey, Dennis; 164
 Cohen-Stratynner, Barbara; 70
 Coke La Rock; 99, 101, 105, 167, 198
 Collins, Bootsy; 169
 Colon, Richard 'Crazy Legs'; 107, 151, 152, 164, 167, 173, 177, 178
 Cook and Brown; 184
 Cook, Will Marion; 59, 69
 Cookie; 123
 Cool Sky 'Victor'; 124
 Cooper, Martha; 155, 156
 Cornelius, Don; 139, 140, 145, 148
 Count, Jeff; 123
 Covan, Willie; 68
 Craighead, Jean; 8
 Crazy Eddie; 122
 Crazy Legs. *Katso* Colon, Richard 'Crazy Legs'
 Creamer, Henry; 66
 Crease, Robert P.; 73
 Crocker, Frankie; 100
 D.J. Starksy; 97
 Dailey, Daddy-O; 100
 Damani Agyekum, Seba Kwesi; 91
 Dancin' Doug; 107, 111, 120, 121, 176
 Daniel, Jeffrey; 146, 147, 148
 Danny; 124
 Danny Dan; 125
 Davis Jr., Sammy; 100
 Dean, Dora; 53, 54, 55
 Dee; 124
 Dee Dee; 123
 Dee, Jimmy; 125, 151, 152
 Dee, Wallace; 106, 121
 Dehn, Mura; 7, 8, 80, 81, 82, 83, 84, 100, 112, 115, 143, 159, 160, 172, 173, 184, 186, 188
 Deuce; 155
 Dew, Anthony: Kool DJ Dee; 92, 93, 94, 136
 Diamond, John; 4, 45, 46, 47, 48, 49, 50
 Dickens, Charles; 44
 Diddley, Bo; 100
 Dinerstein, Joel; 73
 Disco King Mario; 89, 90, 91, 92, 93, 94, 112, 113, 123, 127, 133, 136
 DJ Boogiemane; 92, 93
 DJ Plummer; 111
 DJ Ronnie Ron; 92, 93
 DJ Smokey; 105, 127, 129, 132, 176
 Donnie Dee; 123
 Dr. Horse; 100
 Drac; 144
 Draughon, Tony 'Mr. Wave'; 154
 Drayton, Thaddeus; 64
 Du Bois, W. E. B.; 16, 55
 Du Bose, Angie; 122
 Duesy; 121
 Dunbar, Paul Laurence; 59
 Duncan, Isadora; 58
 Dunham, Katherine; 58, 63, 64
 Dwayne; 123
 Easy E; 123
 Eazy Mike; 107, 151
 Eddie (Rock Steady); 125
 Edwards, Cutler; 176, 177
 El Dorado Mike. *Katso* Eldorado Mike
 Eldorado Mike; 121, 122
 Emery, Lynne Fauley; 8, 65
 Estrada, Willie "MB"; 114, 115, 116
 Ewoodzie, Joseph C.; 95
 Fast Break; 152
 Fastbreak; 124
 Figueroa, Lein 'Spy'; 125
 Finesse; 155
 Flip; 155
 Flores, Juan; 79
 Fogerty, Mary; 193

Forsythe, Ida; 179
 Four Little Step Brothers, The; 183
 Four Step Brothers; 181, 182, 183
 Freeze; 123
 Fresh, Doug E.; 102, 203
 Frost, Wayne 'Frosty Freeze'; 153, 165
 Fuentes, Luis; 78
 Gabbert, Ken 'Swift'; 152
 Gaillard, Slim; 100
 Garcia, Peter 'Little Zambu'; 123
 Gayo; 124
 George; 124
 George, Nelson; 91, 97, 102
 George, Trina; 123
 Gibbons, Walter; 87, 88, 89, 281
 Glover, Melvin 'Master Melvin': Melle
 Mel; 96, 97, 101, 121, 165, 202
 Glover, Nathaniel 'Kid Creole'; 96, 102,
 121
 Godbolt, James 'Jimmy Slyde'; 170
 Goldstein, Richard; 103
 Gonzales, Babs; 100
 Goodman, Benny; 170
