MARCEL DUPRÉ, ROLAND BARTHES JA LEGATON HURMA

Legatoartikulaatio urkurin ilmaisullisena työvälineenä

Matti Vaakanainen

Musiikin lisensiaatintutkintoon
sisältyvä tutkielma
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia,
DocMus-tohtorikoulu
2025

Ohjaaja:
MuT Peter Peitsalo

Tarkastajat:
MuT Marianne Gustafsson Burgman
MuT Anna-Maaria Oramo

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia,
DocMus-tohtorikoulu
© Matti Vaakanainen
Musiikin lisensiaatintutkintoon sisältyvä tutkielma, 122 sivua + 8 liitesivua
ISBN 978-952-329-406-6 (pdf)
Helsinki 2025

Tiivistelmä

Matti Vaakanainen
MARCEL DUPRÉ, ROLAND BARTHES JA LEGATON HURMA
Legatoartikulaatio urkurin ilmaisullisena työvälineenä

122 sivua + 8 liitesivua
Musiikin lisensiaatintutkintoon sisältyvä tutkielma
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu
2025

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa suorittamaani taiteelliseen lisensiaatintutkintoon sisältyvän tutkielman tehtävänä on selvittää, miten legatoartikulaatio voi toimia urkurin ilmaisullisena työvälineenä. Tutkielmassa tarkastelen ranskalaisen urkurin ja säveltäjän Marcel Duprén (1886–1971) käsitystä legatosoiton tavasta, jota lähestyn tutkimalla Duprén urkukoulussaan *Méthode d'Orgue* (1927) esittelemiä legatosoiton erilaisia tasoja. Millainen on Duprén täydellinen legato, *legato parfait*? Legatosoiton kokemusta taustoitan tarkastelemalla kokemustani Johann Sebastian Bachin (1685–1750) urkuteoksen *Liebster Jesu, wir sind hier,* BWV 731 soittamisesta, ensin saamani koulutuksen viitoittamalla non legato -soiton tavalla ja tämän jälkeen tavoittelemalla Duprén ohjeistamaa legatosoiton tapaa. Miten artikulaation tavan muutos vaikuttaa ilmaisuuni?

Tutkielmani filosofisena viitekehyksenä toimii Roland Barthesin (1915–1980) käsite *le grain de la voix*. Samannimisessä esseessään Barthes kuvailee baritonilaulajien Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) ja Charles Panzéra (1896–1976) laulutapoja sekä niiden eroja. Barthesin feno- ja genolaulamiseksi nimeämät erilaiset laulamisen tavat siirrän urkujensoiton piiriin ja tarkastelen niitä sekä musiikin kuulijana että soittajana. Feno- ja genosoiton tavat linkittyvät tutkielmassani vaihtelevan legaton erilaisiin ilmenemismuotoihin.

Tutkimukseni on taiteellista tutkimusta, jonka tekemisessä hyödynnän ammatillisen opiskelun ja muun taiteellisen toimintani aikana kehittynyttä muusikkouttani. Tutkielmassani yhdistyvät musiikin esittämisen tavan tutkiminen sekä taidefilosofinen,

Barthesin kirjoituksista ammentava, pohdiskeleva tutkimusote. Duprén legatosoiton tapaa etsiessäni tärkeimpiä lähteitäni ovat mainittu Duprén urkukoulu sekä Duprén laatima Bach-editio (1938–1941).

Tutkimukseni osoittaa, että legato voi olla vaihteleva, jatkuvassa prosessissa oleva ja urkurin intentioita heijasteleva, ilmaisuvoimainen artikulaation tapa. Tutkimukseni tuo myös esiin agogiikan tärkeyden legatoartikulaatioon yhdistyvänä ilmaisullisena keinona. Lisäksi tutkimukseni osoittaa, että Barthesin esittämät ajatukset esittäjän ruumiin läsnäolosta osana soittotapahtumaa on mahdollista niveltää osaksi muusikon kokemuksen tutkimista ja sanallistamista.

Asiasanat: urkujensoitto, artikulaatio, legato, Marcel Dupré, Roland Barthes, taiteellinen tutkimus, taiteenfilosofia

Abstract

Matti Vaakanainen
Marcel Dupré, Roland Barthes, and the Charm of Legato
Legato Articulation as an Expressive Tool for the Organist

122 pages + 8 appendix pages
Thesis for the Licentiate of Music Degree
University of the Arts, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School
2025

The aim of this thesis, part of my artistic Licentiate of Music degree at the DocMus Doctoral School of the Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, is to explore how legato articulation can function as an expressive tool for the organist. I examine the French organist and composer Marcel Dupré's (1886–1971) conception of legato playing, which I approach by studying the different levels of legato presented in his organ method *Méthode d'Orgue* (1927). What is Dupré's idea of a perfect legato – *legato parfait*?

To contextualize the experience of legato playing, I reflect on my own experience performing Johann Sebastian Bach's (1685–1750) organ work *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731. I first approach the piece using the non-legato style according to my training, then contrast this with Dupré's prescribed method of legato. How does the change in articulation affect my expression?

The philosophical framework of the study is Roland Barthes's (1915–1980) concept *le grain de la voix*. In his essay of the same name, Barthes compares the singing styles of baritones Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) and Charles Panzéra (1896–1976), and discusses their differences. I transfer Barthes's distinction between *pheno-song* and *geno-song* to the domain of organ playing and examine them from both a listener's and performer's perspective. In my thesis, these two ways of playing, pheno-performance and geno-performance, are linked to the various forms of variable legato.

My study is a work of artistic research, in which I draw upon my musicianship developed through professional studies and artistic activity. The study combines an investigation

into performance practice with a reflective, art-philosophical approach grounded in Barthes's writings. Key sources in my search for Dupré's concept of legato include his aforementioned organ method and his Bach edition (1938–1941).

My research demonstrates that legato can be variable, in a constant state of process, and capable of reflecting the organist's intent as an expressive mode of articulation. The study also highlights the importance of agogics as an expressive means integrated into legato articulation. Furthermore, it shows that Barthes's ideas about the presence of the performer's body in performance can be incorporated into the study and articulation of the musician's lived experience.

Keywords: organ performance, articulation, legato, Marcel Dupré, Roland Barthes, artistic research, philosophy of art

SISÄLLYS

1 JOHDANTO – *À la recherche de la musique perdue* 8
1.1 Tutkimuksen tausta 8
1.2 Tutkimustehtävä ja -kysymykset 10
1.3 Tutkimusmenetelmät ja tutkielman rakenne 10
1.4 Aineisto ja aikaisempi tutkimus 13
1.5 Artikulaatio, agogiikka, kosketus ja legato 17

2 MARCEL DUPRÉ JA LEGATOSOITTO 19
2.1 Marcel Dupré ja ranskalainen Bach-soiton traditio 19
2.2 Duprén urkukoulu *Méthode d'Orgue* 21
2.2.1 Legatosoiton ohjeet 21
2.2.2 Legatosoiton mahdollistavat soittotekniikat 29
2.2.2.1 Sormiosoitto 30
2.2.2.2 Jalkiosoitto 34
2.3 Duprén Bach-editio 42
2.3.1 Sormitukset ja jalkiojärjestykset 44
2.3.2 Artikulaatiota koskevat symbolit 47
2.3.3 Ornamentiikka 51
2.3.4 Rekisteröinti 52

3 ROLAND BARTHES JA *LE GRAIN DE LA VOIX* 55
3.1 Mikä ihmeen *grain*? 55
3.2 Feno ja geno 57
3.3 Ruumis ja sielu 60
3.4 Merkitys ja merkitsevyys 62
3.5 *Plaisir* ja *jouissance* 65
3.6 Urkumusiikki ja *le grain de la voix* 67
3.7 *Le grain de la voix* osana urkurin kuuntelukokemusta 73

4 *LE GRAIN DE LA VOIX* OSANA URKURIN TYÖSKENTELYÄ 87
4.1 Historiallisesti informoitu Bach 87
4.2 Duprén legaton erilaiset asteet 98
4.3 *Bach à la Dupré* 103

5 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA – *La musique retrouvée* 112

LÄHTEET

LIITTEET

Liite 1: J. S. Bach: *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 (Peters) 123
Liite 2: J. S. Bach: *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 (Bornemann) 124
Liite 3: Organo-salin Verschueren-urkujen dispositio 125
Liite 4: Kallion kirkon lehteriurkujen dispositio 126
Liite 5: Groningenin Martinin kirkon urkujen dispositio 127
Liite 6: Röthan Georgen kirkon urkujen dispositio 128
Liite 7: Opinnäytekonserttien ohjelmat 129

1 JOHDANTO – *À la recherche de la musique perdue*

1.1 Tutkimuksen tausta

Syksyllä 2003 kuulin tuolloisen urkujensoitonopettajani Jaana Ikosen esittävän Louis Viernen (1870–1937) fantasiakappaleita Kuopion tuomiokirkon sunnuntaikonserttien sarjassa.[1] Viernen nimen olin kuullut, mutta fantasiakappaleiden, *Pièces de fantaisie*, kokoelmaa en tuolloin vielä tuntenut. Konserttikokemus oli mykistävä ja voin liioittelematta sanoa sen muuttaneen koko ammatillisen elämäni suunnan. Tutustuminen Viernen teoksiin kannusti minua tutkimaan myös muuta ranskalaista urkukirjallisuutta, muun muassa César Franckin (1822–1890), Alexandre Guilmantin (1837–1911), Charles-Marie Widorin (1844–1937), Marcel Duprén (1886–1971), Maurice Duruflén (1902–1986) ja Jehan Alainin (1911–1940) sävellyksiä. Jostain syystä näiden säveltäjien teokset tuntuivat heti niihin tutustuttuani minulle läheisiltä ja merkityksellisiltä. Rakkaus tähän musiikkiin ei ole vuosien varrella laimentunut, päinvastoin.

Kiinnostukseni 1800–1900-luvuilla sävellettyä ranskalaista urkumusiikkia kohtaan on synnyttänyt tarpeen ja halun ymmärtää tämän musiikin esittämiseen vaikuttavia tekijöitä. Kuten jo ammattiopintojeni alkuaikoina opin, on legatosoitto lähtökohtainen tapa esittää 1800–1900-luvuilla sävellettyä ranskalaista urkumusiikkia. Mutta mitä tämä legato oikeastaan on? Ja jos soitto sisältää ainoastaan yhtä, samanlaisena jatkuvaa legatoa, eikö soiva lopputulos muutu yksitoikkoiseksi ja puuduttavaksi? Tässä tutkielmassa, etsiessäni vastauksia edellä esittämiini kysymyksiin käytän apunani Marcel Duprén urkukoulua *Méthode d'Orgue* (1927), jossa esitellyt erilaiset legaton asteet tarjoavat herkullisen lähtökohdan Ranskassa 1900-luvun alkupuolella käytetyn legaton tarkasteluun. Legatosoittotapaa tutkiessani hyödynnän myös muita Duprén pedagogisia kirjoituksia sekä hänen toimittamaansa Bach-editiota (1938–1941). Palaan tämän Duprén valmistaman lähdemateriaalin tarkempaan esittelemiseen tuonnempana, luvussa 2.

Urkujensoittoa ammatillisesti opiskellessa kuulee artikulaatiosta puhuttavan paljon. Pitkään artikulaatio yhdistyi ajattelussani eritoten irtonaiseen non legato -soittoon sekä

[1] Tarkka konserttipäivä, sunnuntai 7.9.2003, käy ilmi säästämästäni ohjelmalehtisestä. Konsertissa kuultiin kaksi ensimmäistä fantasiakappaleiden sarjaa, opukset 51 ja 53.

visuaaliseen informaatioon, erilaisiin nuottikuvan yhteyteen merkittyihin viivoihin ja muihin symboleihin. Minulle käänteentekevää oli oppia hahmottamaan sekä legato että non legato artikuloimisen erilaisina tapoina, toisin sanoen ymmärtää, että kaikenlaiset urkujensoiton tavat ovat tapoja artikuloida. Tämä oivallus auttoi minua myös hahmottamaan nuotteihin merkittyjen artikulaatio-ohjeiden ja soivan lopputuloksen välistä suhdetta, rohkaisi minua artikuloimaan korvillani.

Ranskalaisen urkumusiikin sekä sen esittämisen ohella soittajan intuition ja opitun tiedon suhde osana urkujensoittoa on askarruttanut minua aina ammattiopintojeni alusta lähtien. Siinä missä muiden instrumenttien soittamista tai laulamista opiskelleet tuttavani puhuivat tulkinnasta tai henkilökohtaisesta suhteesta esitettävään musiikkiin, keskusteltiin urkureiden piirissä lähinnä erilaisista historiallisista lähteistä ja erilaisten urkutyyppien ominaisuuksista. Olenko viettänyt opiskeluaikani väärässä seurassa, vai tunnistanko tässä urkujensoitolle tyypillisen ilmiön, konvention? Miksi olen toistuvasti kokenut olevani urkurina passiivinen subjekti, jonka tehtävä on soittaa kuten on oikein soittaa ja samalla jättää oma persoonansa soittotapahtuman ulkopuolelle?

Tutkielmani filosofinen viitekehys rakentuu ranskalaisen semiootikon ja kirjallisuudentutkijan Roland Barthesin (1915–1980) käsiteelle *le grain de la voix*. Käsitteen ympärille kiertyvät musiikin erilaiset esittämisen tavat rinnastan tutkimuksessani urkujensoittoon, eritoten vaihtelevaan artikulaation tapaan ja legatoon. Lisäksi Barthesin käsitteen käyttäminen nostaa soittotapahtuman keskiöön urkurin ruumiin,[2] joka on totuttu piilottamaan etäälle kuulijoista, urkuparven hämyisiin korkeuksiin. Koska urkurin ruumiillinen läsnäolo sisältää myös urkurin persoonan, mahdollistaa *grain*-käsitteen hyödyntäminen edellä mainitsemani opitun tiedon ja intuition suhteen tarkastelun osana urkurin työskentelyä. Palaan Barthesin vaikeasti suomennettavan *le grain de la voix* -käsitteen esittelyyn luvussa 3.

[2] Palaan ruumis-termiin ja sen määrittelyyn luvussa 3.3.

1.2 Tutkimustehtävä ja -kysymykset

Tutkielmani tehtävänä on selvittää, miten legatoartikulaatio voi toimia urkurin ilmaisullisena työvälineenä. Tätä ongelmaa tarkastelen etsimällä vastausta kysymyksiin, (1) millainen oli ranskalaisurkuri Marcel Duprén (1886–1971) käsitys legatosta, (2) miten Roland Barthesin käsite *le grain de la voix* on sovellettavissa urkujensoittoon ja urkumusiikin kuuntelemiseen, sekä (3) miten nämä teemat ovat sovellettavissa urkurin työskentelyyn, soittotapahtuman ruumiilliseen kokemukseen ja legaton varioimiseen?

Varsinaisen tutkimuskohteeni, legatosoiton, ohella pohdin ja tarkastelen urkurin subjektiivisuutta osana urkujensoittoa. Myös tässä työskentelyssä hyödynnän Barthesin ”Le grain de la voix” -esseen[3] (1982d [1972]) teemoja sekä Barthesin esseetä ”La mort de l’auteur” (Tekijän kuolema, Barthes, 1993b [1968]).

1.3 Tutkimusmenetelmät ja tutkielman rakenne

Tutkimukseni on taiteellista tutkimusta, jonka tekemisessä hyödynnän omaa ammattiopintojeni sekä muun taiteellisen toimintani aikana kehittynyttä muusikkouttani. Taiteellinen tutkimus on tutkimusalana melko nuori, eikä sille ole määritelty tarkkoja, yleisesti hyväksyttyjä käytänteitä. Siinä missä niin sanottu perinteinen taiteen tutkimus tarkastelee taidetta ulkopuolelta käsin, viittaa taiteellinen tutkimus yleensä taiteen kautta tehtävään tutkimukseen. Tämä johtaa siihen, että tutkija on samalla taiteen tekijä, taiteilija. Tällaisessa muodossaan taiteellinen tutkimus on vakiinnuttanut asemansa osana 2000-luvun kansainvälistä yliopistokenttää. (Gröndahl 2023; Varto 2020, 13.)

Taiteellisen tutkimuksen keskiössä on taiteellinen toiminta, jonka osaksi tutkiminen asettuu. Taiteellisessa tutkimisessa tutkimuskohdetta lähestytäänkin menetelmin, jotka nousevat taiteellisesta toiminnasta (Varto 2020, 12, 22, 36). Tämän taiteen ja tutkimisen yhteen kietoutuman ansiosta taide voi olla tutkimuksen kohde, väline, lopputulos tai kaikkea tätä samaan aikaan (Gröndahl 2023). Oma tutkimukseni noudattelee tätä taiteellisen tutkimuksen määritelmää: tutkimusaiheeni nousee omasta taiteellisesta

[3] Käytän Barthesin esseestä kirjoitusasua ”Le grain de la voix”, mutta itse käsitteeseen viitatessani varustan nimen kursiivilla sekä pienellä alkukirjaimella: *le grain de la voix*.

työskentelystäni, tarpeesta ymmärtää soittamani urkuohjelmiston esittämisen tapaa. Taiteellinen työskentely, soittaminen, on lisäksi tutkimukseni keskeinen menetelmä, keino etsiä, työstää, koetella ja hyödyntää lähdemateriaalista nousevia teemoja. Lopulta työskentelyni on myös tutkimukseni soiva lopputulos. Soittamisen lisäksi hyödynnän tutkimuksessani musiikillista ammattitaitoani myös musiikin kuuntelijana.

Gröndahlin (2023) mukaan moni taiteellisen tutkimuksen tekijä ajattelee, ettei taiteellisessa tutkimuksessa ”pyritä selityksiin ja vastauksiin, vaan asetutaan olemaan yhdessä tutkittavan ilmiön kanssa ja kohdataan sen perimmäinen vieraus. Tutkimusvälineenä taiteellinen prosessi avaa kysymyksiä, ehdottaa mahdollisia näkökulmia ja tuottaa keskustelua pikemmin kuin antaa selityksiä, määritelmiä tai vastauksia.” Ajattelen samoin Gröndahlin kanssa – taidetta voi tutkia, muttei selittää.

Tutkielmani rakenne heijastelee työn otsikkoa, jossa erottuvat omina aihekokonaisuuksinaan Marcel Dupré, Roland Barthes sekä urkurin työskentelyn kuvaus. Tutkielmani johdantoluvussa esittelen, tutkimukseni taustan ja tutkimustehtävän jälkeen, muutamia tutkimukseni keskeisiä käsitteitä. Erilaisia urkuihin, urkumusiikkiin ja urkujenrakennukseen liittyviä termejä selvitän myöhemmin tekstini yhteydessä. Koska en pysty tutkimukseni puitteissa selventämään kaikkea urkuihin liittyviä perusterminologiaa, kannustan lukijaa tarvittaessa tutustumaan urkujen tekniikkaan ja keskeiseen urkusanastoon muiden lähteiden avulla (ks. esim. Pelto 2023; Hellsten 2002).

Luvussa kaksi keskityn tarkastelemaan Marcel Duprén legatosoiton tapaa Duprén urkukoulun *Méthode d’Orgue* sekä hänen toimittamansa Bach-edition avulla. Esittelen lisäksi suppeasti ranskalaisen urkukulttuurin vaiheita sekä ranskalaista Bach-soiton traditiota, johon Dupré osaltaan kiinnittyy. Duprén urkukoulun soitto-ohjeita peilaan urkuri ja säveltäjä Charles Tournemiren (1870–1939) sekä Duprén oppilaan, sittemmin Duprétä Parisiin konservatorion[4] urkujensoiton professorina seuranneen Rolande Falcinellin (1920–2006) urkukouluihin. Tournemiren kaksi urkukoulua (1936; 1949) ovat Duprén urkukoulun ohella ainoat löytämäni 1900-luvun alkuvuosikymmeninä julkaistut

[4] Kyseisen konservatorion nimi on nykyään Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Konservatorion maineesta kertonee, että urkukoulunsa kannessa Duprén (1927) titteli on ainoastaan, ilman viitettä konservatorion sijaintiin, ”kansallisen konservatorion johtaja” (*Directeur du Conservatoire National de Musique*).

ranskalaiset urkukoulut, joissa kirjoittaja kuvailee legaton olemusta. Falcinellin urkukoulusta (1971) etsin täydennystä Duprén niukkoihin urkujensoiton tekniikkaa koskeviin ohjeisiin. Pystyäkseni tarkastelemaan Duprén soittotekniikan taustaa, vertaan Duprén urkukoulussaan esittelemiä soittoteknisiä keinovaroja belgialaisen urkurin Jacques-Nicolas Lemmensin (1823–1881) urkukouluun *École d'Orgue* (Lemmens 2007 [1862]). Lemmensiä sekä hänen merkitystään ranskalaiselle urkujensoittotraditiolle esittelen luvussa 2.1.

Tutkielman kolmannessa luvussa esittelen Roland Barthesin käsitteen *le grain de la voix*, sekä pohdin abstraktilla tasolla, miten Barthesin kuvaamat erilaiset musiikin esittämisen tavat on mahdollista siirtää urkujensoiton piiriin. Lisäksi havainnoin näitä musiikin esittämisen tapoja urkumusiikin kuuntelijana.

Luvussa neljä yhdistän edellisessä luvussa esittelemäni Barthesin ajattelun Duprén viitoittamaan legatosoittoon, jota tutkin oman soitonkokemukseni kautta. Tarkastelen lisäksi Barthesin ”Le grain de la voix” -esseen teemoja osana soittajan ruumiillista kokemusta. Havainnoin myös, miten Barthesin esseen teemat ilmenevät soittaessani J. S. Bachin teosta *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 kahdella erilaisella tavalla, non legatossa ja legatossa. Tutkielmani päättävässä viidennessä luvussa esittelen tutkimukseni tuloksia sekä mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita.

Esseessään ”La musique, la voix, la langue” (Music, Voice, Language) Roland Barthes (1982e, 247; 1985e, 279) valittelee musiikin kuvailun vaikeutta ja mainitsee, ettei edes Marcel Proust (1871–1922) ole onnistunut kirjottamaan musiikista hyvin. Proustin teosten ihailijana en jaa tätä Barthesin käsitystä, ja olen jopa huomannut, että Proust sivuaa eräitä tutkimukseeni liittyviä aiheita romaanikokoelmassaan *À la recherche du temps perdu* (Kadonnutta aikaa etsimässä). Olen kerännyt muutamia tällaisia mainintoja tutkielmani alaviitteisiin. Näin toimimalla haluan kannustaa lukijaa Proustin teosten pariin ja samalla lisätä tutkimustekstiini eläväisyyttä, jopa hienoisen genotekstin vivahteen.[5] Siltaa Proustin romaanikokonaisuuden ja oman työni välille rakentaa monsieur Vinteuil, jonka säveltämä sonaatti, eritoten sen ”pikku teema”, ilmaantuu

[5] Palaan feno- ja genotekstin käsitteisiin luvussa 3.2.

kuuluville läpi Proustin teoksen. Entisenä pianonsoiton opettajana esitelty säveltäjä on myös – mikäpä muu kuin – urkuri (Proust 1968, 197).

Vaikka tutkimukseni ei ole varsinaista muistitietotutkimusta, kuvaan tutkielmani sivuilla, proustilaisessa hengessä, muutamia tutkimusaiheeseeni liittyviä menneitä tapahtumia. Näillä muistoilla haluan tuoda näkyväksi kuluneen ajanjakson, jonka aikana tutkimukseni on tapahtunut, hiljalleen kehittynyt ja etsinyt uomaansa. Ajan kuluminen, muistot ja muistaminen liittyvät myös musiikin hetkessä tapahtuvaan, alati katoavaan ja menetettyyn luonteeseen, jota sivuan luvuissa 3.4 ja 3.6.

Proustilainen sävy nivoo yhteen tutkielmani sekä tutkintoni kokonaisuuteen sisältyvän konserttisarjan *Neljä muistoa Pariisista*.[6] Konserteissa olen vaihtelevan artikulaation ohella tarkastellut erilaisia ranskalaiseen urkumusiikkiin ja kulttuuriin liittyviä ilmiöitä aina musiikin hengellisyydestä absintinmakuiseen dekadenssiin. Konserttien ohjelmat löytyvät liitteestä 7.

1.4 Aineisto ja aikaisempi tutkimus

Tutkimuksessa käyttämäni aineisto jakaantuu neljään osaan: urkujensoittoa käsitteleviin lähteisiin, Roland Barthesin kirjoituksiin, aiheita käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen sekä musiikillisiin lähteisiin. Musiikillisia lähteitä tutkimuksessani ovat erilaiset soitonoppaat, nuottieditiot sekä musiikkitallenteet.

Tutkimukseni kaksi keskeisintä lähdettä ovat Marcel Duprén urkukoulu *Méthode d'Orgue* (Dupré 1927) ja urkuimprovisaation oppikirja *Traité d'improvisation à l'Orgue* (Dupré 1925a).[7] Tarkastellessani Duprén Bach-soiton tapaa hyödynnän työskentelyssäni Duprén runsailla esitysohjeilla sekä laajalla esipuheella varustamaa Bach-editiota (Dupré 1938–1941). Duprén Bach-edition esipuhe toistuu sisällöltään ja sivunumeroinniltaan

[6] Käsillä olevaan lisensiaatintutkintoon sisältyy ainoastaan kaksi tekeillä olevasta neljän konsertin sarjasta. Lopulliseen tohtorintutkintooni sisältyy kahden jäljellä olevan konsertin lisäksi myös viides taiteellinen osio, joka on levytys.

[7] *Traité d'improvisation à l'Orgue* on toinen osa Duprén urkuimprovisaatiota käsittelevää opaskokonaisuutta *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*. Kokonaisuuden ensimmäinen osa *Exercices préparatoires à l'improvisation libre* ei sisällä tutkimukseni kannalta oleellista tietoa legatosta tai urkujensoiton tekniikasta.

samanlaisena jokaisessa edition osassa.[8] Tekstissäni viittaan selkeyden takia edition ensimmäisen osan esipuheeseen (Dupré 1938a).

Duprén kirjoituksia luen vertaamalla niitä muihin ranskalaisiin urkujensoiton oppaisiin, eritoten Charles Tournemiren urkukouluihin *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation à l'Orgue* (Tournemire 1936) ja *Petite Méthode d'Orgue* (Tournemire 1949)[9]. Täydennystä Duprén niukoille urkujensoiton tekniikan kuvauksille etsin Tournemiren urkukoulujen lisäksi Duprén oppilaan Rolande Falcinellin urkukoulusta *Initiation à l'Orgue* (Falcinelli 1971). Hahmottaakseni Duprén soittotekniikan taustaa vertaan Duprén urkukoulua myös Jacques-Nicolas Lemmensin urkukouluun *École d'Orgue* (Lemmens 2007).

Duprén mittava julkaisuluettelo sisältää edellä mainittujen teosten lisäksi lukuisia sävellyksiä, musiikin analysoimista ja säveltämistä käsitteleviä oppaita sekä Duprén toimittamia nuottieditioita (ks. esim. Murray 2019, 276–300). Koska tämä aineistomateriaali ei käsittele tutkimuskohdettani legatoa rajaan sen tutkimukseni ulkopuolelle.

Tutkielmani filosofista viitekehystä kootessani hyödynnän Roland Barthesin teoksia, eritoten esseetä ”Le grain de la voix” (The Grain of the Voice) (Barthes 1982d; 1985d). Lisätäkseni ymmärrystäni Barthesin ajatuksista, käytän työni tukena myös muita Barthesin musiikkia käsitteleviä kirjoituksia, esseitä ”L'art vocal bourgeois” (Porvarillinen laulutaide) (Barthes 1957; 1994), ”La musique, la voix, la langue” (Music, Voice, Language) (Barthes 1982e; 1985e), ”Musica Practica” (Barthes 1982c; 1985c), ”Écoute” (Listening) (Barthes 1982b; 1985b) sekä ”Rasch” (Barthes 1982f; 1985f). Rikastutan viitekehystä myös Barthesin muilla kirjoituksilla, kuten *Le plaisir du texte* (Tekstin hurma) (Barthes 1973; 1993a), ”La mort de l'auteur” (Tekijän kuolema) (1993b) sekä ”Le troisième sens” (The Third Meaning, Kolmas merkitys) (Barthes 1982a; 1985a; 1993c).

[8] Duprén Bach-edition tuoreimmassa, muovisella kierrekannalla varustetussa painoksessa edition kymmenes nide on jaettu kahtia, ja tästä syystä alkuperäinen sivunumerointi on muuttunut. Tässä painoksessa Duprén laatima esipuhe löytyy kymmenennen nideparin molemmissa osissa sivuilta 4–12. Muissa niteissä esipuhe löytyy sivuilta I–IX.

[9] *Petite Méthode* -urkukoulun julkaisuvuodeksi on omistamassani niteessä merkitty vuosi 1946, mutta Kayen (2001, 6) ja Schauerte-Maubouet'n (2016) mukaan teos on julkaistu vuonna 1949. Tulkitsen nuottiniteeseen merkityn vuosiluvun painovirheeksi ja käytän tutkielmassani julkaisuvuotta 1949.

Urkujensoittoa käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta etsin tietoa Marcel Duprén legatosoiton tavasta ja sen mahdollisista esikuvista. Barthesin filosofiaa käsittelevää tutkimuskirjallisuutta luen lisätäkseni ymmärrystäni Barthesin ajattelusta. Etsin tehdystä tutkimuksesta myös innoitusta ja esimerkkejä Barthesin ajattelun soveltamisesta musiikin tutkimiseen.

Tutkimukseni tärkeimpänä musiikillisena aineistona toimii Johann Sebastian Bachin urkukoraali *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731. Koska tutkimukseni keskiössä on ranskalainen 1800–1900-lukujen urkumusiikki ja sen esittäminen, saattaa Bachin teoksen esimerkkinä käyttäminen tuntua erikoiselta. Bachin teoksilla oli kuitenkin keskeinen rooli siinä 1800-luvun lopulla syntyneessä urkukulttuurissa, jota nykyään nimitämme ranskalaisromanttiseksi. Palaan tähän luvussa 2.1. Lisäksi Bachin teos mahdollistaa Barthesin (1982d) ”Le grain de la voix” -esseessä esittelemien musiikin esittämisen tapojen tarkastelun osana ohjelmistoa, jota minut on opetettu soittamaan irtonaisesti artikuloiden, non legatossa. Myöhemmin tutkielmassani tutkin kokemustani samaisen Bachin teoksen soittamisesta, pyrkien tällä kertaa Marcel Duprén legatosoiton ohjeiden mukaiseen soittotapaan. Näin pystyn paitsi lähestymään legatosoittoa irtonaisen non legaton kautta, myös havainnoimaan eri soittotyylien synnyttämiä ruumiillisia soiton kokemuksiani sekä Barthesin ”Le grain de la voix” -esseen teemoja osana erilaisia soittotyylejä. Tutkimuksessani hyödynnän Bachin teoksen kahta erilaista editiota, joista toinen on varustettu Marcel Duprén runsailla esitysohjeilla (ks. liitteet 1 ja 2).

Barthes mainitsee Bachin nimen ”Le grain de la voix” -esseensä alussa pohtiessaan kielen mahdollisuuksia tulkita muita semioottisia järjestelmiä. Bachin *Die Kunst der Fuge* on Barthesin (1982d, 236) mukaan esimerkki teoksesta, jossa ”systeemi teeskentelee tulkintaa omasta itsestään”[10]. Barthesin ajatus Bachin teoksesta ei ole tutkimukseni kannalta oleellinen, mutta maininta tuntuu tuovan tutkielmani keskeiset henkilöt Barthesin ja Bachin lähemmäs toisiaan.

Nuottilähteiden lisäksi hyödynnän tutkimuksessani musiikkitallenteita. ”Le grain de la voix’n” teemoja tarkastellessani olen kuunnellut Barthesin esseissään mainitsemien

[10] ”un système feint de s’interpréter lui-même”

baritonilaulajien Dietrich Fischer-Dieskaun (1925–2012), Charles Panzéran (1896–1976) sekä Gérard Souzayn (1918–2004) levytyksiä (Fischer-Dieskau 1979; Panzéra 1992a, 1992b, 2009; Souzay 2003). Grainin ja urkumusiikin yhteyksiä pohtiessani olen hyödyntänyt Marie-Claire Alainin (1926–2013) ja Kei Koiton (1950–) Bach-tallenteita (Alain 1994a, 1994b, 1994c; Koito 2009).

Tutkimukseni kannalta merkittävä aineistokokonaisuus on syntynyt omasta työskentelystäni, musiikin kuuntelemisen ja soittamisen tuottamien kokemusten muistiin kirjaamisesta. Tätä aineistoa olen kerännyt tutkimukseni aikana pitämääni päiväkirjaan, joka on hallussani.

Artikulaatiosta ja artikulaatiotavoista on kirjoitettu erilaisissa urkumusiikin esittämistä käsittelevissä oppikirjoissa (ks. esim. Laukvik 1996, 28–48 ja 2010, 56–84). Monissa esittämiskäytäntöjen oppaissa artikulaatiota lähestytään abstraktina ongelmana, soittajan kokemuksesta ja musiikin tekemisestä irrallisena ilmiönä. Omalla tutkimuksellani haluan tuottaa tietoa legatoartikulaatiosta soittajan ruumiillisena kokemuksena ja näin ollen laajentaa urkujensoiton piirissä artikulaatiosta käytävää keskustelua. Uuden ulottuvuuden käytävään keskusteluun tuovat myös Roland Barthesin kirjoitukset, joita ei tietoni mukaan ole ennen hyödynnetty urkujensoiton tutkimuksessa.

Kosketinsoitinten parissa käytettävää legatoartikulaatiota on menneen vuosikymmenen aikana tutkittu Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Tästä tutkimuksesta mainittakoon Anna-Maaria Oramon (2016) ja Marianne Gustafsson Burgmannin (2021) tutkielmat, joista ensimmäinen tarkastelee laulun imitointia vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja jälkimmäinen legatolla vaikuttamista saksalaisessa 1800-luvun urkumusiikissa. Sekä Oramon että Gustafsson Burgmannin työt keskittyvät eritoten legaton historiaan. Toivon oman filosofissävytteisen tutkielmani täydentävän ja rikastuttavan tätä Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa jo tehtyä legatosoiton tutkimusta.

1.5 Artikulaatio, agogiikka, kosketus ja legato

Urkujensoiton legatosta käytävässä keskustelussa sivutaan usein käsitteitä artikulaatio, agogiikka ja kosketus. Tässä alaluvussa, ennen varsinaisen tutkimukseni alkua, selvennän näiden käsitteiden merkitystä ja suhdetta legatoon.

Artikulaatiolla viitataan toisiaan seuraavien sävelten keskinäisiin suhteisiin. Soittaja voi artikulaation tapaa muuttamalla vaikuttaa säveliä erottavien taukojen pituuteen ja näin säädellä artikulaation tiiviyttä aina sitovasta legatoartikulaatiosta irtonaiseen staccatoon (Chew 2001a). Urkujensoiton yhteydessä artikulaatio toimii juuri näin – urkuri voi halutessaan soittaa esimerkiksi non legatossa ja säädellä sävelten väliin jäävien taukojen pituutta muuttamalla artikulaation tapaansa irtonaisemmaksi tai sitovammaksi.

Kuten ihmisen luonteva ja ilmaisuvoimainen puhe, myös musiikki sisältää painollisia ja painokkaita ”tavuja”, joita soittaja voi tuoda esiin artikulaation keinoin: pidentämällä painokkaita ja lyhentämällä painottomia. Urkujensoiton sisältämien painotusten, aksenttien, on tarkoitus selkeyttää ja korostaa musiikin sisältämiä muotoja ja muita rakenteita, esimerkiksi erilaisia kuvioita tai fraaseja.[11] Urkuri ja urkupedagogi Jon Laukvik (1996, 30–31) huomauttaa, että samanlaisena alati jatkuvan non legato synnyttää yhtä ilmaisuvoimattoman esityksen kuin alati samanlaisena jatkuva legatokin.

Siinä missä artikulaatiolla viitataan sävelten keston manipulointiin, liittyy agogiikka musiikin tempoon sekä siitä poikkeamiseen – agogiikalla tarkoitetaankin tarkasta rytmistä vapaata soittotapaa (Laukvik 1996, 86). Romantiikan ajan musiikin yhteydessä agogiikan käyttöön viitataan usein italian kielen sanasta *rubare* (varastaa) juontuvalla termillä rubato, joka tarkoittaa teoksen perustemposta poikkeamista, tempon kiihdyttämistä tai hidastamista. Rubato on artikulaation ohella urkujensoitossa tärkeä ilmaisullinen keino, jolla muun muassa pyritään korvaamaan pianonsoitolle ominaista, hienovaraista dynaamista vaihtelua, jota on uruilla mahdotonta toteuttaa. Lisäksi urkuri voi rubaton keinoin myös korostaa teoksen muotoa, esimerkiksi hidastamalla tempoa kadensseissa ja fraasien huippukohdissa. Rubaton vaihtelut voivat olla säveltäjän

[11] Puhekielessä olen tottunut käyttämään tästä ilmiöstä nimitystä ”tahtilajihierarkia”, jolla tarkoitetaan painokkaiden sävelten, aksenttien, sijoittumista tahdin ”hyville” iskuille, yleensä ensimmäiselle ja kolmannelle, toisen ja neljännen iskun jäädessä painottomiksi (ks. Laukvik 1996, 31).

parituuriin merkitsemiä tai ainoastaan soittajan oman ilmaisunhalun ohjaamia. (Laukvik 2010, 290–293.)

Urkujensoiton yhteydessä kosketuksella viitataan tapaan, jolla koskettimia painetaan alas ja nostetaan ylös. Kosketuksella voidaan viitata myös jonkin tietyn soittimen soittotuntumaan, sen (kosketuksen) raskauteen tai keveyteen, syvyyteen tai mataluuteen (Sargent 2001). Tässäkin yhteydessä kosketus-termi viittaa suoraan soittajan ja soittimen väliseen suhteeseen sekä tähän suhteeseen vaikuttaviin tekijöihin. Urkurin käyttämä kosketus voidaan jakaa kolmeen osaan: koskettimen alas painamiseen, koskettimen pitämiseen pohjassa sekä koskettimen vapauttamiseen (Laukvik 1996, 23).

Urkujensoiton piirissä kosketus-termiä käytetään usein synonyyminä artikulaatiolle: voidaan puhua esimerkiksi legatokosketuksesta, kun viitataan soittajan käyttämään sitovaan artikulaation tapaan. Vaikka kosketus liittyy käsittääkseni enemmän yksittäisten äänten tuottamisen tapaan kuin sävelten keskinäisiin suhteisiin (vrt. artikulaatio), tuntuu kosketus korostavan soittajan osallisuutta soittotapahtumassa.

Suomen kielen sana koskettaa viittaa fyysisen koskemisen lisäksi myös henkiseen koskettamiseen ja emootioon, liikuttamiseen. Tämä koskettaa-termin henkinen ja kommunikatiivinen ulottuvuus on tärkeää tutkimuksessani, jossa pohdin urkurin ilmaisua sekä tämän ilmaisun välineitä. Pyrkimyksestä henkiseen koskettamiseen ja koskettavuuteen kertoo myös tekeillä olevan tohtorintutkintoni nimi *L'art d'émouvoir*, Liikuttamisen taito.[12]

Legatolla tarkoitetaan artikulaation tapaa, jossa toisiaan seuraavien sävelten väliin ei jää lainkaan taukoa. Kuten kaikenlainen artikulointi, myös legato voi sisältää erilaisia vivahteita ja artikulaation tapoja (Chew 2001). Urkujensoittoa opiskellessani olen toisinaan kuullut puhuttavan näistä erilaisista tavoista soittaa legato, esimerkiksi ylilegatosta. Tästä huolimatta on legato koko opiskeluni ajan näyttäytynyt minulle non legatoa huomattavasti suppeampana, staattisempana ja jopa muuttumattomana soittamisen tapana. Tätä mielikuvaa pyrin tutkimukseni avulla laajentamaan.

[12] ransk. *émouvoir* = liikuttaa, järkyttää

2 MARCEL DUPRÉ JA LEGATOSOITTO

2.1 Marcel Dupré ja ranskalainen Bach-soiton traditio

Vuoden 1789 suuri vallankumous vavisutti Ranskan yhteiskunnallisia ja kulttuurisia rakenteita. Katolisen kirkon aseman horjuessa myös ranskalainen urkujenrakennus- ja urkujensoittotaide vajosi vuosikymmeniä kestäneeseen taantumaan. Urkukulttuuri, jota nykyään laajalti nimitetään ranskalaisromanttiseksi, rakentui tämän tuhoutuneen urkukulttuurin raunioille. Uuden, Ranskassa 1800–1900-luvuilla kukoistukseensa nousseen urkukulttuurin syntyä edesauttoivat urkujenrakentaja Aristide Cavaillé-Collin (1811–1899) kehittämä, niin sanottu sinfoninen urkutyyppi sekä belgialainen, Brysselin konservatorion urkujensoiton professorina työskennellyt Jacques-Nicolas Lemmens[13] (1823–1881), johon Cavaillé-Coll tutustui Pariisissa 1850-luvulla. Lemmens hämmästytti kuulijoitaan virtuoosisella soittotekniikallaan, erityisesti suvereenilla jalkiosoitollaan ja mykkiin vaihtoihin perustuvalla legatollaan. Lisäksi Lemmens esitti improvisaatioihin tottuneelle yleisölle muistiin kirjoitettuja sävellyksiä, muun muassa J. S. Bachin urkuteoksia, joita ei tuohon aikaan laajemmin tunnettu Ranskassa. Nuoret ranskalaisurkurit Alexandre Guilmant ja Charles-Marie Widor hakeutuivat Lemmensin oppiin Brysseliin. Palatessaan Pariisiin he toivat mukanaan soittotekniikan, joka nosti ranskalaisen urkujensoittotaiteen uuteen huippuunsa.[14] (Ochse 1994, 1–118, 174, 183, 195.)

[13] Käytän Lemmensin nimestä vakiintunutta ranskalaista kirjoitusasua Jacques-Nicolas. Nimestä esiintyy muitakin variantteja, esimerkiksi Lemmensin kastetodistuksessa sekä hautakivessä nimi esiintyy kirjoitettuna latinalaisittain Jacobus Nicolaus ja syntymätodistuksessa flaamilaisittain Jaak Nikolaas (Weitner 1991, 5). Kirjallisuudessa Lemmensin etunimet esiintyvät sekä yhdysviivalla että ilman. Olen päätynyt käyttämään hakuteoksissa yleisimmin esiintyvää kirjoitusasua Jacques-Nicolas, ks. esim. Sabatier 2014.

[14] Sittemmin Pariisin konservatorion urkujensoiton ja myöhemmin sävellyksen professorina toimineella Widorilla oli jo elinaikanaan laajalle levinnyt maine sekä vankka asema ranskalaisissa kulttuuripiireissä. Tästä kertonee osaltaan se, että Widor mainitaan nimeltä Proustin teoksessa *Kadonnutta aikaa etsimässä*. Kohtauksessa nuori kertoja on alkanut liikkua Pariisin seurapiireissä ja Guermantesin herttuattaren järjestämillä kutsuilla toinen vieras, monsieur de Bréauté erehtyy luulemaan itselleen entuudestaan tuntematonta kertojaa Widoriksi. Proust kirjoittaa: ...”Monsieur de Bréauté ihmetteli kuka minä oikeastaan olin ja tunsi tutkittavakseen avautuvan laajan mahdollisuuksien kentän. Hetken hän pyöritteli mielessään herra Widorin nimeä, mutta tuli sitten siihen tulokseen, että olin liian nuori urkutaiteilijaksi ja herra Widor itse liian väritön hahmo tullakseen kutsutuksi.” (Proust 1986, 161.) Myös kuuluisa Pariisin Konservatorio mainitaan Proustin teoksessa muutamia kertoja, joskin ohimennen (ks. esim. Proust 1985, 165).

Lemmensin väitettiin edustavan itseltään Johann Sebastian Bachilta suorina opettaja–oppilas-ketjuina välittyvää soittotraditiota.[15] Yhteys Bachin ja Lemmensin välillä on kuitenkin epäselvä ja kyseenalainen, eikä nykytietämyksen valossa Lemmensiä saati hänen oppilaitaan voida pitää Bachin muuttumattomana välittyneen soittotradition edustajina. Yksi väitetyn Bach-yhteyden suurimmista epäselvyyksistä liittyy Lemmensin ja saksalaisurkuri Adolf Friedrich Hessen (1809–1863) suhteisiin: Lemmensin tiedetään opiskelleen Hessen johdolla, mutta opintokontaktin pituus ja mahdollinen sisältö on täysin epäselvä. (Kooiman 1995, 58.)

