

*Uni, irrallisuus ja huimaus: Couperinin musiikilliset eleet uudessa esityskontekstissa*

*Musiikki-tutkimusjulkaisu 2016/4*

MuT, cembalisti, tutkija Assi Karttunen

Moni muusikko pohtii tapaa, jolla useita vuosisatoja vanhaa musiikkia voisi esittää kiinnostavasti nyt, kun musiikin alkuperäinen historiallinen konteksti on jo kadonnut. Artikkelissani luotaan ranskalaisäveltäjä François Couperinin (1668–1733) cembalosävellykseen *Les Pavots (27ième Ordre, 1730)* sisältyvää gestiikkaa. Pohdin erityisesti tapoja, joilla uneen, huimaukseen ja irrallisuuteen liittyvien musiikillisten eleiden merkitysketjut muuntuvat uudessa, sosiokulttuurisessa esityskontekstissa.

Historiallisen viitekehyksen lisäksi kontekstista puhuminen tarkoittaa artikkelini puitteissa keskustelua ajasta ja paikasta, ja siitä miten paikallisuuden voi ymmärtää myös dynaamisena voimana. Kulttuurimaantieteilijä Doreen Massey (2015, 30, 59) ajatusten mukaan kehollinen tila-aika on kohtaamispiste samanaikaisille sosiaalisille suhteille, joilla on omat kausaliteettinsa. Massey (2013, 29) kuvaa paikan rakentuvan sosiaalisten suhteiden konstellaatioista. Paikka on siten rajaton dynaaminen prosessi, jolla ei ole yksittäistä identiteettiä, vaan se on täynnä sisäisiä konflikteja, mikä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö paikan ainutkertaisuudella olisi merkitystä. (Massey 2013, 30–31.) Tästä seuraa, että olemme itse luomassa ja määrittämässä paikkaa ja omaa suhdettamme siihen sen sijaan, että paikka mielletäisiin vain staattiseksi areenaksi. Esimerkiksi musiikin esitystilanteessa konserttitilan jakavat ihmiset luovat tilassa tapahtuvasta musiikista omat sosiaaliin suhteisiin perustuvat narratiivinsa, joita yhdistää yhdessä koettu konsertti.

Musiikillisen eleen tutkiminen on yksi nykypäivän musiikintutkimuksen ajankohtaisimpia alueita niin musiikin historian, esittämisen, musiikkisemiotiikan kuin populaarimusiikinkin tutkimuksessa (ks. esim. Chaouche 2001a, 2001b; Gritten & King 2011; Hatten 2004; Le Guin 2006, 65–104; Knust 2007; Aho 2009; Tångeberg-Grischin 2011; Wentz 2010). Musiikillisen kognition ja kehollisuuden suhdetta tutkineiden Rolf Inge Godøyen ja Marc Lemanin (2010, 13) määritelmän

mukaan musiikillinen ele pitää sisällään fyysisen liikkeen lisäksi myös liikkeen kokemiseen liittyvän mentaalisen aktivoitumisen. Tämä liikkeen ja merkityksen yhdistelmä on juuri eleen tärkein ominaisuus. Godøyn ja Lemanin (2010, 13) sanoin ele tuntuu ylittävän kartesiolaisen mielen ja kehon dikotomian. Partituurilähtöisen musiikintutkimuksen sijaan pyrin mieltämään musiikin kokemukselliseksi ilmiöksi. Musiikillisen, merkityksellisen liikkeen eli eleen kokee sekä soittaja että kuulija. Koska ele on nimenomaan musiikillinen, ei termi viittaa ”elehtimiseen” tai yksinomaan edes nähtävissä olevaan liikkeeseen. Partituurin tasolla liikkeeseen saatetaan vihjata monin notaation keinoin, kuten legatokaarin, artikulaatiomerkein ja soittoon liittyvin ohjein. Merkitysten lähtökohta siis sijaitsee musiikin notaatiossa mutta musiikilliset merkitykset syntyvät itse esityksen eleiden aikana ja seurauksena kunkin kuulijan kokemuksessa. Näin myös *Les Pavots* -kappaleen merkityksellisyys koostuu kerrostumista, joista osa on yleisiä (sosiaalisia) ja siten jaettavissa olevia, osa taas henkilökohtaisia.

Eleet sisältyvät vääjäämättä notaation kaaritus- ja artikulaatiomerkitöihin tai äänenkuljetuksellisiin asioihin eli siihen, miten äänet jakautuvat eri käsille; toisin sanoen siihen, mitä liikkeitä soittajan käsien pitää tehdä äänet soittaakseen. Muusikon ammattitaitoon kuuluu tunnistaa eleiden fyysisyys ja kyky soittaa ne ikään kuin ulos partituurista, jopa liikkeiden fyysisyyttä korostaen. Ele voi tehdä musiikin rakenteen joko selkeämmäksi tai tarkoituksellisesti hämärtää sitä ambivalenteilla ja yllättävillä painotuksilla. Usein eleen sisältämä fyysisyys on viestinnässään alkuvoimaisten, jo lapsuudessa omaksuttujen kehollisten liikkeiden iskostama. Siksi se ansaitsee tulla tutkimuksen kohteeksi partituurilähtöisen tutkimuksen lisäksi.

Menetelmällisestä näkökulmasta Couperinin *Les Pavots* -cembalosävellyksen gestiikkaa tutkiva artikkelini on kokemuksellista, taiteilijalähtöistä tutkimusta, joka ammentaa metodisten periaatteidensa ja lähtökohtiensa suhteen taiteellisen tutkimuksen käytännöistä ja muun muassa fenomenologisesta filosofiasta. Koska fenomenologia korostaa kokemuksellisuuden merkitystä tutkimuksessa, puoltaa se näkemystä, jonka mukaan muusikon oma ääni on kiinnostava yhtenä näkökulmana monista mahdollisista. Juha Torvisen mukaan (2009, 31) *kokemuksellisiksi tutkimuksiksi* voi kutsua tutkimuksia, joissa keskiöön nousee yksittäisen ihmisen kokemuksellinen ainutlaatuisuus ja jossa esiteoreettinen ja jopa esitutkimuksellinen

kokemusaines tuodaan tutkimuksen keskiöön. Toisena luokkana on erotettavissa omien tai toisten *kokemusten tutkiminen*, joka voidaan tehdä hyvin monin edellä mainitusta tavasta poikkeavin tavoin, esimerkiksi historiallisesti, lääketieteellisesti tai tilastollisesti. *Kokemuslähtöinen tutkimus* taas on Torvisen luokittelun mukaan tutkimusta, joka painottaa ja erittelee ”kokemuksellisen lähtökohdan merkitystä myös tutkimuksessa, joka orientoituu pääasiassa teoreettisesti ja jopa spekulatiivisesti” (Torvinen 2009, 27). Tämä artikkeli asemoituu erityisesti ensiksi mainittuun luokkaan, kokemukselliseksi tutkimukseksi.

Artikkelissani tukeudun erityisesti Mark Johnsonin, George Lakoffin ja Don Ihden fenomenologiseen ja kognitiiviseen tutkimukseen. Johnsonin ja Lakoffin (1980, 14) osalta sovellan musiikkiin ajatusta kehollisista metaforista, ja analysoin musiikillisia eleitä kehollisina metaforina, jotka kykenevät vetoamaan keho-mieleemme esikäsitteellisellä tasolla. Koska tarkoitukseni ei ole tässä artikkelissa käydä kriittistä keskustelua fenomenologisen filosofian perusteosten suhteen enkä myöskään pyrki kehittämään fenomenologista käsitteistöä teoreettisella tasolla, en viittaa kyseisen filosofisen tradition kirjallisuuteen systemaattisesti. Artikkeleeni sisältyy myös historian tutkimusta, koska oma taustani cembalistina on historiallisesti tiedostavassa esittämisessä (engl. *historically informed performance*). Artikkelini on siis yksi musiikillisepoeettinen luenta yhdestä Couperinin kappaleen esityksestä. Musiikillisten merkityksien paikantamisen ja määrittelyn suhteen tukeudun Tere Vadénin ja Juha Torvisen (2014, 209) käsityksiin musiikillisen merkityksen luonteesta ilmiönä, joka koostuu sekä arkaaisista että uudemmista kerrostumista. Sellaisenaan musiikillista merkitystä luonnehtii vahvasti asubjektiiivisuus. Se on välitila ja tasolla, jossa jako subjektiin ja objektiin ei ole vielä tai enää voimassa.<sup>1</sup>

Tarkoitukseni on keskittyä seuraaviin kysymyksiin. Mitä tapahtuu, kun 1700-luvulla sävelletty kappale irrotetaan alkuperäisestä esityskontekstistaan? Miten, musiikintutkijoiden Georgina Bornin ja David Hesmondhalghin sanoin, ”musiikeista tulee riippuvaisia vääjäämättömästä historiallisten uudelleentulkintojen prosessista

---

<sup>1</sup> ”[--] phenomenon that consists of layers, some recent, others archaic. As such musical meaning is strongly characterized by asubjectivity. It is in-between, in a state where the division of subject and object is not yet valid or valid anymore.”

sekä uusista asettumisista muuttuviin sosio-kulttuurisiin rakenteisiin” (Born & Hesmondhaghl ed. 2000, 36)?<sup>2</sup> Erilaisia ajallisia konteksteja yhdistävä ja niiden solmukohtiin paneutuva reseptiteoreetikko Hans Robert Jaussin (1982) monivaiheinen ja alun perin gadamerilaisesta hermeneutiikasta ammentava lähiluku auttaa minua kysymällä ”mitä teksti (tässä tapauksessa musiikki) sanoo minulle ja mitä minä sanon sille” sen sijaan, että yksinomaan kysyttäisiin ”mitä tämä teksti sanoi”. Erityisesti historiallisesti tiedostava esittäminen usein pyrkii mahdollisimman paljon alkuperäistä kontekstia muistuttavaan tilanteeseen. Artikkelissani ehdotan, että huomion voisi toisinaan kiinnittää myös mahdollisesti erilaiseen, outoon ja uusia kokemuksellisesti musiikillisia merkityksiä generoivaan esityskontekstiin.

