



Soljuen sormista sieluun

Näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen
vuosien 1650–1730 ranskalaisessa
cembalomusiikissa ja sen soittamisessa



ANNA-MAARIA ORAMO

EST 28

DOCMUS-
TOHTORIKOULU

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2016

SOLJUEN SORMISTA SIELUUN

à Wanda Landowska et Thérèse de Lisieux

ANNA-MAARIA ORAMO
SOLJUEN SORMISTA SIELUUN

Näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen
vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa
ja sen soittamisessa

EST 28
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2016

Kirjallisen työn ohjaaja:
MuT Päivi Järviö

Kirjallisen työn tarkastajat:
MuT Assi Karttunen
MuT Laura Wahlfors

Kustos:
MuT Päivi Järviö

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
EST 28
© Anna-Maaria Oramo

Kannen kuva ja suunnittelu: Päivikki Kallio
Taitto: Johanna Luoma-Tuominen
Paino: Juvenes Print, Tampere 2016

ISSN 1237-4229
ISBN 978-952-329-035-8
ISBN (sähköinen) 978-952-329-036-5

Anna-Maaria Oramo
Soljuen sormista sieluun
Näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen vuosien 1650–1730
ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon kirjallinen työ 2016
175 sivua + 5 liitesivua

TIIVISTELMÄ

Laulamisen jäljittelemisen oli yleinen ja laajalle levinnyt säveltämisen ja soittamisen kauneusihanne 1600–1700-lukujen länsimaisessa soitinmusiikissa. Jäsennän tutkimuksessani laulun esikuvaa ilmentäviä soitto- ja sävellystapoja vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja osoitan niiden merkityksen cembalonsoitossa.

Käsittelen laulamisen jäljittelemistä osana esittäjän esteettisiä, teknisiä ja ilmaisullisia tavoitteita ja esittelen tapoja, joilla laulamisen esikuvallisuus tuodaan soittamisen käytäntöön. 1600–1700-lukujen primäärilähteisiin tukeutuen tutkin tätä käytännönläheisten pääteemojen, cembalon äänenmuodostuksen, soljuvan esitystavan ja äänen jatkamisen puitteissa. Tuon esiin nimenomaan taiteilijan kokemuksesta nousevaa tietoa, jota punnitsen alkuperäislähteiden valossa. Tutkimukseni tarkempia kohteita ovat cembalon kosketus, artikulaatio, tekstuuri, resonanssi ja ornamentointi, joiden tarkastelua havainnollistan 1600–1700-lukujen merkittävän ranskalaisen cembalomusiikin avulla. Osoitan myös, miten Jacques Champion de Chambonnièresin muusikkous edisti Ranskan laulullista cembalotyylä ja avaan keskustelun *air de courin* yleisten ornamenttien ilmaisullisista vastineista Jean Henry d’Anglebertin cembalomusiikissa.

Osoitan tutkimuksellani, että laulaminen oli vuosien 1650–1730 ranskalaisen cembalomusiikin esikuva, mikä ilmeni monin eri tavoin ohjelmiston säveltämisessä ja sen soittamisessa. Muiden muassa selkeä legato koettiin historiallisessa ranskalaisessa cembalokoulussa välttämättömäksi osaksi luontevaa soittotapaa, ja sitomista tarkoittava *couler* liitettiin soljuvuuden, virtaavuuden ja laullisuuden mielikuviin. Taiteelliseen työskentelyyni pohjaava tutkimukseni tuottaa myös muita laulamisen esikuvallisuutta korostavia tuloksia koskien muun muassa kosketusta, resonanssia ja ornamentointia.

Avainsanat: taiteellinen tutkimus, laulamisen jäljitteleminen, cembalo, ranskalainen cembalomusiikki, esittäminen, kosketus, artikulaatio, cembalotekniikka, esittämiskäytännöt, Chambonnières, d'Anglebert, Couperin

ABSTRACT

The imitation of singing was a common and wide-spread aesthetic ideal of composing and playing instrumental music during the 17th and 18th centuries. In my study, I analyse the impact of the ideal of singing on French harpsichord music between 1650 and 1730, and show its significance for harpsichord playing.

I analyse the imitation of singing as a part of a performer's technical and expressive objectives, and I demonstrate the means to put this knowledge into practise. With the aid of primary sources from the 17th and 18th centuries, I analyse vocality in the framework of such practical themes as sound production on the harpsichord, flowing execution and continuous sound. I emphasize the insights that arise from my own artistic work, which I ponder in light of these primary sources. The more precise subjects of my research are touch, articulation, texture, resonance and ornamentation on the harpsichord. I demonstrate my findings by using examples from the most significant French harpsichord repertoire of the 17th and 18th centuries. Further, I describe how the musicianship of Jacques Champion de Chambonnières has enhanced the French vocal harpsichord style. I also open a discussion about typical ornaments of the *air de cour* and their expressional parallels in the harpsichord music of Jean Henry d'Anglebert.

Based on the results of my study, I argue that the ideal of vocality had a significant impact on the composing and playing of French harpsichord music in the 17th and 18th centuries. Among other findings, I emphasize that a legato that keeps its clarity was understood as an essential part of the nature of harpsichord playing in the historical French harpsichord school. My results also show that *couler*, a concept indicating a style of playing wherein no note stops until the next begins, was connected with the images of flowing and vocality. Based on my artistic research, my study produces answers to questions of touch, resonance and ornamentation, which further emphasize the significance of singing as the ideal of playing.

Keywords: artistic research, imitation of singing, harpsichord, French harpsichord music, performing, touch, articulation, harpsichord technique, historically-informed performance practise, Chambonnières, d'Anglebert, Couperin

PRÉLUDE À L'IMITATION

Kun kuulin *Musica Antiqua Kölnin* levytyksen Johann Sebastian Bachin *Die Kunst der Fugesta* 1990-luvulla, oli tuleva polkuni muusikkona selvä. Tuolloin en kuitenkaan vielä osannut selittää, miksi vaikutuin Reinhard Goebelin ja Phoebe Carrain taidoista muotoilla jousen-vetojaan. Paljon myöhemmin aloittaessani tohtoriopintojani tiesin, että tuossa esityksessä minua oli kiehtonut tiedostava ja täyteen ilmaisuvoimaan kietoutunut tekotapa. Miksi valita periodisoittimet, miten ääni tuotetaan ja suhteutetaan muihin, miksi näin tehdään, miten fraasi muotoillaan, miten se alkaa hiljaisuudesta, kehittyä ja päättyä. Voimakkaan ilmaisullinen ja historiallisesti tiedostava muusikkous olikin minulle ainoa mahdollinen tie.

Tutkielman kirjoittamisprosessi oli pitkä ja monivaiheinen. Tunnustelin myös toista aihetta, Wanda Landowskan henkilökuvaa mikrohistoriallisesta näkökulmasta, mutta pian oli kuitenkin todettava veren vetävän vanhan musiikin esteettisten peruskysymysten äärelle. En ole erityisesti vokaalimusiikin ihailija, mutta pitkä kokemus laulajien kanssa työskentelemisestä vaikutti näkökulman valintaan. Aiheen rajaus nimenomaan ranskalaiseen cembalomusiikkiin oli luontevaa Ranskaan ja ranskan kieleen liittyvän taustani takia. Valintaa tuki myös käytännöllisyys, sillä ranskalaista cembalomusiikkia on tutkittu paljon, ja alkuperäislähteiden kuvauksia on saatavilla runsaasti.

Lopullisen sinetin aihevalinnalleni painoi erään kollegani cembalon käsittely Louis Couperinin *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerissa*. Intuitiivisesti olin varma siitä, että hän yhtyi 1600-luvun Pariisin ääneen ja ominaishajuun, jonka edelleen vaistoan Marais'n pikkukaduilla. Tulkinta koetteli rauhaani vuosikausia, ja minun oli yksinkertaisesti pakko yrittää selvittää, mikä ohjasi tämän cembalistin korvaa, ajattelua ja kehollista kokemusta. Kysyinkin asiaa häneltä itseltään, mutta hän ei osannut suoranaisesti vastata. Lähdin tutkimaan cembalon ääntä, artikulaatiota, kosketusta ja resonanssia ja etsimään niistä kokemustani ohjaavaa yhteistä nimitäjää. Kun oivalsin sittemmin soveltavani kehollisesti sisäistettyä 1600-luvun esteetiikkaa, laulamisen jäljittelemistä, koin päässeeni riittävän lähelle etsimääni.

Tutkimusprosessini aikana olen pohtinut, lukenut ja soittanut erittäin paljon. Halusin tehdä tutkimuksen, josta jäisi taiteellisessa tutkimuksessani käyttämiäni

työtapoja kuvaava pätevä dokumentti. Halusin myös saavuttaa hyvän tuntemuksen jonkin esittämiskäytäntöjen kysymyksen alueelta. Tutkimustyö eteni ensin muun työskentelyn ohella verkkaisemmin, kunnes sain tutkimustani suuresti edistäneen tohtorikoulutettavan paikan Taideyliopistolta vuodeksi.

Tutkimus on parhaimmillaan yhteistyötä ja vuorovaikutusta upeiden ihmisten kanssa. Suurin kiitokseni kuuluu Päivi Järviölle huikean asiantuntevasta ja innostavasta ohjauksesta, kärsivällisyydestä, pitkäjänteisyydestä ja kollegiaalisuudesta. Lämmin kiitos Anne Kauppalalle mielenkiintoisesta ohjauksesta keskeytyneen projektin parissa, Elina Mustoselle korkeatasoisesta esitarkastuksesta, Kati Hämäläiselle avokätisestä mentoroinnista, Assi Karttuselle, Jonte Knifille ja Laura Wahlforsille tutkielmaani edistäneistä kommenteista, tohtorikonserteissani esiintyneille taiteilijoille musiikkiyhteistyöstä ja lautakunnan jäsenille avartavista ohjeista. Sydämellinen kiitos Päivikki Kalliolle kirjan kannen suunnittelusta ja Johanna Luoma-Tuomiselle taitosta. Kiitos myös Sibelius-Akatemian tukisäätiölle tutkielmaan kohdistetusta apurahasta.

Kunnioittava kiitokseni kuuluu kollegoille ja ystäville, jotka monin tavoin edesauttoivat työskentelyäni ja ajatusprosessejani. Skip Sempén kanssa käydyt soitto-, kuuntelu- ja keskusteluhetket Rue Frédérick Sautonilla, inspiroitunut musisointi Nathalie Stuzmannin kanssa ja Evelyn Tubbin laulunopetus ja Dowland-tulkinnat ovat jättäneet minuun pysyvän jäljen. Erityinen kiitos Annamari Pöhlhölle ja Anthony Rooleylle avusta lähdeaineiston kanssa ja Aapo Häkkiselle sekä Helsingin Barokkiorkesterille keskusteleavasta musiikillisesta yhteistyöstä. Kiitos myös Anneli Arholle, Marcus Castrénille, Pierre Hantaille, Tapani Koivulalle, Markus Kuikalle, Pilvi Listo-Tervaportille, Tuomas Malille, Markus Malmgrenille, Mitzi Meyersonille, Johanna Rossille, Laura Visapäälle ja Ilton Wjuniskille.

Lopullinen kiitos kuuluu perheelleni, erityisesti miehelleni Roman Chladalle väsymättömästi avusta alkuperäislähteiden parissa, aiheiden läpi käymisestä kansani ja panostuksesta nuottiesimerkkien tekemisessä. Rakkaan kiitoksen saa myös tyttäreni Rebekka Chlada, joka ensin kantorepussa tuhisten ja vähän myöhemmin Teletappien avustuksella antoi yhteisestä ajastamme kirjoittamista varten. Kiitos kaikesta kuuluu laulavan pianismin suurmestari Liisa Pohjolalle, Ilkka Oramolle puolisoineen ja Sakari Oramolle perheineen.

Kaltenleutgeben 16.7.2016

Anna-Maaria Oramo

SISÄLLYS

PRÉLUDE À L'IMITATION	10
JOHDANTO	14
1 LAULUN ESIKUVA TUTKIMUKSEN KOHTEENA	14
1.1 Esilaulanta – tutkimuksen viitekehys	15
1.2 Laulaminen soitinmusiikin ihanteena.	17
1.3 Laulamisen jäljitteleminen soittamisen käytännöissä	21
1.4 Työn rakenne ja sen keskeiset lähteet	25
1.5 Tutkimusmenetelmät	27
1.6 Tutkiva taiteilija	28
KOSKETTAMISEN TASOJA	30
2 KOSKETUS	31
2.1 Ranskalaiset cembalokoulut	31
2.2 Cembalon luonnollinen ääni	34
2.3 Ranskalaisen <i>toucher'n</i> monet merkitykset.	37
2.4 Kosketuksen soittotuntuma.	39
2.5 Rameaun kosketus	42
2.6 Kosketuksen taide	46
3 ARTIKULAATIO	51
3.1 Cembalosoiton artikulaation ydinkysymyksiä	51
3.2 <i>Détaché</i> , katkaisemisen tapa.	58
3.3 <i>Distinguer</i> , jäsentävä tapa	61
3.4 <i>Couler</i> , soljuva tapa	63
3.5 <i>Lier</i> , resonanssin tapa	70
3.6 <i>Ordentlich Fortgeben</i> ja <i>couler</i> – näkökulmia sitovuuteen	74
3.7 François Couperinin legato.	78

SOLJUVA SOITTO	88
4 LAULUN ESIKUVA CHAMBONNIÈRESIN SOITOSSA	89
4.1 Chambonnières Le Gallois'n kuvaamana	89
4.2 Laulavan cembalotyylin luoja	94
4.3 Kauniin kosketuksen pioneeri ja melodian mestari	97
4.4 Virtuosisuus (<i>jeu brillant</i>) ja soljuvuus (<i>jeu coulant</i>) sopusoinnussa	102
4.5 Improvisaatio ja ornamentointi	106
4.6 <i>Allemande la Raren</i> vokaalisuus	108
5 VOKAALISET ORNAMENTIT	116
5.1 <i>Air de courin</i> ornamentit ja cembalomusiikki	116
5.2 <i>Port de voix</i> , laulullinen ornamentti	120
5.3 Trillikuviot melodian elävöittäjinä	123
5.4 <i>Accent / Aspiration</i> , ohimenevä henkäys.	127
5.5 <i>Doublement du gosier</i> ja säveltoistot	130
5.6 <i>Soutien de la voix</i> ja äänen paisutusefekti.	133
5.7 Diminuutio, cembalonsoiton kaunein ornamentti	135
6 RESONANSSI, CEMBALON SIELU	141
6.1 Jatkuvan äänen jäljitteleminen	141
6.2 Äänen sisässä, preludin sisällä	148
6.3 Esittämisen nykyhetkessä	156
 JOHTOPÄÄTÖKSET	 160
7 PETITE REPRISE	160
7.1 Tutkimuksen tulokset	160
7.2 Työtavoista ja työn hedelmistä	164
 LÄHTEET	 168
 LIITE	 176
TOHTORINTUTKINNON OPIN- JA TAIDONNÄYTE -KONSERTTISARJA	176

JOHDANTO

1 LAULUN ESIKUVA TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Laulamisessa on jotain ihmistä syvästi koskettavaa, mystistä ja puhuttelevaa. Ihmisiä ääntä pidetään yleisesti ottaen myöskin kauniina, eikä tähän ole juuri poikkeuksia. Niin oopperan historia kuin rockmaailmakin todistavat lauluäänen ihannoimisesta lukemattomia esimerkkejä. Tuskin myöskään minkään instrumentin taitaja voisi koskaan saada osakseen samanlaista ihailua kuin laulajat saavat. Inhimillistä ääntä ja sen taitavia käyttäjiä on palvottu erilaisin tavoin kautta aikojen. Tutkimanani ajanjaksona 1600–1700-luvun Ranskassa lauluääni nähtiin kykyineen transsendenttina ja kuulijan lumoavana asiana, joka saattoi temmata kuulijan sieluineen toiseen tilaan.¹

Laulamisen jäljitteleminen on eräs ilmenemismuoto mystisestä yhdistymisestä kauneuden esikuvaan. Se läpäisee musisoimisen eri tasot ja asettuu niin muusikon henkilökohtaiseen kuin jaettavaankin kokemukseen. Lähestyn taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä laulamisen jäljittelemistä taiteilijan prosessina pyrkii kauneuteen. Tarkemmin määriteltynä käsittelen kysymystä, miten laulamisen jäljitteleminen ilmenee vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa.

Vieläkin yksityiskohtaisemmin sanottuna tutkin laulamisen jäljittelemistä ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa soljuvan *couler*-soittotavan, siitä johdetun ranskalaisen legaton ja cembalon resonanssin luoman äänen jatkumisen kautta. Tarkemmin määriteltynä selvitan, miten laulun esikuva ilmenee vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja miten muusikko tähän osallistuu. Lähestymistavassani minua kiinnostavat vähemmän esimerkiksi artikulaatio sinänsä tai ornamenttien oikeaoppinen toteuttaminen. Kiinnostavampaa on, miten cembalisti ilmentää niissä laulun 1600–1700-luvun ihanteita, kauneutta, luonnollisuutta, soljuvuutta, melodisuutta, pakottomuutta, linjakkuutta ja jatkuvuutta.

1 Järviö 2014: 53.

Selvitän myös, kuinka cembalon luonnollista ääntä on hyödynnetty ranskalaisessa cembalomusiikissa ja kuinka sitä voidaan edelleen hyödyntää soittamisessa. Sivuan tutkimuksessani myös laulamisen puhuvuuden jäljittelyä, johon en kuitenkaan ensisijaisesti keskity.

Tutkimusasetelmani on sopivan haasteellinen, sillä cembalon äänen ominaisuudet edustavat peräti laulun vastakohtaa. Äänen näppäävä syttymistapa, tasavahvuisuus kaikissa rekistereissä ja kykenemättömyys dynaamisiin vaihteluihin luovat mielikuvan ensisijaisesti jostain muusta kun laulamisesta. Cembalo on kuitenkin mielestäni potentiaalisesti laulullinen instrumentti, minkä pyrin osoittamaan.

Tutkimukseni päätavoitteet ovat osoittaa laulun esikuva ilmenemismuotoineen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sanallistaa laulamisen jäljittämistä taiteellisen työskentelyni kautta saaduista tutkimustuloksista. Painopiste ei kuitenkaan ole omassa työskentelyssäni vaan primäärilähteiden viesteissä, niiden analyysissä ja ymmärtämisessä. Tavoitteeni on myös vastata cembalotaiteen ajankohtaisiin kysymyksiin ja avata niistä keskustelua kollegiossa. Painotan kuitenkin, etten esitä laulun jäljittämisen edustavan kaikkea musisointia, vaan tarjoan välineitä sen käsittelemiseen pätevänä cembalonsoiton lähestymistapana muiden joukossa. *Historically informed performance practice* -perinteeseen liittyvänä tutkimukseni nojaa historialliseen lähdeaineistoon. Se tarjoaa tulokulmia myös muille kosketinsoittajille ja historiallisista esittämiskäytännöistä kiinnostuneille.

1.1 Esilaulanta – tutkimuksen viitekehys

Tutkimukseni asettuu viitekehukseen, jossa laulun esikuva tunnustetaan olennaiseksi länsimaisen musiikin elementiksi noin vuosien 800–1750 välillä. Se määrittelee ajanjakson soitinmusiikin kehittymistä ja eriytymistä itsenäiseksi taidemuodokseen. Musiikki oli gregoriaaniselta kaudelta alkaen koko Euroopassa ensin vokaalista. Vasta vähitellen syntyi instrumenttien tukemaa vokaalimusiikkia, ja 1500-luvun lopulla musiikki alkoi eriytymään erilliseksi vokaali- ja soitinmusiikiksi. Tämä prosessi jatkuu edelleen, eikä soittimilla musisoimisen suhde laulamiseen välttämättä enää nykyaikana ole tunnistettavissa lainkaan.

Soitinmusiikin vokaalinen sidonnaisuus on tutkimukseni lähtökohta. Kuten Lorenzo Bianconi toteaa, 1600-luvulla soitinmusiikin rooli on käytännöllisesti ja tilastollisesti vaatimaton vokaalimusiikin rinnalla.² Musiikki vuoden 1700 molemmin puolin tarjoaakin otollista materiaalia, koska laulun esikuva on havaittavissa

2 Bianconi 1987: viii.

sen kirjoitustavoissa ja soittamisen ihanteissa monella tavalla. Laulamisen jäljittelemisen on ihanne nimenomaan itsenäisessä soitinmusiikissa, jonka puitteissa sen tutkiminen on mielekästä. Tästä syystä en pureudu yksityiskohtaisesti laulamisen tapoihin vaan cembalomusiikkiin ja sen soittamiseen, joissa ilmennetään lauluäänänen ominaisuuksia ja laulamiseen 1600–1700-luvulla liitetyjä hyveitä.

Tutkimukseni varsinainen kohde on ranskalainen cembalomusiikki, jonka kultakausi voidaan ajoittaa vuosien 1650–1730 välille. Ajanjakso sijoittuu aktiivisimpaan eriytymisvaiheeseen, jolloin soitinmusiikki kehittyi nopeasti vokaalisten esikuvien saatelemana. Tuolloin myös ranskalainen cembalokulttuuri nousi kukoistukseensa. Cembalomusiikista kehittyi taidemuoto, jota harjoitettiin hovissa ja salongeissa ja joka heijasteli Pariisin musiikkielämän uusia suuntauksia. Solistisen cembalomusiikin eriytyminen, jota voidaan painettujen laitosten ansiosta tutkia alkaen vuodesta 1670, onkin tärkeä merkkipaalu myös laulun esikuvasta ammentavien soittotapojen tutkimukselleni.³

Olen valinnut aineistoksi cembalomusiikkia pääasiassa Jacques Champion de Chambonnièresilta (1601/2–1672), Louis Couperinilta (1626–1661), Jean Henry d’Anglebertilta (1635–1691) ja François Couperinilta (1668–1733). Valintaani vaikuttivat heidän musiikistaan välittyvät sointi-ihanteet, joissa cembalon luonnollisen äänen houkuttelemisen ja lauluäänänen ominaisuuksien jäljittelemisen kohtaavat. Ranskalainen cembalomusiikki on kiitollinen tutkimuskohde, sillä sen erityispiirteitä valottavia alkuperäislähteitä on saatavilla runsaasti. Erilaisten nuottilähteiden lisäksi käytettävissä on tutkielmia ja aikalaiskuvauksia.

Jätän tällä erää pureutumatta laulutekstiin ja kieleen, enkä tarjoile niitä myöskään omissa esimerkeissäni. Rajaan työni näin, koska minulla ei soittajana ole riittävän kiinteää suhdetta tekstiin. Samalla painotan näkemystäni, että puhuvuus soittamisessa ei ole millään tavalla tekstisidonnaista, eikä sen välttämättä tarvitse korostaa tekstin sanomaa. Käsitellenkin puhuvuutta yleiskäsitteenä vivahteikkaalle ja pohditulle ilmaisulle, joka pyrkii välittämään merkityksiä ja tunnetiloja. Tässä teksti voi toki olla innoittajana mutta ei määrittelijänä. Rajaan tutkimuksestani pois myös tarkemman perehtymisen Ranskassa vuosina 1650–1730 käytettyjen cembaloiden äänenmuodostukseen.⁴ Ellen toisin mainitse, olen ajatellut kirjoittaes-

3 Painettua cembalomusiikkia ei Ranskassa tunneta ennen Jacques Champion du Chambonnièresin *Pièces du clavecinin* julkaisuvuotta. Ennen 1600-luvun puoliväliä ranskalainen soolocembalomusiikki oli ollut pitkään enimmäkseen improvisaatiota, jonka käytäntöjä ei tunneta kovin paljoa. (Gustafson 2004: 117–118.)

4 Ranskassa tänä aikana suosituista soittimista on kirjoittanut suomeksi muiden muassa Kati Hämäläinen (1994: 142–156). Muita teoksia aiheesta esimerkiksi *Early Keyboard Instruments* 1980, 1984 & 1989. The New Grove Musical Instruments Series. New York, London: W.W. Norton & Company.

sani viimeistään vuoteen 1700 mennessä vakiintunutta flaamilais-ranskalaista cembalotyyppejä, jossa on pitkä resonanssi. Rajaan tutkimukseni varsinaisista kohteista pois myös sormitukset, vaikka käsitellenkin niitä luvussa 4.6 artikulaation havainnollistamisessa.

Pohdin ranskankielisten termien merkitystä niissä konteksteissa, joissa ne lähteissä esiintyvät. Koen tämän tärkeäksi, sillä kuten Patricia Ranum toteaa, kun 1600-luvun kirjoittaja käyttää esimerkiksi sanoja *harmonie*, *chant* tai *mouvement*, hän ei puhu sointuanalyysista tai sinfonian osista vaan ilmaisusta.⁵ Terminologian viitekehyksenä olen käyttänyt Ranumin teosta *The Harmonic Orator* sekä muiden muassa vuoden 1694 *Dictionnaire de l'Académie française* internet-versiota. Suomen kielelle vierasperäiset termit olen kursivoinut paitsi silloin, kun kysymys on vakiintuneista musiikkitermeistä joko yleisesti tai nimenomaan vanhan musiikin alalla.

Ennen pureutumista vuosien 1650–1730 ranskalaiseen cembalomusiikkiin ja sen soittamiseen esittelen luvussa 1.2 laulamisen jäljittelemisen ihannetta 1600–1700-lukujen musiikissa laajemmin eri puolilta Eurooppaa. Tavoitteenani on näin kertoa, miten yleinen estetiikka laulamisen jäljitteleminen oli 1600–1700-luvuilla. Selitän myös, kuinka laulaminen ja lauluääni on ymmärretty kauneuden ja luonnollisuuden vertauskuvina ja ylivertaisina soittamiseen ja soitinmusiikkiin nähden. Pohjustan samalla laulullisuuden yhteyttä melodisuuteen ja soljuvuuteen, asetelmaa, joka on koko tutkielmani kannalta keskeinen.

1.2 Laulaminen soitinmusiikin ihanteena

Mitä soittaja siis jäljittelee laulamissa? Hän jäljittelee luontoa, lauluäänien alkuperäistä luontoa. Perustan käsitykseni useisiin historiallisiin lähteisiin. 1600- ja 1700-lukujen laulamisen jäljittelemisessä on kysymys ensisijaisesti lauluäänien eli täydellisenä pidetyn instrumentin luonnon ja sen täyteen mittaan harjoitettujen kykyjen jäljittelemisestä, samaistumisesta. Laulua ja lauluinstrumenttia pidettiin luonnollisempina ja alkuperäisempinä ja kuin soitimia äänineen. Lauluäänien luonto kykyineen oli siis ylivertainen ja itsessään tavoiteltava, ja sitä pyrittiin jäljittelemään soitinmusiikilla ja soittotavoilla. Seuraavassa pureudun laulun luonnon ja ylivertaisuuden jäljittelemiseen syvällisemmin soittamisen käytännön kannalta.

5 Ranum 2001: 11.

Laulamisen ylivertaisuus oli eräänlainen itsestäänselvyys, josta useimmat 1600–1700-lukujen lähteet vaikuttavat olleen yksimielisiä. Joissain laulaminen nostetaan niin suureen arvoon, että sitä pidetään jopa kaiken musisoimisen mittarina.⁶ Johann Mattheson (1681–1764) kiteyttääkin: ”kaikki soitettu on pelkästään laulamisen jäljittelyä.”⁷ Näkökulma painottaa yksiselitteisesti arvoja, joihin soitinmusiikin odotettiin pyrkivän. Myös Johann Ernst Galliardin (1687–1747) mukaan vokaalinen taide on ”luontonsa” ja ”taiteensa” puolesta soitinmusiikkia ylivertaisempaa, sillä soittimet eivät omalla äänellään ja kyvyillään kykene samaan kuin lauluääni.

Jos musiikissa yleensä on viehätysvoimaa, koko järkevä maailma on yhtä mieltä siitä, että vokaalinen taide on ylivoimaista instrumentaalimusiikkiin nähden sekä luonnon että taiteen puolesta: luonnon, koska epäilemättä se oli ensin; taiteen, koska lauluääni voidaan opettaa ilmaisemaan kauniimpia ja tarkempia ääniä kuin instrumentit.⁸

Lauluäänen luonnollisuuden teema on esillä myös Bénigne de Bacillyn (1625–1690) tutkielmassa *Remarques curieuses de l'Art de bien chanter* (ensipainos 1668). Teos on keskeinen käyttämäni primäärilähde ensinnäkin siksi, että kirjoittaja esittelee siinä laulamisen jäljittelemisen käytäntöjä eri soittimille. Toisekseen teos valottaa koko 1600-luvun ajan yleisen, joko moni- tai yksiaänisen luuttusäestyksellisen säkeistolaulun, *air de courin*, myöhäisvaiheen piirteitä. *Air de cour*, jota käsittelen eräänä ranskalaisen cembalomusiikin tärkeistä esikuvista, käsitti monenlaisia vakava- ja kevytmielisiä aariatyyppejä kuten *air sérieux*, *air à boire*, *air à danser* ja *air tendre*.⁹ Erityisesti yksiaänisissä *aireissa* melodian ambitus on suppea ja harvoin oktaavia laajempi.¹⁰ *Aireja* esitettiin yksityisluonteisissa tilaisuuksissa kuten salongeissa ja julkisissa tilaisuuksissa, näytelmissä, baleteissa ja oopperoissa ja jopa uskonnollisissa tilaisuuksissa.¹¹ Tämän laulutyyppin ominaisuuksista tutkimukseni keskiöön nousee sen melodian muoto.

Bacilly esittelee näkemyksensä lauluäänestä ”luonnollisena äänenä”, johon nähden soittimien ääni on kehittämä.

6 Genewein 2014: 15.

7 ”Nun ist ja alles gespielte eine blosser Nachahmung des Singens” (Mattheson 1999 [1739]: 307).

8 ”If there are Charms in Musick in general, all the reasonable World agrees, that the *Vocal* has the Pre-eminence, both from *Nature* and *Art* above the Instrumental: From *Nature*, because without doubt it was the first; from *Art*, because thereby the Voice may be brought to express Sounds with greater Nicety and Exactness than Instruments” (Tosi 1743 [1723]: iv).

9 Tunley 1982: 11.

10 Karttunen 2006: 51.

11 Gordon-Seifert 2011: 11.

– – Instrumenttien melodia (*le Chant des Instruments*) on ääni, jonka taide on keksinyt jäljitelläkseen luonnollista ääntä.¹²

Mitä Bacilly tarkoittaa sanoessaan ”*Le Chant des Instruments*”? Patricia Ranum selventää, että nimitystä *chant* käytetään melodiasta tai kappaleen ylimmästä äänestä sekä vokaali- että instrumentaalimusiikissa. Kun instrumentti soittaa melodiaa, se myös jäljittelee laulamista.¹³ Bacilly tuokin laulamisen jäljittelemisen kokonaisuuteen tekijän, ”instrumenttien melodian”. Nähdäkseni hän viittaa sillä melodiaan itseensä ja sen tulkintaan soveltuvaan ihanteelliseen musisoinnin tapaan eikä pelkkään instrumenttien ääneen. Bacilly painottaa myös lauluäänen yliverstaista luontoa, jonka kanssa soittimet eivät voi kilpailla mutta jota ne voivat jäljitellä. Vain lauluääni on aito instrumentti ja täydellinen kaikkine ominaisuuksineen, sävyineen, kykyineen ja tapoineen. Se on luonnollinen, koska ihminen ei ole rakentanut sitä. Soittimien luonnon epätäydellisyyteen perustuukin koko laulamisen jäljittelemisen pyrkimys.

Luonnon ihannointi on kytköksissä myös laajempaan filosofiseen ajatteluun ja saa vastakaikua muista taiteista.¹⁴ Luonnon jäljitteleminen kuitenkin on erittäin laaja esteettinen viitekehys, johon en tässä yhteydessä voi tarkemmin perehtyä. Tutkimukseni kannalta olennaisimpia ovat sen ranskalaiset musiikkiin ja käytöskulttuuriin kytketyt määritelmät. Esimerkiksi Jean-Laurent Le Cerf de la Viévillen (1674–1707) käsitykseen luonnollisesta käytöksestä liittyvät yksinkertaisuus, pakottomuus ja spontaanisuus, joiden vastakohtia ovat tunteellisuus ja keinotekoisuus.¹⁵

Miten luonnollisuutta sovelletaan soittamisessa? Mattheson tarkentaa käsitteen merkityssisältöä soitinmusiikissa kuvaillen sitä soljuvuutena. Näin hän tuo luonnollisuuden hiukan lähemmäs käytäntöä. ”Mikään luonnon ei voi olla soljuvaa”¹⁶, ja sävelletyn melodian tulisi olla ”laullinen ja soljuva”¹⁷. Mattheson avaa ajatustaan edelleen kuvauksessa soljuvuudesta jonain, jossa ei ole pakkoa.

12 – – *Le Chant des Instruments est un son que l'Art a inuenté pour imiter la Voix naturelle*” (Bacilly 1993 [1679]: 243).

13 Ranum 2001: 42.

14 Esimerkiksi arkkitehti Andrea Palladion (1508–80) mukaan kaikkien taiteiden oli jäljiteltävä luontoa ja varottava vieraantumasta siitä. ”Dico adunque, che essendo l'Architettura (come anche sono tutte le altre arti) imitatrice della Natura; niuna cosa patisce, che aliena & lontana sia da quello, che essa Natura comporta” (Palladio 1570: 87).

15 Le Cerf (1704) teoksessa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (ks. Fader 2003: 38).

16 ”nichts kann fließen, was unnatürlich ist” (Mattheson 1999 [1739]: 226).

17 – – singbar und fließend” (Mattheson 1999 [1739]: 307).

Kaikkien stemmojen, niin korkeiden, matalien kuin keskellä harmoniaakin, tulisi esitellä tietynlaista **niiden tyyliin sopivaa cantabilea**. Stemmojen tulisi olla muodostetut niin, että ne laulavat kunnolla ilman vastusta ja pakottamista, vaikka ne eivät olisikaan yhtäläisen kauniita ja jopa silloin, kun kappaleet ovat pelkille soittimille.¹⁸

Tulkitsen Matthesonia, että soittajien tulisi jäljitellä laulamisen luonnollisuutta soljuvin ja pakottomin soittotavoin. Ihanteen olisi yllettävä soittajan ajatusmaailmaan, tahtotilaan, soittotapoihin ja tekniikkaan. Toteutuakseen mielekkäästi laulavuuden on tällöin myös oltava sisään kirjoitettuna sävellystyyleihin, kuten Mattheson ohjeistaa.

Mihin jäljittelemisen käsite asettuu ranskalaisen 1600–1700-lukujen musiikin viitekehyksessä? Osittain se liittyy antiikin ihannointiin¹⁹ mutta saa tarkemman merkityksen eräänlaisena elävöittämisenä. Alkuperäisen kohteen kauneus muunnetaan jäljittelyssä uudelle kielelle ja uuteen muotoon. Näin jäljittelemisen antaa kunnian kohteelleen ja ilmaisee sen kauneutta jäljittelijän omin keinoin. Tarkennan tätä ajatusta Le Cerfin kuvausten avulla. Runoudessa jäljittelemisen merkitsee ”sen tekemistä sanoin, mitä maalari tekee väreillä.” Oopperan kohdalla musiikin kauneus merkitsee ”oopperoiden runouden saattamista todella puhuvaksi maalaukseksi.”²⁰ Laulamisen, täydellisen kohteen, jäljittelemisen tarkentuu näin edelleen. Se tarkoittaa soittimien epätäydellisen luonnon muuntamista ja ylittämistä, uusien sointi-ihanteiden luomista.

Kokoan nyt yhteen edellä esittämäni ajatukset laulamisen jäljittelemisestä. Se tarkoittaa 1600- ja 1700-lukujen ranskalaisessa estetiikassa ainakin lauluäänen äänenmuodostuksen, tapojen ja kykyjen jäljittelemistä. Tämä konkretisoituu melodisuuden ja soljuvuuden soveltamisena soitossa, soittimien puutteellisen luonnon ylittämisenä ja näitä ihanteita ilmentävien soittotapojen kehittämisenä. Oheinen asiakokonaisuuksien joukko on tarkka tutkimusasetelmani ja pohjustaa tutkimukseni keskeisiä kysymyksiä. Mitä laullisuutta ilmentävä soljuvuus merkitsee ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa? Millaisena laulun esikuva

18 ”Alle Stimmen und Parteyen, sowohl oben und unten, als in der Mitte einer Harmonie, müssen, **nach ihrer gebührenden Art** [lihavointi Mattheson], ein gewisses *Cantabile* aufweisen, und so beschaffen seyn, daß sie sich füglich, ohne Zwang und Wiederwärtigkeit, obwol nicht alle in gleicher Schönheit, singen lassen: und wenn die Sätze auch nur blossen Instrumenten gewidmet wären” (Mattheson 1999 [1739]: 184).

19 Jäljittelemisellä tarkoitettiin antiikissa käsityötaidosta eroavaa esittävää taitoa – Aristoteles kuvaa Runousopin luvussa 1 rytmiä, kieltä ja melodias jäljittelemisen välineinä. (Ks. Reinert, Seppä, Vuorinen 2009: 15, 40.)

20 Le Cerf 1704, ks. Ranum 2001: 363.

näyttäytyy vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa, ja miten sitä jäljitellään soittamisessa?

Seuraavassa aluvuussa 1.3 luon katsauksen primäärilähteiden mainintoihin laulamisen jäljittelemisen 1600–1700-lukujen metodeista, joista eräs keskeisimmistä on laulamisen havainnointi. Kuvauksista käy ilmi italialaisen laulutaiteen muodikkuus, ja esiin nousee myös laulamisen puhuvuus. Esittelen myös Bacillyn laulamista läheisemmin ja etäisemmin jäljittelevien soittimien jaottelun, jota sovellan tutkimuksesani cembalonsoiton näkökulmasta. Määrittelen Bacillya mukaillen, mitkä soittimen ominaisuudet jäljittelevät laulamista puhtaimmin, ja miksi ajattelen cembalon jäljittelevän laulamista epäsuorasti ja kaksinkertaisesti.

1.3 Laulamisen jäljitteleminen soittamisen käytännössä

Laulun alkuperäisen ja ylivertaisen luonnon jäljitteleminen on puettu eri tyyppi-siksi käytännön ohjeiksi monissa 1600–1700-lukujen soiton oppaissa. Lähteissä kehotetaankin jäljittelemään esimerkiksi laulamisen puhuvuutta, vokaalista ornamentointia, melodisuutta ja lauluäänen jatkuvuutta. Niissä puhutaan lisäksi äänenväriin, esittämisen ja äänen tuottamisen jäljittelemisestä. Koska mainintoja on suhteellisen paljon, laulamisen eri osa-alueilla on oletettavasti ollut voimakas vaikutus soitonopetukseen. Claire Genewein osoittaa esimerkiksi, että 1700-luvun soitinten taitajat käyttivät tekstiä kappaleiden harjoittelemisessa.²¹

Eräs käyttökelpoiseksi koettu keino tutustua hyvään laulamisen tapaan on ollut havainnointi. Johann Joachim Quantzin (1697–1773) mukaan huilistit saavuttavat näin vaivattomasti hyvän soittamisen tavan, kehittyvät adagioiden koristelussa ja kasvavat todellisiksi muusikoiksi.²² Carl Philipp Emmanuel Bach (1724–1788) lupaa, että cembalistitkin hyötyvät hyvien laulajien kuuntelemisesta.²³ Myös Johann Ernst Galliard kertoo laulajamestari Tosin havainnoineen parhaiden laulajien tapoja Euroopan-matkoillaan.²⁴

21 Genewein 2014: 279.

22 Quantz 1985 [1752]: 115. Hitaat *Adagiot* olivat Quantzin aikana taidonnäytteitä, joiden avulla muusikot esittelivät kykyään koristella ja välittää musiikin kautta tunnetiloja. Taustalla vaikuttaa myös taitavien laulajien koristelemisen ja erityisesti italialainen laulutaide.