Vaikkei Lemmens itse, ainakaan kirjallisesti, korostanut yhteyttään Bachiin, piti Lemmensin johdolla opiskellut Widor itseään Bachin perinteen suorana jatkajana (Kooiman 1995, 56, 60; Near 2019, 9–12). Myös Marcel Dupré (1927, 78) viittaa Bachilta perittyyn urkujensoittotraditioon urkukoulunsa *Méthode d'Orgue* lopussa, jossa hän nimeää opettaja–oppilas-ketjun muodostavat urkurit Bachista aina omiin opettajiinsa Guilmantiin ja Widoriin saakka. Duprén, Widorin ja Guilmantin antamat tiedot Bachin ja Lemmensin yhdistävästä opettaja–oppilas-ketjusta eroavat toisistaan (Dupré 1927, 78; Near 2019, 10). Kooiman (1995, 60, 63–64) myös huomauttaa, että yksin Widorkin on välittänyt Bach–Lemmens-ketjusta ainakin kahta erilaista versiota, joista kumpikaan ei voi käytännössä pitää paikkaansa.[16]

Vaikka edellä esitetyn valossa ei ole minkäänlaista varmuutta siitä, mistä Lemmensin omaksuma ja oppilailleen välittämä soittotekniikka todellisuudessa on peräisin, elää Lemmensin ja Bachin linkittävä myytti edelleen vahvana: viittauksia Bach–Lemmens-ketjuun saattaa nähdä esimerkiksi CD-levyjen kansivihkojen teksteissä (ks. esim. Roth 2012).

[15] Lemmensin ja Bachin yhteyttä korosti eritoten Brysselin konservatorion johtajana toiminut François Joseph Fétis (1784–1871), joka näyttää liioitelleen, jopa vääristelleen Lemmensin Saksassa suorittamien opintojen määrää ja sisältöä. (Kooiman 1995, 56–58.)

[16] Widorin mukaan Bachin soittotekniikka olisi välittynyt suoraan tämän ensimmäiselle elämänkertakirjurille Johann Nikolaus Forkelille (1749–1818), joka oli Bachin kuollessa ainoastaan noin vuoden ikäinen. Toisaalla Widor korjasi väitteensä ja kertoi soittotradition välittyneen ensin Bachin pojille, jotka välittivät sen edelleen Forkelille. Samaisessa versiossaan Widor katsoi Forkelin välittäneen soittotradition suoraan Lemmensiä opettaneelle (sic) Adolph Friedrich Hesselle (1808–1863). Tämä on tuskin mahdollista, sillä Hesse oli Forkelin kuollessa noin 8-vuotias. (Kooiman 1995, 60 ja 63–64.)

Vaikka Bachin soittotekniikalla ei näytä olleen suoria yhtäläisyyksiä ranskalaisen 1800–1900-lukujen urkujensoittotekniikan kanssa, oli Bachin musiikilla erityinen asema ajan ranskalaisurkureiden ohjelmistossa. Tästä kertovat esimerkiksi lukuisat Bachin urkuteoksista lainatut esimerkit Marcel Duprén (1927, 40–45, 58–77) urkukoulussa *Méthode d'Orgue*, jonka esittelen seuraavaksi.

2.2 Duprén urkukoulu *Méthode d'Orgue*

Duprén urkukoulu *Méthode d'Orgue* julkaistiin vuonna 1927. Ensimmäiset painokset sisältävät tekstiosuudet ranskaksi ja englanniksi, myöhempiin painoksiin on lisätty myös saksankielinen käännös. Käännöslisäystä ja kahta kustantajan lisäämää huomautusta lukuun ottamatta urkukoulun myöhempien painosten sisältö vastaa alkuperäistä.

Urkukoulu jakaantuu kahteen osioon, teknisiin harjoituksiin sekä urkujensoiton lainalaisuuksien ja sääntöjen esittelyyn. Ensimmäisessä osiossa harjoitetaan sormio- ja jalkiosoittoa, sekä erikseen että yhdessä. Jälkimmäinen osio sisältää runsaasti J. S. Bachin urkuteoksista poimittuja harjoitusesimerkkejä, joiden avulla Dupré esittelee erilaisia artikulaatioon ja ornamentiikkaan liittyviä sääntöjä.

Esittelen seuraavaksi Duprén urkukoulun sisältämiä legatosoiton ohjeita ja vertaan niitä Charles Tournemiren (1936; 1949) urkukoulujen ohjeisiin. Näin toimimalla pyrin laajentamaan käsitystäni 1900-luvun alkupuolen ranskalaisurkureiden legatosoiton tavasta.

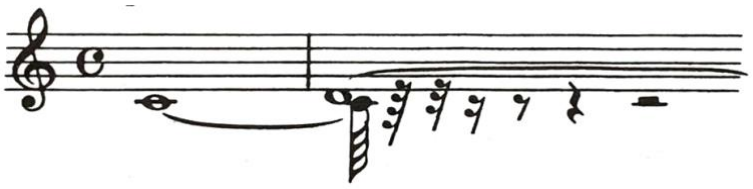
2.2.1 Legatosoiton ohjeet

Urkukoulunsa alkulehdillä, kuin lähtökohtana koko urkujensoiton tekniikalle, Dupré esittelee ja kuvailee legatosoiton tapaa. Legatoartikulaatio on Duprén mukaan erittäin tärkeä ja se tulee varmistaa tarkasti. Täydellisellä legatolla Dupré (1927, 5) kertoo viittaavansa artikulaatioon, jossa ”siirrytään välittömästi nuotista toiseen ilman (sävelten)

jatkuvuuden katkeamista ja ilman, että nuotit tunkeutuvat toisiinsa”.[17] Kuin painottaakseen tätä siistin ja huolitellun legaton vaadetta, Dupré esittää nuottiesimerkin (ks. nuottiesimerkki 1), jonka mukainen soittotapa tuottaa hänen mukaansa kuivan legaton (*un legato sec*).[18]

Nuottiesimerkki 1. Nuotinnettu kuiva legato (Dupré 1927, 5).

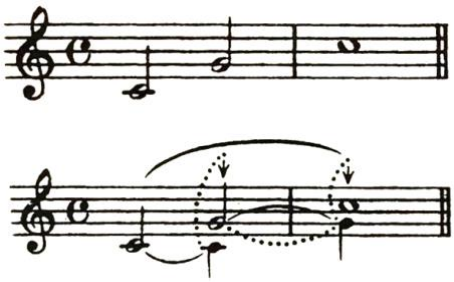
Ajatus kuivasta legatosta tuntuu selkeältä, mutta pienen tauon sisältävä nuottiesimerkki assosioituu non legatoon – eihän perättäisten, katkeamattoman säveljatkumon muodostavien sävelten välillä voi olla taukoa. Dupré ei myöskään kerro, millaisessa akustisessa tilassa, millaisella soittimella, tai millaista rekisteröintiä[19] käytettäessä nuottiesimerkin kuvaama artikulaatio tuottaa luvatun kuivan legaton. Dupré ei myöskään kytke esimerkkiään minkäänlaiseen tiettyyn musiikilliseen tekstuuriin.

Dupré antaa myös toisen nuottiesimerkin (ks. nuottiesimerkki 2), jonka mukainen soittotapa tuottaa tahmaisen legaton (*un legato pâteux*).[20]

Nuottiesimerkki 2. Nuotinnettu tahmainen legato (Dupre 1927, 5).

[17] ”Par legato parfait il faut entendre le passage instantané d’une note à une autre, sans solution de continuité et sans empiètement de la première sur la seconde.” (Dupré 1927, 5.)
[18] Improvisaation oppikirjassaan *Traité d’improvisation à l’Orgue* Dupré (1925a, 6) kirjoittaa ”täydellisen legaton” sijaan ”absoluuttisesta legatosta” (*un legato absolu*). Valitettavasti Dupré ei selvitä käyttämiensä termien mahdollisia eroja, saati yhtäläisyyksiä.
[19] Rekisteröinnillä tarkoitetaan käytettävien äänikertojen valintaa. Urkurin rekisteröimistä sekä siihen vaikuttavia tekijöitä on tutkittu, ks. esim. Porthan 2015 ja Pyylampi 2019.
[20] ransk. *pâteux* = taikinamainen, tahmea, tahmainen, raskas

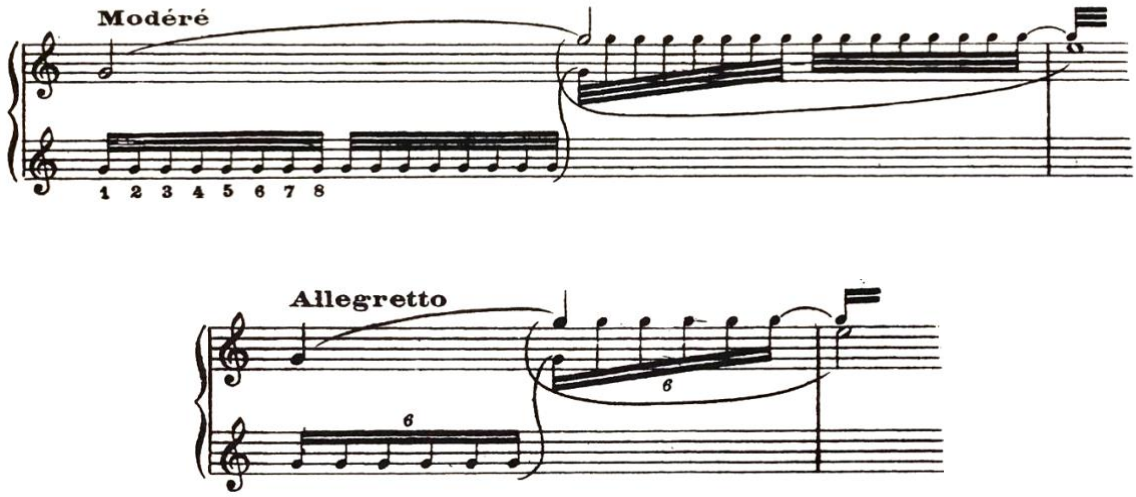
Duprén kuiva ja tahmainen legato näyttäytyvät nuottiesimerkkien kautta toistensa vastakohtina. Kumpikaan soittotapa ei kuitenkaan tunnu vastaavan Duprén esipuheen mainintaa soittotavasta, jossa sävelet seuraavat toisiaan soinnillisen linjan katkeamatta, mutta kuitenkin siististi, sävelten toisiinsa sotkeutumatta. Lukijana odottaisin Duprén esittelevän kolmannen legatosoiton tavan, niin sanotun peruslegaton, jossa sävelet seuraavat toisiaan ilman erottavaa taukoa tai kuulokuvaa tahmaavaa päällekkäistä sointia. Tällaista nuottiesimerkkiä Dupré ei urkukoulussaan anna.

Myös Charles Tournemire antaa ohjeita legatoartikulaation toteutukseen urkukouluissaan *Précis d'exécution, de registration, et d'improvistion à l'Orgue* ja *Petite Méthode d'Orgue*. Koska Tournemire opiskeli Duprén tavoin urkujensoittoa Charles-Marie Widorin johdolla (Kaye 2001, 1), voidaan Duprén ja Tournemiren olettaa edustavan samaa, Jacques-Nicolas Lemmensiltä periytyvää urkujen- ja legatosoiton tapaa.

Tournemiren (1936, 15) mukaan soittajan on varmistettava, että toisiaan seuraavat sävelet yhdistyvät toisiinsa, jopa sulautuvat tai liimautuvat yhteen, mutta kuitenkin niin, ettei lopputulos ole suttuinen. Näin toimimalla soittaja voi Tournemiren mukaan saavuttaa urkujen kauniin ja laulavan legaton. Soitto-ohjeensa Tournemire varustaa kahdella nuottiesimerkillä (ks. nuottiesimerkki 3), jonka mukainen toteutustapa on paikallaan soittajan halutessa yhdistää sävelet toisiinsa erittäin sidotusti (*vraiment liée*). Tournemiren mukaan on huomioitava, että g^1-sävelelle siirryttäessä ensin soitettu c^1 soi hetken yhdessä g^1:n kanssa. Tätä yhdessä soimista havainnollistavat nuottiesimerkkiin merkityt pienet nuolet.[21]

Nuottiesimerkki 3. Erittäin sitovan soittotapaa havainnollistava nuottiesimerkki (Tournemire 1936, 15).

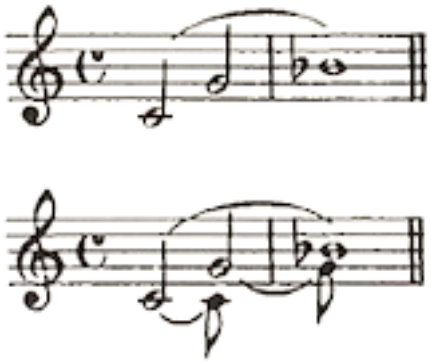
[21] "Si l'on désire obtenir le legato de l'orgue, si spécial, si beau, si "chantant" – oserions-nous dire, il faut observer la loi suivante : avoir bien soin d'enchaîner, de souder les sons les uns aux autres, de les coller entre eux, en évidant, cela va de soi, les bavures !" (Tournemire 1936, 15.)

Heti nuottiesimerkkinsä jälkeen Tournemire muistuttaa, ettei sävelten yhtä aikaa soiminen saa kuitenkaan olla liiallista. Legaton siisteyden varmistaakseen Tournemire esittää toisen nuottiesimerkin (ks. nuottiesimerkki 4), jossa sävelten yhdessä soiva pituus esitetään matemaattisesti. Tournemiren mukaan sävelten yhtä aikaa soiva kesto riippuu käytettävästä temposta – tempon nopeutuessa sävelet soivat yhdessä vähemmän kuin hitaassa tempossa.



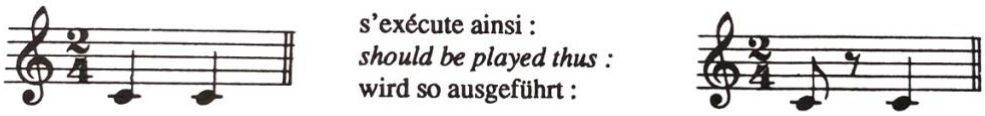
Nuottiesimerkki 4. Sävelten yhdistäminen matemaattisen laskutavan avulla, erilaisia tempoja käyttäen (Tournemire 1936, 15).

Reilut kymmenen vuotta myöhemmin julkaistussa urkukoulussaan *Petite Méthode d'Orgue* Tournemire esittelee legatosoittoa *Prècis*-urkukoulua suppeammin.[22] Lähtökohta legatosoittoon on kuitenkin edelleen sama: Tournemire haluaa, että legatoartikulaatiossa toisiaan seuraavat sävelet soivat hetken yhtä aikaa (ks. nuottiesimerkki 5).

[22] Kuten aiemmin totesin, ovat tiedot *Petite Méthode* -urkukoulun julkaisuvuodesta keskenään ristiriitaisia. Oli julkaisuvuosi sitten 1946 tai 1949, on *Petite Méthode* julkaistu Tournemiren kuoleman jälkeen. Editiosta ei käy ilmi, onko Tournemire itse valmistellut julkaisun ennen kuolemaansa, vai onko asialla joku toinen. Koska mainintaa ei ole, oletan Tournemiren itsensä olevan vastuussa julkaisun valmistelemisesta. *Petite Méthode d'Orgue* lienee suunnattu *Précis*-urkukoulua laajemmalle yleisölle: urkukoulu on sisällöltään edeltäjäänsä suppeampi ja varustettu ranskankielisen tekstin lisäksi myös saksan- ja englanninkielisillä tekstikäännöksillä.

Nuottiesimerkki 5. Legatoartikulaation toteutusta havainnollistava nuottiesimerkki (Tournemire 1949, 1).

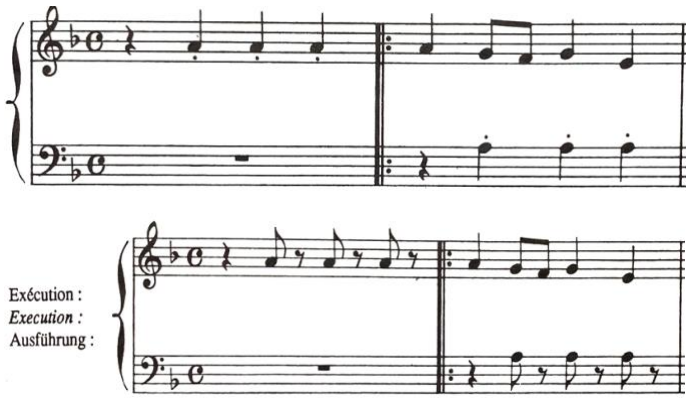
Sekä Duprén että Tournemiren legaton ihanne vaikuttaa olevan samanlainen, siisti ja huoliteltu. Siinä missä Dupré lähestyy haluttua lopputulosta tauon ja päällekkäin soivia säveliä sisältävien nuottiesimerkkien kautta, tyytyy Tournemire erittäin sidottua (*vraiment liée*) soittotapaa kuvaillessaan ainoastaan muistuttamaan soivan lopputuloksen toivotusta siisteydestä.

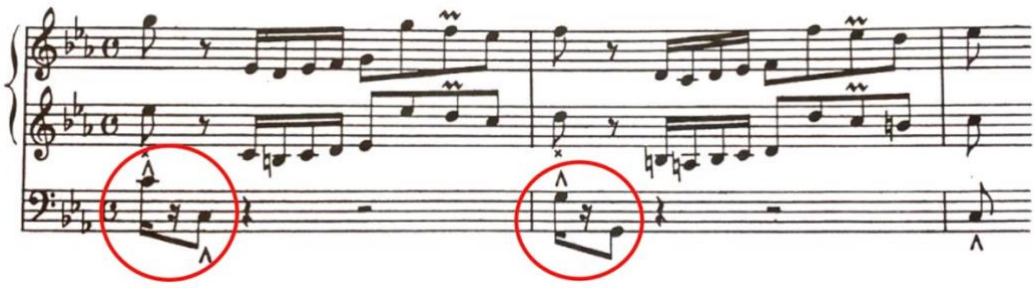
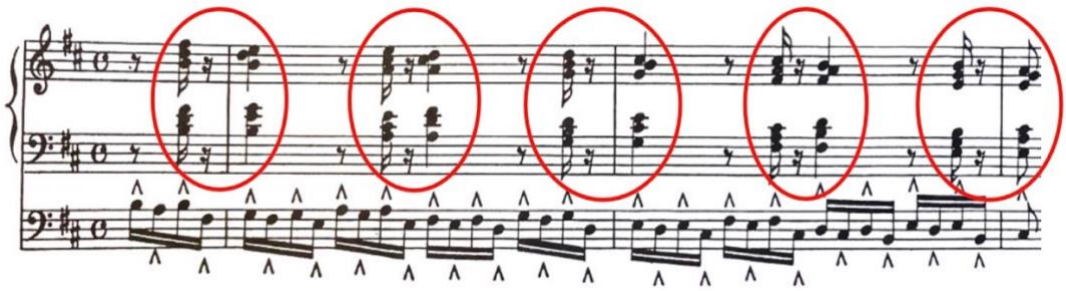
Toisin kuin Tournemire, joka molemmissa mainituissa urkukouluissaan viittaa useisiin erilaisiin urkujensoiton tapoihin, kirjoittaa Dupré urkujensoiton oppaissaan (1925a, 1927) ainoastaan legatosoitosta. Tästä huolimatta Dupré esittelee tapoja, jotka lyhentävät soivia säveliä ja näin ollen katkaisevat jatkuvan legaton. Säveliä toistettaessa Dupré (1927, 7) neuvoo lyhentämään ensimmäistä säveltä puolella tai kolmanneksella sen aika-arvosta (ks. nuottiesimerkki 10).



Nuottiesimerkki 10. Toistettavien sävelten nuotinnettu soittotapa, jossa toistettava sävel lyhenee puolella sen aika-arvosta (Dupré 1927, 7).

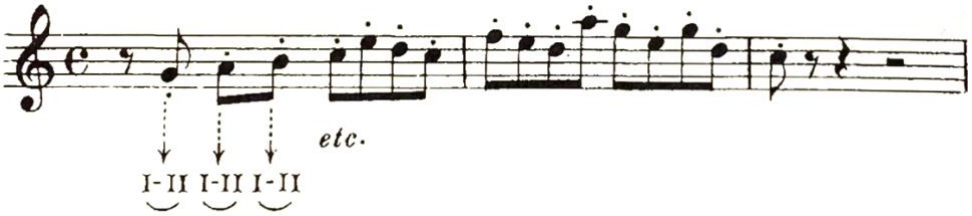
Urkukoulunsa samalla sivulla Dupré (1927, 7) esittelee nuottiesimerkin, jossa säveltoistot on varustettu staccatopistettä muistuttavalla symbolilla. Nuottiesimerkistä käy ilmi, että

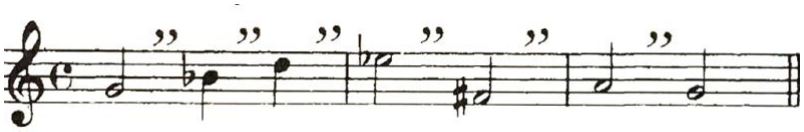
piste lyhentää säveltä puolella sen aika-arvosta, mutta jostain syystä Dupré ei selvitä asiaa kirjallisesti (ks. nuottiesimerkki 11). Palaan Duprén artikulaatiota ohjaavien symboleiden tarkasteluun luvussa 2.3.2.

Nuottiesimerkki 11. Piste, joka lyhentää sävelen kestoa puolella sen aika-arvosta (Dupré 1927, 7).

Myöhemmin urkukoulussaan, esitellessään urkujensoiton lakeja (*lois d'exécution à l'orgue*) Dupré (1927, 58–71) luettelee useita sävelten lyhentämiseen liittyviä sääntöjä ja käytänteitä (ks. nuottiesimerkki 6). Näidenkään tapausten yhteydessä Dupré ei viittaa mihinkään tiettyyn artikulaation tapaan, esimerkiksi staccatoon tai portatoon. Teen tästä sen tulkinnan, että Dupré haluaa soittotavan olevan jatkuvasti legato, josta voidaan tarvittaessa poiketa, muttei kokonaan luopua.

Nuottiesimerkki 6. Yksittäisten sävelten ja sointujen lyhentäminen Duprén urkukoulussa (Dupré 1927, 68–69).

Vaikka Dupré ei käytössäni olevissa lähteissä (1925a, 1927 ja 1938a) viittaa musiikkitermejä käyttäen legaton lisäksi mihinkään muuhun soittamisen tai artikuloinnin tapaan, löytyy Duprén nuottijulkaisuista toisinaan viittauksia staccatosoittoon nuottien yhteyteen merkittyjen pisteiden sanallisella lisämääreellä *stacc.* tai *sempre stacc.* (ks. esim. Dupré 1925b, 1; 1920, 15). Teoksessa *Symphonie-Passion*, op. 23 esiintyy myös soitto-ohje *non legato* (Dupré 1925b, 34). Käytössäni olevissa lähteissä Dupré (1925a, 1927 ja 1938a) ei kerro mitä nämä soitto-ohjeet, staccato ja non legato, hänelle tarkoittavat tai miten ne tulisi toteuttaa.

Siinä missä Dupré (1925, 1927 ja 1938a) kirjoittaa ainoastaan legatosta, esittelee Tournemire urkukouluissaan (1936, 1949) useita artikulaatiotapoja. Legaton jälkeen Tournemire esittelee urkukouluissaan staccatosoiton, mutta tähdentää, ettei hän viittaa staccatolla esimerkiksi pianolla toteutettavaan, erittäin irtonaiseen soittotapaan, jossa sormi irtoaa koskettimesta heti painettuaan sen nopeasti pohjaan. Uruilla soitettu staccato koostuu Tournemiren mukaan kahdesta artikulaation osasta, koskettimen alas painamisesta ja koskettimen nostamisesta. Näiden liikkeiden välissä sormi pitää kosketinta alhaalla ”erittäin lyhyen aikaa”[23]. Tournemire myös haluaa, että staccatosoitossa sekä koskettimen alas painaminen että vapauttaminen ovat liikkeinä erittäin nopeita (Tournemire 1949, 10). Staccaton symbolina Tournemire käyttää nuotin yläpuolelle merkittyä staccatopistettä (ks. nuottiesimerkki 7).

[23] ”en y restant un très court instant” (Tournemire 1949, 10.) Varhaisemmassa *Précis*-urkukoulussaan Tournemire (1936, 29) neuvoo pitämään kosketinta pohjassa ”lyhyen aikaa”, ransk. “en y restant un court instant”.

Nuottiesimerkki 7. Staccatopistein varustettuja nuotteja (Tournemire 1949, 10). Roomalaiset numerot I ja II viittaavat Tournemiren ”kaksoisartikulaatioon”.

Legato- ja staccatosoiton ohella Tournemire esittelee urkukouluissaan niin sanotun neutraalin soittotavan (*le jeu neutre*), joka sijoittuu Tournemiren mukaan legato- ja staccatosoiton välille, ja siinä soitettavia säveliä erottaa pieni tauko.[24] *Petite Méthode* -urkukoulussaan Tournemire varustaa neutraalin soittotavan esimerkillä (ks. nuottiesimerkki 8), mutta *Précis*-urkukoulusta tämä esimerkki sekä siinä esitetty neutraalin soittotavan osoittava symboli puuttuu. *Précis*-urkukoulusta käy ilmi, että neutraali soittotapa liittyy sävelen pituuden ohella myös sävelen tuottamisen tapaan, kosketukseen – Tournemiren (1936, 32) mukaan neutraalia soittotapaa käytetään ainoastaan silloin, kun ilmaisuun halutaan saada ”karkeutta”.[25] Tournemiren mukaan neutraalissa soittotavassa koskettimia tulee painaa määrätietoisesti ja päättäväisesti.[26]

Nuottiesimerkki 8. Neutraalin soittotavan havainnollistava nuottiesimerkki (Tournemire 1949, 11).

Neutraalin soittotavan lisäksi Tournemire (1936, 32; 1949, 12) esittelee vielä yhden soittotavan, portaton (*le porté*).[27] Tämä soittotapa rinnastuu Tournemiren mukaan

[24] Il consiste à laisser un *très léger vide* entre les notes. (Tournemire 1949, 11, korostus alkuperäinen.)
[25] ransk. *rudesse* = karheus, karkeus, rosoisuus, epätasaisuus, ankaruus, kovuus, tylyys, töykeys, ynseys
[26] Ce jeu, forcément martelé, ne s’emploi que dans des cas où la pensée se doit exprimer avec une certaine rudesse. // il suffit d’attaquer avec précision, sans bavure.” (Tournemire 1936, 32.)
[27] Tournemiren (1949, 12) *Petite Méthode d’Orgue* -urkukoulussa *le porté* -soittotapa on käännetty englanniksi harhaanjohtavasti termillä *portamento*, joka viittaa liukumiseen sävelkorkeudesta toiseen.

staccatosoittoon, ainoastaan sillä erotuksella, että portatossa kosketin pysyy pohjassa staccatosoittoa pidempään (ks. nuottiesimerkit 9).

Nuottiesimerkki 9. *Porté*-soittotapaa selventäviä nuottiesimerkkejä (Tournemire 1936, 32; 1949, 12). Pienet nuolet sekä roomalaiset numerot viittaavat ”kaksoisartikulaatioon”, koskettimen painamiseen ja vapauttamiseen.

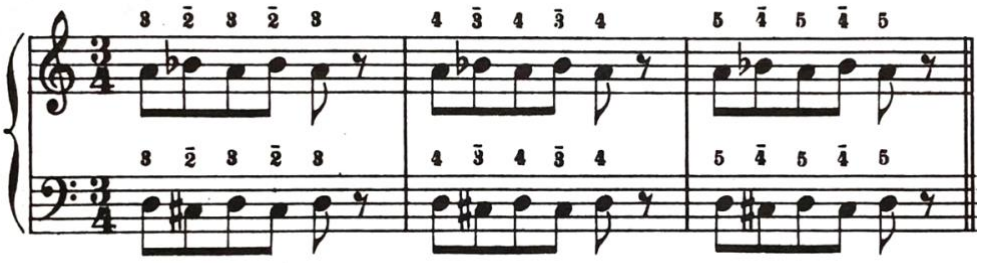
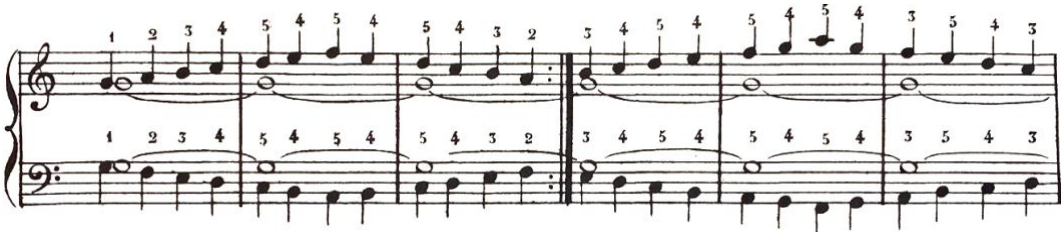
Esiteltyäni ja vertailtuani Duprén ja Tournemiren legatosoiton ohjeita perehdyn seuraavaksi Duprén legatosoiton mahdollistavaan tekniikkaan. Duprén teknisiä keinovaroja taustoitan vertaamalla niitä Lemmensin (2007) urkukouluun *École d’Orgue*.

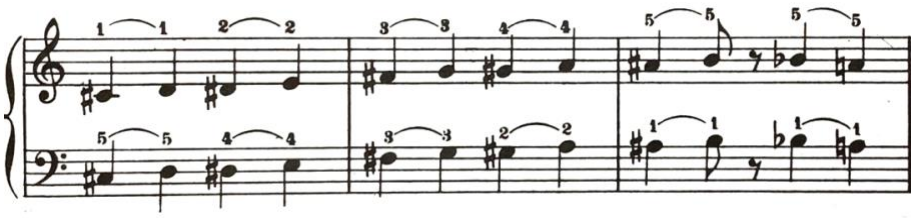
2.2.2 Legatosoiton mahdollistavat soittotekniikat

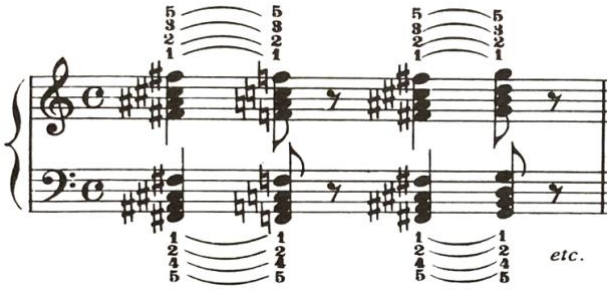
Marcel Duprén (1927) urkukoulu *Méthode d’Orgue* sisältää runsaasti harjoituksia, joiden tarkoitus on antaa urkurille valmiuksia legaton soittotekniseen toteuttamiseen. Tällaisia teknisiä keinovaroja Duprén urkukoulussa ovat erilaiset sormitukset ja jalkiojärjestykset sekä mykät vaihdot ja erilaiset liu’utukset, glissandot. Tässä alaluvussa esittelen näitä soittotekniikoita sekä etsin niille vastineita Jacques Nicolas Lemmensin vuonna 1862 ensi kertaa julkaistusta urkukoulusta *École d’Orgue*, jota Dupré itse käytti oppimateriaalina opiskellessaan urkujensoittoa (Murray 2019, 14). Tarkoitukseni ei ole systemaattisesti verrata Lemmensin ja Duprén urkukouluja, pikemminkin havainnoida urkukoulujen mahdollisia yhtäläisyyksiä ja eroja. Esittelemilleni soittotekniikoille etsin tarkentavia selvityksiä myös Duprén urkuimprovisaation oppikirjasta *Traité d’improvisation à l’Orgue* (Dupré 1925a) sekä muista hallussani olevista ranskalaisista urkukouluista (Vierne[28], Tournemire 1936 ja 1949, Falcinelli 1971 ja Langlais 1984). Urkukoulujen yksityiskohtaisen vertailun rajaan tutkimukseni ulkopuolelle.

[28] Käytössäni on Pirttimaan (1996) laatima ja kommentoima suomennos.

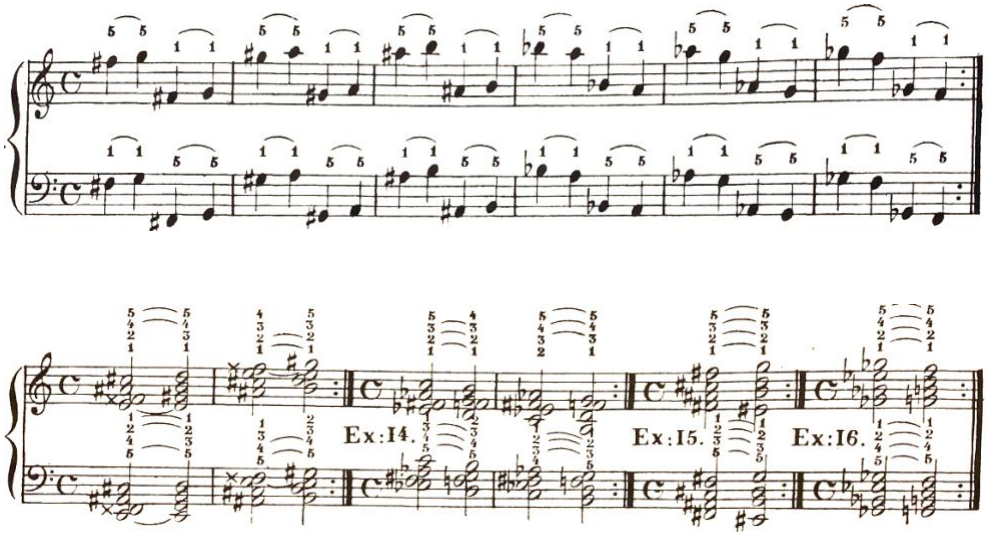
2.2.2.1 Sormiosoitto

Sormiosoiton opastuksen Dupré aloittaa harjoituttamalla erilaisia risteäviä ja ohittavia sormituksia (ks. nuottiesimerkki 12). Lemmens esittelee risteäviä sormituksia urkukoulussaan vasta siirryttäessä kaksiäänisiin satsiharjoituksiin (ks. nuottiesimerkki 13).

Nuottiesimerkki 12. Harjoitus, jossa risteäviä sormituksia (Dupré 1927, 8).

Nuottiesimerkki 13. Risteäviä sormituksia Lemmensin urkukoulussa *École d'Orgue*, (Lemmens 2007, 7).

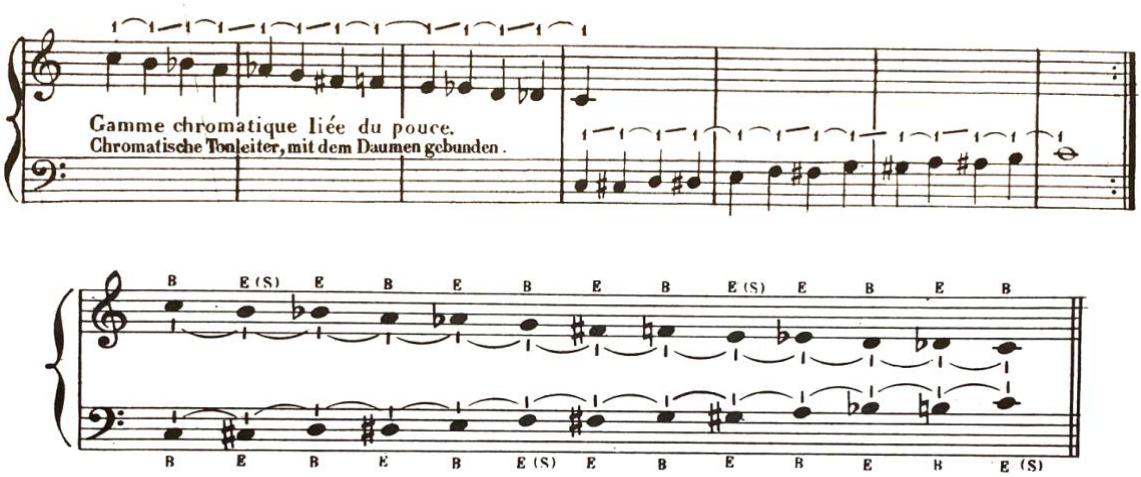
Erilaisia sormitusharjoituksia seuraa sormioglissandojen opettelu, ensin yksittäiseltä koskettimelta (säveleltä) seuraavalle, vähitellen myös soinnuilta toiselle (ks. nuottiesimerkit 14 ja 15).

Nuottiesimerkki 14. Sormiglissandoharjoitus (Dupré 1927, 9).



Nuottiesimerkki 15. Sointuglissandoharjoitus (Dupré 1927, 11).

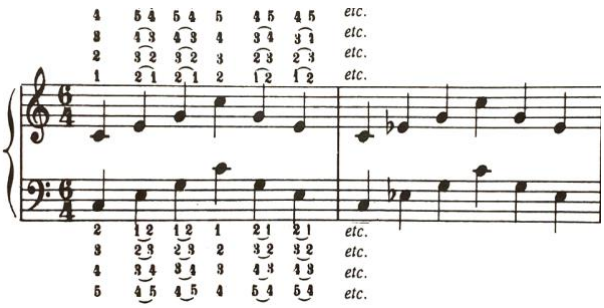
Myös Lemmensin urkukoulussa harjoitellaan erilaisia sormiosoiton glissandoja (ks. nuottiesimerkki 16).

Nuottiesimerkki 16. Harjoituksia sormiosoiton liu'utuksiin (Lemmens 2007, 6).

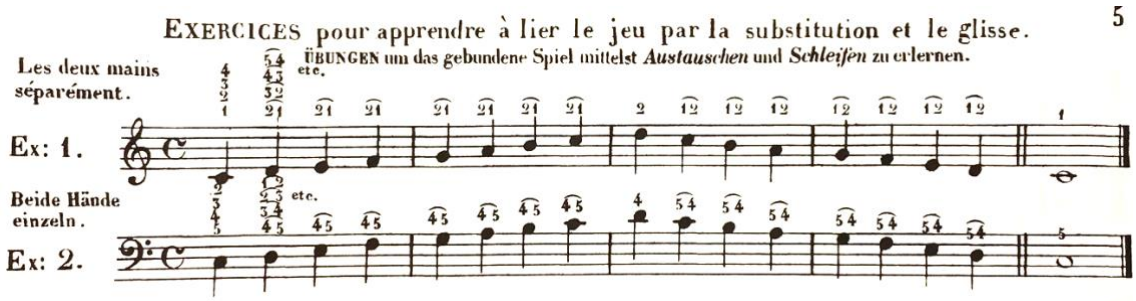
Sekä Lemmens että Dupré esittelevät urkukouluissaan soittotekniikan, jota kutsutaan peukaloglissandoksi. Nimensä mukaisesti tekniikka antaa urkurille valmiudet soittaa erilaisia asteittaisia kulkuja pelkkää peukaloa käyttäen (ks. nuottiesimerkki 17). Tekniikassa hyödynnetään peukalon keskiniveltä ja sen yläpuolelle jäävää peukalon osaa, jotka asettuvat koskettimille vuorotellen. Rannetta nostamalla ja laskemalla sekä peukalon käytössä olevaa osaa menosuuntaan kääntämällä pystytään peukalolla siirtymään koskettimelta toiselle legatolinjan katkeamatta (ks. Dupré 1927, 9; Tournemire 1936, 20 ja 1949, 3–4). Improvisaation oppikirjassaan Dupré (1925a, 6) esittelee

peukaloglissandoa urkukouluaan kattavammin todeten jopa, että pelkkää peukaloa käyttäen on mahdollista soittaa asteittaisten kulkujen lisäksi myös suurempia intervalleja.

Nuottiesimerkki 17. Peukaloglissandoharjoituksia (Lemmens 2007, 7; Dupré 1927, 10).

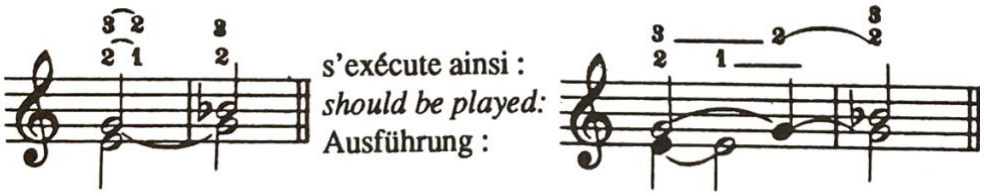
Sormiliu'utusten jälkeen Dupré siirtyy esittelemään erilaisia mykkiä vaihtoja, ensin yksittäisillä sävelillä, sen jälkeen kaksiäänisillä soinnuilla, tersseillä, kvarteilla ja seksteillä (ks. nuottiesimerkki 18). Lemmensin urkukoulusta löytyy samanlaisia harjoituksia (ks. nuottiesimerkki 19). Urkuimprovisaation oppikirjassaan Dupré (1925a, 8) varoittaa, että liiallinen mykkien vaihtojen käyttö tekee musiikista raskasta ja saattaa soitettaessa aiheuttaa pieniä viivästymisiä, aksentteja, jotka eivät kuulu soitettavaan musiikkiin. Tästä syystä Dupré (ibid.) neuvoo käyttämään mykkiä vaihtoja ainoastaan silloin, jos absoluuttista legatoa ei pystytä turvaamaan käyttämällä risteävää sormitusta, glissandoa tai jakamalla satsia käsien välillä.[29]

[29] "Employée à tout propos, elle alourdit le jeu, et force souvent l'exécutant à accentuer, malgré lui, par de légers retards, des notes qui ne portent pas l'accent. En consequence, l'organiste ne doit recourir à la substitution que s'il ne peut réaliser le *legato* absolu ni par *glissando*, ni par enjambement, ni avec l'aide de l'autre main." (Dupré 1925a, 8, korostus alkuperäinen.)



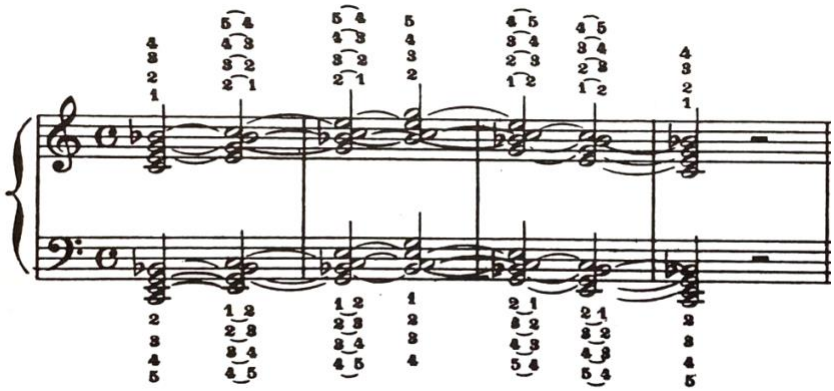
Nuottiesimerkki 18. Sormiosoiton mykkä vaihto yksiäänisessä tekstuurissa (Dupré 1927, 12–13).

Nuottiesimerkki 19. Sormiosoiton mykkä vaihto yksiäänisessä tekstuurissa (Lemmens 2007, 5).

Yksi legatosoiton sormiotekniikkaan liittyvä ilmiö ovat niin sanotut yhteiset nuotit (*les notes communes*). Termi viittaa soittotapaan, jossa toisiaan seuraavien sointujen yhteisiä nuotteja ei toisteta, vaan ne sidotaan (ks. nuottiesimerkki 20).



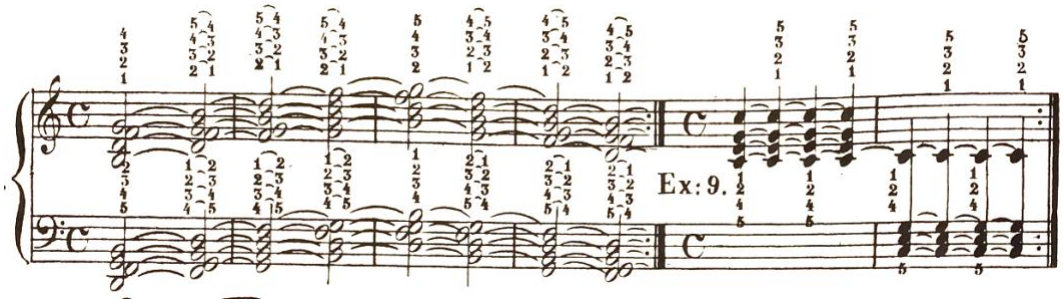
Nuottiesimerkki 20. *Notes communes* -soittotavan havainnollistava harjoitus (Dupré 1927, 14).

Soittotapa tulee hallita Duprén mukaan molemmilla käsillä jopa neliäänisiä sointuja soitettaessa (ks. nuottiesimerkki 21).



Nuottiesimerkki 21. Neliäänisten sointujen soittaminen *notes communes* -periaatteen mukaisesti (Dupré 1927, 15).

Notes communes -soittotapa esitellään myös Lemmensin urkukoulussa *École d'Orgue* (ks. nuottiesimerkki 22).