 Gottschild, Brenda Dixon; 8
 Grandmaster Flash; 5, 94, 96, 101, 102,
 103, 127, 132, 133, 134, 136, 151,
 200, 202, 203
 Grant, Mike; 109, 123
 Grasso, Francis; 85, 87
 Green Jr., William; 148, 149, 166
 Green, Chuck; 160
 Green, Jeffrey 'DOZE'; 153
 Green, Jim; 179
 Greenbaum, Mike; 75
 Greenlee, Rufus; 66
 Guzman-Sanchez, Thomas; 9, 116,
 142, 145, 149
 Hager, Steven; 8, 91, 92, 94, 97, 103,
 106, 115, 118, 119, 149
 Hale, Teddy; 191
 Halsey, Glynn Mario. *Katso* Disco King
 Mario
 Handy, W.C.; 20, 28
 Harlow, Larry; 78
 Hattunen, Johannes 'Hatsolo'; 208
 Hayes, Isaac; 101
 Hazzard-Donald, Katrina; 8, 9, 135,
 166, 178, 180, 181, 188, 189, 195
 Hazzard-Gordon, Katrina; 8, 16, 80
 Headspin Janet; 189
 Hebdige, Dick; 9
 Hector; 124
 Henderson, Douglas 'Jocko'; 100, 101
 Henderson, William 'Ahmed' 'Crazy
 Bowlegged Billy'; 122
 Herskovits, Melville J.; 7, 63
 Hill, Constance Valis; 58
 Hinkkanen, Taija; 208
 Holden, Stephen; 162
 Holloway, Anthony 'DJ Hollywood';
 96, 97, 98, 99, 102
 Holman, Michael; 8, 96, 97, 102, 106,
 107, 111, 112, 125, 132, 153, 154,
 156, 157, 165, 166, 167, 176, 178,
 179, 180, 190
 Horne, Anthony G.; 149; 'Cholly Rock';
 139; 'Cholly Rock' Horne; 88, 93,
 105, 107, 111, 117, 118, 119, 122,
 123, 127, 133, 144, 146, 157, 163,
 164, 165, 185
 Hutch; 123
 Hämäläinen, Hiski; 10
 Imperial JC; 107, 123, 127, 139
 Ingram, Cedric 'Cedi Moe'; 122
 Isomursu, Anne; 10
 Ivanov, Sergei; 179
 J. J. Disco King; 93
 Jackson, 'Baby' Laurence; 170, 191
 Jackson, Artie 'Aziz'; 122
 Jackson, Bee; 69
 Jackson, Henry 'Big Bank Hank'; 99
 Jackson, Jigsaw 'Human Corkscrew';
 180
 Jackson, Michael; 42, 139, 141, 142,
 183
 Jackson, Millie; 101
 Janet Rock; 121
 Jantunen, Jyrki 'General Njassa'; 198,
 200, 201
 JayQuan; 9, 10
 Jazzy Jay; 107, 108, 151
 Jefferson, Morris; 138
 Jeffries, Michael; 44

Jesus; 125
 Jimmy Lee; 152
 Joey; 124
 Johnny; 123
 Johnny Dee; 124
 Johnny Kool; 121, 122
 Johnson, Charles; 53
 Johnson, James P.; 65, 66, 67, 68, 69
 Johnson, James Weldon; 61
 Johnson, Stephen; 37, 38, 45, 46, 50
 Jones, Pete DJ; 92, 93
 Kaigh, Frederick; 63
 Kajander, Mikael 'Pimpu'; 201
 Kanerva, Petri 'Hypnotic'; 207
 Kano; 155
 Kaseem; 122
 Katz, Mark; 95
 Kempainen, Heikki; 201
 Kendrick, Nat; 108
 Kent, Clark; 90, 105, 106, 107, 109,
 117, 119, 120, 121, 132, 139, 175,
 183
 Kerminen, Riku 'J.A.K.'; 201
 Kid; 125
 Kid Glide; 155
 King Tim III; 98, 99
 Kinnunen, Hannu; 200
 Kippy Dee; 152