23 Alkukielinen sitaatti: ”Einen grossen Nutzen und Erleichterung in die ganze Spiel-Art wird derjenige spüren, welcher zu gleicher Zeit Gelegenheit hat, die Singe-Kunst zu lernen, und gute Sänger fleißig zu hören” (Bach 1978 [1753]: 13).

24 ”Pier Francesco Tosi, the Author of the following Treatise, was an *Italian*, and a Singer of great Esteem and Reputation. He spent the most part of his Life in travelling, and by that Means heard the most eminent Singers in *Europe*, from whence, by the help of his nice Taste, he made the following Observations.” (Tosi 1743 [1723]: vii.)

Edes laulajat eivät siis olleet vapautettuja kauneuden jäljittelemisestä täydelli-
sestä instrumentistaan huolimatta. Päinvastoin, laulajan vastuu oli erityisen suuri,
koska kaikki muut jäljittelivät hänen tekemisiään. Bacillykin pitää havainnointia
parhaana keinona omaksua kirjoittamattomia laulutaiteen vivahteita. Hän keho-
taa laulunopiskelijoita lyöttäytymään hyvien kollegoiden seuraan ja altistumaan
koristeluideoille.²⁵ Havainnot ovat näin sulautuneet osaksi omaa musisointia.

Laulamisen ylivertaisuutta ei kyseenalaistettu missään, mutta ihanteet vaihte-
livat ajasta ja paikasta riippuen. Minkälainen laulaminen oli kirjoittajien mieles-
tä jäljiteltävää? Bacillyn tutkielmasta tulkitsen, että parhaita *air de courin* esittäjiä
olivat ne äänellisesti korkeatasoiset laulajat, jotka taisivat kaikki ranskan kielen
hienosäädöt ja koristelun vivahteet.²⁶ Bach puolestaan ylistää italialaista pehmeää
laulutapaa, joka vaikutti huomattavalla tavalla saksalaiseen makusuuntaan.²⁷ Quan-
tz mainitsee konkreettisenä esimerkkinä italialaisten laulajien kyvyt yhdistää rinta-
ääni falsettiin.²⁸

Maininnat italialaisen laulutaiteen esimerkillisyydestä eivät yllätä, sillä olihan
Italia ollut jo renessanssiaikana vokaalimusiikin suurtehdas. 1600-luvun kuluessa
italialaisesta perinteestä suodattui vaikutteita myös ranskalaiseen soitinmusiikkiin.
Vaikutteiden siirtyminen oli vilkasta, sillä kuten Tunley sanoo, italialaiset yhtey-
det Ranskan hoviin olivat olleet elinvoimaisia jo ainakin vuosisadan alusta. *Seconda
pratican*²⁹ vaikutuksia on osoitettavissa ranskalaisessa musiikissa kiistattomasti kui-
tenkin vasta 1650-luvulta alkaen.³⁰ Italialaisen musiikin vaikutus ranskalaiseen on
tutkielmassanikin esillä, mutta sen merkitys jää painotuksessani toissijaiseksi.

Laulun esikuva on niin kiinteässä yhteydessä 1600-luvun soitinmusiikkiin, että
sitä on miltei mahdoton tarkastella erillisenä. Nykysoitajalle on kuitenkin hyödyl-
listä ymmärtää, minkälaiset soittimen ominaisuudet ja soittotavat edustaisivat lau-
lamisen jäljittelemistä ranskalaisille historian muusikoille. Bacillysta on tässä apua,
sillä hän tulee määritelleeksi laulamisen jäljittelemisen olemusta ja käytäntöjä soit-
timille. Hän mainitsee muutamia tavoitteelle otollisimpia instrumentteja, joiden
luontaisiin ominaisuuksiin kuuluu kauan soivan tai pitkän äänen tuottaminen.

25 Bacilly 1993 [1679]: 226–227.

26 Bacilly 1993 [1679]: 209.

27 Bach 1995 [1753]: 82.

28 Quantz 1985 [1752]: 55.

29 *Prima ja seconda pratica*, vanha ja uusi käytäntö, ovat Claudio Monteverdin käyttöön
ottamia termejä. Uuden käytännön tunnusmerkkeinä pidetään tekstin priorisointia konsonoivan
harmonian sijasta, mikä näkyy muun muassa Monteverdin madrigaalityylissä ja siinä käytetyissä
sävellystekniikoissa. Tekstin esiintuomiseksi Monteverdi käytti vapaita dissonansseja, melodisia
intervalleja, kromatiikkaa, yllättäviä modulaatioita, resitatiivinomaisia vapaita rytmejä ja diminu-
tioita. (Oramo 2002: 6–7.)

30 Tunley 2004: 38, 40.

Kaikista instrumenteista jotkut jäljittelevät sitä (laulamista) lähimmin kuten urut, viola da gamba ja viulu. Niiden ääni ei häivy yhtä nopeasti kuin muiden instrumenttien, vaan se pysyy niin kauan kun soittaja haluaa.³¹

Tulkitsen, että soittimet, joiden äänenmuodostus jäljittelee laulamista luonnostaan, ovat sitä lähempänä kuin muut. Bacilly mainitsee esimerkiksi viola da gamban ja viulun, mutta ryhmään voidaan lukea myös muut melodiset soittimet.³² Bacillylla mukaellen voitaisiin myös sanoa, että niiden ääni jäljittelee laulamista luonnollaan. Toisin sanoen, kun viulisti soittaa, ääni jatkuu niin kauan kuin jouta riittää. Tilanne on siis samankaltainen kuin laulajan hengitystekniikassa. Ymmärrän tällaisen soittimen äänellisiin perusominaisuuksiin sisäänrakennetun jäljittelemisen laulamisen suoraksi jäljittelemiseksi.

Bacilly lukee myös urut lähimmin jäljitteleviin siksi, että ne pystyvät tuottamaan katkeamatonta ääntä. Toisin kun viulun pitkiä ääniä, urkujen ääntä ei kuitenkaan voida muotoilla enää syttymisen jälkeen, vaan se soi kunnes kosketin vapautetaan. Annibal Gantez (1607–1668) käsitteleeekin urkujen ääntä mielestäni Bacillytä täsmällisemmin äänen jatkajana. Hän rinnastaa tässä urut luuttuun, mutta luonnehtii soittimia kuitenkin eri tavoin. Uruissa äänen jatkaminen perustuu soimiseen ja luutussa resonanssiin.

Uruissa on jatkuva ääni, sillä niin kauan kun painatte kosketinta, soitin jatkaa ääntä mutta ei yhtään enempää. Luutulla on resonoiva ääni, koska vielä sitten kun äänen ottaminen on päättynyt, se jatkaa jonkinlaisen äänen tuottamista.³²

Bacillyn ja Gantez'n kuvauksista päättelen, että pitkään soivan ja jatkuvan äänen osalta jotkut soittimet jäljittelevät laulamista luontaisemmin kuin toiset. Koska 1600- ja 1700-lukujen viitekehyksessä soittimien äänenmuodostus ei kuitenkaan koskaan ole laulamisen täydellisen luonnon kaltaista, niiden kyvyt pitkään tai jatkuvaan ääneen ovat vain jäljitelmiä. Ääntä on siis joka tapauksessa elävöitettävä.

Kaikkien soittimien puutteellisuus lauluinstrumenttiin nähden ilmenee lisäksi erittäin konkreettisesti kykenemättömyydessä tuottaa tekstiä. Bacilly mainitseekin puhuvuuden perusteeksi lauluinstrumentin ylivertaisuudelle.

31 "Entre tous les Instrumens il y en a qui l'imitent de plus pres, comme l'Orgue, la Viole & le Violon, dont le son ne se perd pas si-tost que celuy des autres Instrumens, mais se soutient tant qu'il plaist à celuy qui les touche" (Bacilly 1993 [1679]: 244).

32 "Le (son) continu c'est celuy de l'orgue, parce qu'autant que vous tenez le doigt sur la touche, il continue le Son & non pas davantage. Le Resonnant, c'est celui du Luth, parce qu'encores que vous avez cessé ne laisse pas de rendre encores quelque harmonie." (Gantez teoksessa Ledbetter 1987: 27.)

Mutta ihmisäänellä, sen lisäksi että se on luonnollinen, on vielä etu olla puhuva siinä missä muut (äänet) ovat mykkiä.³³

Bacilly todennäköisesti viittaa ”puhuvuudella” laulajan tekstiin ja kerrontaan mutta saattaa Galliardin tavoin viitata myös lauluäänen vivahteikkuuteen. Hän ei syvenny yksityiskohtaisesti soittimien puhuvuuteen, jota valottavat joskus soittimille osoitetut oppikirjat.³⁴ Ajattelen itse, että tekstielementin puuttuessa soittajat voivat jäljitellä lauluäänen puhuvuutta sanattomasti esimerkiksi muotoilemalla ääniä puheen painotusten mukaisesti tai välittämällä tekstin tunnetiloja. Tämä onkin eräs anteliimmista laulamisen jäljittelemisen osa-alueista ja koskettaa yhtäläisesti kaikkia.

Lauluinstrumentin kaltaisuuden periaatteita, kykyä pitkään ja jatkuvaan äänen, vivahteikkuuteen ja puhuvuuteen, voidaan soveltaa kaikkiin soittimiin. Kosketinsoittimet ovat äänenmuodostukseltaan laulamisen luonnollisuudesta melodisia soittimia kauempana, mutta niidenkin läheisyydessä on eroja. Cembalo vaikuttaa asettuvan ihanteesta kaikkein kauimmaksi, sillä se ei jäljittele laulamista suoraan luonnollaan, eikä sen ääni ei jatku tai kykene dynaamiseen vivahteikkuuteen. Kuitenkin, koska jäljitteleminen merkitsee kauneuden muuntamista uudelle kielelle, tulkitsen myös, että laulamisen jäljittelemisessä pyritään lähestymään lauluäänen täydellistä luontoa nimenomaan soittimen omaa ääntä hyödyntäen ja jalostaen. Soitin näin heijastaa lauluäänen täydellisyyttä aina silloin, kun se soi pakottomimmin ja vapaimmin. Cembalon luontaiset hyveet, joista François Couperin (1668–1733) mainitsee briljantin äänen ja laajan ambituksen,³⁵ hyödynnetään laulamisen jäljittelemisessä ja pyrkimyksessä kauneuteen.

Koska cembalo ei jäljittele laulamista suoraan luonnollaan, sen tavat siinä ovat epäsuoria tai kaksinkertaisia. Tarkemmin sanottuna jäljitteleminen on mielestäni epäsuoraa, kun se tapahtuu tekemisen kautta kuten luomalla melodista äänenmuodostusta cembalolla. Jäljitteleminen on kaksinkertaista silloin, kun se tapahtuu toisen soittimen luontoa kuten pitkää jousenvetoa tai luutun resonanssia jäljittelemällä. Nämä tavat eivät ole suoraa jäljittelemistä vähempiarvoisia vaan ikään kuin voittavat luonnon asettaman esteen ja ylittävät soittimen epätäydellisyyden. Ranskalaiset cembalosäveltäjät tunsivat cembalon ominaisuudet, jotka he valjastivat erityisten soittotapojen, soljuvan *coulér*-soittotavan tai luuttutyylisiä muokatun

33 ”Mais le Chant des Voix, outre qu’il est naturel, il a encore l’avantage d’être parlant, au lieu que les autres sont muets” (Bacilly 1993 [1679]: 244).

34 Esimerkiksi Quantz tarjoaa yksityiskohtaisen esimerkin lauluäänen äänenväriin jäljittelemisestä huilulla (ks. Quantz 1985 [1752]: 55).

35 Couperin 1933 [1717]: 22.

*style brisé*n, kautta jäljittelemään laulamisen esikuvallisuutta epäsuorasti ja kaksinkertaisesti. Palaan näihin tapoihin yksityiskohtaisesti myöhemmin luvuissa 3,4 ja 6.

Laulamisen jäljittelemisen viittaa 1600–1700-lukujen kontekstissa kauneuden ja luonnollisuuden ruumiillistamiseen, niiden tekemiseen korvin kuultavaksi ja sielun ravinnoksi. Laulun ylivertauisuuden esikuva velvoittaa kaikkia soittajia ja laulajia. Sille, jonka soitin on kaukana laulamisen luonnosta, tehtävä asettaa suuremmat haasteet kuin sille, joka pystyy jäljittelemään suoremmin. Mestari laulamisen jäljittelemisessä on lopulta se, joka onnistuu tuomaan kauneutta jaettavaksi.

1.4 Työn rakenne ja sen keskeiset lähteet

Tutkielmani koostuu johdannosta (luku 1), kahdesta sisällöllisestä kokonaisuudesta, Koskettamisen tasoja (luvut 2 ja 3) ja Soljuva soitto (luvut 4, 5 ja 6) sekä johtopäätöksistä (luku 7). Johdannossa esittelen laulamisen jäljittelemisen kontekstin työssäni. Ensimmäisessä sisällöllisessä kokonaisuudessa perehdyn luvussa 2 ranskalaisiin kosketuksen ja luvussa 3 artikulaation kuvauksiin. Selvitän, miten laulun esikuvan voidaan ymmärtää niiden kautta välittyvän vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa. Toisessa sisällöllisessä kokonaisuudessa tutkin laulamisen jäljittelemisen mielikuvalähtöisyyttä kolmen eri säveltäjän musiikissa ja sen soittamisessa. Luvussa 4 tutkin Chambonnièresin soiton ja hänen musiikkinsa laulullisuutta, luvussa 5 vokaalisten ornamenttien jäljittelyä Jean Henry d’Anglebertin cembalokappaleissa ja luvussa 6 äänen jatkamista Louis Couperinin *Prélude à l’imitation de M^r Frobergerin* kautta. Kaikki kolme tarjoavat soljuvuuteen erilaisen näkökulman. Päätän työni johtopäätöslukuun.

Kosketuksen ja artikulaation tutkimukseni keskeisiä lähteitä ovat alaluvussa 2.1 esiteltävät kolme cembalonsoiton oppikirjaa, François Couperinin *l’Art de toucher le clavecin* (1716/1717), Jean Philippe Rameau (1683–1764) *Pièces de clavecin*in sisältyvä tekniikan kuvaus *De la mécanique des doigts sur le clavessin* (1724) ja Monsieur de Saint Lambertin *Principes du clavecin* (1702). Niiden esimerkkien avulla tutkin cembalon äänenmuodostusta soitinlähtöisesti sen mekaniikan ja soittajalähtöisesti kosketuksen soittotuntuman kautta. Tutustutan lukijan ranskalaisen cembalomusiikin kosketuskeskeisyyteen ja kosketuksen monimerkitykselliseen.

Luvussa 3 esittelen näkemykseni nivovien soittotapojen merkityksestä laulamisen jäljittelemisessä. Etenen selvittäen, miten äänten irrottamista ja sitomista käsitellään ranskalaisissa cembalonsoiton primäärilähteissä ja miten niitä yhdistetään

laulullisuuden ihanteeseen. Käytän aineistonani mainittujen cembalokoulujen lisäksi esimerkkejä Jean-Henry d'Anglebertin *Pièces de clavecinista* (1689), François Couperinin *Premier livre de Pieces de clavecinin* (1713) ornamenttitaulukosta ja Guillaume Gabriel Niversin (n.1632–1714) *Premier livre d'orguesta* (1665). Olen saanut päätelmilleni tukea myös Frederick Neumannin tutkimuksesta *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (1978).

Jatkan keskustelua ranskalaisesta artikulaatiosta vertaillen sitä 1700-luvun saksalaisen cembalokulun käsitteisiin. Saksalaisista primäärilähteistä olen käyttänyt Carl Philipp Emmanuel Bachin tutkielmaa *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Johann Nikolaus Forkelin (1749–1818) teosta *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) ja Friedrich Wilhelm Marpurgin (1718–1795) tutkielmaa *Anleitung zum Clavierspielen* (1765). Punnitakseni näkemyksiäni olen tutustunut myös Kati Hämäläisen tutkimukseen *François Couperin, L'Art de toucher le clavecin – Cembalon soittamisen taito* (1994), Yonit Lea Kosovsken teokseen *Historical Harpsichord Technique. Developing la douceur du toucher* (2011) ja Elizabeth Haysin väitöstutkimukseen *F.W.Marpurg's Anleitung zum Clavierspielen (Berlin, 1755) and Principes du clavecin (Berlin, 1756): translation and commentary* (1977). Esittelen myös näkemykseni François Couperinin suhteesta legatoon.

Tutkielmani toinen kokonaisuus tuo soljuvaan soittoon kolme erilaista näkökulmaa. Luvussa 4 tutkin laulun esikuvaa Chambonnièresin soitossa Monsieur Le Gallois'n³⁶ *Lettre à Mademoiselle de Solier touchant la musiquen* (1680) kuvauksen pohjalta. Tutkin mainittuja soiton miellyttävyyttä, melodisuutta, kosketusta, improvisatorisuutta, ornamentaatiota ja soljuvuuden suhdetta virtuositeettiin. Pohdin myös Chambonnièresin sävellystyön vokaalisten vaikutteiden merkitystä hänen soittotyylilleen ja esittelen työtapojani Chambonnièresin *Allemande la Raessa*. Musiikkiesimerkit ovat peräisin julkaisusta *Pièces de clavecin Livre Premier ja Livre Second* (1670).

Luvussa 5 suuntaan näkökulmani d'Anglebertin vokaalisten ornamenttien jäljittelemisen tutkimiseen yksityiskohtia korostaen. Selvitän, onko d'Anglebertin cembalomusiikista löydettävissä vastineita Bénigne de Bacillyn mainitsemille pääasiassa vain vokaalimusiikin esitystilanteissa kuulluille ornamentteille. Käytän aineistonani Bacillyn tutkielman *Remarques curieuses de l'Art de bien chanter* lisäksi

36 Fullerin (1976: 22) mukaan kysymyksessä on Jean Gallois (1632–1707), kuninkaallinen kirjastonhoitaja, akateemikko, *Journal des savants* -lehden perustajajäsenen ja benediktiiniluostarin apotti.

Austin B. Caswellin teosta *Bénigne de Bacilly: A commentary upon the Art of Proper Singing. Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter, 1668* (1968) musiikkiesimerkkeineen.

Luvussa 6 aiheenani on äänen jatkumisen vaikutelman luominen ranskalaisessa cembalomusiikissa. Esittelen äänen jatkamisen tekniikoita, diminuomista, murto-sointutyylisiä ja *style brisé*n, jonka kuvaamisessa käytän apunani David Ledbetterin kirjaa *Harpsichord and Lute Music in 17th century France*. Sukellan myös cembalon äänen sisälle puretuessani Louis Couperinin *Prélude à l'imitation de M Frobergerin* italialaisiin vokaalisiin vaikutteisiin intuitioni ohjaamana.

1.5 Tutkimusmenetelmät

Ensimmäinen ja tärkein käyttämäni tutkimusmenetelmä on soittamisen eri osaluokkien, kosketuksen, jatkuvan äänen, vivahteikkaan artikulaation, soljuvuuden, legaton ja vokaalisten ornamenttien tutkiminen cembalonsoitossa. Yhtäältä olen löytänyt tutkimukseni kautta tapoja lähestyä laulun esikuvaa soitossani tietoisemmin, ja toisaalta olen soittamalla löytänyt tutkimukseeni sisältöä. Taiteellinen tutkimukseni on siis ollut kaksisuuntainen prosessi, jossa kirjoittaminen ja soittaminen ovat tukeneet toisiaan.

Tärkeimmät miellelyhtymät ovat syntyneet istuessani cembalon ääressä. Soittaessani en ole suinkaan keskittynyt pelkästään ranskalaiseen musiikkiin, vaan laulamista jäljittelevien soittotapojen etsimisessä kiinnostukseni kohde on ollut karkeasti rajaten 1600-luvun cembalomusiikki. Tutkimusmenetelmäni liittyy myös kommunikointi laulajien ja muiden soittajien kanssa. Moni oivalluksistani onkin syntynyt yhteismusisoinnin kautta. Myös vuosien varrella käydyt keskustelut kollegoiden kanssa ovat olleet merkityksellisiä. Jotkut intensiiviset ovat kestäneet vuosia, jotkut päiviä tai tunteja ja jotkut mahtuneet yhteen lauseeseen.

Toinen taiteellisen työskentelyn rinnalla yhtä merkittävä tutkimusmenetelmäni on ollut primäärilähteiden lukeminen. Olen työskennellyt niiden kanssa koko cembalistin urani ajan, mutta aikaisemmin minulla ei ole ollut tiettyä lukemistani ohjaavaa mielenkiinnon kohdetta. Löytöjen tekeminen on palkinnut, sillä monet lukukerrat ovat vahvistaneet näkemyksiäni soittotavoista, joista olen itse soittamalla vakuuttunut. Joskus olen myös muuttanut omaa näkemystäni. Lähteiden lukeminen vailla minkäänlaisia ennakkoluuloja on kuitenkin haastavaa. Tiedostankin, että lukutapani on jossain määrin saattanut ohjata ajatteluaani ja myönnän, että myös toisenlaiset tulkinnat ovat mahdollisia. Lähteiden sitaattien suomennokset ovat kaikki omiani, ellen ole toisin ilmoittanut. Nuottiesimerkit ovat peräisin

enimmäkseen näköispainoksista ja moderneista laitoksista, ja muutamat ovat urku-, cembalo- ja klavikorditaiteilija Roman Chladan tutkielmaani varten tekemiä transkriptioita.

Kolmantena tutkimusmenetelmänäni on ollut kirjojen, tutkimusten ja artikkealien valikoiva lukeminen. Olen kokenut mielekkääksi tutustua muiden tekemiin tutkimuksiin ja kasvattaa tietojani. Monet tutkimukset ovat hyödyttäneet omaani, mutta yksikään niistä ei ole yltänyt ylitse muiden. Alkuperäislähteiden ja soittamisen parissa työskentelemistä ne eivät myöskään ole korvanneet.

1.6 Tutkiva taiteilija

Tutkimukseni on määriteltävä taiteelliseksi tutkimukseksi, koska se tuo esiin taiteilijan näkökulmia ja esiintyjän tuntemaa hiljaista tietoa. Tästä esimerkkinä olkoon se, kuinka esiintyvälle muusikolle historialliset kuvaukset avautuvat kehollisesti. Taiteellisen työn sanallistaminen voi olla monenlaista, ja taiteilijan identiteetin näkyminen on omasta mielestäni tutkimuksen vahvuus. Omani parissa olen syventänyt suhdettani ranskalaiseen cembalomusiikkiin ja saanut välineitä soittoni, lähteiden ja tutkimusten kriittiseen tarkasteluun. Prosessi on saanut minut myös vakuuttuneeksi siitä, että olemme taiteellisessa tutkimuksessa vapaita menemään syvälle henkilökohtaiseen kokemukseen.

Koko työni on syntynyt ja sen tutkimustulokset saavutettu soittimen ääressä työskentelyn pohjalta mutta ei välttämättä sen aikana. Kuten Hannula, Suoranta ja Vadén ehdottavat, taiteellisen kokemuksen tulisi ohjata tutkimusta kriittisesti ja avoimesti, ja sen tulisi koskettaa, ”haavoittaa”, tieteellistä tutkimusta.³⁷ Tutkimustani ei voisi syntyäkään ilman taiteellista kokemusta, sillä tutkimusmenetelmäni ja -tulokseni ovat nimenomaan taiteellisen tutkimuksen hedelmiä. Olen kuitenkin tietoisesti pyrkinyt siihen, että tutkimukseni keskustelisi läheisesti tieteellisesti suuntautuneen ranskalaisen cembalomusiikin tutkimuksen kanssa.

Taiteelliseen tohtorintutkintooni kuuluvaa tutkielmaa ei kohdallani määritellä varsinaiseksi oppinnäytteeksi viiden ranskalaista ja italialaista musiikkia sisältävän tohtorikonserttini rinnalla. Kirjallinen työni onkin erillinen tutkimus, joskin se tuo esiin aiheita, joita olen pitänyt merkityksellisinä konsertteja työstäessäni. Taiteilijan kokemuksen pohjalta tehdyllä tutkimuksellani tuon myös käytännöllisiä ajattelun ja työskentelyn välineitä cembalokollegioon. Hannula, Suoranta ja Vadén

37 Hannula, Suoranta, Vadén 2003: 16.

pitävätkin tärkeänä taiteellisen tutkimuksen avointa ja kriittistä kommunikaatio-
kykyä, joka palvelee itseä, kollegoita ja yleisöä.³⁸

En ota suurta etäisyyttä vanhan musiikin tutkimuksen perinteestä, vaan kes-
kitän huomion kautta linjan primäärilähteiden viesteihin. Alkuperäislähteisiin tu-
keutuminen ja niistä innoittuminen ovat pysyvä ja välttämätön osa vanhan musii-
kin esittäjän työskentelyprosessia, jossa esittämiskäytäntöjen tutkiminen sulautuu
persoonallisiin tulkintoihin. Historiatietoisuuden ja taiteilijälähtöisyyden yhdistel-
mä tekevätkin alasta ainutlaatuisen saarekkeen klassisen musiikin kentällä. Vanha
musiikki on mielestäni huonosti sopiva nimi taiteenlajille, joka hyödyntää tiedosta
nousevia uusia ideoita, muuntelua ja persoonallista luovuutta.

Taiteellinen tutkimus on myös osittain intuitiivista. Intuitio on erityinen tutki-
musmenetelmä ja kohde, haasteellinenkin, koska sen anti ei ole oikeaksi todennet-
tavissa eivätkä tutkimustulokset toistettavissa. Sen hyväksyminen osaksi taiteellisen
tutkimuksen metodeita on mielestäni kuitenkin vartenotettavaa erityisesti silloin,
kun se välittää jaettavissa olevaa tietoa taiteellisesta kokemuksesta. Sanoinku-
vattomuutta kuvaamaan intuitio sopii erittäin hyvin. Sen antia on tutkielmassani
eri muodoissa, mutta ne tekstin osat, joissa pyrin välittämään sisäistä kokemustani,
erottuvat muusta. Omalla kohdallani intuitio, taiteellinen työskentely ja tutkimus
määrittelevät ja luovat yhdessä taiteilijan kokemuksen.

38 Hannula, Suoranta, Vadén 2003: 90.

KOSKETTAMISEN TASOJA

Oheisessa kahden luvun kokonaisuudessa lähtökohtani on, että soittimen pakottomasti ja esteettömästi soiva luonnollinen ääni jäljittelee lauluinstrumentin täydellistä luontoa. Tähän osallistuvat kosketus ja artikulaatio. Luvussa 2 käsittelen kosketusta monitasoisena soittimen ja soittajan suhteena. Luvussa 3 käsittelen cembalonsoiton artikulaatiota, äänten ilmaisullista nivomista ja erittelemistä, jonka miellän kuuluvan kosketuksen piiriin. Soittimen äänestä tulee kosketuksen kautta soittajan ääni, jonka kehon ja soittimen kohtaaminen yhdessä luovat. Cembalon äänelliset ominaisuudet eivät suoranaisesti jäljittele laulamista. Kosketuksen merkitys kasvaa, kun laulamista jäljitellään epäsuorasti. Niinpä ei ole lainkaan yhdentekevää, miten cembaloa kosketetaan.³⁹

Kosketus- ja artikulaatio-luvut edustavat cembalonsoiton teknis-käytännöllistä osuutta laulamisen esikuvan jäljittelemisen tutkimuksessani. Kuvailen tekijöitä, jotka muodostuvat soittamisen fyysisessä kokemuksessa mielestäni keskeisiksi. Laulamisen jäljittelemisen ihanne asettaa soittajan jatkuvien valintojen eteen. Millainen kosketus tuottaa laullisen mielikuvan? Millainen äänten yhdisteleminen ilmentää laulun esikuvaa?

Kosketuksen ja artikulaation tutkimukseni keskeisiä lähteitä ovat seuraavassa tarkemmin käsiteltävät Saint Lambertin, Couperinin ja Rameaun cembalokoulut, joissa kuvaillaan ranskalaista cembalonsoiton käytäntöä. Cembalokoulut vahvistavat kukin yksilöllisesti käsitystämme siitä, miten laulamisen jäljitteleminen cembalolla konkretisoituu kosketuksen ja artikulaation kautta. Esittelen luvussa 2.1 myös muita kosketuksen ja artikulaation lähteitä. Lopuksi luon yleiskatsauksen ranskalaisen ornamentoinnin tarkoitukseen ja terminologiaan.

39 Tässä yhteydessä on mainittava vielä eräs tunnetuimmista viittauksista laulliseen kosketukseen Johann Sebastian Bachin (1685–1750) inventioiden, BWV 772–801, esipuheessa, jossa säveltäjä ohjeistaa kehittämään *cantabile Art* -taidetta. ”Womit denen Liebhabern des *Clavires*, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren *progressen* (2) mit dreyen *obligaten Partien* richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine *cantabile Art* im spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen” (Bach 1972 [1723]: XI).

2 KOSKETUS

2.1 Ranskalaiset cembalokoulut

Ranskalainen kosketuksen ja artikulaation ihanne painottuu cembalokouluissa eri näkökulmista, mutta yhteistä on hyvä soveltuvuus pedagogisiin tarpeisiin. Monsieur de Saint Lambertin *Principes du clavecin* (1702) on opas, jonka kirjoittaja laati cembalistien kysyntää ajatellen.⁴⁰ François Couperinin *L'Art de toucher le clavecin* (1716/1717) on voimakkaasti tekijänsä näköinen teos, jonka teksti ja harjoitukset johdattavat lukijaa omaksumaan Couperinin estetiikan mukaista soittoa. Jean Philippe Rameaun *De la mécanique des doigts sur le clavessin* (1724) keskittyy yksityiskohtaisesti cembalotekniikkaan ja uusiin sävelkuvioihin.

Erilaiset ihmissuhteet, opettaja-oppilas-, sukulaisuus- tai kollegasuhteet, ohjasivat soittamisen kulttuurin siirtymistä eteenpäin. Kuinka tiiviin kulttuurin cembalistit ja urkurit keskenään muodostivat 1600–1700-luvun taitteen molemmin puolin? Entä kuinka laajalle cembalokoulut ja niiden estetiikka kulkeutuivat?

Cembalokoulujen kirjoittajat tulivat erilaisista taustoista, ja kullakin oli yksilöllinen rooli Pariisin musiikkielämässä. Monsieur de Saint Lambert oli pedagogi, jolla oli laaja tuntuma 1700-luvun alkuvuosikymmenien ranskalaisen cembalokulttuurin ammattilais- ja harrastelijapiireihin. Saint Lambert osoittaa myös tuntevansa hyvin esimerkiksi Chambonnièresin ja d'Anglebertin tyyliä. Tekijästä ei tiedetä elinvuosia eikä edes etunimeä. *Principes du clavecin* on kuitenkin arvokas dokumentti cembalonsoiton tilasta Pariisissa vuoden 1700 paikkeilla.

Viitisentoista vuotta *Principes du clavecinia* myöhempi *L'Art de toucher le clavecin* on teos, johon ranskalaisen puhtaan cembalonsoiton estetiikan ajatellaan perustuvan. Sen kirjoittaja, François Couperin, oli elinaikanaan erittäin arvostettu cembalisti ja pedagogi, joka toimi vuodesta 1693 Ludvig XIV:n hoviurkurina tittelillä *organiste du Roi* ja vuodesta 1694 hovin cembalo-opettajana. Vuonna 1717 hänet nimitettiin myös hovisäveltäjäksi, jolloin hän toimi tittelillä *ordinaire de la musique de la chambre du Roi*. Couperinin korkea asema cembalomaailmassa kieliin siitä, että hänen näkemyksiään pidettiin varteenotettavina. *L'Art de toucher*

40 "Ce grand nombre de Personnes qui aiment le Clavecin, m'a fait songer à donner au public une Methode, qui en enseignât les Principes; & j'ay été d'autant plus porté à le faire, que j'ay vu qu'aucun Maître ne s'en étoit encore avisé, quoyque plusieurs ayent déjà composé des Methodes ou pour chanter, ou pour jouer des Instruments" (Saint-Lambert 1974 [1702]: iii).

le clavecinin merkitys ranskalaisessa cembalokulttuurissa oli suuri, minkä osoittivat esimerkiksi sen lukuisat uusintapainokset.⁴¹ *L'Art de toucher le clavecin* syntyi cembalotaitteen nopeasti kehittyviin tarpeisiin. François Couperin kertoo kirjoitaneensa sen, koska Pariisissa, hyvän maun keskuksessa, ei vielä ollut ilmestynyt cembalonsoiton oppikirjaa.⁴² Tosiasiassa tutkielma ei kuitenkaan ollut ensimmäinen, sillä *Principes de clavecin* oli ilmestynyt vuonna 1702. Lisäksi muita *Méthode*-nimellä kulkevia julkaisuja oli liikkeellä useita.⁴³

Cembalonsoiton tason nousu 1600-luvun lopulla ja erilaisten soittotyöliien muuntuminen Pariisissa oli erittäin vilkasta.⁴⁴ *L'Art de toucher le clavecin* näyttytyy tätä taustaa vasten eräänlaisena esteettisenä selkärankana. Sen harjoitteet opettavat tarkkaa soittotapaa ja ohjaavat kosketuksen muokkautumista niin, että cembalon soinnilliset ja ilmaisulliset ominaisuudet tulevat tekniikan pohjaksi. Oliko tutkielma myös Couperinin aktiivinen yritys pelastaa kiihtyvällä vauhdilla tuhoutuvaa ja enää vain pienissä piirissä tunnettua laulullista soittotaitoa? Kuten Skip Sempékin toteaa, Couperin pyrki säilyttämään katoavaa cembalon kosketusperinnettä eikä opettamaan alkeita.⁴⁵

Jean Philippe Rameau julkaisi oman cembalokoulunsa vasta cembalomaailman suurimman myllerryksen rauhoituttua vuonna 1724. Sen voidaankin katsoa edustavan kokoavampaa ja kauemmin kypsyyttä näkemystä. Rameau toki tunnetaan ennen muuta oopperasäveltäjänä, mutta cembalosäveltäjänäkin hänen ansionsa ovat merkittäviä ja näyttytyvät soittimen mahdollisuuksien laajentamisena.

Rameaun perusteellinen cembalotekniikan traktaatti *De la mécanique des doigts sur le clavessin* tuo lisävahvistusta kehittyneeseen cembalokulttuuriin. Se on kattavin cembalotekniikan esitys 1700-luvulta, ja kuten otsikkokin kertoo, painopiste on sormien mekaniikassa. Traktaatti esiintyy *Pieces de clavessinin* vuoden 1724 painoksessa mutta ei enää myöhemmissä painoksissa vuosilta 1731 ja 1736. Oliko se tästä huolimatta päässyt laajemmin cembalistien tietoisuuteen? Ainakin Rameauta seuraavan sukupolven arvostettu cembalomestari ja -pedagogi, Jacques Duphly (1715–1789), tunsi sen hyvin.⁴⁶ Rameaun cembalotekniikan esityksen merkitys on keskeinen

41 Moroney 2003: 120.

42 Couperin 1933 [1717]: 20.

43 Moroney 2003: 114.

44 Notaation epätarkkuus koettiin Ranskassa ongelmaksi. Saint Lambert oli tietoinen säveltäjien käyttämien tempomerkintöjen epäjohdonmukaisuudesta (Saint Lambert 1974 [1702]: 25), ja myös Couperin pyrki yhdenmukaistamaan merkintätapoja. Couperinin mukaan ranskalaisilla oli musiikin nuotintamisessa samankaltaisia puutteita kuin ranskan kielen kirjoittamisessa, mistä esimerkkinä hän mainitsee *inégalitén* (Couperin 1933 [1717]: 23).

45 Sempé 2013: 77.

46 Palaan tähän myöhemmin luvussa 3.6.

myös nykycembalisteille, ja siihen palaaminen yhä uudelleen onkin kannatettavaa. Kosketuksen ja tekniikan kuvakset avautuvat myös käytännöllisemmin kuin Couperinilla, koska Rameau ei avaa laajaa esteettistä keskustelua.

Tutkimukselleni merkittävä lähde on myös Guillaume Gabriel Niversin ensimmäisen urkukirjan, *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église* (1665), esipuhe. Ajallisesti hänen kirjoituksensa edustavat vielä laulu- ja soitinmusiikin aktiivista eriytymisvaihetta, mikä välittyikin kirjoitusten sävystä. Keskeisin tutkimustani ohjannut Niversin lausuma on hänen selkeä kannanottonsa kosketinsoittimien korukuvioiden ja soittotavan laulullisuuteen.⁴⁷ Se on esimerkiksi tuonut selkeyttä käsitykseeni ranskalaisesta artikulaatiosta ja vaikuttanut näkemykseeni *port de voix* -ornamenttien laulullisuudesta kosketinsoitinmusiikissa.

Ranskalaisen cembalomusiikin kultakaudesta saatavan kokonaiskuvan kannalta on mielestäni tulkinnan varaista, käsitetäänkö cembalokouluiksi vain varsinaiset oppikirjat, vai kuuluuko joukkoon myös merkittäviä cembalomusiikin julkaisuja. Säveltäjät eivät useinkaan antaneet teostensa esittämiseen sanallisia ohjeita, mutta kirjoitustyylit voivat olla hyvinkin yksilöllisiä. Monet liittivät mukaan myös ornamenttitaulukon, joista jotkut ovat laajempia ja yksityiskohtaisempia kuin toiset. Tyypillisesti säveltäjä esittää ornamentit symbolein ja niitä selittävin uloskirjoitetuin soitto-ohjein, joiden voidaan yhdessä yksilöllisen tyylin kanssa ymmärtää vastaavan kirjoitettua cembalokoulua.

Cembalosäveltäjät käyttivät ornamentteja myös ilman symboleja auki kirjoitettuna. Koko ornamentoinnin alue on erittäin kiinnostava ja haasteellinen tutkimuskohde, sillä raja sen välillä, mitkä äänet ylipäänsä ovat ornamentointia ja mitkä eivät, on häilyvä. Ranskalaisessa käsityksessä ornamentointi ulottuikin kaikkeen, mikä tekee sävellyksestä viehättävämmän. Koristeet muotoilevat sointia, tuovat eleganssia ja pyöristävät melodian kaarta, jolloin ne ovat otollisia työkaluja myös laulamisen jäljittelemiseen. Toisaalta myös kosketuksen ja artikulaation hienosäätö voidaan ymmärtää koristelemiseksi sinänsä. Ornamentit ja kauneuden ilmentäminen pienin ilmaisullisin yksityiskohdin kuuluvat niin olennaisesti ranskalaiseen musiikkiin, että ilman niitä kappale jäisi pelkäksi luonnokseksi. Tätä mikrokosmista kuvaa siihen hyvin mukautuva käsite *agrément*.

Philippe Lescat'n mukaan *agrément* oli vähäisessä käytössä ennen vuotta 1650 ja yleistyi vuosien 1650–1710 välillä. *Agrément* tarkoittaa melodiaa koristelevia pieniä merkkejä tai lisänuotteja, jotka vahvistavat sävellyksen perusluonnetta, lisäävät ilmaisullisuutta ja soitinmusiikissa jäljittelevät laulumusiikin esittämiskäytäntöjä.⁴⁸

47 Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa.

48 Lescat 1992a.

Cembalon ilmaisukeinojen kannalta *agrément* voidaan kuitenkin käsittää myös minä tahansa keinona, joka tekee musiikista miellyttävää, parantaa ja koristaa sitä.⁴⁹ *Agrement*-käsitteen kolmas merkitys liitetään 1600-luvun ranskalaiseen herrasmieskulttuuriin. Salongeissa esitetyn musiikin viehäytys (*agrément*) perustuu hillittyyn ja soveliaaseen esittämistapaan.⁵⁰ Vielä neljänneksi *agrément* tarkoittaa herrasmiesseurapiirissä sen jäsenen persoonallista viehätystä tai lahjaa, joka korostaa hänen synnynnäistä jalouttaan.⁵¹

Nyt, esiteltyäni tutkielmassa käyttämäni kosketuksen ja artikulaation lähdeaineistoa, siirryn tarkastelemaan kosketusta sekä soitinlähtöisesti että soittajalähtöisesti. Perehdytän lukijaa ranskalaisen cembalokoulun kosketuksen terminologiaan ja esittelen cembalon kosketuksen soittotuntumaa. Esittelen myös Rameaun laullisen cembalotekniikan, jonka kuvaus pohjustaa luvussa 3.4 kuvaamaani ranskalaista legatoa. Luon lopuksi katsauksen kosketuksen taiteen käsitteeseen ja siihen sisältyvään ajatusmaailmaan. Kosketuksen taiteilijalähtöisyys on myös taiteellisen tutkimuksen kannalta kiinnostavaa. Kunkin soittajan tapa koskettaa instrumenttia on henkilökohtainen ja yksilöllinen. Se, miltä koskettaminen tuntuu itselle, muodostaa hedelmällisen maaperän jakaa kokonaisuus kuulijan kanssa.