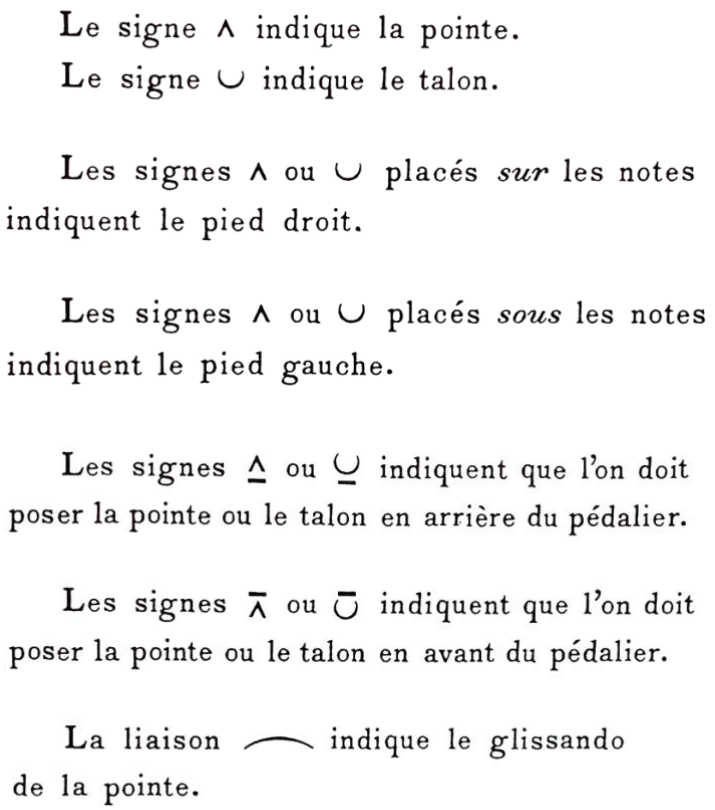


Nuottiesimerkki 22. *Notes communes* -soittotavan harjoituksia (Lemmens 2007, 6).

2.2.2.2 Jalkiosoitto

Lemmensin tapaan myös Dupré siirtyy sormiosoiton tekniikkaa esiteltyään jalkiosoittoa käsitteleviin harjoituksiin. Jalkiojärjestyksiä merkitessään Dupré käyttää symboleja, joiden merkityksen hän selvittää urkukoulunsa lisäksi myös urkuimprovisaation oppikirjassaan sekä valmistamiensa nuottieditioiden esipuheissa. Samat ohjeet löytyvät myös Duprén (1924) jalkioasteikkoja esittelevästä oppaasta (ks. kuva 1). Itse käytän

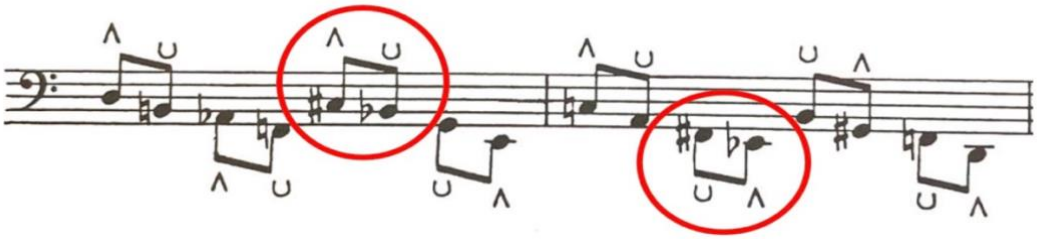
jalkiosoitosta kirjoittaessani vakiintuneita suomenkielisiä termejä kärki (*la pointe*) ja kanta (*le talon*), jotka viittaavat jalan etuosan, ulko- tai sisäsyrjän ja kantapään käyttöön.[30] Kärki- ja kantasymbolit Dupré varustaa toisinaan niiden ylä- tai alapuolelle merkityillä vaakaviivoilla, jotka ohjaavat urkuria siirtämään jalkojaan toistensa editse tai takaa. Lisäksi Dupré esittelee kaarisymbolin, joka merkitsee jalan kärjellä tehtävää liukumista, glissandoa.



Kuva 1. Duprén käyttämät jalkiosymbolit selityksineen (Dupré 1924, 1).

Sormiosoiton tavoin jalkiosoittoa käydään läpi Duprén ja Lemmensin urkukoulussa erilaisia jalkiojärjestyksiä, mykkiä vaihtoja sekä glissandoja harjoitellen. Erilaisten kantapään käyttöön liittyvien harjoitusten yhteydessä Dupré esittelee harjoituksen, jossa jalan kanta asetetaan yläkoskettimelle (ks. nuottiesimerkki 23).

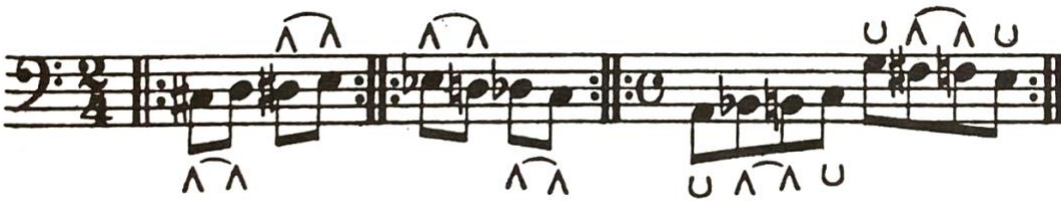
[30] Forsman (2001, 21) neuvoo, että ”[Jalan kärjellä soitettaessa] kosketinta painetaan isovarpaan kohdalla olevalla kengän osalla, ts. kengänpohjan sisäreunalla. Mitä pidemmälle jalat liikkuvat ulkosuunnassa – vasen jalka alaspäin, oikea ylöspäin – sitä viistommaksi jalan asento tulee. Päinvastaisessa tapauksessa, kun oikea jalkaa (sic) soittaa hyvin matalalta ja vasen hyvin korkealta, pitää kosketinta painaa kengänpohjan ulkoreunalla.”



Nuottiesimerkki 23. Harjoitus, jossa kanta asetetaan jalkion yläkoskettimelle (Dupré 1927, 24).

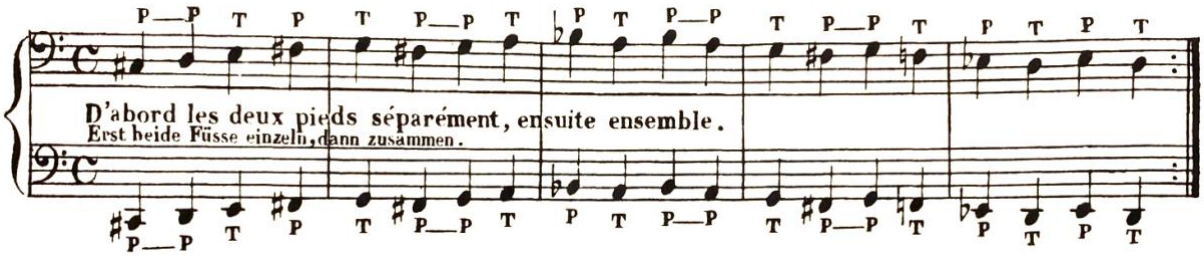
Saamassani urkurin koulutuksessa minua ei ole kertaakaan neuvottu asettamaan kantapäätä jalkion yläkoskettimelle. Lisäksi soitto-ohjeen toteuttaminen tuntuu epämukavalta, koska se vaatii jalkaterän voimakasta kääntämistä miltei 90 astetta. Lemmensin urkukoulusta ei löydy tällaista soittotekniikkaa.

Esiteltyään kannan käyttöä sekä erilaisia jalkiojärjestyksiä, joissa vuorojaloilla soitettaessa jalat ohittavat toisensa joko toistensa editse tai takaa, Dupré esittelee jalkioglissandon, jonka toteuttamista harjoitellaan ensin liu'uttamalla jalan kärkeä yläkoskettimelta viereiselle alakoskettimelle (ks. nuottiesimerkki 24).



Nuottiesimerkki 24. Jalkioglissandoja yläkoskettimilta viereisille alakoskettimille (Dupré 1927, 27).

Tällainen liu'utustekniikka esiintyy myös Lemmensin urkukoulussa (ks. nuottiesimerkki 25). Lemmens merkitsee jalan kärjen ja kannan symboleilla P ja T, jotka viittaavat ranskankielisiin sanoihin *pointe* (kärki) ja *talon* (kantapää).



Nuottiesimerkki 25. Jalkioglissando yläkoskettimilta viereisille alakoskettimille (Lemmens 2007, 72).

Käytössäni olevien ranskalaisten urkukoulujen (Vierne [Pirttimaa 1996]; Dupré 1927; Tournemire 1936 ja 1949; Falcinelli 1971; Langlais 1984) kirjoittajista ainoastaan Duprén oppilas Rolande Falcinelli antaa urkukoulussaan *Initiation à l'Orgue* ohjeita jalkioglissandojen teknisestä toteuttamisesta.[31] Jalkioglissandoja esitellessään Falcinelli (1971, 36) viittaa urkukoulunsa aikaisempaan, sormion glissandoja käsittelevään lukuun. Sormiosoitossa tapahtuvaa liu'uttamista kuvaillessaan Falcinelli kirjoittaa, että (koskettimelta toiselle tapahtuvan) sormen siirtoliikkeen tulee olla erittäin nopea, jolloin syntyvä legato ei katkea. Samoin Falcinelli kiinnittää huomiota sormen painoon, jonka täytyy Falcinellin mukaan pysyä samanlaisena liu'uttamisen aikana, ja täten varmistaa syntyvän legaton tiiviys.[32] Heti näiden sormiosoittoa koskevien ohjeiden jälkeen Falcinelli kuvailee jalkiolla soitettavia glissandoja todeten, että jalkiolla soitettaessa on siirtoliikkeen (liu'uttamisen) nopeuden ohella huolehdittava myös legaton "katkeamisen" vähentämisestä minimiin, käytännössä kuulumattomiin (Falcinelli 1971, 30).[33] Falcinellin käyttämien sanamuotojen ero on pieni, mutta mielenkiintoinen: sanojen asettelu luo mielikuvan jalkiosoiton sormiosoittoa lähtökohtaisesti epätäydellisemmästä

[31] Tournemire (1936, 36) neuvoo jalkiokoskettimia painettaessa välttämään "raakuutta" ja liu'uttamaan jalkaa hieman kosketinta pitkin, ei painamaan kosketinta suoraan alas. Tournemiren neuvo ei koske erityisesti jalkioglissandoja, vaan jalkiosoittoa yleensä. "Nous recommandons de ne jamais frapper,; *il faut légèrement glisser sur la note.* On évitera ainsi toute brutalité." (Tournemire 1936, 36, korostus alkuperäinen.)

[32] "Il suffit lorsque le doigt glisse de la touche noire à la touche blanche, que le poids pose sur le touche noire reste égal jusqu'au déplacement vers la touche blanche; ce déplacement ou glissement s'opérant **très rapidement** afin que le legato ne soit, pour ainsi dire, pas coupé." (Falcinelli 1971, 30, korostus alkuperäinen.)

[33] "Il en de même pour le glissando d'une touche noire à une touche blanche au pédalier : garder la pointe bien enfoncée sur la touche noire jusq'au "glissé", **très rapide**, vers la touche blanche, en veillant à réduire au minimum la coupure du legato : **elle ne doit pratiquerement pas s'entendre.**" (Falcinelli 1971, 30, korostus alkuperäinen.)

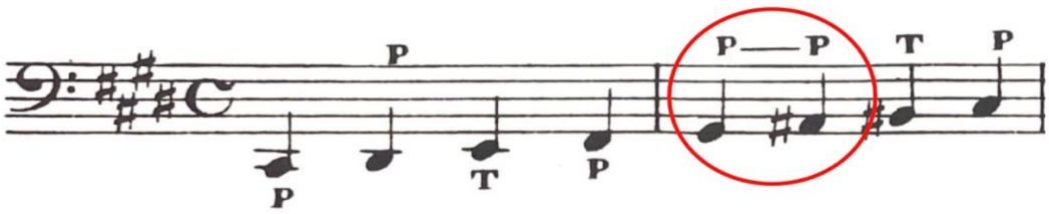
ja irtonaisemmasta legatoartikulaatiosta. Onko tämä Falcinellin tarkoitus, vai ainoastaan hieman huolimattomasta sanavalinnasta johtuva väärinkäsitys?

Seuraavaksi Dupré esittelee urkukoulussaan jalkioglissandon, joka tulee ylettää yläkoskettimelta alakoskettimelle, joka ei ole aivan yläkoskettimen vieressä. Samoin tulee harjoitella glissandoa alakoskettimelta yläkoskettimelle (ks. nuottiesimerkki 26). Tällaisia harjoituksia ei löydy Lemmensin urkukoulusta.

Nuottiesimerkki 26. Viereisen alakoskettimen ylittäviä jalkioglissandoja sekä jalkioglissandoja alakoskettimelta yläkoskettimelle (Dupré 1927, 27). Kuvaan on lisätty f-nuottiavain.

Dupré esittelee myös harjoituksen, jossa jalkioglissando tapahtuu kahden vierekkäisen yläkoskettimen välillä (ks. nuottiesimerkki 27).

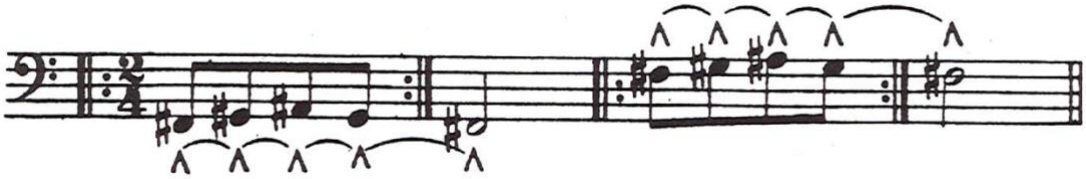
Nuottiesimerkki 27. Kahden vierekkäisen jalkioyläkoskettimen edestakainen glissando (Dupré 1927, 27).

Kahden vierekkäisen yläkoskettimen välillä, tosin vain yhteen suuntaan, tapahtuva liu'utus esiintyy myös Lemmensin urkukoulussa (ks. nuottiesimerkki 28).

Nuottiesimerkki 28. Kahden vierekkäisen jalkioyläkoskettimen välinen glissando (Lemmens 2007, 71).

Urkuimprovisaation oppikirjassaan Dupré (1925a, 9) toteaa, että jalkioglissando esiintyy ainoastaan yläkoskettimen ja viereisen alakoskettimen välillä, ja ettei kahden vierekkäisen jalkioyläkoskettimen välinen glissando oikeastaan ole glissando, koska yläkoskettimelta toiselle siirryttäessä tulee jalan liu'uttavaa liikettä välttää mahdollisimman paljon. Jalan siirtämisen sijaan voi vierekkäiset jalkioyläkoskettimet Duprén mukaan soittaa jalkaa kääntämällä, koskettimia jalan sisä- ja ulkoreunoilla painaen.[34] Myös Falcinelli (1971, 37) viittaa urkukoulussaan tekniikkaan, jossa jalan etuosan toinen syrjä tulee asettaa ensin soitettavalle yläkoskettimelle siten, että jalkaterän toinen syrjä asettuu seuraavaksi soitettavan yläkoskettimen yläpuolelle. Soittaessa jalka ei varsinaisesti siirry koskettimelta toiselle, vaan nilkan heilahtaminen (*oscillation de la cheville*)[35] saa jalansyrjät painamaan koskettimia vuorotellen – jalka siis ikään kuin keinahtaa koskettimelta toiselle.[36]

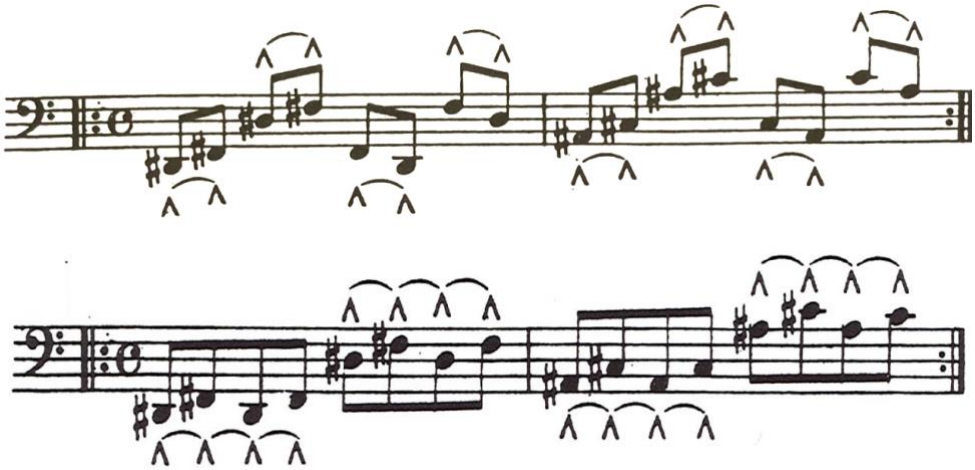
Seuraavaksi Dupré siirtyy urkukoulussaan tarkastelemaan jalkioglissandoa, jossa siirrytään yläkoskettimelta toiselle kaksi kertaa peräkkäin (ks. nuottiesimerkki 29). Lemmensin urkukoulussa tällaista harjoitusta ei esiinny. Tournemire (1949, 14) huomauttaa, että kahden peräkkäisen jalkioglissandon soittaminen on vaikeaa.

[34] "Le passage d'une noire à une noire n'est pas, à proprement parler, un *glissando*. On supprime le plus possible le mouvement glissant pour le remplacer par une oscillation du pied qui permet de jouer successivement les deux notes avec les deux côtés de la pointe." (Dupré 1925a, 9, korostus alkuperäinen.)
[35] ransk. *oscillation* = heilahtelu, värähtely
[36] "Cependant entre deux touches noires voisines, on peut éviter de glisser en procédant de la façon suivante : attaquer une touche noire avec une moitié latérale de la samelle, l'autre moitié étant orientée vers la touche noire voisine ; par oscillation de la cheville, abaisser cette deuxième moitié sur la touche." (Falcinelli 1971, 37.)



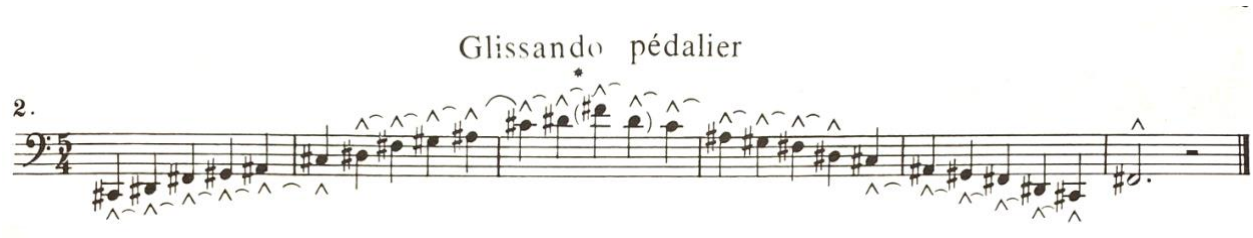
Nuottiesimerkki 29. Jalkioglissandoja kolmen vierekkäisen yläkoskettimen välillä (Dupré 1927, 27). Kuvaan on lisätty f-nuottiavain.

Falcinelli (1971, 36) neuvoo käyttämään tällaisessa glissandossa samaa keinutustekniikkaa kuin kahden vierekkäisen yläkoskettimen soittamisessa. Saavuttaessa keskimmäiselle yläkoskettimelle, tulee soittajan muuttaa jalan asento samanlaiseksi kuin ensimmäisellä soitetulla yläkoskettimella. Tällöin jalka on valmiina soittamaan sävelkulun viimeisen sävelen.

Edellä kuvattujen jalkioglissandojen jälkeen Dupré esittelee toisistaan pienen terssin päässä sijaitsevien koskettimien välillä tapahtuvan glissandon (ks. nuottiesimerkki 30). Lemmensin urkukoulussa ei esiinny tällaista jalkioglissandoa.

Nuottiesimerkki 30. Jalkioglissandoja pienen terssin etäisyydellä sijaitsevien yläkoskettimien välillä (Dupré 1927, 27). Alemman viivaston alkuun on lisätty f-nuottiavain.

Terssin laajuinen jalkioglissando tuntuu hämmentävältä – onko tarkoituksena kurottautua yläkoskettimelta toiselle, vai nostaa jalkaa ja siirtää se nopeasti, kuin ilmassa liukuen,

toiselle yläkoskettimelle? Käytössäni olevissa lähteissä Dupré (1925a ja 1927) ei anna minkäänlaisia neuvoja terssin laajuisen jalkioglissandon toteuttamisesta.

Terssin laajuinen jalkioglissando esiintyy myös Duprén oppilaan Rolande Falcinellin urkukoulussa *Initiation à l'Orgue* (ks. nuottiesimerkki 31).

Nuottiesimerkki 31. Jalkioglissandoharjoitus.[37] (Falcinelli 1971, 37).

Kirjoittaessaan terssin laajuisista jalkioglissandoista Falcinelli (1971, 36) toteaa teknisten perusperiaatteiden pysyvän samoina kuin asteittaisessa koskettimelta toiselle liukumisessa. Viittaus aikaisempiin, vierekkäisten jalkioyläkoskettimien välisiin glissandoihin luo mielikuvan siitä, että terssin laajuinen glissando tulisi Falcinellin mukaan toteuttaa painamalla yläkosketinta jalan etuosan syrjällä, ja sen jälkeen jalkaa nopeasti siirtämällä painaa pienen terssin päässä sijaitsevaa yläkosketinta jalan vastakkaisella syrjällä. Tällöin, ainakin pienijalkaisemmalla urkurilla, jalka on pienen hetken ilmassa, eikä toteutus tältä osin vastaa esimerkiksi vierekkäisten yläkoskettimien välistä, keinuvaa glissandoa. Kenties Falcinelli (1971, 30) viittaa juuri tähän tekniseen hankaluuteen kirjoittaessaan, että jalkiolegaton katkeaminen on vähennettävän minimiin. Legaton mahdolliseen katkeamiseen tuntuu viittaavan myös Tournemire (1936, 38) todetessaan, että terssin laajuista jalkioglissandoa soitettaessa tulee sävelet sitoa mahdollisimman hyvin (*lier le plus possible*). Dupré ei edellä esiteltyjen terssin laajuisten glissandoharjoitustensa yhteydessä mainitse artikulaation tavan tai syntyvän sointikuvan mahdollisesta muutoksesta.

[37] Falcinellin käytössä on laaja jalkio, joka mahdollistaa pienen terssin laajuisen jalkioglissandon soittamisen viidessä paikassa Duprén urkukoulussa esiteltyjen neljän paikan sijaan.

Toinen pienen terssin laajuisen jalkioglissandon mahdollinen toteutustapa on Tournemiren (1936, 36) neuvoa soveltaen liu'uttaa jalkaa yläkoskettimella ja kurkottamalla viedä jalan kärki seuraavalle yläkoskettimelle. Tämä vaatii jalan voimakasta kääntämistä menosuuntaan ja on ainakin itselleni epävarma ja epämukava soittotapa. Samoin tällä tavoin soitettu glissando tuntuu miltei mahdottomalta toteuttaa siirryttäessä edestakaisin kahden yläkoskettimen välillä, kuten Dupré joissain harjoituksissaan vaatii (ks. nuottiesimerkki 29 edellä). Harjoitusta soittaessa tulisi nilkkaa kääntää aina uuteen menosuuntaan, joka on varsinkin liikkuvammassa tempossa haastavaa.

2.3 Duprén Bach-editio

Marcel Dupré toimitti elämänsä aikana usean säveltäjän, muiden muassa Johann Sebastian Bachin, César Franckin, Frans Lisztin (1811–1886), Felix Mendelssohnin (1809–1847) ja Robert Schumannin (1810–1856) urkuteosten nuottieditioita (Murray 2019, 300). Suomessakin tunnettu Duprén Bach-editio ilmestyi ensimmäisen kerran vuosien 1938–1941 aikana. Bachin urkutuotanto oli Duprélle entuudestaan tuttu, sillä hän oli esittänyt sen ulkomuistista kymmenen konsertin sarjana ensimmäisen kerran vuonna 1920 Pariisissa (Murray 2019, 62).[38] Dupré lienee suunnitellut Bach-edition laatimista jo 1920-luvun puolivälissä opetustyötään varten, mutta Murray (2019, 155) arvelee projektin viivästyneen, koska Dupré ei halunnut saattaa markkinoille opettajansa ja kollegansa Charles-Marie Widorin sekä Albert Schweitzerin julkaiseman Bach-edition kanssa kilpailevaa nuottijulkaisua.[39] Near (2019, 114–115) huomauttaa lisäksi, että Bach-editionsa esipuheessa Widor arvostelee runsailla esitysohjeilla varustettuja editioita ja arvelee, että Widorin asennoituminen sai Duprén odottamaan oman Bach-editionsa julkaisemista – Duprén Bach-editio alkoi ilmestyä vuonna 1938, noin vuosi Widorin kuoleman jälkeen.

[38] Konsertit eivät sisältäneet Bachin konserttosovituksia, kahdeksaa pientä preludia ja fuugaa, kahta koraalipartitaa eivätkä muutamia alkuperältään epävarmoja urkukoraaleja (Tuppurainen 1994, 43).
[39] Widor ja Schweitzer toimittivat viisi nidettä laajoilla esipuheilla varustettuja Bach-nuotteja vuosien 1912–1914 aikana. Amerikkalaisen Schirmerin kustantamat nuotit julkaistiin englannin-, saksan- ja ranskankielisillä tekstiosuuksilla varustettuna. Ranskankielinen esipuhe poikkeaa muista ja esittelee lähinnä Widorin näkemyksiä sekä ottaa huomioon ranskalaisten soittimien erityispiirteitä. Widorin kuoleman jälkeen Schweitzer jatkoi julkaisutyötä urkuri Edouard Nies-Bergerin (1903–2002) avustuksella (Tuppurainen 1994, 39–40).

Duprén valmistelema Bach-editio on varustettu yksityiskohtaisilla sormituksilla, jalkiojärjestyksillä sekä rekisteröinti- ja artikulaatio-ohjeilla. Kontrapunktisesti monimutkaiset teokset, fuugat ja kaanonit, Dupré on lisäksi analysoinut ja varustanut nuottitekstin yhteyteen sijoitetuilla musiikkianalyyttisillä symboleilla, joiden merkitykset hän esittelee editionsa esipuheessa (ks. Dupré 1938a, III).

Duprén Bach-edition nuottikuva on kaikkine esitysohjeineen niin täynnä informaatiota, että sen käyttäminen saattaa tuntua tällaiseen nuottikuvaan tottumattomasta soittajasta haastavalta. Tilanne on toinen käytettäessä esimerkiksi edellä mainittua Widorin ja Schweitzerin editoimaa Bach-nuottilaitosta, jonka kaikki esitysohjeet on sijoitettu nuottiniteiden esipuheisiin ja jonka nuottikuva on nykyurkurille tuttujen modernien editoiden tapaan täysin ”paljasta” (ks. esim. Widor ja Schweitzer 1913a).

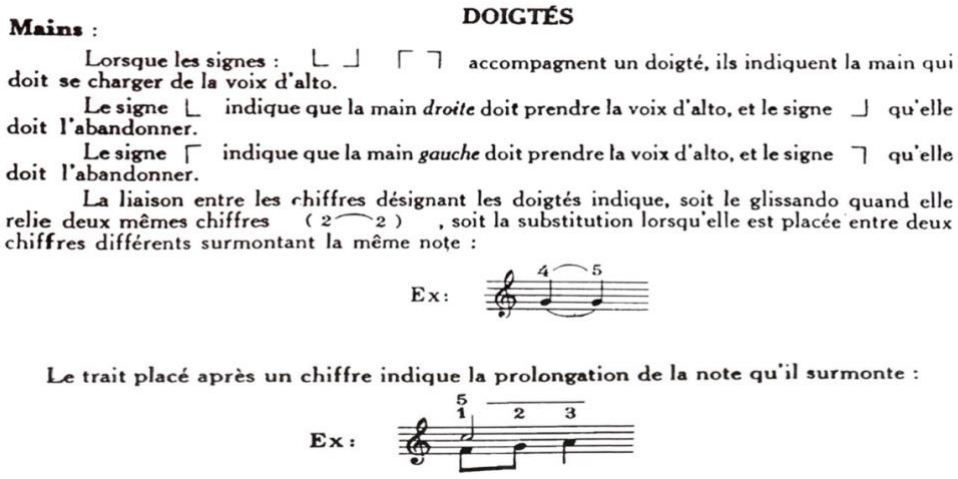
Dupré kertoo Bach-editionsa esipuheessa valmistaneensa esitysmerkinnät omaa työskentelyään varten, mutta toivovansa niistä olevan hyötyä myös urkujensoiton opiskelijoille. Onko editioon siis suhtauduttava ainoastaan urkujensoiton oppimateriaalina, manuaalina, josta opituista säännöistä ja lainalaisuuksista kokenut ja soittotyylin omaksunut soittaja voi poiketa? Duprén yksityiskohtaisia artikulaatio-, ornamentiikka- ja rekisteröintiohjeita tutkittuani jään kaipaamaan ohjeita esimerkiksi erilaisten rekisteröintien ja artikulaation suhteesta. Ainakin näiltä osin nuottilaitoksen soveltaminen käytäntöön jää urkurin itsensä, tai urkurin ja tämän opettajan vastuulle.

Duprén Bach-edition esipuhe on painettu nuottiniteisiin kolmella kielellä, ranskaksi, englanniksi ja saksaksi. Tekstissäni viittaan esipuheen ranskankieliseen versioon, jonka oletan olevan Duprén laatima, alkuperäinen tekstiversio. Esipuheen tavoin myös kaikkien editiossa julkaistujen koraalisävellysten nimet ja virsitekstit on esitetty mainituilla kolmella kielellä. Käytän Bachin teoksista niiden alkuperäistä, saksankielistä kirjotusasua. Teosten nimien yhteyteen olen lisännyt teosten BWV-numerot, joita Dupré ei editiossaan mainitse.[40]

[40] Uruille sovittamiensa Bachin kantaattien alkusoittojen otsikoissa Dupré tosin mainitsee kyseisten kantaattien järjestysnumerot, jotka vastaavat niiden BWV-numeroita (Dupré 1941d, 81, 90).

2.3.1 Sormitukset ja jalkiojärjestykset

Kuten edellä on todettu, Dupré on varustanut editoimansa Bachin teokset yksityiskohtaisilla sormi- ja jalkiojärjestyksillä. Käyttämänsä sormio- ja jalkiosoittoa ohjaavat symbolit Dupré (1938a, II) esittelee Bach-editionsa esipuheessa (ks. kuvat 2 ja 3). Duprén esittelemät hakaset osoittavat satsin jakamista käsien kesken, kaaret ja pienet viivat liittyvät sormiglissandoihin ja mykkiin vaihtoihin. Jalkiosoittoa ohjaavat symbolit vastaavat edellä esiteltyjä (ks. kuva 1 sivulla 32). Lisäyksenä aikaisempaan Dupré esittelee mykän vaihdon (*substitution*), jossa jalan kärki vaihdetaan kantaan koskettimen ollessa pohjassa.



DOIGTÉS

Mains :

Lorsque les signes : ⌞ ⌟ ⌜ ⌝ accompagnent un doigté, ils indiquent la main qui doit se charger de la voix d'alto.

Le signe ⌞ indique que la main *droite* doit prendre la voix d'alto, et le signe ⌟ qu'elle doit l'abandonner.

Le signe ⌜ indique que la main *gauche* doit prendre la voix d'alto, et le signe ⌝ qu'elle doit l'abandonner.

La liaison entre les chiffres désignant les doigtés indique, soit le glissando quand elle relie deux mêmes chiffres (2⁀2) , soit la substitution lorsqu'elle est placée entre deux chiffres différents surmontant la même note :

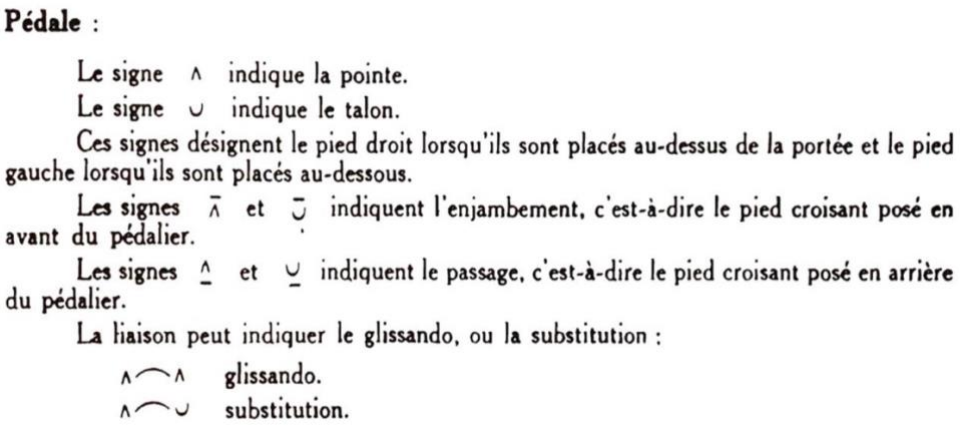
Ex: 4 5

Le trait placé après un chiffre indique la prolongation de la note qu'il surmonte :

Ex: 5 1 2 3

Kuva 2. Sormiosoittoa ohjaavat symbolit selityksineen (Dupré 1938a, II).

Sormituksissaan Dupré käyttää kaikkia urkukoulussaan *Méthode d'Orgue* esiteltyjä sormiosoiton teknisiä keinovaroja, esimerkiksi niin sanottuja ristikkäin meneviä sormituksia, mykkiä vaihtoja sekä erilaisia glissandoja.



Pédale :

Le signe ∧ indique la pointe.
Le signe ∪ indique le talon.
Ces signes désignent le pied droit lorsqu'ils sont placés au-dessus de la portée et le pied gauche lorsqu'ils sont placés au-dessous.
Les signes ∧̄ et ∪̄ indiquent l'enjambement, c'est-à-dire le pied croisant posé en avant du pédalier.
Les signes ∧̲ et ∪̲ indiquent le passage, c'est-à-dire le pied croisant posé en arrière du pédalier.
La liaison peut indiquer le glissando, ou la substitution :
∧⌒∧ glissando.
∧⌒∪ substitution.

Kuva 3. Jalkiosoittoa ohjaavat symbolit selityksineen (Dupre 1938a, II).

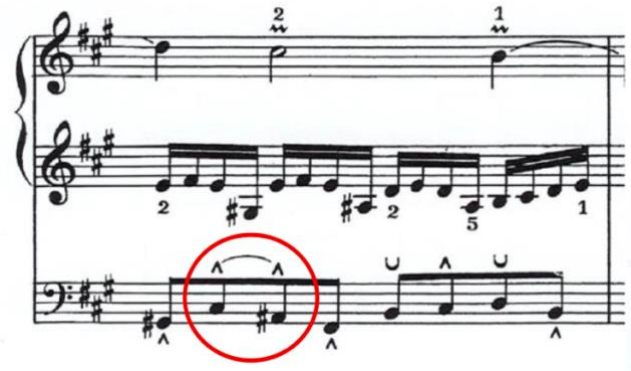
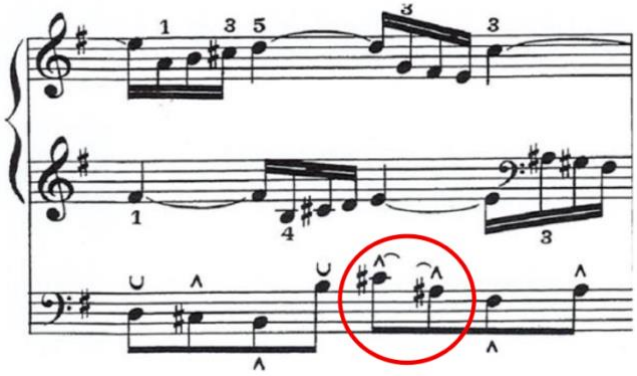
Dupré käyttää Bach-editiossaan myös useita urkukoulustaan tuttuja jalkiosoiton tekniikoita: kärkeä ja kantaa, jalkiojärjestyksiä, joissa jalkoja siirretään toistensa editse ja alitse, mykkiä vaihtoja sekä erilaisia glissandoja. Soittotekniikka, jossa kantapää asetetaan jalkion yläkoskettimelle, on ainoa *Méthode d'Orgue* -urkukoulussa esitelty jalkiotekniikka, jota Dupré ei käytä Bach-editiossaan kertaakaan.

Myös aiemmin esittelemäni pienen terssin laajuinen jalkioglissando on Duprén Bach-editiossa harvinainen, se esiintyy koko nuottijulkaisussa ainoastaan 15 kertaa (ks. taulukko 1).[41] Dupré käyttää Bach-editiossaan kahta erilaista tapaa merkitä terssin laajuinen jalkioglissando, yhtenäistä kaarta, sekä kahdesta väkäsestä muodostuvaa, katkeavaa kaarta (ks. nuottiesimerkit 32 ja 33). Taulukossa 1 yhtenäisellä kaarella merkityn jalkioglissandon osoittaa symboli * ja niin sanotulla katkeavalla kaarella merkityn glissandon symboli **.

Sonata I, BWV 525, tahdeissa 29, 32, 34 ja 35 (Dupré 1939a, 3) **
Sonata V, BWV 529, tahtien 49 ja 50 välissä (Dupré 1939a, 57) **

[41] En huomioi tässä niin sanottuja kaksoisjalkiostemmoja, joissa jalkiolla soitetaan kaksi ääntä samaan aikaan, ks. esim. urkukoraalit *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, BWV 686 (Dupré 1940c, 70–73) ja *An Wasserflüssen Babylon*, BWV 653b (Dupré 1941c, 15–18).

Fuga, BWV 579, tahtien 59 ja 60 välissä (Dupré 1939b, 69) **
Helft mir Gottes Güte preisen, BWV 613, tahdissa 10 (kaksi peräkkäistä terssiglissandoa), tahdissa 12 sekä tahdissa 14 (Dupré 1940b, 23) **
Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 654, tahdissa 78 (Dupré 1941a, 23) *
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend', BWV 655, tahdissa 31 (Dupré 1941a, 26) **
Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 664, tahdissa 63 (Dupré 1941a, 68) *
Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731, tahdissa 6 (Dupré 1941d, 90 ja 105) *
Sinfonia de la 146ème Cantate (transcription pour orgue seul par Marcel Dupré), tahdeissa 3 ja 186 (Dupré 1941d, 90 ja 105) **

Taulukko 1. Pienen terssin laajuinen jalkioglissando Duprén Bach-editiossa.

Nuottiesimerkki 32. Yhtenäisellä kaarella merkitty, pienen terssin ylittävä jalkioglissando J. S. Bachin koraalisävellyksen *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 664 tahdissa 63 (Dupré 1941a, 68). Kuvaan on lisätty A-duurin etumerkintä ja nuottiavaimet.

Nuottiesimerkki 33. Niin sanotulla katkeavalla kaarella merkitty, pienen terssin ylittävä jalkioglissando J. S. Bachin koraalisävellyksen *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'*, BWV 655 tahdissa 31 (Dupré 1941a, 26). Kuvaan on lisätty G-duurin etumerkintä ja nuottiavaimet.

Terssin laajuisen jalkioglissandon toisistaan eroavat merkitsemistavat eivät näytä selittyvän esimerkiksi painoteknisellä syyllä tai glissandon sijoittumisella jalkiokoskettimiston eri kohtiin. Merkitsemistavat eivät tulkintani mukaan myöskään indikoi glissandojen erilaista toteutustapaa tai käytettävän artikulaation tavan muutosta. Duprén Bach-edition valmistelu kesti kaikkiaan useita vuosia, ja Dupré teki editointityötä kotiolojen lisäksi myös laajoilla konserttimatkoillaan (Murray 2019, 163, 167). Ovatko matkaolosuhteissa merkityt esitysohjeet loppuun saakka harkittuja tai käytännössä testattuja? Tai voiko yhtenäisen ja katkeavan kaaren käyttäminen johtua vuosia kestäneen editointityön aikana muuttuneesta merkintätavasta? Valitettavasti en ole tähänastisen tutkimukseni puitteissa löytänyt vastausta näihin kysymyksiin.

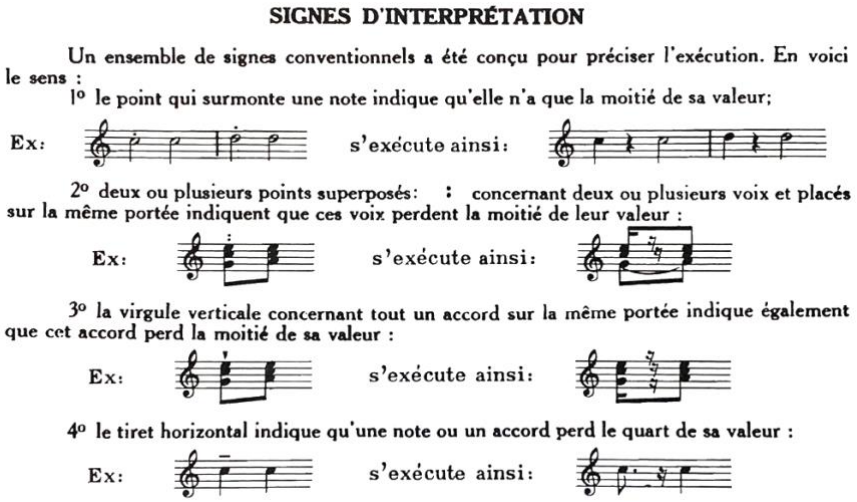
2.3.2 Artikulaatiota koskevat symbolit

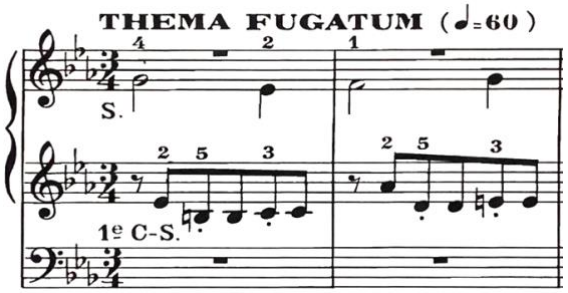
Bach-editionsa esipuheessa Dupré (1938a, I) korostaa, että huomion kiinnittäminen sävelten soivaan kestoon on erittäin tärkeää soitettaessa Bachin polyfonista musiikkia. Sävelten soivaa kestoa ohjaa legatoartikulaatio, joka on Duprén urkujensoittotavan lähtökohta ja perusta (ks. Dupré 1925a, 6 ja 1927, 5). Kaikki toivomansa artikulaatiotauot, legatosta poikkeamat, Dupré merkitsee nuottitekstiin erilaisia

symboleja käyttäen. Runollisesti voisikin sanoa Duprén legaton olevan kanvas, jolle (symbolein merkityn) artikulaation siveltimenvedot maalaavat kuvaa (Murray 2019, xxii).

Duprén Bach-editiossaan esittelemät artikulaatioon vaikuttavat symbolit lyhentävät niillä varustettua säveltä joko puolella tai neljänneksellä sen aika-arvosta. Dupré esittelee myös sointuja samassa suhteessa lyhentävät symbolit. Joissain tapauksissa säveltä tulee Duprén mukaan lyhentää arvoyksikön (*unité de valeur*) verran (ks. nuottiesimerkki 34), joka tarkoittaa teoksen lyhyintä ja useimmiten esiintyvää aika-arvoa (Dupré 1938a, II; 1927, 59).

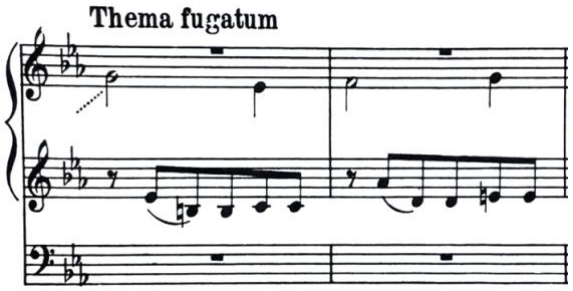
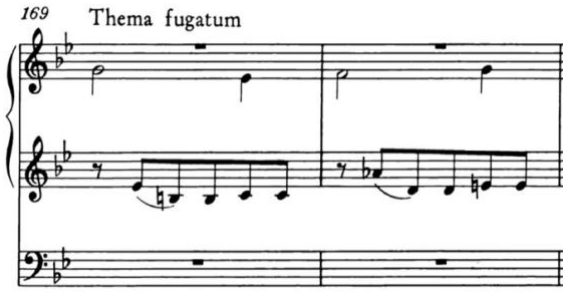
Nuottiesimerkki 34. Duprén arvoyksikköä selventävä nuottiesimerkki (Dupré 1927, 59).

Haluamansa sävelen keston lyhentämisen Dupré merkitsee nuotin päälle sijoitettavalla pisteellä tai vaakaviivalla, joista ensimmäinen lyhentää sävelen kestoa puolella, jälkimmäinen neljänneksellä sen aika-arvosta (ks. kuva 4). Dupré antaa myös esimerkin tapauksesta, jossa osa soinnun sävelistä lyhennetään mutta osaa ei. Tämän lisäksi Dupré esittelee kokonaisen soinnun kestoa puolella lyhentävän, kiilamaisen symbolin.