 Knowledge; 122
 Kojo, Timo; 198
 Kool Herc; 5, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 103,
 104, 105, 106, 107, 110, 111, 115,
 116, 117, 120, 121, 126, 127, 130,
 132, 133, 134, 135, 136, 138, 156,
 167, 188, 198
 Kool Joe; 123, 127
 Kool Moe Dee; 204
 Krasner, David; 52
 Kugelberg, Johan; 98
 Kusa; 119, 122
 Kärjä, Antti-Ville; 198, 201
 L. L. Cool J.; 203
 LA Sunshine; 102
 Lahtinen, Kimmo; 205
 Lalande, Tony 'Fuji'; 121, 165, 176
 Lane, William Henry; 4, 44, 45, 46, 47,
 48, 49, 50, 51
 Lanier, Jonathan 'Zambu'; 122
 Lawrence, Tim; 87, 89, 96
 Lee, Bobby; 125
 Lee, Bruce; 176
 Lee, Jimmy 'Aponte'; 125, 152
 Lehman, Christopher P.; 142, 145
 Lennie Len; 152
 Lewis, Wade; 123
 Lhamon Jr., W. T.; 41, 42
 Lil Boy Keith; 123
 Lil Flip Rock; 124
 Lil' Black Jack; 123
 Lil' Man: Lil' Crazy Legs; 152
 Lilo; 123
 Lindbergh, Charles; 71
 Lisitsyn, Dimitri; 10
 Little Boom; 125
 Little Joey; 125
 Little Manny; 125
 Little, Malcolm 'Malcolm X'; 190, 202
 Livingston, Theodore 'Grandwizard
 Theodore'; 94
 Lopez, Chino 'Action'; 153, 154
 López, Israel 'Cachao'; 76
 Lopez, Jose 'Airborne'; 155
 López, Orestes; 76
 Lopez, Tony 'Powerful Pexter'; 154
 Lott, Eric; 36, 42
 Lowe, Jim; 45
 Lyles, Aubrey; 67, 68, 69
 Lyons, Cliff 'Spider'; 155
 Machito; 78
 Macho; 124
 Maggie; 123
 Mancuso, David; 87
 Mangual, Noel 'Kid Nice'; 154
 Manning, Frankie; 35, 73, 170, 178, 187
 Manning, Harriet J.; 42
 Marciano, Gabriel 'Buck 4'; 153, 167
 Margie; 124
 Maribel aka Mama; 124
 Markham, Dewey 'Pig Meat'; 100, 101,
 179, 184
 Marx, Groucho; 120, 175, 176
 Master Ice; 94

Master Juba.*Katso* Lane, William Henry
 Mastin, Will; 62
 Masucci, Jerry; 78
 Mateo, Luis 'Trac 2'; 124
 Matthew; 124
 Maxey, Billy; 65
 McDowell, Ricky Darnell; 148, 149, 166
 McLaren, Malcolm; 198, 199
 McMains, Juliet; 77, 78, 79
 Metsäniitty, Lauri; 201, 203, 204
 Miettinen, Karri 'Paleface'; 10
 Mike C.; 101
 Mikkonen, Jani; 10
 Miller, Flournoy; 67, 68, 69
 Miller, Irvin C.; 66
 Miller, Norma; 187, 188, 190
 Mills Brothers, The; 182
 Minns, Albert 'Al'; 173
 Moisejev, Igor; 179
 Moke ja Poke; 100
 Monaghan, Terry; 15, 29, 72, 76, 161, 189, 190, 196
 Mongo(l) Rock: Mongo; 125
 Montalvo, Corey 'Icay Ice'; 154
 Montee, Kristy; 106
 Montgomery, Frank; 66
 Morales, Norberto 'Blue Eyes'; 124
 Morgan, Marcyliena; 194
 Moses, Cleveland; 148
 Mother Earth; 121
 Mr. Glide; 155
 Mr. Penquin.*Katso* Berry, Fred 'Rerun'
 Mäkelä, Miikka; 11
 Määttä, Tuomas; 10