2.2 Cembalon luonnollinen ääni

Soittimen luonnollisen äänen esiin kutsuminen on perustavanlaatuisen ja aito tapa jäljitellä lauluäänen täydellistä luontoa. Tässä prosessissa soittimen annetaan soida niin kuin se haluaa, eikä soitinta pakoteta esiin. Cembalon luonnollinen ääni syntyy aktissa, johon osallistuvat soittimen mekaniikka ja soittajan kosketus. Niiden kiinteä yhteys oli kukoistanut ranskalaisessa cembalokulttuurissa ainakin Chambonnièresin ajoilta 1630-luvulta saakka. François Couperin kuvaa myöhemmin, 1710-luvulla, cembalon mekaniikkaa ja vakiota äänenvoimakkuutta cembalon äänen perustana, jota jalostetaan tietoisilla soittotavoilla.

Cembalon äänet on päätetty etukäteen, kukin erikseen, minkä seurauksena niitä ei voi kasvattaa eikä hiljentää. Nykypäiviin asti on vaikuttanut siltä, että tälle instrumentille on melkein mahdotonta antaa sielu. Siitä huolimatta

49 Hämäläinen 1994: 193.

50 Bacilly 1993 [1679]: Discours qui sert de réponse à la Critique de l'Art de chanter: 11–12.

51 Fader 2003: 7.

tutkimusteni parissa, joita olen tehnyt vähäisten taivaan antamien luonnonlahjojeni avulla, otan tehtäväkseni tehdä ymmärrettäväksi sen, mistä syistä olen saavuttanut kyvyn koskettaa (soitollani) hyvän maun omaavia henkilöitä, jotka ovat suoneet minulle kunnian kuunnella minua –⁵²

Jokaisella soittimella on luonnollinen äänenmuodostus, jota hyödyntämällä soitin saamaan soimaan sille parhaiten soveltuvalla tavalla. Couperin puhuu cembalon ”sielusta”, jolla hän viittaa soittimen äänen kykyyn välittää kauneutta. Kuulijan mahdollisuus kokea tämä sielu, cembalon paras mahdollinen äänellinen tulos, riippuu soittajan ja soittimen kohtaamisesta, prosessista, joka muuntaa soimattoman musiikin soivaksi. ”Sielun antaminen soittimelle” edellyttääkin soittajalta ymmärrystä sen luonnollisesta äänestä, jonka tulisi antaa soida puhtaana. Joskus tämä edellyttää mekaanisten, teknisten ja asenteellisten esteiden raivaamista pois tieltä.

Eri kosketinsoittimien ääni syntyy eri periaatteilla. Uruissa ääni tuotetaan säätelemällä pillin läpi kulkevaa ilmanpainetta. Pianon ääni syntyy vasaramekanismista, klavikordin kieltä soittaa tangentti, ja cembalon ääni syntyy plektran näppäyksestä. Mekaanisesta näkökulmasta cembalolle ja muille kosketinsoittimille yhteistä onkin vain koskettimisto, sillä äänen tuottamisen näkökulmasta ne eroavat toisistaan. Äänen tuottamisen tapa on peruste myös soittimien luokittelumiseen.⁵³

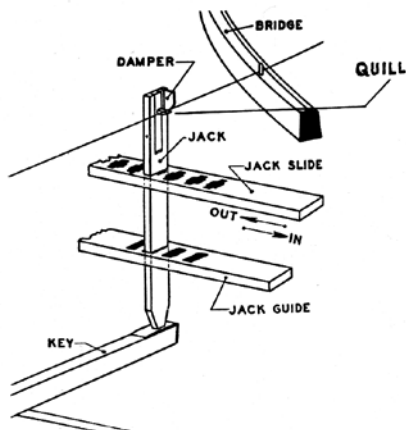
Esimerkissä 1 havainnollistettu näppäysmekanismi on lähtökohta cembalon äänenmuodostukselle, johon osallistuvat soittimen kieli, luisti, linkku ja siihen kiinnitetty näppäävä osa, plektra.⁵⁴ Kun kosketinta painetaan, luisti liikuttaa pystysuorassa asennossa plektraa⁵⁵ kohti kieltä. Tällöin koskettimen takaosa nousee, ja sen päällä lepävä luisti lähestyy kieltä alapuolelta. Kun plektra näppää kieltä, sen värähtelystä syntyvä ääni resonoi kaikupohjassa ja kantautuu ympäröivään tilaan. Kosketin palautetaan sormea nostamalla, jolloin linkku joustaa ja plektra vetäytyy takaisin kielen alle. Samanaikaisesti cembalon ääni sammuu luistin päähän kiinnitettyjen sammuttajahuopien toimesta.

52 ”Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés, ni diminués: il a paru presque insoutenable, jusqu’à présent, qu’on put donner de L’âme à cet instrument : cependant, par les recherches dont j’ai appuyé, le peu de naturel que le ciel m’a donné, je vais tâcher de faire comprendre par quelles raisons j’ay sçu acquérir le bonheur de toucher Les personnes de goût qui m’ont fait L’honneur de m’entendre –” (Couperin 1933 [1717]: 14).

53 Esimerkiksi Hornbostelin ja Sachsien luokittelusta, ks. Wachsmann 2001.

54 Cembalon toimintaperiaate on kuvattu hyvin kirjallisuudessa. Laajempaan perehtymiseen soveltuu esimerkiksi Kottick 1987.

55 Suomeksi plektrasta käytetään myös nimitystä kynsi. Plektran tai kynnen materiaalina käytettiin 1600–1700-luvulla linnun sulan rankaosaa. Nykyäänkin sulka on paljon käytetty materiaali cembaloissa. Valtaosa plektroista valmistetaan kuitenkin nykyään *delrin*-muovista.



Esimerkki 1. Cembalon näppäysmekanismi. Kieltä näppävä plektra on kiinni luistissa, joka on yhteydessä koskettimeen. Kuvatekstien suomennos: bridge: kielisilta, damper: sammuttaja, quill: plektra, jack: luisti, jack slide: luistilista, jack guide: luistiohjuri, key: kosketin.⁵⁶

Soitinrakentajan ratkaisut määrittelevät äänellisen kokonaisuuden, johon soittaja ei voi määrättömästi vaikuttaa. Couperin puhuikin ”äänten etukäteen päättämisestä”, jolla hän viittaa cembalon plektrojen vakioon äänenvoimakkuuteen eli äänitykseen. Ennen kun soittajan kosketus pääsee muotoilemaan sointia, on soittimen äänitys jo määritelty, eikä sitä muuteta aivan käden käänteessä. Rakentaja onkin tehnyt pysyviä päätöksiä äänenvoimakkuudesta, säätänyt plektran muodon, pituuden ja paksuuden ja soittotuntuman syvyyden. Cembalo äänitetään yleensä mahdollisimman tasaiseksi, jotta plektrojen näppäys olisi samanlainen ja saman tuntuinen koko soittimessa. Soitin myöskin soi näin kauttaaltaan samalla voimakkuudella rekisterieroja lukuun ottamatta.

Soittajan kehon ensikohtaaminen soittimen kanssa määrittänyt soittotuntumassa. Sen tarkkuuteen vaikuttavat koskettimien massa, kosketuksen syvyys eli kuinka syvälle kosketin painuu kosketettaessa, porrastus eli äänikertojen välinen näppäystiheys, plektrojen kunto ja luistin liikkeen pysäyttävä luistivaste. Jos tuntuma on liian syvä, vaikeutuu äänen erittelemisen, ja jos se on liian matala, voi plektran toiminta häiriintyä. Plektran kontakti kieleen tuntuu eräänlaiselta kitkalta kosketuskohdassa. Ennen koskettimen painamista alas soittaja voi tunnustella soittotuntumaa antamatta kielen kuitenkaan soida. Näin hän saa informaatiota äänityksen kunnosta ja plektran ja kielen välisestä kosketusetäisyydestä. Kosketus alkaa siis plektran hallinnasta jo ennen näppäystä.

⁵⁶ Apel 1965: 14.

Soittajan kontakti soittimeen syntyy koskettimen kautta, mutta kosketin itse ei soi eikä vaikuta syntyvään ääneen. Soittajan tuleekin ajatella koskettavansa plekt-
raa ja soittavansa kieltä ja kaikupohjaa. Näin hänen mielensä ja kehonsa pääse-
vät suoraan yhteyteen soittimen soivien osien kanssa. Soittajan olisikin hyvä tietää
tarkkaan, kuinka sormet asettuvat koskettimille, ja kuinka lähelle kieltä cembal-
lon näppäävä kynsi on asettunut. Näin hän voi ennakoita, millainen äänestä tu-
lee. Cembalon sointia kannattaa mielestäni ajatella kokonaisvaltaisesti yhteytenä
omasta kehosta kaikupohjan kapeaan päähän saakka.

Laulajan pitkää ääntä jäljittelevän äänenmuodostuksen kannalta on suuri mer-
kitys sillä, miten cembaloyksilön mekaniikka sallii kahden tai useamman äänen
toisiinsa yhdistämisen. Jos plektra on vuoltu tuottamaan kevyt äänen aluke, ja näp-
päyksen jälkeen soiva ääni on kantava, linjakkuutta on helppo tuottaa. Liian kova
aluke ja lyhyt sointi puolestaan vaikeuttavat tätä. Ranskalais-flaamilainen soitin-
rakennuksen perinne, joka yleistyi Ranskassa 1600-luvun puolivälin jälkeen, edustaa
kantavaäänistä soinnin tyyppiä. Ranskassa myös suosittiin kevyttä äänitystä. Näi-
den ominaisuuksien yhdistelmä cembalossa mahdollistaa vokaalisen lähestymis-
tavan, melodisen soiton, artikulaation vivahteikkuuden ja linjakkuuden.

Soittimen ominaisuudet ja soittajan kosketus toimivat yhteistyössä luonnolli-
sen äänen tuottamisen prosessissa. Vertailukohta lauluäänen jäljittelemisestä löytyy
ranskalaisesta 1600–1700-luvun käsityksestä, jossa ihmisäänen ajateltiin sijaitse-
van mielen ja kehon välissä.⁵⁷ Lauluäänen aineettomuuden ja fyysisyyden yhdistel-
män jäljittelemisen cembalolla konkretisoituukin kosketuksessa, joka on soittajan
reitti soittimen luonnolliseen ääneen. Sen kautta mielessä koettu musiikki liittyy
soittajan fysiikkaan ja soittimen mekaniikkaan ja lähtee muuntautumaan kuuloais-
tilla koettavaksi.

2.3 Ranskalaisen *toucher*'n monet merkitykset

Kosketus tarkoittaa laajemmassa muodossaan vivahteikasta soittimen, soittajan ja
kuulijan välistä vuoropuhelua. Ranskalaisessa cembalokoulussa kosketuksen mo-
net tasot kohtaavatkin ja ilmentävät *toucher*-sanan monia merkityksiä. Instrumen-
tin soittaminen ilmaistaan ensisijaisesti ilmaisulla *toucher un instrument*.⁵⁸ Niinpä
toucher le clavecin tarkoittaa cembalonsoittoa.

57 Chaouche 2001: 82.

58 Dictionnaire 1762: *toucher*.

Toucher tarkoittaa 1700-luvun ranskalaisessa käsityksessä myös yleisemmin toimintaa, joka liittyy tuntoaistiin.⁵⁹ Tuntoaisti on läsnä myös 1600-luvun käsityksessä, jossa se yhdistetään nimenomaan käteen ja kädellä koskettamiseen.⁶⁰ Ranskalainen ajattelu liittääkin kosketuksen viehättävällä tavalla ruumiinosaan, jonka kautta ihminen tunnustelee esineitä. Mielleyhtymä on merkityksellinen cembalistille ja kaikille muusikoille, sillä käsillä instrumenttia kosketetaan. Vaikka mieli olisi keskittynyt soitettavaan musiikkiin, mikään ei soi ennen käden ja soittimen kohtaamista.

Kosketus, merkityksessä soittotuntuma, ilmaistaan cembalolähteissä substantiivilla *le toucher*.⁶¹ Tällöin on kysymys tavasta koskettaa instrumenttia ja aikomuksesta saada se soimaan. Teknisesti soittotuntuma muodostuu koskettimeen kohdistuvan sormen liikkeen ja voiman kautta. *Le toucher* herättää helposti erilaisia laatumielikuvia, joiden kautta ilmenee pyrkimys tuottaa tietynlaista ääntä. Kosketus voikin olla esimerkiksi miellyttävä, pehmeä, innokas, laiska, kova, hivelevä tai napakka. *Le toucher* muotoutuu soittajan kokemuksesta esitettävästä musiikista, instrumentista ja omasta kehostaan.

Toucher tarkoittaa 1600–1700-lukujen ranskalaisen musiikin kontekstissa myös sielun liikuttamista.⁶² Aikakauden käsitykset ihmisen sielusta, mielestä ja psyykestä sekä niiden yhteydestä fyysiseen todellisuuteen poikkeavat melko lailla nykyaikaisesta. En kuitenkaan mene tutkielmani puitteissa syvemmälle mielen ja sielun käsitteiden enkä sielun liikuttamisen 1600–1700-lukujen käsityksiin. Kun itse puhun mielestä, tarkoitan, psykologiaan perehtymättömänä maallikkona, ihmisen tietoista mieltä, jossa esimerkiksi ajatukset ja päätökset syntyvät. Kun puhun sielusta, tarkoitan ihmisen sisintä, jossa hän punnitsee omaa totuuttaan, arvojaan ja esimerkiksi kokemustaan kauneudesta.

Vuosien 1650–1730 ranskalaisen cembalokoulun koskettamisen eri merkitykset yhdistyvät ilmaisussa *l'art de toucher*, koskettamisen taito, soittamisen taito. Sana *l'art* tulee latinan sanasta *ars*, joka merkitsee taitoa, taitavuutta, kätevyyttä, käsityötaitoa, ammattia, taidetta, tiedettä, teoriaa, oppiainetta ja oppikirjaa, sekä kuvainnollisesti ominaisuutta, avua, tapaa, puhetaitoa ja lainoppia.⁶³ *L'art de toucher* sulkeekin sisäänsä kokonaisuuden, jossa soittotaito, tekniikka, kosketuksen tapa, artikulaatio ja tulkinta kohtaavat. *L'art*, pienellä alkukirjaimella kirjoitettuna, pysyttelee kuitenkin vielä melko käytännöllisillä tasoilla.

59 Jaucourt 1765: *toucher*.

60 Dictionnaire 1694: *toucher*.

61 Esim. Couperin 1933 [1717]: 12.

62 ”Qui touche le coeur, qui esmeut les passions” (Dictionnaire 1694: *toucher*).

63 Streng 1997: 64.

L'Art de toucher, isolla alkukirjaimella kirjoitettuna, viittaa koskettamisen ja soittamisen korkeimpaan tasoon, taiteeseen. Moroney huomauttaakin, että Le Gallois puhuu puhtaasti käsityötaidon merkityksestä useammin sanalla *manière*, tapa.⁶⁴ Soittamisen taiteen laatu ja sisältö eivät olleet pelkästään soittajan maun varassa 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun ranskalaisessa cembalokulttuurissa, vaan niitä määrittivät hovin ja salonkien sosiaalinen konteksti. Tähän kuului myös kuulijan koskettaminen. *L'Art* sisältääkin merkityksen itse itsensä määrittelevästä kokonaisuudesta. Siksi Couperinin ei tarvinnut nimetä tutkielmaansa esimerkiksi *L'Art de toucher par le jeu du clavecin*.⁶⁵ *L'Art de toucher* sisältää jo merkityksen kokonaisuudesta, jossa soittotaito, tapa ottaa ääni soittimesta ja kuulijan koskettaminen täydellistyvät taiteeksi.

L'Art de toucher on koskettamisen korkein taso, joka sisältää ranskalaisessa cembalomusiikin estetiikassa kaikki muut sen tasot. *L'Art de toucher'n* kokonaisvaltaisuutta voisi kuvailla aaltoliikkeenä. Se lähtee soittimen mekaniikan tasolta, josta se etenee soittajan fysiikkaan, tunto- ja kuuloaistiin, soittotekniikkaan ja kehoon. Siitä se jatkaa yhä sisäänpäin soittajan mieleen ja sieluun. Näin *L'Art de toucher* läpäisee soittajan kaikki tasot ennen pyrkimistään ulospäin. Kun aika on oikea, se lähtee sielusta takaisin kohti soittajan ulkopuolista maailmaa. Se läpäisee uudelleen soittajan mielen kantaen mukanaan henkilökohtaisen tulkinnan, kunnes se saavuttaa kehon, kädet ja sormet. Kontaktissa koskettimeen se liittyy cembalon plektraan, kieleen ja kaikupohjaan ja kantaa viestin kuulijan sisimpään.

2.4 Kosketuksen soittotuntuma

Soittajan kosketus ja cembalon mekaniikka muodostavat symbioosin, joka luo cembalon äänen. Hyvä äänenmuodostus on riippuvainen koskettamisen tavasta, ja ranskalainen cembalokoulu onkin erittäin kosketuslähtöinen. Koska huomattavat soittajat, esimerkiksi Nivers, Couperin ja Rameau, ovat kirjoittaneet kosketuksesta, on selvää, että koskettamisen tavalla on ollut merkitystä tässä cembalokulttuurissa. Marin Mersenne puhuu jo vuonna 1636 cembalon kosketuksen ja käden keveyden merkityksestä soitossa.

64 Moroney 2003: 113–114 ja 129–130.

65 Cembalonsoitolla koskettamisen taito.

Käden keveys on täysin eri asia kuin sen nopeus, koska monilla on nopea käsi, joka kuitenkin on painava, kuten heidän soittonsa kovuus ja raskaus todistavat. Mutta heitä joilla tämä keveys on, voidaan kutsua sormiensa ja käsiensä ehdottomiksi herroiksi.⁶⁶

Samankaltaista koskettamisen tapaa kuvailee runollisemmin Nivers, joka vuoden 1665 julkaisussaan yhdistää kauniin kosketuksen helppoon ja mukavaan tekniiseen suoritukseen.

Koskettaakseen kauniisti se täytyy tehdä helposti. Koskettaakseen helposti se täytyy tehdä mukavasti.⁶⁷

Kevyen, helpon ja mukavan kosketuksen tuloksena syntyvä sointi on pakoton ja luonnollinen, Matthesonin käsityksen mukaan laulullinen.⁶⁸ Nämä ominaisuudet kuuluvat ikään kuin yhteen ja ovat samankaltaisten soittamisen kokemusten hedelmiä.

Myös Saint Lambert mainitsee cembalonsoiton helppouden: ”cembaloa on erittäin helppo koskettaa, eikä se väsytä soittajaansa lainkaan.”⁶⁹ Hän todennäköisesti viittaa siihen, että cembalon plektra ei edellytä toimiakseen voimankäyttöä. Couperin yhtyy Niversin ja Saint Lambertin näkemyksiin. Hänen mukaansa kaunis cembalonsoitto perustuu sormien joustavuudelle ja liikkeiden vapaudelle, eikä voimankäytöstä ole kosketuksessa hyötyä.⁷⁰ Niin ikään Jean Philippe Rameau vertaa sormien jatkuvaa liikettä kävelemiseen korostaen toiminnon luonnollisuutta ja vapautta.⁷¹

Omassa soittajan kokemuksessani olen vakuuttunut siitä, että ranskalaisten kuvausten soveltaminen käytäntöön johtaa vaivattomaan kosketukseen. Soittotuntuman helppous ja mukavuus, joilla itse tarkoitan kehossa hyvin sisäistettyä ja soittimen ominaisuuksiin perehtynyttä soittotapaa, ovat avain myös musiikillisesti täyspainoiseen esitykseen. Minkään instrumentin koskettaminen tuskin tuntuu helpolta, jos käsissä on jännitystä. Tätä ajatusmaailmaa sivuaa myös François Couperin, jonka mukaan jonkinlaista täydellistä suoritusta tavoittelevien soittajien ei

66 ”la legereté de la main est fort differente de sa vistesse, car plusieurs ont la main tres-viste, qui l'ont neantmoins bien pesante, comme tesmoigne la dureté & la rudesse de leur ieu. Or ceux qui ont cette legereté de la main peuvent estre appelez Maistres absolus de leurs main & de leurs doigts” (Mersenne 1965 [1636]: 162.)

67 ”Pour toucher agreablement, il le faut faire facilement ; pour toucher facilement, il le faut faire commodément” (Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa).

68 Ks. myös luku 1.2.

69 ”Il est d'une extrême facilité à toucher, ne fatiguant point ceux qui en jouient” (Saint Lambert 1974 [1702]: iii).

70 ”La belle exécution dépend beaucoup plus de la souplesse, et de la grande Liberté des doigts, que de la force” (Couperin 1933 [1717]: 12).

71 Rameau 1990 [1724]: 16.

tulisi tehdä käsille piinallisia harjoituksia.⁷² Helppouden ja mukavuuden tulisi ulottua myös soittajan mieleen, jonka ei koskaan pitäisi takertua ajatukseen, että soitettavassa on jotain vaikeaa. Ranskalaisittain ihanteellinen soittotuntuma on helppo ja kevyt, eikä se saa paljastaa soittajan mahdollista ahdistusta.

Saint Lambertin näkemys kosketuksen helppoudesta saattaa olla vihje myös ranskalaisten instrumenttien kevyestä äänityksestä. Couperinkin mainitsee erittäin kevyiksi äänitetyt cembalot ohjeistaessaan cembalopedagogeja.

Varhaisessa iässä olisi aloitettava ensin spinetillä tai cembalon yhdellä äänikerralla. Soittimen tulisi olla äänitetty erittäin heikoksi – –.⁷³

Ottamalla esiin yhdellä äänikerralla soittamisen opintojen alkuvaiheessa Couperin osoittaa, että cembalon *l'Art de toucher* rakennetaan kevyen kosketuksen ja laulullisen sointi-ihanteen perustalle. Yhdellä äänikerralla onkin vaivattominta soittaa melodiaa ja, kuten Couperin toteaa, totutella soittotuntumaan. On todennäköistä, että kevyesti äänitetty ja melodinen sointi-ihanne sopi Couperinin mielestä sovellettavaksi muihinkin kuin harjoitustilanteisiin. Toisessa yhteydessä hän nimittäin puhuu kosketuksen hienotunteisuudesta ja ”hyvin äänitetyistä” cembaloista yhdessä.

On ennen kaikkea oltava erittäin hienotunteinen koskettimistolla, ja käytettävä aina hyvin äänitettyä soitinta.⁷⁴

Kosketuksen helppo ja mukava soittotuntuma ja kevyeksi äänitetty soitin muodostavat yhdessä ranskalaisen cembalon sointi-ihanteen. Tarpeeksi kevyeksi äänitettyjä soittimia ei nykypäivänä juuri pääse kokeilemaan, koska cembalot äänitetään pääsääntöisesti ranskalaista ihannetta voimakkaammiksi. Jotkut nykyrakentajat tosin suosivat kevyttä äänitystapaa omissa ranskalaistyyllisissä soittimissaan. Ranskalaisia kosketuksen ohjeita kannattaa kuitenkin soveltaa avoimin mielin soittoon, sillä niiden laulullinen sointi-ihanne välittyy vain kokeilemalla. Kuten Nivers toteaa: ”on helpompaa näyttää ja ymmärtää koskettimistolla kuin ilmaista ja kuulla paperilla, sillä asiat riippuvat puhtaasti soittamisen käytännöstä.”⁷⁵

72 ”Les hommes qui veulent ariver à un certain degré de perfection ne devoient jamais faire aucun exercice pénible de leurs mains” (Couperin 1933 [1717]: 13).

73 ”On ne doit se servir d’abord que d’une épINETTE ou d’un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse ; et que L’une ou L’autre soient emplumés très foiblement” (Couperin 1933 [1717]: 11).

74 ”Il faut surtout se rendre tres délicat en claviers ; et avoir toujours un instrument bien emplumé” (Couperin 1933[1717]: 25).

75 ”– qu’il est plus facile de monstret et comprendre sur le clavier que d’exprimer et entendre sur le papier, parce que les choses dependent purement de l’execution et de la pratique” (Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa).

2.5 Rameaun kosketus

Kosketus, *le toucher*, on myös puhdasta soittotekniikkaa, jonka käytännöllinen esitys sisältyy Jean Philippe Rameaun traktaattiin *De la mécanique des doigts sur le clavessin* (1724). Pysähdyn nyt lyhyesti kommentoimaan joitakin osia siitä soittajan kokemuksestani käsin. Luku pohjustaa myös luvussa 3.4 esittelemääni Rameaun legaton kuvausta, jolla on keskeinen rooli tutkimuksessani laulamisen jäljittelemisessä cembalolla.

Rameaun mukaan hyvän cembalotekniikan rakentaminen lähtee oikeasta soittoasennosta, jossa kyynärpäiden annetaan pudota luonnolliseen asentoonsa kepeästi (*nonchalamment*).

Cembalon ääressä tulee ensin istua siten, että kyynärpäät ovat koskettimiston tasoa korkeammalla ja käsi pystyy putoamaan koskettimistolle rannenivelen luonnollisen liikkeen seurauksena.⁷⁶

Käsivarsi asettuu koskettimistolle painovoiman lakien mukaan. Aloitusasennon tulee olla rennon jäntevä, sillä kontakti plektran kautta kieleen häiriintyy, jos jos-sain nivelessä on jännitystä.

Soittoasentoa seuraa oikea käden asento. Rameau tarkentaa, että kämmenen ja sormien tulee asettua koskettimistolle niin, että peukalo ja pikkusormi (1. ja 5. sormi) ovat lähtötilanteessa sen reunalla. Muut sormet seuraavat äärimmäisiä asettuen kaarevaan asentoon.

1. ja 5. sormi, asetettuina koskettimien reunalle, aiheuttavat muidenkin sormien taipumisen kaarelle, jotta nekin voivat asettua koskettimen reunalle (mutta kun käden annetaan pudota kuten kuvattu, sormet pyöristyvät luonnollisesti siihen asti kuin on tarpeellista). Silloin sormien ei pidä enää levittäytyä eikä pyöristyä enempää lukuun ottamatta tiettyjä tapauksia, joissa ei voida paremmin toimia.⁷⁷

76 "Il faut d'abord s'asseoir auprès du Clavessin, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier, & que la main puisse y tomber par le seul mouvement naturel de la jointure du poignet" (Rameau 1990 [1724]: 17).

77 "Le 1. et le 5. se trouvant sur le bord des touches, engagent à courber les autres doigts, pour qu'ils puissent se trouver également sur le bord des touches: mais en laissant tomber la main, comme il a été dit, les doigts s'arondissent naturellement au point qu'il faut: & pour lors on ne doit plus ni les alonger, ni les arondir d'avantage, excepté dans de certains cas, où l'on ne peut mieux faire" (Rameau 1990 [1724]: 17).

Rameaun kuvailema sormien kaareva asento on ranskalaisen käsityksen mukaan cembalonsoitossa optimaalinen. Käden kaarevuus tukeekin cembalon äänenmuodostusta. Paras kosketuskohta lähellä koskettimen reunaa mahdollistaa plektran hallitun käsittelyn. Rameaun ohjetta kirjaimellisesti noudatettuna käden asennosta tulee miltei kämmeneen päin kääntyvä. Sen tulee kuitenkin pysyä luontevana ja kaarevana pääsääntöisesti aina, kun halutaan soittaa pehmeitä nyansseja tai kun soitetaan yhdellä äänikerralla tai sitoessa. Ainoastaan kärkinivel ei saa taipua liikaa, jottei keskinivelen vapaa liike estyisi.⁷⁸ Käden asennon tavoitteena ei siis ole kärkinivelen osoittaminen suoraan alaspäin, vaan sen kontakti plektraan. Tämä toteutuu parhaiten hieman eteenpäin osoittavassa asennossa niin, että koko sormenpää lepää koskettimella.

Ranskalaisessa cembalokoulussa napakan kosketuksen kuvauksiin ei ole keskitetty yhtä paljon kuin laulavan soiton. Rameau puhuu sormivoiman harjoittelemisesta mutta varoittaa, että sen ei tulisi vaikuttaa sormien täydellisten liikkeiden kehittämiseen.

On yritettävä saavuttaa sormien tarpeellinen liike, ja antaa jokaiselle oma, ennen kuin niiden voima laitetaan koetukselle. Toisin sanoen ehdotan, että aluksi ne asetetaan koskettimistolle vain toistensa ja koskettimien väliseen etäisyyteen totuttautumiseksi. Mutta koska aluksi niitä on vaivalla harjoitettu liikkumaan itsenäisesti, tarkoittaisi uutta vaivaa opettaa niitä painamaan niitä kovempaa. Tämä saattaisi tuhota liikkeiden täydellisyyden. On siis pidettävä huolta, ettei koskettimien vastus estä sormien liikettä.⁷⁹

Sormien liikkeet luovat myös suuren liikkeen yhtenäisyyden ja ilmentävät melodian jatkuvuutta. Liian äkkinäinen tai kova painallus tuhoaisikin vaikutelman, eikä liikkeen voisi ajatella olevan yksi. Koskettimien etäisyys toisistaan määrittellee sormien asentoa. Kun jokainen sormi ottaa itsenäisesti tarvitsemansa tilan, niiden väliin jää

78 Sormen luut muodostavat sormien luisen tukirangan. Ihmisen kaikissa sormissa on kolme luuta paitsi peukalossa, jossa on vain kaksi. Sormiluut ovat sormen tyvijäsen (*phalanx proximalis*), sormen keskijäsen (*phalanx media*, puuttuu peukalosta) sekä sormen kärkijäsen (*phalanx distalis*). Kukin tyvijäsen niveltyy kämmenluuhun tyvinivelellä sekä keskijäsenen keskinivelellä. Keskijäsen ja kärkijäsen niveltyvät toisiinsa kärkinivelellä. (Hervonen 2004: 20, 194, 196.)

79 ”Il faut tâcher d’aquerir le mouvement necessaire dans les doigts, & de donner à chacun d’eux son mouvement particulier, avant que de mettre leur force à l’épreuve: de sorte que je ne propose de les placer d’abord sur le clavier, que pour qu’on s’accoutume à proportionner la distance de l’un à l’autre à celle des touches de clavier. Mais comme on a d’abord de la peine à les faire mouvoir chacun en particulier, celle qu’on auroit encore à leur faire enforcer les touches, seroit capable de détruire la perfection qui doit se trouver dans leur mouvement. Il faut donc bien prendre garde que la resistance des touches ne s’oppose au mouvement des doigts.” (Rameau 1990 [1724]: 18.)

myös luonnostaan pieni etäisyys. Sormet eivät tällöin voi myöskään olla toisiinsa liimautuneita tai vinossa.

Käden nivelillä on soittamisessa erilaisia tehtäviä. Ranteen tulisi pysyä joustavana ja sallia sormien jännityksestä vapaat liikkeet. Rameaun mukaan joustavuus leviää ranteesta sormiin.

Rannenivelen tulee aina olla joustava. Joustavuus leviää silloin myös sormiin antaen niille täyden vapauden ja tarvittavan keveyden. Kädellä, josta näin tulee ikään kuin kuollut, ei enää ole muuta tehtävää, kuin kannatella siinä kiinni olevia sormia ja ohjata ne koskettimiston alueille, joita ne eivät omalla liikkeellään pysty tavoittamaan.⁸⁰

Käden tulee vain kannatella sormia ja pysyä rauhallisena, Rameaun sanoin ”kuoleena”, ikään kuin poissa sormien tieltä. Rannenivelen joustavuus on eräs hallitun cembalotekniikan kulmakivistä. Elina Mustonen toteaa, että dynamiikan aikaan saaminen on mahdotonta jännittynein sormin tai rantein.⁸¹ Hän tarkoittanee tällä sitä, että cembalonsoiton hienovaraiset vivahteet, jotka osittain korvaavat dynamiikan faktuaalisen puutteen, edellyttävät jännityksestä vapaata kosketusta.

Käden suurten nivelten tehtävä on olla sormien kannattajia, soittamisen passiivisia apuvälineitä, jotka eivät osallistu varsinaiseen äänen tuottamiseen. Cembalon ääni syttyy parhaiten hyvin tiedostetulla, hallitulla ja vivahteita myöten harjoitetulla sormitekniikalla. Sormillaan soittaja on yhteydessä soittimen soiviin osiin, kielen ja plektraan koskettimen kautta. Sormien hallinta onkin edellytys plektran tarkalle käsittelylle. Siksi Rameau puhuu niistä myös johtajina, joita ranne- ja kyyrännivelet ikään kuin tottelevat.⁸²

Cembalotekniikassa, kuten kaikessa klaveeritekniikassa, tarvitaan myös sormien itsenäisyyttä ja niiden liikkeiden taloudellisuutta. Cembalon plektraan kohdistetaan vain hyvin vähän painetta, joten kosketinta ei tarvitse painaa kovaa. Rameau painottaakin kevyenä pidetyn käden ”suuria seurauksia”.

80 ”La jointure du poignet doit toujours être souple: cette souplesse qui se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la liberté & toute la légèreté nécessaires: & la main qui par ce moyen se trouve, pour ainsi dire, comme morte, ne sert plus qu’à soutenir les doigts qui lui sont attachés, & à les conduire aux endroits du clavier où ils ne peuvent atteindre par le seul mouvement qui leur est propre” (Rameau 1990 [1724]: 17).

81 Mustonen 2006: 24.

82 ”Dans toutes les positions, dans les plus grands écarts, la main obéit aux doigts, la jointure du poignet à la main, & celle du coude au poignet ; jamais l’épaule ne doit y entrer pour rien” (Rameau 1965 [1760]: 12).

Muistakaa liikuttaa jokaista sormea erillisellä liikkeellä ja tarkkailla, että koskettimen jättävä sormi on sitä koko ajan niin lähellä, että se vaikuttaa kosket-tavan sitä. Älkää koskaan opetelko sormien kosketusta käden voimalla, jotta sormia kannatteleva käsi päinvastoin tekisi niiden kosketuksesta kevyemmän. Tällä on suuria seurauksia. Tarkkailla jokaisen sormen välisen liikkeen tasai-suutta, älkääkä erityisesti koskaan kiirehtikö niitä. Nimittäin keveys ja nopeus saavutetaan vain sormien tasaisella liikkeellä, ja usein liikaa kiirehtimällä pae-taan sitä mitä etsitään.⁸³

Käden kevyenä pitäminen on kokemukseni mukaan kuvaus soittotekniikasta, johon ei kohdistu minkäänlaista ylimääräistä painetta. Kevyt käsi ei kuitenkaan ole veltto. Rameaun mainitsema keveys onkin eräänlaista valppautta, näkymätöntä lii-kettä ja passiivisuuden poissaoloa, olotila, jossa vääränlaiselle rentoutumiselle ei ole sijaa. Rameaun mukaan sormien nopeutta ja kosketuksen keveyttä kehitetään riit-tävän hitaasti. Liikkeiden harjoittaminen rauhallisesti ja ajan kanssa onkin luonte-van tekniikan perusedellytys. Rameaun mukaan on myös kiinnitettävä huomiota sormien liikkeiden erillisyyteen.

Sormien liike lähtee sormen juuresta eli siitä nivelestä, jolla sormi on kiinni kädessä, ei koskaan muualta – Kaikilla sormilla pitää olla itsenäinen ja toisista sormista riippumaton liike. Sellainen, että kun käsi kuitenkin täytyy siirtää jollekin koskettimiston tietylle alueelle, silloin soittava sormi putoaa kyseiselle koskettimelle omalla liikkeellään.⁸⁴

Cembalisti pyrkii kosketuksellaan löytämään mahdollisimman täydellisen kontaktin plektraan ja kieleen, joten sormien tulee pysyä koko ajan perusasennos-saan koskettimien suuntaisesti. Jokainen ääni soitetaan itsenäisellä, tyvinivelestä

83 ”Souvenez-vous de faire agir chaque doigt par son mouvement particulier; & observez que le doigt qui quitte une touche, en soit toujours si proche, qu’il paroisse la toucher. N’appren-tissez jamais le toucher de vos doigts par l’effort de votre main; que ce soit au contraire votre main qui en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus leger: cela est d’une grande conséquense. Observez une grande égalité de movemens entre chaque doigt, & sur-tout ne précipités jamais ces movemens; car la légereté & et la vitesse ne s’aquierent que par cette égalité de movemens; & souvent pour trop se presser, on fuit ce qu’on cherche.” (Rameau 1990 [1724]: 18.)

84 ”Le mouvement des doigts se prend à leur racine, c’est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main, & jamais ailleurs – Il faut que chaque doigt ait son mouvement particulier & indépendant de tout autre: de sorte que quand même on est obligé de transporter la main à un certain endroit du clavier, il faut encore que le doigt dont on se sert pour lors, tombe sur la touche par son seul mouvement.” (Rameau 1990 [1724]: 17.)

lähteellä sormen liikkeellä. Kunkin sormen oma liike, joka yhdistyy yhtenäiseen liikkeeseen, herättää mielikuvan pysähtymättömästä ikiliikkeestä tai virrasta. Rameaun cembalotekniikan esityksen keskeisiksi teemoiksi nousevat käden kaa-reva asento, läheltä koskettaminen, nivelten joustavuus, kosketuksen tarkkuus, sormien itsenäisyys ja liikkeiden taloudellisuus. Ne kaikki edesauttavat cembalon täy-teläisen ja pakottoman soinnin syntymistä.

2.6 Kosketuksen taide

Milloin kosketus muuttuu taidosta taiteeksi? François Couperinin tutkielma, *l'Art de toucher le clavecin*, välittää ranskalaiseen hyvään makuun⁸⁵ perustuvaa cembalo-taidetta, jonka uskon muutotutuneen muutaman cembalistisukupolven aikana. Tutkielmaa ei mielestäni pidäkään ymmärtää pelkästään Couperinin oman maun hedelmäksi. Otsikko välittää viestiä parhaiden cembalistien sormissa muhineesta taiteesta, jonka Couperin omasta mielestään täydellisti.

L'Art de toucher opettaa cembalonsoiton taitoa ja taidetta mutta sisältää mer-kityksen myös kuulijan koskettamisesta. On mielestäni täysin selvää, että Coupe-rinin pyrkimykset ovat suuntautuneet soittamisen henkis-fyysiseen kokonaisuuteen, jossa cembalon luonnollista äänenmuodostusta tuetaan kosketuksella ja joka pyrkii tavoittamaan kuulijan sisimmän.

Couperinin näkökulma ei painota kosketuksen soittotuntuman käytännöllisyyttä vaan laatua, jota hän kuvailee sanoin *la douceur de toucher*.⁸⁶ Ranskan *doux / douce* yhdistetään usein pehmeuteen, mutta *Dictionnaire de L'Académie française* (1694) mukaan sana viittaa myös miellyttävyyteen.⁸⁷ *Douceur du toucher*'n merkitys avautuukin kokonaisvaltaisemmin miellyttävänä kuin pehmeänä. Cembalopedagogi Yonit Lea Kosovske on huomionnut ansiokkaasti, että Couperinin *douceur* ei kuulu ainoastaan lempeään ja hitaaseen musiikkiin, vaan myös nopeissa kappaleissa on säilyttävä tekninen vaivattomuus.⁸⁸ Niinpä *douceur du toucher* voisi viitata vai-vattomaan soittotapaan, jossa ei ole mitään miellyttävää aistinautintoa häiritsevää tekijää.

85 Hyvä maku, *le bon goût*, määritteli Couperinin aikana, millaisia soittotapoja pidettiin parhaina.

86 Couperin 1933: 12.

87 Tarkemmin miellyttävyys määritellään haju-, kuulo-, näkö- tai tuntoaistinautintona, joissa ei ole mitään karkeaa tai epämiellyttävää. *Dictionnaire* 1694: *doux*.