Kuva 4. Sävelen pituutta lyhentävät symbolit (Dupré 1938a, I).

Duprén symbolina käyttämä piste assosioituu helposti staccatosoittoon, vaikka sen tarkoitus on ainoastaan neuvoa soittajaa lyhentämään sävelen soivaa pituutta. Toisin kuin staccatossa, jossa toisiaan seuraavat sävelet erottuvat toisistaan, Duprén pisteellä varustetulle sävelelle voidaan siirtyä legatossa. Tämä mahdollisesti pieneltä tuntuva ero muuttaa pisteen merkityksen ja syntyvän sointikuvan. Ilmiötä selventääkseni esittelen seuraavaksi katkelman Johann Sebastian Bachin teoksesta *Passacaglia et thema fugatum*, BWV 582. Tarkastelen teoksen jälkimmäisen osan, fuugan, kontrasubjektin esittämistä Duprén editoiman nuottilaitoksen avulla (ks. nuottiesimerkki 35). Lisäksi vertaan Duprén soitto-ohjetta muiden ranskalaisurkureiden toimittamiin nuottijulkaisuihin.

Nuottiesimerkki 35. Kaksi Marcel Duprén esitysohjeilla varustettua Johan Sebastian Bachin fuugan, BWV 582/2 ensimmäistä tahtia (Dupré 1938b, 72). Teoksen kontrasubjekti on merkitty vasemman käden viivastolle.

Kontrasubjektin toinen sävel h on varustettu pisteellä, joka assosioituu staccatosoittoon, mutta Duprén (1927, 7; 1938a, I) ohjeiden mukaan ainoastaan lyhentää h-säveltä puolella sen aika-arvosta. H-sävelelle siirrytään siis legatossa. Tilanne on samanlainen kontrasubjektin sävelten h–c^1 sekä seuraavassa tahdissa sävelten as^1–d^1 ja d^1–e^1 välillä. Kirjallisesti esitettynä asia saattaa tuntua monimutkaiselta, mutta on varsin looginen – vallitseva soittotapa on Duprélle legato, joka katkaistaan ainoastaan tarvittaessa, Bachin kontrasubjektin tapauksessa perättäisiä säveliä toistettaessa.

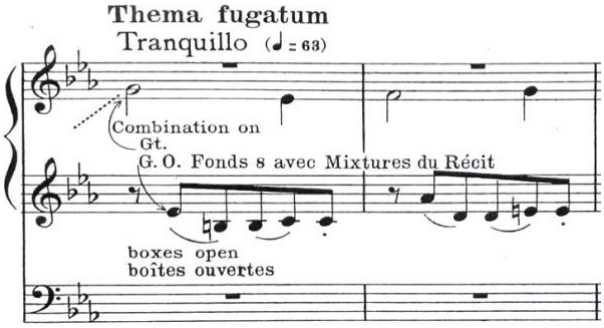
Samankaltaiseen esitystapaan ovat päätyneet Bach-editiossaan myös Charles-Marie Widor ja Albert Schweitzer. Duprén Bach-editiosta poiketen Widorin ja Schweitzerin toimittamissa nuoteissa nuottikuva on jätetty paljaaksi, ja kaikki esitysohjeet löytyvät

editioiden esipuheista. Tästä syystä Widorin ja Schweitzerin Bach-nuotit näyttävät nuottikuvaltaan vastaavan teosten moderneja laitoksia (ks. nuottiesimerkit 36 ja 37).

Nuottiesimerkki 36. J. S. Bachin fuugan, BWV 582/2 kaksi ensimmäistä tahtia Charles-Marie Widorin ja Albert Schweitzerin toimittamassa nuottilaitoksessa (Widor ja Schweitzer 1912/1940, 13).

Nuottiesimerkki 37. Esimerkki niin sanotun modernin edition nuottikuvasta, jossa kaksi ensimmäistä tahtia J. S. Bachin fuugasta, BWV 582/2 (Kilian 1984, 106).

Nuottieditionsa esipuheessa Widor ja Schweitzer ehdottavat kontrasubjektille kahta erilaista toteutustapaa, joista jälkimmäinen, ”todennäköisesti oikea” (Widor ja Schweitzer 1913b, XXVI) vastaa Duprén esitysohjeiden mukaista toteutusta (ks. nuottiesimerkki 38).

Nuottiesimerkki 38. Kaksi erilaista Johann Sebastian Bachin fuugan, BWV 582/2 kontrasubjektin esitystapaa (Widor ja Schweitzer 1913b, XXVI).

Edellä esitetyn esimerkin valossa Duprén nuotin päälle merkitsemä piste ei näyttäydy staccatosoittoon viittaavana esitysohjeena. Merkillepantavaa on myös se, että Duprén opettaja Charles-Marie Widor esittelee soitto-ohjeessaan kaksi erilaista artikulaatiovaihtoehtoa. Kertooko tämä siitä, että Duprén tapa kirjoittaa ja ajatella urkumusiikin esittämisestä ei välttämättä vastaa vallalla olleita käsityksiä, vaan ainoastaan hänen omia mielipiteitään? Toisaalta Widor ja Schweitzer esittelevät Bach-editiossaan myös Duprén soitto-ohjeen kanssa yhteneväisen esitystavan. Myös Joseph Bonnet (1884–1944) on merkinnyt toimittamaansa Bach-nuottilaitokseen kontrasubjektin samanlaisen toteutustavan kuin Dupré (ks. nuottiesimerkki 39). Dupréstä poiketen Bonnet merkitsee vallitsevan legatoartikulaation kaarilla ensimmäisessä tahdissa sävelten es^1–h, h–c^1 sekä toisessa tahdissa sävelten as^1–d^1 ja d^1–e^1 välillä.



Nuottiesimerkki 39. Kaksi Joseph Bonnet'n esitysohjeilla varustettua Johan Sebastian Bachin fuugan, BWV 582/2 ensimmäistä tahtia (Bonnet 1918, 48).

2.3.3 Ornamentiikka

Bach-editionsa esipuheessa Dupré esittelee artikulaatio- ja musiikkianalyysisymbolien lisäksi käyttämiensä korukuvioiden symbolit sekä niiden toteutustavan. Sisällöltään samanlaisen ornamenttitaulukon Dupré esittelee myös urkukoulussaan *Méthode d'Orgue* mutta varustaa sen Bach-editiotaan runsaammalla, nuottiesimerkkejä sisältävällä kommentaarilla (ks. Dupré 1927, 71–77). Sekä Bach-editiossaan että urkukoulussaan Dupré antaa ohjeita ainoastaan trillin (*le trille*) esittämisestä, sen aloittamisesta, kestosta ja lopettamisesta. Muiden ornamenttien toteuttamista Dupré ei nuottiesimerkkiä lukuun ottamatta ohjeista.

Jotkin Duprén ornamentiikkaa koskevat ohjeet eroavat tavasta, jolla minut on opetettu soittamaan Bachin urkuteoksissa esiintyviä korukuvioita. Saamani opetus perustuu Bachin omakätisesti laatimiin ornamenttitaulukkoihin, joiden jäljennös löytyy monista esittämiskäytäntöjen oppaista (ks. esim. Laukvik 1996, 230–231). Duprén mordentiksi (*le mordant*) nimittämää korukuviota olen oppinut kutsumaan trilliksi, joka tulee soitettaessa aloittaa yläpuoliselta sivusäveleltä, ei pääsäveleltä kuten Dupré neuvoo. Duprén *pincé*-kuvion olen oppinut toteuttamaan Duprén neuvoja vastaavalla tavalla, mutta kuviota kutsutaan Suomessa yleisesti mordentiksi. Palaan näiden korukuvioiden toteuttamiseen tarkemmin luvussa 4.3.

2.3.4 Rekisteröinti

Edellä esiteltyjen yksityiskohtaisten artikulaatio- ja ornamentointiohjeiden lisäksi Dupré antaa Bach-editiossaan ohjeita teosten rekisteröimisestä. Esittelen Duprén rekisteröintikäytäntöä antaakseni lukijalle kattavan kuvan Duprén Bach-edition esipuheen sisällöstä. Rekisteröintiohjeiden esittely on paikallaan myös siksi, että sovellan niitä esimerkkiteokseni osalta luvussa 4.3.

Rekisteröintiohjeissa huomiota herättää Duprén kategorinen tapa yhdistää tietty rekisteröinti nuottikuvaltaan tai luonteeltaan tietynlaiseen teokseen. Esimerkiksi tasaisin nuottiarvoin tai kaanonissa etenevä koraalimelodia tulee Duprén mukaan rekisteröidä käyttäen kieliäänikertaa, koristeltu (*ordé*) käyttäen 5-kuoroista cornet-rekisteröintiä.

Kategorisuudestaan huolimatta kaikki Duprén rekisteröintiohjeet eivät ole täysin yksiselitteisiä. Esimerkiksi mainittu cornet on ranskan klassisen kauden, niin sanotun *ancien régimen*[42] urkukulttuurista periytyvä kuoroääänikerta, joka koostuu perussäveltä soivista 8′, 4′ ja 2′ sekä korkeaa kvinttiä ja terssiä (2 2/3′, 1 3/5′) soivista huuliäänikerroista.[43] Oikeaoppisessa cornet-rekisteröinnissä kaikkien näiden

[42] *Ancien régime* (ransk. ”vanha hallinto”) tarkoittaa aikaa ennen Ranskan suurta vallankumousta. Termillä viitataan erityisesti Ranskan vanhaan yhteiskuntamuotoon ja kulttuuriin.
[43] Käytän äänikertojen korkeutta merkitessäni numeroa sekä yläpuolista indeksointipilkkua, jolla viittaan äänikerran jalkamäärään: 8′= kahdeksanjalkainen, 4′= nelijalkainen jne. Äänikerran jalkamääräinen korkeus viittaa äänikerran matalimman pillin jaloissa mitattuun pituuteen.

äänikertojen tulee olla soinniltaan huilumaisia (Hämäläinen 2002, 64). Suurista Aristide Cavaillé-Collin rakentamista soittimista löytyy useita cornet-äänikertoja, jotka eroavat toisistaan paitsi soinniltaan, mahdollisesti myös jalkamäärältään. Myös klassisen kauden soittimissa cornet esiintyy sekä yksittäisenä kuoroäänikertana että erillisiin äänikertoihin hajotettuna, niin sanottuna cornet décomposéena (Hämäläinen 2002, 64).

Rekisteröintiohjeissaan Dupré ei kerro millaista cornet-rekisteröintiä soittajan tulisi milloinkin käyttää. Ainoastaan teoksen *Einige canonische Veränderungen über das Weichnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her*, BWV 769 neljännen variaation rekisteröintiohjeessa Dupré tuntuu viittaavan cornet décomposée -rekisteröintiin luettelemalla cornet-rekisteröinnin muodostavien yksittäisten äänikertojen nimet ja jalkamäärät: bourdons 8′, 4′, nazard 2 2/3′, quarte de nazard 2′, tierce 1 3/5′ (Dupré 1941b, 64)[44]. Toinen mahdollinen, joskin epäsuora viittaus cornet décomposée -rekisteröintiin löytyy teoksesta *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 663, jonka rekisteröintiohjeessa Dupré merkitsee cornet-rekisteröinnin teoksen tenoriäänessä esiintyvään, koristeltuun koraalimelodiaan. Tässä ei sinänsä ole mitään erikoista: rekisteröintiohje tuo mieleen ranskalaisen klassisen kauden urkusävellysten *en-taille* -tenorisoolot, jotka voitiin rekisteröidä joko terssi- tai cromorne-rekisteröinnillä (Hämäläinen 2002, 165). Huomionarvoista Duprén tapauksessa on kuitenkin se, että *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 663 -teoksen tenorisoolo ulottuu (pieneen) d-säveleen saakka, jolloin cornet decomposéen käyttäminen tulee kyseeseen – useimmiten cornet-kuoroäänikerrat ovat klassisen kauden esikuviensa tavoin diskanttiäänikertoja (Hämäläinen 2002, 64, 67, 70, 73).

Niin sanottujen vapaamuotoisten, virsisävelmää sisältämättömien teosten rekisteröinti on Duprén ohjeiden mukaan vapaampaa. Perussääntönä Dupré esittää, että preludit, toccatat, fantasiat ja fuugat rekisteröidään niiden karakterin mukaan joko pelkistä kahdeksanjalkaisista, kahdeksan- ja nelijalkaisista tai kahdeksan- ja nelijalkaisista

[44] Duprén Bach-edition tuoreimmissa, muovisella kierrekannalla varustetuissa painoksissa edition kymmenes nide on jaettu kahtia, ja tästä syystä alkuperäinen sivunumerointi on muuttunut. Edition uusimmissa painoksissa ”kanonisten variaatioiden” (ransk. *Variations Canoniques*), BWV 769 neljäs variaatio löytyy nideparin jälkimmäisestä osasta, sivulta 28.

äänikerroista sekä sointikruunusta[45] koostuvalla rekisteröinnillä.[46] Jotkin luonteeltaan erityisen mahtavat teokset, esimerkiksi Toccata d-molli, BWV 565/1 (Dupré 1938c, 43) sekä Preludi e-molli, BWV 533/1 (Dupré 1938a, 59), vaativat Duprén mukaan koko urkujen soinnillista voimaa.[47] Tämän Bach-editiossa harvinaisen rekisteröinnin Dupré osoittaa dynaamisella merkinnällä *fff*, joka tulkintani mukaan tarkoittaa myös 16′ tason käyttämistä sormiosatsin rekisteröimisessä.

Tarkasteltuani nyt Marcel Duprén legatosoiton ohjeita, legatosoiton mahdollistavaa soittotekniikka sekä Bach-editiosta löytyviä soitto-ohjeita jätän legaton hetkeksi ja siirryn tutkimukseni filosofisen viitekehyksen, Roland Barthesin *le grain de la voix'n* maailmaan. Palaan urkumusiikkiin ja legatoon seuraavan luvun loppupuolella pohtiessani *le grain de la voix'n* ja urkumusiikin mahdollisia yhteyksiä sekä havainnoidessani näitä yhteyksiä urkumusiikin kuuntelijana.

[45] Sointikruunulla viittaan tässä urkujen kuoroäänikertoihin, jotka eivät soi perussäveltä, vaan perussävelen yläsäveliä. Tällaisia kuoroäänikertoja Aristide Cavaillé-Collin uruissa ovat muiden muassa äänikerrat plein jeu, fourniture, cymbale ja carillon. Äänikerran nimen perässä oleva numero viittaa yhtä kosketinta painettaessa soivien pillien, myös yläsävelten, lukumäärään, ks. esim. liitteessä 4. Toinen perussävelen yläsäveltä vahvistava äänikertaryhmä ovat niin sanotut alikvootit, jotka soivat kuoroäänikerroista poiketen ainoastaan yhtä yläsäveltä, useimmiten kvinttiä tai terssiä.

[46] Duprén ohje viittaa todennäköisesti rekisteröintiin, jossa kahdeksan- ja nelijalkaisten äänikertojen ja sointikruunun lisäksi käytetään myös korkeita, esimerkiksi kaksijalkaisia huuliäänikertoja. Ohjeen merkitsemistavalla Dupré haluaa luultavasti korostaa 16-jalkaisen tason pois jättämistä sormiosatsin rekisteröinnistä.

[47] "Certains, dont le caractère est particulièrement grandiose, nécessitent toute la force de l'orgue." (Dupré 1938a, III.)

3 ROLAND BARTHES JA *LE GRAIN DE LA VOIX*

3.1 Mikä ihmeen *grain*?

Tässä luvussa esittelen Roland Barthesin kehittämän käsitteen *le grain de la voix*. Tehdäkseni esityksestäni mahdollisimman selkeän ja ymmärrettävän esittelen *grainin* ensin yleisesti ja sen jälkeen Barthesin (1982d) tekstistä löytyvien termiparien avulla. Toistoa välttääkseni palaan joihinkin *grainin* yksityiskohtaisempiin ominaisuuksiin sekä näiden ominaisuuksien ja urkujensoiton yhteyksiin tutkielmani myöhemmissä luvuissa.

Etsin *grainin* käsitettä koskevaa tietoa ”Le grain de la voix” -esseen ohella myös Barthesin muista teksteistä (1982a, 1982e, 1982f, 1993a, 1993b, 1993d ja 1994) sekä aihetta käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta. Barthesin tekstejä luen sekä alkukielellä että käännöksinä. Kaikki tutkielmassa esiintyvät tekstikäännökset ovat omiani, ellen käännöksen yhteydessä viittaa valmiiksi suomennettuun lähteeseen.

Le grain de la voix’n käsitettä on hyödynnetty musiikin tutkimuksessa runsaasti (ks. esim. Petersen 2001; Aho 2004; Välimäki 2005; Wahlfors 2013; Chorell 2021). Tästä huolimatta käsitettä tuntuu leimaavan epämääräisyys, hyhmäisyys, joka toisaalta monimutkaistaa asian ymmärtämistä, mutta samalla lisää sen vetovoimaisuutta ja arvoituksellisuutta. Koska tutkimukseni keskittyy ensisijaisesti urkujensoittoon ja legatoartikulaatioon, poimin käsitettä selventäessäni *grainiin* liittyvistä teemoista asioita ja ominaisuuksia, joita tarvitsen omassa tutkimuksessani. Barthesin teksteihin sekä aihetta käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen tutustuttuani on mielessäni myös herännyt kysymys, onko *grainin* tyhjentävä määrittely ylipäänsä mahdollista, toisin sanoen, pystyykö Barthesin lisäksi kukaan toinen todella ymmärtämään mitä *le grain de la voix* on.

”Le grain de la voix” on vuonna 1972 osana kokoelmaa *L’obvie et l’obtus. Essais critiques, III* (engl. *Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art and Representation*, 1985) julkaistu essee, jossa Barthes kuvailee laulumusiikkia kuunnellessa kokemiaan tuntemuksia. Suurimman osan esseestä Barthes käyttää musiikin ja kielen suhteen pohdiskeluun. Barthes viittaa *grain*-esseen teemoihin myös muissa kirjoituksissaan, esimerkiksi teokseensa *Mythologies* (1957) (suom. *Mytologioita*, 1994)

sisältyvässä esseessä ”L’art vocal bourgeois” (”Porvarillinen laulutaide”), teoksen *Le plaisir du text* (1973) (suom. *Tekstin hurma*, 1993a) viimeisessä tekstikatkelmassa ”Voix” (”Ääni”) sekä esseessä ”La musique, la voix, la langue” (Barthes 1982e) (engl. ”Music, Voice, Language”) (Barthes 1985e), joka on julkaistu samassa kokoelmassa kuin ”Le grain de la voix” -essee.

Kirjoitetun ja puhutun kielen ominaisuudet saavat jälkistrukturalistisesta perinteestä ammentavan Barthesin (1993d, 231–232) kutsumaan kieltä jopa fasistiseksi instituutioksi, joka muun muassa alistaa käyttäjänsä valitsemaan yksikön ja monikon sekä sinuttelun ja teitittelyn välillä. Heti ”Le grain de la voix” -esseen alussa Barthes (1982d, 236–238) kertookin vieroksuvansa musiikista puhumista ja kirjoittamista käyttämällä adjektiiveja, jotka ranskan kielessä taipuvat suvun ja luvun mukaan. On hyvä huomata, että kielestä kirjoittaessaan Barthes viittaa juuri ranskan kieleen, jonka toiminnallisten periaatteiden tunteminen auttaa ymmärtämään hänen ajatuksiaan. Adjektiivien ja musiikin suhdetta pohdittuaan Barthes (1982d, 237) toteaa adjektiiveja vastaan taistelemisen turhaksi ja päättää korvata ne substantiivilla, kokonaan uudella musiikillisella objektilla, joka on täten vapaa adjektiiveja ja niiden käyttöä sitovista säännöistä. Tämä uusi musiikillinen objekti on *le grain de la voix*.

Le grain de la voix (engl. *the grain of the voice*) on suomennettu muiden muassa äänen lumoksi, ytimeksi, rosoksi ja jyväksi. Nämä suomennokset tavoittavat jotain *grainin*[48] luonteesta, mutta ne asettuvat kuitenkin helposti edustamaan kuunneltavan äänen yksittäistä kvaliteettia, josta *grainissa* ei ole kyse (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 64–65). Sivuoja-Gunaratnam (2007, 65) päätyy suomentamaan käsitteen ”äänen ja kielen hankaukseksi”, mutta Wahlfors (2013, 60) huomauttaa, ettei *grain* Barthesin kirjoitusten valossa näytä olevan itse tämä hankaus, vaan jotain, jonka tekstin ja musiikin välinen hankaus tuo kuuluville, ikään kuin houkuttelee esiin. *Grain* tuntuu olevan ja esiintyvän musiikissa, sen liepeillä ja yhteydessä, mutta kuitenkaan *grain* ei ole osa itse musiikkia, musiikin materiaa, kuten vaikkapa äänen väri, voimakkuus tai melodia.

Käsitteen moniulotteisuus ja lannistavaltakin tuntuva epäselvyys ei poista *grainin* kiehtovaa tenhoa, päinvastoin – *grain* lipsuu lukijan otteesta, mutta jää pyörimään

[48] ransk. *grain* = jyvä, hedelmän kivi, siemen, rae, nukka, rahtunen, hitunen

mieleen, vaivaa ja askarruttaa. *Grainin* luonteessa onkin jotain samaa kuin ”nautinnon tekstissä”, jota Barthes (1993a, 23) kuvailee: ”Nautinnon teksti: teksti, joka tuottaa lukijalle menetyksen tilan, teksti joka vaivaa (jopa jonkinlaiseen ikävystymiseen saakka)”.[49]

”Le grain de la voix” keskittyy pääasiassa laulumusiikkiin ja tämän musiikin esittämisen tapojen eroihin, mutta Barthes mainitsee esseensä loppupuolella laulajien lisäksi myös muita instrumentalisteja sekä erilaisia musiikin ja taiteen muotoja, joissa *grain* voi olla läsnä. Palaan tähän tuonnempana, alaluvussa 3.7. Seuraavaksi esittelen joukon käsitepareja, jotka liittyvät ”Le grain de la voix” -esseen teemoihin sekä *le grain de la voix’n* esiintymisen mahdollistavaan musiikin esittämisen tapaan.

3.2 Feno ja geno

Barthes (1982d) ei esseessään yksiselitteisesti kerro, mitä tai mikä *le grain de la voix* on. Heti esseen alussa käy kuitenkin selväksi, että *grain* liittyy kielen (tekstin lausumisen tavan, ei niinkään merkityksen) ja musiikin suhteeseen. Tämä suhde on Barthesin (1982d, 236–238) mukaan erityinen juuri laulumusiikissa, liedissä[50] sekä ranskalaisissa *mélodie*-sävellyksissä[51].

Merkittävimmän, ”Le grain de la voix” -esseen lävistävän käsiteparin muodostavat Barthesin nimeämät feno- ja genolaulu. Termien juurisanat, feno ja geno, Barthes lainaa oppilaaltaan ja kollegaltaan Julia Kristevalta (1941–), joka käytti termejä feno- ja genoteksti 1960–1970-luvuilla tekstin teoriaa käsittelevissä kirjoituksissaan. Kristevan tuotannossa fenoteksti viittaa symboliseen ja genoteksti semioottiseen

[49] ”Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui)” (Barthes 1973, 25.)
[50] Liedillä tarkoitetaan yleensä 1800-luvulla sävellettyjä saksalaisia yksinlauluja, joissa laulua tukeva piano-osuus kuvailee ja mukailee teoksen saksankielistä runotekstiä. Merkittäviä lied-säveltäjiä olivat muiden muassa Frans Schubert (1798–1828), Robert Schumann (1810–1856), Johannes Brahms (1833–1897) ja Hugo Wolf (1860–1903). (Sams 2001, 18–31.)
[51] *Mélodie* viittaa tässä 1800- ja 1900-luvuilla sävellettyihin ranskalaisiin yksinlauluihin, joiden merkittävimpinä luojina pidetään säveltäjiä Gabriel Fauré (1845–1924), Henri Duparc (1848–1933) sekä Claude Debussy (1862–1918). Saksalaisen liedin tavoin *mélodie*-laulujen teksteinä toimivat runot ovat musiikin ohella tärkeä osa mélodie-sävellyksiä. (Tunley ja Noske 2001, 1.) Myös Barthes (1985e, 281) mainitsee *mélodie*-lauluista kirjoittaessaan Faurén, Duparcin ja Debussyn sekä korostaa *mélodie*-sävellyksien ja ihannoimansa ranskan kielen tiivistä suhdetta.

merkityksenmuodostukseen. (Wahlfors 2013, 58.) Symbolinen viittaa kieleen merkkijärjestelmänä ja rakenteellisena systeeminä, kun taas semioottinen edustaa merkityksenmuodostuksen vietillistä ja ruumiillis-affektiivista ulottuvuutta (Wahlfors 2013, 23). Käytännössä nämä merkityksenmuodostuksen erilaiset modaliteetit, symbolinen ja semioottinen kietoutuvat yhteen ja voivat esiintyä tekstissä eri tavoin hallitsevina elementteinä: esimerkiksi selkeyteen ja yksiselitteisyyteen pyrkivä tieteellinen esitys toimii eritoten symbolisella tasolla, poeettinen kieli ennemmin semioottisin keinoin (Aho 2004, 26).

Selkeästi viestivän tieteellisen tekstin ja semioottisen poetiikan erot ovat läsnä myös Barthesin kuvailemissa feno- ja genolaulamisen tavoissa. Näitä eroavaisuuksia kuvatessaan Barthes käyttää esimerkkeinä baritonilaulajia Dietrich Fischer-Dieskauta (1925–2012) ja Charles Panzéraa (1896–1976). Fischer-Dieskaun laulutapa edustaa Barthesille (1982d, 238–239) fenolaulua omimmillaan: esityksen kaikki musiikilliset osa-alueet ovat kohdillaan ja esitys on siististi rakennettu. Laulutapa on ilmaisullinen ja pyrkii kommunikoimaan kuulijan kanssa, esittämään uudelleen jotain jo ollutta. Tällainen laulutapa on Barthesin mukaan pikkuporvarillinen, mieluinen suurelle, arviointikyvyltään vajavaiselle yleisölle.[52] Esitys ei viettele kuulijaa, vaan tarjoilee valmiiksi pureskeltuja ja liioiteltuja tulkintoja: esimerkiksi tuskallisesta surusta laulettaessa laulaja ei tyydy tekstin sisältömerkitykseen eikä sitä tukevaan musiikilliseen kulkuun, vaan hänen on dramatisoitava tuskan äänteitä ja korostettava sanojen foneettisia ominaisuuksia. Esitys lähettää tauotta merkkejä tunteesta, välittämättä kuulijalle kuitenkaan itse tunnetta. (Barthes 1994, 152.)

Fischer-Dieskaun vastakohdaksi, arvostamansa genolaulun edustajaksi, Barthes nimeää baritoni Charles Panzéran. Barthes ihailee Panzéran tapaa laulaa ranskankielistä tekstiä säästeliäästi artikuloiden, korostamatta tekstin merkitystä. Esimerkkinä Barthes mainitsee Panzéran r-äänteet, jotka Panzéran laulaessa pyörähtävät suloisesti, muodostaen täten ponnahduslautoja niitä seuraaville vokaaleille. Näin syntyvällä foneettisella

[52] Barthes käyttää määrettä *bourgeois(e)* = ”porvarillinen” sekä ivallisessa että neutraalimmassa merkityksessä: Barthesin esseen ”Porvarillinen laulutaide” (Barthes 1994) sävy on osoittelevan pilkallinen, kun taas esseessä ”La musique, la voix, la langue” Barthes (1982e, 248) käyttää samaa termiä kuvaillessaan ranskalaisen *mélodien* syntyolosuhteita, porvarillista salonkia. Tästä syystä korostan tekstissäni Barthesin ivallista sävyä käyttämällä negatiivisesti latautunutta määrettä ”pikkuporvarillinen”.

linjakkuudella tavoitetaan Barthesin mukaan kielen totuus, joka on kielen toiminnallisuuden, selkeyden, ilmaisevuuden ja kommunikoivuuden negaatio. (Barthes 1982d, 240.)

Barthesin esseetä lukiessa voi virheellisesti päätyä olettamaan, että genolaulu tai genolaulamisen tapa on yhtä kuin *le grain de la voix*. Vaikka tämä ei pidä paikkaansa, on genolaulamisen tavalla ja *grainilla* kuitenkin yhteys – *grainin* ilmeneminen ja esiintulo tuntuu mahdollistuvan juuri genolaulussa, lauletun kielen ja musiikin linjan hankaavassa kohtaamisessa (ks. Barthes 1982d, 238–240). *Grain* on paitsi vaikeasti määriteltävä, myös vaikeasti paikallistettava fantasmaattinen ilmiö, joka ilmenee Barthesin (1982d, 238) henkilökohtaisessa ja nautinnollisessa musiikin kuuntelemisen aiheuttamassa kokemuksessa. Välttyäkseni terminologiselta virheeltä, viittaan tutkielmani tulevissa luvuissa *grainin* käsitteellä Barthesin esseetekstissään esiintuomiin teemoihin, ensisijaisesti feno- ja genomusisoinnin tapoihin. Tämä ratkaisu saattaa tuntua epätyydyttävältä, mutta samalla se nousee Barthesin esseestä, jossa *grain* ja siihen liittyvät musiikin esittämisen osa-alueet sekoittuvat toisiinsa.

Barthesin esittelemien feno- ja genolaulutapojen suhde on sikäli paradoksaalinen, että Barthesin suosima genolaulamisen tapa mahdollistuu ainoastaan fenolaulun kautta (Chorell 2021, 120–122; Petersen 2021, 160–162). Täten laulutavat edustavat Barthesille tyypillistä, kärjistävää vastakkainasettelua, teoreettisia ja imaginaarisia vastakohtia, joita ei käytännössä esiinny erillään toisistaan – jokaisessa lauluesityksessä on piirteitä sekä feno- että genolaulun tavasta.

Saksalaisen Fischer-Dieskaun ja ranskankielisen[53] Panzéran laulutapojen eroja kuunteleva laulupedagogi Petersen (2001, 157–158) jäljittää Barthesin esiintuomien ajatusten suhdetta niin sanottuihin kansallisiin laulukouluihin sekä niiden eroihin. Saksalainen laulutapa kiinnittää esimerkiksi runsaasti huomiota hengityksen hallintaan sekä niin sanottuun syvään hengitykseen, kun taas ranskalainen laulutapa suosii

[53] Panzéra syntyi Genevessä, Sveitsissä, mutta toimi koko ammatillisen uransa ajan Ranskassa sekä esitti ja levytti runsaasti ranskankielistä musiikkia. Panzéra sai Ranskan kansalaisuuden ensimmäisen maailmansodan jälkeen (Petersen 2001, 152). Näistä syistä oletan Panzéran puhuneen ranskaa äidinkielenään, vaikka en ole löytänyt varmennusta tälle olettamukselle.

kevyempää ja luonnollisempaa hengittämistä.[54] Samoin mainittujen laulukoulujen sointi-ihanteet eroaavat toisistaan: ranskalainen laulutapa suosii nasaalia ja etisempää sointia kuin saksalainen. Wahlfors huomauttaa, että juuri Panzéran äänen etisyys, suussa ja nenäonteloissa tapahtuva resonanssi on Barthesille mieluista. Teoksessaan *Tekstin hurma* Barthes (1993a, 88) myös selvästi erotisoi suun ympäristön alueen. (Wahlfors 2013, 67–69.) Petersen (2001, 159) liittää kansallisten laulutapojen vaikutuksen menneisyyteen huomauttaessaan, että kansallisten laulutapojen erot ovat sitten Panzéran aikojen huomattavasti vähentyneet levytysten yleistyttyä sekä matkustamisen ja globaalin kulttuurisen vuorovaikutuksen lisäännyttyä.[55]

3.3 Ruumis ja sielu

Grainin kokemuksessa kielen ja äänen hankaukseen yhdistyy myös laulajan ruumis, ruumiin lihallinen resonanssi: *grainin* sisältämä ääni kumpuaa laulajan ruumiin syvyyksistä, siinä on laulettavan kielen lisäksi kuultavissa laulajan lihaksia, kalvoja ja rustoja (Barthes 1982d, 238).

Barthesin ”Le grain de la voix” -esseessä käyttämä ranskan kielen sana *corps* voi viitata kuolleeseen tai elävään ihmiseen, aivan kuten suomalainen vastineensa ”ruumis”, joka on tarkoittanut sekä elävää että kuollutta jo Agricolan ajoista lähtien. Vaade suomen kielessä erotettavaan elävään ja kuolleeseen ruumiiseen on syntynyt lääketieteen taholla 1900-luvun puolivälissä. Tekosanojen ”keho” ja ”kalmo” synnyttyä on ”ruumis” edelleen jäänyt suomen kieleen tarkoittamaan sekä elävää että kuollutta ruumista (Kolehmainen 2001).

---

[54] Petersen (2001, 158) rinnastaa ”luonnollisen” ja ”kevyen” hengittämisen puhuttaessa käytettävään hengittämisen tapaan.

[55] Liioitellun tulkinnan ja hienovaraisemman ilmaisun kuvailua löytyy myös Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen sivuilta. Esityksen tulkinnallisuus ei kertojaa miellytä: ”Enää en suhtautunut yhtä suopeasti asiaankuuluvaan hellyyden ja raivon tavoitteluun Aricien, Ismènen, Hippolytoksen liikkeissä ja lausunnassa. Tosin taiteilijat – samat kuin ennen – yrittivät nytkin taitavasti taivuttaa äänensä hyväileväksi tai laskelmoidun kaksimieliseksi, liikkeensä mitä traagisimmiksi tai anelevan tuskaisiksi.” (Proust 1985, 51.) Kertojan ihaileman madame Berman näytteleminen on kuitenkin erilaista: ”Olin helposti erottanut Aricien, Ismènen ja Hippolytoksen sanoja reunustavat hellät ja majesteetilliset sävyt kuin päärmeet, mutta [Berman esittämä] Faidra oli sisäistänyt ne täysin, eikä älyni ollut onnistunut riistää eleistä eikä lausunnasta, löytää niitten yhtenäisten pintojen ankarasta yksinkertaisuudesta yllätyksiä sen paremmin kuin tehokeinojakaan; niin perusteellisesti ne olivat toisiinsa sulautuneet.” (Proust 1985, 53.)

Olen päättänyt käyttää tutkielmassani sanoja ”ruumis” ja ”ruumiillisuus”, koska koen niiden tavoittavan Barthesin tekstien sävyn, musiikin tekemisen lihallisuuden ”kehoa” ja ”kehollisuutta” paremmin. Omassa ajattelussani sana ”ruumis” on lisäksi ”kehoa” kokonaisvaltaisempi ja laajempi, rajattomampi ja vähemmän kliininen. Siinä missä ”keho” tuntuu viittaavan ainoastaan elimistöön, ihmisen elävään systeemiin ja hahmoon, kehikkoon, kantaa ”ruumis” mukanaan myös ihmisen henkisiä ulottuvuuksia ja kuolevaisuutta.[56]

Panzéran äänen ruumiillisesta resonanssista nauttiva Barthes (1982d, 239–240) kirjoittaa kuulevansa Fischer-Dieskaun laulaessa ainoastaan tämän keuhkot, ei ruumiin muita osia, kieltä, kitalakea, hampaita, poskionteloita tai nenää. Fischer-Dieskaun laulamista saatteleekin[57] Barthesin mukaan ainoastaan laulajan sielu, ei ruumis. Panzéran laulutapa puolestaan perustuu Barthesin (1982d, 240) mukaan kirjaimiin,[58] ei lainkaan palkeisiin, keuhkoihin. Barthes jopa väittää, ettei kuule Panzéran hengittävän lainkaan, ainoastaan muotoilevan fraaseja.

”Le grain de la voix” -esseessään Barthes (1982d, 240) mainitsee jopa, että keuhkot ovat ”typerä elin, joka ainoastaan paisuu eikä lainkaan jäykisty”[59]. Barthes (ibid.) antaa keuhkoille myös sulkeisiin kirjoitetun lisämääreen *le mou des chats*, joka Wahlforsin (2013, 81) mukaan todennäköisesti viittaa roomalaiseen sananlaskuun, jossa teurastaja viskaa keuhkojen tähdepalat kissojen syötäväksi.[60] Barthes opiskeli laulua ihailemansa Charles Panzéran johdolla, mutta joutui keskeyttämään opintonsa keuhkosairauden takia (Barthes 1982e, 248). Tämä henkilökohtainen vastoinkäyminen on todennäköisesti vaikuttanut Barthesin mielipiteeseen keuhkoista, jotka edellä esitetyn sananlaskun valossa täytyy Barthesin mukaan repiä kappaleiksi ja tuhota.

[56] *Corps* kääntyy ”ruumiiksi” myös Barthesin suomennetuissa teoksissa, ks. esim. *Tekstin hurma* (1993, 25–27) ja *Rakastuneen kielellä* (2010, 233–234). Lisäksi ”ruumis” esiintyy myös suomenkielisessä, Barthesia käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa, ks. esim. Wahlfors 2013.
[57] ransk. *accompagner* = saattaa, seurata, olla mukana, täydentää
[58] ransk. *lettres,* Koska laulaja ei laula *kirjaimia*, tarkoittaa käytetty sana tässä kontekstissa äänteitä (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 71).
[59] ”Le poumon, organe stupid (le mou des chats !), se gonfle mais il ne bande pas”.
[60] Ranskan kielen sana *mou* tarkoittaa keuhkoja teurastamo- ja keittiökontekstissa (Wahlfors 2013, 81).

Musiikin tekemisen yhteydessä maininnat muusikon sielusta, laulamisen tai soittamisen sielukkuudesta koetaan yleensä positiivisina määreinä, ja tästä syystä Barthesin kielteinen suhtautuminen sieluun tuntuu alkuun hämmentävältä. Sielu liittyykin Barthesin (1982d, 239) mukaan musiikin tekemiseen, jota tunnetilat ohjailevat, hengen myyttiin (*le mythe du souffle*),[61] jota laulupedagogiikka suosii *grainin* kustannuksella. Barthesin tekstiä lukiessa ymmärtää, että Barthes viittaa sielulla musisoivan subjektin tiedolliseen tasoon, järkeen ja harkintaan. Sielu on Barthesille tässä yhteydessä kulttuurinen konventio, ei ikuinen sielu, ihmisen persoona tai henkinen ulottuvuus.

3.4 Merkitys ja merkitsevyys

Musiikin välittämä merkitys sekä toisaalta musiikin merkitsevyys erottavat bartheslaisia feno- ja genolaulun esitystapoja. Merkityksellä Barthes (1982a, 43–46) viittaa niin sanottuun ilmeiseen merkitykseen (*le sens obvie*), jonka Barthes jakaa kahtia, informatiiviseen ja symboliseen.[62] Esimerkkinään Barthes käyttää pysäytyskuvaa Sergei Eisensteinin (1898–1948) elokuvasta *Iivana Julma*, jossa nuoren tsaarin päälle kaadetaan raemaista kultaa. Kuvan informatiivinen merkitys on Barthesin mukaan kommunikoiva ja se välittyy suoraan kuvan hahmojen, hahmojen suhteiden sekä kuvatun tapahtuman kautta. Symbolinen taso avautuu katsojalle kultasateen symbolisena merkityksenä, vaurauden ja pyhän kasteen merkkinä. Tällaisten suljettujen merkitysten maailmassa merkityksen prosessi pysähtyy heti katsojan tai kuulijan vastaanotettua ja ymmärrettyä saamansa viestin (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 55). Suljetut merkitykset sekä niiden kommunikoiminen vastaanottajalle ovat tyypillisiä fenolaulutavan ominaisuuksia.

Erotuksena merkityksen lukkiutumiseen ja merkityksen prosessin pysähtymiseen Barthes (1982a, 48–58) esittelee toisenlaisen merkityksen tason, jota hän kutsuu nimellä kolmas merkitys (*le sens obtus*).[63] Siinä missä fenolaulu pyrkii kommunikoimaan kuulijan kanssa välittäen tälle suoria ja ymmärrettäviä merkityksiä, genolaulussa merkitykset hälvenevät

[61] ransk. *souffle* = tuulen henkäys, hengitys
[62] Käyttämäni käännös ”ilmeinen merkitys” on Sivuoja-Gunaratnamin (2007, 56).
[63] Sivuoja-Gunaratnam (2007, 59) esittelee myös käännöksen ”obtuusi merkitys”. Termipari *le sens obvie – le sens obtus* on toisaalla (Barthes 1993c) käännetty muotoon ”luonnollinen” ja ”peitetty merkitys”.

ja antavat näin tilaa merkitsevyydelle. Tällaiset avoimet merkitykset jättävät tilaa kuulijan tulkinnalle, aivan kuten luetussa tekstissä, jonka suhdetta lukijaan Barthes (1993b, 111–117) pohtii esseessään ”Tekijän kuolema”.

Eisensteinin pysäytyskuvia katseleva Barthes (1982a, 48–49) löytää kolmannen merkityksen tasoja esimerkiksi vanhaa, surevaa naista esittävästä kuvasta. Barthesin mielessä naisen suljetut silmät herättävät kysymyksiä, haalistuneet kulmakarvat näyttävät muodostavan sirkumfleksiaksentin (*accent circonflexe*) ja surusta alaspäin taipuneet suupielet tuovat Barthesin mieleen sanonnan kalasta kuivalla maalla. Kolmas merkitys tuntuu siis täysin irtoavan alkuperäisestä, todennäköisesti tavoitellusta ilmaisusta. Sivuoja-Gunaratnam huomauttaakin, ettei kolmas merkitys toimi itsestään selvien merkitysten tavoin, vaan kyse on aivan toisenlaisesta merkityksellistämisen tavasta. Tästä syystä kolmatta merkitystä ei voi kuvata sanoin, vaikka sen sijainti onkin osoitettavissa (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 59). Barthesin kolmas merkitys, merkitsevyys, on leimallista genolaulutavalle, jossa lauletun tekstin merkitykset hämärtyvät ja moninaistuvat (ks. Barthes 1982d, 240).

Laulumusiikissa merkitsevyyden taso syntyy Chorellin (2021, 120) mukaan laulamisen sivutuotteena, kuin merkityksen ylijäämänä. Samasta asiasta kirjoittava Sivuoja-Gunaratnam (2007, 58) kiinnittää huomiota Panzéran laulutavan musiikillisuuteen, esimerkiksi vokaaleihin, jotka sisältävät usein hienovaraista, musiikillista liikettä. Tämä liike ei palvele tekstin semanttista merkitystä, vaan ikään kuin lisää tekstiin uuden, musiikillisen ulottuvuuden. Esimerkkinä Sivuoja-Gunaratnam mainitsee Panzéran ja ranskalaisbaritoni Gérard Souzayn (1918–2004) eri tavoin lauletut ö-äänteet Gabriel Faurén (1845–1924) teoksen *Aprés un rêve* sanassa *mysterieuse*. Sivuoja-Gunaratnam on oikeassa todetessaan, että Panzéran laulaman ö-vokaali on Souzayn laulamaa äännettä pidempi ja vivahteikkaampi – näin Panzéran laulutapa avaa mahdollisuuden bartheslaisen kolmannen merkityksen aistimiseen.

Vokaalisen linjan eheyttä ja täten aistimellisesti (*sensuellement*) tuotettua (Barthes 1993a, 81) merkitsevyyden tasoa tukevat myös Barthesin (1982d, 240) kuvailemat, Panzéran hienovaraisesti ja kevyesti lausumat ranskan kielen konsonantit, eritoten elegantit r-äänteet, jotka eivät selkeän ja merkityksiä korostavan artikuloinnin tavoin riko laulun legatolinjaa. Lauletun tekstin merkitysten hälvenemisestä puhuttaessa on hyvä muistaa,

ettei Panzéran Barthesille edustama genolaulu ja sen sisältämä merkitsevyys tarkoita täyttä merkityksettömyyttä (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 59) – ranskan kieltä taitava kuulija saa Panzéran laulamasta tekstistä hyvin selvää.[64]

Barthesin kolmas merkitys on tulkintani mukaan samaa merkityksen ylijäämää, merkityksestä vapaata äänimassaa, josta ranskalainen psykiatri ja psykoanalyytikko Jacques Lacan (1901–1981) käyttää nimeä *l'objet* [petit] *a* (*objekti* [pieni] *a*)[65]. Tämä ääniobjekti on lacanilaisessa ajattelussa paitsi vailla merkitystä, myös peruuttamattomasti menetetty (Poizat 1992, 102). Esimerkkinä voidaan käyttää vauvan ensimmäistä itkua, joka saa merkityksen vanhemman, yleensä äidin, antaessa itkun seurauksena vauvalle tuttipullon, ruokaa tai muuta huomiota.[66] Tämän jälkeen itku ei voi enää ilmetä vapaana saamastaan merkityksestä – puhdas ääniobjekti, *l'objet a*, on menetetty iäksi (Poizat 1992, 100–101).