Minkälaisia laatuja valittu uusi esityspaikka, tässä tapauksessa Kampin Hiljaisuuden kappeli (ks. alla), tarjoaa kappaleelle (niin sanottua) vanhaa musiikkia? Minkälaisia musiikillisia eleitä ja liikkeitä itse kehollistan soittaessani kappaletta *Les Pavots*? Minkälaisia *Les Pavots* -kappaleen eleet ovat historiallisesti taustoitettuina? Miten nämä artikkelini tutkimustuloksina esiintuomat keholliset uneen, huimaukseen ja irrallisuuteen liittyvät eleet kommunikoivat uudessa esityskontekstissa? Miten nämä eleet pitävät sisällään unen, irrallisuuden ja huimauksen fyysisyyttä?

### ***Les Pavots* – unikoiden ikonografia**

Voidaan sanoa, että François Couperinin musiikin kyvyssä sulkea ympäröivä maailma sisäänsä on jotain taianomaista. Tämä johtuu siitä tavasta, jolla ympäristön ilmiöt, kuten ystävät, muusikot, näyttelijät, hoviväki, kansallisuudet, rakennukset, puutarhat, tanssit, lintujen laulu ja alati vaihtuvat tunnelmat tulevat heijastetuiksi ja sisällytetyiksi Couperinin musiikkiin. Musiikki ei ole abstrakti, itseriittoinen ja erillinen oma saarekkeensa, jonka voisi ajatella olevan irrallaan sitä ympäröivästä elämästä.

Oman säveltäjän äänen löytäminen antoi Couperinille uudenlaisen ”olokulman”, itsenäisen ja tuon ajan muusikolle tyypillisistä sidonnaisuuksista riippumattoman

---

<sup>2</sup> ”[M]usics become subject to inevitable historical process of reinterpretation and the reinsertion into the changing sociocultural formation [--]”.

aseman. Yleensä Couperinin kaltainen muusikko oli joko kirkkomuusikko, urkujen- ja cembalonsoiton opettaja tai musiikillinen johtaja hovin orkestereissa ja yhtyeissä. (Clark ja Connon 2002, 18–20.) Couperin kykeni hankkimaan itselleen yksilöllisen aseman eräänlaisena musiikillisena runoilijana, vaikka hänen virallinen toimenkuvansa oli toimia urkurina, cembalistina ja cembalonsoiton opettajana. (Couperinista ks. esim. Beaussant 1980; Tunley 1982; Mellers 1987.)

201

*Les Pavots.*

Nonchalamment.

1

4

8

11

### **Esimerkki 1. François Couperin: *Les Pavots*, tahdit 1–11.**

Kokoelma Couperinin cembalokappaleita, *27ième Ordre* (1730), oli säveltäjän viimeinen ja, mahdollisesti johtuen sen sisältämien kappaleiden h-molli sävellajista, se tuntuu viittaavan yksinäisiin ajatuksiin. Nimittäin ”yksinäinen” ja ”melankolinen” (ransk. *solitaire* ja *mélancolique*) ovat sanat, joita säveltäjä Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) käyttää kuvatessaan h-molli-sävellajin karakteristiikkaa (Ranum 2001, 340). Alkuperäisten esityserkintöjen mukaan tämä kappale, jonka Couperin nimesi unikoiden mukaan, tulisi soittaa välinpitämättömästi (ransk. *nonchallamment*). Tämän artikkelin musiikkiesimerkeissäni olen koettanut demonstroida niitä erityisiä keinoja, joilla Couperinin musiikki manifestoi irrallisuutta, uneksumista ja huumaantumista (ks. Esimerkit 1 ja 2).

Unikkojen ikonografia viittaa uneen, uneksuntaan, ja siten myös itse kuolemaan. Kukkaa ja sen siemeniä käytettiin huumaaviin ja lääkinnällisiin tarkoituksiin. Sceaux’n linnan Aurinkopaviljongin (rakennettu 1672) kupolin fresko (ks. Kuva 1) kuvaa Yön, Talven ja Vanhuuden henkilöitymiä tummansinisin ja varjoisin sävyin. Amoriinia muistuttava Uneksi nimetty lentävä hahmo kantaa käsissään unikoista solmittua seppelettä.



**Kuva 1. Sceauxin linnan Aurinkopaviljongin fresko, jonka on maalannut Charles Le Brun (1619–1690). Lähde: Dupont-Logie ja Pitiot (2000, **takakansi.**)**

Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* (XI, säkeet 603–606) Uni majoilee luolassa, jonka oviaukko on koristeltu unikoin. *Les Pavots* -kappaleen unikoiden tarjoama uni on kuitenkin luonteeltaan yhtä huumaavaa kuin elämä itse. Toistuvat ja huojuvat terssikulut soivat diskantissa tukahtunein, valittavin ja oudolta kuulostavin värein. Koska cembalon barokkivireisyys korostaa ylärekisteristä soitettujen duuriterssien

huojunnan nopeutta, huojunta muuttuu trillimäisen nopeaksi, lähes kirkuvaksi.<sup>3</sup> Kappaleen pavane-tanssia muistuttavaa tasajakoista poljentoa hämätään yllättävien kaaritusten aikaansaamalla vaihtuvalla iskutuksella. Kuten Mercurius sanoo Nicolas Bernierin (1664–1734) säveltämässä kantaatissa *l'Aurore* (julkaistu vuonna 1739): ”Ravista, ravista, jumalainen Uni, hurmaavia unikoitasi; ja palkinnoksi anna niiden tuntea tarjoamasi ilot.”<sup>4</sup> Koko *Les Pavots* -kappaleen tekstuuri on kirjoitettu poikkeuksellisen korkealle ilman tavanomaista tunnetta keskirekisterin alapuolella soivan bassolinjan kannattelusta; musiikki tuntuu siten kuin leijuvaan ilmassa.

### **Eriaikaisuus, leijuvuus ja kehämäinen toisto**

*Les Pavots* -kappaleen ensimmäiset tahdit (2–4) sisältävät epätavallisen paljon etusäveliä, eli *port de voix* -säveliä. Ne pehmentävät puolinuotein kulkevaa *alla breve* -perusiskutusta ja antavat melodialinjalle huolettoman elegantin vaikutelman. *Port de voix* -heleet soitetaan tyypillisesti iskulle, mutta ne voidaan myös soittaa hieman ennen tai jälkeen iskun. Tämänkaltainen eriaikainen soitto on tyypillistä cembalisteille ja olennainen osa hyvää, monipuolista tekniikkaa.<sup>5</sup> Notatoidut *port de voix* -etuheleet ohjaavat käsien soittoa eriaikaisuuteen erityisesti kohdissa, joissa heleitä on paljon vaikkapa oikeassa kädessä vasemman käden tekstuurin ollessa pelkistetympi. Silti kuulija ei välttämättä näe mitään erityistä ”elehdintää”, vaan kyseessä on musiikin fyysisyyden painottaminen ja ottaminen osaksi ilmaisua. Kuulijalle tämä välittyy pikemminkin musiikin sävykkyytenä ja elävyytenä, ja kuulijan voi olla vaikea tarkalleen tietää, mistä nämä sävyt ja elävyys ovat peräisin. Kyseessä on siis hienovarainen fyysinen soittamisen aikainen liike, joka ei tähtää tiedottamiseen samassa mielessä kuin vaikkapa viittomakielen liikkeet.

---

<sup>3</sup> Intervallin huojunta viittaa tässä viritysterminologiaan, jossa huojunta (engl. *beating*) on korvin kuultava ilmiö, joka johtuu kahden äänen yläsävelketjujen epäpuhtaudesta suhteessa toisiinsa.