88 Kosovske 2011: 2.

Couperin rinnastaa kosketuksen taiteen, *L'Art de toucher*, ja miellyttävän kosketuksen, *la douceur du toucher*, kiinnostavalla tavalla toisiinsa.⁸⁹ Hänen mukaansa soittimen luonnolliseen ääneen pyrkivä ja musiikillista ajatusta palveleva kosketus johtavat esitykseen, jolla on voimaa tavoittaa kuulijan sisin. Millaista on tämä *douceur*? Couperin kuvailee sitä vastakohtana kuivalle ja kovalle kosketukselle ja peräänkuuluttaa Rameaun tavoin läheltä koskettamista.

Miellyttävä kosketus riippuu siitä, että sormet pidetään mahdollisimman lähellä koskettimia. On uskottava (kokemus pois lukien), että korkealta pu-toava käsi saa aikaan kuivemman soinnin kuin läheltä koskettava ja että sulka(plektra) näppää silloin kielestä kovemman äänen.⁹⁰

Cembalon hyvää äänenmuodostusta pohdittiin nimenomaan Ranskassa, eikä miellyttävän kosketuksen ihanne ollut vallitseva kaikissa cembalokulttuureissa. Esimerkiksi 1500-luvun lopun Italiassa kuiva ja rytmikäs sointi yhdistettiin cembalonsoittoon⁹¹, ja ”musikaalinen” soitto kuului lähinnä urkureille.⁹² On kuitenkin kiinnostavaa, että kosketuksen laadulliset luonnehdinnat liitetään sekä Italiassa että Ranskassa hyvään äänenmuodostukseen ja hallittuun tekniseen suoritukseen.⁹³ Ne vaikuttavatkin olleen universaaleja, laulamisen esikuvallisuudesta innoittuneita, riippumatta ajankohdasta, maantieteestä tai soittimesta.

Muusikolla oli vastuu kuulijastaan, jota ei 1600–1700-luvun ajattelussa ollut soveliaista johdattaa tasapainottomiin tunnetiloihin. Vastuulla oli jopa moraalisia ulottuvuuksia. Esimerkiksi Matthesonin mukaan on tärkeää, että musiikki herättää

89 Couperin 1933: 14.

90 ”La Douceur du Toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu’il est possible. Il est sensé de croire (L’expérience à part), qu’une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de près; et que la plume tire un son plus dur de la corde.” (Couperin 1933 [1717]: 12.)

91 Cembalonsoiton status on Dirutan tekstissä varsin erilainen kuin ranskalaisessa cembalokulttuurissa. Se yhdistyy ensisijaisesti kevytmieliseen tanssimusiikkiin eikä lainkaan vakavaan musisoimiseen. Diruta kutsuu cembalisteja ”tanssien soittajiksi” (*sonatori di balli*) ja kuvailee soittotapaa, jossa soitinta lyödään sormilla (Diruta 1997 [1597]: 5v.) Kuvattu venetsialainen tanssimusiikki eroaa suuresti ranskalaisesta hienostuneesta hovitanssista. Soittotapa on iskevempi ja lähestyy kosketinta kauempaa kuin ranskalaisissa kuvauksissa. Tämä vaikuttaa eniten syntyvän äänen alukkeeseen, sillä plektrat iskeytyvät kieliä vasten napakasti ja nopeasti. Kaukaa koskettimia lähestyvistä kosketuksesta syntyy myös kuivempi ääni kuin läheltä koskettimia otetusta äänestä.

92 Diruta 1997 [1597]: 4v, 5r.

93 Diruta kehoittaa urkureita tarkkailemaan käden pehmeyttä ja keveyttä, käden kaarevaa asentoa ja käsivaren orgaanista, kättä ohjaavaa liikettä (Diruta (1997 [1597]: 5r).

kuulijassa rakkauden hyveeseen ja vastenmielisyyden paheeseen.⁹⁴ Matthesonin ajatuksesta herää mielikuva, että musiikin esittäminen ei ensisijaisesti ole viihdyttävää, vaan sen tulisi tuoda kuulijaa lähemmäs totuuden kokemuksiä. Kuulijan miellyttäminen on nykymuusikollekin ajankohtainen kysymys. Olisi hienoa, jos kuulija lähtisi konsertista vakuuttuneena ja yhtä merkityksellistä kokemusta rikkaampana. Tähän voidaan uskoakseni päästä vain omistautuneen musisoimisen kautta.

Esittelemäni Niversin (1665), Saint Lambertin (1702) ja Couperinin (1716) näkemykset kosketuksen ja mielen helppoudesta avaavat tien merkityksellisten kokemusten välittämiseksi. Kokemukseni mukaan helppous on vastaanottavainen mielentila, jossa on mahdollista välittää musiikin tunnetila kuulijalle paljaana. Helppo mieli tartuttaa sanoman esteettömästi kosketukseen, joka edelleen saattaa sen perille. Kosketuksella on näin kyky välittää ja kommunikoida musiikin viestejä, eikä olekaan lainkaan yhdentekevää, kuinka välitystehtävä toteutetaan. Kun se onnistuu, kuulija saatetaan kokemaan musiikista merkityksellisyyttä, nautintoa ja hyvää oloa.

Cembalotaiteilija Skip Sempé kuvailee ranskalaisen cembalomusiikin kontekstiin sopivaa soittamisen helppouden kokemusta ilmaisulla *sans souci*. Hän tarkoittaa sillä hetkeen keskittynyttä soittotapaa, joka poistaa esiintymisjännityksen ja vangitsee kuulijan mielenkiinnon. Sempén mukaan peloton ja kaavoista vapaa *sans souci* on kuitenkin harvoin kuultavissa esityksissä.⁹⁵ Tämä johtuu ehkä siitä, että helppouteen heittäytyminen esityksessä on yllättävän haasteellista.

L'Art de toucher ja la douceur du toucher kuuluvat yhteen. Miten nykycembalisti voisi käyttää Couperinin opettamaa lähtökohtaa omassa soitossaan? Itse ajattelen, että esiintyjän tulisi harjoittaa tekniikkansa mahdollisimman vaivattomaksi, helpoksi ja soittimen luonnollista äänenmuodostusta puoltavaksi. Lisäksi hänen tulisi valjastaa mielensä kykeneväksi vastaanottaa ja välittää kaikenlaisia ilmaisun intentioita, merkityksiä tai tunnetiloja. Intentiot eivät kuitenkaan yleensä synny esityshetkellä, jossa ne vain otetaan käyttöön. Kaikki esitetty onkin sisäistetty jossain aikaisemmassa muusikon työvaiheessa. *L'Art de toucher'n* kokonaisuudessa kuitenkin juuri esittämisen hetki on merkityksellinen. Kosketuksen taidetta ei voi harjoittaa omassa huoneessa harjoittelemalla, koska kysymys on yhteisten kauneuden kokemusten jakamisesta. Tarvitaan yhdessäoloa. Jokainen esityksen hetki onkin ainutlaatuinen mahdollisuus vaikuttaa kuulijaan tunnetasolla.

94 Mattheson 1999 [1739]: 67.

95 Sempé 2013: 86.

Kirkas mieli on parhaimmillaan rauhallinen ja jopa tyhjä. Se ei heittäydy tunnetiloihin tai kannan mukanaan harjoiteltuja tulkintoja toistaakseen niitä esityksestä toiseen. Sellainen taakka olisi raskasta raahata, eikä mahdollisuuksia helppouteen ja huolettomuuteen, *sprezzaturaan*⁹⁶, juuri jäisi. Soittajalle onkin eduksi, jos hän on harjoittanut paljon kykyään muuntaa sisäistämiään kokemuksia kosketukseksi. Tunnetilojen välittäminen merkitsee valmiutta jo aikaisemmin koettujen intentioiden spontaanille vastaanottamiselle, muuntamiselle ja välittämiseksi.

Erään voimallisimmista mielen ja kosketuksen helpouden kokemuksista koin opiskeluni alkuaikoina Sibeliuksen Akatemian harjoitusluokassa. Pohdin ajankäyttöä soittamisessa kollegani ja yksityisen urkuopettajani Markus Malmgrenin antamien ohjeiden mukaisesti. Kuten Malmgren toteaa, oman kehon viestien kuunteleminen antaa luotettavampaa tietoa kuin viitteellinen nuottikuva.⁹⁷ Itselleni tämä tarkoittaa luottamusta omaan kokemukseeni, korviini ja kehooni.

Annoin sormien seurata mielessäni syntyvää vakaata pulssia. Yhtäkkiä minusta tuntui, kuin olisin tullut siirretyksi jollekin toiselle todellisuuden tasolle. Kokemuksesta tuli ensisijaisesti kehollinen. Kaikki mitä soittotilanteessa tapahtui, oli päivänselvää ja kirkasta. Seurasin, kuinka sormeni tarttuivat mieleni ehdotuksiin ja soittivat täysin pakottomasti ja vailla minkäänlaista jännitystä tai huolta tulevasta. Ne liikkuvat kuitenkin vasta, kun mieleni antoi luvan. Se oli ajatuksista vapaa ja täyttyi joka hetki uudelleen pulssin liikkeestä. Todistin, miten kappale vain avautui edessäni ja soitin soi lävitseni ja musiikin soiva tunnetila muovautui ele eleeltä. Olin osa jotain korkeampaa ja yleisempää pulssia, joka ei ollut vastuullani mutta johon osallistuin. Kokemukseni kautta ymmärsin *l'Art de toucher'n*, kosketuksen fyysisyyden, henkisyden ja jakamisen yhteyden.

Olen sittemmin lukuisia kertoja todennut konserttiesityksissäni, että kehon ja mielen vapautteen yhdistynyt ilmaisullinen intentio välittävät affektisällön suorimmin kuulijalle. Se, mikä itselle on totta ja merkityksellistä, usein välittyy toisellekin. Henkilökohtaisen kosketuksen kautta itsensä paljastaminen voi myös olla pelottavaa tai kiusallista, minkä vuoksi soittaja voi tulla koskettaneeksi instrumenttia vailla affektiviestiä. Omassa soittajan kokemuksessani olen kuitenkin huomannut, että vaikka tällainen soitto voi miellyttää kuulijaa, se harvemmin koskettaa häntä. Viestin välittyminen voi häiriintyä myös pelon tai lamaannuttavan esiintymisjännityksen takia. Helpous ja tunnetilojen muuntaminen kosketukseksi voi

96 *Sprezzatura*-käsitteestä laajemmin, ks. Järviö 2011: 173–177.

97 Malmgren 2015: 15.

kuitenkin auttaa pelosta irrottautumisessa ja vapauttaa esittäjän. 1600- ja 1700-lukujen musisoimisen estetiikassa kuulijan koskettaminen on niin keskeistä, että jos se jää huomiotta, ei musiikkiesityksen tarkoitus täysin täyty. Alalle omistautuvan esiintyvän muusikon tulisi siis ainakin pyrkiä kasvattamaan itsestään hyvä välittäjä ja voittamaan esteet.

Kosketus on soittamisen osa-alue, jossa jäljitellään lauluäänen täydellistä luontoa. Tavoite ruumiillistuu soittajan ja soittimen välisessä yhteydessä. Kun kosketus yhdistyy helppouden kautta ilmaisun intentioon, aukeaa väylä tavoittaa kuulijan tunnetaso. Kosketus haastaa soittajan punnitsemaan myös omia totuuden ja kauneuden kokemuksiaan. Siksi kosketuksen taide onkin yhtäältä sisäistymistä kohti omaa sisintä ja toisaalta avautumista kuulijalle. Instrumentin ja kuulijan koskettamisen ykseys kehollistaa abstraktin tavoitteen herättää affekteja. Tämä ei merkitse soittotilanteessa mihin tahansa tunnetilan valtaan heittäytymistä vaan kommunikoinnista. Se on pitkä itsetuntemuksen tie mutta myös käytännöllinen taiteellinen prosessi, joka kehittyy ja muuttuu vakuuttavaksi harjoittamisen kautta. Kohti ykseyttä ja kauneutta ovat matkalla soittajan keho, mieli ja sielu.

3 ARTIKULAATIO

3.1 Cembalosoiton artikulaation ydinkysymyksiä

Cembalon luonnollisen äänen tutkiminen jatkuu ja tarkentuu soittajan artikulaation valinnoissa. Hän muotoilee tulkintaansa esimerkiksi korostamalla tärkeitä harmonioita, erottelemalla ääniä ja tuottamalla linjakasta melodiaa. Artikulaatiolla onkin merkittävä ilmaisullinen tehtävä, ja joiltain osin se myös korvaa äänenvoimakkuuden vaihtelun puuttumisen. Äänen selkeän alukkeen, cembalon valttikorin, mahdollistaa soittimen ainutlaatuinen plektramekanismi, jollaista ei ole millään muulla kosketinsoittimella. Tästäkin syystä artikulaatio, äänten sitominen ja irrottaminen ilmaisullisine ja akustisine ulottuvuuksineen, kuuluu läheisesti cembalon luonnollisen äänen ominaisuuksiin.

Eräs henkilökohtainen kimmokkeeni ranskalaisen artikulaation tutkimiselle oli nykyisen cembalo-opetuksen tapa puhua artikulaatiosta. Se ei mielestäni nimitäin palvele cembalon täysiä ilmaisumahdollisuuksia. Cembalistin ajatellaan niin sanotusti ”artikuloivan”⁹⁸, kun hän jättää kahden äänen väliin pienen hiljaisuuden, artikulaatiovälin. Samalla ”artikuloiminen” edustaa varsin usein eräänlaista cembalon perussoittotapaa, josta puhutaan myös esimerkiksi ”portamento-tyyppisenä non-legatona”.⁹⁹

”Artikuloimisella” tähdätään rytmien ja kuvioiden selkeyteen, mikä sinänsä on täysin kannatettavaa. Pääsääntöisenä soittotapana se mielestäni kuitenkin heikentää liikaa musiikin virtaamista, mikä haittaa erityisesti laulamisen jäljittelemistä. Sitominen ei näin myöskään saa selkeää identiteettiä artikulaatiotapana ja käsitetään jonkinlaiseksi ”artikuloimisen” vastakohtaksi. On tietenkin mahdollista, että käsitykseni on muodostunut yksipuoliseksi, ja uskon, että vanhan musiikin alalla ajatellaan artikulaatiostakin monella tavalla. Kuitenkin vallitseva käsitys cembalon artikulaatiosta vaikuttaa suosivan erittelemistä.

98 Esitän artikulaatio-käsitteen tekstissäni lainausmerkeissä silloin, kun lainaan nimenomaan cembalopedagogiikan tarkoittamaa kahden äänen välisen artikulaatiovälin tuottamista. Kun kirjoitan artikulaatiosta ilman lainausmerkkejä, viittaan omaan käsitykseeni, jossa artikulaatiota ovat erittelemisen ja sitominen ilmaisullisine ja akustisine ulottuvuuksineen.

99 Hämäläinen 1994: 214.

Cembalonsoiton opetuksessa puhutaan sitomisesta yleensä kahdella eri käsitteellä. Kun kaksi ääntä yhdistetään toisiinsa tarkalleen peräjälkeen, puhutaan legatosta.¹⁰⁰ Voimakkaampaa sitomista, jossa äänet soivat kokonaan tai osittain päällekkäin, kutsutaan ylilegatoiksi. Yonit Lea Kosovske tarkoittaa ylilegatoilla legaton äärimmäistä astetta.¹⁰¹

Legaton merkitys jätetään usein cembalonsoitossa huomiotta tai jopa kielletään. Sitä on yritetty selittää toiseksi kuin mitä se on, eräänlaiseksi irtonaisen soiton variaatioksi, joka ei ole oikeaa sitomista. Kuitenkin, kuten cembalisti Noëlle Spieth toteaa, ranskalaisten primäärilähteiden perusteella on täysin perusteltua vastustaa tätä näkemystä.¹⁰² Myös ylilegato-sanan käyttö ei ole aivan ongelmaton, koska yli-etuliite antaa viestin poikkeusefektistä. Ylilegatoa ilmeisesti käytettiin 1600–1700-luvun vaihteen Ranskassa harkiten, mutta siitä huolimatta se on ollut erottamaton osa yleistä cembalokulttuuria.¹⁰³ Ylilegatoa rajoitetaan nykyisessä cembalonsoitossa mielestäni liikaa.

Opetustarpeissa käytettävä cembalosanoisto toimii pääosin hyvin, mutta mielestäni artikulaatioon liittyvien käsitteiden käyttöä olisi hyvä tarkistaa. Palveleeko kielenkäyttö cembalistien ilmaisullisia tarkoituksia? On merkittävää, että ylilegato ja ”artikulaatio” -käsitteet ovat erittäin yleisiä kansainvälisessä cembalopedagogiikassa, vaikka niitä ei tunneta lainkaan alkuperäislähteissä.¹⁰⁴ Lisäksi niitä sovelletaan usein yleistävästi, mikä peittää eri aikakausien ja kansallisten tyylien vivahteita. Itse ajattelen, että lähteissä esiintyvä sanoisto soveltuu opetukseen parhaiten omassa kontekstissaan.

Alkuperäislähteissä on mainintoja artikulaation aihepiiristä, mutta ne eivät ole metodologisia eivätkä yhteneviä keskenään. Yleisenä huomiona todettakoon myös, että kosketuksesta puhutaan, mutta sanaa artikulaatio ei käytetä. Ranskalaisissa lähteissä artikulaation käytäntöjä esitellään usein symbolien kuten kaarinen, pisteiden ja muiden merkintöjen avulla, ja mainintoja sitomisesta on selvästi

100 Legato on vakiintunut italiankielinen musiikkitermi, jonka vastineet *bound* (eng), *lié* (ransk.) ja *gebunden* (saks.) ovat sanan suoria käännöksiä. *Lié* on ollut vakiintuneessa käytössä jo Ranskan klassisella kaudella. Sen käyttö on siis perusteltu historiallisten lähteiden valossa.

101 Kosovske 2011: 80.

102 Spieth 2015.

103 Ks. esim. Saint Lambert 1974 [1702]: 61.

104 Kokemukseni mukaan englanninkielisessä opetuksessa käytetään ylilegatoa käsitettä *overlegato*, ranskankielisessä *surlié* ja saksankielisessä *überlegato*. Ylilegato-sanaa ei lähteissä esiinny, mutta sen tarkoittama käytäntö, yli nuotin keston sitominen, on hyvin dokumentoitu. (Ks. esim. Saint Lambert 1974 [1702]: 12–14 ja Rameau 1990 [1724]: 20).

enemmän kuin irrottamisesta. Saksalaisista kirjoittajista C.P.E. Bach puhuu ilmaisun selkeyden merkityksestä mutta käyttää ranskalaisten tavoin käsitettä kosketus.

Laadukkaan esitystavan tuntee näin ollen oitis siitä, että kaikki nuotit niihin kuuluvine hyväksyttävine koristeineen soitetaan täsmällisesti, asianmukaisen voimakkaasti ja kepeästi sävellyksen sisältöön sopeutetulla kosketuksella. Soitotapa saa näin pyöreyttä, puhtautta ja sujuvuutta, mikä tekee esityksen selkeäksi ja ilmeikkääksi – –¹⁰⁵

Artikulaatio-käsite esiintyy sellaisenaan ainoastaan urkurakentaja Dom Bedos de Cellesilla (1709–1779), joka puhuu äänten välisistä tauoista käsitteellä *silence d'articulation*.¹⁰⁶ De Celles painottaa, että soitinmusiikissa artikulaation tulee olla vaihtelevampaa kuin puheessa, koska vain näin esityksestä tulee ymmärrettävä ja kiinnostava. Tauon suuruuden pitää vaihdella ilmaisun vaatimusten mukaan.¹⁰⁷ Kirjoittaja tarkoittaa kuitenkin melko suuria taukoja sanoessaan: ”ne kaikki ovat enemmän tai vähemmän pitkiä taukoja, joita kutsun artikulaatiotauoiksi.”¹⁰⁸ De Cellesin artikulaatiotauko ei selitäkään cembalonsoiton suosittua artikulaatioväliä. Teos vuodelta 1778 on myöskin huomattavan myöhäinen cembalon kulta-aikaan nähden ja kirjoitettu ehkä nimenomaan urkujen ja kirkkoakustiikan näkökulmasta.

Kun ranskalaiset cembalolähteet eivät tarjoile selkeää perustetta nykyajan cembalonsoiton ”artikulaatiolle”, miten sen tarkoituksenmukaisuus olisi tulkittava? Arvelen soittotavan suosion liittyvän ensinnäkin siihen, että cembalon luonnollinen ääni mielletään eritteleväksi, ja tästä syystä cembalon perussoittotapana pidetään irtonaisuutta. Viittaan nyt nykyajan cembalonsoittoon erittäin yleistäen enkä tiettyyn tyyliisuuntaan. Mielestäni nykykäsitys ”artikuloimisesta” on kuitenkin vain tulkinta, eivätkä kuulijan ja soittajan tulkinnat aina vastaa toisiaan. Esimerkiksi cembalon

105 Bach 1995 [1753]: 163. Alkukielinen teksti: ”Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Kunde, Reine und Fliessende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend – –” (Bach 1978: 117.)

106 Käsite tunnetaan suomenkielisessä cembaloterminologiassa artikulaatiotaukona (Hämäläinen 1994: 214).

107 De Celles 1966 [1778]: 599.

108 ”– – ce sont tous ces intervalles plus ou moins longs, que j'appelle les Silences d'articulation – –” (De Celles 1966 [1778]: 600).

uuden ajan pioneeri¹⁰⁹ Wanda Landowska (1879–1959) paljastaa, että hänen kosketustaan luonnehdittiin kokoaikaiseksi staccatoksi.¹¹⁰ Hän kuitenkin käytti pääasiassa legatoa ja toteaa: ”minun staccatoni on aina legato”.¹¹¹ Taustalla vaikuttaa ajatus, että ilman legatoa menetetään osa cembalon soinnista.¹¹² Landowskan esimerkki todistaa, että cembalon äänen selkeä mielikuva syntyy sen alukkeen tarkkuudesta mutta ei irtonaisesta soitosta. Selkeys onkin cembalon luonnollisen äänen ominaisuus, jota toki hyödynnetään mutta ei jäljitellä. Laulamisen linjakkuuden jäljitteleminen, melodisuus ja cembalon resonanssiin perustuva äänen jatkaminen mahdollistuvatkin ainoastaan nivovilla artikulaatiomuodoilla, legatolla ja ylilegatolla.

Toinen motiivi ”artikulaation” suosimiselle nykyisessä cembalomaailmassa on epäilemättä ollut pyrkimys retoriseen lähestymistapaan, jolle toki on pätevät perusteet. Yleistän nyt karkeasti, mutta puhuvan esittämisen trendit vaikuttavat minusta suosineen erittelevää ilmaisua. Samalla linjakkuus on yhdistetty soinnin ja muotoilun kulttuuriin, joka ei kuulu 1600–1700-luvun musiikkiin. Näin on mahdollisesti pyritty myös kasvattamaan pesäeroa valtavirran musiikkikulttuuriin. Esimerkiksi barokkiviulisti Jaap Schröder arvostelee modernia jouta kaiken tasoittavana ja puhuu tasaisesta legatosta rytmisen artikulaation vastakohtana.¹¹³ Hän sivunee tässä ajatusta, että nykyaikana ymmärtämämme tasaisuus olisi ollut käsittämätöntä 1600–1700-luvuilla, jolloin ei tunnettu konemaista automaatiota.¹¹⁴ Viime vuosikymmeninä on aiheellisesti pyritty korostamaan musiikin puhuvuutta esittämisessä, mutta onko kuitenkaan niin, että linjakkuus ei kuulu puhuvuuteen lainkaan?

Mitä on puhuvuus? Sen konteksti on valtava, mistä syystä olenkin rajannut sen lähes kokonaan pois tutkimuksestani. Otan kuitenkin nyt esiin sen joitain ranskalaisissa lähteissä esitettyjä periaatteita. Puhuvuudella ei viitata niinkään yksittäisten äänten väliseen muotoiluun, vaan sillä tarkoitetaan musiikkiesityksen, musiikkikappaleen ja musiikillisen ilmaisun suhdetta puheeseen ja kieleen. Esimerkiksi

109 Wanda Landowska oli yksi keskeisimmistä 1900-luvun alun *early music revival* -liikkeen edustajista. Hän nosti cembalon uudelleen yleisön tietoisuuteen ja ryhtyi esittämään cembalolla J.S. Bachin, William Byrdin, François Couperinin ja monien muiden säveltäjien musiikkia. Landowskan ansioina pidetään esimerkiksi *Goldberg-variaatioiden* ensimmäistä modernin ajan kokonaisuusitystä vuodelta 1933.

110 Landowskan käyttämä sana staccato lienee verrannollinen pianonsoiton staccatoon siten, kun se ymmärrettiin 1900-luvun alkupuoliskolla. Staccatoa ei käytetä nykyisessä cembalo-opetuksessa lainkaan, koska sen ilmaisema hyppivä soitotapa ei sovellu cembalolle kovin hyvin.

111 Ks. Kosovske 2011: 80.

112 Restout 1964: 375.

113 Schröder 2007: 16.

114 Ks. myös Haynes 2007: 58–59.

Bacilly korostaa ääntämisen ja tavujen pituuksien tärkeää ilmaisullista merkitystä soittajille ja laulajille.¹¹⁵ Myös Saint Lambert vertaa musiikkikappaleen rakennetta puheteokseen.

Puheteoksen kokonaisuus on useimmiten sommiteltu useisiin jaksoihin. Jokainen jakso on sommiteltu periodeihin, joista jokaisella on itsenäinen merkitys. Periodit jakautuvat osiin, osat sanoihin ja sanat kirjaimiin. Samoin musiikkikappale on kokonaisuus, joka on aina jaettu useisiin jaksoihin. Jokainen jakso muodostuu lopukkeista, joilla on jokaisella itsenäinen merkitys ja jotka ovat kappaleen periodeja. Kadenssit on usein sommiteltu osiin, osat tahteihin ja tahdit nuotteihin. Näin nuotit vastaavat kirjaimia, tahdit sanoja, lopukkeet periodeja ja jaksot jaksoja.¹¹⁶

Saint Lambert ottaa esiin myös kiinnostavan näkökulman puhuvuudesta, jossa se lainaa musiikilta eikä päinvastoin.

Musiikkikappale muistuttaa kutakuinkin kaunopuheista teosta, tai oikeastaan kaunopuheinen teos muistuttaa musiikkikappaletta. Nimittäin harmonia, tahtilaji ja tahti ja muut samankaltaiset asiat, joita kyvykäs puhuja opiskelee puheensa sommitteluun, kuuluvat toki paljon luonnollisemmin musiikkiin kuin retoriikkaan.¹¹⁷

Saint Lambert ei ole yksin näkemyksineen, sillä myös Le Gallois puhuu musiikin ja puheen suhteesta samaan tyyliin. Hänen mukaansa puheen sävyt ja eleet kuuluvat ominaisemmin musiikkiin.

115 Bacilly on omistanut tutkielmassaan *Remarques sur l'Art de bien chanter* merkittävän luvun yksinomaan tavujen pituuksien selostamiselle. Tavujen oikeanlainen asettelu ja ilmaisu on eräs tärkeistä vokaalisista ornamenteista ja keskeisintä ranskalaisen vokaalimusiikin estetiikkaa.

116 "Quoi qu'il en soit, tout ainsi qu'une Pièce d'Eloquence a son tout, qui est le plus souvent composé de plusieurs parties; Que chaque partie est composée de périodes, qui ont chacune un sens complet; Que ces périodes sont composées de membres, les membres de mots, & les mots de lettres; De même le chant d'une Pièce de Musique a son tout, qui est toujours composé de plusieurs reprises. Chaque reprise est composée de cadences, qui ont chacune leur sens complet, & qui sont les périodes du chant. Les cadences sont souvent composées de membres; les membres de mesures, & les mesures de notes. Ainsi, les notes répondent aux lettres, les mesures aux mots, les cadences aux périodes, les reprises aux parties, & le tout au tout." (Saint Lambert 1974 [1702]: 14.)

117 "— une Pièce de Musique ressemble à peu près à une Pièce d'Eloquence, ou plutôt c'est la Pièce d'Eloquence qui ressemble à la Pièce de Musique: car l'harmonie, le nombre, la mesure, & les autres choses semblables qu'un habile Orateur observe en la composition de ses Ouvrages, appartiennent bien plus naturellement à la Musique qu'à la Réthorique" (Saint-Lambert 1974 [1702]: 14).

Kaunopuheisuuden voima koostuu melkein kokonaan eri äänensävyistä ja eleistä – on siis ilmeistä, että nämä eri äänensävyt ja eleet ovat musiikista lähtöisin, sieltä kauniisti puhumisen taide ne lainaa – Ne, jotka puhuvat taval-
lisista asioista mutta tekevät sen kauniilla äänensävyillä ja hyvin hallitulla ele-
kielellä, vakuuttavat – tämä voima tulee musiikista, johon nämä eri äänen-
sävyt ja eleet kuuluvat.¹¹⁸

Ranskalaisissa lähteissä musiikki ei näyttäydykään puheen palvelijana, vaan myös puhe lainaa elementtejä musiikilta. Kuten kosketuksen fyysisyydessä ja hen-
kisytydessä, puheen ja musiikin suhteessa vallitsee symbioosi, jossa molemmat ja-
kavat samoja ilmaisukeinoja. Musiikin peruselementit, esimerkiksi harmonia, me-
lodia ja rytmi, ovat itsessään ilmaisuvoimaisia. Niinpä puhuvuus ei musisoimisessa
liity välttämättä ensisijaisesti esimerkiksi tekstiin, vaan myös kuten Le Gallois eh-
dottaa, eleisiin¹¹⁹ ja soivaan äänensävyyn.

Puhuvuus on iso työmaa, joka kutsuu cembalista laajentamaan ilmaisukeino-
jaan kaikkiin mahdollisiin ja mahdottomiin suuntiin. Puheen ja laulun symbioosi,
johon en tarkemmin tässä yhteydessä perehdy, tarjoaakin loputtomasti innoitusta
myös soittajille. Kuitenkin, koska teksti on soittimelle vieras elementti, puhuvuu-
den liiallinen assosioituminen siihen rajoittaisi soittajia liikaa. Onkin mielestäni
paljon hedelmällisempää lähestyä puhuvuutta esimerkiksi tunnetilojen ilmaisua
tutkivana lähestymistapana.

Cembalopedagogiikan artikulaatio-käsite täyttäisi mielestäni tarkoituksen-
sa puhuvuuden ilmentäjänä, jos siihen sisällytettäisiin luontevasti sekä sitominen
että irrottaminen. Näkökulmaa artikulaation ilmaisuskaalan laajempaan soveltami-
seen voidaan etsiä paitsi retoriikasta, myös esimerkiksi latinan kielestä, kielitietees-
tä ja puhetekniikasta. Latinan *articulus*-sanana merkityksiä ovat muun muassa pieni
nível kuten sorminivel, nikama tai jäsen ja virkkeen jäsen.¹²⁰ Fysiologisesta ja

118 ” – la force de l'éloquence consiste presque toute dans les differens tons qu'on sçait
prudemment donner à sa voix, & dans les diverses gestes qu'on fait pour persuader – – Ce sont là,
disoit ce grand-Homme, les aiguillons les plus puissans & les plus capables d'émouvoir les ames, &
les emporter dans les sentimens de l'Orateur – – Or il est visible que ces differens tons de voix, &
ces divers gestes sont du ressort de la musique, de qui l'art du bien dire les emprunte.” (Le Gallois
1984 [1680]: 22.)

119 Eleet ovat olleet äänen ja ruumiinliikkeiden välisenä vuorovaikutuksena länsimainen
kiinnostuksen kohde antiikin ajoilta asti (Godoy & Leman 2010: 9). Ranskalaista 1600–1700-lu-
kujen musiikin estetiikkaa tutkineen Jed Wentzin mukaan ele (*gesture*) tarkoittaa mitä tahansa
ruumiinliikkeitä, joita esiintyjä tekee välittämättä lavalla ajatuksen tai tunnetilan (Wentz 2010: 8).
Innostus eleiden tutkimukseen on kasvanut merkittävästi 2000-luvulla, ja musiikintutkimuksessa
tämä on merkinnyt painopisteen siirtymistä käsitteiden ja nuottikirjoituksen maailmasta koke-
muksellisuuteen. Ks. esim. Godoy & Leman 2010.

120 Streng 1997: 64.

motorisesta näkökulmasta tarkasteltuna nivelet mahdollistavat sormien eri liikkeet. Ne eivät kuitenkaan erottele sormien osia toisistaan vaan enemmänkin yhdistävät ja niveltävät ne yhteen. Kielitieteen käsitys artikulaatiosta on monimuotoinen: ”kielikohtaisesti vaihteleva sanojen, tavujen ja äänteiden sekä jatkuvan puheen tuotto.”¹²¹

Puhetekniikka, jonka mukaan sekä konsonanttien että vokaalien tuottaminen on artikulaatiota,¹²² voi myös tarjota käytännönläheisiä välineitä cembalistin artikulaation tueksi. Puheessa klusiilien eli umpiäänteiden, kuten k, p tai t tuottamisessa ääniväylä suljetaan kokonaan.¹²³ Jos cembalonsoitossa edellinen ääni palautetaan selvästi ennen seuraavan painallusta, kuuluu plektran aluke kovana kuten klusiilien sulku. Jos edellinen ääni palautetaan samanaikaisesti niin, että seuraavasta alukkeesta tulee juuri ja juuri kuuluva, vastaa se läheisemmin soinnillisten konsonanttien tuottamista. Cembalon näppäysmekanismi mahdollistaa myös vokaalien jäljittelemisen, jolloin äänet sidotaan toisiinsa saumattomasti. Tällöin sointi jatkuu esteettömästi kuin ilma, joka virtaa ääniväylästä vokaaleja äännettäessä.¹²⁴ Plektran näppäys ikään kuin avaa cembalon äänen soivaan vokaaliin. Siksi ajattelen, että sidottu soitto on olemukseltaan vokaalista.

Onko cembalonsoiton ”artikulaatio”, erittelevyys eräänlaisena perussoittotapana, perusteltua ranskalaisten cembalokoulujen valossa? Tätä kysymystä pohdin seuraavissa alaluvuissa 3.2–3.5 ranskalaisen artikulaation ja musiikkiesimerkkien kautta, kun tutkin niitä laulamisen jäljittelemisen esteettisten päämäärien kannalta. Olen poiminut esimerkkejä irrottamisesta ja sitomisesta, jotka ilmaistaan pääasiassa käsittein *détaché*, *distinction*, *couler* ja *lier*. Tällainen artikulaation jaottelu ei ole lähteissä systemaattisesti ilmaistu vaan taiteellisen tutkimukseni tulos. Aloitan tarkasteluni irrottamisen asteista, joista *détaché* on suurempi ja voimakkaampi kuin erottelua kuvaava *distinction*. Tutkimukseni hedelmällisin anti liittyy kuitenkin ranskalaisiin sitomisen kuvauksiin. Niistä *couler* viittaa soljuvaan legatoon ja *lier* muun muassa voimakkaaseen sitomiseen, niin kutsuttuun ylilegatoon. Kaikkiin edellä mainittuihin artikulaation vivahteisiin kuuluu mielestäni myös selkeä ilmaisullinen ulottuvuus.

121 Tieteen termipankki: artikulaatio (viitattu 2016).

122 Artikulaatio tarkoittaa puhetekniikassa äänen tuottamista, jolle se on yleisnimitys. Kaikkien kielten äänteet voidaan jakaa kahteen pääluokkaan, vokaaleihin ja konsonantteihin. (Laukkanen & Leino 1999: 62.)

123 Laukkanen & Leino 1999: 64.

124 ”Vokaaleja tuottaessa äänihuulet värähtelevät ja ilma pääsee esteettä virtaamaan ulos ääniväylästä suun kautta ja kielen päältä” (Laukkanen & Leino 1999: 62).

3.2 *Détaché*, katkaisemisen tapa

Äänten irrottamisesta ja erillään soittamisesta käytetään ranskalaisessa cembalokoulussa käsitettä *détacher*. Sana tarkoittaa irrottamista, erottamista ja katkaisemista. Soittotapa *détaché* esiintyy cembalolähteissä toisinaan neutraalina irrottamista tarkoittavana adjektiivina. Esimerkiksi François Couperinin ornamenttitaulukon *tremblement détaché* viittaa tilanteeseen, jossa trillin lähtöääntä (*auxilière*) ei sidota edelliseen ääneen vaan irrotetaan.¹²⁵

Toisinaan *détaché* tarkoittaa voimakasta, efektiinomaista irrottamista. D'Anglebert antaa *détaché*lle tällaisen selkeän ilmaisullisen identiteetin. Hän esittelee sen ornamenttitaulukossaan korukuviona esimerkissä 2.



Esimerkki 2. *Détaché* d'Anglebertin ornamenttitaulukossa havainnollistettuna ennen trilliä (*tremblement*) ja mordenttia (*pincé*).¹²⁶

Détaché-ornamentilla varustettu nuotti soitetaan arvonsa kestoja lyhyempänä eli katkaistaan ennen aikojaan. Katkaiseminen on voimakas ele, sillä katkaistun ja sitä seuraavan nuotin väliin jää selvä tyhjä hetki.

Saint Lambert kutsuu d'Anglebertin *détachén* katkaisua ”pieneksi hiljaisuudeksi”.

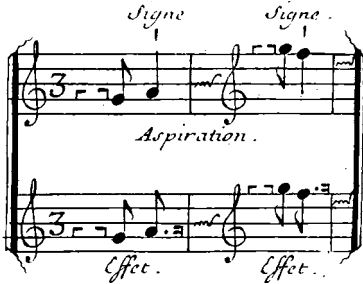
Hän (d'Anglebert) asettaa sen (*détachén*) trillin (*tremblement*) tai mordentin (*pincé*) eteen. Se koostuu pienen hiljaisuuden merkitsemisestä edellisen nuotin ja trillin tai mordentin väliin.¹²⁷

125 Couperinin ornamenttitaulukko, ks. esim Couperin 1972 [1713]: III.

126 D'Anglebert n.d.[1689]: e.

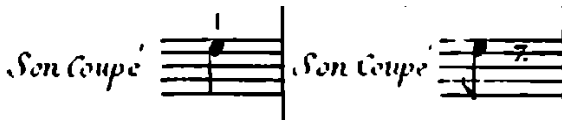
127 ”Il le fait devant un Tremblement ou un Pincé ; & consiste à marquer un petit Silence entre le Tremblement ou le Pincé, & la Note qui les précède” (Saint Lambert 1974 [1702]: 56).

Aspirationin ilmaisusta sanottakoon, että sen merkitsemä nuotti on katkaistava (*il faut détacher*) varovaisemmin herkissä ja hitaissa kuin kevyissä ja nopeissa yhteyksissä.¹³¹



Esimerkki 4. *Aspiration* Francois Couperinin ornamenttitaulukossa.¹³²

Rameau käyttää katkaisemisesta nimeä *son coupé* ja merkitsee sen kiilalla, kuten esimerkki 5 osoittaa.



Esimerkki 5. *Son coupé* Rameaun ornamenttitaulukossa.¹³³

D'Anglebertin katkaiseva irrottaminen, *détaché*, jota vastaavat myös Couperinin *aspiration* ja Rameaun *son coupé*, sisältää sekä soivan aineksen että artikulaatiota. Erittäin irtonaista katkaisemista ei kuitenkaan voi rinnastaa cembalon tavanomaiseen perussoittotapaan, vaan se on voimakas ja ilmaisullinen tehokeino, joka korostaa kappaleen eleiden ryhtiä, rytmiä ja iloista tunnetilaa. Irtonainen katkaisuornamentti jäljittelee joskus myös laulamisen puhuvuuden efektejä, joilla pyritään kiinnittämään kuulijan huomio. Sille sopivia vastineita puheessa voisivat olla esimerkiksi huudahdukset, tekstin tavujen painotukset ja ilon ilmaisut. Cembalon plektramekanismin selkeys edesauttaa katkaisemisen efektiä, joka onkin mahdollista toteuttaa cembalolla erittäin tyylikkäästi.