Wahlfors (2013, 60) mainitsee, että Barthes (2010, 55) kuvailee äänen katoavaa, alati menetettyä luonnetta teoksessaan *Fragments d'un discours amoureux* (Rakastuneen kielellä):

> Minua raastaa juuri se mikä tekee äänestä äänen, sillä ääni on tuomittu sammumaan, ikään kuin se olisi välittömästi muisto eikä voisi muuta ollakaan. Tämä äänessä asuva aaveolento on äänen taipuisa *infleksio*. Infleksio, jonka kautta jokainen ääni määrittyy, on se mikä on juuri vaikenemaisillaan, soinnin jyvänen[67] joka hajoaa ja häipyy. Tulen aina tuntemaan rakastetun äänen vain sammuneena, kuolleena, mieleen palautettuna, manattuna takaisin pääni sisään, hyvin kauas korvasta; se on

[64] Vinteuil'n sonaatin "pikku teeman" kuvailu sopii ymmärtääkseni kuvaamaan paitsi musiikin kielellistymistä, myös musiikin aistimellisesti tuottamaa merkitsevyyden tasoa: "Oliko se lintu vai haltiatar, oliko se pikku teeman toistaiseksi epätäydellinen sielu, tämä näkymätön murheellinen, jonka valituksen piano sitten hellästi toisti? Sen hätäiset viserrykset olivat niin arvaamattomia, että viulutaiteilijan oli kiihdytettävä joustaan ottaakseen ne vastaan. Ihmeellinen lintu! tuntui siltä kuin taiteilija olisi halunnut vietellä, kesyttää, vangita sen. Samassa se jo pujahti esittäjän sieluun, esiin manattu pikku teema ravisteli tämän riivattua olemusta kuin meediota." (Proust 1977, 210.)

[65] Kirjoitusasussa ei yleensä esiinny määrettä "pieni", ransk. *petit(e)*. Lausuttaessa lisämääre tulee mainita, koska Lacanin termi on nimenomaan "pieni" a.

[66] Esimerkki on Poizat'n (1992, 100), joka myös huomauttaa, että lapsen ensimmäinen itku on melko myyttinen ja vaikeasti paikannettava ilmiö. Esimerkin toimivuuden kannalta ei ole merkittävää, onko kuultu itku juuri ensimmäinen.

[67] "Soinnin jyvänen" = ransk. *le grain sonore* (Barthes 1977, 131) tuo eittämättä mieleen Barthesin käsitteen *le grain de la voix* sekä sen suomennoksen "äänen jyvänen", ks. edellä alaluku 3.1

> ohut ja kuitenkin monumentaalinen ääni, sillä se kuuluu niihin objekteihin, jotka ovat olemassa vasta kerran kadottuaan. (Barthes 2010, 55.)[68]

Vaikka musiikkiteoksen ensimmäinen kuuntelukerta saattaa olla mieleenpainuva ja merkityksellinen tapahtuma, on kokemus silti ainutkertainen ja menetetty, aivan kuten lapsen merkityksestä vapaa itkukin. Näin Lacanin kuvaama menetyksen tila liittyy tulkintani mukaan paitsi musiikin aikaan sidottuun ja katoavaan luonteeseen, myös muusikon työskentelyyn, jossa soitettavat teokset latautuvat harjoitusprosessin sekä esittämisen, muusikon teoksen kanssa viettämän ajan tuottamilla ruumiillisilla sekä henkisillä merkityksillä. Esimerkiksi urkuri ei pitkän harjoitusprosessin jälkeen voi kuulla soittamaansa teosta samoin kuin vielä enennen prosessin alkua, ennen ruumiillisen suhteen syntymistä teokseen.

Muistan kuunnelleeni ammattiopintojeni alkuaikoina levytyksiä Jehan Alainin (1911–1940) urkuteoksesta *Trois danses* (Kolme tanssia). Toisen tanssin loppupuolella, tahtien 127 ja 128 paikkeilla, koin toistuvasti aistimuksen hiekkaisuudesta, autiomaasta ja sen tuoksusta. Tämä aistimellisesti (*sensuellement*) tuotettu kokemus oli erittäin voimakas ja moniaistinen. Valmistaessani Alainin teosta A-tutkintokonserttiani varten vuosia myöhemmin, yritin turhaan tavoittaa aikaisemmin kokemaani hiekkaisuuden ja karheuden kokemustani. Mikä oli muuttunut? Musiikki oli samaa ja se herätti muiston kokemastani tunteesta, ei kuitenkaan itse tunnetta. Alainin toisen tanssin loppu oli täyttynyt harjoitusprosessin teokseen naulaamilla merkityksillä, eritoten soittamisen ruumiillisen kokemuksen tuomalla merkityksen sisällöllä.

3.5 *Plaisir* ja *jouissance*

Edellä esitellyt erilaiset merkityksen ja merkitsevyyden tasot liittyvät Barthesin ajattelussa musiikkia kuuntelevan subjektin kokemiin positiivisiin tuntemuksiin, joista Barthes käyttää kahta termiä, *plaisir* ja *jouissance*. Käytän näistä termeistä vakiintuneita

[68] Menettämisen ja melankolian sävy on läsnä myös Vinteuil'n sonaattia kuvailevan Proustin tekstissä: "Kävi jopa niin, että kuunneltuani ensimmäistä kertaa koko sonaatin alusta loppuun saakka, se jäi miltei kokonaan näköpiirini ulkopuolelle niin kuin rakennus, josta välimatka tai sumu jättää näkyviin vain muutaman vähäisen osan. Siitä surumielisyys, joka liittyy sellaisten taideteosten tuntemiseen, niin kuin kaikkeen, minkä toteutuminen on aikaan sidottua." (Proust 1979, 136.)

suomennoksia ”mielihyvä” ja ”nautinto”, vaikka ne, varsinkaan *jouissancen* kohdalla, eivät täydellisesti tavoita alkuperäisen termin sisällöllistä rikkautta ja kokonaisvaltaisuutta. Varmistaakseni käyttämieni suomenkielisten termien merkityksien ymmärrettävyyden sekä korostaakseni termien suhdetta ranskankielisiin vastineisiinsa lisään toisinaan ranskankieliset termit sulkeisiin suomenkielisten termien yhteyteen.

Barthesin vieroksuman pikkuporvarillisen laulutaiteen, fenolaulun, tehtävä on tulla ymmärretyksi ja täten herättää kuulijassa mielihyvää (*plaisir*). Kyse on esittäjän ja kuulijan välisestä kommunikaatiosta, jota esiintyjä edesauttaa tulkinnallaan (Sivuoja-Gunaratram 2007, 55–56). Tavoite ymmärrettävyydestä sitoo mielihyvää tuottavan esityksen sidottuihin ja sulkeutuneisiin merkityksiin, joita esiintyjä kuulijalleen tarjoilee.

Fenolaulun herättämää pikkuporvarillista ja soveliasta mielihyvän tunnetta syvempi on nautinnon (*jouissance*) orgastinen ja subjektin poispyyhkivä tila. Väylä tälle nautinnolle aukeaa kuullun laulumusiikkiesityksen sisältämien merkitysten hälvetessä, kielen eroosiossa, jota Panzéran laulutaide Barthesille (1982d, 240) edustaa. Genolaulun merkitykset itävätkin Barthesin mukaan (1982d, 238) kielen materiaalisuudesta, jossa ”ruumis puhuu omaa äidinkieltään”.

Nautinnolle altistunut subjekti kadottaa ennestään tietämänsä, koska irralliset merkitsijät eivät yhdisty ennalta tiedettyihin ja tuttuihin merkityksiin (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 60). Koska nautinto (*jouissance*) kätkeytyy jonnekin subjektiivisten mielipiteiden ”pidän” ja ”en pidä” tuolle puolen, kuunteleva ja nauttiva subjekti ei rakennu ja vahvistu, vaan tuhoutuu (Barthes 1982d, 244). Barthesille nautinnollinen musiikin kuuntelukokemus näyttää rinnastuvan paitsi subjektin poispyyhkivään tuhovoimaan, myös eroottiseen nautintoon: esimerkiksi Barthesin (ibid.) kuvaama esiintyjän ja kuulijan välille syntyvä suhde on eroottinen, eikä Barthesin mainintaa (1982d, 240) keuhkojen kyvyttömyydestä jäykistyä ole vaikea yhdistää fallisen erotiikan kaipuuseen. Myös Barthesin tavoitteleman *jouissancen* terminologinen etymologia viittaa orgastisuuteen, seksuaaliseen laukeamiseen (Poizat 1992, xiii).[69]

[69] Tulkitsen Vinteuil’n sonaatin ”pikku teemaa” kuuntelevan Charles Swannin kokevan *jouissancen* kaltaisia tunteita, jotka jättävät Swannille muistoksi ...”vain tuottamansa erikoislaatuisen nautinnon niin että niitä [musiikin sisältämiä johtoaiheita] olisi mahdoton ajatella, kuvailla, kertoa tai nimetä”... Tunnetila on selvästi hämmentävä, sillä vaikka Swann muistikin ...”teeman tuottaman erikoisen ja selittämättömän mielihyvän ja näki silmissään sen muodostamat kuviot, hän ei alkuunkaan pystynyt sitä

3.6 Urkumusiikki ja *le grain de la voix*

Kuten olen edellä hahmotellut, näyttää Barthesin *le grain de la voix'ssa* olevan ainakin kaksi tasoa: laulettavan kielen ja musiikillisen linjakkuuden välinen hankaus sekä esittävän taiteilijan ruumiillisuus, joka on osa syntyvän musiikin lihallista ilmaisuvoimaa, jonkinlaista soinnin kokonaisvaltaisuutta, juurevuutta. Nämä tasot, tai paremmin piirteet, tuntuvat yhdistyvän *grainissa* musiikillisen materian ja kielen sekä esittäjän resonoivan ruumiin muodostamaksi karheaksi linjakkuudeksi.

”Le grain de la voix” -esseensä loppupuolella Barthes mainitsee, että *grain* voi laulumusiikin lisäksi esiintyä myös esimerkiksi kirjoittavassa kädessä tai esiintyvässä (tanssivassa?) raajassa sekä instrumentaalimusiikissa. Barthes kertoo kuulevansa puolalais-ranskalaisen cembalistin Wanda Landowskan (1879–1959) soitossa tämän ruumiin ja ruumiin nautinnon *(jouissance)*. Landowskan soitto syntyy Barthesin mukaan soittajan ruumiin sisältä, ei ainoastaan sormien pienestä liikkeestä. Kokonaisvaltaisen ruumiillisuuden ohella Barthes mainitsee samassa yhteydessä sormenpäiden kosketuspinnan, sormien tyynyn[70] olevan pianistien kehon ainoa eroottinen osa, joiden *grain* on harvinaista kuultavaa. (Barthes 1982d, 243–244.) Esseessään ”Porvarillinen laulutaide” Barthes mainitsee nimeltä pianisti Lipatin (sic),[71] joka samaisen esseen toisen esimerkkihenkilön, ”Le grain de la voix” -esseestäkin tutun baritonin Charles Panzéran tavoin edustaa Barthesin taideihannetta. Barthesin (1994, 154) mukaan mainitut taiteilijat osaavat olla lisäämättä musiikkiin tarkoitusta: he ”luottavat musiikin välittömästi lopulliseen sisältöön, eivätkä touhua jokaisen yksityiskohdan kimpussa”. Koska *grain* voi

---

heille hyräilemään”... (Proust 1977, 32–33, 35.) ”Erikoiseksi ja selittämättömäksi mielihyväksi” kääntynyt tunne on alkukielellä *le plaisir spécial et intraduisible* (Proust 1919, 37). Paitsi hämmennystä, tuntee pikku teemaa kuunteleva Swann myös ...”huimaavaa päihtymystä kieltäessään sisimmältä sielultaan kaikki järjen perustelut ja sulkiessaan sen [pikku teeman] aivan yksin sävelten määrittelemättömästä seulasta juoksevaan käytävään!” (Proust 1977, 67.) Musiikin kuuntelu ei kuitenkaan kiihdytä Swannia seksuaaliseen kliimaksiin, johon Proustin nuori kertoja vahingossa päätyy leikkisästi kisaillessaan ihastuksensa Gilberten kanssa. Tämänkin, teini-ikäiselle pojalle nolohkon tilanteen Proust onnistuu kuvaamaan runollisesti: ...”puristin häntä [Gilberteä] tiukasti jalkojeni välissä kuin puuta, johon olisin ollut kiipeämässä; ja kesken kaiken siinä voimistellessani, ilman että harjoittamistani liikkeistä ja leikin tuoksinasta aiheutuva hengästyminen siitä sanottavasti lisääntyi, minusta tulvahti kuin ponnistuksen esiinpusertamat hikipisarat nautintoni, jossa en ennättänyt viivähtää edes sen vertaa, että olisin tuntenut sen maun”... (Proust 1979, 87–88).

[70] ransk. *le coussinet des doigts* (Barthes 1982d, 244), ransk. *coussinet* = tyyny, pehmuste, käpälä, tassu; vrt. sormenpää = ransk. *le bout du doigt*

[71] Nimi esiintyy ranskankielisessä alkuteoksessa muodossa ”Lipatti” (Barthes 1994, 170). Viittaa todennäköisesti 33-vuotiaana kuolleeseen romanialaiseen pianistiin Constantin ”Dinu” Lipattiin.

Barthesin mukaan ilmetä instrumentaalimusiikissa, pianon- ja cembalonsoitossa, on perusteltua olettaa, että se voi esiintyä myös osana urkujensoittoa ja urkumusiikkia.

Mitä *le grain de la voix'sta* voidaan oppia kuuntelemalla Barthesin mainitsemien taiteilijoiden musisointia? Kokemukseni mukaan Fischer-Dieskaun ja Panzéran laulutavat on helppo erottaa toisistaan, mutta instrumentalistien osalta *grain* on laulumusiikkia ongelmallisempi – miten kuulla soittajan ruumis ja ruumiin läsnäolo instrumentaalimusiikissa?[72] Laulajista poiketen Barthes ei myöskään anna vertailukohtia mainitsemilleen muusikoille, Lipattille ja Landowskalle, ja tulee näin sulkeneeksi instrumentaalimusiikin aiemmin esseessään tekemänsä feno–geno-jaon ulkopuolelle.

Entä mitä *le grain de la voix* voi olla urkujensoitossa, osana urkurin, tämän soittaman soittimen ja syntyvän musiikin kenttää? Mistä syntyvät urkujensoiton ja urkumusiikin sisältämät merkitykset? Yrittäessäni seuraavaksi hahmotella vastauksia näihin kysymyksiin siirrän Barthesin feno- ja genolaulun käsitteet urkumusiikin piiriin sopivammiksi, feno- ja genosoitoksi.

Barthes (1982d, 244) mainitsee, ettei instrumentaalimusiikissa ole merkityksiä luovaa (laulettua) kieltä, ainoastaan soittajan (läsnäoleva?) ruumis. Väite pitää paikkansa, mutta luo helposti mielikuvan siitä, ettei instrumentaalimusiikki voi Barthesin mukaan sisältää lainkaan merkitystä. Tällainen kaikesta merkityksestä vapautunut instrumentaalimusiikki olisi tulkintani mukaan silkkaa bartheslaista kolmatta merkitystä, puhdas lacanilainen ääniobjekti. Urkumusiikissa on, tyylistä ja aikakaudesta riippuen, esimerkiksi erilaisia

[72] Oppiakseni kuulemaan Fischer-Dieskaun ja Panzéran laulutapojen eroja olen kuunnellut erityisesti Robert Schumannin (1810–1856) laulusarjaa *Dichterliebe*, op. 48, jonka sekä Fischer-Dieskau (1979) että Panzéra (2009) ovat levyttäneet. Lisäksi olen kuunnellut ranskalaisia *mélodie*-teoksia, joita erityisesti Panzéra (1992a) on levyttänyt runsaasti. Mainittujen kielien, saksan ja ranskan, foneettiset erot ovat ilmeisiä, eikä niitä voi sivuuttaa pohdittaessa Barthesin mainitsemia laulutapojen eroja, erilaisia konsonantteja ja tapaa laulaa niitä. Eri kielten ja laulajien synnynnäisten kielialueiden erot vähenevät, jos vertailuun Panzéran kanssa otetaan Barthesin esseessään ”Porvarillinen laulutaide” (Barthes 1994) mainitsema ranskalainen baritoni Gerard Souzay (1918–2004). Koska Barthes löytää Souzayn laulutavasta samoja piirteitä (vikoja?) kuin Fischer-Dieskaun (Barthes 1994, 152), ei *le grain de la voix* ja sen ilmeneminen laulumusiikissa voi olla riippuvainen laulettavasta kielestä tai kielen foneettisista ominaisuuksista. Sivuoja-Gunaratnamin (2007, 58) esimerkkiä seuraten olen vertaillen kuunnellut myös Panzéran (1992b) ja Souzayn (2003) levytyksiä Gabriel Faurén teoksesta *Aprés un rêve*.

retorisia kuvioita[73] ja topoksia,[74] jotka luovat musiikkiin merkityksiä sekä ulkomusiikillisia mielleyhtymiä. Myös musiikkia, joka ei sisällä ulkomusiikillisia mielleyhtymiä sisältäviä viitteitä on monesti verrattu kieleen (ks. esim. Harnoncourt 1986, 53). Tästä syystä katson, että urkujensoiton sisältämänä kielenä voidaan pitää kaikenlaisia musiikillisia kuvioita, melodioita ja eleitä, joita soittaja kuulijalleen välittää. Tulkintani mukaan Barthes viittaa tällaiseen ilmiöön Robert Schumannin pianomusiikkia ja sen esittämistä käsittelevässä esseessään ”Rasch” (Barthes 1982f). Pohtiessaan säveltäjän ruumiin kuulumista osana musiikkia Barthes (1982f, 271–272) kirjoittaa, että ”Joskus – miksipä ei? – se (säveltäjän ruumis) puhuu, se lausuu, se jakaa äänensä: se puhuu, muttei sano mitään: sillä musiikilliseksi muuttunut puhe – tai sen soittimellinen vastine – ei enää ole kielellistä, vaan ruumiillista; se ei sano mitään muuta kuin tämän: ruumiini asettuu kielen tilaan: *quasi parlando*.”[75] Säveltäjän ruumiin puhe on siis soivaa musiikkia, joka on puheen kaltaista, vaikkei välitäkään kuulijalle kielellisesti argumentoituja merkityksiä, ”puhuu, muttei sano mitään”.[76]

Tulkintani mukaan puheeseen vertautuva urkujensoiton kieli koostuu, etenkin barokkimusiikissa, tavuista (nuoteista) ja sanoista (kuvioista) muodostuvista lauseista (fraaseista), joita urkuri soittaessaan tuo artikulaation keinoin esiin, erittelee, yhdistelee ja muotoilee. Kuten puhuttaessa ja laulettaessa, myös soitettaessa artikulaatio voi vaihdella ylikorostavan selkeästä ja erottelevasta aina epäselvään, yksittäisiä sanoja ja jopa merkityksiä häivyttävään. Urkurin *grain de la voix'ta* voitaisiin siis lähestyä soivan äänen, ajassa etenevän musiikillisen linjan sekä urkurin käyttämän artikulaation tavan suhdetta tarkastelemalla.

---

[73] Kielen ja retoriikan eli puheopin välistä suhdetta on pohdittu jo antiikin filosofiassa. Sekä laulettua tekstiä sisältävän että instrumentaalimusiikin katsottiin barokin aikana sisältävän musiikillista puhetta ja kerrontaa, retoriikkaa. Sittemmin, retoriikan opetuksen kadottua länsimaisen sivistyksen perusteista, musiikin ja kielen (retoriikan) suhde on muuttunut vaikeammin hahmotettavaksi. (Wilson, Buelow ja Hoyt 2001, 1–7.) Retorisista kuvioista osana J. S. Bachin urkuteoksia ks. Forsblom 1994.

[74] Topoksilla tarkoitetaan retorisesta perinteestä syntyneitä sävelaiheita, joiden tarkoitus on herättää kuulijassa jokin tietty ulkomusiikillinen mielleyhtymä. Erotuksena retoriikkaan, topokset eivät viittaa varsinaisesti kieleen vaan muodostavat oman semioottisen järjestelmänsä. (Wilson, Buelow ja Hoyt 2001, 15–19.) Toposteoriasta tarkemmin ks. esim. Gustafsson Burgmann 2021, 118–123.

[75] ”Et parfois même – pourquoi pas ? – il parle, il déclame, il dédouble sa voix : *il parle mais ne dit rien* : car dès lors qu'elle est musicale, la parole – ou son substitute instrumental – n'est plus linguistique, mai corporelle ; elle ne dit jamais que ceci, et rien d'autre : *mon corps se met en état de parole : quasi parlando.*” (Korostus alkuperäinen.)

[76] Musiikin ja kielen suhteista sekä musiikin kielellistymisestä tuntuu kirjoittavan myös Proust: ”Miten ihana oli pianon ja viulun kaksinpuhelu, jota Swann kuunteli [Vinteuil'n sonaatin] viimeisen osan alussa! Ihmiskielen syrjäyttämistä ei, niin kuin olisi voinut luulla, ollut seurannut mielivalta, päinvastoin, siitä ei näkynyt jälkeäkään; ei mikään puhuttu kieli olisi voinut osoittautua niin ehdottoman tarpeelliseksi, tulkita yhtä tarkasti kysymysten osuvuutta ja vastausten väistämättömyyttä.” (Proust 1977, 210.)

Ajattelen urkujen äänen syntyyn ja pituuteen vaikuttavien ominaisuuksien vastaavan laulettavan kielen konsonantteja ja vokaaleja. Tällöin Panzéran laulutavan viitoittamat musiikilliset keinovarat, konsonanttien hienovarainen artikuloinnin tapa sekä vokaalisen linjakkuuden jatkaminen ovat siirrettävissä osaksi urkujensoittoa. Panzéran laulutavan esimerkkiä seuraten voi urkujen genosoittotapaan pyrkiä soivia ääniä pidentämällä, toisin sanoen muuttamalla käytettyä artikulaation tapaa tiiviimmäksi. Näin saavutettava tiiviimpi vokaalinen linjakkuus johtaa kohti genosoittoa, ja näin ollen nautinnon (*jouissance*) kokemisen mahdollisuutta. Uskon, että parhaimmillaan tällainen artikulaation tavaltaan tiivis ja hienovarainen genosoitto voi paeta Barthesin (1982d, 241) kauhistelemaa merkityksen tyranniaa (*la tyrannie de la signification*). Palaan genosoiton tarkasteluun luvuissa 3.7 ja 4.1.

Koska urkuri ei voi vaikuttaa soivan äänen laadullisiin ominaisuuksiin, pohdin, miten urkuri voi elävöittää soittoaan Panzéran laulaman ö-vokaalin hienovaraisen vivahteikkuuden tavoin.[77] Edellä mainitun artikulaation tavan muuttamisen lisäksi ainoa keksimäni keino urkujensoiton elävöittämiseen liittyy ajankäytölliseen eläväisyyteen, agogiikkaan. Tällöin fokus siirtyy kuitenkin yksittäisestä äänestä, äänen ominaisuuksista, toisiaan seuraavien äänten keskinäisiin suhteisiin. Agogiikan käyttö, ainakin runsaassa määrin, tuntuu myös rinnastuvan fenosoiton ominaisuuksiin, tulkinnallisuuteen, jota Barthes vieroksuu. On tosin huomionarvoista, että esimerkiksi Barthesin ihaileman Panzéran vivahteikkaat laulutulkinnat sisältävät agogisia tehokeinoja, eikä agogiikan käyttöä genosoiton yhteydessä näin ollen tarvitse välttää. Palaan agogiikan ja legatoartikulaation yhteyksiin luvussa 4.3. Vaihtelevan ja vivahteikkaan artikulaation lisäksi urkujen sointiin vaikuttaa toki suuresti käytettävä rekisteröinti, joka määrittää urkujen äänenvärin, *timbren*.[78] Tarkastelen rekisteröinnin mahdollisuuksiin urkumusiikin esittämisen elävöittämisessä luvussa 3.7.

[77] Ammatillisten opintojeni aikana olen muutamia kertoja kuullut puhuttavan kosketukseen liittyvien keinojen, eritoten mykkien vaihtojen vaikutuksesta soivaan ääneen. Niin sanottua vanhaa musiikkia soitettaessa mykkien vaihtojen välttäminen on perusteltua esimerkiksi erilaisten historiallisia sormijärjestyksiä esittelevien lähteiden valossa, mutten itse ole koskaan havainnut mykän vaihdon vaikuttavan äänen laadullisiin ominaisuuksiin. Koska mykät vaihdot ja erilaiset liu'utukset ovat tärkeä osa tutkimukseni keskiössä olevaa ranskalaista urkujensoiton tapaa, lähden tutkimuksessani siitä olettamasta, ettei urkuri voi vaikuttaa soittamaansa ääneen sen soidessa, toisin sanoen silloin, kun kosketin on painettuna alas.

[78] ransk. *timbre* = äänen väri, sointi, postimerkki, leima

Lacanilaisesta ajattelusta ammentava Poizat (1992, 37 ja 99–106) uskoo merkityksestä vapautuneen ja nautinnon (*jouissance*) mahdollistavan ääniobjektin löytyvän korkeaäänisten oopperalaulajien taiteesta, jossa laulajien kyky lausua tekstiä ymmärrettävästi vähenee rekisterin ylärajoja lähestyttäessä. Näin laulava ääni lähestyy Poizat'n mukaan huutoa, paljasta ja merkityksestä vapaata ääniobjektia.

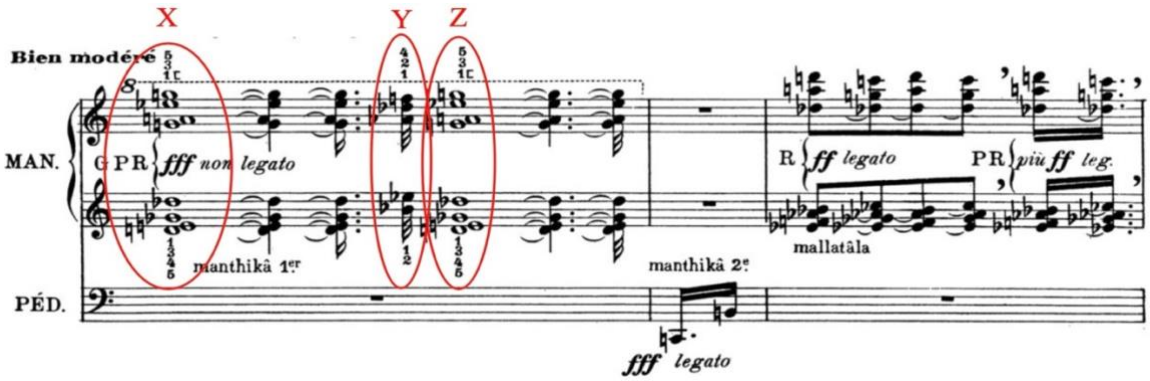
Feno- ja genosoiton piirissä urkujensoiton puhdas ääniobjekti voisi löytyä artikulaation liikaa tiivistyessä, mikä johtaa lopulta musiikillisen linjan ja käytettävän artikulaation tavan välisen hankauksen pysähtymiseen, josta seuraa soimaan jäävistä äänistä koostuva klusterimainen sointikenttä.[79] Toisin kuin fenolaulamisen (tulkintani mukaan myös -soittamisen) tavassa, jossa kielen ja musiikillisen linjan välistä hankausta ei pääse lainkaan syntymään (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 66), urkujensoiton puhtaan ääniobjektin syntyessä hankaus käy niin tiiviiksi, että se lopulta pysähtyy, ikään kuin leikkaa kiinni ja jumittuu.

Urkujensoiton klusterinomainen, äärimmilleen tiivistyneen artikulaation seurauksena syntynyt ääniobjekti edustaa Barthesin feno- ja genolaulun tavoin musiikin esittämisen tavan imaginaarista ääripäätä, tilaa, jota ei tyypillisesti esiinny perinteistä urkuohjelmistoa esitettäessä.[80] Klusterimainen ääniobjekti edustaa artikulaation tiiviyttä säädeltäessä irtonaisen, äärimmäisen kommunikatiivisen artikulaation vastakohtaa.

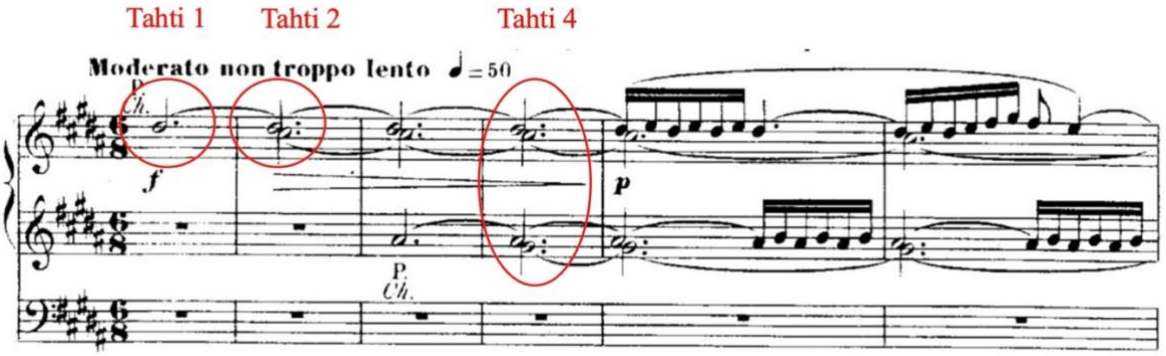
Haluan vielä antaa esimerkin urkumusiikissa ilmenevästä puhtaasta ääniobjektista, klusterista, joka ei tosin ole syntynyt äärimmäisen tiheän artikulaation tuloksena, mutta antaa mielestäni hyvän vastineen Lacanin menetettyä ääniobjektia kuvaavalle vauvan itkulle. Olivier Messiaenin (1908–1992) urkuteokseen *Livre d'Orgue* sisältyvä *Les Mains de l'abîme* (Syvyyden kädet) alkaa suurella ja voimakkaalla, klusterimaisella soinnulla, jonka olen merkinnyt kirjaimella X (ks. nuottiesimerkki 40). Soiva klusteri välittää kuulijalleen paljon aistimellisesti tuotettua merkitsevyyttä, muttei minkäänlaista merkitystä. Klusteri menettää asemansa puhtaana ääniobjektina kuitenkin heti ensimmäisen tahdin keskivaiheilla, jossa sen korvaa hetkeksi toinen sointu, merkitty nuottiesimerkissä kirjaimella Y. Sointu Y on kuin tuttipullon tai pehmolelun kanssa

[79] Musiikin piirissä klusterilla tarkoitetaan soivista äänistä koostuvaa äänikimppua, rypästä tai rykelmää.
[80] Viittaan perinteisellä urkuohjelmistolla urkuteoksiin, joissa säveltäjä ei hyödynnä ylilegaton ja klustereiden avulla toteutettavia sointitehoja.

saapuva äiti, joka antaa alkuperäiselle klusterille X, ääniobjektille, kontekstin ja tätä kautta merkityksen. Klusteri palaa tahdin keskivaiheilla (Z) välittömästi kuuluville, muttei ole enää sama: klusteriin Z on nyt naulittu lyhyen soinnun Y, kuvitteellisen äidin, sille antama merkitys. Kuulijan psyykessä soinnut, klusteri X ja sointu Y, yhdistyvät toisiinsa, jolloin teoksen alussa kuultu, merkityksestä vapaa klusteri X ei voi enää palata – puhdas ääniobjekti on menetetty.



Nuottiesimerkki 40. Kolme ensimmäistä tahtia Olivier Messiaenin urkuteoksen *Livre d'orgue* osasta *Les Mains de l'abîme* (Messiaen 1953, 7).

Antamani esimerkki urkumusiikin piirissä esiintyvästä ääniobjektista toimii toki myös ilman klusterimaista äänirypästä, esimerkiksi ainoastaan yksittäisen äänen soidessa. Mieleeni tulee Louis Viernen (1870–1937) kokoelmaan *Pièces de fantaisie* sisältyvä teos *Étoile du soir* (Iltatähti), op. 54 n:o 3, joka alkaa pitkähköllä, yksinään soivalla dis^2-sävelellä (ks. nuottiesimerkki 41).

Nuottiesimerkki 41. Louis Viernen urkuteoksen *Étoile du soir*, op. 54 n:r 6 kuusi ensimmäistä tahtia (Vierne 1927, 16).

Myöskään Viernen teoksen esimerkissä yksin soiva dis^2-sävel ei välitä kuulijalle mitään tiettyä merkitystä. Merkitys syntyy toisen tahdin alussa, jossa cis^2-sävel ilmestyy kuuluville ja lataa ensin soineen dis^2-sävelen merkityksellä. Sattumalta myös Viernen teoksen edetessä lisääntyvät sävelet muodostavat klusterimaisen soinnun, joka soi tahdissa neljä. Erotuksena esimerkkinä käyttämääni, Messiaenin teoksesta löytyvään klusteriin, Viernen sointurypäs ei ilmesty soimaan kerralla, vaan muodostuu vähitellen. Viernen teoksen valmis klusterimainen sointu tahdissa neljä ei täten voi olla merkityksestä vapaa ääniobjekti, koska merkitykset ovat syntyneet ja kerääntyneet kuulijan psyykessä jo tahdin kaksi alusta saakka.

Molemmissa käyttämissäni esimerkeissä merkityksen ilmestyminen liittyy musiikin rytmiin, jota kuulija alkaa hahmottaa Messiaenin lyhyen, klustereiden välissä soivan soinnun Y sekä Viernen dis^2-sävelen pariksi kirjoittaman cis^2-sävelen avulla. Tällöin kuuntelusta tulee ”luomista”, merkitysten verkko, jota kuulijan mielessään kutoo. Kuten rytmiä sisältämätön kieli, ei täysin rytmitön musiikkikaan voi täten sisältää merkitystä. (Barthes 1982b, 220.)

Olen nyt esitellyt ”Le grain de la voix” -esseen teemoja sekä siirtänyt niitä abstraktilla tasolla urkujensoiton yhteyteen. Tutkielmani seuraavissa luvuissa käsittelen näiden teemojen sekä urkujensoiton yhteyksiä niin urkumusiikin kuuntelijana kuin esittäjänäkin.

3.7 *Le grain de la voix* osana urkurin kuuntelukokemusta

Kuten olen edellä esittänyt, katson urkujen feno- ja genosoittotapojen liittyvän ensisijaisesti erilaisiin artikulaation tapoihin, irtonaiseen ja sitovampaan artikulaatioon. Seuraavaksi havainnoin näitä eroja urkumusiikin kuuntelijana. Tällä työskentelyllä pyrin lisäämään omaa tietämystäni feno- ja genosoiton tavoista sekä antamaan lukijalle mahdollisuuden verrata tekemiäni huomioita omaan kuuntelukokemukseensa.

Erilaiset artikulaation tavat, irtonaisempi ja toisaalta tiiviimpi, liittyvät tutkimuskohteeni legaton olemukseen, legaton tiiviyden varioimiseen. Pystyäkseni paremmin tunnistamaan artikulaation erilaisia tapoja, irtonaisempaa ja tiiviimpää, olen valinnut kuunneltavakseni non legatossa esitettävää urkuohjelmistoa, Johann Sebastian Bachin musiikkia. Non

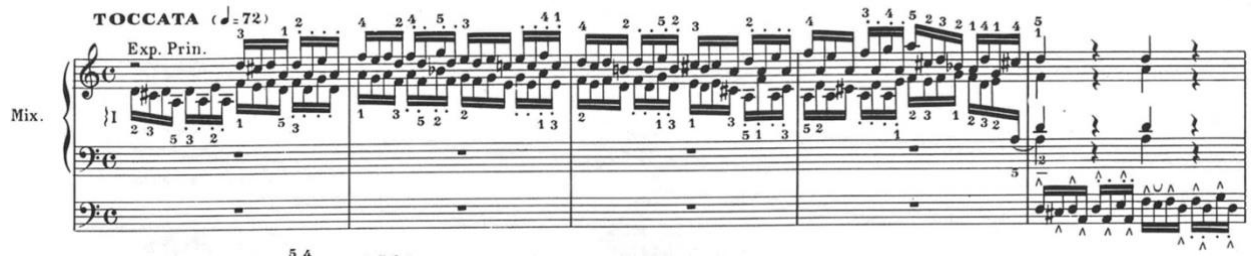
legato -soiton yhteydessä erilaiset artikulaation tavat ovat helpommin tunnistettavissa kuin kauttaaltaan tiiviissä legatosoitossa. Bachin teoksen kuunteleminen tuntuu luontevalta ratkaisulta myös siksi, että tutkielmani seuraavassa luvussa tutkin omaa kokemustani juuri Bachin musiikin esittäjänä.

Työskentelyäni varten olen etsinyt tallenteita, joita kuuntelemalla erilaisen artikulaation käyttö on helposti havaittavissa. Olen päätynyt käyttämään kuunteluesimerkkeinä Kei Koiton (1950–) ja Marie-Claire Alainin (1926–2013) esityksiä, joista on löydettävissä yhteyksiä Barthesin ”Le grain de la voix” -esseessä esittelemien laulajien Dietrich-Fischer Dieskaun ja Charles Panzéran laulamisen tapoihin. Kuunneltavaksi teokseksi olen valinnut Johann Sebastian Bachin preludin e-molli, BWV 548/1, jonka Alain ja Koito ovat levyttäneet samalla soittimella, Groningenin Martinin kirkon Schnitger-uruilla. Sattumalta Alain ja Koito ovat tallenteita tehdessään olleet lähes samanikäiset, Alain 58- ja Koito 59-vuotias. Samoin molemmat taiteilijat ovat valinneet ”suuren” e-molli-preludin Bach-levysarjojensa (Alain 1994a; Koito 2009) ensimmäiseksi numeroksi.[81]

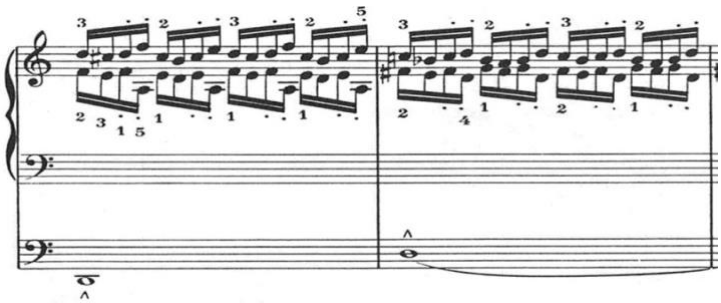
Artikkelissaan Petersen (2001, 156–159) pohtii kansallisuuksien sekä kansallisten laulukoulujen mahdollisia vaikutuksia Barthesin esimerkkilaulajien Fischer-Dieskaun ja Panzéran laulutapojen eroihin. Koiton ja Alainin kohdalla huomioni kiinnittyy taiteilijoiden kansallisuuksien sijaan mahdollisiin soittamisen esittämiskäytännöllisten lähtökohtien eroihin – selittyvätkö Alainin ja Koiton esityksissä kuulemani artikulaation erot sillä, että soittajat edustavat eri sukupolvia ja ovat täten oppineet soittamaan Bachin musiikkia eri tavoin?[82]

Alain on levyttänyt Bachin urkutuotannon kolmeen kertaan, vuosina 1959–1967, 1978–1980 sekä 1985–1993. Esimerkkinä Alainin soittotavan muutoksesta esittelen taitteita J. S. Bachin teoksesta *Toccata in d*, BWV 538/1. Käytössäni on Alainin ensimmäiseen (Alain 2018) sekä viimeiseen (Alain 1994b) Bach-kokonaislevytykseen sisältyvä taltiointi. Olen valinnut esimerkkiteokseksi Bachin d-molli-toccatan, sillä Alainin soittotavan muutos on helppo havaita monissa sen taitteissa ja yksityiskohdissa.

[81] Tätä kirjoittaessani keväällä 2025 Koiton Bach-sarjassa on julkaistu viisi levyä.
[82] Non legatolle rakentuvan soittotavan katsotaan nykyään olevan tyylinmukainen tapa esittää Bachin urkuteoksia, ks. esim. Laukvik 1996, 28–34, 220–221.

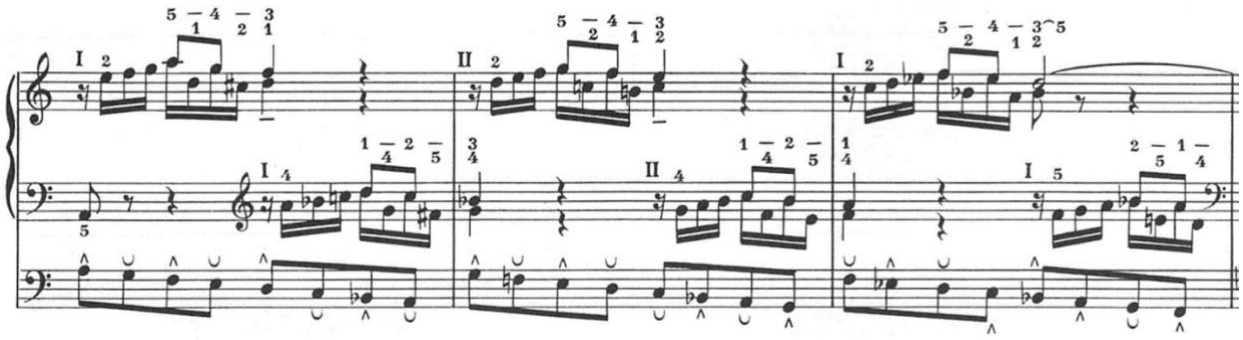
Alainin varhaisemmassa levytyksessä teoksen alussa käyttämä artikulaatio noudattelee Duprén editioonsa merkitsemää artikulaatio-ohjetta, jossa erottuvat sidotusti ja irtonaisemmin soitettavien 16-osakuvioiden vuorottelu (ks. nuottiesimerkki 42). Alainin myöhemmässä levytyksessä tällaisesta kaavamaisesti toistuvasta artikulaation tavasta on luovuttu.

Nuottiesimerkki 42. Viisi ensimmäistä tahtia Marcel Duprén esitysohjeilla varustetusta J. S. Bachin teoksesta *Toccata in d*, BWV 538/1 (Dupré 1938c, 51).

Teoksen alun lisäksi levytyksissä käytetyn artikulaatiotavan vertailu on helppoa esimerkiksi tahdeissa 49–50 sekä 62–63. Alainin varhaisemmassa levytyksessä on kuultavilla Duprén editioonsa merkitsemä artikulaatioehdotus, jossa neljän 16-osasävelen ryhmän kaksi ensimmäistä säveltä soitetaan sitoen ja kaksi jälkimmäistä irtonaisesti (ks. nuottiesimerkki 43). Alainin viimeisimmässä levytyksessä mainittujen tahtien artikulaatio toteutuu tasaisempana non legatona.



Nuottiesimerkki 43. Tahdit 62–63 Marcel Duprén esitysohjeilla varustetusta J. S. Bachin teoksesta *Toccata in d*, BWV 538/1 (Dupré 1938c, 54).

Alainin sitovan ja toisaalta irtonaisen soittotavan erot ovat selkeästi kuultavissa jalkiolla soitetuissa bassolinjoissa, jotka Alain (2018) varhaisemmassa levytyksessään soittaa

legatossa, viimeisimmässä levytyksessään (1994b) non legatossa. Esimerkkinä tällaisesta artikulaation muutoksesta tahtien 43–45 jalkiokulku (ks. nuottiesimerkki 44).

Nuottiesimerkki 44. Marcel Duprén esitysohjeilla varustetut tahdit 43–45 J. S. Bachin teoksessa *Toccata in d*, BWV 538/1 (Dupré 1938c, 53).

Kaikkien urkurin soittotapaan vaikuttavien osatekijöiden tarkastelu ei ole mahdollista tutkimukseni puitteissa. Edellä esitetyt esimerkit osoittavat kuitenkin, että Marcel Duprén johdolla Pariisin konservatoriossa opiskellut Alain (Murray 2019, xxii, 230–231) on vuosien ja vuosikymmenten saatossa muuttanut sitovaa soittotapaansa kohti nykytietämyksen valossa Bachin musiikin esittämiselle tyylinmukaista non legatoa. Tästä syystä katson Alainin viimeisimmän Bach-kokonaislevytyksen olevan vertailukelpoinen Koiton tekemän tallenteen kanssa.