<sup>4</sup> ”Verse, verse divin Sommeil tes pavots enchanteurs.”

<sup>5</sup> Rytmisestä epäsäännöllisyydestä muun muassa Couperinin musiikissa ks. Willner (2007, 17–18) ja Monelle (2000, 104).



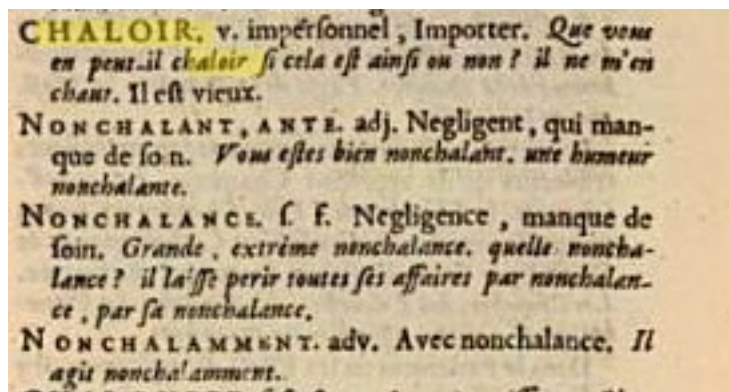
Perusiskutukseen lisätään vielä uusi piirre kaarilla, jotka Couperin usein merkitsee toisen ja kolmannen iskun välille sitoen nämä iskut toisiinsa, jolloin rytmikka muuttuu synkopoivaksi. Notaatiossa olevat legatokaaritukset ohjaavat käsiä irtoamaan koskettimesta kaarten loppuessa. Näin kädet tulevat vääjäämättä toteuttaneeksi musiikkiin sisältyviä painotuksia ja äänen sitomista. Nämä kaaret hämäävät kahteen menevää perusiskutusta ja saavat aikaan vaikutelman kuin bassolinjan poljento olisi yhden neljäosan myöhässä. Kuulostaa kuin koko iskutus siirtyisi pois paikoiltaan (toiselle iskualalle) ja kääntyisi siten päälle. Rytmimusiikissa tällaista ilmiötä kutsuttaisiin ”kompin kääntämiseksi”. *Les Pavots* -kappaleessa tähän vain vihjataan ja välillä kappale etenee normaalin iskutuksen mukaan. Kappaleen rytmikka on siten kokonaisuutena ambivalenttia ja monitulkintaista.

Couperin kirjoittaa *Les Pavots* -kappaleen alkuun esityserkinnän *nonchalamment*.<sup>6</sup> Ilmaus *nonchaloir* on löydettävissä jo vuoden 1443 Charles d’Orleansin balladeista ja se tarkoittaa välinpitämättömyyden suhtautumista (D’Orleans 2004, ei sivunumeroa). Kädet kirjaimellisesti irtoavat koskettimesta *port de voix* -heleiden kaarien lopuissa. Runsas *port de voix* -heleiden määrä aiheuttaa sen, että ne eivät ikään kuin täysin mahdu vasemman käden tarjoaman iskutuksen puitteisiin, mikä aiheuttaa luonnosmaista ja hienostunutta ”suloista sekasortoa” käsien liikkeisiin ja kuuluu tekstuuriin.<sup>7</sup> *Port de voix* -heleet ravistellaan koskettimistolle puolihuolimattomasti ja nonchaleeraavasti. Couperinin kappaleessa *Les Pavots* välinpitämättömän tavan soittaa lukuisat *port de voix* -nuotit voi tulkita olevan kuin irrottautumista tai ravistautumista irti elämänkulusta, kuin soittaja piittaamattomuuttaan kirjaimellisesti kadottaisi elämänhalunsa ja ruumiinsa lämmön, ranskaksi *chaleur*.

---

<sup>6</sup> Ks. myös Godefroy 1881. Hakusana *nonchaloir*.

<sup>7</sup> Nicolas Boileau-Despreaux (1636–1711) sanoo *Art poétique* -teoksessaan (1937 [1674], 181): ”Chez elle (l’ode) un beau desordre est un effet de l’art.” (suom. Suloinen sekamelska antaa oodille taiteellisen vaikutelman.)



**Kuva 2. Hakusana ”Nonchaloir” eli olla halveksivan välinpitämätön ja piittaamaton l’Académie françoisen sanakirjassa vuodelta 1694. Lähde: Dictionnaire de l’Académie françoise. [1694].**

Piittaamaton asenne liittyy usein myös toiseen ravistelevaan eleeseen, olkien kohautteluun (kohautella olkiaa, ransk. *hausser les épaules*). Ele liittyy nonchaleeraamiseen erityisesti Jean-Baptiste Molièren näytelmissä kuten *Porvari aatelismiehenä* (II näytös, kohtaus 9). Ranskan kielen ja kulttuurin tutkijan Sabine Chaouchen (2001a, 175) mukaan nimenomaan Molière, ranskalaisista näytelmäkirjailijoista ensimmäisenä, halusi irrottautua klassisen retoriikan säännöistä ja ottaa käyttöön arjesta tutut, vähemmän muodolliset eleet. Esimerkkinä hän ottaa esiin (Chaouche 2001a, 193) Molièren näytelmän *George Dandin* (1669), jossa jalosukuinen Angélique kohauttelee välinpitämättömän halveksinnan ilmauksena olkapäitään George Dandinille, joka kimpaantuneena kieltää tyystin moisen eleen (Molière 2015 [1669], 30). Klassiseen retoriikkaan pohjaava Gilbert Austinin *Chironomia* (2010 [1806], 353) tuomitsee olkien kohauttelun yksiselitteisesti. Samalla olkien kohauttelun eleen kerrotaan liittyvän nimenomaan välinpitämättömyyteen ja halveksuntaan: ”Olkapäiden nostaminen ja kohauttelu välinpitämättömyyden tai ylenkatseen ilmaisemiseksi on [eleenä] ainoastaan teatraalinen, ja siihen tulisi turvautua lavallakin säästeliäästi.” (Austin 2010 [1806], 353.)

Olkien kohauttelun ele oli myös 1700-luvun Ranskassa täysin epäsopiva ammattimaiselle puhujalle (Chaouche 2001a, 77). Michel Le Faucheur (1657) varoittaa olkien liikuttelusta ylipäättään, koska ”oikea välimatka pään ja olkien välillä

saa kauluksen näyttämään pitkältä, mikä on yksi saarnaajan kauneimmista piirteistä”. (Faucheur teoksessa Chaouche 2001b, 180.)<sup>8</sup> Käsien ei tulisi olla joutilaat tai toimetomat mutta ei myöskään jatkuvassa liikkeessä. Pahe, jonka reetorit tuntevat nimellä *Le babil des mains* viittaa tapauksiin, joissa kädet ikään kuin ”pälpättävät” liikaa (Chaouche 2001a, 78). Tällainen olkiaan kohautteleva asenne vastaa ranskalaisten tapaa sanoa *c’est la vie*; sellaista se elämä on.

Ele on siis kiinnostavalla tavalla sekä sopimaton että ylväs. ”Nonchaleerava” välinpitämättömyys katsottiin myös hienostuneeksi; jotenkin rennon huolettomaksi: *negligence noble*.<sup>9</sup> Siten musiikissa olevaa epätavanomaista määrää *port de voix* -etusäveliä ei välttämättä tarvitse tulkita työstettynä koristeellisuutena vaan paradoksaalisesti jonain täysin päinvastaisena: maailmasta ja sen sidoksista irrottautumisena. Siinä on metaforisella tasolla jotain samaa kuin olkien kohautteluun sisältyvässä ravistautumisessa. Kuten Lakoff ja Johnson (1980, 14–15) ehdottavat, kehoamme orientoivat metaforat antavat käsitteille tilallisen suuntautuneisuuden. Heidän antavat esimerkit liittyvät kielellisiin, kehollisiin metaforiin, kuten iloon ylöspäin suuntautuneena mielialan nousemisena ja keveytenä. Esimerkkinä voisi mainita toisaalta apeuden, joka suomenkielessä saa alaspäin suuntautuvan muodon *alakuloisuus*. Tässä mielessä *Les Pavots* -kappaleen irtisanoutuminen on kehollisesti irrottautuvaa, puistelevaa, kohauttelevaa tai ravistelevaa liikettä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että soittajana kohauttelisin olkiani kappaletta *Les Pavot* soittaessani vaan soittoon vain liittyy fyysistä liikettä, joka on näennäisen sattumanvaraista: käden pieni, lähes huomaamaton heilahdus laitetaan vauhtiin, mutta sen seuraukset, ja useammat pienet heilahdukset (useat *port de voix* -äännet) syntyvät liikkeiden sisäisistä lainalaisuuksista eivätkä niinkään joistain ulkoapäin määräytyvistä säännöistä.