131 ”Quant à l'effet sensible de l'aspiration, il faut détacher la note sur laquelle elle est posée, moins vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides” (Couperin 1933: 15).

132 Couperin 1713: 75.

133 Rameau 1990 [1724]: 20.

3.3 *Distinguer*, jäsentävä tapa

Détaché ei ole ainoa irtonaiseen soittotapaan viittaava ilmaisu ranskalaisissa kosketinsoitinläheteissä. Guillaume Gabriel Nivers puhuu teoksessaan *Premier livre d'orgue* (1665) nuottien erottelusta verbillä *distinguer*.

Jotta nuotit olisivat erotellut (*distinguer*) ja tulisivat esiin, on sormet nostettava aikaisin eikä liian korkealle. Tämä tarkoittaa, että (esimerkiksi) kun tehdään diminuutio tai peräkkäiset nuotit soitetaan asteikkokulussa, täytyy yhtä sormea nostaa samaan aikaan kun toinen lyödään ja niin jatkaen; koska jos ette nosta sormea ennen kuin lyötte seuraavan, menevät nuotit sekaisin.¹³⁴

Niversin *distinction* lienee ainutlaatuinen sanallinen irtonaisen soittotavan kuvaus ranskalaisissa kosketinsoitinläheteissä. Se viittaa äänen jatkuvuuteen pyrkivään tekniikkaan, jossa nuotit erottuvat toisistaan erillisinä. Nivers mainitsee erottele- van soittotavan sopivan erityisen hyvin diminuutioihin, nopeisiin korukuvioihin, joiden nuottien sekoittumista hän pyrkii välttämään sormen nostamisella. On muistettava, että Nivers ohjeistaa urkureita, joten kuvauksen soveltaminen cembalonsoittoon ei käy aivan yksiselitteisesti. Urkujensoitossa äänien erottamisen tulee lähtökohtaisesti olla tarkempaa kuin cembalonsoitossa, sillä mikäli kaksi ääntä soivat vähänkään yhtä aikaa, ne sekoittuvat toisiinsa todella häiritsevästi. Cembalon äänen alukkeet ovat aina soivaa ääntä voimakkaampia, joten vaikutus ei ole lainkaan sama.

Vaikka cembaloläheteissä ei yleensä kuvata sanallisesti irrottamista, se kuuluu ranskalaiseen cembalomusiikkiin. Esimerkiksi François Couperin yhdistää notaatiossaan usein kaarella sidottavia nuottiryppäitä, joiden välissä on jäsentävä irrottamisen hetki.

134 "Pour distinguer et marquer les notes, il faut lever tost et non pas si haut les doigts; c'est a dire que (par exemple) en faisant une diminution ou roulade de notes consecutives, il faut lever promptement l'une en frappant l'autre et ainsy des autres: car si vous ne levez l'une qu'apres que vous aurez frappé l'autre, pour lors ce n'est pas distinguer mais confondre les notes" (Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa).



Esimerkki 6. Couperin: *Progrès de quartes*.¹³⁵ Kaaret jäsentävät kvarttikuvioita, joiden toteuttamisessa tarvitaan sekä sitomista että jäsentävää irrottamista.

Couperinin kvarttiharjoitus esimerkissä 6 havainnollistaa tapaa, jolla säveltäjä välittää kollektiivisesti arvostettua *l'Art de toucher'ta*. Koska hyvää makua ilmentävässä cembalotäiteessä monet tekijät, kosketus, artikulaatio ja esimerkiksi ajoitus liittyvät toisiinsa läheisesti, samassa harjoituksessa tulee esiin monia asioita yhtä aikaa. Couperinin kvarttiharjoitus opettaakin yhdistelemään hallitusti sitomista ja irrottamista, soveltamaan miellyttävää kosketusta ja mikä tärkeintä, melodian soittamista niin, että sen muoto hahmottuu kuulijalle. Tällaista tarkkaan määrittelyä ja suhteellisen lyhyen melodian selkeää esittämistä tarvitaan 1700-luvun musiikin esittämisessä jatkuvasti.

Couperinin harjoitus havainnollistaa erittäin selkeästi, miten ”artikulaatiota” käytetään cembalonsoitossa kuvioiden jäsentämiseen. Tällainen selkiyttävä *distinction* onkin mielestäni ”artikulaation” lähin vastine. Irrottaminen ei ole voimakas efekti vaan auttaa melodisten eleiden hahmottumista ja tarkkaa teknistä toteuttamista. Sellaisena se oikeastaan korostaakin sitomista, joka on oheisessa esimerkissä vallitseva artikulaatiomuoto. Irrottaminen itse jää ikään kuin näkymättömäksi ja ilmaisullisesti epäitsenäiseksi elementiksi.

135 Couperin 1716: 32.

3.4 Couler, soljuva tapa

Laulamisen jäljittelemisen tutkimukseni kannalta merkittävin ranskalainen artikulaatiotapa on *couler*. Se on erityinen, koska siihen sisältyy mielikuvia virtaamisesta, soljumisesta ja liukumisesta, jotka liitetään lähteissä yleisesti lauluun. *Couler* on yksi yleisimmistä ranskalaista sitomisen käsitteistä. Se käsitetään artikulaatiotapana (*couler*), soittamisen kuvauksissa (*jeu coulant*), ornamenttien soittotavan ilmaisussa (*coulade, coulé(e)*) ja nuoteissa esitysohjeina (*coulamment, coulé*). *Couler* tarkoittaaakin kaikkea sujuvaa, ja sen johdannainen *coulamment* viittaa vaivattomaan tapaan, jossa ei ole mitään karkeaa.¹³⁶ Esittelen nyt *couler*-käsitteen käyttöä eri yhteyksissään tavoitteenani havainnollistaa, sitovuuden lisäksi, sen yhteyttä laulun esikuvaan.

Couler-soittotapaa ei missään esitetä metodologisesti, mutta siihen viitataan useissa lähteissä. *Couler*'n monimerkityksisyys ja määritelmiä pakeneva luonne ilmenee sen monista yhteyksistä: Rameaun (1724) ranskalainen *legato*, jossa sormien annetaan pudota koskettimille, Niversin (1665) laulamisen tavan jäljittely, Saint Lambertin (1702) kaarimerkinnot ja toisiaan seuraavien äänten soiminen yhdessä hetkellisenä hipaisuna, *couler*-käsitteen toistuva esiintyminen *air de courin* tärkeimmän ornamentin, *port de voix*'n, yhteydessä sekä nivovien ornamenttien liukuva toteutus. Esittelen nämä yhteydet nyt tarkemmin yksi kerrallaan.

Yksityiskohtaisin ja merkittävin kuvaus *couler*'sta nimenomaan sitovana perussoittotapana, ranskalaisena *legatona*, löytyy Rameaulta vuodelta 1724. Hän ei esitele sen rinnalla mitään toista irtonaisempaa tapaa.

Sormien tulee pudota koskettimille eikä iskeä niitä. Niiden pitää pikemminkin soljua (*il faut plus qu'ils coulent*), niin sanoakseni, toinen toisensa perään. Tämän tulisi kertoa siitä pehmeystä ja lempeydestä, jolla tulisi aloittaa. Käden viisi sormea asetetaan peräkkäisille koskettimille, kuten esimerkki *premier Leçon* osoittaa tämän keskustelun lopussa. Viisi sormea on asetettu viidelle koskettimelle, ja oletetaan että käsi on asetettu kuten on sanottu. Sitten ikään kuin painetaan 1. tai 5. sormi sillä koskettimella jolla se on, ilman että muita sormia tai kättä liikutetaan vähääkään. Siltä sormelta, jolta ollaan aloitettu, siirrytään seuraavaan ja niin edelleen, tarkkaillen sormea, joka on painanut

136 Vuoden 1694 *Dictionnaire de l'Académie française*ssa *couler*-sanan ensisijaisia merkityksiä ovat virrata, soljua (*fluer*) ja liukua (*glisser*). *Dictionnaire* 1694: *couler*.

kosketinta, että se nousee koskettimelta samalla hetkellä kuin seuraava laskeutuu koskettimelle. Sormen noston ja seuraavan sormen laskeutumisen täytyy tapahtua samanaikaisesti, koska sormen nosto ja seuraavan painallus täytyy suorittaa samalla hetkellä.¹³⁷



Esimerkki 7. Rameau: *Premiere Leçon*, harjoitus viidelle sormelle. Kuvatekstin suomennos: ”Tätä toistetaan usein, keskeyttämättä ja tasaisella liikkeellä.”¹³⁸

Kuten Rameaun kuvaus ja esimerkki 7 osoittavat, *couler* tarkoittaa legatosoittoa, jossa äänet soitetaan peräjälkeen toisiinsa tarkalleen sitoen. Sen toteutusta tukevat käden kaareva asento, sormien itsenäinen liike ja läheltä koskettaminen. Mielestäni on ilmeistä, ettei Rameaun *couler* sisällä artikulaatioväliä, koska koskettimen palautus tapahtuu samanaikaisesti seuraavan koskettimen painalluksen aikana. Rameau korostaakin *couler*’ta soljuvana soittotapana, johon kuuluvat pehmeys ja lempeys.

Rameaun *couler*-esimerkki on verraten myöhäinen ja edustaa selkeäksi muoto-
tutunutta, punnittua ja käytännössä hioutunutta näkemystä. *Couler*-soittotapaa on aiemmin kuvannut muun muassa Nivers, joka osoittaa selväsanaisesti *couler*-käsitteen ja soittotavan yhteyden laulamisen jäljittelyyn.

137 “Il faut que les doigts tombent sur les touches, & non pas qu’ils les frappent; il faut de plus qu’ils coulent, pour ainsi dire, de l’un à l’autre en se succédant: ce qui doit vous prevenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commençant. Il faut à present arranger les cinq doigts de la main sur les cinq notes ou touches consecutives, dont on trouve l’exemple sous le nom de premiere Leçon, dans la planche gravée qui suit ce discours. Les cinq doigts étant arangés sur les cinq touches, en supposant d’ailleurs la main placée, comme il a été dit; on fait ensorte d’enfoncer du 1. ou 5. la touche sur laquelle il se trouve, sans qu’aucun autre doigt, ni sans que la main fassent pour lors le moindre mouvement. Du doigt par lequel on a commencé, on passe à son voisin, & ainsi de l’un à l’autre; en observant que celui qui vient d’enfoncer une touche, la quitte dans le même instant que son voisin en enfonce une autre: car le lever d’un doigt & le toucher d’un autre doivent être executés dans le même moment.” (Rameau 1990 [1724]: 17.)

138 Rameau n.d.[1724]: ornamentitaulukko. Ei sivunumeroa.

Soitossa on kaunista ja varteenotettava koriste, jos kaikki nuotit markkeeraataan ja niistä joidenkin annetaan hienovaraisesti soljua (*couler subtilement*), kuten laulamisen tapa oikein opettaa – – Kun nuotit sidotaan (*pour couler les notes*), ne tulee erottaa hyvin, mutta sormia ei saa nostaa liian nopeasti; tämä tapa on erottelun ja sekoittamisen välimuoto, tai se osallistuu vähän molempiin; ja sitä käytetään yleisimmin *port de voix*'ssa ja eräissä muissa kuluissa, joista seuraavassa on muutamia esimerkkejä. Kaikissa näissä seikoissa on otettava esimerkkiä laulamisen tavasta, koska näissä tapauksissa urkujen on jäljiteltävä lauluääntä.¹³⁹

Niversin merkittävä kuvaus osoittaa selväsanaisesti, että laulamisen esimerkki on ohjannut ranskalaisen kosketinsoitinmusiikin ja sen soittotapojen kehittymistä. Ajallisesta etäisyydestä huolimatta Nivers käyttää erittäin samankaltaista kieltä kuin Rameau, sillä kumpikin puhuu sitomisen yhteydessä ”soljumisesta”. Myös Niversin ”sormia ei saa nostaa liian nopeasti” muistuttaa Rameaun kuvausta hallitusta sormien liikkeestä.

Niversin ja Rameaun *couler*-kuvauksia täydentää vielä Saint Lambertin kuvaus vuodelta 1702.

Port de voix'n esittämisessä tämä kaariviiva nuottien päällä on sitova ja yhdistävä tekijä, joka tarkoittaa, että nuotit on sidottava (*couler*); se tarkoittaa, että sormia ei pidä nostaa niitä soitettaessa, vaan on odotettava, että toinen nuosteista on soitettu ennen kuin ensimmäinen sormi nostetaan.¹⁴⁰

139 ”C'est un ornement considerable et politesse du toucher, que demarquer distinctement toutes les notes, et d'en couler subtilement quelques unes, ce que la maniere de chanter enseigne proprement – – Pour couler les notes, il faut bien les distinguer, mais il ne faut pas lever les doigts si promptement: cette maniere est entre la distinction et la confusion, ou participe un peu de l'une et de l'autre; et se pratique le plus ordinairement aux ports de voix et en certains passages dont voicy quelques exemples. De toutes ces choses on doit consulter la methode de chanter, par ce qu'en ces rencontres l'Orgue doit imiter la Voix.” (Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa.)

140 ”Ce trait de plume – – tiré sur les Notes dans l'expression du Port de Voix, est une liaison qui signifie qu'il faut couler ces Notes-là ; c'est à dire qu'il ne faut pas lever les doigts en les touchant, mais attendre que la seconde des deux Notes soit touchée, pour lever le doigt qui a touché la première.” (Saint Lambert 1974 [1702]: 49).

Saint Lambertin tapa esittää *couler* poikkeaa muista, koska hänen mukaansa sitominen merkitään kaarella ja koska sävelet soivat hetken yhtä aikaa. Kuvaus vaikuttaisikin ensisilmäyksellä viittaavan ylilegato-soittoon, mikä on hämärtänyt ranskalaisen legatosoiton tutkimusta.¹⁴¹ Ylilegatoa Saint Lambert ei kuitenkaan tarkoita. Hän nimittäin liittää *couler*-soittotavan erityistapaukseen, *port de voix* – ornamenttiin, kuten Niverskin.¹⁴² Tutkiessani esimerkin 8 Rameaun ornamenttitaulukon *port de voix*’ta oivalsin Saint Lambertin *couler*’n ja ylilegaton hienoisen mutta täysin keskeisen eron.



Esimerkki 8. *Port de voix* ja *coulez* Rameaun ornamenttitaulukossa.¹⁴³ Esimerkki havainnollistaa *couler*-soittotapaa sellaisena, kuin Saint Lambert sen kuvaa. Rameaun *port de voix*- ja *coulez*-ornamenteissa äänet yhdistetään toisiinsa hipaisten, mutta ne eivät sekoitu toisiinsa. Ääni on tällöin ikään kuin liikkeessä ja soljuu kahden nuotin läpi.

Rameaun havainnollistamassa *port de voix*’n toteutuksessa äänet soivat aavistuksen pienen hetken ajan päällekkäin. Ne kuitenkin kohtaavat toisensa juuri ennen kuin edellinen ääni poistuu jälkimmäisen alta. Tätä havainnollistaa Rameaun ensimmäisen äänen jälkeen huolellisesti merkitsemä tauko. Jos Saint Lambertin kuvailema *couler* soitetaan samoin, ensimmäinen nuotti vain hipaisee jälkimmäistä juuri ennen sormen nostoa. Se ei jää soimaan jälkimmäisen taustalle kuten ylilegatoissa tehtäisiin.

Tuntematon Saint Lambert on ollut todellinen cembalon tuntija, sillä hänen kuvaamansa sitominen tuottaa kaikkein melodisimman äänen. Plektran palautuessa alkuasentoonsa hallitusti ja hitaalla sormen liikkeellä kuuluu pieni särähdys.

141 Fuller (1976: 26) arvelee Chambonnièresin soiton yhteydessä kuvattua *jeu coulantia* ylilegatosoiton kuvaukseksi ja käyttää perustelunaan Saint Lambertin *couler*-kuvausta. Mielestäni hän on kuitenkin erehtynyt, sillä *jeu coulant* viittaa laulamisen melodisuutta jäljittelevään soljuvaan legatoon, ei erittäin sitovaan ylilegatoon, jossa ääni jätetään soimaan seuraavan äänen ajaksi. Lisää ylilegatoista luvussa 3.5 ja *jeu coulantista* luvussa 4.4.

142 Saint Lambert ei kuitenkaan ole yksimielinen Niversin kanssa peräkkäisten nuottien selkeästä erottelmisesta vaan osoittaa, että cembalolla soittaessa on sidottava kiinteämmin kuin urkujensoitossa. Kummassakin tapauksessa äänet kuitenkin yhdistetään liukuvasti kuten *port de voix*’n toteutus edellyttää.

143 Rameau 1731: ornamenttitaulukko, ei sivunumeroa.

Jos seuraava sormi on tässä vaiheessa jo ottanut kontaktin seuraavaan plektraan, kuten sidottaessa pitää tehdä, häipyä uuden äänen alukkeesta syntyvä meteli edellisen särähdykseen. Äänien kohtaamisen on todellakin tapahduttava viipymättä niin, että ne eivät jää soimaan yhtä aikaa. Niinpä, jos *couler*-soittoa sovelletaan melodiaan, uutta ääntä syntyy koko ajan ja se ikään kuin soljuu. *Couler* täytyy kuitenkin yhdistää mielikuvaan äänen liikkeestä ja voi olla melko vaikeaa saada toimimaan. Sormen hitaan noston ajoituksen tulee olla miltei täydellinen suhteessa seuraavaan painallukseen. Kun soljuvan soiton saa virtaamaan, tapahtuu pieni ihme, sillä cembalosta kuuluu voimakkaana äänen pehmeä ja täyteläinen ydin. Se on parhaimmillaan, luonnollisimmillaan, juuri hieman plektran painalluksen jälkeen.

Kuvausten *couler*-soittotapa mahdollistaa laulamisen pitkän äänen jäljittelemisen epäsuorasti, koska kaksi eri ääntä ovat toisiinsa yhdistetyt mutta edellinen ei peitä jälkimmäistä. Äänten toisiinsa nivominen saumattomasti mutta selkeästi on todellakin kuten Nivers sanoo: ”erottamisen ja sekoittamisen välimuoto”. Ajoitus ja sormien liikkeiden huolellisuus ovat *couler*-soittotavan tärkeimmät reseptit. Se toimii parhaiten cembalolla, jossa on pitkä sointi ja kielen yli vaivattomasti solahtavat, kevyeksi vuollut plektrat.

Soljuvaa, virtaavaa ja liukuvaa *couler*-soittotapaa tarvitaan myös ranskalaisten ornamenttien toteuttamisessa, ennen kaikkea sellaisten, joiden kautta tavoitellaan mielikuvaa äänen liikkeestä. *Couler*-käsitteen ja *port de voix'n* esiintyminen rinnakkain laulun kontekstissa ei olekaan lainkaan merkityksetön. *Port de voix* on nimitäin *air de courin* tärkeimpiä ja yleisimpiä ornamentteja, ja sen toteutus edellyttää sekä laulu- että soitinmusiikissa kiinteää nivomista, eräänlaista liukumista ääneltä toiselle.

Havainnollistan nyt *port de voix'n* ja *couler*-käsitteen välistä yhteenkuuluvuutta tarkemmin Jean-Nicolas Geoffroy (1633–1694) *Gigue*n avulla. Geoffroy käyttää kokonaistuotantoonsa nähden harvoin, vain muutaman kerran, esitysohjetta *il faut couler les notes*.¹⁴⁴ Yhteinen erityispiirre kappaleille on viivojen merkitseminen nuottien sekaan. Geoffroy viivat ovat täsmälleen samanlaisia kuin Niversin esi-merkin *port de voix'ta* tarkoittavat viivat.

144 Geoffroyn kokonaistuotantoon kuuluu arviolta noin 255 cembalosävellystä. *Il faut couler les notes* -esitysmerkintä esiintyy Geoffroylla yhteensä neljä kertaa, kappaleissa *Allemande la confidente*, *Gigue*, *Allemande grave (petite Suite En fut-fa)* ja *Tombeau en forme d'allemande*. Kaikissa niissä esiintyy myös yhdistäviä viivoja, joiden merkitys on epäselvä. (Geoffroy 2007: 19, 35–36.)



Esimerkki 9. Geoffroy: *Gigue en Esi mibmol*, tahdit 1–4.¹⁴⁵ Geoffroyn pikkuviivojen tulkitsemista *port de voix* -ornamenteiksi puoltaa samanlaisten viivojen esiintyminen Niversin vastaavassa esimerkissä.

Geoffroyn *Giguen* sidottujen ja irtonaisten nuottien vuorottelu esimerkissä 9 muistuttaa häkellyttävästi Niversin havainnollistamaa *coulement*-soittotapaa esimerkissä 10. Geoffroyn viivojen tulkintaa *port de voix*'ksi puoltaakin niiden esiintyminen ai-noastaan *il faut couler les notes* -esitysmerkinnän yhteydessä.



Esimerkki 10. Nivers: ”*De la distinction et coulement des notes*”.¹⁴⁶ Viivat tarkoittavat Niversillä *port de voix* -ornamenteja.

Couler'n soljuvaa luonnetta havainnollistavat myös muut ornamentit, kuten *coulade* ja *coulé* ja joissakin tapauksissa *port de voix doublé*.¹⁴⁷ Ne lisäävät soittomusiikissa laulun kaltaisuutta, koska niiden tehtävä on nivoa toisiinsa etäällä sijaitsevia nuotteja soinnilla täyttäen. Etienne Loulié (1654–1702) määrittelee *couladen* ” – – kahdeksi tai useammaksi asteittaiseksi pikkuääneksi tai -nuotiksi – – jotka asetetaan kahden toisistaan etäällä olevan äänen väliin niiden miellyttävämmäksi yhdistämiseksi.”¹⁴⁸ Esimerkissä 11 havainnollistettu *coulade* kuitenkin kuuluu huilu-

145 Transkriptio Geoffroyn käsikirjoituksesta: Roman Chlada. Käsikirjoitus sijaitsee Ranskan kansalliskirjastossa, jossa se tunnetaan nimellä MS. Rés. 475. Olen tutkinut sitä paikan päällä, mutta sen havainnollistaminen työssäni ei ollut mahdollista.

146 Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa.

147 L’Affilard [1694] ja Hotteterre [1708] käyttävät tätä nimitystä ornamentista, jossa on kaksi nousevaa lomasäveltä. Esimerkkejä *port de voix doublé*sta, ks. Neumann (1978: 206–210).

148 ” – – deux ou plusieurs petits Sons ou petites Nottes par degrez conjoints – – que l’on met entre deux sons éloignez, pour passer de l’un a l’autre avec plus d’agrément.” (Neumann 1978: 206.)

musiikkiin, ja Nivers puhuu vastaavasta kosketinsoitinmusiikin asteikkokulusta ni-
mellä *roulade* yhdistäen sen laulun kaltaisuuteen.¹⁴⁹

a. *Coulade* (rising)



Esimerkki 11. Loulié: *Coulade* (nouseva).¹⁵⁰ Ornamentti nivoo ääriään toisiinsa astekululla ja yhdistää ne pehmeästi.

D'Anglebert esittelee erilaisia versioita cembalomusiikin *coulé*-ornamentista liu-
kuvana yhdistäjänä esimerkissä 12. Saint Lambertin mukaan ”kaikkien käyttämä”
tierce coulé on yleisimmin nouseva, ja d'Anglebert on laajentanut sen käyttöä cem-
balomusiikissa myös muihin intervaleihin kuin tersseihin.¹⁵¹



Esimerkki 12. *Coulé*-ornamentit d'Anglebertin ornamenttitaulukossa.¹⁵²

Couler on sidottu artikulaatiomuoto, jota Nivers ja Saint Lambert kuvailevat
port de voix'n ja laulullisuuden yhteydessä. Muutkin nivovat ranskalaiset ornamen-
tit edellyttävät usein *couler*-soittotapaa. Rameau kuvailee *couler'ta* myös yksityis-
kohtaisesti cembalon perussoittotapana, ranskalaisena legatona. *Couler* tarkoittaa-
kin sitomista vain muun muassa, sillä ensisijaisesti se ilmentää laulun mielikuvia,
soljumista, virtaavuutta ja liukuvuutta. Rohkenen näillä perusteilla nimittää sitä
cembaloinstrumentin ensisijaiseksi laulamista jäljitteleväksi artikulaatiomuodoksi.

149 Nivers 1987 [1665]: ei sivunumeroa.

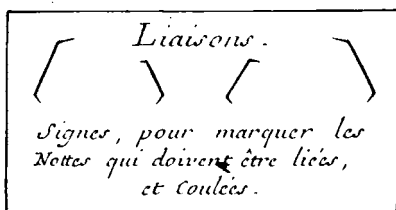
150 Étienne Loulié, ks. Neumann (1978: 206).

151 Saint Lambert 1974 [1702]: 51.

152 D'Anglebert n.d.[1689]: ornamenttitaulukko, ei sivunumeroa.

3.5 *Lier*, resonanssin tapa

Toinen yleinen sitovuuteen viittaava käsite ranskalaisissa cembalolähteissä on *lier*, jota käytetään sitomisen yleiskuvauksissa ja ilmaisemaan erittäin sidottua ylilegatoittoa *liaison*-kaarisymbolein. Kuten esimerkistä 13 käy ilmi, François Couperin on kaarien terminologiassa suurpiirteinen ja käyttää niiden soittotavasta molempia versioita, (*nottes*) *liées* ja (*nottes*) *coulées*.



Esimerkki 13. *Liaison* Couperinin ornamentitaulukossa. Kuvatekstin suomennos: ”Merkit, jotka merkitsevät sidottuja nuotteja.”¹⁵³

Couler- ja *lier*-verbeistä johdetut käsitteet eivät vaikuta täysin selkeärajaisilta. Eri kirjoittajat määrittelevät niitä eri tavoin, ja yksittäiselläkään kirjoittajalla rajat eivät välttämättä ole selkeät. 1600- ja 1700-luvuilla ei ollut mahdollisuutta niiden määrittelyyn, eikä pikkutarkkuus merkinnöissä olisi palvellut myöskään esittämistä. Nuottiin merkitseminen ei voinut korvata esittäjän tietoa, jonka osuus ranskalaisessa estetiikassa on ollut erittäin merkittävä. Palaan sitomisen *couler*- ja *lier*-käsitteiden rajoihin vielä tarkemmin tämän luvun lopussa.

Rameau puhuu *liaisonista* sitomisen yleiskuvauksessa, jossa ei jää epäselväksi, että cembalonsoiton perustekniikka tulee rakentaa legatolle.

Kun käsi tuntuu muotoutuneelta, istuinta lasketaan vähitellen siten, että kynänpäät laskeutuvat koskettimiston tasolle. Tämä saa aikaan sen, että käsi on ikään kuin liimattu koskettimistoon ja tuottaa kosketukseen kaiken sen sitovuuden, joka siihen voidaan saada (*toute la liaison qu'on peut y introduire*).¹⁵⁴

153 Couperin 1713: 74.

154 ”Quand on se sent la main formée, on diminue petit-à-petit la hauteur du siège, jusqu'à ce que les coudes se trouvent un peu au-dessous du niveau du clavier; ce qui engage pour lors à tenir la main comme colée au clavier, & ce qui acheve de procurer au toucher toute la liaison qu'on peut y introduire” (Rameau 1990 [1724]: 19).

Rameaun sitomisen ihanne havainnollistuuikin esimerkissä 14 erinomaisesti. Hän kehottaa käyttämään ylilegatoa jopa astekuluissa silloin, kun nuottiin on merkitty kaaret. Tulkitsen Rameaun esimerkkiä myös niin, että ilman kaarta sama sävelkulu soitettaisiin legatossa.

Liaison **Expression**

Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme --- marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'à près avoir touché la seconde.

Esimerkki 14. *Liaison* Rameaun ornamenttitaulukossa. Kuvatekstin suomennos ”Kaari, joka yhdistää kaksi eri nuottia, kuten --- merkitsee, että ylempää nuottia soittavaa sormea ei tule nostaa ennen kuin toista nuottia on kosketettu.”¹⁵⁵

Myös Saint Lambertin mielestä sitominen oli cembalonsoitossa selvästi suositeltavaa, sillä muutoin hän ei olisi havainnollistanut *liaison*-kaarisymbolien eri merkityksiä poikkeuksellisen yksityiskohtaisesti ja monipuolisesti.¹⁵⁶ Hän myös sanoi suosivansa *liaisonin* käyttöä ja olisi mielellään kuullut sen edustamaa erittäin sidottua soittotapaa jopa enemmän kuin aikalaiset tapasivat tehdä. Hän mainitseekin kaarien käytön tavanomaisuuden nimenomaan preludisoitossa ja harmittelee, ettei niiden ilmaisemia soittotapoja kuule muulloin.¹⁵⁷

Saint Lambertin esimerkit *liaison*-kaarisymbolien käytöstä havainnollistavat pääsääntöisesti ylilegatoa mutta myös kaarien käyttöä *couler*-soittotavan yhteydessä. Ylilegatoa kaaret ilmaisevat esimerkissä 15, jossa niiden yhdistämät nuotit jätetään soimaan kunnes viimeinen ääni on soitettu.



Esimerkki 15. Saint Lambert: *Demonstration de la liaison et de son usage*.¹⁵⁸ *Liaison*-kaarisymbolien, joiden merkitsemät nuotit jätetään soimaan.

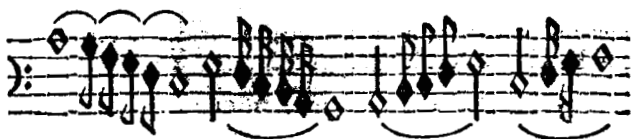
155 Rameau 1731: ornamenttitaulukko, ei sivunumeroa.

156 Saint Lambert 1974 [1702]: 12–14.

157 Saint Lambert 1974 [1702]: 61.

158 Saint Lambert n.d.: 32.

Silloin, kun kaikkien äänien nuottien soimaan jättäminen ei ole Saint Lambertin mukaan toivottua, astekulun lomasävelet ovat yleensä ääriääniä selvästi pienempiä nuottiarvoja. Tällöin vain esimerkin 16 ensimmäinen ja viimeinen nuotti on jätettävä soimaan ja muut päästetään irti.



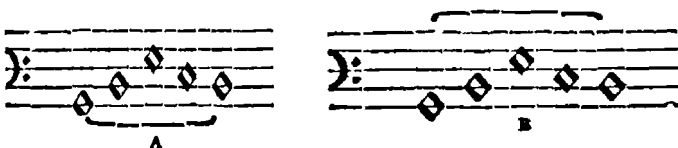
Esimerkki 16. Saint Lambert: *Liaison*-kaarisymboleja.¹⁵⁹ Kaaren merkitsemistä nuoteista vain äärimmäiset jätetään soimaan.

Myös niissä tapauksissa, joissa kaari yhdistää astekulun peräkkäisiä samanarvoisia nuotteja kuten esimerkissä 72, vain ääriäänät jäävät soimaan ja lomasävelet vapautetaan.



Esimerkki 17. Saint Lambert: *Liaison*-kaarisymboleja astekuluissa.¹⁶⁰ Vain ääriäänät jätetään soimaan ja muut vapautetaan.

Saint Lambert esittelee myös tilanteita, joissa kaarisymboli yhdistää toisistaan etäämmällä, vähintään terssin päässä olevia ääniä, kuten esimerkki 18 osoittaa. Alapuolelle merkittynä vain kaaren merkitsemät ääriäänät jätetään soimaan, ja yläpuolelle merkittynä jätetään kaikki äänit soimaan.



Esimerkki 18. Saint Lambert: *Liaison*-kaarisymboleja.¹⁶¹ Esimerkissä A vain ääriäänät jätetään soimaan. Esimerkissä B kaikki nuotit jätetään soimaan.

159 Saint Lambert n.d.: 33.

160 Saint Lambert n.d.: 34.

161 Saint Lambert n.d.: 34.

Lié ja *liaison*-kaarisymbolit ilmaisevat pääasiassa, *couler*'n lisäksi, cembalon resonanssia korostavia soittotapoja. Kun ne viittaavat ylilegatoon, jälkimmäiset äänet yhtyvät edellisten sointiin. Ylilegatolla on tärkeä rooli laulamisen jatkuvan äänen jäljittelemisessä, sillä se kasvattaa merkittävästi cembalon soivuutta. Linjakkuutta enemmän korostuu kuitenkin äänen massa ja sen eräänlainen päättymättömyys.

Ranskalaisissa lähteissä ei siis olla täysin johdonmukaisia sitomisen terminologian tai kaarisymbolien käytön suhteen. Kuitenkin joitain suuntaviivoja voidaan osoittaa, sillä *coulé* ei nähdäkseen koskaan viittaa ylilegatoon, josta yleensä käytetään sanaa *lié*. *Lié*-sanaa ei puolestaan käytetä asteikkokulkujen lomasävelistä. *Lier* ja *couler* edustavatkin pääsääntöisesti eri sitomisen asteita, joista *lier* viittaa voimakkaampaan sitomiseen, cembalon resonanssia korostavaan ylilegatoon. Lähteissä ei kuitenkaan koskaan puhuta ylilegatoista sanalla *surlié* (ylilegato) kuten nykykäytännössä on tapana, vaan sanotaan pelkästään *lié*. Voimakkaan sitomisen käytäntö näyttäytykin ranskalaisessa cembalokoulussa tavanomaisempana kuin nykykäsitys antaa ymmärtää.

Yhteenvetona todettakoon, että cembalonsoiton ”artikulaatiolle” löytyy vastineita ranskalaisessa cembalokoulussa, mutta sen vallitsevuus perussoittotapana ei saa lähteistä tukea. Irrottamisella on tärkeä merkitys ilmaisullisena katkaisijana ja kuvioita selkiyttävänä jäsentäjänä, mutta kaikki cembalokoulut peräänkuuluttavat sitomista cembalon ensisijaisena soittotapana. Siksi mielestäni ei ole syytä olettaa, että ainoastaan kaarella merkityt nuotit olisi soitettava jonkinlaisessa legatossa ja muut eriteltävä. Jos näin olisi, miten sitominen voisi olla Rameaun ohjeiden mukaan vallitsevaa, kun useimmat säveltäjät eivät ole merkinneet musiikkiinsa kaaria? Lähteet puoltaisivatkin sitä, että vain kaarella merkityt nuotit, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta, soitetaan erityisen sitovassa ylilegatoissa ja muuten suositetaan selkeää legatoa. Analyysini perusteella olen päätenyt johtopäätökseen, että soljuva sitominen, *couler*, on ranskalaisen cembalomusiikin ensisijainen artikulaatiomuoto, jota täydennetään erittäin sidotulla ylilegatolla, katkaisuilla ja jäsentävällä irrottamisella.

Jatkan artikulaation tutkimista kysymällä luvussa 3.6, miten Rameaun kuvailema *couler*, ranskalainen legato, ilmentää laulun esikuvaa? Pohdin kysymystä vertailussani saksalaisiin 1700-luvun artikulaation kuvauksiin. Käytän aineistonani muun muassa Yonit Lea Kosovsken tutkimusta ja sitaatteja, joiden kautta hän on ansiokkaasti jäljittänyt historiallisen kosketuksen ja artikulaation piirteitä ja etsinyt lähteistä perusteita mahdolliselle yleispätevälle perussoittotavalle. Luvussa 3.7 pureudun François Couperinin käsityksiin sitomisesta.

3.6 *Ordentlich Fortgeben ja couler* – näkökulmia sitovuuteen

Soljuvaa sitomista voidaan tutkia myös kansallisten tyylien ihanteiden kautta. Daniel Gottlob Türk (1750–1813) ajatteli, että tietynlainen kosketus liittyi kansallisiin erityispiirteisiin, keveys ranskalaiseen ja raskaampi saksalaiseen tyyliin.¹⁶² Myös Le Gallois'n kuvaus tukee ajatusta, että kansallisten makujen ajateltiin heijastuvan kaikkeen musiikkiin.¹⁶³ Myöskään ranskalaisen tyylin erityispiirteet eivät olleet hyve kaikissa cembalokulttuureissa. Tutkiakseni perusteita sidotulle cembalon perusartikulaatiolle kohdistan huomioni nyt saksalaisen 1700-luvun cembalokoulun näkemyksiin ja kysyn, viittaavatko saksalainen ja ranskalainen tyyli samoihin ihanteisiin.

Saksalaisista 1700-luvun kuvauksista ilmenee, ettei saksalainen koulu ole painottanut soljuvuutta cembalonsoiton keskeisenä piirteenä. Huomattavasti tyypillisempiä ovat maininnat *ordentliche* ja *gewöhnliche* eli säännönmukainen ja tavallinen.¹⁶⁴ Ne viittaavat artikulaatiotapaan, joka ei ole sidottu eikä irtonainen vaan siltä väliltä. Marpurgin mukaan ”säännönmukainen eteneminen” tarkoittaa cembalon perussoittotapaa, jota ei merkitä nuottiin, koska soittajien oletetaan tuntevan sen.

Sekä sitominen että irrottaminen ovat päinvastaisia säännönmukaiselle etenemiselle, joka muodostuu erittäin nopeasta sormen nostamisesta edelliseltä koskettimelta vain hieman ennen seuraavaa nuottia. Tämä säännönmukainen tapa edetä ei ole koskaan merkitty (nuottiin), koska se on aina oletettu.¹⁶⁵

Marpurgin kuvauksesta käy ilmi, ettei saksalainen säännönmukainen tapa ole legatosoittoa, sillä se edellyttää sormen nostamista ennen seuraavan koskettimen painallusta. Toisaalta tapa ei myöskään merkitse yksiselitteisesti erittelevää soittoa.

162 Kosovske 2011: 76.

163 ”Les Italiens par exemple ont une espece de musique, où il y a beaucoup de chromatique, et où ils pratiquent admirablement bien les dissonances, et les differens mouvemens ; ce qui convient à l’humeur de la nation Italiene, qui estant d’un temperament dont les ressorts sont fort delicats, & les humeurs tres-subtiles, conçoivent aisement toutes sortes de passions, & les expriment de même – – les Polonois au contraire aiment une musique masle et vigoureux – – et c’est de quoy il ne faut pas s’étonner ; puis que ceux de cette nation font d’une complexion robuste & martiale qui les rend incapables d’estre touchez que par les tons qui ayent beaucoup de force pour ébranler leurs organes.” (Le Gallois 1984 [1680]: 36–38.)

164 Kosovske 2011: 77.

165 ”Sowohl dem Schleifen als Abstoßen ist das ordentliche Fortgeben entgegen gesezt, welches darinnen besteht, daß man ganz hurtig kurz vorher, ehe man die folgende Note berühret, den Finger von der vorhergehenden Taste aufhebet. Dieses ordentliche Fortgehen wird, weil es allezeit vorausgesezt wird, niehmals angezeigt.” (Marpurg 1970 [1765]: 29.)

Myös Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) kirjoittaa tekniikasta, joka on irtonaisen ja sidotun välimuoto. Forkel kuvaa samoja piirteitä kuin Marpurg mutta lisää keskusteluun uuden yksityiskohdan. Sormelle ”heitetään paino” nopealla ja liukuvalla liikkeellä, mikä aiheuttaa äänen alukkeet erottelevan kosketuksen. Kosketuksen sopivuus on perusteltu argumentilla, että se ei ole liian pitkä eikä liian lyhyt.

Kun nuotilta siirrytään toiselle liukuvalla liikkeellä, jolla ensimmäinen nuotti on soinut, heitetään voima tai paino suurimmalla nopeudella seuraavalle sormelle. Näin molemmat äänet eivät ole toisistaan irrotetut eivätkä ne soi yhtä aikaa. Niinpä kosketus ei ole liian pitkä tai liian lyhyt, kuten Carl Philipp Emanuel sanoo, vaan juuri sellainen kuin sen pitäisi olla.¹⁶⁶

Saksalaisissa sitomisen ja irrottamisen kuvauksissa on myös näkemuseroja. Kosovsken mukaan Marpurg ja C.P.E. Bach ovat eri mieltä siitä, kuinka tulisi soittaa silloin, kun nuoteissa ei ole erityistä merkintää.¹⁶⁷ Marpurgille merkittämätön tarkoitti irtonaista soittoa, mutta Bach mainitsee irtonaisuuden yleisyyden vain allegroissa ja liittää legatosoiton adagioihin.