Alainin ja Koiton soittoa kuunnellessa on huomattava, että tulkinnallisten ratkaisujen eroavaisuuksien lisäksi kuuntelukokemukseen saattaa vaikuttaa myös levyjen tallennustekniikka: Alainin soitto on tallennettu vuonna 1985, Koiton vuonna 2009. Tilanne on tosin samankaltainen Barthesin esimerkkitaiteilijoilla Panzéralla ja Fischer-Dieskaulla, joilla oli ikäeroa miltei 30 vuotta, Alainilla ja Koitolla noin 24 vuotta. Tallennustekniikan rahiseva alkukantaisuus kuuluu Panzéran 1920–1930-luvuilla tekemillä tallenteilla, kun taas Fischer-Dieskaun laulu välittyy levyiltä äänitysteknisesti huolitellumpana ja siistimpänä. Toisaalta juuri Panzéran tallenteilta huokuvan nostalgian ja ”vanhan hyvän ajan” ihannointi tuntuu olevan Barthesille ja hänen teksteilleen ominaista (ks. esim. Barthes 1982d ja 1982e). Poizat (1992, 94–95) huomauttaa lisäksi, että monet ihannoidut laulajat, äänet, ovat kadonneita, edesmenneille taiteilijoille kuuluvia. Poizat’n lausuman valossa myös Barthesin ”Le grain de la voix” -esseestä

välittyvän Panzéran ihannoinnin voi lukea proustilaisena, kadotetun laulamisen tavan sentimentaalisena ikävöintinä.[83]

Vaikka Barthes (1982d, 238) korostaa, ettei hänen tarkoituksenaan ole arvottaa esimerkkeinä käyttämiään laulajia Fischer-Dieskauta ja Panzéraa, kiinnittyy huomio ”Le grain de la voix´ta” lukiessa väistämättä Barthesin Panzéraa kohtaan osoittamaan ihailuun ja toisaalta Fischer-Dieskaun kritisointiin. Tällainen subjektiivisuus on Barthesin teksteille ominainen piirre, ja Wahlfors (2013, 63) muistuttaakin, että Barthesin tarkoitus on pyrkiä ainoastaan oman ruumiinsa nautinnon tunnistamiseen ja siitä raportointiin, ei kattavan ja yleispätevän kommentaarin tuottamiseen. Barthesin tavoin oma tarkoitukseni ei ole arvostella esimerkkeinä käyttämieni taiteilijoiden soittoa, ainoastaan soveltaa Barthesin ajattelua omaan kuuntelukokemukseeni, kuunnella urkumusiikkia ”Barthes-korvalla”.

Koiton (2019) Bach-tallennetta kuunnellessa huomioni kiinnittyy irtonaiseen artikulaation tapaan, joka luo musiikkiin selkeän ja voimakkaan, vertikaalisena minulle hahmottuvan sykkeen. Erittäin irtonainen, jopa kulmikas artikulaation tapa tuntuu huokuvan urkurin intentiota ja pyrkivän välittämään sitä kuulijalle – tuntuu kuin soitto yrittäisi sanella minulle oman kokemukseni.

Koiton irtonainen artikulaatio on ihailtavan selkeää, kuvioiden ja yksittäisten sävelten muotoilu harkittua ja viimeisteltyä. Tämä yksityiskohtien suvereniteetti tuntuu kuitenkin estävän huomioni kiinnittymisen musiikin suurempiin muotoihin ja kokonaisuuksiin – on kuin soitto ”pelottelisi yksityiskohdillaan” (Barthes 1994, 153). Koiton valitsema, paikoin jopa liioittelevalta tuntuva yksittäisten sävelten lyhentäminen saa syntyvän musiikillisen kudoksen kuulostamaan pienistä musiikillisista mosaiikinpaloista muodostuvalta freskolta. Barthesia (1982e, 250) lainaten: ”[musiikin] melodinen linja murtuu merkityksen sirpaleiksi, semanttisiksi huokauksiksi, hysterian efekteiksi.”[84]

[83] Proust kokee tallennetun äänen epäaitona: ”Samalla tavalla kuin kuolleen äidin kaunis ääni ei gramofonilevylle vangittuna helpottanut surua, mekaanisesti aikaansaatu myrsky jätti minut yhtä välinpitämättömäksi kuin maailmannäyttelyn valaistut suihkulähteet.” (Proust 1977, 252.)
[84] ”la ligne mélodique se brise en éclats de sens, en soupirs sémantiques, en effets d’hystérie”.

Pianistien soittoa kuuntelevan Barthesin (1982d, 244) tavoin aistin Koiton soitossa tämän sormet sekä niiden mekaanisen liikkeen. Kuulemastani sormien aktiivisuudesta huolimatta aistin Koiton soitossa myös soittajan ruumiin, jonka kontakti soittimeen tuntuu kuitenkin jäävän ohueksi, aivan kuin sormien anturat (ibid.) eivät ehtisi kunnolla upota koskettimiin. Tällöin soivat sävelet jäävät niin lyhyiksi, ettei soiton ylijäämää, aistimellisesti (*sensuellement*) tuotettua merkitsevyyden tasoa ehdi syntyä. En kaipaa soittoon legatoa, mutta Koiton käyttämä non legato tuntuu minusta turhan irtonaisesti tuotetulta. Koiton kosketusta tuntuu hallitsevan kovuus, joka hakeutuu kontaktiin kuulijan kanssa, muttei silti houkuttele, saati viettele seuraansa.

Koiton yksityiskohtiin keskittyvä soittotapa rinnastuu mielessäni Barthesin kuvailemaan Fischer-Dieskaun lied-taiteeseen, taiteilijan tietoisen tason, sielun, kannattelemaan esittämisen tapaan. Kuulijana minulle välittyy tunne, että Koito ilmaisee soitollaan Bachin teoksen sellaisena kuin hän sen haluaa kokea – soitettava teos on alisteinen esittäjän intentiolle. Tällaisen kuulijalle tietoisesti viestivän tulkinnallisuuden Barthes (1994, 152) yhdistää pikkuporvarilliseen, suuren yleisön tarpeita palvelevaan musisoinnin tapaan.

Kaikkiaan Koiton soitto vakuuttaa teknisellä taituruudellaan sekä Koiton valitsemalla ja järjestelmällisesti toteuttamalla esittämisen tavalla. Soitto tuntuu kuitenkin olevan jopa liian huoliteltua ja viimeisteltyä – tuntuu kuin esitys ”olisi litistetty täydellisyydeksi ja ainoastaan fenoteksti olisi läsnä”[85] (Barthes 1982d, 245).

Siirtyessäni kuuntelemaan Alainin esitystä huomioni kiinnittyy välittömästi Alainin käyttämään artikulaation tapaan, joka on huomattavasti Koiton soittotapaa tiiviimpää. Syntyvää, Koiton tallennetta rehevämpää kuulokuvaa tukee tallennukseen vangittu kaikuisa akustiikka. Vaikka yksittäiset äänet sekä erilaiset musiikilliset kuviot eivät hahmotu yhtä teräväpiirteisinä kuin Koiton soitossa, kuulostaa Alainin soitto silti siistiltä ja huolitellulta. Alainin hienovarainen ja tiivis artikuloinnin tapa tuo mieleeni Panzéran r-äänteet, jotka eivät katkaise musiikin linjaa, vaan toimivat kuin ponnahduslautoina niitä seuraaville vokaaleille (Barthes 1982d, 240). Näin syntyvä kuulokuva on Koiton soittoa tiiviimpi, mutta pysyy kuitenkin non legatona. Alainin melko tiivis artikulaatio luo

[85] ”tous les jeux sont aplatis *dans la perfection* : il n’y a plus que du phéno-texte.” (Korostus alkuperäinen.)

nuottiarvojen väliin aistimellisesti (*sensuellement*) tuotettua merkitsevyyttä, merkitysten ylijäämää, joka avaa mahdollisuuden bartheslaisen kolmannen merkityksen kokemiseen.

Alainin soittoa kuunnellessa olen aistivinani Alainin ja hänen soittamansa soittimen välisen dialogin: minulle syntyy vaikutelma, ettei Alain käske soittamaansa soitinta, pikemminkin houkuttelee sen musisoimaan kanssaan. Kuten Koitolla, myös Alainin soitossa aistin soittajan ruumiin läsnäolon. Alainin tapauksessa ruumiillisuus välittyy kuitenkin Koitoa rennompana ja lihallisempana, aivan kuin soittaja soisi yhdessä soittamansa soittimen kanssa. Kenties rentouden ja lihallisuuden kokemus syntyy juuri siitä, ettei bartheslaisen sielun, soittajan tietoisen tason intentio dominoi soittotapahtumaa.

Suurin ero tallenteiden kuuntelukokemuksessa liittyykin paitsi käytettävään artikulaation tapaan, myös kokemukseen soittajien erilaisesta lähestymistavasta musiikin tekemiseen. Koiton soitto ja tulkinta tuntuu valmistellulta ja etukäteen päätetyltä, kun taas Alain soittaa intuitiivisemmin, vuorovaikutuksessa soittimen ja soitettavan musiikin kanssa. Kenties juuri tästä syystä aistin Alainin soitossa musiikillisen linjan sekä melko tiiviin artikulaation välille syntyvää kitkaa ja hankausta. Alainin intuitiivinen soitto-ote tuntuu tuottavan soittajaa ja kuulijaa lähentävän yhdessä kuuntelemisen kokemuksen.

Vaikka Barthes (1982d, 238–243) ei juuri kiinnitä huomiota kuuntelemiensa laulajien Fischer-Dieskaun ja Panzéran äänenväriin, ei urkumusiikin esittämisessä käytettävän rekisteröinnin vaikutusta syntyvään kuulokuvaan sekä kuuntelukokemukseen voida ohittaa. Äänen värin ja soinnin tarkastelu on paikallaan myös siksi, että ne liittyvät jollain tavoin *le grain de la voix'n* olemukseen: asiaa pohtiessaan Barthes (1982d, 241) kirjoittaa, kuin itsekin hieman epäröiden, että "*le grain de la voix* ei ole – tai ei ole pelkästään – sen *timbre*".[86]

Kuuntelemassani J. S. Bachin e-molli-preludissa Alainin ja Koiton käyttämät rekisteröinnit eivät merkittävästi eroa toisistaan – molemmat rekisteröinnit ovat voimakkaan organum plenum -rekisteröinnin muunnelmia (ks. esim. Laukvik 1996, 137–138, 225). Rekisteröintien suurin ero näyttää olevan se, että Alain yhdistää

[86] "Le « grain » de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement – son timbre".

rekisteröinnissään pääpillistön ja selkäpillistön pleno-rekisteröinnit, Koito pääpillistön ja yläpillistön. Syvyyttä Alainin rekisteröintiin tuo 32′ äänikerran käyttö jalkiossa.

Alainin käyttämä rekisteröinti:
HW: Praestant 16′, Oktaaf 8′, Oktaaf 4′, Oktaaf 2′, Mixtuur IV–VI, Scherp
RP: Preastant 8′, Oktaaf 4′, Oktaaf 2′, Mixtuur IV–VI
Ped: Praestant 32′, Praestant 16′, Oktaaf 8′, Roerquint 6′, Oktaaf 4′, Oktaaf 2′, Mixtuur IV, Bazuin 16′
HW/RP

Koiton käyttämä rekisteröinti:
HW: Praestant 16′, Oktaaf 8′, Oktaaf 4′, Oktaaf 2′, Tertiaan II, Scherp IV
Bm: Praestant I–III 8′, Octaaf 4′, Mixtuur IV–VI
Ped: Praestant 16′, Oktaaf 8′, Oktaaf 4′, Bazuin 16′, Trompet 8′
OW/HW

Jotta pääsen paremmin tarkastelemaan rekisteröinnin mahdollista vaikutusta minulle kuulijana välittyviin feno- ja genosoiton tapoihin, kuvaan seuraavaksi kokemustani toisen J. S. Bachin teoksen, lyhyen urkukoraalin *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 kuuntelemisesta. Teoksen nuotti löytyy tutkielmani liitteestä 1. *Liebster Jesu* -teos rakentuu kahdesta osasta, joista ensimmäinen, tahdit 1–5, kerrataan ennen siirtymistä teoksen toiseen taitteeseen.[87] Koska kertaus osoitetaan kertausmerkillä, teoksen nuottikuva koostuu yhteensä 10 tahdista. Nuottikuvasta ja sen laajuudesta huolimatta viittaan tahdeilla 6–10 teoksen alkuosan kertaukseen ja tahdeilla 11–15 teoksen jälkipuoliskoon, jota ei kerrata.

Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731 -teoksen melodinen luonne tarjoaa myös mahtipontista e-molli-preludia paremman mahdollisuuden havainnoida soiton sisältämiä laulullisia ominaisuuksia. Kuten edellä, käytössäni on Alainin (1994c) viimeisimpään kokonaislevytykseen sisältyvä tallennus sekä Koiton (2009) esitys, joka löytyy samalta levyltä kuin aiemmin kuuntelemani e-molli-preludi. Alainin tallennus on tehty Röthassa, Georgen kirkon Silbermann-uruilla, joiden dispositio löytyy liitteestä 6.

[87] Käytössäni olevista moderneista editioista ainoastaan Emans ja Schneider (2018) neuvovat kertaamaan myös teoksen toisen taitteen, eli tahdit 6–10, tai alkuosan kertauksen huomioiden tahdit 11–15.

Alainin käyttämä rekisteröinti:
Man I: Rohrflöte 8′, Spitzflöte 4′
Man II: Gedackt 8′, Nasat 3′, Tertia 1 3/5′
Ped: Principal 16′, I/Ped

Koiton käyttämä rekisteröinti:
HW: Gedekt 8′, Salicet 8′
RP: Roerfluit 8′, Speelfluit 4′, Nasard 3′, Tremolo
Ped: Subbas 16′, Gedekt 8′

Sekä Alain että Koito rekisteröivät *Liebster Jesu* -urkukoraalin sopraanoon kirjoitetun sooloäänen lisäämällä soolossa perussäveltä soiviin äänikertoihin perussävelen yläsävelsarjaa vahvistavia äänikertoja: nasat 3′ ja nasard 3′ soivat perussävelestä oktaavin ja kvintin päähän, tertia 1 3/5′ kahden oktaavin ja terssin päähän sijoittuvaa säveltä (ks. esim. Hellsten 2002, 205).[88]

Alainin valitsema rekisteröinti on Koiton käyttämää rekisteröintiä kirkkaampi ja muistuttaa kvinttiä ja korkeaa terssiä soivien äänikertojen ansiosta etäisesti ranskalaista cornet-rekisteröintiä.[89] Rekisteröinnin synnyttävä kuulokuva on kapea, ikään kuin putkimainen ja etinen – tallenteessa soolo erottuu säestävistä äänistä lähinnä äänenvärinsä, ei voimakkuutensa takia. Koska teoksen sooloa säestävät äänet ovat helposti kuultavissa, välittyy kokonaiskuulokuva paitsi dialogisena, myös soolon ja säestävien äänien soinnillisen yhdenvertaisuuden takia melko ehyenä.

Alainin käyttämän rekisteröinnin kuulaus ja kapeus tuovat mieleen Charles Panzéran laulussa aistimani etisen, nasaalimaisen soinnin. Myös Alainin soittotapa muistuttaa Panzéran tapaa laulaa: vaikka Alain tuo soitossaan esiin musiikillisen kudoksen yksityiskohtia, tuntuu soiton fokus olevan yksityiskohtia enemmän melodian laulullisessa, eteenpäin pyrkivässä linjakkuudessa.

[88] Monissa historiallisissa soittimissa 3′ äänikerrat vastaavat 2 2/3′ ja soivat molemmat perussävelestä oktaavin ja kvintin päähän sijoittuvaa säveltä.
[89] Alainin rekisteröinti on kenties saanut vaikutteita urkujenrakentaja Gottfried Silbermannin (1683–1753) rekisteröintiohjeista, ks. Porthan 2015, 21–22. Palaan ranskalaisen cornet-rekisteröinnin esittelyyn tutkielmani luvussa 4.3 Bach à la Dupré.

Laulullisesta otteesta huolimatta Alain soittaa teoksen eri stemmoihin merkittyjä ornamentteja melko kursailemattomasti, jopa ronskisti. Esimerkiksi teoksen sopraanoäänen ensimmäiselle iskulle merkitty mordentti on niin nopea, että sen mieltää kuulevansa miltei ennen varsinaista iskua. Samoin kolmannessa tahdissa kolmen g^1-sävelen päälle merkityt mordentit tuntuvat nopeutensa takia olevan ristiriidassa teoksen laulullisen luonteen kanssa ja korostetusti äännettyjen konsonanttien tapaan miltei rikkovat teoksen vokaalisen linjan.

Yllättävä piirre Alainin esityksessä on myös teoksen lopun voimakas hidastus, jonka Alain aloittaa jo tahdin 14 toisen kahdeksasosaiskun paikkeilla. Ratkaisu luo teoksen loppuun hieman velton ja väsähtäneen tunnelman. Samalla tällainen voimakas hidastus tuo mieleen Barthesin pikkuporvarillisena pitämän liiallisen tulkinnallisuuden, kuulijan kanssa kommunikoimisen.

Myös Koiton käyttämä rekisteröinti soi kuulaana, mutta on Alainin käyttämää rekisteröintiä soinniltaan maltillisempi. Koito rekisteröi sooloäänen Alainin tavoin vahvistamalla perussävelestä oktaavin ja kvintin päässä soivaa yläsäveltä, mutta varustaa rekisteröinnin myös 4′ äänikerralla, joka saa soolon soimaan ehyempänä ja pyöreämpänä kuin Alainin tapauksessa. Rekisteröinnin hienovaraisuutta lisäävät teoksen säestysäänien rekisteröiminen ainoastaan 8′ tasolle, joka saa soolon erottumaan selkeästi. Ratkaisu myös edesauttaa voimakkuudeltaan ja sointiväriltään hillityn yleisvaikutuksen syntymistä. Aistikkaan tremolon käyttäminen luo sooloääneen eläväisyyttä ja inhimillistä sävyä.

Kuten Bachin e-molli-preludissa, myös *Liebster Jesu* -koraalissa Koiton soitto on yksityiskohtiin pureutuvaa: Koitolla on esimerkiksi tapana artikuloiden erottaa 16-osa sitä seuraavista kahdesta 32-osista, jotka yhdessä muodostavat daktyylimaisen kuvion. Näin tapahtuu esimerkiksi teoksen ensimmäisen ja toisen tahdin neljänsillä kahdeksasosaiskuilla. Koiton yksityiskohtaisesta ja tarkasta artikulaatiosta huolimatta teoksen laulullinen linjakkuus välittyy minulle selvästi. Koiton soitto on lisäksi tasapainoista: teoksen rekisteröinti ja sooloäänen sisältämän ornamentiikan käsittely tukevat musiikin rauhallista luonnetta.

Vaikka Koito jälleen ”touhuaa yksityiskohtien parissa” (Barthes 1994, 154), ei Koiton soitto kuitenkaan välity minulle artikulaationa (*articulation*), joka on Barthesin (1982e, 250) mukaan legaton, ja tulkintani mukaan myös linjakkuuden, vastakohta. Koiton soitto muistuttaa enemmän Barthesin (ibid.) samassa yhteydessä ihannoimaa lausumista, jossa ”merkityksen ja musiikin linjan yhteensulautuminen säilyy”.[90] Tämä havainto vahvistaa luvussa 3.2 esiintuomaani näkökantaa, jonka mukaan tyylipuhtaat feno- ja genosoitto ovat ainoastaan toistensa imaginaarisia vastakohtia, joiden piirteitä voidaan löytää miltei jokaisesta esityksestä. Samoin havaintoni osoittaa, ettei kuuntelevaa subjektia, kuuntelevan ruumiin yksilöllistä nautintoa, voida erottaa feno- ja geno-esittämistapojen teoriasta – myös äänilevyjä kuuntelevan Barthesin mieltymykset ovat usein ristiriidassa hänen teoreettisten ihanteidensa kanssa (Wahlfors 2013, 91).

Luvussa 3.6 esitin otaksuman, jonka mukaan artikulaation tapaa tiivistämällä urkuri voi luoda soittoonsa merkityksen ylijäämää, aistimellisen merkityksen tason, joka avaa mahdollisuuden bartheslaisen kolmannen merkityksen aistimiseen. Alainin ja Koiton *Liebster Jesu* -teoksen tallenteita kuunnellessani pohdin jälleen, onko artikulaation tavan muuttaminen urkurin ainoa keino elävöittää soittoaan ja soinnin väriä, *timbrea*.

Kuten edellä totesin, rakentuu *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 -teos kahdesta taitteesta, joista ensimmäinen soitetaan kahteen kertaan. Monella urkurilla on tällaisia kertauksia soittaessaan tapana lisätä nuottitekstuuriin esimerkiksi erilaisia korukuvioita, näin toimivat myös Alain ja Koito. Alain on nuottitekstuurin varioimisessa Koitoa taloudellisempi ja tyytyy ainoastaan lisäämään alapuolisen etusävelen, appoggiaturan, sooloäänen mordenttiin teoksen kuudennen tahdin kolmannella neljäsosaiskulla. Tätä lisäystä lukuun ottamatta Alainin soittamat tahdit 6–10 vastaavat toteutukseltaan melko tarkasti tahteja 1–5.

Soittaessaan tahteja 6–10 Koito koristelee Alainin tavoin teoksen kuudennen tahdin kolmannelle neljäsosalle sooloäänessä sijoittuvan mordentin alapuolisella appoggiaturalla. Tämän lisäksi Koito lisää sooloääneen kolmen sävelen, a^1–h^1–c^2, muodostaman sävelkulun saman tahdin kahden viimeisen kahdeksasosaiskun välille.

[90] ”la *prononciation* maintient la coalescence parfaite de la ligne du sens (la phrase) et de la ligne de la musique (le phrasé)”. (Korostus alkuperäinen.)

Tämä elegantti koristelu tuo mieleeni luvussa 3.4 kuvaillun Charles Panzéran vokaalisen liu'un Gabriel Faurén *Après un rêve* -teoksen lopussa. Myös Välimäki (2005, 371–377) pohtii erilaisten liukumien ja glissandojen vaikuttavuutta k. d. langin lauluesityksiä käsittelevässä artikkelissaan. Välimäki katsoo, että ”glissando on sekä (aloitus- ja lopetus)sävelen erojen häivyttämistä että niiden ekspressiivistä esille tuomista; sävelet tuodaan lähemmäksi toisiaan kuromalla niiden välinen etäisyys umpeen, mutta toisaalta glissando ilmaisullisena keinona markkeeraa eroa” (Välimäki 2005, 372). Tulkintani mukaan Koiton soitossa on kyse juuri tällaisesta tehokeinosta, jollaisen aistin myös Panzéran liukuessa *mystérieuse*-sanan ö-vokaalilla kohti Faurén teoksen päättävää säveltä. Panzeran ja langin tavoin voi Koiton sulokkaan kuvion kokea porttina musiikin aistimellisesti (*sensuellement*) tuotettuun merkitsevyyden tasoon.

Liebster Jesu -teoksen alkuosan kertauksessaan Koito ei tyydy ainoastaan nuottitekstuurin koristeluun: teoksen tahdeissa 6–10 Koito muuttaa käyttämäänsä rekisteröintiä. Tällainen ratkaisu tuntuu itselleni vieraalta, sillä Bachin teokset, eritoten lyhyet koraalisävellykset, olen tottunut esittämään alusta loppuun saakka samaa rekisteröintiä käyttäen. Koiton tekemä muutos, speelfluit 4′ -äänikerran poistaminen sooloäänestä tuottaa sointiin niin hienovaraisen vivahde-eron, etten tule kiinnittäneeni siihen tietoisella tasolla huomiota. Soinnin ero tuntuu vaikuttavan kuuntelukokemukseni emotionaaliseen, aistimelliseen tasoon ja siirtävän soolon kuin etäämmälle – teoksen alkuosan kertaus soi kuin muisto, kuva, jonka värit ovat ajan oloon haalistuneet.

Koiton rekisteröinninvaihdoksesta on löydettävissä sekä feno- että genosoiton piirteitä. Ratkaisu on toisaalta ennalta laskelmoitu ja tulkinnallinen, mutta toisaalta sointivärin maltillinen muutos tuntuu lisäävän soittoon aistimellisesti tuotetun tason, ”merkityksen ylijäämää”. Kenties Koiton tekemän sointivärin muutoksen maltillisuus pitää eleen genosoiton piirissä, voimakkaampi ja alleviivaavampi muutos kielisi ennemmin fenosoiton kommunikatiivisesta luonteesta ja yliampuvasta tulkinnallisuudesta.

Sekä Koiton että Alainin soiton kuunteleminen herätti mielessäni monia adjektiivisia mielikuvia: soitto oli milloin kaunista, milloin osoittelevaa, kulmikasta, viehättävää, puhuttelevaa ja niin edelleen. Olin siis kuulijana ”adjektiivein varustettu, kuulemani

musiikin koostama subjekti”[91] (Barthes 1982d, 236). Tulkintani mukaan kyky käyttää adjektiiveja vahvistaa kuuntelevaa subjektia sekä tämän asemaa suhteessa kuunneltavaan musiikkiin, toisin kuin subjektin tuhoava taidenautinto, josta Barthes (1982d, 244) kirjoittaa *grain*-esseensä loppupuolella.

En voi kiistää, etteikö Alainin ja Koiton esitysten kuunteleminen tuota minulle nautintoa, mutta ainoastaan sanan suomenkielisessä merkityksessä. Pystyäkseni kuvaamaan urkumusiikin kuulijana kokemaani *jouissance*-nautintoa kerron vielä eräästä kuuntelukokemuksestani, josta löydän monia samankaltaisuuksia luvussa 3.5 esittelemääni nautinnon (*jouissance*) kokemukseen.

Osallistuin muutamia vuosia sitten urkukonserttiin, jonka ohjelma koostui miltei kokonaan J. S. Bachin urkuteoksista. Konsertissa kuulemani soitto oli kauttaaltaan hallittua, suuriin linjoihin keskittyvää, mutta sisälsi myös rosoisuutta, jopa pieniä virheitä siellä täällä. Rosoisuudella en viittaa tässä tekniseen tai tulkinnalliseen epätäydellisyyteen, vaan jonkinlaiseen inhimilliseen ulottuvuuteen, kosketuspintaan, jonka ansiosta soittajan ja minun välilleni tuntui syntyvän Barthesin (1982d, 244) kuvaama eroottinen suhde.

Paitsi eroottisia sävyjä, sisälsi konsertin minussa herättämä kuuntelukokemus myös vaaran tunnetta, johon Barthes (1982d, 236) viittaa ”Le grain de la voix” -esseessään. Musiikin lumovoimaista ja vaarallista ulottuvuudesta kirjoittaessaan Wahlfors (2013, 33–45) päätyy taruun *Odysseiasta*, jossa seireenien saaren editse purjehtiva Odysseus käskee miehistöään köyttämään itsensä laivan mastoon. Tämän varotoimen turvin Odysseus pystyy kuuntelemaan seireenien laulua, mutta pelastautuu samalla laulun tuhoavalta lumovoimalta, kuolemalta. Kuvaamassani urkukonsertissa oli jotain seireenien laulun kaltaista, kiehtovaa ja viettelevää, lopulta minut kuuntelevana subjektina lähes tuhonnutta (Barthes 1982d, 244).[92]

[91] ”l’homme qui se pourvoit ou que l’on pourvoit d’un adjectif est tantôt blessé, tantôt gratifié, mais toujours *constitué* ; il y a un imaginaire de la musique, dont la function est de rassurer, de constituer le sujet qui l’entend”. (Korostus alkuperäinen.)

[92] Barthes käyttää verbiä *perdre*, joka viittaa tuhoutumisen lisäksi myös hukkaamiseen ja kadottamiseen, vrt. adjektiivi *perdu(e)* = kadonnut, menetetty. Näin subjektin tuhonnut nautinto tuntuu yhdistyvän proustilaiseen kadotetun ajan (*le temps perdu*) ihannointiin ja etsimiseen.

”Le grain de la voix” -esseensä lisäksi Barthes kuvailee adjektiiveja pakenevaa taidekokemusta myös teoksessaan *Tekstin hurma*. Barthesin (1993a, 22) sanoja lainaten saattoi kuvaamani konserttikokemus ”pusertaa minusta vain tämän kaikkea muuta kuin adjektiivisen arvion: *niin se on!*”[93]

[93] ”ne peut m’arracher que ce jugement, nullemet adjectif : *c’est ça!*” (Barthes 1973, 24, korostus alkuperäinen.)

4 *LE GRAIN DE LA VOIX* OSANA URKURIN TYÖSKENTELYÄ

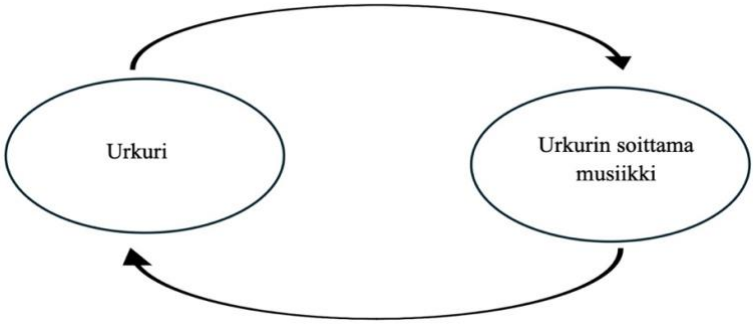
4.1 Historiallisesti informoitu Bach

Tutkittuani ”Le grain de la voix” -esseen teemoja osana kuuntelukokemustani, muutan nyt tarkastelupositiotani ja pyrin tunnistamaan *grain*-esseen teemoja omassa työskentelyssäni, osana omaa ruumiillista soiton kokemustani. Koska Barthes (1982d, 238) kertoo *le grain de la voix'n* liittyvän hänen omiin kuuntelukokemuksiinsa sekä niiden synnyttämään nautintoon (*jouissance*), epäröin, onko käsitteen lähestyminen soittamalla ja omaa soiton kokemusta tutkimalla lainkaan mahdollista.

Esseessään ”Musica Practica” Barthes (1982c, 231) erottaa kuunneltavan ja soitettavan musiikin toisistaan. Muusikon työskentelyssä nämä musiikin kokemisen erilaiset tavat, auditiivinen ja fyysinen kiertyvät yhteen samanaikaiseksi, vuorovaikutteiseksi tapahtumaksi, jossa musiikin kuunteleminen ohjaa muusikon soittaessaan tekemiä valintoja, jotka puolestaan vaikuttavat soittajan kuulemaan musiikkiin (ks. kuva 5).[94] Musiikin kokemisen vuorovaikutteisuuteen Barthes (1982b, 217) viittaa myös esseessään ”Écoute” kirjoittaessaan, että musiikkia kuuntelevan subjektin toteamus ”minä kuuntelen” pitää sisällään myös kehotuksen ”kuuntele minua”. Koska muusikon soittamalla tuottaman musiikin vaikutus palautuu soittajaan ja vaikuttaa edelleen soitettavaan musiikkiin, näyttäytyy soittotapahtuma jatkuvassa prosessissa olevana, kerrostuvana, hermeneuttista kehää muistuttavana toimintana.[95] Kuvaamani musiikin kuuntelemisen ja soittamisen symbioottisen yhteyden takia katson *grainin* tarkastelemisen soittamalla olevan perusteltua, vaikkakin Barthesin (1982d) esseelle vierasta.

[94] Barthes (1982c, 231) käyttää musiikin fyysisestä kokemisesta lihaksiin ja lihasten liikkeeseen viittaavaa käsitettä *la musique musculaire*.

[95] Hermeneuttisella kehällä viittaan prosessiin, jossa ymmärrys havainnoitavan kohteen kokonaisuudesta syvenee ymmärrettäessä yksityiskohtia, jotka vaikuttavat ja muuttavat kokonaisuutta ja sen ymmärtämistä. ”Näin toteutuu ymmärtämisen liike kokonaisuudesta osaan ja osasta takaisin kokonaisuuteen.” (Gadamer 2005, 29.)



Kuva 5. Soittavan urkurin ja soitettavan musiikin muodostama vuorovaikutteinen kehä.

Saamani urkurinkoulutuksen tavoite on ollut antaa minulle valmius esittää tyylinmukaisesti eri aikakausina ja eri maissa sävellettyjä urkuteoksia. Saamani opetus pohjautuu erilaisiin historiallisiin lähteisiin sekä 2000-luvulla vallalla olevaan urkujensoiton traditioon Suomessa ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Koulutustani sekä sen tavoitteita ovat tukeneet soittotunnit ja mestarikurssit sekä lukuaineet, musiikin ja urkutaiteen historia. Soittimen äärellä toimiessani hyödynnän omaa ammattitaitoani, vuosien saatossa mieleeni ja ruumiiseeni kertynyttä tietoa. Tämän tietotaidon avulla pyrin niin sanottuun historiallisesti informoituun esittämisen tapaan, työskentelyyn, jossa musiikin esittäjä tuntee erilaisia historiallisia lähteitä ja tukeutuu näihin tehdessään soittamiseen vaikuttavia ratkaisuja, samalla kuitenkin tiedostaen, ettei hänen nykyhetkessä, vallitsevan kulttuurin vaikutuspiirissä tapahtuva soittonsa voi olla autenttista. Historiallisesti informoidusta esittämisen tavasta, historiallisuuden ja autenttisuuden ongelmasta sekä teoksen, esityksen, säveltäjän ja esittäjän suhteista kirjoittaa esimerkiksi Butt (2002, 3–50). Erilaisista lähestymistavoista historiallisen musiikin esittämiseen kirjoittaa myös Harnoncourt (1986) ja toteaa tutkimisen ja esittämisen suhteesta muun muassa, että pelkkään musiikin tutkimiseen pohjautuva esittäminen voi ”johtaa vaaralliseen virheeseen: siihen että vanhaa musiikkia harrastetaan vain tietämisen pohjalta. Sitä tietä syntyvät ne tunnetut musiikkitieteelliset esitykset, jotka historiallisesti ottaen ovat moitteettomia mutta joista puuttuu kaikki elämä.” (Harnoncourt 1986, 17). Sekä Harnoncourt että Butt tuntuvat suosivan esittämisen tapaa, joka antaa tilaa sekä esittäjän omalle muusikkoudelle että tätä muusikkoa ja musiikkia ympäröivälle kulttuurille, nykyhetkelle.

Tässä tutkielmani luvussa tutkin kokemustani ”Le grain de la voix” -esseen teemoista soittamalla musiikkia, jota minut on opetettu soittamaan non legatossa, irtonaisesti artikuloiden. Tuonnempana, luvussa 4.3 pyrin edelleen tunnistamaan ”Le grain de voix” -esseen teemoja, tällä kertaa kuitenkin soittotapahtumassa, jonka lähtökohtana on Marcel Duprén viitoittama legatosoittotapa.

Työstettäväksi teokseksi olen valinnut Johann Sebastian Bachin urkukoraalin *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731. Teos on kenties tunnetuin Bachin viidestä samaan koraalimelodiaan perustuvasta sävellyksestä.[96] Myös Marcel Duprén tuotannosta löytyy samaan koraalimelodiaan pohjautuva, pedagogisia tarkoituksia varten sävellettyyn kokoelmaan *Seventy-Nine Chorales*, op. 28 sisältyvä teos (Steed 1999, 50–55).

Käytettäväksi soittimeksi olen valinnut Helsingin Musiikkitalon Organo-salin Verschueren-urut, joiden dispositio löytyy liitteestä 3. Soittimen rakenteelliset ja soinnilliset ratkaisut ovat saaneet vaikutteita alankomaalaisesta ja pohjoissaksalaisesta 1600-luvun urkujenrakennuksesta. Soitin sopii sekä tyyliltään että herkästi reagoivalta soittokoneistoltaan erinomaisesti Bachin musiikin esittämiseen sekä vivahteikkaan artikulaation toteuttamiseen ja tarkasteluun.

Saatavissa olevia nuottieditioita vertaillessani (Griepenker, Roitzsch ja Keller 1952; Lohmann 1969; Emans ja Schneider 2018; Kloz 1961) on käynyt ilmi, etteivät editiot eroa toisistaan juuri lainkaan. Päädyn käyttämään Peters-editiota (ks. liite 1), koska sen nuottikuva vastaa saatavilla olevista moderneista editioista parhaiten tutkimuksessa myöhemmin käyttämääni Marcel Duprén editoimaa, Bornemannin kustantamaa nuottijulkaisua (ks. liite 2). Peters-edition käyttäminen on perusteltua myös siksi, että Dupré itse käytti Petersin Bach-editiota opiskellessaan urkujensoittoa Alexandre Guilmantin johdolla (Dupré 2007, 54). Dupré (1925a, 50–54) myös viittaa Peters-editioon improvisaation oppikirjassaan *Traité d’improvisation à l’Orgue* antaessaan esimerkkejä erilaisista virsimelodian varioimisen tavoista.

[96] BWV 731:n lisäksi BWV 633, 706, 730 ja 754.

Aloitan soittimen äärellä työskentelyn valitsemalla käytettävän rekisteröinnin. Bachin *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 on varustettu alaotsakkeella *à 2 claviers et pédale*. Tämä tarkoittaa, että teoksen koristeltu, sopraanoäänessä esiintyvä koraalimelodia tulee soittaa eri sormiolta ja täten eri rekisteröinnillä kuin melodiaa säestävät altto- ja tenoriääni sekä jalkiolla soitettava bassoääni. Ajan muistiinkirjoitetuille urkuteoksille tyypillisesti Bach ei anna nuottitekstin yhteydessä tarkkoja rekisteröintiohjeita. Koska tutkimukseni ei keskity urkuteosten rekisteröintiin tai urkurin rekisteröintiprosessiin, valitsen teoksen rauhallista luonnetta mukailevan, melko yksinkertaisen rekisteröinnin:

I Hohlflöte 8´
II Gedackt 8´, Rohrflöte 4´
Ped Untersatz 16´, I/P

Vasen käsi, eli säestävät äänet (altto ja tenori), soitetaan tässä rekisteröinnissä sormiolta I, sooloääni (sopraano) soitetaan sormiolta II ja bassoääni jalkiolla. Rekisteröinnin melko hiljainen, korvia kuormittamaton sointi tarjoaa soittajalle mahdollisuuden intensiiviseen, soiton yksityiskohtiin keskittyvään kuuntelemiseen. Rekisteröintiä käytettäessä selkeästi kuuluvat yksittäisten äänten alukkeet tukevat soiton ja artikulaation yksityiskohtien kuuntelemista. Alukkeella viittaan tässä pieneen ”sylkäisyyn”, jonka urkupilli päästää alkaessaan soida. Urkupillien alukkeisiin, niiden voimakkuuteen ja luonteeseen pystytään vaikuttamaan eritoten urkujen äänitysvaiheessa, urkujenrakentajan muokatessa urkupillejä. Alukkeiden luonne ja voimakkuus vaihtelee eri soitintyyppien välillä. Yksinkertaistaen voidaan todeta, että vanhoissa, 1600- ja 1700-luvuilla rakennettujen urkujen pilleissä alukkeet ovat selvempiä, kun taas 1800-luvulle tultaessa urkujen äänitystekniikka alkoi suosia pienempiä alukkeita ja täten laulavampaa sointia. Tulkintani mukaan Dupré (1925a, 6) viittaa vähäalukkeiseen soitintyyppiin kirjoittaessaan, että ”urut pystyvät ylläpitämään ääntä, mutta eivät korostamaan syntyvän äänen alkua”.[97]

Käytän edellä kuvaamaani rekisteröintiä tarkastellessani kokemustani sekä feno- että genosoittotavasta, joiden erityispiirteitä olen esitellyt tutkielmani edellisissä luvuissa. Tällä rekisteröintiä koskevalla ratkaisulla rajaan vaihtuvan rekisteröinnin mahdolliset vaikutukset soiton kokemukseen tutkimukseni ulkopuolelle.

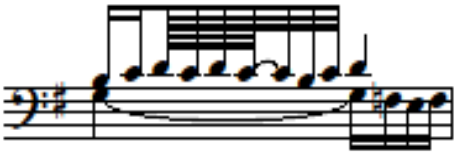
[97] ”que cet instrument tenant le son, mais ne pouvant l’attaquer”.

Lähden ensin tavoittelemaan fenosoiton tapaa, huolellista ja tarkkaa, yksityiskohtiin huomiota kiinnittävää ilmaisua. Tunnistaakseni soitossani fenosoiton piirteitä päätän liioitella artikulaation irtonaisuutta ja siisteyttä. Tätä työskentelyä tukeakseni keskityn kuuntelemaan ja tunnistamaan jokaisen soittamani äänen alukkeen.

Toistan teoksen ensimmäistä tahtia, lopulta pelkästään sopraanoäänen ensimmäiselle sävelelle kirjoitettua korukuviota, mordenttia. Mordentin soittaminen tuntuu vaikealta, tuntuu kuin kuvion muodostamien sävelten pituudet sekä niiden välit olisivat vuoroin keskenään liian pitkiä ja seuraavaksi taas liian lyhyitä. Yritän soittaa mordentin teoksen rauhalliseen luonteeseen sopivasti, laulavasti ja melko hitaasti. Aistin mordentin kolmen sävelen alukkeet kuitenkin liian hyvin, kuvio kuulostaa teennäiseltä, kolmelta toisistaan erotetulta säveleltä, ei yhtenäiseltä kuviolta. Yritän tiivistää artikulaation tapaani ja saattaa mordentin sävelet näin lähemmäs toisiaan. Tämäkään ei ole luontevaa. Mordentin paino uhkaa luiskahtaa kuvion keskimmäiselle a^1-sävelelle, vaikka haluaisin painon olevan kuvion ensimmäisellä h^1-sävelellä. Asiaa auttaa selkeän ja voimakkaan kahdeksasosasykkeen ajatteleminen: sormet aktivoituvat ja huomio kiinnittyy soittamastani sävelestä aina tulevaan kahdeksasosaiskuun. Tällöin esimerkiksi soolostemman ensimmäisen tahdin kaksi ensimmäistä 32-osanuottia c^2 ja d^2 hahmottuvat seuraavan kahdeksasosaiskuun johtavalta kohokuviolta, eivät niinkään mordentilla koristellun h^1-sävelen lopukkeelta, ”hännältä”. Aktiivisten kahdeksasosaiskujen ajatteleminen ja tulevaan kahdeksasosaiskuun keskittyminen aiheuttaa myös sen, että iskua edeltävä sävel päättyy melko pehmeästi, ilman että erityisesti keskityn koskettimen nostamiseen ja äänen katkaisemiseen.

Tahdissa kolme teoksen altto-, tenori- ja bassoäänten muodostama satsi muuttuu monimutkaisemmaksi: huomioni kiinnittyy vasemman käden soittamiin altto- ja tenoriääniin, jotka muodostavat keskenään dialogimaisen satsikuvion. Alttoäänen toiselle kahdeksasosaiskulle kirjoitettu korukuvio hankaloittaa tilannetta entisestään. Bachin musiikkia soitettaessa minut on opetettu soittamaan korukuviot ”ranskalaisittain”, eli aloittamaan ne nuotin yläpuoliselta säveleltä.[98] Siispä minun täytyy soittaa kolme

[98] J. S. Bachin ja klassisen ranskalaisen soittotradition yhteyksillä on saamassani koulutuksessa viitattu esimerkiksi Bachin aikanaan kopioimaan Nicolas de Grignyn (1672–1703) urkukirjaan. Ranskalaisessa klassisessa urkukirjallisuudessa esiintyvistä ornamenteista sekä niiden esittämisen tavasta ks. esim. Hämäläinen 2002, 209–230. Bachin omakätisenä nuottikirjoituksena on säilynyt kaksi ornamenttitaulukkoa. Näistä toinen sisältyy Bachin teokseen *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*

korukuvioon kuuluvaa säveltä (d^1–c^1–d^1) ennen pääsävel c^1:tä, jota saman kahdeksasosaiskun sisällä seuraa vielä kaksi 32-osasäveltä, h ja c^1 (ks. nuottiesimerkki 45).

Nuottiesimerkki 45. Aukikirjoitettu, kuvion pääsävelen yläpuoliselta sivusäveleltä alkava korukuvio J. S. Bachin teoksen *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 tahdissa kolme.

Soitettuani aikani pelkkiä vasemman käden ja jalkion stemmoja, yhdistän niihin oikean käden sooloäänen. Teoksen kolmannessa tahdissa, sooloäänessä toistuvat kolme g^1-säveltä on koristettu mordentilla. Nyt itse korukuvion soittaminen on helppoa, mutta g^1-sävelten lopettaminen sopivassa kohdassa ennen seuraavaa ei onnistu. Pyrin ensin vapauttamaan g^1-koskettimen 16-osanuotin ennen seuraavaa g^1-säveltä. Keskityn koskettimen vapauttamiseen, olen aktiivinen, mutten kuitenkaan päästä kosketinta nousemaan hallitsemattomasti. Nuottiarvojen laskemisessa auttavat jalkion soittamat kahdeksasosat sekä vasemmassa kädessä kiemurteleva 16-osaliike, johon sooloa soittavan koskettimen nostaminen on helppoa synkronoida. Tästä huolimatta kuulokuva on kolkko, sooloon syntyvä 16-osatauko liian pitkä. Yritän seuraavaksi lopettaa g^1-sävelet 32-osa ennen seuraavaa. Tällöin jalkion kahdeksasosista saati vasemman käden 16-osista ei ole apua, myöhästyn sopraanoäänen seuraavalta säveleltä ja koko teoksen rytmiikka ja tempo muuttuvat epäselviksi. Huomion näin kiinnittyessä aina vaan pienempiin aika-arvoihin ja yksityiskohtiin musiikillisen linjan seuraaminen häiriintyy ja kokemus pulssin vertikaalisuudesta korostuu – kokemus horisontaalisesti etenevästä musiikillisesta linjasta tuntuu kadonneen lähes kokonaan.