Tahdissa 10 (ks. Esimerkki 1) rinnakkaiset, asteittain kulkevat suurten terssien muodostamat kulut (kaksi suurta terssiä peräkkäin), joita muun muassa Jeppesenin (1992, 100) mukaan ei yleensä 1600-luvulta lähtöisin olevassa kontrapunktissa

---

<sup>8</sup> ”Car si la juste distance qui se trouve entre les épaules & la tête, & qui la fait la longueur de col est une des principales beautés d’un Prédicateur [–]”

<sup>9</sup> Mieleen tulee Antoine Watteau’n maalaus *L’Indifferent* (1717), joka esittää silkkiin pukeutunutta nuorta miestä, joka on juuri ottamaisillaan tanssiaskelen.

pidetty täysin hyväksytyinä tai suositeltavina, koristellaan *port de voix* -etusävelin, jotka korostavat kulun kromaattista luonnetta (palautettu C muuttuu Cis-ääneksi) ja muodostavat siksak-kuviointia muistuttavan kulun.

Tahdeissa 18–19 rinnakkaiset terssit toistuvat yksitoikkoisesti ikään kuin huumaantuneina. Lisäksi tahdeissa 21–22 kuuluu murrettujen sekstien sarja samalla, kun bassolinja kiipeää epätyypilliseen rekisteriin, diskanttiin (ks. Esimerkki 2). Tekstuuri, josta tavanomainen bassossa soiva linja puuttuu, luo painottoman ja ilmavan vaikutelman. Myös terssit ovat välinpitämättömästi murrettuja, ja siten ikään kuin ne nähtäisiin epäselvästi ”kahtena”. Tahdeissa sointiväri on kirpeän tukahtunut Cis-duuri-sointu. Näillä haurailta ja barokkivirityksessä nopeasti huojuvilla, värisevillä tersseillä ei ole melodista sisältöä, ja niiden toistuminen ei sisällä mitään muuta kuin huojuvaa liikettä ja oudon sointivärin. Couperinin aikaan cembaloa ei viritetty tasavireiseen viritysjärjestelmään, vaan eri tyyppisiin barokkisiin systeemeihin, jotka korostivat sävellajien sointieroja. Sävellajin huonous kuuluu erityisesti siihen kuuluvien duuriterssien nopeana huojuvantana, joka on trillimäisen värisevä. Tällaisiin sävellajeihin kuuluivat erityisesti harvinaiset duurit, kuten H-duuri tai As-duuri ja mollit, kuten h-molli, e-molli tai fis-molli, joiden dominanttisointu oli jo sointiväritään kaukana puhtaasta.



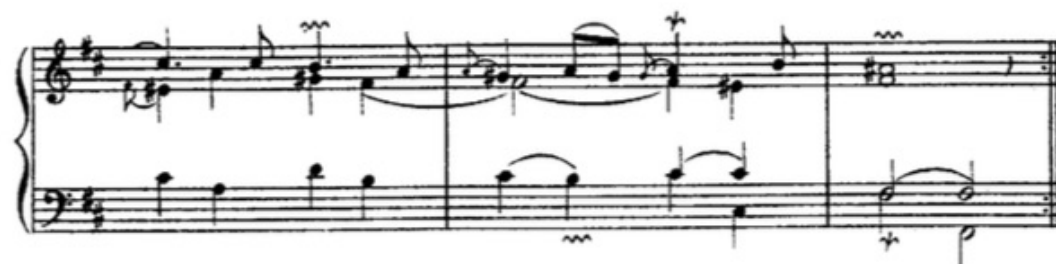
15



18



21



24

**Esimerkki 2. François Couperin: *Les Pavots*, tahdit 15–26.**

Ilmiötä voisi verrata mytologisen runouden liikkeeseen ja toistoon liittyviin kielikuviin. Ovidius ja Vergilius kuvaavat molemmat manalaan rikoksista tuomittujen yksitoikkoisia tehtäviä: Iksionin ikuisesti pyörivää kehää, Tantaloksen alati pakenevaa aaltoa, ja Sisyfoksen pyörittämän kiven jatkuvasti alas kierivää liikettä. Nämä

sykliset, yksitoikkoiset ja järjettömät liikkeet on traditionaalisesti yhdistetty turhautumiin, rangaistuksiin ja kärsimykseen. (Oksala 2000, 75, 121.)

Yhteenvetona voidaan sanoa, että Couperinin *Les Pavots* -sävellyksestä löydettävät musiikilliset piirteet, jotka manifestoivat maailmasta irrottautumista ja irrallisuutta, ovat seuraavat:

1) Huomattava määrä *port de voix* -etusäveliä saa melodianmuodostuksen vaikuttamaan luonnoksenomaiselta. Melodia leijailee bassolinjan suhteen eriaikaisena ja tahdistamattomana. Irrottautuminen bassosta antaa välinpitämättömän ja huolettoman vaikutelman.

2) Bassolinja kiipeää diskanttiin luoden vaikutelman osittaisesta, ”suhteellisesta hiljaisuudesta”. Osaan tekstuuria tulee auditiivinen aukko. Filosofin Don Ihden (2007 [1976], 76) on käyttänyt hiljaisuutta koskevan fenomenologian kuvauksessaan ilmausta ”suhteellisen hiljainen” (engl. *relatively silent*). Kuultuun auditiiviseen kenttään tulee osittainen tyhjyys esimerkiksi, kun kuulijan toisen korvan puolella on vilkasliikenteinen katu ja toisella puolella verrattain hiljainen puisto.

3) Harmoninen toisto takertuu toistamaan itseään. Sointujen vaihtuminen ja sen aikaansaama harmoninen virtaus pysähtyy.

4) Harhailevien, leijuvien rinnakkaisten terssien toistuvuus viittaa sisäiseen kärsimykseen.

5) Tukahtuneiden Cis- ja Fis-sointujen käyttö korkeassa diskantissa, jossa ne eivät barokkiviritysjärjestelmien puitteissa soi kirkkaasti vaan duurisointujen suuret terssit värisevät epäpuhtauttaan.

### **Esitystila kohtauspaikkana**

Doreen Massey (2008, 30, 59) paikallisuuden määritelmän mukaan tila tai paikka voidaan kokea eri toimijoiden samanaikaisten tarinoiden kohtauspaikkana tai risteyksenä. Kullakin tarinalla on oma sisäinen kausaliteettinsa, jotka aiheuttavat

aiemmin määrittelemättömiä ja sisäisistä syistä johtuvia tapahtumia. Paikka voidaan siten ymmärtää tapahtumisena ja tulemisena, ikään kuin dynaamisena prosessina, jolla on omat sisäiset ristiriitansa. Näin ollen esityspaikkaa ei tarvitse nähdä pelkkänä staattisena areenana. Siksi myös esiintyvä muusikko kiinnittää huomionsa esittämänsä musiikin elävään kontekstiin, siihen tilaan ja paikkaan, jossa musiikki tulee eläväksi.

Esitin *Les Pavots* -kappaleen Kampin kappelissa, jota kutsutaan myös Hiljaisuuden kappeliksi. Kappeli on rakennettu pääosin puusta, ja sen pyöreä, orgaaninen ja kohtua muistuttava muoto on enimmäkseen tarkoitettu hiljentymiseen ekumeenisessa hengessä. Kappelin arkkitehtuuri on jo sinällään kuin hiljaisuuden manifestaatio. Se on istahtanut Narinkkatorin laitaan pohdiskelemaan kuin vanha kanto keskelle töistä palaavien ja kauppaan rientävien ihmisten paljoutta. Se muistuttaa sisäisestä levosta hektisen elämämme keskellä, ja siten se on omalla tavallaan ihanteellinen paikka esittää Couperinin musiikkia.



### **Kuva 3. Hiljaisuuden kappelin ulkoseinän puupaneelia. Kuva: Assi Karttunen.**

*Les Pavots* -kappaleen alkuperäinen esittämisen konteksti on muuttunut ja uudenlainen. Jokin tutuksi koettu kulttuurinen ilmiö voidaan irrottaa normaaleista yhteyksistään myös ikään kuin surrealistisena tekona, jolloin irrottaminen voi olla avuksi ilmiön kokemisessa jonakin muuna kuin vain 'normaalina' (Clifford 1981, 562–563). Siksi lienee olennaista pohtia eteen tarjoutuneen uuden esittämiskontekstin laatuja. Lisäksi on mahdollista nähdä tämä uusi konteksti mahdollisuutena ennenkuulumattomiin ja tuoreisiin tulkintoihin. Tämä ei tarkoita sitä, että soittaisin *Les Pavots* -sävellyksen jotenkin aivan eri lailla tässä uudessa paikassa, vaan merkitykset muuntuvat omassa ja ennen kaikkea paikalle kokoontuneiden ihmisten kuulokokemuksessa ja uudesta esityspaikasta johtuen.