Allegron vilkkauteen liittyy tavallisesti sävelten irrottamisen mielikuva, ja adagion herkkyyks kuvitellaan vastaavasti kantavina legatokulkuina. Esityksessä on näin ollen huolehdittava siitä, että mainituille allegron ja adagion yleispiirteille tehdään oikeutta silloinkin, kun sävellyksessä ei ole tästä nimenomaista merkintää eikä soittaja ole vielä riittävässä määrin perehtynyt affektisältöön. Käytän tarkoituksellisesti sanontaa ”tavallisesti”, koska tiedän hyvin, että eri tavoin toteutettavia sävelkulkuja voi esiintyä kaikenlaisten aikamittojen yhteydessä.¹⁶⁸

166 ”Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen können. Der Anschlag der selben ist also, wie C. Ph. Emanuel sagt, werder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muß.” (Forkel 2004 [1802]: 13.)

167 Kosovske 2011: 72.

168 Bach 1995 [1753]: 164. Alkukielinen teksti: ”Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt. Man hat also beym Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affeckt eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß gemeiniglich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeitmaaße vorkommen können.” (Bach 1978 [1753]: 118.)

Laulamisen jäljittelemisen kannalta on kiinnostavaa, ettei Bach käsittele legatoa pelkästään yksittäisten äänten sitomisena vaan puhuu legatokuluista. Bach ajatteli-kin legaton kuuluvan pidempien musiikillisten yksikköjen ilmaisuun, linjakkuuteen.

Voisiko sittenkin olla niin, että Rameaun *couler* tarkoittaa samaa soittotapaa kuin Marpurgin ”säännönmukainen eteneminen” tai Forkelin sidotun ja irtonaisen väli-
muoto? Erilaisten tulkintojen mahdollisuuksia luovat epäilemättä *couler*’n ilmaisulliset merkitykset, soljuvuus, virtaavuus ja liukuvuus. Sekä Kosovske että Marpurg-tutkija Elizabeth Hays pitävät Rameaun kuvausta moniselitteisenä. Hays on avoin mahdollisuudelle, että Rameau viittaa saumattomaan legatoon mutta pitää yhtä todennäköisenä, että kahden äänen välille tulisi pieni artikulaatioväli kuten Marpurgilla.¹⁶⁹ Kosovske pitää Rameaun kuvausta liian epämääräisenä pätevän tulkinnan tekemiselle. Hän kuitenkin sanoo Rameaun vaikuttaneen legato-intoilijalta.¹⁷⁰

Omasta mielestäni Rameaun kuvaus ei ole epämääräinen vaan selkeä ja yksityiskohtainen. Rameau ei mielestäni viittaa samaan soittotapaan kuin Marpurg. Rameau sanoo selvästi, että kahden sormen välinen liike on yhtäaikainen, mikä viittaa saumattomaan legatoon. Marpurg puolestaan kuvaa kuulokuvaltaan yhtenäistä mutta irtonaista tekniikkaa. Rameau puhuu kaikkialla ylläpidettävän legaton tärkeydestä, mutta sitominen on Marpurgin mukaan säännönmukaiselle etenemiselle päinvas-
taista. Rameau painottaa sormien liikkeiden lempeyttä, mutta Marpurgin mukaan edeltävän sormen liikkeen tulisi olla erittäin nopea. Marpurgin säännönmukaisessa tavassa on kysymys irtonaisemmasta soittotekniikasta kuin Rameaun legatossa.

Myös Forkel kuvaa tekniikkaansa hyvin eri tavoin kuin Rameau. Sormen liikkeeseen osallistuu sormen paino, eivätkä ne ”putoa” ja ”solju koskettimelta toiselle” kuten Rameau esittää. Myös Forkelin legato, jossa ”äänet eivät ole toisistaan irrotetut”, eroaa ranskalaisten lähteiden *couler*-tekniikasta, jossa sormet ”soljuvat toistensa perään”. Forkelin mukaan ”nuotit eivät soi yhtä aikaa”, joten kyseessä ei myöskään voi olla Saint Lambertin kuvailema *couler*, joka jatkaa edellisen äänen resonanssia hieman seuraavaa ääntä hipaisten. Kuvaus eroaa myös Niversin kuvai-
lemasta *couler*-soitosta, jossa ohjeistetaan soittajia nimenomaan hitaaseen sormen nostoon. Forkelin kuvailemassa tekniikassa sormi sen sijaan vedetään kohti kämmentä. Johann Sebastian Bachin uskotaan soittaneen näin, mikä on ilman muuta vaikuttanut ”artikulaation” normatisoitumiseen nykyajan cembalokulttuurissa.¹⁷¹

169 Hays 1994: VII-12.

170 ”In general, it appears that Rameau is an enthusiast of legato playing” (Kosovske 2011: 82).

171 Quantz mainitsee J.S. Bachin soittotavan, jossa sormia vedetään sisäänpäin niin, että ne liukuvat pois koskettimelta. Quantzin mukaan äänet erottuvat näin parhaiten juoksu-
tuksissa. (Quantz 1985 [1752]: 260.)

Soiton yleinen sitovuus on ollut Couperinin ja Rameaun aikana, tai pikemminkin heidän ansiostaan, yleistyvää osa ranskalaista cembalokulttuuria. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että se taisteli asemastaan irtonaisemman ja Couperinin sanoin ”vanhan”¹⁷² tyylin rinnalla. Noelle Spieth pitää mahdollisena, että irtonainen soitto on ollut Ranskassakin niin yleistä, että Couperinin ja Rameaun oli ryhdyttävä systemaattisesti ohjeistamaan kohti sitovuutta.¹⁷³ Heidän ponnistelunsa ehkä vaikuttivat siihen, että soljuvaa sitomista pidettiin juuri ranskalaisen cembalonsoiton erityispiirteenä vasta myöhemmin, 1700-luvun puolivälin jälkeen. Jean Jacques Rousseau (1712–1778) artikkelissa *Doigter* (*Dictionnaire de musique*, 1768) mainitaankin cembalomestari Jacques Duphlyn nimissä soitto-ohje, johon liittyy itse asiassa suora lainaus Rameaun tekstistä.

Sormien tulee pudota koskettimille, ei lyödä niitä, vaan enemmänkin soljua toiselta toiselle toisiaan seuraten. Se tarkoittaa, että kosketinta ei pidä jättää ennen kuin on painanut toista. Tämä koskee erityisesti ranskalaista soittoa.¹⁷⁴

Duphly lainaa tekniikan kuvauksen suoraan Rameaulta ilmoittamatta alkuperäistä kirjoittajaa. Kaksi sitovuutta selittävää viimeistä lausetta ovat kuitenkin hänen omaa sanomistaan ja erittäin kiinnostavia. Ne paljastavat yksiselitteisesti, ettei soljuva sitominen sisällä artikulaatioväliä ja että tämä oli ennen kaikkea ranskalainen tapa. Alkuperäinen teksti on peräisin Duphlyn oppilaalle, varakreivi Richard Fitzwilliamille (1745–1816),¹⁷⁵ omistetusta cembalonsoiton harjoituskirjasta. On myös kiinnostavaa, että Duphly katsoi tarpeelliseksi painottaa oppilaalleen ranskalaisen tyylin nimenomaista sitovuutta.

Ranskalainen soljuva sitominen, *couler*, on soittotapa, jota Rameau piti ensisijaisena cembalon perussoittotapana ja jonka Nivers yhdistää laulamisen jäljittelemiseen. Vaikka soljuvuutta painottaa myös Mattheson,¹⁷⁶ soljuva sitominen ei jostain syystä asettunut 1700-luvun saksalaiseen cembalonsoiton ihanteeseen. Tämän aseman sai ”säännönmukainen tapa”, melko irtonainen soittotapa, jossa menetetään hienovaraisia sidottujen soittotapojen vivahteita mutta voitetaan

172 François Couperin hylkäsi systemaattisesti vanhentuneet sormituskäytännöt, jotka eivät tuottaneet sitovaa kuulokuvaa. Hän ei myöskään uskonut pariisilaisten cembalistien enää vuonna 1716 suosivan niitä. (Couperin (1933 [1717]: 13, 20).

173 Spieth 2015.

174 ”Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris un autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.” (Duphly, ks. Rousseau 1768: 170.)

175 Exercise Book for Lord Fitzwilliam, ks. Kosovske (2011: 161).

176 Ks. luku 1.2

selkeämpi äänen aluke. Sellaista tarvitaan rytmisesti vakaassa soitossa, basso continuoissa, italialaistyyllisissä allegroissa, tasaisissa juoksutuksissa ja ylipäänsä silloin, kun ääneen toivotaan särmikkyyttä, nopeutta ja voimaa. Tätä kokonaisuutta vasten ranskalaisen cembalokoulun soljuva sitomisen ihanne voidaan nähdä erityisellä tavalla laulullisena.

3.7 François Couperinin legato

Mitä François Couperin ajatteli sitomisesta, legatosta ja ylilegatosta? Tuon nyt esiin joitain näkökulmia tästä ja ennen kaikkea hänen suhteestaan *couler*-soittotapaan. Pohdin myös, mitä Couperin haluaa viestittää *couler*-painotteisilla esityserkinnöillään kappaleidensa soittajille.

Couperinin ajatuksia sitomisesta ei ole aivan helppoa jäljittää. Hänen suurpiirteisyytensä *coulé* ja *lié* -sanojen käytöstä ja ristiriitaiset viitteet sormituskäytännöistä osoittavatkin moneen suuntaan. Yhtäältä Couperin hylkäsi systemaattisesti ”vanhentuneet” sormituskäytännöt,¹⁷⁷ jotka eivät tuottaneet sitovaa kuulokuvaa.¹⁷⁸ Couperin myös perustelee sitovuudella runsaan mykkien vaihtojen käytön sormituksissaan.

Käytännön kautta tunnistetaan, kuinka hyödyllistä sormen vaihtaminen toiseen on samalla nuotilla, ja minkälaisen sitovuuden tämä tuo soittoon.¹⁷⁹

Toisaalta Couperinin *l'Art de toucher le clavecin*issa antamat sormitusohjeet johdattavat paikoin vain hyvin lyhyiden sidottujen yksikköjen soittamiseen eivätkä sellaisinaan puolla esimerkiksi pidempiä legatokulkuja. Niitä ei Hämäläisen mukaan voida muodostaa erityisesti siksi, että Couperin ei ohjeista käyttämään peukaloa asteikon keskellä.¹⁸⁰ Kuitenkin, kuten Moroney toteaa, Couperin kehottaa soittamaan harjoitteitaan kaikissa sävellajeissa, mikä edellyttää peukalon käyttöä. Myös Saint Lambertin mukaan Pariisin parhaat cembalistit käyttivät sujuvasti kaikkia sormia.¹⁸¹ Couperinin sormitusohjeet tietenkin havainnollistavat artikulaatiota, mutta mielestäni on todennäköisempää, että niillä on ensisijaisesti pyritty ohjeistamaan nuoria oppilaita onnistumaan soittotehtävissä.

177 Couperin 1933 [1717]: 13.

178 Couperin 1933 [1717]: 20.

179 ”On connoitra par La pratique, combien le changement d'un doigt, à un autre, sur la même note, sera utile; et quelle liaison cela donne au jeu” (Couperin 1933 [1717]: 14).

180 Hämäläinen 1994: 215.

181 Moroney 2003: 120–121.

Couperinin suhdetta legatoon voidaan tutkia myös hänen terssiesimerkeistään. Kuten esimerkki 19 selvästi osoittaa, irtonainen terssitrilli (sormitus: 4-2-4-2) oli huonompi vaihtoehto kuin sidottu (sormitus: 4-2-5-3).

Esimerkki 19. Couperin: Terssitrillit. Vanha tapa (ylempi kuva) ja moderni tapa (alempi kuva).¹⁸² Vanhaa tapaa havainnollistavat sormitukset tuottavat irtonaisen kuulokuvan, kun taas moderni tapa tuottaa legatoa.

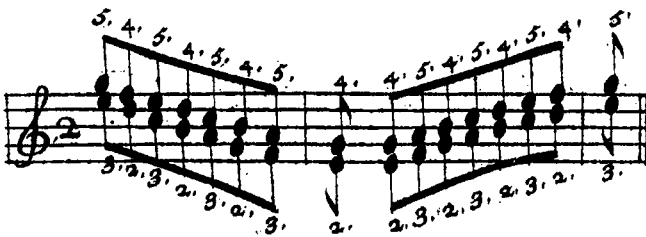
Couperin viittaa terssiesimerkeillään ”vanhaan tapaan”, mihin? Hän tuskin väheksyi edeltäjiään, sillä hän osoitti julkisesti kunnioituksensa ”päättymättömän taidon ja hyvän maun omaaville esi-isilleen, jotka soitollaan ja sävellyksillään osoittivat mahdollisuudet ilmaista cembalolla ekspressiivisesti.”¹⁸³ Tällä kommentillaan hän viittaa varmasti myös muihin kuin oman perheensä jäseniin, luultavasti ainakin Chambonnièresiin. On mahdollista, ettei terssien soittotapa ollut harvinaisuutensa takia päivittynyt, joten Couperin katsoi tarpeelliseksi ohjata sitä sitovampaan suuntaan. ”Vanha tapa” on toki saattanut olla myös jokin ranskalaisen renessanssin kosketinsoitinmusiikin piirre, mitä on mahdotonta arvioida dokumenttien puuttuessa. Tosin tämäkin on hieman kyseenalaista, sillä ainakin Tomas de Santa Marian (n.1510/20–1570) ja Girolamo Dirutan julkaisut osoittavat, että sidotut terssit

182 Couperin 1716: 29.

183 ” – je sçauray toûjours gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pouront ariver à rendre cet instrument susceptible d’expression ; c’est à quoy mes ancêtres se sont appliqués, indépendamment de la belle composition de leur pièces” (Couperin 1972 [1713]: XIV).

tunnettiin yleisesti jo renessanssiaikana.¹⁸⁴ Renessanssin klaveerikoulujen tekniikka oli kuitenkin lähtökohtaisesti melko irtonaista,¹⁸⁵ mikä puoltaisi Couperinin tar koittaneen niiden käytäntöjä. Hämäläinen esittää myös varteenotettavan mahdol lisuuden, että Couperin on saattanut vastustaa vanhan tyylistä klaveeritekniikkaa ja siihen liittyvää käden epäsymmetristä asentoa.¹⁸⁶

”Vanha tapa” ei kuitenkaan ole ollut ainoa cembalokulttuuri, jossa irtonaisia terssejä on suosittu. Sitominen ranskalaisena erityispiirteenä havainnollistuukin erittäin selkeästi Marpurgin ja Couperinin peräkkäisten terssien esimerkeissä. Couperin suosii sidottua soittotapaa myös niissä, kuten esimerkin 20 esitysohje *coulé* ja sormitukset osoittavat.



Esimerkki 20. Couperin: *Autre progrès de tierces coulées*.¹⁸⁷ Couperinin peräkkäiset terssikulut osoittavat Couperinin suosivan sidottua soittotapaa.

Marpurgin terssejä havainnollistava esimerkki 21 puolestaan osoittaa, että hänen sormitusihanteensa oli täsmälleen päinvastainen kuin Couperinin. Marpurgin mukaan terssijuoksutukset tulee soittaa irtonaisina sormituksilla 4-2-4-2, joita Couperin nimenomaan vastusti.

184 Santa Maria puhuu kolmesta tavasta soittaa terssejä: sormilla 1-2, sormilla 1-3 ja sormilla 2-4. Silloin kuin soitetaan kaksi, kolme tai useampia terssejä peräkkäin, käytetään sormituksia 1-3 ja 2-4 (Santa Maria 1962 [1565]: 46.) Santa Marian sormitusohje tersseille on siis sama kuin Couperinin ohje, ja tuloksena on sitominen. Diruta antaa muusikolle vapauden soittaa terssejä itselle sopivimmalla tavalla. Neliäänisen satsin soitossa hänen ohjeensa soittajille kuuluu, että konsonansseja tulisi totutella soittamaan seuraavasti: oktaavi sormilla 1-5, kvintti sormilla 4-1 tai 5-2 ja seksti, kvartti ja terssi ”niin kuin osoittautuu mukavimmaksi” (” – la terza si fanno come più torna comodo”, Diruta 1997 [1593]: 7v).

185 Polyfonisen satsin soittamisessa pätee nyrkisääntö, että jos samassa kädessä on soittavana kaksi eri ääntä, sama sormi soittaa useamman nuotin peräkkäin (Lindley 1994: 189). Tämä tarkoittaa sitä, että irrottaminen on siinä väistämätön, esteettinen ja tarkoituksenmukainen soittotapa.

186 Hämäläinen tarkoittaa sormitusten pääperiaatteita, joita käyttivät esimerkiksi virginalistit. Asteikoissa käytettiin yleensä sormitusta 323232 ja 212121. Peukalo oli viimeinen sormi, joka otettiin käyttöön soittamisessa. (Hämäläinen 1994: 172-173.)

187 Couperin 1716: 30.



Esimerkki 21. Marpurg: terssijuoksutukset.¹⁸⁸ Irtonainen soittotapa oli Marpurgin suosiossa.

Marpurg piti irtonaisia terssejä paremman kuuloisena kuin sidottuja, vaikka hän ohjeisti välttämään samojen peräkkäisten sormien käyttöä muulloin.¹⁸⁹ Lisäksi hän suosittelee legatoa vain silloin, kun nuottiin on merkitty kaaret. Marpurg oli saanut koulutuksensa Ranskassa, ja Moroneyn mukaan on mahdollista, että hän tunsi myös *L'Art de toucher le clavecinin*.¹⁹⁰ Mikäli näin olisi, hänen terssien sormituksensa edustaisivat siitä yhä selkeämmin eriyvää kantaa.

Couperinin kirjoituksista välittyy kauttaaltaan erittäin tietoinen suhtautuminen soittimen käsittelyyn. Hän toteakin melko ehdottomasti: ”kaikessa, mitä (cembalolla) esitetään, tulee ylläpitää täydellinen sitominen (*une liaison parfaite*).”¹⁹¹ Millaista oli Couperinin *liaison*? Hämäläinen ajattelee sen olleen sidotumpaa kuin yleinen soittotapa, mutta havaittavissa oli tuskin kuultava artikulaatioväli.¹⁹² Hän perustelee näkemyksensä vertauksessa muihin barokkisoittimiin, joiden selkeästä artikulaatiosta kertovat jousi- ja puhallintekniikan konsonanttien jäljittelemiseen viittaavat ohjeet. Toisaalta hän myöntää, että *liaisonin* ja artikulaatiovälin yhteyttä on mahdotonta todistaa. Hämäläisen mielestä artikulaatioväli ei myöskään häivyttä soiton laulullisuutta.¹⁹³ Olen tästä samaa mieltä siinä tapauksessa, että artikulaatioväli ei hallitse kuulokuvaa vaan jäsentää sitä. Kuitenkin ajattelen, että artikulaatiovälin käyttäminen normatiivisena ja niin kuin se olisi sama asia kuin legato, on haitallista cembalon äänellisen ja ilmaisullisen vivahteikkuuden kannalta.

Oletus cembalonsoiton yleisestä artikulaatiovälistä on juurtunut niin syväälle, että edes selkeimmät vihjeet sitovuuteen eivät voi niitä kovin helposti syrjäyttää. Itse ajattelen, että Couperinin *liaison* ei voi sisältää artikulaatioväliä, koska

188 Hays 1994: II: II-4.

189 Hays, 1994: II: II-4.

190 Moroney 2003: 124.

191 ”Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute” (Couperin 1933 [1717]: 33).

192 Hämäläinen 1994 [1717]: 214.

193 Hämäläinen 1994: 214–217.

sitominen ei tällöin olisi ”täydellistä”. Couperin oli myös yksi Chambonnièresista lähteneen laullisen cembalonsoiton perillisiä. En siksikään usko, että hän olisi vieroksunut cembalon resonanssia korostavaa täydellistä legatoa, jossa äänen ydin pääsee täyteen loistonsa. Olen vakuuttunut siitä, että Couperin arvosti suuresti cembalon soinnin suuruutta, mikä paljastuu hänen kirjoitustavastaan.¹⁹⁴ Itse muotoilisinkin asian niin, että Couperinin *liaison* tarkoittaa selkeytensä säilyttävää sitomista, jossa artikulaatioväli ei aksentoi tai katkaise laullista linjakkuutta. Tätä vastaa kutakuinkin *couler*-soittotavan kuvausten kokonaisuus. Jos artikulaatioväliä kuitenkin osataan käyttää jäsentämisessä niin, että se edistää laullisuutta, on asia ja koko kysymys jo aivan toinen.

Kiehtovinta ranskalaistyyppisessä sitomisessa, jota Couperinkin edustaa, on sen moniselitteisyys, muuntuvaisuus ja mielikuvalähtöisyys. Sitominen ei vaikuta koskaan olleen Ranskassa pelkkää artikulaatiota, vaan sen olennainen perusta ja syy lepäivät laulun esikuvassa. Tästä todistavat muun muassa Niversin selväsanaiset kommentit laulamisen ja soljuvuuden yhteydestä ja Saint Lambertin *couler*-kuvausten soiva todellisuus. Niinpä sitomisen toteutus on lopultakin toissijaisempaa kuin kuulokuvasta välittyvä laullisuus, joka on voimakkaasti henkilökohtaisen ja kokemuksellisen musisoinnin alueella. Tämän takia mielipiteet siitä voivat ja saavat erota toisistaan voimakkaastikin. Itse pidän pelkästään hyvänä asiana, että artikulaation vivahteista ja laullisuuden olemuksesta keskustellaan, sillä se osoittaa tähän asiaan liittyvän kollektiivisen taiteellisen prosessin olevan aktiivinen, elinvoimainen ja kehityskykyinen.

Couler'n erinomaisuus onkin juuri siinä, että sen nimeä kantavan esitysmerkintöjen kautta päästään syvemmälle ranskalaisen cembalonsoiton laullisuuden erityispiirteisiin. Niitä tarkastelemalla voidaan ymmärtää, mitä laulun esikuva tarkoittaa soittajan käytännön, artikulaation, fraseerauksen ja kosketuksen alueella. Couperinin neljässä cembalokirjassa on yhteensä seitsemän *couler*-johdannaista esitysmerkintää, jotka esiintyvät hyvin eri tyyppisissä musiikillisissa ympäristöissä. Seuraavassa esittelen niistä muutaman.

Kustantaja Jean Marc Fuzeau selittää *couler*-soittotapaa seuraavin sanoin: ”*couler les notes* eli soittaa legatossa.”¹⁹⁵ Tämä ohje osoittaa kuitenkin riittämättömyytensä tarkemmassa analyysissä, sillä siitä ei välity legaton luonne tai *couler'n* olennainen mielikuvalähtöisyys. Couperinin on kuitenkin onnistunut soveltaa soljuvuutta ja virtaavuutta ja osoittaa sen mukautuvuus erittäin eri tyyppisiin ympäristöihin.

194 Myös Hämäläinen kuvailee Couperinin ranskalaistyyppisten kappaleiden kuulokuvaa erittäin sonoriseksi (Hämäläinen 1994: 220).

195 ”*couler les notes, c'est jouer legato*” (Couperin 1987: 10).

Millaiseksi Couperin on muovannut soljuvuutta kappaleissaan? Hän liittää usein *couler*-sanaa täydentämään soljuvuuden luonnetta tarkentavia adjektiiveja. *La Gabrièlen* (10ème ordre) esitysohje ohjaa soittamaan *légèrement et coulé*, eli nopeasti, kepeästi, kevyesti ja soljuen.

The image displays a musical score for the piece "La Gabrièle" by François Couperin. The score is written for a 10-course lute and is divided into four systems. The first system is marked "Légèrement et coulé." and includes the title "La Gabrièle". The second system is marked "Reprise". The third system concludes with "Fin. La Nointele". The fourth system begins with "Première partie. Gayement." and shows the start of a new section. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Esimerkki 22. Couperin: *La Gabrièle*.¹⁹⁶ Esitysohje *coulé* toimii tasapainottavana ohjeena muistuttaen soljuvuuden tavoitteesta.

¹⁹⁶ Couperin 1717: 58.

La Gabrièle esimerkissä 22 on mielestäni tyypillinen pieni kappale, jossa korostuu kosketuksen helppous. Erityisesti esitysohje *légèrement* ohjaa soittajaa suhtautumaan kappaleeseen huolettomasti ja ikään kuin se ei olisi kovin merkityksellinen. Juuri tässä näyttäytyykin Couperinin taiteen suuruus. Hän luo yksinkertaisista elementeistä täydellisiä pientaideteoksia, joiden merkitys ja vaativuus korostuvat vasta sarjojen kokonaisuudessa.

La Gabrièlen yleinen esitysohje, kevyesti soljuen, tarkentuu Couperinin kaarien käytön avulla. Kuten säveltäjä sanoo, kaaritetut kohdat tulisi soittaa (*nottes*) *liées* ja *coulées* eli sitoen, mutta kuinka paljon? Mikäli Rameaun ohjeisiin on luottaminen, olisi kaaritetut nuotit soitettava ylilegatossa. Kaarien osoittamat pienet melodiset kulut puolestaan erotettaisiin toisistaan selkiyttävällä irrottamisella kuten esimerkiksi 6. Kaikki muut kuviot tulisikin sitten soittaa soljuvasti, kepeästi ja vaivattomasti legatossa (*couler*) eikä nuotteja ”artikuloida”. Näin ollen Couperinin täydellistä *liaisonia* sovellettaisiin suurimmassa osassa oikean käden kuvioita kappaleen ensimmäisellä, toisella ja kolmannella rivillä.

Vasemman käden säestysäänissä Couperin on yhdistänyt kaarilla sidottavat nuotit. Ensimmäisellä ja kolmannella rivillä on myös säestyksen ryhtiä selkiyttäviä taukoja, jotka edustavat katkaisevaa *silence d’articulationia*. Kaaret jäävät pois tahdissa kuusi, kun basso muuttuu liikkuvammaksi ja oikean käden tekstuuri asteikkujen myötä soljuvammaksi. Olisiko siis bassoäännetkin soitettava legatossa? Nykyaikaisessa estetiikassa tällainen olisi aivan tavatonta, sillä basso rohkaistaan erittelemään lähestulkoon aina. Jotkut erinomaiset cembalistit kuitenkin sitovat rohkeasti bassojakin ja kasvattavat näin cembalon resonanssia.

Toinen, hyvin erilainen tapa ilmentää *couler’n* mielikuvalähtöisyyttä havainnollistuu esimerkin 23 kappaleessa *Le Gazouillement* (6ème ordre), jonka nimi tarkoittaa lintujen liverrystä. Esitysohje *Gracieusement et coulé* johdattaa *gracieusement*-sanan ehdottamaan mielikuvamaailmaan, jota luonnehtivat jalous ja lempeys. Couperinin aikana *gracieusement* viittasi myös jonkinlaiseen andanten kaltaiseen kohtuulliseen tempoon.¹⁹⁷

197 Couperin 1987 [1730]: 6.

Le Gazouillement

Rondeau. Gracieux et Coulé.

3.

Fin.

1^{er} Couplet.

Rxx.

2^e Couplet.

Rxx.

3^e Couplet.

Esimerkki 23. Couperin: *Le Gazouillement*, 1er ja 2e couplet.¹⁹⁸ Voimakkaaseen sitovuuteen pyrkivässä nuottikuvassa esitysohje *coulé* tuo liikkeeseen pyöreyttä ja pysähtymättömyyttä.

Le Gazouillementin kuulokuva on erittäin soiva, sillä ylilegatoa on merkitty kaarilla paljon, ja sitovuutta vahvistaa vielä oikean käden kaksiaänisyys. Kuten *Rondeau*n ja *2e couplet'*n oikean käden tekstuuri osoittaa, Couperin ei missään vaiheessa luovu cembalon resonanssista säilyttäen sen kantavana elementtinä kappaleen loppuun saakka. Soljuvuus ei näin olekaan vain yhden äänen varassa, vaan oikean käden moniäänisyys ja kaarien käyttö vasemmassa kädessä varmistavat sen aina jossain äänessä, jos virta jossain muussa katkeaa. Omasta mielestäni yleinen soljuvuus kuuluu *Le Gazouillementissa* eräänlaisena liikkeen pysähtymättömyytenä. Esityksessä varmaankin kannattaa ottaa melko rauhallinen tempo, jottei kuulokuvasta tule millään tavalla kiirehtivä.

198 Couperin 1717: 3.

Kolmannen ja jälleen hyvin erilaisen esimerkin tarjoavat kaksi *coulamment*-esitysmerkinnällä varustettua kappaletta, *La Castelane* (11ème ordre) ja *La Vauvré* (12ème ordre). Ne havainnollistavat soljuvuuden mukautuvuutta, sillä *coulamment* sopii sekä erittäin hitaaseen että erittäin vilkkaaseen kappaleeseen. Esimerkin 24 *La Castelane* karakteri on hidas ja viivyttävä, mitä korostaa entisestään äänen myöhästyttämistä tarkoittava *suspension*.¹⁹⁹ Soljuvuuden toteutumista edesauttavat yhdellä äänikerralla soittaminen ja erittäin runsas *port de voix*- ja *coulé*-ornamenttien käyttö. *La Castelane* soljuvuus on mielestäni jotain hitaasti muljahtelevaa, ikään kuin suurten vesimassojen hidasta etenemistä kuvaavaa liikettä.



Esimerkki 24. Couperin: *La Castelane*, taudit 1–7.²⁰⁰ Voimakas, soljuva sitovuus on kappaleessa vallitsevaa.

La Vauvrén coulamment esimerkissä 25 viittaa aivan erilaiseen, vilkkaaseen soljuvuuteen. Tahtilaji 3/8 edustaa nopeaa tempoa, mutta liikettä hidastavat jonkin verran oikean käden soimaan jätetyt kahdeksasosanuotit ja vasemman käden paikoin lisääntynyt sitovuus. Jos kappale soitetaan nopeasti, *coulamment* saattaa olla tarkoitettu hillitsemään vauhtia. Soittajan tulisikin malttaa pysytellä soljuvassa ja maltillisessa muttei liian hitaassa tempossa. *La Vauvrén* soljuvuus yhdistyy mieleksäni johonkin, joka virtaa pakottomasti omaan tahtiinsa.

199 Couperin 1988 [1713]: 75.

200 Couperin 1717: 63.



Esimerkki 25. Couperin: *La Vauvré*, tahdit 1–12.²⁰¹ Esitysmerkintä *coulamment* viittaa virtaavuuteen ja maltilliseen soljuvuuteen.

Muut Couperinin *couler*-esitysmerkinnällä varustetut kappaleet ovat *Les Dards-Homicides* (24ème ordre, *gayment et coulé*), *Les Petites chréméries de Bagnolet* (17ème ordre, *légèrement et coulé*) ja *La Bandoline, Rondeau* (5ème ordre, *Légèrement, sans vitesse. La main droite coulée, et la gauche marquée*). En esittele niitä tässä yhteydessä tarkemmin, mutta olen havainnut niissä samankaltaista soljuvan sitomisen mukautuvuutta.

Yhteenvedona todettakoon, että Couperinin suhteesta legatoon voidaan pätevästi argumenteilla tehdä monenlaisia johtopäätöksiä. Kaiken kaikkiaan hänen merkitsemänsä artikulaatio on vaihtelevaa ja vivahteikasta, ja sen tarkkuus havainnollistaa useimmiten hyvin hänen tarkoituseriään. Vaikka Couperin tunnetaan äärimmäisen pieteettisestä suhteestaan merkintätapoihin, mielestäni hänen varsinainen vahvuutensa on cembalon soinnin päästäminen vapaaksi. Hän osoittaa soljuvuuden mukautuvuuden erilaisiin tilanteisiin, mikä ilmenee hänen tavassaan muunnella soljuvia soittotapoja ja hyödyntää cembalon resonanssia. Mielestäni Couperin olikin, riippumatta varsinaisesta suhteestaan sidottuun artikulaatioon, soljuvan soiton rakastaja, tuntija ja kehittäjä.

201 Couperin 1717: 79.

SOLJUVA SOITTO

Ranskalaisen cembalokoulun soittotavat ilmentävät laulun esikuvaa kosketuksen ja artikulaation ihanteidensa kautta. Olen käsitellyt *couler'ta* soljuvana sitomisena ja mielikuvalähtöisenä esitysmerkintänä. Oheisessa kolmen luvun kokonaisuudessa pureudun syvemmälle soljuvan soiton mielikuvalähtöisyyteen kolmen erilaisen näkökulman, Chambonnièresin soitosta välittyvän laulun esikuvan, d'Anglebertin cembalomusiikissa sovellettavien vokaalisten ornamenttien ja Louis Couperinin cembalopreludissa ilmenevän äänen jatkamisen kautta.

Mainitut säveltäjät ovat ranskalaisen cembalokirjallisuuden keskeisiä nimiä hyvästä syystä. Musiikki on laadukasta ja tarjoaa erinomaista kosketuspintaa myös laulamisen jäljittelemisen tutkimiseen. Koska cembalosäveltäjät myös soittivat itse musiikkiaan, sävellykset antavat vihjeitä heidän henkilökohtaisista soittotavoistaan. Suurta osaa soitetusta ei kuitenkaan ole kirjoitettu nuottiin, joten mestareiden soittotavan jäljittäminen jää pitkälti päättelyn ja taiteilijan intuition varaan.

Kolme näkökulmaani soljuvuudesta pyrkivät havainnollistamaan ajatustani, että soljuvuus mukautuu monenlaiseen toimintaan, soittoon, säveltämiseen, kirjoittamiseen ja kokemuksellisuuteen. Luvussa 4 tuon esiin Monsieur Le Gallois'n näkemyksiä soljuvuudesta Chambonnièresin soitossa. Kuvaukset auttavat meitä ymmärtämään 1600-luvun soljuvuuden käsitettä ja soveltamaan sitä omassa soitossamme. Luvussa 5 lähestyn soljuvuutta ornamentoituna cembalotekstuurina, joka jäljittelee vokaalista ornamentointia ja pyöristää cembalotekstin melodiaa. Luvussa 6 laajennan käsitykseni soljuvuudesta koskemaan cembalon koko soinnillista kapaisteettia kuvaillen sitä resonanssin luomisen työkaluna ja toisaalta resonanssin tuotteena.

4 LAULUN ESIKUVA CHAMBONNIÈRESIN SOITOSSA

4.1 Chambonnières Le Gallois'n kuvaamana

Ranskalainen legato tunnistettiin viimeistään 1700-luvun puolivälin jälkeen erityispiirteistään, mutta se oli lähtenyt kehittymään jo vähintään satakunta vuotta aikaisemmin. *Couler*-soittotapa pysyykin edelleen tutkimukseni keskiössä, ja selvitan nyt sen lähtökohtia ja taustaa. Tarkastelen sitä Jacques Champion de Chambonnièresin soiton yhtenä ominaisuutena muiden joukossa. Näin osoitan, miten *couler* asettuu osaksi kokonaisvaltaisempaa 1600-luvun puolivälin cembalonsoiton estetiikkaa.

Monioppineen akateemikon, Jean Le Gallois'n, mainitsema *jeu coulant* Chambonnièresin soitossa on kiinnostavin löytämäni kuvaus soljuvasta soitosta. Tämä ainutlaatuinen, elävässä esitystilanteessa koettu soiton kuvaus sisältyy kirjeeseen *Lettre à Mademoiselle de Solier touchant la musique* (1680). Vastaanottaja Mademoiselle Regnault de Solier'n henkilöllisyys on tuntematon, mutta Fuller yhdistää hänen Israel de Regnault'n, Gaston d'Orléansin (1608–1660) varainhoitajaan.²⁰²

Le Gallois kuvaa pariisilaista pienen piirin musiikkielämää. Hän mainitsee 1680-luvulla ajankohtaisia ja jo edesmenneitä muusikoita, cembalisteja, urkureita, laulajia, luutisteja ja gambisteja, joista osa on tunnistettavia ja osa ei. Cembalisteista hän nostaa esiin Jacques Champion de Chambonnièresin, jolla oli ”oikeudenmukaisesti kruunu hallussaan.”²⁰³ Kuvaus on postuumi, sillä Chambonnières oli kuollut vajaat kymmenen vuotta aiemmin. Tästä huolimatta Le Gallois käyttää preesensiä puhuessaan Chambonnièresin soittotavasta, jonka merkitys cembalotaitessa eli yhä.

– – on yksi (tapa), joka täytyy nostaa muiden yläpuolelle, koska se on luonnollisin, herkin, puhtain ja sen seurauksena kaikkein miellyttävin – ja tällainen on Chambonnièresin tapa.²⁰⁴

202 Fuller 1976: 22 ja 26.

203 Le Gallois, 1984 [1680]: 65–66.

204 ” – – il y en a une qui doit l'emporter par dessus toutes, parce qu'elle est plus naturele, plus delicate, plus propre, & par consequent plus agreable ; & telle est celle de Chambonniere” (Le Gallois 1984 [1680]: 82).

Le Gallois'n kirjeen muusikkokuvaukset ovat ymmärrettävästi innoittaneet ranskalaisen cembalomusiikin tutkijoita laajasti. Ainakin Henri Quittard (1901), Olga Bluteau (1997), Rebecca Cypess (2007, 2008), David Fuller (1976, 1993), Bruce Gustafson (1979, 1990), Minna Hovi (2013), Yonit Lea Kosovske (2011), David Ledbetter (1987), Michel Le Moel (1960) ja Davitt Moroney (2003) ovat tutkineet niitä. Tutkimuksessa on kuitenkin lähes täysin jäänyt varjoon kirjeen laaja alkupuoli, jonka nyt referoin selvittääkseni kirjoittajan mieltymyksiä ja arvo-maailmaa. Niillä on mielestäni merkitystä Chambonnièresin soiton laulullisuuden ymmärtämisen kannalta.

Monsieur Le Gallois toimi muun muassa kuninkaallisen kirjaston hoitajana, joten hän oli arvostettu ja oppinut henkilö. Hän itse kutsuu itseään herrasmieheksi, henkilöksi, joka 1600-luvun ranskalaisessa kulttuurissa tunnettiin *honnête homme*.²⁰⁵ Tässä heterogeenisessä seurueessa, johon kuului hovin väkeä, ylimystä ja merkittäviä tavallisia kansalaisia, myös Chambonnières, harjoitettiin salonkikulttuuria yhteydessä Ludwig XIII:n hoviin. Seurapiirin käytöskoodeihin kuului kohteliaisuus (*politesse*), ja sen piirissä kehitettiin keskustelujen parissa yhteisiä esteettisiä käsityksiä.²⁰⁶ Don Faderin mukaan *honnêtes gens* -yhteisön merkitys Ranskan 1600-luvun taide-elämässä ja musiikkikritiikissä on olennainen musiikkikirjoituksen tulkinnan kannalta.²⁰⁷

Pariisilaisen herrasmiesseurueen esteettiset ihanteet eivät nousseet pelkästään seurapiirin sisältä, vaan vähintään yhtä paljon niihin vaikuttivat humanistinen ja klassinen perintö.²⁰⁸ Pyrkimys taiteen korkeaan esteikkaan on näkyvästi esillä myös Le Gallois'n tekstissä. Hän esittelee aikansa eri näkemyksiä musiikin olemuksesta, muun muassa kartesiolaisen ja skolastisen, mutta ei selvästi puolla mitään niistä. Pohdinnoissaan hän tukeutuu seurueensa tavoin antiikin ihanteisiin.

Le Gallois kirjoittaa myös sielun liikuttamisesta monimutkaisena prosessina, jossa sielun ja musiikin harmonia vaikuttavat ihmisen mielihyvän kokemukseen. Koska ihmisen sielu on olemukseltaan musiikin kaltainen, se vetää tätä puoleensa ja tulee kosketetuksi.²⁰⁹ Le Gallois'n mukaan ihmisen mielihyvä myös ilmentää sielun olemuksellista tilaa, joka vastaa musiikin harmoniaa.