Kuvaamani työskentely tuo eittämättä mieleen ”jokaisen yksityiskohdan parissa touhuamisen”, jota Barthes (1994, 154) vieroksuu esseessään ”Porvarillinen laulutaide”. Soittajan huomion kiinnittyessä pieniin yksityiskohtiin, jäävät suuremmat musiikilliset

Bach, ja toinen on kopio Jean-Henry D’Anglebertin (1629–1691) teokseen *Pièces de Clavecin* sisältyvästä ornamenttitaulukosta. Molemmissa taulukoissa esimerkiksi trillit aloitetaan nuotin yläpuoliselta sivusäveleltä (Laukvik 1996, 229–231).

kokonaisuudet vaille huomiota. Soittamisesta tulee soittimen käsittelyä, sormien digitaalista neulomista (*trigotage digital*) (Barthes 1982d, 244).[99]

Yksityiskohtiin kiinnittyvä huomio aiheuttaa tunteen pyrkimyksestä välittää jotain eteenpäin, kommunikoida kuulijan kanssa. Tämä alitajuinen kuviteltuun vastaanottajaan keskittyminen luo soittotapahtumaan ulkopuolisuuden tunteen – fenosoittamisen tavasta tuntuu puuttuvan omalle itselleni soittamisen ilo. On kuin yrittäisin toteuttaa kaikkia musiikin ja soittamisen sisältämiä yksityiskohtia ulkopuolisen toimijan, tässä tapauksessa kuvitteellisen kuulijan ehdoilla.

Soitettuani noin puolen tunnin ajan teoksen viittä ensimmäistä tahtia huomaan olevani kauttaaltaan jännittynyt, olkapääni ovat koholla, miltei krampissa. Aloitan teoksen soittamisen jälleen alusta, mutta jokaisen yksityiskohdan sijaan keskityn nyt tarkastelemaan soittokokemustani yleisemmällä tasolla. Soitostani syntyvä musiikki kuulostaa siistiltä, jopa huolitellulta, mutta itse soittaminen tuntuu etäiseltä, kuin väkisin kannattelisin itseäni irrallaan soittimesta. Kokemus tuo mieleeni langoistaan roikkuvan marionetin. Aistin koskettimet sormenpäilläni, mutta ranteeni ja tästä syystä myös kämmenselkäni ovat koholla. Sormeni koskevat koskettimia, mutta tunne on etäinen, sormet kuin risuja, jotka raapivat koskettimien pintaa. Jonkinlainen kontakti soittimeen kuitenkin syntyy, ja aistin myös sormenpäilläni koskettimien ”tuntuman”, kohdan, jossa koskettimen painaminen on juuri avaamaisillaan soittoventtiilin.

Soiton yksityiskohtiin keskittyminen saa oloni tuntumaan epämukavan nosteiselta, hengitykseni on pinnallista ja haukkovaa, ei rentoa ja syvää. Kuten olen luvussa 3.3 esittänyt, on Barthesin suhde laulumusiikin hengittävyyteen sekä keuhkoihin melko latautunut – Barthes (1982d, 240) kuulee esityksissä joko pelkästään laulajan ”palkeet” tai ei hengittämistä lainkaan. Keuhkoja ja hengittämistä ei kuitenkaan voida sivuuttaa laulamisessa, ja myös Barthesin ihannoima musiikin ja kielen karhea linjakkuus mahdollistuu hengittämisen, ilmavirran ja keuhkojen avulla. Puheen ja laulun tavoin myös urkujensoitossa syntyvä musiikki tarvitsee syntyäkseen ilmavirtaa. Urkujen keuhkoiksikin kutsutut palkeet täyttyvät joko sähköpuhaltimen avulla tai manuaalisesti

[99] ransk. *tricoter* = neuloa, kutoa, tikittää, polkea

palkeita avaamalla. Palkeet työntävät paineistetun ilman ilmakanavia pitkin ilmalaatikoihin, joista se (ilma) soittoventtiilien avautuessa pääsee urkupilleihin. Juuri urkujen staattinen, lähes rajattomasti jatkuva ilmananto luo tarpeen säädellä soivien äänien pituuksia ja näin ”hengittää” musiikin rakenteiden, esimerkiksi melodioiden ja fraasien mukana. Urkurin hengittäminen ei liitykään soittimen ilmanantoon, vaan ilmavirran ja soivien äänten pituuden kontrollointiin, joka tapahtuu koskettimia painamalla ja vapauttamalla. Hengittääkö urkuri siis sormillaan ja jaloillaan? Entä mikä on soittamiseen osallistuvien raajojen suhde urkurin faktuaaliseen hengittämiseen sekä musiikillisten fraasien laululliseen muotoiluun? Palaan tähän tuonnempana, tarkastellessani genosoiton tapaa.

Nosteisuuden kokemuksen voi nähdä rinnastuvan Barthesin (1982d, 239) mainintaan sielun saatteleman fenolaulun laskelmoidusta ilmaisusta, järjen ja harkinnan taiteesta. Nyt soittaessani on kuin tämä sielu, tietoinen taso, tarkastelisi ja pyrkisi ohjaamaan ruumiini, käsieni ja jalkojeni toimintaa ulkoapäin. Ruumis on paikalla, soittaa, muttei muutoin osallistu musiikin tekemiseen, musisoinnin prosessiin. Fenosoittajan ruumis on passiivinen subjekti, sivustakatsoja.

Seuraavaksi tavoittelen bartheslaisesta genosoiton tapaa, ruumiini läsnäoloa soittotapahtumassa. Jo pelkkä oman ruumiin ajatteleminen, sen läsnäolon tiedostaminen auttaa minua rentoutumaan – kuin ruumiini paino laskeutuisi minuun, urkupenkillä istuvaan soittajaan. Rentoutuessani myös ranteeni asettuu luonnostaan alemmaksi kuin äskeisessä fenosoittotapahtumassa. Minun ei tarvitse kannatella käsiäni lainkaan – kämmenselkäni lepää rauhallisena, rystyset muodostavat pehmeän kaaren sormieni takana. Soittoasento on kauttaaltaan miellyttävä ja luonteva.

Rentous auttaa minua välittömästi saavuttamaan paremman kontaktin soittimeen. Aistin edelleen kosketuksen tuntuman, mutta tuntuu kuin olisin lähempänä soitinta, lähempänä kosketuksen pohjaa. Vaikka en nojaa käsiini tai puserra käsivarren painoa kohti sormia, tiedostan käteni läsnäolon koskettimilla lepäävissä sormissani, sormien tyynyissä, jotka hellästi painautuvat koskettimia vasten. Rento olotila tuntuu koko ruumiissani – on kuin olisin tietoinen ruumiini painosta, mutten kuitenkaan tunne sitä, se ei rasita minua. Aistimus syntyy ruumiini sisältä, en koe sitä ulkoapäin tarkkailemalla. Tuntemus on

kaikin puolin positiivinen ja miellyttävä, aivan kuin siinä yhdistyisivät Barthesin (1982d, 244) mainitsemat ruumiin läsnäolo ja (soittavan) ruumiin nautinto.

Soittaessani en aktiivisesti ajattele artikulaatiota tai korukuvioita. Rentouduttuani ja keskityttyäni ruumiini läsnäoloon musiikin pulssi tuntuu lantioni seudulla fyysisenä sykkeenä. Pulssin fyysinen kokemus suuntaa huomioni yksityiskohtien sijaan musiikin horisontaaliseen linjaan, yksityiskohtia laajempiin musiikillisiin kokonaisuuksiin. Korukuvioiden soittaminen on helppoa, kuin soittaisin ne koskettimien sisältä, en koskettimia ulkoapäin käsittelemällä.

Soitan jälleen teoksen ensimmäisen sävelen ja sille kirjoitetun mordentin h^1–a^1–h^1. Toisin kuin fenosoiton tapaa tavoitellessani, mordentti tuntuu nyt osalta suurempaa kokonaisuutta, ajatukseni on automaattisesti tulevissa, melodialinjaa jatkavissa sävelissä. En tule tiedostaneeksi mordentin muodostavien sävelten pituuksia tai keskinäisiä suhteita. Kuvaamani ruumiin läsnäolo tuntuu pidentävän ja pyöristävän soittamiani säveliä.

Aistin koko ajan sormenpääni, sormen tyynyn, kontaktin koskettimien pintaan, mutta myös kosketuksen tuntumaan ja pohjaan. Käteni tuntuu rennolta ja pyöreältä, kuin tassulta tai käpälältä, jonka avulla pääsen lähelle mordentin muodostavia säveliä h^1–a^1–h^1. Syvä, rento ja kiinteä kontakti soittimeen ja koskettimiin luo soittooni helppouden ja kontrollin tunteen, joka houkuttelee leikittelemään mordentin sävelillä, varioimaan niiden pituutta sekä korukuvion nopeutta. Mordenttia toistaessani aistin sävelten (h^1–a^1–h^1) toisiaan hankaavat rajapinnat, äänten massan ja alukkeiden kontaktin.

Kirjallisesti kuvattuna kokemukseni on kuin lausuisin sormillani jotain kuvitteellista kolmitavuista sanaa, esimerkiksi ”rarara”. Sormeni liikkeellä ja sormeni aktiivisuuden määrää vaihtelemalla voin vaikuttaa jokaisen tavun alussa olevan konsonantin terävyyteen ja luonteeseen. Artikuloinpa miten vain: Ra-Ra-Ra, **R**aa-**R**aa-**R**aa, raa-raa-raa tai *rraaa-rraaa-rraaa*, soittoni vokaalinen linja ei katkea – äänten alukkeet, ”konsonantit” ovat osa luomaani linjaa. Tässä uskon tavoittaneeni jotain *le grain de la voix'n* olemuksesta, kielen ja konsonanttien sekä musiikillisen linjan karheasta kosketuksesta.

Teoksen ensimmäisen tahdin mordentin tavoin myös kolmannen tahdin sopraanoäänessä toistuvien g^1-sävelten soittaminen on nyt helppoa. Ruumiissani sykkivä pulssi ja syvä kontakti soittimeen asettavat kaiken automaattisesti paikoilleen – en enää tietoisesti ajattele tai laske g^1-sävelten pituutta, kaikki tapahtuu kuin itsestään. Äänten alukkeet surahtelevat kuin Barthesin (1982d, 240) kuvaamat Panzéran r-äänteet, eikä soittamani musiikillinen linja katkea konsonanttien, äänten alukkeiden takia. Siinä missä Panzéran ruumis on kiinni hänen laulamissaan vokaaleissa ja niiden etenevässä linjassa keuhkoista tulevan ilmavirran, lihasten ja resonoivan ruumiin välityksellä, koen urkurin, itseni, olevan kiinni soittamieni äänten jatkumossa ja vokaalisen laulavassa linjassa sormenpäideni tyynyjen, ”sormenpäiden eroottisten anturoiden” (Barthes 1982d, 244) välityksellä. Nämä anturat ovat urkurin ruumiin yhtymäkohta sekä hänen soittamaansa soittimeen että lopulta syntyvään musiikkiin.

Toisin kuin edellä kuvaamassani fenosoitossa, sujuu hengitykseni nyt normaalisti, ellei jopa tavallistakin rennommin ja syvemmin. Ensimmäinen syvä hengitys tapahtuu jo ennen kappaleen alkua. Hengittäminen yhdistyy tässä paitsi rentouteen, myös valmistautumiseen: syvä sisäänhengitys on kuin kapellimestarin valmistava lyönti, ylöspäin nouseva tahtipuikon liike, joka saa keuhkoni täyttymään ilmalla. Sisään hengittäessä koskettimille asettuneet käteni nousevat kämmenselistä hieman ylös mutta sormet säilyttävät yhteyden koskettimiin – on kuin käteni hengittäisivät. Varsinainen soitto alkaa uloshengityksellä. Liike suuntautuu alaspäin, on kuin ruumiini ylösnoussut paino palaisi takaisin raajoihini niiden alkaessa soittaa. Sormenpäissä asti tuntuva uloshengitys korostaa kokemustani sormien, käsien ja käsivarsien takana olevasta, raajojani pitkin soittimeen kanavoituvasta ruumiista, sen materiasta ja painosta.

Ensimmäinen fraseeraukseen liittyvä sisäänhengitykseni tapahtuu ensimmäisen tahdin viimeisellä neljäsosalla, ennen 16-osa a^1:ta ja neljän 32-osasävelen muodostamaa kuviota. Kuten olen edellä kuvannut, tunnen soittaessani kahdeksasosasykkeen fyysisenä sykähtelynä ruumiissani. Sisäänhengitys saa tahdin toiseksi viimeisen 8-osaiskun tuntumaan ylöspäin suuntaavalta, aivan kuin keuhkoni ja fraasin raja täyttyisivät ilmalla. Sisäänhengitys on tässä melko nopea, sillä musiikillinen linja jatkuu välittömästi sisäänhengityksen jälkeen. Sisäänhengitys saa kuitenkin sooloäänen katkeamaan, hengittämään luontevasti. On kuin ilmalla täyttyvien keuhkojeni aiheuttama ylöspäin

suuntautuva liike nostaisi kättäni, joka saattelee koskettimen ylös. Näin a^1-sävelen lopukkeesta tulee pehmeä, kuin pienen diminuendon sisältävä.

Seuraava musiikillisen fraasin mukaan tapahtuva sisäänhengitys tapahtuu tahdin kaksi lopussa. Tällä kertaa kyseessä on suuremman fraasin raja, joka aiheuttaa edellä kuvattua ensimmäisen tahdin hengitystä huomattavasti suuremman, kestoltaan pidemmän ja syvemmän sisäänhengityksen. Sisäänhengityksen tehoa lisää tahdin kaksi viimeiselle kahdeksasosalle muodostuva välidominanttinen H-duuri-harmonia, johon melodian a^1-sävel lisää septimin. Seuraavassa tahdissa, heti sen ensimmäisellä iskulla melodian muodostama septimi purkautuu äänenkuljetussääntöjen mukaisesti alaspäin g^1-sävelelle. Välidominanttisoinnun septimin kasaama jännite saa fraasin rajalla tapahtuvan sisäänhengityksen tapahtumaan voimakkaana ja syvänä. Septimiharmonian ohella a^1-sävelen intensiteettiä kasvattaa sävelen pitkä kesto, joka luo vaikutelman äänenvoimakkuuden kasvamisesta, crescendosta. Soitettuani kohtaa useaan kertaan, hahmotan sisäänhengityksen alkavan tahdin kaksi viimeisellä kahdeksasosalla, jolloin jalkion d-sävel muuttuu dis-säveleksi muodostaen edellä kuvatun H-septimiharmonian. Ensimmäisen tahdin esimerkistä poiketen sisäänhengitykseni ei kuitenkaan heti nosta kättäni ja vapauta kosketinta. Harmonian intensiteettiä tehostaakseni vapautan koskettimen vasta tahdin kaksi viimeisellä 16-osanuotilla, jopa aavistuksen sen jälkeen. Tahdin viimeisellä kahdeksasosalla aloitetun sisäänhengityksen nosteisen voiman vastustaminen lisää edelleen tahdin viimeisille 16-osille kasautuvaa intensiteettiä. Tällöin juuri ennen tahtia kolme tapahtuva koskettimen nostaminen saa aikaan sisäänhengityksen, joka on nopea ja kestoltaan melko lyhyt, mutta samalla erittäin voimakas ja syvä.

”Le grain de la voix” -esseessään Barthes (1982d, 244) kirjoittaa, ettei hän arvostele kuulemiaan esityksiä esittämisen tavan sääntöjen tai tyylinmukaisuuden perusteella. Barthes jatkaa korostamalla ruumiin läsnäolon merkittävyyttä, aivan kuin ruumiin läsnäolo ja tyylinmukaisuus olisivat toistensa vastakohtia ja toisensa poissulkevia elementtejä. Edellä kuvattu kokemukseni ei tue tätä väitettä. Ruumiini läsnäolo soittotapahtumassa tuo soittooni ja soiton kokemukseeni rentoutta, kosketuksellista kontaktia ja läsnäoloa, muttei vie pois oppimaani, ruumiiseeni juurtunutta esittämiskäytännön tapaa ja tietoa. Soittajan tietoa kantava ruumis on läsnä soittotapahtumassa sekä feno- että genosoitossa, edellä mainitussa tosin ainoastaan

tiedostavana subjektina, henkenä, ei lihallisena olentona. Tällöin bartheslaiset sielu ja ruumis eivät näyttäydy toistensa vastakohtina, vaan opitun tiedon erilaisia ilmenemistapoina osana urkurin työskentelyä.

Rentouden kokemuksen lisäksi ruumiini läsnäolo tiivistää käyttämääni artikulaation tapaa. Kuten olen luvussa 3.6 esittänyt, voi tämä tiiviimpi artikulaatio lisätä soittooni ”merkitysten ylijäämää”, Barthesin (1982a, 48–58) kuvaaman kolmannen merkityksen aistimisen mahdollistavan tason. Tämä aistimellisesti (*sensuellement*) syntyvä merkitsevyys avaa puolestaan mahdollisuuden kuulijan kokemalle nautinnolle (*jouissance*). Tällainen kuulijalle parhaimmillaan nautintoa tuottava soittotapa tuntuu ruumiissani miltei sisäänpäin kääntymiseltä, kuin soittaisin itselleni, omaksi ilokseni, kenties jopa nautinnokseni. Onko kyse siitä, että mahdollistamalla oman positiivisen ja miellyttävän soiton kokemuksensa, tarjoutuu myös kuulijalle mahdollisuus päästä osalliseksi tästä kokemuksesta? Ovatko urkurin ja kuulijan nautinto (*jouissance*) yksi ja sama tunne? Barthes (1993a, 11) viittaa tällaisen jaetun nautinnon kokemukseen kuvatessaan kirjoittajan ja lukijan suhdetta: ”Jos luen tämän lauseen, tämän tarinan tai tämän sanan mielihyvin, se johtuu siitä, että ne on kirjoitettu mielihyvää tuntien”.[100]

4.2 Duprén legaton erilaiset asteet

Seuraavaksi tarkastelen Duprén urkukoulussaan esittelemiä erilaisia legaton asteita sekä niiden toteuttamiseen liittyviä soiton kokemuksiani. Soittimeksi tätä työskentelyä varten olen valinnut Kallion kirkon lehteriurut, joiden tekniset ja soinnilliset ratkaisut ovat saaneet vaikutteita ranskalaisen urkujenrakentaja Aristide Cavaillé-Collin urkurakennustyylistä. Urkujen dispositio löytyy liitteestä 4. Kallion lehteriurkujen soitettavuuteen vaikuttaa niin sanottu Barker-kone, englantilaisen Charles Spackman Barkerin (1804–1879) kehittämä soittoapulaite, jossa soittajan alas painama kosketin

[100] Barthes käyttää tässä mielihyvää nautinnon synonyyminä. Teoksen edellisellä sivulla hän kirjoittaa kuin itseään soimaten: ”*Mielihyvä/nautinto*: terminologisesti tämä vielä horjuu – kompastelen, hairahdun tuon tuosta.” (Barthes 1993a, 10, korostus alkuperäinen.) Kirjailijanurasta haaveileva Proustin kertoja ei ole vakuuttunut kirjoittajan ja lukijan jakamasta nautinnosta: ”Loppujen lopuksi, ajattelin itsekseni, kirjoittamisen tuottama mielihyvä ei ehkä olekaan pettämätön tae kauniin tekstin arvosta sinänsä; ehkäpä se onkin aivan toisarvoinen tila joka usein liittyy siihen kaupanpäällisiksi, mutta jonka puuttuminen ei todistanut sitä vastaan. Saattaa olla että moni mestariteos on luoto haukotellen.” (Proust 1982, 206.)

säätelee pientä ilmapaljetta, joka välittää liikkeen edelleen kohti soittoventtiiliä ja soivia urkupillejä. Näin Barker-kone keventää urkujen mahdollisesti raskasta kosketusta: soittaja vaikuttaa kosketuksellaan ainoastaan Barker-koneeseen, ei koko mekaaniseen soittokoneistoon. Barker-konetta käytetään keventämään sekä yksittäisten koskettimistojen että sormio- ja jalkioyhdistimien soittotuntumaa. Cavaillé-Coll hyödynsi Barker-konetta ensimmäisen kerran vuonna 1841 Saint-Denis'n basilikan uruissa sekä sittemmin kaikissa rakentamissaan suurissa soittimissa. (Laukvik 2010, 179–180.) Kallion kirkon lehteriuruista Barker-kone löytyy pääsormiolta (Grand Orgue) sekä sormioyhdistimistä Grand Orgue / Positif ja Grand Orgue / Récit. Barker-koneen ansiosta urkujen kosketus säilyy kevyenä, vaikka useita koskettimistoja yhdistettäisiin toisiinsa. Soittaja säätelee kosketuksellaan Barker-konetta, joka hoitaa voimankäyttöä vaativan kosketuksen välittämisen soittajan puolesta. Työskennellessäni käytän seuraavaa rekisteröintiä, jonka valintaan vaikuttaneita tekijöitä esittelen luvussa 4.3:

Récit: Flûte traversière 8′, Flûte octaviante 4′, Quinte 2 2/3′
Grand Orgue: Bourdon 8′, Flûte harmonique 8′
Pédale: Soubasse 16′, Bourdon 8′
(Introduction Grand Orgue[101], Anches Récit)

Aloitan soittimen äärellä työskentelyn pohtimalla, mitä Duprén esittelemän kuivan legaton soittaminen voi tarkoittaa. Duprén nuottiesimerkkiin (ks. nuottiesimerkki 1 sivulla 19) merkitsemä tauko tuntuu erikoiselta legatosoiton yhteydessä – legatosoitto assosioituu mielessäni (ja automaattisesti myös raajoissani) soittotapaan, jossa alas painettu kosketin nousee ylös seuraavaa kosketinta painettaessa. Jos nuottien välissä on tauko, täytyy koskettimen ehtiä nousta ylös jo ennen kuin seuraavaa kosketinta painetaan. Soitan Bachin *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 -teoksen vasemman käden osuutta ja saavuttaakseni kuivan legaton pyrin liioittelemaan soivien äänten väliin jäävien taukojen pituutta. Koska työskentely vaatii keskittymistä, uhkaa soittamisen rentous helposti unohtua ja kokemus vastata tutkielmani edellisessä luvussa kuvaamaani fenosoittoa, soittimesta etääntymistä ja ruumiin kankeutta. Keskityn käden rentouteen, jolloin ranteeni laskeutuu ja asettuu luonnolliselta ja miellyttävältä tuntuvaan asentoon.

[101] Grand Orguen (perus-)äänikerrat eivät soi lainkaan, ellei niitä aktivoida *Introduction Grand Orgue* -polkimella.

Sormien tyynyt lepäävät rennosti koskettimilla, yhteys soittimeen on parempi ja läsnäolevampi. Läsnäolon kokemus edesauttaa äänten väliin jäävien taukojen tunnistamista ja tuntemista, kontrollia. Taukojen liioittelu saa syntyvän kuulokuvan kuitenkin muistuttamaan non legatoa. Onko tämä Duprén tarkoitus? Huomaan pohtivani, onko legato sormissani vai minua ympäröivässä tilassa, soivassa äänessä – mikä on ruumiillisen kokemukseni ja soivan lopputuloksen suhde?

Koska edellä kuvattu kuivan legaton soittaminen muistuttaa historiallisesti informoitua fenosoiton ruumiillista kokemusta, päätän nyt kokeilla mitä tapahtuu, jos unohdan legatosoiton tavan hetkeksi ja tavoittelen Kallion kirkon Cavaillé-Coll-tyylisten urkujen äärellä bartheslaisen genosoiton rentoa, läsnäolevaa ja lihallista soittotapaa. Tätä kokeilua varten lisään soittooni oikean käden sooloäänen sekä jalkion bassoäänen.

Genosoittotapaan virittyneenä huomaan hämmästykseksenі historiallisesti informoituun soittotapaan liittämäni ruumiillisen kokemuksen tuottavan myös Kallion lehteriurkujen ääressä melko tyydyttävän kuulokuvan. Huomioni kiinnittyy kuitenkin kosketukseeni, joka soittoni ruumiillisuuteen keskittyessäni on helposti vaarassa muuttua liian raskaaksi. Soiton kokemuksen ja kosketuksen muuttuessa raskaammaksi myös syntyvä kuulokuva, legato, muuttuu tiiviimmäksi, jopa epäselväksi ja puuromaiseksi. Tällainen epäselvä, Duprén tahmaista legatoa muistuttava kuulokuva syntyy helposti, ainoastaan kosketustani tiivistämällä, tai bartheslaisittain, ruumiini läsnäoloa soitossani lisäämällä. Tahmaista legatoa tuottaessani en edelleenkään nojaa koskettimiin – koen soiton raskauden syntyvän ainoastaan sormenpäiden kautta soittimeen kanavoituvasta ruumiini liiallisesta läsnäolosta. Vähentämällä ruumiini läsnäoloa legaton tiiviys vähenee ja soittokokemukseni kevenee, eivätkä toisiaan seuraavat sävelet enää sotkeudu toisiinsa. Kuten kuivan legaton parissa työskennellessäni, myös nyt soiton kokemuksessani yhdistyvät aktiivisuus ja rentous. Ero kuivan ja tahmaisen legaton synnyttämien soittotapojen välillä on hämmästyttävän pieni.

Tarkastelen vielä edellä kuvaamieni erilaisten kuulokuvien, kuivan ja tahmaisen, tuottamien soittotapojen eroa. Pystyäkseni paneutumaan toisiaan seuraavien sävelten suhteisiin, soitan ainoastaan esimerkkiteokseni *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 tenoriäänen kahta ensimmäistä säveltä g ja a. Ensin pyrin nostamaan painamani g-koskettimen vasta kun olen painanut seuraavan a-koskettimen alas. Huomaan, että jos

nostan g-koskettimen välittömästi, kun seuraava painamani kosketin osuu kosketuksen pohjaan, soiva lopputulos on siisti. Tämä soittotapa vastaa ymmärrykseni mukaan Duprén esimerkeistä puuttuvaa, niin sanottua peruslegatoa. Pyrin liioittelemaan tätä kosketustapaa nostamalla g-kosketinta vasta kun se on selvästi ollut pohjassa yhtä aikaa seuraavaksi painamani a-koskettimen kanssa. Nyt kuulokuva muuttuu, äänet soivat pienen hetken yhtä aikaa, legato kuulostaa suttuiselta. Toistan kokeeni, mutta tällä kertaa kuulokuva on jälleen siisti. Mikä soittotavassani muuttui?

Lukuisien toistojen jälkeen tunnistan eron: vaikka aistin molemmissa soittotavoissa g- ja a-koskettimien olevan yhtä aikaa pohjassa, siistiin lopputulokseen johtavassa versiossa g-kosketinta painanut sormeni rentoutuu samalla, kun painan seuraavaa kosketinta. Tahmaisen kuulokuvan aiheutuessa g-kosketinta painanut sormi rentoutuu vasta a-koskettimen ollessa pohjassa. Soiton fyysisessä kokemuksessa aistimani ero on niin pieni, että sitä on erittäin vaikea aistia ja toisistaan eroavien kosketustapojen tietoinen toistaminen on miltei mahdotonta. Soittokokemusten eroa pystyn karrikoimaan lisäämällä a-kosketinta alas painavan sormeni aktiivisuutta. Tällöin a-koskettimen pohjaan osumisen energia tuntuu lähettävän ensin painamani g-koskettimen ylös. Näin toimiessani kuulokuva on siisti, ei lainkaan kuiva, muttei myöskään tahmainen, aivan kuten Dupré (1927, 5) toivomaansa legatoa kuvaileekin.

Edellä kuvaamiani, siistin ja epäselvän kuulokuvan tuottamia soiton kokemuksia yhdistää paitsi ruumiin läsnäolo, myös sormenpäiden anturoiden tärkeä rooli. Sormenpäideni anturat toimivat molemmissa tapauksissa samankaltaisesti, mutta kosketustapojen ero syntyy ruumiini läsnäolon tasosta ja määrästä osana soittoani. Tätä läsnäoloa ja sen määrää säätelevät sormenpääni, joiden kautta soittava ja läsnäoleva ruumiini on fyysisesti yhteydessä soittamani soittimen kanssa. Siinä missä Verschueren-urkujen ääressä koin soittavani syvällä koskettimissa, Kalliossa tavoittamani legatosoiton kokemus tuo mieleeni suon päällä kiitävän ilmatyynyaluksen, suon (kosketin) ja aluksen (sormi) välisen hienovaraisen ja kevyen, mutta silti olemassa olevan ja tärkeän kosketuspinnan. Myös Dupré (1927, 4) kirjoittaa sormenpäistä, joiden tulee olla yhteydessä koskettimiin silloinkin, kun ne eivät soita, toisina sanoen paina koskettimia – yhteys soittimeen täytyy säilyttää ja turvata koko soittotapahtuman ajan.

Löytämässäni peruslegaton soittotavassa yhdistyvät Duprén (1927, 4) peräänkuuluttama taloudellinen voimankäyttö sekä bartheslaisen genosoiton ruumiillisuus ja soittajan ruumiin läsnäolo. Peruslegaton soittotapa tuntuu hyvältä ja tuottaa selkeän ja kauniin legaton. Ehkä tämä voisi olla Duprén *legato parfait*, soittotapa, joka sijoittuu Duprén kuivan ja tahmaisen legaton välille? Tämä ”täydellinen”, rento ja siisti legato häviää kuitenkin helposti: ruumiin läsnäoloa lisäämällä legato tiivistyy liikaa ja toisaalta kosketuksen rentouden häiriintyessä tai unohtuessa kuulokuva muuttuu muistuttamaan non legatoa. Bachin esimerkkiteosta soittaessani huomaan myös, että ruumiiseeni juurtunut Bachin musiikin esittämiskäytäntö, erityisesti non legato -soiton tapa pyrkii lähes väkisin ohjaamaan soittoani.

Työskentelyni Duprén kuivan ja tahmaisen legatokosketuksen parissa osoittaa, että erittäin pienillä kosketuksen muutoksilla voi olla merkittävä vaikutus syntyvään kuulokuvaan. Mutta entäpä Barthesin *le grain de la voix* osana legatosoittoa? Siinä missä soittajan ruumiillinen läsnäolo helpotti työskentelyäni ja lisäsi soittoni ilmaisullisuutta non legato -soiton maailmassa, voi *le grain de la voix* avata mahdollisuuden myös legatosoiton varioimiseen. Kuten totesin aikaisemmin, vaikuttavat Duprén nuottiesimerkein esittelemät legatosoittotavat legatosoiton ääripäiltä, joita kenties molempia tulee sellaisinaan käytettynä välttää. Tähän samaan lopputulemaan on päätynyt myös Laukvik (2010, 58), joka näkee kuivan ja tahmaisen legaton poikkeamina Duprén tarkoittamasta ”oikeasta” legatosoiton tavasta. Mutta voisiko myös Duprén peräänkuuluttamaan (perus-)legatoon suhtautua koulumaisena lähtökohtana, urkukoulun ensimmäisen oppitunnin antina ja läksynä, jota pidemmälle edennyt soittaja voi tarvittavan soittotekniikan omaksuttuaan varioida ja muuttaa? Taiteellisesti korkeatasoinen ja ilmaisuvoimainen urkumusiikin esitys tuskin rakentuu ainoastaan yhden, samanlaisena pysyvän artikulaation varaan, olipa soiton lähtökohtana sitten non legaton tai legatosoiton tapa.

Kuten olen luvussa 3.2 todennut, eivät Barthesin esimerkkeinä käyttämät laulajat Dietrich Fischer-Dieskau ja Charles Panzéra edusta jokaisessa esityksessään tai yksittäisten esitystensä sisällä puhtaasti joka feno- tai genolaulua. Näin ollen myös urkurin käyttämä artikulaation tapa on ainaisessa prosessissa ja urkuri varioi sitä vallitsevasta akustiikasta, käytettävästä soittimesta ja rekisteröinnistä sekä omasta tulkinnanhalustaan riippuen. Tällöin Duprén täydellinen legato, *legato parfait* ei ehkä viittaakaan ainoastaan

saumattomaan, kaikissa olosuhteissa turvattuun legatosoiton tapaan, vaan erilaisia vivahteita, säröjä ja tahmaisuuksiakin sisältävään legatoon. Barthesin (1993, 13–14) nautinnon tekstin tavoin myös ilmaisuvoimaisen legaton pinta voi sisältää murtumia ja halkeamia. Legatosoiton tapaa hienovaraisesti varioimalla urkuri voi aikaansaada rosoisen ja korvia viettelevästi sipaisevan, jatkuvassa muutoksessa ja prosessissa olevan *nautinnon legaton*.

4.3 *Bach à la Dupré*

Luvussa 4.1 tutkin kokemustani J. S. Bachin teoksen *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 soittamisesta minulle opetetuista non legato -soiton lähtökohdista. Jatkan työskentelyäni Bachin teoksen parissa, tällä kertaa etsimällä soittooni Duprén neuvojen mukaista legatosoiton tapaa. Miten soittokokemukseni muuttuu? Entä miten Barthesin feno- ja genosoiton tavat suhteutuvat legatosoittoon? Käytän työskentelyssä apunani Duprén (1927) urkukoulua *Méthode d'Orgue* sekä Duprén (1938–1941) laatima Bach-editiota, joiden sisältöä olen esitellyt luvuissa 2.2 ja 2.3. Duprén (1941d, 3) editoima Bachin urkukoraalin nuotti löytyy liitteestä 2. Tutkin soittokokemustani Helsingin Kallion kirkossa, jonka ranskalaistyylisten lehteriurkujen soitettavuuteen vaikuttavia tekijöitä olen esitellyt luvussa 4.2. Urkujen dispositio löytyy liitteestä 4.

Dupré ehdottaa esimerkkiteokselleni seuraavaa rekisteröintiä: sooloäänelle ”Cornet”, säestäville sormioäänille ”Fonds doux 8′” ja jalkiolle ”16′, 8′”. Kallion kirkon Åkerman-urkujen pääpillistöllä (Grand Orgue) on viisikuoroinen cornet-äänikerta, mutta sen sointi on turhan voimakas ja räikeä Bachin rauhallisen koraalisävellyksen rekisteröimiseen. Balanssin takia Grand Orguen voimakas cornet vaatisi 8′ perusäänikertoja sekä Positif- että Récit-pillistöiltä, jotka täytyisi yhdistää toisiinsa. Tällöin vasemman käden kosketuksesta tulee melko raskas, koska Kallion soittimen Récit- ja Positif-koskettimistojen yhdistin on mekaaninen eikä siinä toisista soittimen sormioyhdistimistä poiketen ole Barker-konetta. Varmistaakseni sormiokosketuksen keveyden päätän luopua Duprén ehdottamasta cornet-rekisteröinnistä ja korvata sen toisella, soinniltaan maltillisemmalla, mutta kuitenkin yläsävelisen värikkäällä rekisteröinnillä. Ratkaisu on kompromissi, sillä Kallion soittimen Grand Orguen viisikuoroista cornettia lukuun

ottamatta soittimesta ei löydy muita cornet-äänikertoja eikä tarvittavia äänikertoja cornet décomposée -rekisteröinnin rakentamiseen.

Valitsemani rekisteröinti on seuraava:

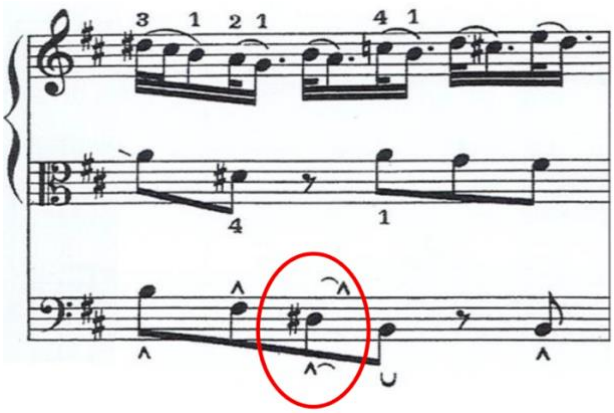
Récit: Flûte traversière 8′, Flûte octaviante 4′, Quinte 2 2/3′
Grand Orgue: Bourdon 8′, Flûte harmonique 8′
Pédale: Soubasse 16′, Bourdon 8′
(Introduction Grand Orgue, Anches Récit)

Vasen käsi, altto- ja tenoriäänet, soitetaan tätä rekisteröintiä käytettäessä sormiolta I (Grand Orgue), sooloääni soitetaan sormiolta III (Récit). Bassoääni soitetaan jalkiolla.

Dupré neuvoo käyttämään valitsemaani rekisteröintiä muistuttavaa rekisteröintiä ”Fonds 8′, 4′, Nazard 2 2/3′” useassa Bachin koraalisävellyksessä niin sooloäänenä, triorekisteröinnin osana kuin koko sormiosatsin rekisteröintinäkin, ks. esim. *Wir glauben all' an einen Gott*, BWV 740 (Dupré 1941d, 44), *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'*, BWV 655 (Dupré 1941c, 24) ja *Allein Gott in der Höh' sei ehr'*, BWV 716 (Dupré 1941c, 6). Kalliossa käyttämäni rekisteröinti eroaa Duprén rekisteröintiohjeesta 2 2/3′, perussävelen oktaavia korkeampaa kvinttiä soivan äänikerran osalta: nazard-äänikerta on soinniltaan laaja ja huilumainen, toisin kuin Kallion lehteriuruista löytyvä, soinniltaan kapeampi quinte 2 2/3′ -äänikerta.[102] Tästä huolimatta valitsemani rekisteröinti soi Kalliossa ilmeikkään laulavasti.

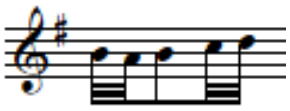
Dupré ehdottaa *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 -urkukoraalille käytettäväksi tempoa kahdeksasosanuotti = 56. Tempo tuntuu ensi alkuun hieman turhan vilkkaalta, mutta tarkastettuani asian metronomilla, huomaan Duprén ehdottaman tempon vastaavan täsmälleen omaa, intuitiivisesti valitsemaani tempoa tutkiessani soiton kokemustani Musiikkitalon Organo-salissa.

[102] Urkupillien soinnin yhteydessä puhutaan usein pillien mensuurista, joka viittaa pillien sointiin vaikuttaviin tekijöihin, esimerkiksi pillien pituuden ja leveyden suhteeseen. Mensuurinsa ja sointinsa mukaan urkupillit ja urkujen äänikerrat voidaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään: pyöreisiin (huilumaiset), kapeisiin (viulumaiset) sekä näiden välimaastoon soinniltaan sijoittuviin prinsipaaleihin.

Esimerkkiteokseni, Bachin *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 kuudenteen tahtiin on Duprén editoimassa nuotissa merkitty terssin laajuinen jalkioglissando sävelien fis ja dis välille. Jalkioglissandon olen esitellyt luvussa 2.2.2.2, jossa myös totesin, etten kykene toteuttamaan sitä yhtä tiiviisti kuin muita Duprén urkukoulussaan esittelemiä jalkioglissandoja. Miksi Dupré on päätynyt merkitsemään fis- ja dis-sävelet soitettavaksi samalla jalalla? Teoksen hitaahkon tempon ansiosta soittaja pystyisi helposti tekemään niin sanotun mykän vaihdon dis-sävelellä. Tällaiseen ratkaisuun Dupré on päätynyt koraaliteoksen *Vater unser im Himmelreich*, BWV 682 tahdissa 33 (ks. nuottiesimerkki 46), jossa esiintyy sama sävelkulku kuin *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 -teoksen kuudennessa tahdissa. *Vater unser im Himmelreich* -teokseen merkityn jalkiojärjestyksen innoittamana päätän korvata esimerkkiteoksessani esiintyvän jalkioglissandon mykällä vaihdolla.

Nuottiesimerkki 46. Mykkä vaihto jalkion dis-sävelellä J. S. Bachin koraalisävellyksen *Vater unser im Himmelreich*, BWV 682 tahdissa 33 (Dupré 1940c, 57). Kuvaan on lisätty h-mollin etumerkintä ja nuottiavaimet.

Kuten tutkielmani luvussa 4.1, aloitan nytkin soittimen äärellä työskentelyn tavoittelemalla yksityiskohtiin keskittyvää ja selkeää fenosoiton tapaa. Esimerkkiteokseni sooloäänen ensimmäiselle sävelelle merkitty *pincé*-kuvio on helppo soittaa Duprén esitysohjeita seuraten.[103] Duprén ornamenttitaulukon mukaan neljäsosanuotille merkitty *pincé* koostuu kahdesta 32-osanuotista sekä pisteellisestä kahdeksasosanuotista. Ohje tuntuu järkeenkäyvältä ja selkeältä. Bachin *Liebster Jesu, wir*

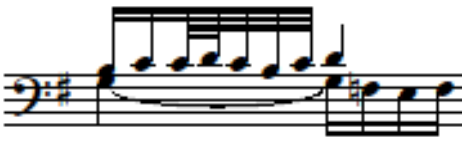
[103] Duprén käyttämää ornamentiikkaa olen esitellyt luvussa 2.3.3.

sind hier -teoksen ensimmäinen, *pincé*-kuviolla koristettu sopraanoääni on kuitenkin pisteellinen kahdeksasosanuotti, ei neljäsosa. Näin ollen korukuvion 32-osasäveliä seuraava pisteellinen kahdeksasosa lyhenee tavalliseksi kahdeksasosaksi, jota seuraavat toiset, nuottitekstiin uloskirjoitetut 32-osasävelet (ks. nuottiesimerkki 47).

Nuottiesimerkki 47. Aukikirjoitettu, Duprén esitysohjeiden mukaan toteutettu *pincé*-kuvio J. S. Bachin teoksen *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 sopraanoäänen ensimmäisen neljäsosaiskulla.

Duprén soitto-ohjeen mukaan toteutettu *pincé* kuulostaa ja tuntuu ruumiissani levolliselta ja laulavalta. Kuvio hahmottuu osana Bachin teoksen melodialinjaa, ei erinäisenä tai melodialinjasta irrallisena korukuviona. Laulullista linjakkuutta tukee myös vallitseva legatoartikulaation tapa, jonka ansiosta en tule kiinnittäneeksi huomiota korukuvion muodostavien sävelien keskinäisiin suhteisiin.

Duprén Bach-editiossaan käyttämät, soivien sävelten lyhentämiseen liittyvät symbolit olen esitellyt luvussa 2.3.2. *Liebster Jesu* -koraalin nuottikuvaan merkitty ensimmäinen sävelen aika-arvoa lyhentävä symboli, sävelen kestoa puolella lyhentävä piste löytyy teoksen ensimmäisestä tahdista, alttoäänen toiselle neljäsosaiskulle kirjoitetun 16-osansävelen d^1 yläpuolelta. Liioitellun hitaassa tempossa puolittuva 16-osasävel on helppo hahmottaa laskemalla 32-osia, mutta Duprén teokselle ehdottamassa liikkuvammassa tempossa tällainen matemaattinen lähestymiskeino ei ole mahdollista. Alttostemmaan syntyvä tauko, ”hengitys”, on melko helppo synkronoida oikean käden soittamaan sooloääneen. Samoin aktiivinen kahdeksasosasykkeen ajatteleminen auttaa tauon ja sen pituuden hahmottamisessa. Soittaessa huolehdin, että alttoäänen lyhenevä d^1 soi yhtä aikaa sooloäänen c^1 kanssa, mutta loppuu mahdollisimman selvästi ennen alton seuraavaa d^1-säveltä, joka soitetaan samaan aikaan soolon h^1:n kanssa. Soittaessani pyrin näin hahmottamaan tahdin toiselle neljäsosalle syntyvän, alton d^1- ja sopraanon c^1-sävelten muodostaman dissonanssin.

Sävelen kestoa puolella lyhentävä piste on merkitty myös ensimmäisen tahdin viimeiselle neljäsosalle, sopraanoääneen 16-osasävelelle a[1]. Kuten aikaisemmin samassa tahdissa, vakaan ja aktiivisen kahdeksasosasykkeen ajatteleminen helpottaa soittamista jälleen. Duprén ohjeen mukainen sävelen lyhentäminen on teoksen selvästi erottuvassa sooloäänessä vaikeampaa kuin satsin keskivaiheille sijoittuvassa alttoäänessä. Jottei sooloäänen katkaiseminen kuulosta kulmikkaalta, päätän käyttää agogiikkaa ja pidennän hieman teoksen ensimmäisen tahdin seitsemättä kahdeksasosaiskua. Tulkintani mukaan Dupré ei haluaisi sykkeen heilahtelevan tai joustavan lainkaan. Tämä käy ilmi esimerkiksi Bach-edition esipuheesta, jossa Dupré (1938a, II) esittelee virsimelodian säerajoja merkitsevää fermaattisymbolia korostaen, ettei säerajalle merkitty fermaatti saa lainkaan vaikuttaa teoksen tempoon tai rytmiikkaan. Duprén (ibid.) mukaan fermaattisymboli ainoastaan lyhentää säerajaa edeltävää säveltä arvoyksikön (*une unité de valeur*) verran (ks. nuottiesimerkki 34 sivulla 45).