Kappeli osoittautui olevansa kaikkea muuta kuin staattinen arena. Esiintyjänä annoin yleisölle luvan tulla sisään ja mennä ulos esitystilasta. Lupa annettiin siksi, että minulle kerrottiin kappelin olevan suosittu turistikohde ja että se aina välillä oli tunnelmaltaan yllättävän levoton. Vastasin tähän nimeämällä konserttini otsikolla, joka ennakoi tulevia keskeytyksiä ja häiriötä: *Hiljaisuus keskeyttää musiikin – musiikki keskeyttää hiljaisuuden*. Konsertti oli rakennettu tavalla, joka sallii keskeytyksiä tulemisen joko hiljaisuuden, metelin tai musiikin toimesta. Ohjelmalehtisessä kerroin, että saatan keskeyttää soittoni silloin tällöin ja että tällöin menen mahdollisesti istumaan hetkeksi kirkon penkkiin. Keskeytyksiä todellakin kuultiin. Joukko ihmisiä saapui konserttiin kesken kaiken, jonkin kännykän tärinähälytys meni päälle ja hiljaisemmat hetket sekoittuivat Kampin ostoskeskuksesta kannettujen muovikassien kahinaan. Lopetin soittoni kahteen, kolmeen kertaan, ja joka kerta menin istumaan kirkon penkkiin hetkiseksi. Ohjelma koostui nykysäveltäjä Graham Lynchin ja Couperinin musiikista, mukana myös *Les Pavots*. Yksi yleisössä istunut henkilö valitti kirkon henkilökunnalle siitä, että yleisöä päästettiin kappeliin ja kappelista ulos kesken konsertin.



Kappelin voisi sanoa olevan betonista ja puusta rakennettu erilaisten toimijoiden ja tapahtumien kohtauspiste. Se vihjaa selvästi sisäiseen mietiskelyyn. Kuitenkin etualalla on alttari, jota ei saanut siirrettyä pois konsertin ajaksi. Tila on erittäin kaikuista. Pitkä puinen cembaloni oli pakko jättää vähän oudosti sivuun, seinän viereen, koska kappelin etualalla ei ollut tilaa. Kappelin kalustus ja sisustus on rauhoittavan yksinkertainen, jos verrataan perinteisiin kristillisiin kirkkoihin. Mitään kultaista koristeellisuutta, patsaita, maalauksia tai pyhimysten kuvia ei ole. Puiset penkit ovat korostetun yksinkertaiset. Lattialla on harmaita tyynyjä, jotka viittaavat moderniin, minimalistiseen pohjoismaiseen sisustukseen. Tyynyt (joilla yksi kuuntelijoista, tanssija-ystäväni, lepäsi) viittaavat melkein kuin terapeuttiin hoitoihin, ja ne auttavat luomaan rentoa tunnelmaa.

Vaikka kappelilla on oma maantieteellinen sijaintinsa, se on rajaton konsertin aikaisten tilaan kätkeytyvien ja hetkessä syntyvien tarinoiden eli narratiivien suhteen. Kristillinen traditio pitää tilassa yllä omaa institutionaalista ja hengellistä rooliaan, kun taas arkkitehtuurilla on oma pohjoismainen, moderni kontekstinsa, joka tuntuu viittaavan lähes zen-meditaation kaltaisiin käytäntöihin. Itsekin annoin tilalle oman merkitysten kerrostumani soittamalla siellä cembalomusiikkia, kun taas yleisön jäsenet toivat lukemattomat sisäiset maailmansa osaksi tilaa ja sen kokemusta ajassa. Konserttitradition institutionaaliset muodot ja Sibelius-Akatemia, olivat nekin läsnä. Kohtaaminen tapahtui siten kirkon henkilökunnan, turistien, cembalomusiikin ystävien, taiteilijakollegoiden, ystäväni ja viereisestä kauppakeskuksesta saapuneiden sunnuntaiostosten tekijöiden välillä.

Paikan identiteetti muodostui hallitsemattomaksi eläväksi organismiksi, jolla todellakin oli omat sisäiset ristiriitansa. Mainittakoon ilmeinen konflikti hiljaisuudelle omistetun kappelin ja siellä soitetun konsertin välillä. Jotain hieman yllättävää on modernin, ekumeeniseksi ilmoitetun kirkkoarkkitehtuurin ja Kampin seurakunnan tilassa ilmaisemien kirkollisten sovinnaisuuksien välillä; tilassa on kuin onkin kristillinen alttari ja risti. Vaikka monille turisteille kappeli oli selkeästi sisäisen hiljentymisen paikka, häiritsi tätä jatkuvasti sisään ja ulos virtaavan väen hälinä.

Konserttini ohjelmisto ei ollut liturgista, mutta siihen sisältyi monia hiljaisuuden, taukojen, häivytysten, poisjäämisien, huokausten, keskeytysten ja haipumisten

musiikillisia ilmauksia. Nämä musiikilliset ilmiöt määritellään ja eritellään jo varhaisissa puhetaidon oppaissa osana musiikillisen mietiskelyn muotoja (Bartel 1997, 447.) Voisi sanoa, että konsertissa kuultiin hiljaisuuden ääniä. Jo aiemmin mainitun Ihden ([1976] 2007, 75) auditiivisessa fenomenologiassa hiljaisuuden äänet havaitaan alati fokusoivan eli johonkin tiettyyn ääneen tarkentuvan kuuloaistimuksen ääri rajoilla (engl. *focus–fringe*). Musiikin yhtenä tehtävänä on siten houkutella kuulija myös juuri ja juuri kuultavissa olevien ilmiöiden äärelle. Koska konsertin ajatuksena oli hyväksyä sekä tilan osittainen hiljaisuus että sen keskeytymiset osaksi konsertin kuulokokemusta, oli sen piirissä mahdollista kokea useita musiikintutkimuksen käsittelemiä musiikillisia hiljaisuuksia. Torvisen (2009, 35) erittelemänä näitä ovat musiikkia ympäröivä, suojaava hiljaisuus, musiikin kudoksen sisäiset hiljaisuudet ja tauot sekä musiikkia kehystävä hiljaisuus. Mikä tahansa musiikki ei soveltuisi tämäntyyppiseen konserttiin, mutta Couperinin ja Lynchin musiikki sisältävät jo itsessään tähän sopivaa tekstuuria. Kuten alkupuheenvuorossani toivoin, aplodeja ei tällä kertaa kuultu. Tosiasiassa en olisi halunnut aloittaa konserttia puhumalla, mutta päädyimme lopulta tähän ratkaisuun keskusteltuani asiasta kappelin henkilökunnan kanssa.

Nämä ainutlaatuiset ja jossain määrin sattumanvaraiset elementit loivat kokemuksen tietystä paikasta, joka ei ollut ”piste kartalla” vaan Doreen Masseyta (2008, 29) siteeraten, yksittäinen paikallisten ja laajempien sosiaalisten suhteiden polttopiste, kertomuksien ja aikeiden sulatusuuni. Esiintyjälle ja muusikko-tutkijalle tämä kaikki tuo mukanaan lukemattomia tilaisuuksia pohtia tilaa, elää sen ehdoilla ja ennakoida sitä tavoilla, jotka parhaassa tapauksessa ovat vuorovaikutuksessa annettujen, hetkessä tapahtuvien muuttujien kanssa sen sijaan, että muusikko-tutkija pyrkisi johonkin ‘historialliseen’, jonka laaduista emme ole kaikilta osin perillä.

Vaikka konserttia ei voi kutsua varsinaisesti surrealistiseksi, sen aikana käytettiin muutamia surrealismille tyypillisiä havaintoon vaikuttavia keinoja. Ilmoittamalla (konsertin otsikossa), että soittamalla keskeytän tilan suhteellisen hiljaisuuden sisältämän kahinan ja lievän hälinän, muutin konserttitradition perusasetuksia ja niistä kumpuavia odotuksia. Filosofin Timo Kaitaro (2008, 95–96) käsittelee surrealistien käyttämiä menetelmiä nimenomaan todellisuudessa ilmenevien odottamattomien kytkeäntöjen ja kuin uusina avautuvien näkymien taiteena. Tilan äänten

ennakoimattomuus vei minut tilanteeseen, jossa surrealistiselle taiteelle ominaisesti materia, eli tässä tapauksessa tilan oma soivuus ja tilassa kuultu häly, on autonominen, soittamisestani riippumaton muuttuja (ransk. *l'autonomie des matériaux artistiques*). Konsertin osaksi otetut esitystilän odottamattomat äänet muuttavat auditiivista odotushorisonttiamme. Kaitaro (2008, 105) ottaa esiin tämän ennalta arvattavien ja tavanomaisten odotusten purkamisen (ransk. *désautomatiser*) yhtenä surrealistien käyttämistä havaintoomme vaikuttavista menetelmistä. Kuten konsertin otsikossa luvattiin, hiljaisuus alkoi yhä enemmän keskeyttää musiikin, mitä pidemmälle konsertti eteni. Kun musiikki loppui, oli hiljaisuuden vuoro vallata tilan äänimaisema. Koska hiljaisuuttakin käytettiin osana konsertin auditiivista materiaa, voisi sitäkin mahdollisesti pitää surrealistisena menetelmänä, jota André Breton kutsui aikoinaan nimellä *détournement*. Sananmukaisesti *détournement* tarkoittaa kavallusta, suunnanvaihdosta tai -kaappausta ja anastusta, ja surrealistisessa mielessä tällä tarkoitetaan jonkin asian anastamista käyttöön, joka poikkeaa alkuperäisestä. (Kaitaro 2008, 100–101.)