 Nelson, Prince Rogers; 158, 159
 Nicholas Brothers.*Katso* Nicholas, Harold, Nicholas Fayard
 Nicholas, Fayard; 110, 175, 179, 181, 182
 Nicholas, Harold; 110, 175, 179, 181, 182
 Nieminen, Alex; 201
 Nikkola, Jari; 201
 Nurmi, Anna-Maria; 11
 Nylund, Dennis 'Ätä'; 208
 Olavarria, Raul 'Bos'; 124
 Overton Walker, Aida; 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59
 Pabon, Jorge 'Popmaster Fabel'; 9, 106, 107, 109, 114, 150, 153, 163, 177
 Palonen, Pasi 'Kool Ski'; 200, 201
 Parker, David 'Busy Bee'; 93, 94
 Parks Duncanson, Louise 'Mama Lou'; 160, 161, 162, 185, 186
 Parrish, Lydia; 7
 Parson, Thomas E.; 72
 Patterson, Terry 'Monk'; 123
 Peaches; 155
 Peanut; 128
 Pee Wee 'Amin'; 123
 Pell, Gilbert W.; 45, 51
 Phase 2; 104, 115
 Pierce, Billy; 66, 68
 Pikkarainen, Sara; 10
 Pinkard, Maceo; 66
 Pixie; 105, 109, 120, 121, 178
 P-Man; 124
 Poo Poo; 123
 Pope, Greg 'Campbellock Junior'; 147
 Popeye; 123
 Pops; 124
 Potts, Bobby 'Flip Rock'; 154
 Pow Wow; 123
 Presley, Elvis; 81
 Primrose, George; 175
 Primus, Pearl; 58
 Proctor, Tyrone; 147
 Pryor, Richard; 101
 Puente, Tito; 78
 Puppet Master; 123, 166
 Purnell, Mattie; 71, 72
 Quiñones, Adolfo 'Shabba Doo'; 147, 158
 Quiquito 'Little Kicks'; 153
 Rad, Sir Norin; 10, 110
 Ramos; 124
 Ramos, Ray 'Ray Ski' 'Lil Lep'; 124, 154
 Reed, Wilbur 'Squirpy' 'Shaka'; 122, 176
 Reeta; 123
 Reggie Reg; 124
 Rice, Thomas Darthmouth; 41
 Richards, Ben: Kevin Walker; 122
 Rip 7; 125

Ripatti, Tapani; 5, 199, 200
 Ritchie, Lionel; 159
 Robbie Rob; 123, 128
 Robinson, Bill; 56, 72, 82, 174, 175, 191
 Robinson, Sylvia; 202
 Rockwell, Marcus; 123
 Rodney B 'Puppet Master no. 2'; 123
 Rodriguez, Angelo 'Angel'; 123
 Rodriguez, Tito; 183
 Romero, Byron 'B-Herock'; 122
 Ron; 122
 Ronnie Dee; 123
 Ronnie Ron; 125
 Rose, (Pa)tricia; 9, 135, 137
 Rubberband; 124, 125
 Ruffin, Leonard; 68
 Ruotsalainen, Petteri; 201, 203
 Russell, Maude; 66
 Salter, Charles; 197, 205
 Samulin, Aira; 197, 205, 206, 207
 Sanderson, Ivan T.; 7, 8
 Sa-Sa; 105, 106, 107, 120, 121, 139, 176
 Scheper, Jeanne; 55, 57, 58
 Schloss, Joseph Glenn; 9, 110, 113, 114, 115
 Scooter; 123
 Scorpio: Mr. Ness; 121
 Scott-Heron, Gil; 101
 Seremet, Kenneth; 195
 Shakespeare; 39
 Sheila; 122
 Shorty; 124
 Shorty Rock 'Nelson'; 125
 Siano, Nicky; 87
 Silver, Tony; 157
 Sin Bad; 124
 Sirviö, Jussi; 11, 208
 Sissle, Noble; 64
 Sister Boo; 121, 122
 Sleepy; 122
 Slim and Sweets; 183
 Smalls, Warren 'Lil Jamaica'; 122