205 Le Gallois 1984 [1680]: 2–3.

206 Fader 2003: 6–7.

207 Fader 2003: 8.

208 Fader 2003: 7.

209 Le Gallois 1984 [1680]: 7–8.

– – jotkut filosofit ovat sanoneet, että tämä kaunis taide on eräänlainen peili, jonka kautta sielumme tunnistaa luontonsa kaikkine ominaisuuksineen. Ja siksi juuri on erittäin todennäköistä, että koska mikään muu kuin ruumis itse ei voi koskettaa toista ruumista, ei myöskään mikään voi koskettaa sielua, ellei se ole samasta luonnosta. Ja niin, koska tiedämme sen (sielun) tulevan erittäin kosketetuksi musiikista, on uskottava Platonin tavoin, että ne ovat samaa luontoa ja muodostuvat kumpikin soinnuista ja suhteista.²¹⁰

Musiikista saatavan mielihyvän kokemuksen selittäminen filosofisesti ja älyllisesti on ollut 1680-luvulla yleistä. Mielihyvään yhdistyy myös käsitys itse elämyksen fyysisyydestä. Kirjallisessa aikakauslehdessä *Mercure Galant*, lokakuun 1680 numerossa ja samalta vuodelta kun Le Gallois'n kirje, Raoult de Roüen lainaa Aristotelesia kutsuessaan harmoniaa ”korkeaksi ja jumalalliseksi – – joka pehmeästi hiipii kuuloelmiin ja tunkeutuu sieluun asti sitä ilostuttaen.”²¹¹ Myös Le Gallois käsittelee sielun liikuttamista kehollisena tapahtumana tukeutuen Aristotelesiin. Musiikilla on kyky vaikuttaa ihmiseen taiteista voimakkaammin, ja Le Gallois arvelee, että tähän on syynä kuuloaistin ylivertaisuus suhteessa muihin aisteihin. Sielu ilmentää itseään parhaiten kuulon kautta, koska musiikki, kaltaisensa, on ”esimakua, kuin välähdys taivaallisista nautinnoista”.²¹²

Jäljitteleminen on vahvasti mukana Le Gallois'n näkemyksessä musiikista ja sielusta. Musiikin tekemisen ja vastaanottamisen kokemuksissa eri osatekijät jäljittelevät jotakin, innoittuvat toinen toisistaan ja asettuvat osaksi suurempaa kokonaisuutta. Esimerkiksi musiikin harmonia jäljittelee korkeinta mahdollista iloa, joka ei ole mitään vähäisempää kuin taivaan nautinnot. Ihmisen sielu puolestaan inspiroituu siitä, miten musiikki on tehty ja miten sen osatekijät suhteutuvat toisiinsa. Le Gallois ajattelee, että sielu tekee näin välttämättä koska on itsekin todelliselta

210 ” – – ce qui a obligé quelques Philosophes de dire que ce bel Art estoit une espèce de miroir où nôtre esprit reconnoissoit sa nature avec toute ses proprietéz. Et de fait il est très-probable que comme rien ne peut toucher un corps qu'un corps même, rien aussi ne peut toucher l'ame s'il ne luy ressemble, c'est à dire s'il n'est de même nature qu'elle; & ainsi par ce que nous savons par experience qu'elle est extraordinairement touchée de la musique, il faut croire avec Platon que l'une & l'autre sont de même nature, estant toutes deux également composées d'accords et de proportions. (Le Gallois, 1984 [1680]: 15-16.)

211 Aristoteles sanoo harmoniasta: ”relevé et divin – – qui s'insinuë doucement dans les organes de l'oreille, et pénétrant jusques à l'ame, la ravit – –” (Ranum 2001: 13).

212 ” – – la musique étoit un avantgoût & comme un échantillon des voluptés celestes” (Le Gallois 1984 [1680]: 20).

olemukseltaan iloa, onnea ja nautintoa. Näin ihmisen sisin tavallaan tunnistaa itsensä mielihyvää aiheuttavan musiikin kautta. Kokemuksessa on osansa myös ruumiillisuudella, sillä taivaallisten ilojen välittäminen tapahtuu korvan kuuloelimien ja ilman kautta.²¹³

Le Gallois päättelee myös, että ihminen mieltyy musiikkiin omaa sieluntilaansa seuraten. Niinpä vain täydellisen sielun harmonian saavuttanut henkilö pystyy arvioimaan musiikin laadukkuutta.²¹⁴ Ihailtavinta on taivaallinen ja henkinen musiikki, jonka lukusuhteet vain nerot ja pythagoralaisten kaltaiset älyköt pystyvät tunnistamaan.²¹⁵ Le Gallois'n mukaan hyvä muusikko, joka Chambonnières ilman muuta oli, ilmentää herkkyyttä, hyvää makua ja pyrkimystä täydellisyyteen.

Le Gallois kuvailee Chambonnièresin soittoa cembalonsoiton laulullisuuden kannalta monella tavalla kiinnostavasti. Soiton yksityiskohtia kuvailevasta tekstistä pystyy miltei aistimaan, miltä Chambonnièresin soitto tuntui käsissä, miltä se kuulosti ja millaisia tunnetiloja se kuulijassa herätti.

Ensimmäinen (soittamisen tapa) on se kaunis ja miellyttävä tapa, jota Chambonnières käytti. Kaikki tietävät, että tämä valovoimainen persoona oli erinomaisuudessaan toisten yläpuolella, yhtä paljon säveltämiensä kappaleiden takia kuin siksi, että hän oli kauniin soittamisen tavan lähde. Siinä (soittamisessaan) hän antoi tulla esiin virtuoosisuuden (*jeu brillant*) ja sidotun, soljuvan soiton (*jeu coulant*), niin hyvin hallittuna ja sopusoinnussa toisiinsa nähden, että paremmin tekeminen olisi ollut mahdotonta. Tiedetään, että (musiikillisen) tiedon ja puhtauden lisäksi hänellä oli käsissään herkkyyttä, jota muilla ei ollut – sen tapainen, että kun hän soitti soinnun, jota joku toinen samaan aikaan jäljitteli toistaen saman, oli tavoissa havaittavissa siitä huolimatta suuri ero. Syy tähän on se kuten sanoin, että hänen taitavuutensa ja tapansa käyttää sormia koskettimilla oli muille tuntematon. Tiedetään myös, että hän käytti aina kappaleissaan luonnollisia, pehmeitä ja hyvin kaareutuvia melodioita, eikä sellaisia muiden kappaleissa voinut huomata. Ja joka kerta kun hän soitti jotakin kappaletta hän sekoitteli siihen uusia kauniita ideoita *port de voix* -ornamenttien, asteikkokulkujen ja erilaisten korujen, kuten *double cadence* -kuvioiden kautta.

213 "Il faut avouer, cela estant, qu'on a eu raison de dire que l'ame ne se manifeste point tant par les autres sensations que par celle de l'ouïe, où il semble qu'elle agit toute seule, & sans la participation du corps" (Le Gallois 1984 [1680]: 20).

214 Le Gallois 1984 (1680): 51.

215 Le Gallois 1984 [1680]: 53.

Lopulta hän muunteli kappaleitaan niin paljon kaikenlaisilla kauniilla asioilla, että aina oli jotain uutta ja kaunista kuultavaa. Ja siksi kaikki jäljittelivät häntä kuten täydellistä esikuvaa.²¹⁶

Le Gallois'n kuvaus Chambonnièresin soitosta on ollut minulle inspiraation lähde ja vahvistus pyrkimyksilleni soittajana. Näin puhuttelevaa ja lukijassa kehollistuvaa kuvausta mestarin soitosta on hyvä seurata. Tämän takia se on ollut tutkimuksessanikin keskeinen lähde ja aiheeni alaluvuissa 4.3–4.5. Otan tekstin niissä uudelleen esiin, ja käsittelen sen pienissä pätkissä. Analysoin, millaisista aineksista laulullisuus Chambonnièresin soitossa koostui, ja minkälaiseen esteettiseen arvo-maailmaan se asettui. Nostan esiin myös Chambonnièresin todennäköisesti erittäin läheisen suhteen ornamentointiin ja improvisoimiseen, joiden roolia pohdin myös muutoin 1600-luvun musiikin esittämisessä.

Luvussa 4.6 kirjoitan säveltämisestä ja esittämisestä limittäin tarkoituksellisesti osoittaakseni niiden välitöntä riippuvuutta toisistaan laulullisuuden ihanteen ilmentämisessä. Luon katsauksen Chambonnièresin musiikin kirjoittamis- ja esittämistyyliin *Pièces de clavecin* -kokoelman aloituskappaleen, *Allemande la Raren*, kautta. Ensin tarkastelen sen *air de courista* nousevaa melodisuutta ja tapaa, jolla Chambonnières on kirjoittanut renessanssin vokaalisia esikuvia seuraten. Päättelen myös, millä tavalla ne ovat vaikuttaneet Chambonnièresin *jeu coulantiin* ja esittelen, kuinka vokaalisuutta voidaan edistää moniäänisen kosketinsoitinmusiikin esittämisessä. Tätä ennen kuitenkin on syytä esitellä Chambonnières ja hänen taustansa.

216 La premiere est cette belle & agreable maniere dont seu Chambonniere se servoit. Tout le monde sçait que cet illustre personnage a excellé par dessus les autres, tant à cause des pieces qu'il a composées, que parce qu'il a esté la source de la belle maniere du toucher, où il falloit paroître un jeu brillant & un jeu coulant si bien conduit & si bien ménagé l'un avec l'autre qu'il estoit impossible de mieux faire. On sçait qu'outre la science et la netteté, il avoit une delicatesse de main que les autres n'avoient pas ; de sorte que s'il faisoit un accord, qu'un autre en même temps eût imité en faisant la même chose, on y trouvoit neanmois une grande difference : & la raison en est, comme j'ay dit, qu'il avoit une adresse & une maniere d'appliquer les doigts sur les touches qui estoit inconnüe aux autres. On sçait aussi qu'il employoit toûjours dans ses pieces des chants naturels, tendres et bien tournez, qu'on ne remarquoit point dans celles des autres; & que toutes les fois qu'il joüoit une piece il y méloit de nouvelles beautés par des ports de voix, des passages, & des agrémens differens, avec des doubles cadences. Enfin il les diversifioit tellement par toutes ces beautez differentes qu'il y faisoit toûjours trouver de nouvelles graces. Et c'est ce qui a fait que chacun se l'est proposé à imiter comme un parfait modele. (Le Gallois 1984 (1680): 68–70.)

4.2 Laulavan cembalotyylin luoja

Chambonnièresia pidetään ranskalaisen cembalomusiikin luoja, isänä. Tämä johtunee asemasta ensimmäisenä cembalomusiikin julkaisijana mutta myös siitä, että hänestä lähti liikkeelle elinvoimainen ranskalainen cembalokulttuuri, jonka veroista ei Ranskassa ole aiemmin dokumentoitu. Miten onkaan mahdollista, että Chambonnièresin kypsä ja vokaalinen cembalotyyli syntyi ikään kuin tyhjästä? Pierre Attaignantin kosketinsoitinmusiikin julkaisut 1530-luvulta antavat vokaalimusiikin sovituksina toki viitteitä Chambonnièresia varhaisemman improvisoidun cembalomusiikin yhteydestä laulun esikuvaan, ja ne olisivat jossain toisessa yhteydessä erinomaisen kiinnostava tutkimuskohde. Niiden perusteella on kuitenkin vaikeaa muodostaa selkeää kuvaa cembalotekniikan kehityksestä Chambonnièresiin saakka.

Chambonnièresin rooli laulullisen cembalonsoiton pioneerinä selittyä osaltaan sen kautta, että hänen aktiivinen aikansa sattui sopimaan ranskalaisen soitinmusiikin intensiiviseen eriytymisvaiheeseen. Hän kehitti cembaloinstrumentin soittotapoja soittimen luonnollisten ominaisuuksien ehdoilla samaan aikaan, kun pitkäsointinen ranskalais-flaamilainen soitintyyppi yleistyi spinetin rinnalla. Chambonnièresin cembalotyylin laulullisuus hahmottuu myös vokaalisten vaikutteiden kautta, joiden keskellä hän kasvoi ja toimi muusikkona. Sukutausta antaa yksiselitteisiä viitteitä siitä, että hän kasvoi renessanssin polyfonisen musiikin vaikutuspiirissä.²¹⁷

Chambonnièresin suvusta nousevia renessanssivaikutteita valottavat Marin Mersennen (1588–1648) kuvaukset hänen perheestään. Mersenne ylistää Chambonnièresin isoisää, Thomas ”Mithou” Championia”, aikansa suurimmaksi kontrapunktikoksi” ja jatkaa: ” – hän raivasi tien uruille ja spinetille, joilla hän improvisoi kaikenlaisia kaanoneita tai fuugia”.²¹⁸ Mitä Mersenne mahtoi tällä tarkoittaa?

217 Eräs Nicolas Champion (k. n. 1550) toimi kanttorina kuningas Frans I:n palveluksessa. Harvojen säilyneiden kappaleiden tyyli on tiettävästi sukua franko-flaamilaisen koulukunnan toisen sukupolven säveltäjien, Clément Jannequinin (n. 1485–1558) ja Jean Moutonin (n. 1459–1522), polyfoniselle tyylille. (Tessier 1967: 1.) Nicolas Championin oletettu veli, Jacques Champion, toimi Kaarle V:n palveluksessa vuosina 1518–1535. Veljesten sukulaisuussuhdetta Chambonnièresin perheeseen ei ole pystytty osoittamaan. Chambonnièresin todennäköinen isoisä, Thomas ”Mithou” Champion (n. 1525–n. 1580) nimitettiin vuonna 1578 kuninkaan urkuriksi *Premier organiste de la Chapelle royale et la Chambre du Roi*. Bluteau mukaan ei ole varmaa, että Mithou olisi ollut Jacques Championin poika, mutta nimen Jacques periytyminen seuraavissa kahdessa sukupolvessa Mithoun lapsille ja lastenlapsille viittaa sukulaisuussuhteiden suuntaan. (Bluteau 1997: 89.)

218 ”Thomas Champion, Organiste et Epinette du Roy, a défriché le chemin pource qui concerne l’Orgue et l’Epinette, sur lesquels il faisoit toutes sortes de canons, ou de fugues à l’improvisite : il a esté le plus grand Contraponctiste de son temps” (Mersenne 1636, ks. Bluteau 1997: 87).

Mithoun ajan ranskalaiset renessanssiajan tanssit ja Attaignantin kosketinsoitin-intabulaatiot muistuttavat italialaisia vastineitaan.²¹⁹ Jälkimmäiset ovat kuitenkin vokaalimusiikin sovituksia, eikä niiden itsenäisyys kosketinsoitinmusiikkina ole vielä kovin eriytynyttä. Oliko Mithoun improvisaatio tässä musiikillisessa ympäristössä niin ennen kuulematonta, että Mersennen mielessä nousi ajatus uudeltaisesta, itsenäisemmästä ja solistisemmasta kosketinsoitinmusiikin tyylistä?

Mersennen kuvaus Chambonnièresin isästä, Jacques Champion ”de la Chapellesta” (n. 1555–1642), on niin ikään ylistävä. *Sieur de la Chappelle et Chevallier de l’Ordre du Roy* -titteliä kantanut isä ”on näyttänyt syvällisen tietonsa ja taitonsa ja kauniin spinetin kosketuksensa. Ne, jotka tunsivat hänen soittonsa täydellisyyden, ihailivat häntä.”²²⁰ Chapellen cembalonsoiton kohdalla Mersenne mainitsee jo selkeän laadun, kauniin kosketuksen.

Chambonnières syntyi muusikkoperheeseen, jossa oli ollut kosketinsoitinten osaamista useiden sukupolvien ajan, ja hänen isiensä saavutukset siirtyivät hänelle verenperintönä. Mersennen mukaan Chambonnières itse oli kuitenkin se cembalisti, joka ylitti taidoillaan kaikki sukulaisensa. Hänen melodiansa, kosketuksensa ja soittonsa kauneus todistivat, että hänessä ”Instrumentti on kohdannut viimeisen Mestarinsa”.

– – kuultuani herra Chambonnièresin, hänen (Jacques de la Chapellen) samannimisen poikansa, cembalonsoittoa, en pysty ilmaisemaan tunteitani muutoin kun sanomalla, että mitään ei kannata sen jälkeen kuunnella, jos haluaa kuulla kauniita melodioita ja kauniita harmonian osia sekoittuneina toisiinsa, osien kauneutta, kaunista kosketusta sekä käden keveyttä ja nopeutta yhdistettynä erittäin herkkään korvaan. Voidaan sanoa, että tämä Instrumentti on kohdannut viimeisen Mestarinsa.²²¹

219 Apel 1972: 240–241.

220 ” – – Jaques Champion sieur de la Chappelle, & Chevallier de l’Ordre du Roy, à fait voir sa profonde science, & son beau toucher sur l’Epinette, & ceux qui ont connu la perfection de son jeu l’ont admiré – –” (Mersenne 1636, ks. Bluteau 1997: 87).

221 ” – – apres avoir ouï le Clavecín touché par le sieur de Chambonniere, son fils, lequel porte le mesme nom, ie n’en peux exprimer mon sentiment, qu’en disant qu’il ne faut plus rien entendre apres, soit qu’ on desire les beaux chants & les belles parties de l’harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouemens, le beau toucher, & la legerté, & et la vitesse de la main iointe à vne oreille tres-delicate, de sorte qu’on peut dire que cet Instrument a rencontré son dernier Maistre” (Mersenne 1636, ks. Bluteau 1997: 87).

Toisaalta Chambonnières sai vaikutteita myös oman aikansa musiikista. Vuonna 1611 isältä peritty paikka Ludwig XIII:n *Chambre du Roi* -muusikkoyhteisössä²²² varmistikin kiinteän yhteyden ajankohtaiseen *air de couriin*, säkeistolauluun, jonka viehäytys perustuu sen melodioihin. Chambonnièresin sävellysten *air de cour* -vaikutteinen melodisuus ja renessanssivaikutteinen kontrapunktisuus, joita käsitelen tarkemmin Chambonnièresin *Allemande la Raren* analyysissäni luvussa 4.6, selittyvät loogisesti niiden musiikillisten vaikutteiden kautta, joiden piirissä hän toimi.

Chambonnièresin cembalomusiikin isyys oli myös pedagogista, mikä loi edellytykset cembalotaiteen nopealle kehitykselle. Useimmat merkittävät ranskalaiset säveltäjä-cembalistit olivatkin Chambonnièresin oppilaita, muun muassa veljekset Louis, Charles (1638–1678) ja François Couperin vanhempi (1631–1701), Jacques Hardel (k. 1678), Jean Henry d’Anglebert Guillaume Gabriel Nivers ja Nicolas Lebègue (n.1631–1702). Chambonnièresin soittotyyli levisi näin havainnoinnin ja jäljittelemisen kautta soittajalta toiselle.²²³ Tämä puolestaan loi puitteet sille, että ranskalaisten kiinnostus cembalon ilmaisullisiin mahdollisuuksiin kasvoi, ja cembalolle soveltuvat soittotavat kehittyivät.

Chambonnièresin varsinainen cembalomusiikin isyys mielestäni merkitseekin nimenomaan sitä, että hän loi vokaalisesta perinteestä nousevan, melodisen ja soittimen luonnolliseen ääneen pohjautuvan cembalotyylin, jota nuorempi sukupolvi jäljitteli ja kehitti edelleen. Chambonnièresin cembalismin kulmakivi on sen solistisuus, minkä vuoksi myös vokaaliset ainekset pääsevät siinä esiin. Chambonnièresin muusikkoudessa säestäminen ei ollut etusijalla. Tuotannossakaan ei esimerkiksi ole

222 *Chambre du Roi* sai alkunsa Frans I:n hallituskaudella (1515–1547). Yhteisön jäsenyys merkitsi musiikolle hovin palkkalistoilla olemista ja maallisen musiikin esittämistä Ranskan hovissa. *Chambre du Roin* muusikoihin kuului laulajia ja instrumentalisteja. Ludwig XIII:n aikana muodostettiin kuuluisa jousiorkesteri *Vingt-quatre violons du roi* tai *Grande Bande*. Musisointi ei ollut jokapäiväistä, vaan muusikot olivat palveluksessa vain ”kuninkaan käskystä”. Muusikkoyhteisöä johti musiikillisesti ja hallinnollisesti kaksi yli-intendenttiä, joita avusti kaksi musiikkimestaria ja kaksi säveltäjää. *Chambre du Roin* kokoonpano muotoutui ohjelmiston vaatimusten mukaan. Ohjelmisto vaihteli erityisistä solistisista konserteista pieniin laulu- tai soitinyhtyekonsertteihin, illalliskonsertteihin, isompien kokoonpanojen juhlatilaisuusmusiikkiin, hovitanssiaiisiin ja baletti-esityksiin. (Sharpin 1992.)

223 Le Gallois kertoo, kuinka Chambonnièresin muusikkous siirtyi oppilaille. Jotkut kykenivät jäljittelemään häntä koska olivat ottaneet häneltä tunteja, jotkut oppivat pelkästään kuuntelemalla hänen soittoaan ja jotkut siitä aiheutuneen mielikuvan perusteella. (Le Gallois 1984 [1680]: 71.) Chambonnièresilla ei ollut omia jälkeläisiä, mutta hänen läheiseen ystäväpiiriinsä kuului varteenotettavia oppilaita ja suojatteja, jotka pitivät itseään tyylin perillisinä (Moroney 2003: 112). Heistä eräs, Guillaume Hardel, piti hallussaan Chambonnièresin kappaleiden käsikirjoituksia, jotka oli kopioitu suoraan mestarin soittaessa (Le Gallois 1984 [1680]: 73–74).

yhtään *prélude non mesuré* -sävellystä,²²⁴ jotka voisivat viitata myös aktiiviseen basso continuo -soittoon.²²⁵

Chambonnièresin idolisointi, joka alkoi jo Mersennen vuoden 1636 kuvauksista, ei saisi kuitenkaan hämärtää kokonaiskuvaa Ranskan laulullisen cembalotyylin synnystä. Se oli monien tekijöiden summa. Otollisia kasvualustoja olivat keveäksi äänitetty cembalotyyppi, flaamilaisen cembalonrakennuksen uudelleen muotoilu ja etenkin Ruckers-suvun saavutukset sekä rikas vokaalimusiikin perintö. Ne yhdessä tukivat Chambonnièresin persoonan vaikutusta tuleviin sukupolviin aina François Couperiniin ja Rameauhun saakka. Seuraavaksi, kun lähdän tutkimaan Chambonnièresin soiton laulullisuutta, kysyn, miksi hän oli Le Gallois'n mielestä cembalisteista suurin, ja mitkä ominaisuudet hänen soitossaan tähän vaikuttivat.

4.3 Kauniin kosketuksen pioneeri ja melodian mestari

Nyt palaan uudelleen luvussa 4.1 esittelemääni Le Gallois'n kuvaukseen Chambonnièresin soitosta. Ensimmäisenä otan siitä tarkasteluun kosketusta käsittelevän palasen, jolla Le Gallois aloittaa ylistävän kuvauksensa. Kosketus edustaa Le Gallois'n mukaan Chambonnièresin muusikkopersonansa erityistä hyvettä, jonka avulla hän ylitti aikalaisensa.

– – Ensimmäinen (soittamisen tapa) on se kaunis ja miellyttävä tapa, jota Chambonnières käytti. Kaikki tietävät, että tämä valovoimainen persoona oli erinomaisuudessaan toisten yläpuolella, yhtä paljon säveltämiensä kappaleiden takia kun siksi, että hän oli kauniin kosketuksen pioneeri – –²²⁶

224 Ranskalaiset cembalopreludit, *prélude non mesuré*, ovat osittain ranskalaisesta luuttuperinteestä syntyneitä vapaarytmisiä cembalokappaleita.

225 Preludit ovat voimakkaan improvisatorisia sävellyksiä, ja niiden soittotapa on sukua basso continuo-soiton improvisaatiolle. Minna Hovi (2013: 23–25) on pohtinut puuttuvien preludien yhteyttä Chambonnièresin mahdollisesti puutteelliseen continuo-soittotaitoon.

226 – – La premiere est cette belle & agreable maniere dont feu Chambonniere se servoit. Tout le monde sçait que cet illustre personnage a excellé par dessus les autres, tant à cause des pieces qu'il a composées, que parce qu'il a esté la source de la belle maniere du toucher – –” (Le Gallois 1984 [1680]: 68–69.)

Myöhemmin Le Gallois jatkaa.

Tiedetään, että (musiikillisen) tiedon ja puhtauden lisäksi hänellä oli käsisään herkkyyys, jota muilla ei ollut – sen tapainen, että kun hän soitti soinnun, jota joku toinen samaan aikaan jäljitteli toistaen saman, oli tavoissa havaittavissa siitä huolimatta suuri ero. Syy tähän on se kuten sanoin, että hänen taitavuuksensa ja tapansa käyttää sormia koskettimilla oli muille tuntematon.

Kosketuksen ”kauneuden” on täytynyt olla jotain aivan poikkeuksellista, sillä sen huomioivat muutkin. Hollantilainen Christiaan Huyguens (1629–1695) kuvailee kirjeessä isälleen.

Eilen meitä kestiti Herra de Chambonnières, jota olimme menneet tapamaan joitakin päiviä aikaisemmin. Hän haki meidät hevosvaunuillaan ja vei ensin herrasmieskerhoon nimeltä *Honnestes Curieux*, jonka hän oli itse perustanut – – Sieltä menimme hänen kotiinsa, jossa hän soitti cembaloa ihailtavan hyvin. Ja hän kutsui meidät illalliselle joidenkin muiden herrojen ja rouvien seurassa – – En voi tarkkaan kertoa teille juhlallisuuksista enkä myöskään saada teitä kuulemaan, mistä koostuu herra Chambonnièresin soiton kauneus – –²²⁷

Chambonnièresin soittotapaa hallitsi ”kauneus”, ja hänen käsiensä herkkyyden tuoma kosketus oli ”muille tuntematon”. Kuten Moroney toteaa, hän ei tehnyt koskettimistolla pelkästään uusia kuvioita vaan sai soittimen soimaan aivan eri lailla kuin muut.²²⁸ *La douceur du toucher* ei ehkä vielä kuulunut useimpien soittajien taitoihin Chambonnièresin aikana. Hän loi soitollaan cembalonsoiton estetiikan, laulavan soiton taiteen, jonka nuorempi cembalosukupolvi omaksui ja muotoili uudelleen. Tulkitsenkin kuvauksista, että Chambonnières on saattanut olla ensimmäinen julkisesti esiintyvä cembalisti, jonka kosketuksessa kuului helppous ja pakottomuus. Cembalon täyteläinen resonanssi on myös päässyt oikeuksiinsa hänen soittotavassaan. Kuten Sempé toteaa, Chambonnièresin notaation tarkka esittäminen edellyttää nuottien sitomista ja mykkiä vaihtoja lähes koko ajan.²²⁹

227 ”Hyer, nous avons esté régalez par M. de Chambonnières, lequel nous avons esté voir quelques jours auparavant. Il vint nous quérir avecq son carosse et premièrement nous mena à l’assemblée des Honnestes Curieux, qu’il a instituée lui-même – – De là nous vîmes chez luy, où il joua du clavecin admirablement bien. Et nous retint à souper en compagnie de quelques autres Messieurs et Dames – –Je n’ay pas le loisir de vous faire une relation exacte de tout le festin, ni mesme de vous faire entendre en quoy consiste la beauté du jeu de M. de Chambonnières – –” (Huyguens, ks. Quittard 1901: 5.)

228 Moroney 2003: 113.

229 Sempé 2013: 66.

Uskon myös, että Chambonnièresin ”muille tuntematon” kosketus liittyi hänen tapaansa käsitellä instrumenttia niin, että melodia kuului selkeästi.²³⁰ Mikäli näin olisi, Le Gallois’n arvostava suhtautuminen Chambonnièresiin selittyisi luontevasti. Hän nimittäin oli itse melodioiden rakastaja ja mainitsee Chambonnièresin kirjoittamien melodioiden erityisen laadun.

– – vaikutus, joka melodialla siihen (sieluun) on, on joskus niin voimakas, että se nostattaa tämän jalustaltaan ja vie niin sanoakseni paratiisiin saakka – – Tiedetään myös, että hän (Chambonnières) käytti aina kappaleissaan luonnollisia, lempeitä ja hyvin kaareutuvia melodioita, eikä sellaisia muiden kappaleissa voinut huomata.²³¹

Le Gallois puhuu useaan otteeseen melodiasta, joten hänen voidaan päätellä pitäneen sitä musiikin tärkeänä osatekijänä. Joskus melodia jopa on ”ainoa, joka voi parantaa sielun ja saattaa sen rauhallisuuden tilaan”.²³² Hän ei jätä lukijaansa arvailemaan myöskään sitä, millaisista aineksista ihanteellinen melodia rakennetaan.

Oikeastaan kaikki voivat olla samaa mieltä siitä, että kappaleessa täytyy olla kaunis, hyvin kaareutuva ja luonnollinen melodia. Siinä pitää olla koskettavia ja intohimoisia kohtia ja miellyttäviä hyppyjä. Pitää olla jotain yllättävää eikä lainkaan tavanomaista. Melodia ei saa olla toistavaa eli sellaista, joka on usein kuultu toisissa kappaleissa.²³³

Le Gallois’n mainitsemat ”luonnollisuus” ja ”hyvin kaareutuvuus” olivat 1600-luvun Ranskassa yleisesti pohdiskeltuja melodian muodon ja sävyn ominaisuuksia. Esimerkiksi Le Cerf kuvaa *air de couria* sanoin lempeä, helppo, soljuva,

230 Myös Ledbetter ehdottaa, että Chambonnières esitteli 1630-luvulla uuden cembalotyylin, jossa korostuivat luonnolliset melodiat sekä kosketuksen ja koristelun herkkyyt (Ledbetter 1987: 26).

231 ” – l’impression que la melodie fait sur elle (l’ame) est quelquefois si forte qu’elle l’enleve hors de son assiette & la transporte pour ainsi parler jusques dans le Paradis” (Le Gallois 1984 [1680]: 19–20).

” – On sçait aussi qu’il (Chambonnières) employoit toujourns dans ses pieces des chants naturels, tendres et bien tournez, qu’on ne remarquoit point dans celles des autres” (Le Gallois 1984 [1680]: 69–70).

232 Le Gallois 1984 [1680]: 24–25.

233 ”En effet tout le monde demeure d’accord qu’afin qu’une piece soit belle il faut que le chant en soit beau, bien tourné et bien naturel : qu’il y ait de petits endroits touchans & passionnez, avec des cheutttes agreables: qu’il y ait quelque chose qui surprenne, & qui ne soit point commun: que son chant ne soit pas repeté, c’est à dire qu’on n’ait pas souvent entendu de memes traitez dans d’autres pieces – –” (Le Gallois 1984 [1680]: 57–58).

linjakas, luonnollinen, huoliteltu, yhtenäinen ja tasainen.²³⁴ Kuten Patricia Ranum toteaa, melodia ja tapa soittaa sitä liitetään myös soitinmusiikissa yksiselitteisesti laulamisen jäljittelemiseen.²³⁵

Chambonnières kirjoitti cembalolle *air de courin* ihanteen mukaisia melodioita, kuten esimerkin 26 *Pavanne* osoittaa. Aloittavaa melodiaa sopraanoäänessä ei oikeastaan voi edes kuvailla muutoin kun sanoin kaunis ja kaihoisa. Koskettavaa affektia välittää heti sen alussa ylöspäinen oktaavihyppy, joka osoittaa myös Le Gallois'n arvostamaa yllätyksellisyyttä. Tenori jäljittelee tätä hyppyä välittömästi ylöspäisellä kvinttihypyllä. Kaikki äänet myös etenevät melodisesti ja horisontaalisesti, ja jäljittelyä ja ornamentointia esiintyy pitkin matkaa.

Esimerkki 26. Chambonnières: *Pavanne*: A-osa.²³⁶ Kappaleen ylin ääni noudattaa *air de courin* suppeaa ja hillittyä muotoa. Chambonnières kirjoittaa myös yllätyksellisiä hyppyjä ja jäljittelyä, jotka Le Gallois'n mukaan kuuluvat ranskalaisen melodian kauneusihanteisiin.

234 ”doux, facile, coulant, lié, naturel, suivi, uni et égal” (Karttunen 2006: 47).

235 Ranum 2001: 42. Ks. myös luku 1.2.

236 Chambonnières 1670: 39.

Myös herrasmiesseurueen yhteisillä arvoilla saattaa olla ollut suuri vaikutus Chambonnièresin melodioihin ja erityisesti niiden soittotapaan, kosketukseen ja artikulaatioon. Don Fader valaisee melodian keskeistä asemaa herrasmiespiireissä. Aidon herrasmiehen tehtävä oli soittaa tai laulaa melodiaa, jolloin hänen arvolleen sopiva *sprezzatura* pääsi esiin.²³⁷ Kuka olisikaan ollut tällaisessa taitavampi kuin Chambonnières, jonka kirjoittamat melodiat edustivat Mersennen mukaan ajan estetiikan mukaista parhaimmistoa ja ilmensivät ajankohtaisen *air de courin* esteetiikkaa.

Herrasmiesyhteisön jäsenten myös odotettiin miellyttävän toisiaan omilla persoonallisilla hyveillään (*agréments*), jotka sopivat yhteiseen makuun, *l'art de plaire*.²³⁸ Melodioillaan Chambonnières jakoikin näitä ehkä ainutlaatuisia hyveitään yhteisössään. On selvää, että tällöin myös hänen kosketuksensa ja artikulaationsa tuli sopia erinomaisesti melodian soittamiseen, olla sitovaa, luoda vaikutelma äänen jatkuvuudesta ja sallia muuttuvia affekteja. Näin, mikäli historiankirjoitukseen ja Le Gallois'n todistukseen Chambonnièresin pioneeriudesta on luottaminen, ranskalaisten kuvausten mukainen *couler*, joka sopii erityisesti melodian soittamiseen cembalolla, on todennäköisesti liittynyt osaksi esittävää cembalotaidetta Chambonnièresin herrasmieshyveiden ehdoilla. Se on juurikin saattanut olla sanoin kuvailematon ”kauneus”, jonka ansiosta Chambonnièresin soitto on erottunut edukseen uudenaikaisimpana ja miellyttävimpänä mitä kuulla saattoi.

237 Don Fader viittaa tässä yhteydessä Castiglionen kirjaan *Il Cortegiano*, jossa *sprezzatura* kuvataan ylhäisen miehen jaloksi ja huolettomaksi (*nonchalant*) käytökseksi (Fader 2003: 9). Ks. myös Hovi 2013: 25.

238 *Agréments* tarkoitti herrasmiesseurueessa persoonan aspekteja, jotka selittämättömällä tavalla miellyttivät seurapiirin muita jäseniä. Ne edustivat herrasmiehen lahjakkuutta ja vetovoimaa, jotka koristivat hänen synnynnäistä jalouttaan. (Fader 2003: 7.)

4.4 Virtuosisuus (*jeu brillant*) ja soljuvuus (*jeu coulant*) sopusoinnussa

Seuraavaksi Le Gallois ottaa esiin Chambonnièresin soittotavan kaksi luonteenomaista piirrettä, virtuoosisuuden, *jeu brillantin*, ja sidotun, soljuvan tyylin, *jeu coulantin*, jotka sisältyivät hänen kauniiseen kosketukseensa.

– Siinä (soittamisessaan) hän antoi tulla esiin virtuoosisuuden (*jeu brillant*) ja sidotun, soljuvan soiton (*jeu coulant*), niin hyvin hallittuna ja sopusoinnussa toisiinsa nähden, että paremmin tekeminen olisi ollut mahdotonta.²³⁹

Jeu coulant, soljuva soitto, lähti oman näkemykseni mukaan kehittymään itseenäiseksi ilmaisulliseksi soittotavakseen Ranskassa Chambonnièresin soiton ja opetuksen myötä. Mielestäni se on myös ranskalaisen cembalotyylin sydän, eräänlainen ominaishaju, jonka kautta laulun esikuva läpäisee koko tyylin. Tutkimuksessa *jeu coulant* on kuitenkin toistaiseksi ohitettu pelkillä maininnoilla, eikä sen merkittävyttä ole tunnistettu. Esimerkiksi Chambonnièresia koskevan pioneiritutkimuksen (1901) kirjoittanut Henri Quittard kuvailee *jeu coulantia* sidotuksi soittotyyliksi, joka sopii erityisesti vakavampaan musiikkiin.²⁴⁰ Valitettavasti hän myöskin sekoittaa sen Louis Couperinin ”oppineita miellyttävään sävellystyyliin”,²⁴¹ joka Le Gallois’n mukaan muodostui sointujen runsaudesta, dissonansseista, sävelmaalailusta ja jäljittelystä.

Mielestäni Quittard on käsittänyt *jeu coulantin* väärin. Le Gallois ei mainitse sen yhteyttä oppineeseen tyyliin, eikä sen yhteys nimenomaan vakavaan musiikkiin ole millään tavalla todistettavissa. Kuten esittelemistäni musiikkiesimerkeistä käy ilmi, *couler’lle* on ominaista mukautuvaisuus erilaisiin ympäristöihin, ja se sopii jopa luontevammin kepeään esitystempoon. Myös Nivers ja Saint Lambert mainitsevat sen temposta riippumattomissa yhteyksissä.

239 ”– – où il faisoit paroître un jeu brillant & un jeu coulant si bien conduit & si bien ménagé l’un avec l’autre qu’il estoit impossible de mieux faire. On sçait qu’outre la science et la netteté, il avoit une delicatesse de main que les autres n’avoient pas ; de sorte que s’il faisoit un accord, qu’un autre en même temps eût imité en faisant la même chose, on y trouvoit neanmoins une grande difference ; & la raison en est, comme j’ay dit, qu’il avoit une adresse & une maniere d’appliquer les doigts sur les touches qui estoit inconnüe aux autres.” (Le Gallois 1984 [1680]: 69.)

240 Quittard 1901: 15.

241 ”– – qui a excellé par la composition, c’est à dire par ces doctes recherches – –” (Le Gallois 1984 [1680]: 74).

Le Gallois'n kuvauksen *jeu coulant* tarkoittaakin mielestäni cembalonkä-sittelyn taituruutta, johon sitovuus kuuluu, mutta joka ensisijaisesti ilmentää 1600-luvun keskeistä musisoimisen estetiikkaa, laulamisen jäljittelemistä. Ko-koamani tiedon valossa *jeu coulant* on soittotyylä, jossa kädentaitavuus yhdistyy laulun esikuvaan, cembalo pääsee soimaan täyteläisesti ja melodian ääriiviivat erottuvat. Siihen liittyvät myös kosketuksen helppous, pakottomuus ja herras-mieskuulijoita imarteleva *sprezzatura*. *Jeu coulant* on saattanut olla Chambon-nièresin soitossa ihailtu uutuus, joka on oletettavasti kuvattu myöhäisemmissä lähteissä, Niversillä (1665), Saint Lambertilla (1702) ja Rameaulla (1724), eriy-tyneemmin *couler*-soittotapana.

David Fullerin tulkinta *jeu coulantista* on mielestäni pohditumpi kuin Quit-tardin, sillä hän liittää siihen soljuvuuden ilmaisulla *flowing execution*. Kuten lu-vussa 3.4 jo mainitsen, Fuller kuitenkin rinnastaa *couler*'n mielestäni virheelli-sesti ylilegatoon.²⁴² Myös, kuten luvusta 3.5 käy ilmi, klaveerilähteiden *couler* ja *lier* eivät viittaa yksiselitteisesti tiettyyn tekniikkaan. On myös mahdollista, että Le Gallois'n kuvaus ei ylipäänsäkään viittaa tekniikkaan vaan soiton soljuvaan yleiskuvaan. Mikäli hän kuitenkin kuvaa artikulaatiota, on selvää, että hän viittaa enemmän legatosoittoon kuin ylilegatoon. Hän nimittäin erotti hyvin sitomisen vivahde-eroja ja osoittaa halveksuntansa liian sidotulle soitolle.