**Kuva 4. Näkymä Kampin Hiljaisuuden kappelin sisältä. Kuva: Assi Karttunen.**

### **Konteksti muuntaa kokemiamme *Les Pavots* -kappaleen merkityksiä**

Minulta kysytään usein, miksi puhua esittämisen kontekstista, itse esittämisen *momentumista* (mitä, missä, milloin, miten). Tämä on saanut minut pohtimaan, mistä

oikeastaan puhumme, kun oletamme puhuvamme musiikista. Yksi alussa mainituista tutkimuskysymyksistäni oli se, miten uusi esityskonteksti muuntaa mahdollisesti kokemiamme musiikillisia merkityksiä. Jos musiikki on irrotettu alkuperäisiltä juuriltaan, millä tavalla, jos ollenkaan, se saattaisi jatkaa elämäänsä?

Esittämistilanteen tilallispoeettinen luenta avaa sen merkityksellisyyttä hermeneuttisessa traditiossa. Jauss (1982, 139) kuvaa kolmea tulkinnallista vaihetta, joista ensimmäinen on ymmärtäminen (lat. *intelligere*), toinen tulkitseminen (lat. *interpretare*) ja kolmas soveltaminen (lat. *applicare*). Jauss itse on soveltanut menetelmäänsä analysoidessaan Baudelairin kuuluisaa runoa *Le Spleen de Paris* (1864). Jauss (1982, 140–141) pyrkii ottamaan tulkintaansa mukaan sen eittämättömän asian, että luennan kautta lukija tietyllä tavalla osallistuu taideteoksen syntyyn. Jauss (1982, 139) korostaa uudelleenluennan merkitystä. Ensimmäinen havaintoja rakentava luenta poikkeaa luonteeltaan toisesta luennasta, joka on jo retrospektiivinen ja ensimmäisen luennan muodostamaan odotushorisonttiin pohjaava, tulkitseva luenta. Tähän Jauss lisää kolmannen luennan, jonka tarkoituksena on kartoittaa historiallisen ennakko-odotusten horisontin luonnetta. Omassa luennassani tulkitseen *Les Pavots* -kappaleen sisäänkirjoitettua ja ulossoitettua gestiikkaa historiallisen taustan, oman kehollisen työskentelyni ja esitystilanteen tuomassa ristivalossa.

Ajattelen, että *Les Pavots* on kehollisella, metaforisella tavalla niin rikas, että jos se ei onnistu tavoittamaan kuulijaansa yhdellä tavoin, sisältää se vielä useita muita kerrostumia, joista voi nauttia. Unikko kukkana tarjoaa vain oman osansa tähän musiikin sisäisten ominaisuuksien vertauskuvalliseen ajatusleikkiin. Tahattoman huojunnan voisi tulkita olevan kuin ilmaus itse elämänkulun hallitsemattomuudesta. Kehämäinen, toistuva liike, johon usein viitataan eurooppalaisessa kirjallisuuden historiassa, kertoo perimmäisistä, kehoamme orientoivista vertauskuvista, jotka ovat kokemuksellisesti osa elämämme alkuvaiheita. Huumaavuus ja jopa myrkyllisyys, jonka Couperin on säveltänyt itse musiikkiin harmonioiden barokkiestetiikassa (eli siinä, miten soitin viritetään barokkiseen viritysjärjestelmään) lyö läpi värisevien ja epäpuhtaasti eli voimakkaasti huojuvien duuriterssien kautta. Kappelissa korostunut kaikuisuus vain lisäsi tätä vaikutelmaa.

Kognitiotieteellinen metaforan tutkimus on tuonut mukanaan uusia keinoja tutkia musiikillisten vertauskuvien kehollista luonnetta. Huojumiseen, leijailemiseen ja kehämäiseen liikkeeseen liittyvät musiikilliset eleet eivät kuitenkaan ole tarkasti määriteltyjä, vaan vailla tarkkaa merkitystä. Mark Johnsonin ja George Lakoffin (1980, 14) mukaan tilallisesti orientoivat vertauskuvat puhuttelevat keho-mieltämme ”järjestämällä kokonaisia käsitekokonaisuuksia suhteessa toisiinsa”. Tämänäyttöiset metaforat orientoivat suhdettamme ympäröivään tilaan: ylös–alas, sisään–ulos, edessä–takana, syvä–matala, keskellä–reunalla. Artikkelissani olen soveltanut tätä ajatusta kehollisista metaforista musiikkiin, jolloin musiikilliset eleet kykenevät puhuttelemaan keho-mieltämme arkaaisella esikäsitteellisellä tavalla.

Jos musiikkiin kytköksissä olevat musiikilliset liikkeet, niin sanotut musiikilliset eleet, kykenevät toimimaan kehoamme orientoivina vertauskuvina, voisivat *Les Pavots* -kappaleen irtonaiset, tahdistamattomat, eriaikaiset ja leijailevat musiikilliset eleet kertoa keho-mielellemme eksyksissä olemisesta ja orientaation puutteesta. Musiikin kyky pitää sisällään vertauskuvallisia, kehollisia merkityksiä ilman, että niitä määritellään tarkasti, antaa sille tietynlaisen etulyöntiaseman suhteessa visuaalisiin taiteisiin ja runouteen, jotka nekin usein pyrkivät irrottautumaan tarkasti määritellyistä merkityksistä (Born & Hesmondhalgh 2000, 46). Merkitykset rakentuvat, syntyvät ja muuntuvat yhä uudelleen omassa kokemuksessamme. Esiintyjälle on luonnollisesti olennaisen tärkeää ottaa (esittämisen kautta) kantaa kappaleen kulloinkin rakentamiin merkityksiin.<sup>10</sup>

Mark Johnsonin ja George Lakoffin (1980) antamien vertauskuvien kategorisointeihin vedoten *Les Pavots* kehollistaa lähes kaikki tässä artikkelissa kuvatut ja toisiinsa limittyvät kategoriat. Sen vertauskuvat ovat olemuksellisia, rakenteellisia, suuntaavia

---

<sup>10</sup> Musiikkitieteellisessä traditiossa ollaan tietoisia siitä, että esityksen ja kehollisuuden tutkimus erittelee ja analysoi musiikillisia ja kokemuksellisia laatuja, jotka eivät ole välttämättä luonteeltaan universaaleja, staattisia ja muuttumattomia. Tämä olennainen laadullisen tutkimuksen piirre tulee esiin mm. performatiivisuuden, esitystutkimuksen, kehollisuuden ja historiallisesti tiedostavan esittämisen tutkimuksen kautta.

eli orientoivia, käsitteellisiä, ja ne kykenevät jopa luomaan jatkuvasti uusia merkityksiä. Kategoriat tietenkin osittain läpäisevät toisensa.

Mielikuvien tai assosiaatioiden ketjut saattavat olla seuraavanlaisia:

*Un pavot*, unikko kukkana ->

Unikon kukan punainen väri viittauksena vereen ->

Veri elämää ylläpitävänä nesteenä ->

Kukka elävänä ilmiönä ->

Kukka kasvina, jolla on siten rajoitettu kyky liikkua ->

Kuvitteellinen tuuli tai ilmavirta kukkaa liikuttavana voimana ->

Huojuva liike harhailevana, eksyksissä olevana ja suuntaamattomana liikkeenä ->

Harhailu, irrallisuus ja eksyksissä olo ”maailmassa olona” ->

Eksyksissä olo ja ”epäorientoituminen” hämmentävänä, pitkävetisenä ja järjettömänä ->

Elämäkulku järjettömänä toistuvuudessaan ->

Unikon huumaavat ominaisuudet huimauksena, epäorientoitumisena, suunnan ja hallinnan menetyksenä, unena, unelmina ja kuolemana ->

Eksyksissäolo vanhenemisena ->

Eksyksissäolo elämäntuntemuksen menetyksenä ->

Eksyksissäolo irrottautumisena ->

Irrottautuminen elämän arvostamisena, vailla tarvetta kontrolloida sitä ->

Musiikillinen pohjattomuus (bassolinjan puuttuminen) ajalehtimisena ->

Hauras, ajalehtiva musiikki ilmassa leijailemisena ->

Bassolinjan osittaiset puuttumiset tyhjyyden tunteena ->

Oikean ja vasemman käden eriaikaisuus irrallisuuden tunteena ->

Listaa voisi tietenkin jatkaa loputtomiin. Assosiaatioketjut ovat kullekin kuulijalle ominaisia ja merkityksellisiä suhteessa yksilön elämään.