 Smith, Christopher J.; 38, 39, 42, 44
 Smith, Keith ja Kevin 'kaksoset'; 90, 91, 105, 106, 107, 110, 111, 117, 119, 120, 121, 165, 176
 Smith, Kevin 'Lovebug Starski'; 96, 97, 102
 Smith, Troy L.; 9, 10
 Snowden, George 'Shorty'; 71, 72, 74, 76, 178
 Solomon, Sam; 148, 149
 Solomon, Timothy 'Pop'n Pete'; 149, 158
 Sotiropoulos, Karen; 57
 Soto, Lorenz 'Kuriaki'; 153, 167
 Spec; 125
 Spring, Howard; 73
 St. Denis, Ruth; 58
 Stearling; 123
 Stearns, Marshall ja Jean; 7, 8, 33, 34, 36, 39, 44, 45, 53, 58, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 73, 80, 83, 169, 178, 179, 180
 Stevie; 123
 Stoddard, Tom; 22
 Stokes, Vincent. *Katsso* Kusa
 Strauss, Richard; 56
 Strickland, Rebecca; 62
 Stump and Stumpy; 184
 Sullivan, Ed; 183
 Take One; 152
 Tenkanen, Ismo; 199, 201, 202, 203, 204, 205
 The Twins. *Katsso* Smith, Keith and Kevin 'kaksoset'
 Thomas, Mitch; 140
 Thomas, Rufus; 100, 142, 144
 Thompson, Ahmir 'Questlove'; 145
 Thompson, Katrina; 15, 37, 38
 Thompson, Robert Farris; 7, 8, 9, 75, 169, 177
 Timmy Tim; 120, 121, 178
 Tip, Tap and Toe; 181, 182, 183
 Tito; 124
 T-LA Rock; 124, 127, 165
 Todd, David; 87
 Tom & Jerrio; 79
 Toop, David; 8, 100, 169, 178, 179, 180
 Torres, Santiago 'JoJo'; 125, 151, 152
 Trace 2; 125
 Trixie; 105, 106, 110, 121, 165, 166
 Tucker, Earl: 'Snakehips' Tucker; 81, 113, 175, 180

Tuittu, Nina; 10
 Turner, Nat; 32
 Tyrone the Mixologist; 92
 Uotinen, Jorma; 207
 Uridin, Jalal 'Lightin' Rod'; 101
 Victor; 124
 Viljanen, Kai 'Jesse13'; 206
 Vincent; 122
 Vincent, Rickey; 168
 Vinnie; 125
 Walker, Curtis. *Katso* Blow, Kurtis
 Walker, George; 54, 57, 59
 Washington, Charles 'Robot'; 142
 Wayburn, Ned; 67, 70
 Webb, Elida; 68, 69
 Weebles 'L-Mack'; 125
 Weinglass, Dewey; 179
 Wendell; 123
 Wendler, George; 71
 Westinen, Elina; 200
 Westwood, Tim; 201
 White, Barry; 101
 White, George; 69
 White, Herbert 'Whitey'; 74
 White, James. *Katso* Dee, Jimmy
 Whiteman, Paul; 72
 Whitman, Albert 'Pops'; 179, 181, 182
 Wiggins, Robert Keith 'Cowboy'; 96,
 101, 102, 198
 Wil Ski; 124, 154, 166
 Wilde, Oscar; 56
 Williams, Al; 183
 Williams, Bert; 54, 57, 59, 60
 Williams, Bill 'Slim the Robot'; 147
 Williams, Ethel; 61
 Williams, Louis; 179, 181, 182
 Williams, Rubberlegs; 65
 Williamson, Leo 'Fluky Luke'; 147
 Willie Will; 118, 119, 124
 Willman, Mira; 200
 Wilson, Jackie; 179
 Winter, Marian Hannah; 45, 46, 50
 Wizard Wiz; 125
 Wonder Mike; 99
 Yellow Banana; 122