Kolmannen tahdin alttoäänen toiselle 16-osaiskulle merkityn mordentin[104] soittaminen on Duprén ohjeita noudattaen huomattavasti helpompaa kuin tutkielmani luvussa 4.1 kuvaamassani työskentelyssä – mordentin aloittaminen pääsäveleltä vähentää kuvion muodostamien sävelten määrää neljästä kolmeen (ks. nuottiesimerkki 48, vrt. nuottiesimerkki 45 sivulla 89). Kuten *pincé*-kuvio teoksen alussa, myös Duprén neuvojen mukaan soitettu mordentti kuulostaa ja tuntuu ruumiissani rauhallisemmalta ja melodisemmalta kuin historiallisesti informoidussa esityksessä.

Nuottiesimerkki 48. Aukikirjoitettu, pääsäveleltä alkava mordentti J. S. Bachin teoksen *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 731 kolmannen tahdin alttoäänen toiselle 16-osaiskulla.

[104] Dupré kutsuu tällaista korukuviota mordentiksi (ks. luku 2.3.3).

Teoksen kolmannessa tahdissa, sooloääneen toisiaan seuraavat g^1-sävelet on teoksen modernien editioiden tapaan koristeltu *pincé*-korukuvioilla. Sävelet on varustettu myös vaakaviivalla, joka Duprén ohjeiden mukaan lyhentää yksittäisen sävelen kestoa neljänneksellä. Nämäkin soitto-ohjeet on helppoa toteuttaa: *pincé*-kuvioiden soittaminen on yhtä luontevaa kuin teoksen ensimmäisessä tahdissa, ja sooloäänen syntyvät 16-osatauot on helppo synkronoida vasemman käden soittamaan 16-osaliikkeeseen.

Koen edellä kuvaamani Duprén esitysohjeiden tarkan ja keskittyneen seuraamisen vastaavan bartheslaista fenosoittoa, ”yksityiskohtien parissa touhuamista” (Barthes 1994, 154). Fyysinen soittokokemukseni on kuitenkin erilainen kuin tutkielmani luvussa 4.1 kuvaamassani fenosoiton tavassa. En koe soittaessani nosteista ja epämiellyttävää, lihaksia ja hartianseutua kuormittavaa tunnetta. Koko ruumiini, myös käteni, asettuvat automaattisesti niille luonnolliseen soittoasentoon. Uskon tämän johtuvan siitä, että legatokosketusta tavoitellessani ruumiini antaa itselleen luvan olla levollisesti aloillaan. Toisin kuin historiallisesti informoitua, tiedostavan siistiä non legato -soittoa tavoitellessani, minun ei nyt tarvitse kannatella itseäni koskettimien yläpuolella varmistaakseni, että soitossani vallitsee non legato -artikulaation tapa. Vaikka en koe tarvetta kannatella itseäni, täytyy minun soittaessani kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, ettei ruumiini painoa välity liikaa koskettimille, toisin sanoen, ettei soittoni synnyttämä kuulokuva muutu liian tiiviiksi ja epäselväksi. Tämän saman havainnon tein tarkastellessani Duprén ”peruslegaton” ja tahmaisen legaton soittotapoja sekä niiden eroja luvussa 4.2.

Kuten olen edellä kuvannut, on Duprén soitto-ohjeiden toteuttaminen melko helppoa, ainakin *Liebster Jesu* -urkukoraalin kaltaisessa, tempoltaan rauhallisessa ja satsitiheydeltään harvassa, neliäänisessä teoksessa. Yksityiskohtaisten esitysohjeiden orjallinen seuraaminen herättää kuitenkin kysymyksen soittajan omasta positiosta ja läsnäolosta: miten soittajan oma ajattelu, tunnemaailma tai ruumiin läsnäolo voi tulla esille osana tällaista soittotapahtumaa, vai onko soittaja ainoastaan käskyjä totteleva kone, automaatti, joka tuottaa kuuluville jonkun toisen musiikillista tulkintaa?

Seuraavaksi tavoittelen genosoiton tapaa, ja vältän Duprén yksityiskohtaisiin soitto-ohjeisiin keskittymistä. Samalla pyrin kuitenkin säilyttämään legatosoiton asteita tutkiessani saavuttamani kosketuksen keveyden. Kuten luvussa 4.2 havaitsin, ei kevyt

kosketuksen tapa vähennä tai poissulje soittajan ruumiin läsnäoloa, rentouden ja soittimeen syntyvän kontaktin kokemusta. Samankaltaisen havainnon tein tutkiessani historiallisesti informoitua esitystapaa ja genosoiton kokemustani, jossa juureva ja sormenpäiden tyynyjen kautta soittimeen ja musiikkiin yhdistyvä kosketukseni ei vaatinut juurikaan fyysisen voiman käyttöä.

Aloitan soittamisen uudelleen, mutta Duprén soitto-ohjeiden sijaan keskitän huomioni ainoastaan soittamani musiikin kuuntelemiseen. Muutaman toistokerran jälkeen huomaan, että toteutan edelleen Duprén merkintöjen indikoimaa artikulaatiota, tosin tällä kertaa intuitiivisemmin ja vapaammin. Ensimmäisen tahdin toiselle iskulle merkitty alttoäänen säveltä puolella lyhentävä piste sekä tästä seuraava tauko toteutuu kuten edellisessä, fenosoiton tapaa jäljittelevässä soittokokeessani. Tällä kertaa huomioni ei kuitenkaan kiinnity d^1-sävelen nostamiseen tai syntyvän tauon pituuteen, vaan sävelen jälkeen seuraavaan kuvioon $d^1 – c^1 – d^1 – e^1$. Tuntuu kuin nostamalla ensimmäisen, pisteellä varustetun d^1-sävelen hengittäisin ja valmistautuisin seuraavan sävelkuvion soittamiseen, kuin olisin laulaja ja laulaisin teoksen alttostemmaa. Kokemus vastaa Organo-salissa tekemieni soittokokeiden aikana tekemääni havaintoa, jossa ruumiin läsnäoloon ja musiikin kuuntelemiseen keskittyminen siirsi huomioni esimerkkiteokseni alussa sopraanoääneen merkitystä korukuviosta sitä seuraaviin, musiikin melodialinjaa jatkaviin säveliin. Tällainen huomion kiinnittyminen melodialinjaan lisää musiikin horisontaalisen etenemisen kokemusta, joka tuntuu legatosoitossa muutoinkin non legato -soittoa luontevammalta.

Jäljitellessäni genosoiton tapaa non legaton piirissä, koin esimerkkiteokseni sisältämän kahdeksasosasykkeen vahvana, ruumiissani sykkivänä pulssina. Duprén legatosoiton tapaa tavoitellessani teoksen kahdeksasosasyke on soitossani läsnä mutta kevyempänä ja pinnallisempana. Soittaminen hahmottuu minulle nyt horisontaalisesti etenevänä toimintana, joka ei sisällä vertikaalisesti sykkivää, syvällä ruumiissani tuntuvaa pulssia.

Kuten otaksuin luvussa 3.6, voi artikulaation tiivistäminen, soivien sävelten pidentäminen saada aikaan ”merkitysten ylijäämää”, ja näin avata mahdollisuuden bartheslaisen kolmannen merkityksen kokemiseen ja edelleen tästä seuraavaan nautintoon (*jouissance*). Luvussa 4.1 osoitin, että esittämäni hypoteesi toimii non legato -artikulaatioon perustuvan Bach-soiton piirissä. Legatosoiton parissa tilanne on toinen, sillä legaton entisestään

tiivistyessä syntyvä kuulokuva muuttuu helposti sotkuiseksi, Duprén sanoin tahmaiseksi. Legatossa soittavan urkurin on löydettävä tasapainoinen, tiivistä mutta ymmärrettävää legatoa tuottava soittotapa. Tällainen legato vertautuu Panzéran laulutapaan, joka on paitsi selkeää, myös bartheslaisen kolmannen merkityksen kokemisen mahdollistavaa.

Etsiessäni legatosoiton piirissä mahdollistuvaa kolmatta merkitystä palaan tarkastelemaan Duprén artikulaatiosymbolien intuitiivista toteutusta. Toistaessani esimerkkiteokseni ensimmäistä tahtia ja keskittämällä huomioni erityisesti toiselle neljäsosaiskulle kohdentuvien alttoäänien soittamiseen, huomaan, että ensimmäisen ja toisen 16-sävelen väliin jäävä tauko, ”hengitys”, aiheuttaa pienen notkahduksen teoksen rytmissä. Tämä agoginen elävyys on niin pieni, että sen havaitseminen on minulle vaikeaa. Muutamien toistokertojen jälkeen opin tunnistamaan ja paikallistamaan rytmisen elävyyden kokemuksen, joka hahmottuu pienen pienenä kahdeksasosasykkeen laajenemana, kuin kahdeksasosapulssi antaisi hieman myöten, kapellimestarin tahtipuikon liike hidastuisi aavistuksen verran. Kyse tuntuu todella olevan kuin musiikin sykkeen laajenemasta, ei niinkään rytmisestä poikkeamasta, joka häiritsisi teoksen jatkuvaa pulssia.

Pyrin tavoittelemaan löytämääni agogista elävyyttä myös ensimmäisen tahdin sopraanoäänessä, jossa säveltä puolella lyhentävä piste on merkitty viimeiselle neljäsosaiskulle, 16-osasävelelle a^1. Toistan yrityksen useita kertoja, mutta turhaan – soittoni on joko kuin metronomin säätelemää, tai sitten tempon notkahdus on turhan suuri, kahden a^1-sävelen väliin jäävä tauko liian pitkä ja jälkimmäinen a^1-sävel epäluonnollisen painokas, teennäinen. Mistä epäonnistumiseni johtuu? Syyksi havaitsen aktiivisen huomioni, joka hallitsee toimintaani yrittäessäni etsiä luontevaa ja eläväistä hengittävyyttä sopraanoääneen – soiton tietoisesta, bartheslaisittain sielullisesta, tasosta on vaikeaa päästä eroon. Pidettyäni pitkän tauon ja soitettuani muuta ohjelmistoa palaan esimerkkiteokseni pariin ja onnistun hetkellisesti löytämään mielentilan, jossa keskittymiseni ohjautuu musiikin linjakkuuteen, ei nuottikuvan tai soittotekniikan yksityiskohtiin. Tällöin ensimmäisen tahdin sopraanoäänen kahden a^1-sävelen väli tuntuu ja kuulostaa luontevalta, teoksen tempo ja syke säilyvät, mutta tuntuvat avaavan sävelten välille tilan, kuin etenevä aika joustaisi ja antaisi minulle hetkellisen mahdollisuuden olla täysin vapaa. Kokemus on ohimenevä, enkä saa halutessani toistettua sitä uudelleen.

Edellä kuvaamani kokemus osoittaa, miten legatoartikulaatio ja mikrotason agogiikka kietoutuvat yhteen urkurin työskentelyssä. Lisäksi urkurin soittoaktissa läsnäoleva ruumis voi parhaimmillaan purkaa Duprén nuottikuvaan merkitsemät koodisymbolit ja dekoodata ne aistimellisesti (*sensuellement*) tuotetuksi merkitsevyydeksi, joka avaa mahdollisuuden kuulijan kokemaan nautintoon (*jouissance*). Samalla nuotteihin merkitty, urkurin visuaalisesti hahmottava artikulaatio muuttuu auditiiviseksi kokemuksellisuudeksi.

5 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA – *La musique retrouvée*

Tämän tutkielman tehtävänä oli selvittää, miten legatoartikulaatio voi toimia urkurin ilmaisullisena työvälineenä. Tätä ongelmaa olen tarkastellut etsimällä vastausta kysymyksiin, (1) millainen oli ranskalaisurkuri Marcel Duprén (1886–1971) käsitys legatosta, (2) miten Roland Barthesin käsite *le grain de la voix* on sovellettavissa urkujensoittoon ja urkumusiikin kuuntelemiseen, sekä (3) miten nämä teemat ovat sovellettavissa urkurin työskentelyyn, soittotapahtuman ruumiilliseen kokemukseen ja legaton varioimiseen?

Tutkimukseni perusteella Marcel Duprén ihannoima legatosoiton tapa hahmottuu soinnillisesti siistinä, melko staattisena artikulaation tapana. Tätä olettamusta tukevat Duprén legatoon yhdistämät määreet täydellinen (*parfait*) ja absoluuttinen (*absolu*). Jatkuvan legaton merkityksestä kielii sekin, ettei Dupré pedagogisissa kirjoituksissaan viittaa musiikkitermejä käyttäen legaton ohella mihinkään muuhun artikulaation tapaan.

Koska *le grain de la voix* on vaikeasti ymmärrettävä, Roland Barthesin subjektiivisia tuntemuksia kuvaava fantasmaattinen käsite, on sen suora soveltaminen urkujensoittoon haastavaa, ellei peräti mahdotonta. Tästä huolimatta voi *le grain de la voix´n* mahdolliseen ilmenemiseen liittyvistä feno- ja genolaulamisen tavoista helposti löytää yhtäläisyyksiä urkumusiikin erilaisiin esitystapoihin. Tutkimukseni valossa Barthesin kuvailemat laulutavat rinnastuvat erityisesti urkurin käyttämään artikulaation tapaan sekä muihin musiikin esittämisen ominaisuuksiin, esimerkiksi agogiikan käyttöön.

Feno- ja genosoiton piirteiden havainnointi voi luoda uusia tapoja kuunnella urkumusiikkia sekä sanallistaa kuuntelukokemuksen herättämiä tuntoja. ”Barthes-korvalla” urkumusiikkia kuuntelevan on kuitenkin mahdollista säilyttää oma subjektiivinen mielipiteensä – Barthesin musiikin esittämistä koskevat teoriat ovat välillä ristiriidassa myös hänen omien mieltymystensä kanssa.

Bartheslaista feno- ja genosoittoa koskevat soittokokeeni osoittivat, että käytettävän soittimen sointiin vaikuttavat erityispiirteet vaikuttavat myös soittajan ruumiilliseen soiton kokemuksen ja syntyvän kuulokuvan suhteisiin – non legato -artikulaatiota tukevalla soittimella soittamisen ruumiillinen kokemus voi soittajan mielessä assosioitua

miltei sitovaan legatosoittoon, soivan lopputuloksen kuitenkin pysyessä non legatona. Tutkimukseni osoittaa myös, etteivät soittajan toiminnan tietoon perustuva ja intuitiivinen taso näyttäydy bartheslaisessa viitekehyksessä toisiaan poissulkevina ilmiöinä – soittajan tietoa kantava ruumis on läsnä sekä feno- että genosoitossa, Barthesin mainitseman sielun, mutta myös ruumiin kannattelemassa esityksessä.

Vaikka tulkitsen Duprén legatokäsityksen olleen melko staattinen, tarjoaa bartheslainen viitekehys, urkurin ruumiin läsnäolon ja sen määrän sääteleminen osana soittotapahtumaa, mahdollisuuden legaton tiiviyden varioimiseen. Duprén urkukoulun kontekstissa tämän legaton tiiviyden vaihtelevuuden voidaan nähdä sijoittuvan Duprén esittelemien legaton soinnillisten ääripäiden, kuivan ja tahmaisen legaton välille. Erilaisten legaton asteiden välillä liikkuessaan urkuri voi löytää soittoonsa vapautta, jatkuvassa prosessissa olevaa ilmaisullista eläväisyyttä.

Itselleni Barthesin *le grain de la voix* on tuottanut uuden tavan aistia musiikkia, sekä sen kuulijana että esittäjänä. Urkumusiikin kuulijana olen oppinut kiinnittämään tarkempaa huomiota soittajan käyttämään artikulaatioon, soiton sisältämien yksityiskohtien sekä kokonaisuuden ja musiikin virtaavuuden suhteisiin. Urkuja soittaessani Barthesin ajatukset ruumiin läsnäolosta muistuttavat minua rentouden ja soittimeen syntyvän kontaktin tärkeydestä. Barthesin ajatus ruumiin läsnäolosta on rentouden ohella kannustanut ja rohkaissut minua etsimään omaa ja persoonallista ilmaisutapaani, niin sanottua omaa ääntäni. *Grainin* käsite on auttanut minua myös sanoittamaan soittaessani kokemiani tuntemuksia.

Tutkimukseni jälkeen olen huomannut pohtivani feno- ja genosoittojen rajapintaa – mikä ja kuka lopulta määrittää, edustaako soitto feno- vai genoesittämisen ihanteita? Tätä problematiikkaa haluan tarkastella tulevissa tohtoriopinnoissani. Samoin haluan pureutua genosoiton, Duprén musiikin esittämistä koskevien ohjeiden sekä vallitsevien olosuhteiden, käytettävän soittimen, rekisteröinnin ja akustiikan välisten suhteiden tarkasteluun.

Koen lisensiaatinopintojeni aikana löytäneeni Barthesista inspiroivan keskustelu-kumppanin, jonka kirjoituksiin tutustuminen on tarjonnut minulle uuden lähestymistavan urkujensoittoon sekä urkumusiikin tutkimiseen. Tämän uuden lähestymistavan toivon

rohkaisevan myös muita muusikoita heittäytymään selittämättömän vietäväksi, matkoille oman ruumiin ja musiikin avaruuksiin.

FIN

LÄHTEET

Soitonoppaat ja nuottilähteet

Bonnet, Joseph (toim.) 1918. *J. S. Bach, Fifteen Pieces for Organ, Historical Organ-Recitals in five Volumes, Vol. II*. New York: Schirmer.

Dupré, Marcel. 1920. *Trois Préludes et Fugues, op. 7*. Paris: Alphonse Leduc.

Dupré, Marcel. 1924. *Gammes de Pédale*. Paris: Editions Alphonse Leduc.

Dupré, Marcel. 1925a. *Traité d'improvisation à l'Orgue*. (Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue, Volume 2.) Paris: Alphonse Leduc.

Dupré, Marcel. 1925b. *Symphonie-Passion, op. 23*. Paris: Alphonse Leduc.

Dupré, Marcel. 1927. *Méthode d'Orgue*. Paris: Editions Alphonse Leduc.

Dupré, Marcel (toim.) 1938a. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue, Volume I, Neuf Préludes et Fugues*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1938b. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue, Volume II, Huit Préludes et Fugues, Passacaille et Fugue*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1938c. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume III, Trois Fantaisies et Fugues, Cinq Toccatas et Fugues*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1939a. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume IV, Six Sonates en trio*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1939b. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume V, Huit petits Préludes et Fugues, Trois Préludes, Neuf Fugues, Cinq Fantaisies*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1940a. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume VI, Quatre Concertos, Deux Trios, Pièces Diverses*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1940b. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume VII, Quarante Cinq Chorals du petit Livre d'Orgue*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1940c. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume VIII, Vingt et un Chorals du Dogme en Musique et Prélude et Fugue en mi-bémol*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1941a. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume IX, Les Dix-huit Chorals de Leipzig*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1941b. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume X, Trois Chorals Transcriptions, Trois Partitas et Variations Canoniques*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1941c. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume XI, Trente-deux Chorals divers (A à J)*. Paris: Bornemann.

Dupré, Marcel (toim.) 1941d. *J. S. Bach, Ouvres Complètes pour Orgue Volume XII, Vingt Chorals divers (L á W), Treize Chorals supplémentaires, Sinfonias des 29e et 146e Cantates*. Paris: Bornemann.

Emans, Reinmar ja Schneider, Matthias (toim.) 2018. *J. S. Bach, Sämtliche Orgelwerke Band 10, Einzeln überlieferte Choralbearbeitungen H–Z*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Falcinelli, Rolande. 1971. *Initiation à l'Orgue*. Paris: Bornemann.

Forsman, Folke. *Urkukoulu – Orgelskola*. 2001. Helsinki: WSOY.

Griepenkerl, Friedrich Conrad; Roitzsch, Ferdinand ja Keller, Hermann (toim.) 1952. *J. S. Bach, Orgelwerke Band V, Orgel-Büchlein, Choralvariationen*. Leipzig: Peters.

Kilian, Dietrich (toim.) 1984. *J. S. Bach, Orgelwerke Band 7, Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke*. Kassel: Bärenreiter.

Kloz, Hans (toim.) 1961. *J. S. Bach, Orgelwerke Band 3, Die einzeln überlieferten Orgelchoräle. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter.

Langlais, Jean ja Jaquet-Langlais, Marie-Louise. 1984. *Méthode d'Orgue*. Paris: Éditions M. Combre.

Lemmens, Jacques-Nicolas. 2007 [1862]. *École d'Orgue*. Mainz: Edition Schott.

Lohmann, Heinz (toim.) 1969. *J. S. Bach, Sämtliche Orgelwerke Band 9, Einzelne Choralbearbeitungen, Anhang: Varianten*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Messiaen, Olivier. 1953. *Livre d'Orgue*. Pariisi: Alphonse Leduc.

Nies-Berger, Edouard ja Schweitzer, Albert (toim.) 1954. *J. S. Bach, Complete Organ Works Volume VI, Miscellaneous Compositions on the Chorale*. New York: Schirmer.

Pirttimaa, Kati. 1996. *Louis Vierne: Méthode d'Orgue – Suomennos ja käsikirjoituksen tarkastelua*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Tournemire, Charles. 1936. *Précis d'exécution, de registration, et d'improvistion à l'Orgue*. Paris: Éditions Max Eschig.

Tournemire, Charles. 1949. *Petite Méthode d'Orgue*. Paris: Éditions Max Eschig.

Vierne, Louis. 1927. *Pièces de Fantaisie, Suite No 3 Op. 54*. Pariisi: Editions Henry Lemoine.

Widor, Charles-Marie ja Schweitzer, Albert (toim.) 1912/1940. *J. S. Bach, Passacaglia et Thema Fugatum in C minor*. New York: Schirmer.

Widor, Charles-Marie ja Schweitzer, Albert (toim.) 1913a. *J. S. Bach, Complete Organ Works Volume III, Preludes and Fugues of the Mature Master-Period (Part 1)*. New York: Schirmer.

Widor, Charles-Marie ja Schweitzer, Albert (toim.) 1913b. *J. S. Bach, Complete Organ Works Volume IV, Preludes and Fugues of the Mature Master-Period (Part 2)*. New York: Schirmer.

Musiikkitallenteet

Alain, Marie-Claire. 1994a. *Bach, Complete Works for Organ, Vol. 1*. Erato 4509-96718-2.

Alain, Marie-Claire. 1994b. *Bach, Complete Works for Organ, Vol. 2.* Erato 4509-96719-2.

Alain, Marie-Claire. 1994c. *Bach, Complete Works for Organ, Vol. 4.* Erato 4509-96721-2.

Alain, Maire-Claire. 2018. *Bach, Complete Works for Organ, CD 4*. Erato 0190295634537.

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1979. *Schumann: Dichterliebe, op. 48.* Deutsche Grammophon 415 190-2.

Koito, Kei. 2009. *Bach, Organ Masterworks, Vol. 1*. Claves Records CD 50–2908.

Panzéra, Charles. 1992a. *Mélodies Françaises*. Emi CDH 7 64254 2.

Panzéra, Charles. 1992b. *Melodies de Gabriel Fauré*. Dante Production LYS 003.

Panzéra, Charles. 2009. *Schumann: Dichterliebe, op. 48*. A Treasury of Great Interpretations CD-1235.

Roth, Daniel. 2012. *Daniel Roth plays Bach*. Ifo-Classics ORG 7244.2.

Souzay, Gerard. 2003. *Fauré: Mélodies*. Testament SBT 1311.

Kirjallisuus

Aho, Marko. Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi – Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta. *Musiikki*, 2/2004, 23–38.

Barthes, Roland. 1957. L'art vocal bourgeois. Teoksessa *Mythologies*, 168–170. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1982a [1970] Le troisième sens. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 43–61. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1982b [1976] Écoute. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 217–230. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1982c [1970]. Musica Practica. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 231–235. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1982d [1972]. Le grain de la voix. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 236–245. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1982e [1977]. La musique, la voix, la langue. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 246–252. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1982f [1975]. Rasch. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 265–277. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, Roland. 1985a [1970]. The Third Meaning. Teoksessa *The Responsibility of Forms*. Engl. Richard Howard, 41–62. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985b [1976]. Listening. Teoksessa *The Responsibility of Forms*. Engl. Richard Howard, 245–260. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985c [1970]. Musica Practica. Teoksessa *The Responsibility of Forms*. Engl. Richard Howard, 261–266. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985d [1972]. The Grain of the Voice. Teoksessa *The Responsibility of Forms*. Engl. Richard Howard, 267–277. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985e [1977]. Music, Voice, Language. Teoksessa *The Responsibility of Forms*. Engl. Richard Howard, 278–285. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985f [1975]. Rasch. Teoksessa *The Responsibility of Forms*. Engl. Richard Howard, 299–312. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland. 1993a [1973]. *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen, Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland. 1993b [1968]. Tekijän kuolema. Teoksessa *Tekijän kuolema – Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, 111–117. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland. 1993c [1970]. Kolmas merkitys. Teoksessa *Tekijän kuolema – Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, 135–156. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland. 1993d [1978]. Virkaanastujaisluento. Teoksessa *Tekijän kuolema – Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, 228–249. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland. 1994 [1957]. Porvarillinen laulutaide. Teoksessa *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen, 152–154. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Barthes, Roland. 2010 [1977]. *Rakastuneen kielellä*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Butt, John. 2002. *Playing with History – The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chew, Geoffrey. 2001a. *Articulation and phrasing*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952

Chew, Geoffrey. 2001b. *Legato*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16290

Chorell, Hanna. 2021. Laulajan kehon queer-potentiaali – liediä Barthesin kanssa. *Musiikki*, 2/2001, 111–136.

Dupré, Marcel. 2007. *Souvenirs*. Paris: Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré.

Forsblom, Enzio. 1994. *Mimesis – Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Gadamer, Hans-Georg. 2005 [2004]. *Hermeneutiikka – Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

Gröndahl, Laura. (toim.) 2023. *Taiteellinen tutkimus.* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Saatavilla: https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/

Gustafsson Burgmann, Marianne. 2021. *Mimesiksestä subliimiin – Legatolla vaikuttaminen 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin estetiikassa*. Taiteilijakoulutuksessa suoritettavan tohtorintutkinnon tutkielma. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Harnoncourt, Nikolaus. 1986 [1982]. Suom. Hannu Taanila. *Puhuva musiikki – Johdatus musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Helsinki: Otava.

Hellsten, Hans. 2002. *Instrumentens drottning, Orgelns historia och Teknik*. Stockholm, Bokförlaget Natur och Kultur.

Hämäläinen, Kati. 2002. *Le Bon Goût – Ranskan klassisen urkumusiikin (1650–1800) esittämiskäytäntö*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kaye, Nicholas. 2001. *Tournemire, Charles*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28225

Kolehmainen, Taru. 2001. *Ruumis, kalmo, keho*. Kotimaisten kielten keskus. Saatavilla: https://kotus.fi/kolumni/ruumis-kalmo-ja-keho/

Kooiman, Ewald. 1995. Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor and the French Bach Tradition. *The American Organist*, 3/1995, 56–64.

Laukvik, Jon. 1996. *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Laukvik, Jon. 2010. *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2, The Romantic Period*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Murray, Michael. 2019. *Marcel Dupré – The Work of a Master Organist*. Second edition. Paris: Association des amis de l'art de Marcel Dupré.

Near, John R. 2019. *Widor on Organ Performance Practice and Technique*. Rochester: University of Rochester Press.

Ochse, Orpha. 1994. *Organists and organ playing in nineteenth-century France and Belgium*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Oramo, Anna-Maaria. 2016. *Soljuen sormista sieluun – Näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Pelto, Pentti. 2023. *Urkujen tekniikkaa kahden vuosituhannen ajalta*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Petersen, Lise Helmer. 2001. Aspekter af "Le Grain de la Voix" – stemmens krop. *Cæcelia*, 1/2001, 149–162.

Poizat, Michel. 1992 [1986]. *The Angle's Cry – Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Käänt. Arthur Denner. Ithaca & London: Cornell University Press.

Porthan, Olli. 2015. *Johann Sebastian Bachin urkuteoksen Klavierübung III rekisteröinti*. Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Proust, Marcel. 1919. *Un amour de Swann*. Paris: Gallimard.

Proust, Marcel. 1968 [1919]. *Kadonnutta aikaa etsimässä, Swannin tie, Combray*. Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.

Proust, Marcel. 1977 [1919]. *Kadonnutta aikaa etsimässä (2), Swannin tie, Swannin rakkaus, Paikannimet: nimi*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.

Proust, Marcel. 1979 [1919]. *Kadonnutta aikaa etsimässä (3), Kukkaanpuhkeavien tyttöjen varjossa 1. Rouva Swannin ympärillä*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.

Proust, Marcel. 1982 [1919]. *Kadonnutta aikaa etsimässä (4), Kukkaanpuhkeavien tyttöjen varjossa 2. Paikannimet: Paikkakunta*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.

Proust, Marcel. 1985 [1954]. *Kadonnutta aikaa etsimässä (5), Guermantesin tie 1*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.

Proust, Marcel. 1986 [?]. *Kadonnutta aikaa etsimässä (6), Guermantesin tie 2*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.

Pyylampi, Olli. 2019. *Rekisteröimisen taito – Tapausesimerkki urkurin äänikertavalintojen perusteista saksalaisromanttisessa ohjelmistossa*. Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ taiteilijakoulutuksessa. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Sabatier, François. 2014 [2001]. *Lemmens, Jacques-Nicolas*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.16384

Sams, Eric. 2001. *The Romantic Lied*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611

Sargent, Sarah Maria. 2001. *Touch (ii)*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28209

Schaueter-Maubouet, Helga. 2016. *Tournemire, Charles; Werke*. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Saatavilla: https://www-mgg-online-com.ezproxy.uniarts.fi/articles/mgg12978/1.0/id-910acadb-423d-403f-ce7b-e2eff64753b0

Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 2007. ”Barthes, ääni-kieli ja musiikki”. Teoksessa *Vastarinta/ Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*, toim. Harri Veivo, 54–73. Helsinki: Yliopistopaino.

Steed, Graham. 1999. *The Organ Works of Marcel Dupré*. New York: Pendragon Press.

Tunley, David ja Noske, Frits. 2001. *Mélodie*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42953

Tuppurainen, Erkki. 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–1950*. Taiteellisella linjalla suoritettavaan musiikin tohtorin tutkintoon liittyvä tutkielma. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Varto, Juha. 2020 [2017]. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto-yliopisto.

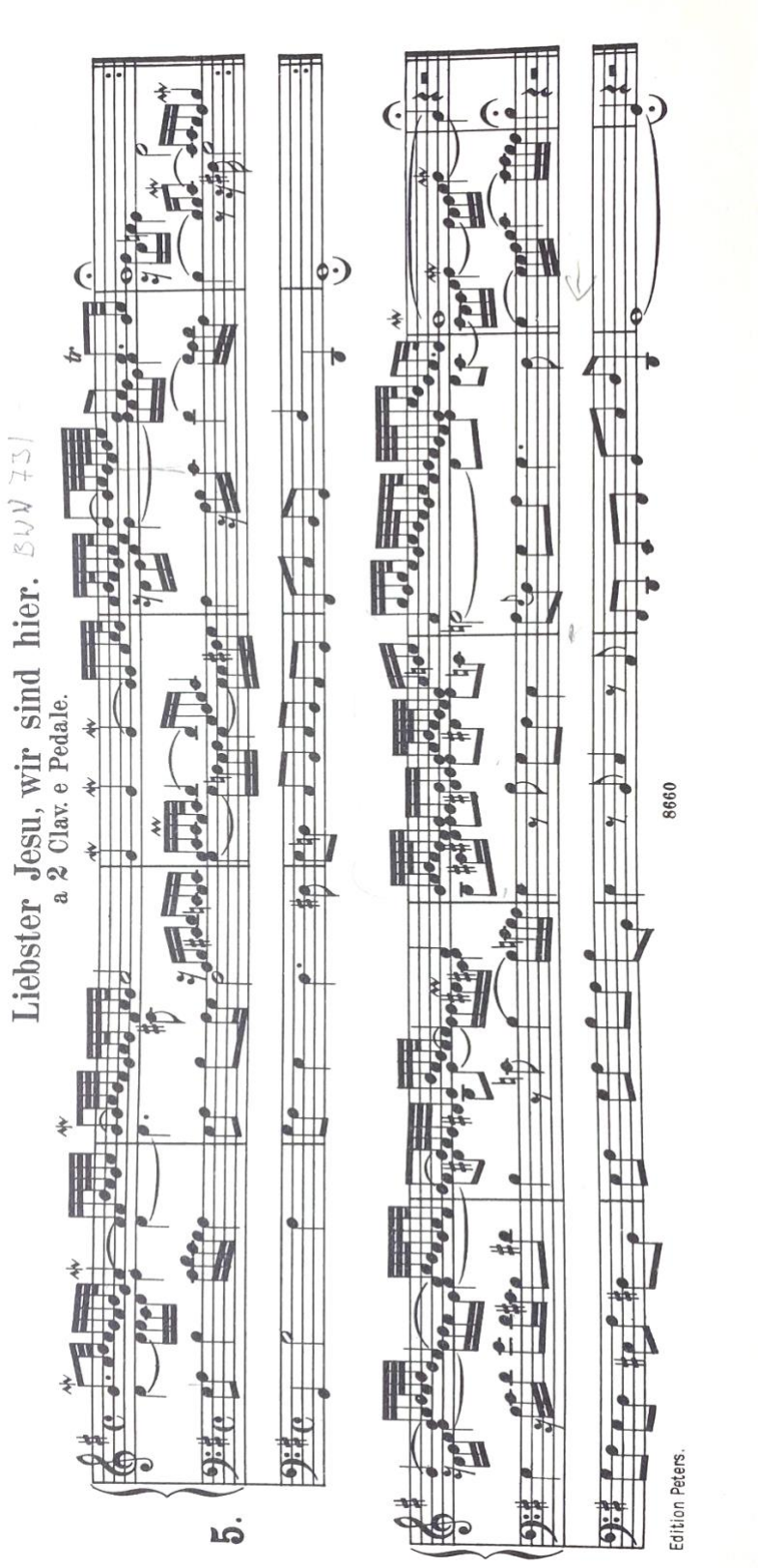
Välimäki, Susanna. 2005. Musiikki, ruumis ja ääni – ja k. d. lang. Filosofinen ja musiikkianalyyttinen vuoropuhelu. Teoksessa *Musiikin ja filosofian estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla, 359–394. Helsinki: Yliopistopaino.

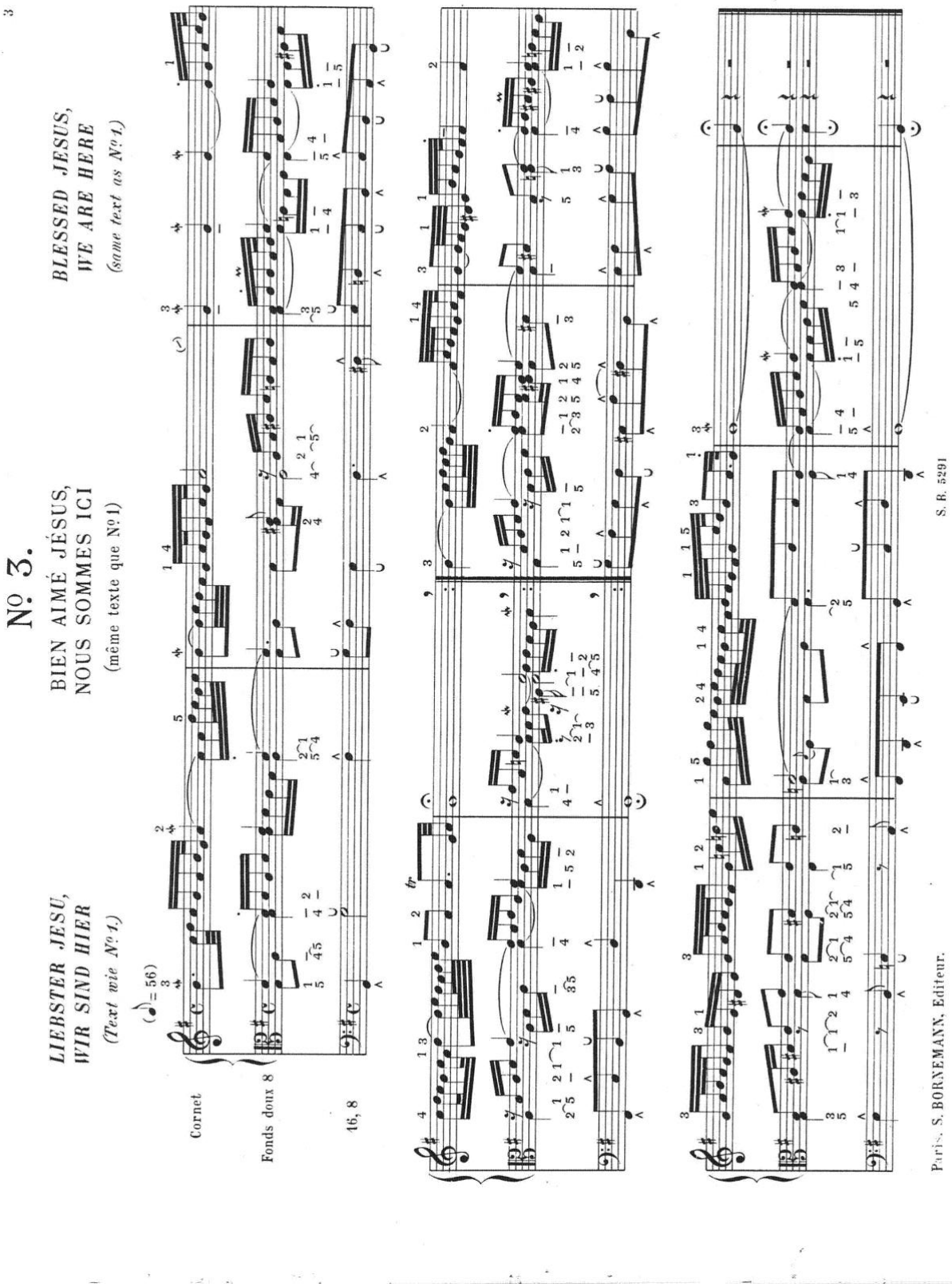
Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet – Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Väitöskirja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Weitner, Carol A. 1991. *Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer*. Väitöskirja. Rochester: Eastman School of Music of the University of Rochester.

Wilson, Blake ja Buelow, George J. & Hoyt, Pater A. 2001. *Rhetoric and music*. Grove Music Online. Saatavilla: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166

LIITTEET

Liite 1: J. S. Bach: Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731 (Griepenkerl, Roitzsch ja Keller 1952, 105)

Liite 2: J. S. Bach: Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731 (Dupré 1941d, 3)



Liite 3: Helsingin Musiikkitalon Organo-salin Verschueren-urkujen dispositio

Verschueren Orgelbouw 1994.

I Pääpillistö (HW) C-d^3	II Yläpillistö (OW) C-d^3	Jalkiopillistö (Ped) C-d^1
Quintadena 16′	Gedackt 8′	Untersatz 16′
Prinzipal 8′	Prinzipal 4′	Oktave 8′
Hohlflöte 8′	Rohrflöte 4′	Oktave 4′
Oktave 4′	Oktave 2′	Mixtur 5f
Spitzflöte 4′	Gemshorn 2′	Posaune 16′
Nasat 3′	Sifflöte 1 1/3′	Trompete 8′
Oktave 2′	Sesquialtera 2f	Cornet 2′
Mixtur 4f	Scharf 4f	
Dulzian 16′	Dulzian 8′	
Trompete 8′		
II/I		
I/P		
II/P		
Tremolo (II)		

Liite 4: Helsingin Kallion kirkon lehteriurkujen dispositio

Åkerman & Lund Orgelbyggeri 1995.

I Grand Orgue C-a^3

Montre 16′
Bourdon 16′
Montre 8′
Bourdon 8′
Violoncelle 8′
Flûte harmonique 8′
Prestant 4′
Octave 4′
Quinte 2 2/3′
Doublette 2′
Plein jeu 7r
Cornet 5r
Trompette 8′
Clairon 4′

II Positif expressif C-a^3

Quintaton 16′
Cor de nuit 8′
Salicional 8′
Unda maris 8′
Dulciane 4′
Flûte douce 4′
Doublette 2′
Carillon 1–3r
Cor anglais 16′
Trompette 8′
Clarinette 8′

Effet d'Orage
Tirasse Grand Orgue
Tirasse Positif
Tirasse Récit
Anches Pédale
Octaves Graves Grand Orgue
Octaves Graves Récit
Tremolo Positif
Expression Positif

III Récit expressif C-a^3

Bourdon 16′
Flûte traversière 8′
Viole de gambe 8′
Voix céleste 8′
Flûte octaviante 4′
Viole d'amour 4′
Quinte 2 2/3′
Octavin 2′
Basson 16′
Trompette 8′
Clairon 4′
Basson et hautbois 8′
Voix humaine 8′

Pédale C-f^1

Soubasse 32′
Contrebasse 16′
Soubasse 16′
Basse 8′
Bourdon 8′
Violoncelle 8′
Flûte 4′
Bombarde 16′
Trompette 8′
Clairon 4′

Expression Récit
Tremolo Récit
Anches Grand Orgue
Anches Positif
Anches Récit
Introduction Grand Orgue
Copula Positif/Grand Orgue
Copula Récit/Grand Orgue
Copula Récit/Positif

Liite 5: Groningenin Martinin kirkon urkujen dispositio

Arp Schnitger 1740. (Alain 1994a, 26.)

I Rückpositiv C-c^3	II Hauptwerk C-c^3	III Oberwerk C-c^3	Pedal CD-d^1
Quintadena 16′	Praestant 16′	Praestant I–III 8′	Praestant 32′
Praestant 8′	Octaaf 8′	Holfluit 8′	Praestant 16′
Roerfluit 8′	Salicet 8′	Octaaf 4′	Subbas 16′
Bourdon 8′	Quintadena 8′	Nasard 3′	Octaaf 8′
Octaaf 4′	Gedekt 8′	Sesquialtera II	Gedekt 8′
Speelfluit 4′	Octaaf 4′	Mixtuur IV–VI	Roerquint 6′
Gedektquint 3′	Gedektfluit 4′	Trompet 16′	Octaaf 4′
Nasard 3′	Octaaf 2′	Vox humana 8′	Octaaf 2′
Octaaf 2′	Vlakfluit 2′		Nachthoorn 2′
Fluit 2′	Tertian II		Mixtuur IV
Sesquialtera II	Mixtuur IV–VI		Bazuin 16′
Mixtuur IV–VI	Scherp IV		Dulciaan 16′
Cimbel III	Trompet 8′		Trompet 8′
Basson 16′	Viola da gamba 8′		Cornet 4′
Schalmei 8′			Cornet 2′
Hobo 8′			

HW/RP
OW/HW
2 Tremulants

Liite 6: Röthan Georgen kirkon urkujen dispositio

Gottfried Silbermann 1721. (Alain 1994c, 34.)

Manual I	Manual II	Pedale
Bordun 16′	Quintadena 8′	Principal 16′
Principal 8′	Gedackt 8′	Posaune 16′
Rohrflöte 8′	Principal 4′	Tromete 8′
Octava 4′	Rohrflöte 4′	
Spitzflöte 4′	Nasat 3′	
Quinta 3′	Octava 2′	Tremulant
Mixtur III	Tertia 1 3/5′	Pedalkoppel (I/Ped)
Cymbeln II	Quinta 1 ½′	Manualschiebekoppel (II/I)
Cornet III	Sifflet 1′	
	Mixtur III	

Liite 7: Opinnäytekonserttien ohjelmat

Konsertti 1

Helsingin Kallion kirkko 28.4.2015 klo 19.30

Cathédrales – Musique architecturale et tons éternels

Louis Vierne (1870 – 1937)	Cathédrales Op. 55 n:o 3
Charles-Marie Widor (1844–1937)	Trois Nouvelles Pièces Op. 87
	I Claddique d'hier (Moderato)
	II Mystique (Andante)
	III Classique d'aujoud'hui (Moderato)
	Symphonie X "Romane" Op. 73
	I Moderato
	II Choral (Adagio)
	III Cantilène (Lento)
	IV Final (Allegro)

Konsertti 2

Helsingin Kallion kirkko 16.10.2016 klo 18

Les parfums de la mystique

Thierry Escaich (1965–)	Évocation II
Jehan Alain (1911–1940)	Postlude pour l'office de complies
Louis Vierne (1870–1937)	Fantômes Op. 54 n:o 4
Marcel Dupré (1886–1971)	Evocation Op. 37 I Moderato II Adagio con tenerezza III Allegro deciso