*Les Pavots* -kappaleen merkityksellisyys rakentuu siis assosiaatioketjuista, jotka ovat kytköksissä ihmiselämän kierron kaikkein olennaisimpien ilmiöiden kanssa. Itselleni tulee jälleen kerran mieleen Sceaux'n linnan Aurinkopaviljongin kupolin fresko, siinä esitetyt vuodenaajat ja elämäntuntemuksen ilmiöt. Kun tarkennamme pohdintaamme

nimenomaan uuden kontekstin mahdollisesti generoimiin *Les Pavots* -kappaleen merkityksiin, pääsemme puhumaan kokemuksellisen tutkimuksen esityskontekstiin liittyvistä (kolmannen luentani) tuloksista.

*Les Pavots* -kappaleen merkityksellisyys rakentuu itselleni tämän konsertin, sen harjoittamisen ja kappaleen esittämisen myötä. Oma kokemuksellinen tulkintani ei tietenkään kerro mitään kuulijoiden yksilöllisistä kokemuksista. Lisäksi on muistettava, että kuvaamani merkitykset eivät ole välttämättä säveltäjän tarkoittamia merkityksiä tai säveltäjän alitajuisesti luomia merkityksiä. Huomionarvoista on se, että kaikki tässä kuvattu merkityksellisyys rakentuu vailla sanoja, Toimijat, jotka jakavat kappelin tila-ajan, antavat samalla musiikille sen uudet merkitykset.

Luen kappaleen sisältämän merkityksellisyyden liittyvän kuolemaan ja elämän huumasta luopumiseen. Artikkelin otsikossa mainitut ja tutkimustuloksina löytämäni unen, irrallisuuden ja huimauksen eleet toimivat omassa luennassani arkaaisina kehollisina metaforina. Lakoffin ja Johnsonin (1980, 14) aiemmin mainittua teoriaa soveltaen ne järjestävät ”kokonaisia käsitekokonaisuuksia suhteessa toisiinsa” ja kantavat siten myös uudessa esityskontekstissa. Uudessa tilassa ja tilanteessa ne kuitenkin kertautuvat ja laajenevat luoden uusia lisämerkityksiä, joista osa on varsin kaukana alkuperäisistä.

1) Uneen ja kuolemaan viittaavat keholliset eleet saavat uudessa esityskontekstissa rauhoittumiseen, hiljentymiseen, lepoon ja ekumeenishenkiseen uskonnollisuuteen viittaavia merkityksiä. Musiikki on tässä kontekstissa meditatiivista läsnäoloa hetkessä tai jopa terapeutista. Kappelin puinen sisustus, tilan pyöreys ja erityisesti lattialla olevat tyynyt korostavat näitä ikään kuin hoiva-alaan ja parantamiseen liittyviä merkityksiä. Monet hakevat hiljaisista konserteista apua meluun ja stressiin, itsekin teen niin.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Lisäksi sekin on totta, että hiljaisuus on yksi modernin taiteen suuria kliseitä. Hiljaisuudesta puhutaan Cage-henkisesti aina, kun halutaan vaikuttaa syvälliseltä. Niin Cagekin teki, ja oli siinä aasialaisten esikuviansa jalanjäljissä. Itsekin olen puhunut hiljaisuuden retoriikasta useassa alustuksessani ja workshopissani Suomessa ja ulkomailla.



2) Irrallisuuden ja epätahtisuuden ele kertaantuu laajemmassa mielessä irrottautumisena kappelin institutionaalisista tehtävistä. Konserttini ohjelmisto ei ole tunnustuksellisen kristillistä. Se eroaa täysin Narinkkatorin hulinasta ja sanoutuu irti sekä alkuperäisestä että uudesta nykykontekstistaan. Konserttini on myös kertaluonteinen. Soittimeni tuodaan paikalle ja viedään pois konsertin jälkeen. Jopa soittimeni punainen väri on ristiriidassa kappelin hillittyjen puuseinien, penkkien ja harmaiden tyynyjen suhteen.

3) Huimauksen leijuvat ja kehämäiset eleet laajenevat ja sulautuvat yhteen pyöreässä ja kaikuisessa esitystilassa koettuihin konserttitradition hienoisiin sovelluksiin. Konserttini rikkoo tietoisesti monia konserttitraditiolle ominaisia piirteitä luoden siten jonkinlaisen kognitiivisen dissonanssin esittämisen ja konsertin kokemisen välille. Konserttipaikan identiteetti muodostuu osittain hallitsemattomaksi eläväksi organismiksi, jolla on omat sisäiset ristiriitansa. Konsertin osaksi otettu tilan kahina ja hälinä muuttavat auditiivista odotushorisonttiamme. Toisaalta konsertin osaksi otettu hiljaisuus, joka konsertin edetessä alkaa vallata auditiivista tilaa, on sekin osa ennalta arvattavien odotusten purkamista. Huimaus aiheutuu siis kuullusta todellisuudesta aukeavien uusien (surrealististen) kokemusten kautta.

### **Muusikko kokemuksellisenä tutkijana ja merkitysten generoijana**

François Couperin sävelsi *Les Pavots* -kappaleen viimeisinä elinvuosinaan, ja osaksi viimeistä, *27ième Ordrea*. Intiimi ja vaatimaton kappale on kypsän säveltäjän avuttoman filosofinen kommentti. Cembalokappaleiden perinteinen tehtävä oli toimia nuoria muusikkoja kouluttavana didaktisena ohjelmistona tai (joissain tapauksissa) osana liturgista musiikkia tai osana hovin rientoja; yhtäkään näistä perinteisistä, institutionaalisista tehtävistä ei ole enää nykykulttuurissa olemassa. Vaikka Couperinin musiikilla ei nyky-yhteiskunnassamme ole varsinaista institutionaalista tehtävää, on se osa elävää klassisen musiikin ohjelmistoa paljon laajemmassa mielessä kuin Couperinin omana elinaikana, jolloin sitä kuultiin vain lähinnä hovin tai kirkon piirissä.

Omassa luennassani tulkitsin *Les Pavots* -kappaleen sisäänkirjoitettua ja ulossoitettua gestiikkaa 1. historiallisen taustan, 2. oman kehollisen työskentelyni ja 3. esitystilanteen tuoman ymmärryksen kautta. Eleiden alkuimpulssit löytyvät jo Couperinin notaatiossa ja sen historiallisessa taustassa, ja toisaalta soittamisen aikaisessa notaation kehollisessa luennassani, johon myös liittyi oma analyttinen vaiheensa. Esityskontekstiin liittyvässä kolmannessa luennassani *Les Pavots* -sävellyksen esitykset keholliset metaforiset eleet aikaansaivat uusia merkityksiä, jotka kiteytyvät ekumeenisen rauhoittumisen tai terapeuttisen hiljentymisen, epäinstitutionaalisen antiestablishmentin ja toisaalta konserttitraditiota uudistavien, havaintoamme muuntavien esityskäytäntöjen vaikutuksen tiimoille. Ne ovat musiikillisina kokemuksina jotain yleisesti koetun ja yksityisesti koetun välimailla vaikuttavia ilmiöitä. Nämä keho-mieltämme orientoivat metaforat, musiikilliset eleet, saavat musiikin kuulostamaan tuoreelta vuosisadasta toiseen.

Retorisella ja kehollisella tasolla unta ja kuolemaa merkitsevät eleet eivät todennäköisesti kielellisty ilman erityistä lisäopiskelua vaan vasta musiikintutkimuksen kautta. Tämä akateeminen taso saa historiallisen musiikin todelliset *connoisseurit* kiinnostumaan. Musiikista tulee korkeataidetta, ja se nousee tasolle, jolla musiikin oletetaan käsittelevän syvällisiä ja hienostuneita asioita, joita luonnehditaan korkealentoisesti. Kappaletta soitetaan, ihailaan, ihmetellään ja se tulee asetetuksi jalustalle, jolla sitä tarkastellaan kuin egyptiläistä hieroglyfia. Tämä merkitys ikään kuin historian kerrostumista esiin nousevana ja vain osittain ymmärrettävänä viestinä on yksi *Les Pavots* -kappaleen uusista merkityksistä, jonka jakavat Couperinin musiikkia soittavat ja tutkivat tahot, joihin itsekin kuulun. *Les Pavots*, kappale joka sävellettiin pääasiallisesti yksityisten hovipiirien viihdykkeeksi, mystifioidaan. Se on hiljainen, kuiskaava ääni menneisyydestä, jotain, mikä kaipaa selitystä kuin vanhan, osittain rikkoutuneen patsaan torso. Juuri se, että *Les Pavots* -kappaleeseen tuntuu sisältyvän piileviä merkityksiä, lisää sen vetovoimaa.

Konserttitradition päivittämisen ei aina tarvitse tarkoittaa vain sitä, että se koetetaan tehdä vetovoimaiseksi päälle liimatuin teknistä taituruutta, solistista tähtikulttia tai kilpailuhenkeä korostavin keinoin. Musiikin ei tarvitse olla teatteria, urheilua tai osa päivänpolitiikkaa. Usein hukkaamme olennaisimman eli itse musiikin substanssista kumpuavat kerrostumat, jotka kyllä pystyvät välittämään omaa rikasta olemustaan,

kun vain saavat siihen tilaisuuden. Lisäksi on tärkeää ymmärtää esiintyjänä ja kuulijana itse olevansa aktiivinen merkityksiin vaikuttava ja niitä generoiva tekijä.

Kirjoitus ei koskaan voi avata musiikkia siten, että itse musiikki tulisi tarpeettomaksi. Teksti ei siis korvaa musiikkia eikä siten muutu musiikiksi, mutta voi avata sen lähtökohtia ja kuvata sen olemusta. Artikkelin kirjoittaminen liittyy konserttini taiteilijälähtöiseen tutkimukseen ja siihen liittyvään kokemukselliseen tutkimukseen. Jos paneudumme tarkastelemaan elävän esittämisen kontekstin laatuja, tulee musiikin historiallinen taso liitetyksi hetkeen, jota itse elämämme. Siten musiikki voi säilyä läpi vuosisatojen, kuten muutkin historialliset, yhteiskunnalliset ilmiöt, jotka huomaamattamme kohtaamme päivittäin.

Lähteet

Sävellykset

Couperin, François. Pièces de claveçin I–IV. Toim. Kenneth Gilbert. Paris: Le Pûpitre, Heugel.

Bernier, Nicolas 1745. Cantate: *Apollon, la Nuit et Comus, [avec symphonie]; L'Aurore, seconde cantate ou divertissement, avec symphonie* (L'Aurore, Mercure et les Muses). Paris: chez Madame Vanhowe, Mr. Poilly, Mr. Neuilly. Verkkolähde [http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP60754-PMLP124374-Bernier\\_-\\_Cantates\\_Bd.5.pdf](http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP60754-PMLP124374-Bernier_-_Cantates_Bd.5.pdf) [tark. 6.4. 2016].

Kuvat

Kuva 1. Dupont-Logie, Cécile ja Serge Pitiot 2000. *Le Pavillon de l'Aurore. Les Dessins de Le Brun et la coupole restauré*. Paris: Somogy d'éditions d'art.

Kuvat 3. ja 4. Hiljaisuuden kappelin ulkoseinää ja näkymä sisäpuolelta. Assi Karttunen 2015.

Kirjallisuus

Aho, Marko 2009. Gestures in Vocal Performance and the Experience of the Listener: a Case Study of Extra-Semantic Meaning-Making in the Singing of Olavi Virta. *Popular Music* 28 (1): 33–51.

Aristoteles 1997. *Retoriikka, Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.

Austin, Gilbert 2010 [1806]. *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source UK Ltd.

Boileau-Despréaux, Nicolas 1937 [1674]. *Ouvres Poétiques/l'Art poétique*. Paris: Biblio-thèque Larousse.

Beaussant, Philippe 1980. *François Couperin*. Paris: Fayard.

Born, Georgina ja David Hesmondhalgh 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley – London – Los Angeles: University of California Press.

Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Chaouche, Sabine 2001a. *L'Art du comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*. Paris: Editions Champion.

Chaouche, Sabine 2001b. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657–1750)*. Paris: Editions Champion.

Clark, Jane ja Derek Connors 2002. *The Mirror of Human life. Reflections on François Couperin's Pièces de Claveçin*. London: Keyword Press.

*Dictionnaire de l'Académie française*. [1694]. *Hakusana nonchalance*. Paris: Académie Française. Verkkolähde [http://www.lexilogos.com/francais\\_classique.htm](http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm) [tark. 25.11. 2015].

D'Orléans, Charles 2004. Balades. Kokoelmassa *Poésies de Charles d'Orléans*. Paris: M. Le Ministre de l'Instruction Publique. Verkkolähde <http://www.gutenberg.org/files/14343/14343-h/14343-h.htm> [tark. 25.11. 2015].

Dupont-Logie, Cécile ja Serge Pitiot 2000. *Le Pavillon de l'Aurore. Les Dessins de Le Brun et la coupole restauré*. Paris: Somogy d'éditions d'art.

Furetière, Antoine 1701. *Dictionnaire universel*, 3 vols. Hague, Rotterdam: Arnout et Reinier Leers.

Godøy, Rolf Inge ja Marc Leman 2010. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.

Godefroy, Frédéric 1881. Hakusana nonchaloir. *Dictionnaire de l'ancienne française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*. Paris: F. Vieweg, Libraire Éditeur. Verkkolähde <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/nonchaloir> [tark. 6.4. 2015].

Gritten, Anthony ja Elaine King 2011. *New Perspectives on Music and Gesture*. Burlington, Vt.: Ashgate.

Hatten, Robert 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Jauss, Hans Robert 1982. *Toward an Aesthetic Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ihde, Don 2007 [1976]. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press.

Jeppesen, Knud 1992 [1939]. *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. Käänt. Glen Haydon. New York: Dover Publications, Inc.

Johnson, Mark ja George Lakoff 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago & London:

The University of Chicago Press.

Le Faucheur, Michel 1657. *Traité de l'Action de l'Orateur ou de la Prononciation et du Geste*. Paris: Augustin Courbé.

Kaitaro, Timo 2008. *Le Surrealisme. Pour un realism sans rivage*. Paris: l'Harmattan.

Knust, Martin 2007. *Sprachvertönung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*. Berlin: Frank & Timme.

Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.

Lovejoy, Arthur 1960 [1948]. *Essays in the History of Ideas*. New York: G.P. Putnam's Sons.

Massey, Doreen 2008. *Samanaikainen tila*. Suom. Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.

Mellers, Wilfrid 1987. *François Couperin and the French Classical Tradition*. London: Faber & Faber.

Molière, Jean-Baptiste (Poquelin). 2015 [1669]. *George Dandin*. Paris: Théâtre Classique. Verkkolähde  
[http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE\\_GEORGEDANDIN.pdf](http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_GEORGEDANDIN.pdf)  
[tark.15.2. 2016].

Molière, Jean-Baptiste (Poquelin). *Le bourgeois gentilhomme*. Paris: Bibliothèque des Auteurs Classiques. Verkkolähde  
[https://books.google.fi/books?id=1wswAAAAYAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Moli%C3%A8re,+JeanBaptiste+%28Poquelin%29.+Le+bourgeois+gentilhomme.&source=bl&ots=35BU9HnSA\\_&sig=v3IaaR4eF1Yw2IWOnuQZ0YI24qY&hl=fi&sa=X&re](https://books.google.fi/books?id=1wswAAAAYAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Moli%C3%A8re,+JeanBaptiste+%28Poquelin%29.+Le+bourgeois+gentilhomme.&source=bl&ots=35BU9HnSA_&sig=v3IaaR4eF1Yw2IWOnuQZ0YI24qY&hl=fi&sa=X&re)

dir\_esc=y#v=onepage&q=Moli%C3%A8re%2C%20Jean-Baptiste%20%28Poquelin%29.%20Le%20bourgeois%20gentilhomme.&f=false [tark. 11.04. 2016].

Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Oksala, Teivas 2000. *Valikoima metamorfooseja. Metamorphoses selectae*. Suom. Päiviö ja Teivas Oksala. Helsinki: Artipictura.

Ranum, Patricia 2001. *Harmonic Orator: A Guide to the Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*. New York: Pendragon Press.

Torvinen, Juha. 2009. Mistä hiljaisuus kertoo? Kokemuslähtöisiä huomioita konserttihiljaisuuden merkityksistä. *Musiikki-lehti*. 2009 (3–4). 26–53.

Tängeberg-Grischin, Maya 2011. *The Techniques of Gesture Language*. Acta Scenica 25. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Vadén, Tere ja Juha Torvinen 2014. Musical Meaning in Between. Ineffabilty, Atmosphere and Asubjectivity in Musical Experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 1 (2): 209–230.

Tunley, David 1982. *Couperin*. London: British Broadcasting Company.

Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. Universiteit Leiden. Verkkojulkaisu

[https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/16226/Jed%20Wentz\\_Gest%20Aff%20Rhyth%20Freed%20correctedXXS.pdf?sequence=4](https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/16226/Jed%20Wentz_Gest%20Aff%20Rhyth%20Freed%20correctedXXS.pdf?sequence=4) [tark. 15.2. 2016].

Willner, Channan 2007. *On Irregularity in Baroque Phrase Rhythm*. Verkkolähde [http://www.channanwillner.com/pdf/on\\_irregularity.pdf](http://www.channanwillner.com/pdf/on_irregularity.pdf) [tark. 3.4.2016].