Mutta jos loisteliaalla soitolla (*jeu brillant*) on vikansa, sidotulla soitolla (*jeu coulant*) on myös omansa, mikä ilmenee niiden soitossa, jotka teennäisesti si-tovat helvetillisesti. Koska he vääntelevät käsiään ja sormiaan suuresti ; nos-tavat niitä toistensa päälle kohtuuttomasti tarttuen omituisella tavalla niin, että se inhottaa ja säällittää. Oikeastaan heidän soittonsa on niin voimakkaasti sidottua, että se muistuttaa lähinnä *vielen*²⁴³ soittoa, jossa sitomisen takia ei ole lainkaan liikettä kuten todellisessa cembalonsoitossa.²⁴⁴

242 Fuller 1976: 26.

243 Le Gallois tarkoittanee *vielleä* eli *hurdy gurdyä*, jossa bordunaäänit soivat säkkipillin tavoin melodiaäänien taustalla.

244 ”Mais si le jeu brillant a ses defauts, le jeu coulant a aussi les siens, qui sont aisez à remarquer dans ceux à qui l'affectation fait couler leur jeu avec beaucoup de gehenne. Car ils font de si grandes contorsions de mains & de doigts ; ils les élevent les uns sur les autres avec tant d'excez, en les ferrant extraordinairement, que cela dégoute & fait pitié. Ainsi tout ce qu'on en peut dire est ce qu'en effet leur jeu est si fort coulé qu'il ressemble plutôt à un jeu de viele, où à force de couler le jeu n'a point de mouvement, qu'à un veritable jeu de Clavessin.” (Le Gallois 1984 [1680]: 79–80.)

Le Gallois'n luonnehdinta *vielen* soitosta muistuttaakin cembalisteja siitä, missä menee sidotun soiton hyvän maun mukainen raja. Jotta soitto jäljittelee laulamista, äänen pitää antaa soljua, eikä melodian selkeys saa koskaan kärsiä sitomisen vuoksi. Le Gallois'n mukaan liike on avaintekijä, joka erottaa kauniin ja ihailtavan *jeu coulantin* liimatun kuuloisesta legatosta. Mitä hän tällä tarkoittaa? Bacillyn kuvaus liikkeestä (*mouvement*) *air de courin* esittämisessä tuo näkökulman siihen, mitä Le Galloisikin on mahdollisesti ajatellut.

Liike on siis jotain aivan muuta kun mitä he kuvittelevat, ja minulle se tarkoittaa erityistä laatua, joka tuo laulamiseen sielun. Sitä sanotaan liikkeeksi, koska se liikuttaa, tarkoitan, vangitsee kuulijoiden huomion, myös heidän, jotka kaikkein eniten kapinoivat harmoniaa vastaan. Voitaisiin sanoa, että se inspiroi sitä affektia, jonka laulaja haluaa heidän sydämissään herättää, erityisesti *lempeyttä*.²⁴⁵

Bacilly erottaa toisistaan kappaleen tahdinlyönnin (*mesure*) ja liikkeen (*mouvement*), joita ei pitäisi sekoittaa toisiinsa.²⁴⁶ Hänen henkilökohtainen mielipiteensä on, että liike pitää varauksellisenkin kuulijan kiinnostuneena. Ymmärrän Bacillyn tarkoittavan tällä laatua ja inspiraatiota, joka ilmenee esityksen tiettyinä ominaispiirteinä. Susan McClary toteaa aiheesta, että Bacillyn *mouvement* on jotain muuta kuin rytmisen tarkkuuden taso, joka esittäjän pitäisi ylittää.²⁴⁷ Soittajan kokemuksella yhdyin tähän toteamalle, että liikkeessä ilmenee musiikin suunta, ilmaisu ja päämäärä, jotka vain soittaja voi saada aikaan. Liike on ikään kuin näennäisesti tarkkaan rytmiseen formaattiin kätkeytyä esittämisen, tulkittamisen ja haltioitumisen vapautta, sallittua hairahdusta, jota ilman esitys jäisi puolinaiseksi ja epäkiinnostavaksi.

Le Gallois puhuu myös Chambonnièresin *jeu brillantista*, virtuositeetista. Muun muassa Ledbetter ja Hovi esittävät, että Chambonnières ja Le Gallois olisivat halveksineet virtuositeettia.²⁴⁸ Herrasmiehen ansioihin kuului tarkkaan harkittu itsehillintä,²⁴⁹ ja kuten Hovi toteaa, virtuositeetin näyttäminen ei olisi soveltunut

245 "Le mouvement est donc tout autre que ce qu'ils imaginent; & pour moy je tiens que c'est une certaine qualité qui donne l'ame au Chant, & qui est appellée Mouvement, parce qu'elle émeut, ie veux dire elle excite l'attention des Auditeurs, mesme de ceux qui sont les plus rebelles à l'harmonie; si ce n'est que l'on veuille dire qu'elle inspire dans les coeurs telle passion que le Chant-re voudra faire naistre, principalement celle de *Tendresse*" (Bacilly 1993 [1679]: 200).

246 Wentz 2010: 80.

247 McClary 2012: 249.

248 Ks. esim. Hovi 2013: 21 ja Ledbetter 1987: 22.

249 Fader 2003: 8.

Chambonnièresin sosiaaliseen rooliin.²⁵⁰ Tulkinta on hyvin perusteltu ja mielestäni todennäköinen, mutta silti kysyisin, mitä Le Gallois tarkoittaa puhuessaan virtuosisuudesta käsitteellä *jeu brillant*?

Le Gallois puhuu virtuositeetista kahdessa eri yhteydessä. Kuvaillessaan Chambonnièresin taituruutta sävy on positiivinen, jolloin Le Gallois korostaa *jeu brillantin* ja *jeu coulantin* kuuluneen hänen osaamiseensa keskenään täydellisessä sopusoinnussa ja jopa niin, ettei ”paremmin soittaminen olisi ollut enää mahdollista”. Toisessa yhteydessä Ledbetter on tulkinnut Le Gallois’n kuvailevan tiettyä Pariisissa muodissa ollutta, kuulijoita koskiskelevaa virtuositeettiä, jota Chambonnières seurueineen ei arvostanut.²⁵¹ Le Gallois näyttää armottomuutensa tätä muodikasta soittotyyliä kohtaan selkeästi.

– – heidän soittonsa on usein sekavaa ja ohittaa useita koskettimia niin, että niistä kuuluu vain puolet ja joskus ei mitään. (Se on sekavaa), koska he soittavat liian nopeasti tai eivät paina (koskettimia) tarpeeksi kovaa, jotta niistä kuluisi jotain, tai kun he lyövät koskettimia eivätkä sido (*couler*). Lopulta heidän soitostaan tulee päättymätöntä lurittelua, joka estää melodian kuulumisen selkeänä. Ja he tekevät jatkuvasti asteikkokulkuja, erityisesti koskettimelta sen oktaaville, mitä Chambonnières kutsui hyvästä syystä metallin paukutteluksi.²⁵²

Kuvatun kaltainen hätäinen, sekava ja koristeita täyteen ahdettu ”*jeu brillant*” vaikuttaa oman kokemukseni pohjalta lähinnä huomiohakuiselta soitolta, joka vielä kaipaisi ohjausta. Puhuessaan *jeu brillantista* arvostelevaan sävyyn Le Gallois ei mielestäni arvostelekaan todellista taituruutta vaan sellaista kenties näyttävääkin soittoa, jossa ei ole riittävää teknistä osaamista, johdonmukaisuutta tai musiikillista painoarvoa. Le Gallois’n mukaan melodian kuuluminen on tärkeintä, ja mielestäni hänen näkemyksensä todellisesta virtuositeetista tulisi ymmärtää niin, että siinäkään koskettimia ei saisi lyödä (*frapper*), vaan niissä pitäisi säilyttää soljuva ja vaivaton kuulokuva (*couler*). Le Gallois toteakin oikean virtuositeettiyleilyyn olevan harvojen hallitsema taituruuden muoto, joka on parasta omaksua havainnoimalla, Chambonnièresin ja Couperinin kaltaisia mestareita läheltä seuraten.²⁵³

250 Hovi 2013: 25.

251 Ledbetter myös huomioi, että Mersenne suhtautuu Le Gallois’ta positiivisemmin tähän virtuositeettiyleilyyn, joka on ollut cembalistien keskuudessa tavanomainen (Ledbetter 1987: 23).

252 ” – – que leur jeu est souvent embrouillé, & passé par dessus quantité de touches, qu’on n’entend qu’à demy, quelquefois point du tout ; à cause qu’ils les passent trop viste ; ou qu’ils n’appuyent pas assez fort pour les faire entendre, ou qu’ils frappent les touches au lieu de les couler. Enfin on n’observe dans leur jeu qu’une perpetuele cadence, qui empêche qu’on n’entende distinctement le chant de la piece: Et ils font continuellement des passages, particulièrement d’une touche à son octave ; ce que Chambonniere, appelloit avec raison chaudronnier.” (Le Gallois 1984 [1680]: 77–78.)

253 Le Gallois 1984 [1680]: 75.

Ennen kaikkea Le Gallois'ta ei mielestäni pidä tulkita niin, etteikö Chambonnières olisi ollut virtuoosi kuten jotkut muut cembalistit, esimerkiksi Louis Couperin. Mahdollisesti Henry Quittardin pioneeritutkimuksesta lähteneen Couperinin ja Chambonnières'n korostuneen vastakkainasettelun takia²⁵⁴ Chambonnières on leimautunut cembalistiksi, joka soitti kyllä kauniisti mutta ei ollut kovin taitava. Fullerin mukaan Quittardista lähteneet käsitykset ovat ohjanneet myöhempien Chambonnières-tutkimusten suuntaa,²⁵⁵ ja niiden takia käsitys Chambonnièresin puutteellisesta virtuositeetista on jäänyt elämään. Hänen nykyiseen maineeseensa on saattanut vaikuttaa myös Titon du Tillet'n varauksellisuus hänen taitojaan kohtaan.²⁵⁶ Mielestäni Le Gallois ei kuitenkaan ei aseta Chambonnièresia ja Couperinia eriarvoiseen asemaan. En myöskään cembalistina näe merkittävää hyppyä suurempaan virtuosisuuteen Louis Couperinilla suhteessa Chambonnièresin musiikkiin ehkä lukuun ottamatta Couperinin preludeja, joille ei edes löydy vertailukohtaa Chambonnièresilta.

4.5 Improvisaatio ja ornamentointi

Chambonnières loi itsenäisen ja solistisen cembalotyylin, mutta on todennäköistä, että hän sai paljon vaikutteita ranskalaisesta improvisaatiosta.²⁵⁷ Le Gallois'n mukaan hän viljeli soitossaan kiehtovia uusia ornamentteja mutta myös kaikenlaisia ”kauniita asioita”.

– – Ja joka kerta, kun hän soitti jotakin kappaletta, hän sekoitteli siihen uusia kauniita ideoita *port de voix'n*, asteikkokulkujen ja erilaisten korujen kuten *double cadencen* avulla. Lopulta hän muunteli kappaleitaan niin paljon kaikenlaisilla kauniilla asioilla, että aina oli jotain uutta ja kaunista kuultavaa. Ja siksi kaikki jäljittelivät häntä kuten täydellistä esikuvaa.²⁵⁸

254 Quittard korostaa pioneeritutkimuksessaan (1901) tapaa, jolla Le Gallois kuvasi Chambonnièresia ja Louis Couperinia kahden erilaisen cembalotyylin ”heimopäälliköinä” (*chef de secte*).

255 Fuller 1976: 22.

256 Ks. Hovi 2013: 19.

257 Sempé 2013: 75.

258 ”– – & que toutes les fois qu'il jouoit une piece il y méloit de nouvelles beautés par des ports de voix, des passages, & des agrémens differens, avec des doubles cadences. Enfin il les diversifioit tellement par toutes ces beautés différentes qu'il y faisoit toujours trouver de nouvelles graces. Et c'est ce qui a fait que chacun se l'est proposé à imiter comme un parfait modele” (Le Gallois 1984 [1680]: 70.)

Improvisaatio ja ornamentointi ovat esittävän säveltaiteen muotoja, jotka tyyppillisesti muuntautuvat esityksestä toiseen ja ruokkivat soittotavan *sprezzatura*. Constantijn Huygensin (1596–1687) mukaan Chambonnièresin nuotinnokset antoivat vain hämärän kuvan siitä, miten upeilta kappaleet kuulostivat mestarin soittamina elävässä esityksessä.²⁵⁹ Julkaistuihin kappaleisiin tai edes käsikirjoitukseen ei olekaan uskominen ainosyntyisinä teoksina, sillä ne olivat vain mahdollisia versioita. Fuller tähdentääkin, että käsityksemme niin kutsutusti olemassa olevista cembalokappaleista tulisi kääntää kokonaan pääläelleen. Esimerkiksi Chambonnièresin kappaleista ne, jotka Hardel kopioi suoraan mestarin soittamina, eivät luultavasti aiemmin olleet olemassa lainkaan kirjallisina.²⁶⁰

Chambonnières todennäköisesti eli ja hengitti musiikkia, jota hän soitti milloin mitenkään tunnelman, oman mielialansa tai kuulijoiden odotusten innoittamana. Le Gallois kertoo Chambonnièresin myös lisänneen soittoonsa spontaanisti paljon ornamentteja. Hän mainitsee *port de voix'n* ja asteikkokulut, jotka Niversin ja Saint Lambertin kuvausten perusteella on luokiteltavissa erityisen laulullisiksi. Chambonnièresin laulullinen soittotapa toteutuikin myös ornamenteissa, jotka täydensivät *jeu coulantin* luomaa soljuvuutta.

Chambonnièresin laulava ja improvisatorinen tyyli tarjoaa myös nykyajan cembalisteille taiteellisen työskentelyn tarttumapintoja. Kuten Skip Sempé toteaa, jos soittajat ryhtyisivät improvisoimaan, säveltämään pieniä sarjoja, kehittämään kosketustaan lyyrisen melodian ehdoilla ja fraseeraamaan kauniisti eri tempoissa, he lähestyisivät vähitellen Chambonnièresin ihailtua tapaa.²⁶¹ Mestarien musiikki kutsuu nykyuusikoita uudenlaiseen musisoimisen vapauteen, jossa ei pyritä uskollisuuteen nuottikuvalle vaan jäljittelemään soittotapoja ja ornamentointia. Lähteet, edes ranskalaiset, eivät mielestäni vastusta tällaista, vaan pikemminkin rohkaisevat siihen. Yleisten ja tunnettujen ornamenttien käyttämisen lisäksi muusikot keksivät 1600–1700-luvuilla koristuksia itse. Saint Lambert toteaaakin, että cembalistien kannattaa noudattaa valmiita esikuvia lähinnä silloin, kun omat korut eivät ole niitä hienompia. Kuitenkin hän antaa ornamentoinnissa vapaat kädet. Painettuja ornamentteja saa muunnella ja uusia keksiä sopiviin paikkoihin.²⁶² Saint Lambertin raikas suhtautumistapa ornamentointiin tuntuu miltei yllättävältä nykycembalistin kokemusmaailmassa, jossa ornamenttien oikeaoppisuudesta ei yleensä tingitä.

259 Fuller 1993: 192.

260 Fuller 1993: 197, 201.

261 Sempé 2013: 76.

262 Saint Lambert 1974 [1702]: 57.

Hetkessä syntyvä musisointi, vaikka sitten jonkun 1600-luvulla eläneen säveltäjän musiikin esittämisen parissa, on oman kokemuksen mukaan parasta kommunikatiota muusikoiden kesken ja muusikoiden ja yleisön välillä. Spontaani ornamentointi ja improvisoiminen jäljittelevätkin tehokkaasti laulamisen puhuvuutta. Kun idea syntyy ja välitetään heti, sen viesti on voimakkaampi kuin harjoiteltuna. Kuitenkin, jotta tämä toimisi vakuuttavasti, ideoita olisi hyvä olla varastossa riittävästi ikään kuin pienissä pusseissa, joista niitä voi vaivattomasti poimia ja jalostaa kuhunkin hetkeen sopiviksi.

Myös melodian esittäjän ja basso continuo -soittajan välisessä vuoropuhelussa tarvitaan spontaanin esittämisen ja ornamentoinnin taitoja. Melodian esittäjän vastuulla on paljon, ja hänen välitystehtävänsä on näkyvin, koska kuulija kiinnittää huomionsa ensisijaisesti häneen. Hyväkään continuo-soittaja ei voi tehdä paljoa, jos melodian esittäjän ilmaisulliset päämäärät ovat hänelle itselleen epäselviä. Continuo-soittaja voi toisaalta auttaa melodian esittäjää puhkeamaan kukkaansa. Hänen rytmin käsittelynsä täytyy olla sellaista, että siitä kuulee fraasin suunnan ja painopisteen. Näin continuo-soittaja voi lempeästi ehdotella melodian esittäjälle etenemistapaa kuitenkin virtaa liiaksi kahlitsematta.

Le Gallois puhuu Chambonnièresin ornamentoinnista ja improvisoinnista eräänlaisena ehtymättömänä lähteenä. Mielestäni tämä on viesti siitä, että Chambonnières viihtyi instrumenttinsa ja kuulijoidensa seurassa ja antoi heille uusia mieltä liikuttavia kokemuksia. Hän oli esitystilanteissa täysin läsnä yleisölleen. Läsnäoleva musisointi onkin ennen kaikkea kuulijoiden palvelemista, kevyt ja odotuksista vapaa luovuuden keidas, johon voi jollain tavalla valmistautua mutta johon heittäytyminen kysyy rohkeutta ja mielen problematisoivan luonnon ylittämistä.

4.6 *Allemande la Raren* vokaalisuus

Laulullisuus ja *jeu coulant* ovat Chambonnièresin soittotavan ominaisuuksia, jotka osittain kumpuavat hänen sävellystavastaan. Mikäli Le Gallois'ta on uskominen, Chambonnièresin melodioiden kaltaista laadukkuutta ei muiden kappaleissa ollut. Niiden taustalla vaikuttaa epäilemättä vahva ankkuroituminen *air de courin* estetiikkaan ja myöhäisrenessanssin moniääniseen musiikkiperinteeseen. Chambonnièresin *Allemande la Raessa* molempien perinteiden vaikutus on näkyvää, ja kappale onkin taidonnäyte sekä melodian- että moniäänisyyden käsitteistä. Tässä alaluvussa esittelen *Allemande la Raren* vokaalisten vaikutteiden

ilmenemistä yksityiskohtaisemmin ja pohdin, minkälaisia haasteita ne asettavat kappaleen esittäjälle.

Allemande la Raren *air de cour* -vaikutteita edustavat kappaleen hallitseva melodisuus, epäsäännöllinen tahtirakenne²⁶³ ja sen aiheuttama liikkeen jatkuvuus. Aloittava melodia on tyyppiesimerkki ”kauniisti kaareutuvasta” ranskalaisesta melodiasta. Kuten esimerkiksi 27 voidaan havaita, pehmeä kaareutuvuus ilman merkittäviä hyppyjä näkyy kappaleen kaikkien äänten liikkeissä. *Jeu coulant* soveltuu juuri tällaisen kaareutuvuuden esiintuomiseen.

Esimerkki 27. Chambonnières: *Allemande la Rare*, A-osa.²⁶⁴ Kappaleen kaikissa äänissä (sopraano, alto, tenori, basso) melodia tekee kaareutuvia liikkeitä.

263 *Allemande la Rare* paljastaa Chambonnièresin musiikillisen ajattelun erityispiirteitä. Willi Apel on huomionnut vain yhden Chambonnièresin *allemanden* (nro 31) noudattavan loogista kahdeksantahdistista kaavaa, joka tälle tanssityypille kuuluu. Muissa Chambonnièresin *allemandeissa* Apel näkee jatkuvien liikkeiden liittyvän prosessiin, jossa tanssimuoto irtautui tanssillisuudesta ja kehittyi itsenäiseksi taiteeksi. (Apel 1972: 706–707.)

264 Chambonnières 1991 [1670]: 1.

Myös renessanssityylin vaikutteet ovat ilmiselviä *Allemande la Raressa*, mikä ilmenee yksiselitteisimmin kadenssien äänenkuljetuksessa. Chambonnières muodostaakin kadenssinsa itsenäisten äänten liikkeinä. Tahtien 5–6 väliin jäävä kadenssi on vältetty (*cadenza evitata*), mikä tarkoittaa, että keskellä kappaletta esiintyy päätöslopukkeen kuuloinen sävelkulku. Vältetty kadenssi muodostetaan kontrapunktin sääntöjen mukaisten lopukkeiden (*clausulae*) avulla. Ne äänet, jotka eivät osallistu kadenssiin, välttävät sen etenemällä harhaan. Itsenäisten äänten loppuäänelle (*finalis*) johtavia lopukkeita on perinteisessä renessanssin kontrapunktissa kolmenlaisia:

- tenorilopuke (*clausula tenorizans*), joka etenee loppuäänelle alaspäisellä kokosävelaskeleella
- sopraanolopuke (*clausula cantizans*), joka etenee loppuäänelle ylöspäisellä puolisävelaskeleella
- bassolopuke (*clausula bassizans*), joka etenee loppuäänelle joko alaspäisellä kvinttiliikkeellä tai ylöspäisellä kvarttiliikkeellä.²⁶⁵

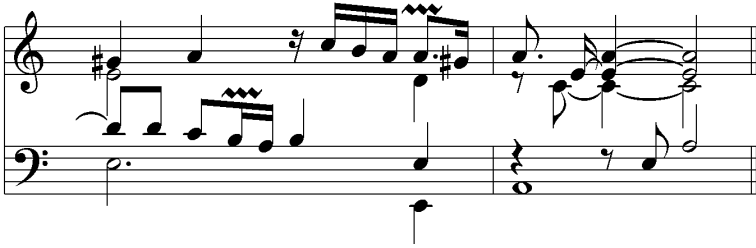


Esimerkki 28. Vältetty kadenssi. Chambonnières: *Allemande la Rare*, tahdit 5–6.²⁶⁶ Harhalopuke syntyy, kun ylin ääni välttää täydellisen kadenssin eikä etene sävelelle c vaan sävelelle f (kuvan ylä-äänien viimeinen nuotti).

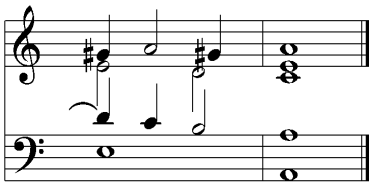
Esimerkin 28 vältetyssä kadenssissa esiintyy tenorilopuke alimmassa äänessä (h-a) ja sopraanolopuke (gis-a) väliäänessä. Ylin ääni ei etene kadenssiin sävelelle e vaan välttää sen etenemällä harhaan sävelelle f. Myös päätöskadenssi esimerkissä 29 ottaa mallia niin kutsutusta renessanssin täydellisestä kadenssista, kuten esimerkit 30 A ja B osoittavat.

265 Käyttämäni äänenkuljetuksen terminologia on peräisin renessanssiin ja Chambonnièresin musiikkiin nähden myöhäisestä Johann Gottfried Waltherin *Musikalisches Lexiconista* (1732) (Walther 1732: 170–171). Teoria kuitenkin oli yleisesti tunnettu renessanssisaikana. Vastaavat lopukkeet löytyvät mm. Nicola Vicentinon musiikinteorian tutkielmasta *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). Vicentinon käyttämä vastaava terminologia lopukkeille on *cadentia del soprano, del tenore, del basso* (Vicentino 1555: fol. 52r).

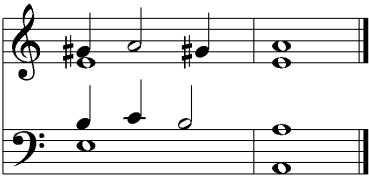
266 Transkriptio: Roman Chlada.



Esimerkki 29. Chambonnières: *Allemande la Rare*, päätöskadenssi, tahdit 22-23.²⁶⁷ Lopuke noudattaa renessanssityylin täydellisen kadenssin mallia.



Esimerkki 30 A. Chambonnièresin päätöskadenssi yksinkertaistettuna, ilman koristeita.²⁶⁸



Esimerkki 30 B. Renessanssin täydellisen kadenssin malli.²⁶⁹

Minkälaisia haasteita esittäjä kohtaa *Allemande la Raren* vokaalisuuden edessä? Olen aiemmin käsitellyt *air de cour* -estetiikkaan soveltuvaa melodian soittamista, joten nyt suuntaan huomion renessanssityylistä vaikuttuneen moniäänisen kosketinsoitonmusiikin haasteisiin. Keskeisin niistä on jokaisen stemman itsenäisyyden esiin saaminen, mikä cembalolla voi tuntua välillä mahdottomalta sen tasavahvuisen äänen takia. Vokaalisatsissa kullekin stemmallehan on käytettävissä ainakin yksi

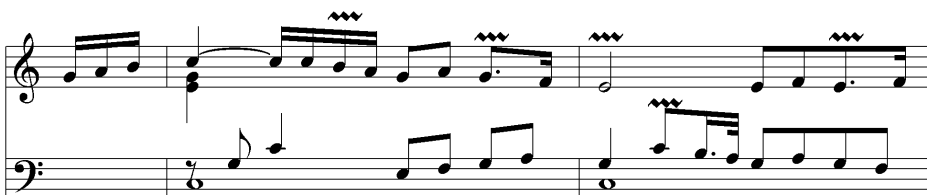
267 Transkriptio: Roman Chlada.

268 Roman Chladan esimerkki.

269 Roman Chladan esimerkki.

laulaja tai soittaja, jotka voivat antaa koko ilmaisullisen kapasiteettinsa sen stemman käyttöön. Kosketinsoitinsatsia esittää vain yksi soittaja, joten tilanteeseen on mukauduttava soveliain soittotavoin.

Ranskalaiset cembalomestarit, Chambonnières etenkin, ovat osaltaan tasoittaneet tietä vokaaliseen esittämistapaan muokkaamalla satsia soittimen luonnollisia ominaisuuksia mukailevaksi. Ranskalaisessa cembalotyylissä mukautuminen hyvin usein näyttäytyy eri tyyppisten *style brisé* -ratkaisujen muodossa, kuten esimerkki 31 osoittaa. Tämän kokonaistekstuuria keventävän stemmojen vuorottelutekniikan juuret ovat myös renessanssin ajalta. Sitä käytti ensimmäisten joukossa luutisti Albert de Rippe (1500–1551).²⁷⁰



Esimerkki 31. Chambonnières: *Allemande la Rare*, tahdit 11-12.²⁷¹ Äänten tiheimmät liikkeet osuvat limittäin ja lomittain. Näin ne erottuvat kosketinsoittimella parhaiten.

Kappaleiden kirjoitustavat eivät kuitenkaan kerro soittotavoista. Ajattelenkin, että soittotavat pikemminkin muovasivat ranskalaisen cembalomusiikin kirjoitustapaa. Lähestymällä musiikkia ja soittamisen kuvauksia rinnakkain voimme jäljittää edesmenneiden cembalomestarien soittotapoja johonkin pisteeseen asti. Tarkoistakin kuvauksista huolimatta ne jäävät kuitenkin pääasiassa ikuisiksi arvoituksiksi, ja loppujen lopuksi meidän nykysoittajien on luotettava omaan musikaalisuuteemme, intuitioomme ja makuumme. Kerronkin nyt, millaisilla soittotavoilla itse lähestyisin *Allemande la Rarea*.

Allemande on klassisen ranskalaisen tanssisarjan tanssi, mikä asettaa *Allemande la Raren* vokaalisuudelle omat haasteensa. Ranskalaisten tanssien tulkinnoissa korostuukin etenkin nykyaikana tanssin poljento ja rytmi, vaikka joidenkin säveltäjien, erityisesti Chambonnièresin, tansseja tulisi mielestäni soittaa totuttua vokaalisemmalla otteella. Poljennon ja rytmin läsnäolo on tarpeellista, mutta mielestäni ne toimivat tarkoituksenmukaisemmin olemisen kuin tekemisen tasolla. Ne ikään

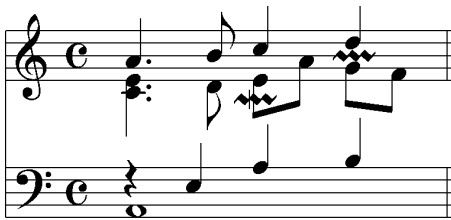
270 Ledbetter 1987: 33.

271 Transkriptio: Roman Chlada.

kuin osallistuvat kokonaisuuteen jossain soittajan takaraivossa mutta eivät määrittele ja aksentoi vokaalilinjan muotoilua. Tanssirytmien korostaminen onkin mielestäni, kuten erittelevyyden korostaminen, vain mahdollinen tulkinta, eikä tanssisarjamuodon hallitsevuus poissulje vokaalista esittämistä. Omissa ranskalaisen cembalomusiikin tulkinnoissani melodian muoto onkin aina tanssin poljentoa olennaisempi elementti.

En tämän enempää ota kantaa tanssien tulkintaan tansseina vaan pysyttelen omassa aiheessani, cembalonsoiton vokaalisuuden kuvaamisessa. Aiemmin kuvailmani soljuva soitto on yksi keskeisimmistä tavoista saada vokaalisuus esiin, mutta on muitakin keinoja kuten eriaikaisuus, hienovarainen temponvaihtelu, *inégalité* ja kosketuksen muunteleminen. Ne tukevat toisiaan ja niitä käytetään myös yhdessä luomaan vaikutelma laulullisuudesta. Olen saanut pohdinnoilleni vaikutteita laulun- ja maalaustaiteen opinnoistani, Keith Hillin ja Marianne Plodgerin artikkelista *The Craft of Musical Communication*²⁷² ja lukuisista vuosien varrella käydyistä keskusteluista cembalotaiteilija Skip Sempén kanssa.

Eriaikaisuus on käyttökelpoinen ja erittäin monenlaisiin tilanteisiin soveltuva keino lisätä äänen itsenäisyyden vaikutelmaa. Eriaikaisuus tarkoittaa sitä, että äänet esimerkiksi sopraanossa ja bassossa soitetaan hieman eri aikaan. Näin ne erotuvat kuulijalle ikään kuin toisistaan riippumattomina, koska kummankin liike on itsenäinen. Pääallekkäin kirjoitettujen liikkuvien äänten eriaikaisuuden tuleekin olla luonteeltaan sellaista, että ne kuulostavat ikään kuin eri esittäjien soittamilta. Esimerkin 32 sopraano- ja altoäänen välillä eriaikaisuus voidaan toteuttaa kummin päin tahansa. Jos sopraanoääni soitetaan ennen alttoa, korostuu melodinen eteneminen, ja jos alto syttyy ensin, tulee kokonaisvaikutelmasta viivyttelevämpi.



Esimerkki 32. Chambonnières: *Allemande la Rare*, tahti 1.²⁷³ Kolmen samaan aikaan liikkuvan äänen toteutus voidaan tehdä monella eri tavalla. Jos alempi ääni syttyy ennen ylempää ja ikään kuin johtaa, tulee kuulokuvasta hitaampi ja viivyttelevämpi.

272 Hill & Plodger 2005.

273 Transkriptio: Roman Chlada.

Äänten itsenäisyyden vaikutelmaa voidaan tehostaa myös hienovaraisen temponvaihtelun avulla, jolloin soittaja soveltaa vapaampaa rytminkäsittelyä soveltuvissa paikoissa. Tällainen temponvaihtelu tarkan peruspulsin puitteissa onkin jotain Bacillyn *mouvementin* kaltaista. Äänillä on oma ominainen liike, jota temponvaihtelu korostaa. Joskus esimerkiksi jokin äänistä voi hetkellisesti kiilata toisten edelle tai vetäytyä jääden jälkeen. Eriaikaisuus ja temponvaihtelut edistävät myös yhdessä äänten itsenäisyyttä. Niiden kautta soittoon tulee kolmiulotteisuutta, ikään kuin kappaleen kuulokuvaa voitaisiin tarkastella kuin maalausta. Jotkut eleet ovat lähempänä katsojaa kuin toiset ja muototuvat selkeämmiksi.

Myös kosketuksen soittotuntuman muunteleminen vaikuttaa äänten erottamiseen. *Jeu coulant* edellyttää pääsääntöisesti herkkää kosketusta, mutta melodian tärkeitä kohtia voidaan ottaa esiin ronskimmin. Kosketus vaikuttaa myös tapaan nivoa ääni seuraavaan, ja artikulaatiota pitäisi mielestäni muunnella erittäin sidotusta erittäin irtonaiseen. Jos eriaikaisuus ja hienovaraiset temponvaihtelut edustavat maalauksessa maisemaa ja sommittelua, artikulaation osuus muotoilemisessa keskittyy yksityiskohtiin, kuten puiden lehtien asentoon. Jotkut niistä on aseteltu rykelmiin, joista yksittäistä lehteä ei voi erottaa, ja toiset putoavat maahan yksittäin.

Inégalité, nuottien soittaminen epätasaisesti, on erityisesti ranskalaisessa musiikissa erittäin käyttökelpoinen tehokeino. Saint Lambert kuvailee *inégalité*n käytännön kahdeksasosanuottien epätasaisuutena.

Tätä liikkeen tasaisuutta, joka vaaditaan samanarvoisilta nuoteilta, ei sovelleta kahdeksasosissa silloin, kun niitä useampi seuraa toisiaan. Meillä on ollut tapana tehdä yhdestä pitkä ja toisesta lyhyt peräjälkeen, koska epätasaisuus antaa niille enemmän viehkeyttä.²⁷⁴

274 ”Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d’une même valeur ne s’observent pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coutume d’en faire une longue & une brève successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grace.” (Saint Lambert 1974 [1702]: 25.)

*Inégalité*en piiriin voidaan katsoa kuuluvan myös muunlainen rytmisen muunteleminen, ja laajimman määritelmän mukaan kaikenlainen epätasaisuus on *inégalité*ea. Saint Lambertin mukaan sitä käytetäänkin myös sopeutettuna muihin nuottiarvoihin, tilanteisiin ja tempoihin.

Silloin kun kahdeksas- tai neljäsosia täytyy soittaa epätasaisesti, on päätettävä maun mukaan tuleeko epätasaisuuden olla pientä tai suurta. On kappaleita, joissa olisi hyvä soittaa erittäin epätasaisesti ja muita, joissa epätasaisuus on vähäisempää. Maku määrää tämän niin kun temponkin.²⁷⁵

Inégalité on eräs tunnetuimmista ranskalaisen barokkimusiikin erityispiirteistä. Sen edustama epätasaisuus menee kuitenkin syvemmälle kuin perinteisen kahdeksasosien rytmiseen muuntelemiseen. Itse ajattelen, että *inégalité*ta pitäisi soveltaa kaikkeen musiikilliseen ilmaisuun niin, että se tuo esiin kappaleen komponenttien suhteita toisiinsa. Se edustaa maalaustaiteen valoja ja varjoja, jotka pehmeästi korostavat kuvattavan kohteen fyysisiä ominaisuuksia, henkeä ja luonnetta. *Inégalité* onkin ilmaisun väline, jota voidaan muunnella ja soveltaa loputtomasti välitettävän tunnetilan mukaan.

Chambonnièresin sävellystyylillä on laulullista, koska se perustuu hyvin suoranaisesti *air de courin* ja myöhäisrenessanssin vokaalisiin vaikutteisiin. Laulullisuutta tukevat myös hänen kuvattu poikkeuksellisen herkkä kosketuksensa, hallittu virtuositeettinsa ja *jeu coulant* -soittotyylinsä, jota täydentävät rikas ornamentaatio ja improvisatorisuus. Laulullista soittotyylillä jäljittelivät edelleen nuoremmat cembalistit, jotka kehittivät sen pohjalta klassisen ranskalaisen cembalotyylin. Chambonnièresin soittotyylillä voi innoittaa samoin periaattein myös nykyajan cembalisteja improvisatoriseen, laululliseen ja luovaan soittoon.

275 "Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires ; c'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il ya des Pièces où il sied bien de les faire fort inégales, & d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme du mouvement." (Saint Lambert 1974 [1702]: 26.)

5 VOKAALISET ORNAMENTIT

5.1 *Air de courin* ornamentit ja cembalomusiikki

Laulun esikuva vaikuttaa ranskalaisen cembalomusiikin sävellys- ja soittotapoihin ja myös koristeluun. Yhtäältä vokaaliset ornamentit ovat cembalomusiikissa sellaisinaan jäljiteltäviä kohteita, ja toisaalta ornamentoiminen tarjoaa käyttökelpoisen keinon jäljitellä laulamisen linjakkuutta ja äänen jatkuvuutta. Ornamentit häilyvät kiehtovasti jossain itsenäisten koristeiden ja akustisten työkalujen rajamailla. Ajattelenkin niitä melodian elävöittämisen ja soljuvan soittamisen välineinä, jotka jäljittelevät laulamista suoranaisesti.

Ranskalaisen soitinmusiikin ornamenttien kiinteää yhteyttä vokaalisuuteen tukee esimerkiksi Bénigne de Bacillyn näkemys, jossa painottuvat laulamisen ja vokaalisen ornamentoiminnan taidon merkitys kaikille muusikoille, laulajille ja soittajille. Vokaalisilla ornamenteilla Bacilly viittaa ajankohtaisen *air de courin* ornamentoimisen käytäntöihin.

– – jotta voisi olla täydellinen muusikko, täytyy paitsi osata tehdä kauniita melodioita, säveltää kauniita sointuja ja osata laulaa avoimesta kirjasta vaikeimpiakin kappaleita.²⁷⁶ Täytyy myös tuntea täydellisesti kaikki vokaaliset ornamentit ja kaikki se, joka miellyttää korvaa, mikä on musiikin tarkoitus.²⁷⁷

Ornamentit ovat ranskalaisessa musiikissa niin keskeinen osa säveltämistä ja esittämistä, että niiden puuttuminen olisi silkka mahdottomuus. Bacillyn mukaan kauniinkaan musiikkikappaleen esitys ei voi miellyttää kuulijaa ilman ornamentteja. Vokaaliset ornamentit olivat Bacillyn aikana kuitenkin mitä suurimmassa määrin esittäjän makuun, taitoihin ja esitystilanteisiin sidottuja. Suurinta osaa ei merkitty nuottiin, sillä soveltuvia musiikillisia symboleita ei aina voitu painoteknisistä syistä käyttää, ja runsas merkitseminen olisi hämmäntävästi sekoittanut melodian selkeyttä. Isoimman ongelman aiheuttivat kuitenkin ne

276 Bacilly tarkoittanee tässä laulamista *prima vista*.

277 ” – – Pour estre un parfait Musicien, il faudroit non seulement sçavoir faire un beau Chant, sçavoir composer de beaux Accords, sçavoir chanter à Livre ouvert les Pieces les plus difficiles; mais il seroit encore à propos d’avoir une connoissance parfaite de tous les ornemens du Chant, & tout ce qui peut charmer l’oreille, qui est le but de la Musique.” (Bacilly 1993 [1679]: 4.)

esittäjät, jotka eivät osanneet toteuttaa ornamentteja oikein ja asiaankuuluvin sävyin.²⁷⁸ Ornamentoinnin ongelmakohdat olivat siis jo Bacillyn aikana samankaltaisia kuin nykyään.

Ornamentit ovat 1600–1700-luvun musiikin käyntikortti. Ne kiinnostavat ihmisiä, sillä ovathan ne erityinen ilmaisun keidas, jossa muuntelulle ei ole rajoja. Opetustilanteissa minulta kysytään usein ornamenttien toteutustapoja, joita voitaisiin helposti jäljittää ornamenttitaulukoista. Ornamentoinnin haasteet eivät liitykään niiden toteutustapaan vaan käyttötarkoitukseen. Ajattelen, että ornamentoinnin opiskeleminen on muiden opintojen huipulla ja sen loppusilaus. Ranskalaisen musiikin ornamenttien kartan kanssa suunnistaessa on myös joskus vaikeaa erottaa metsää puilta. Miksi ranskalaiset mestarit ylipäänsä koristelivat?

Bacillyn kuvauksesta selviää melodian selkeyden merkitys myös ornamenttien yhteydessä. Ornamentointi ei saisikaan hämärtää melodian muotoa, jonka tulisi kuulua esityksessä yksiselitteisesti, ja joka esittäjän tulisi ennen ornamentointiin ryhtymistä sisäistää. Ornamentit antavat soljuvalle melodialle muodon ja rikastavat sen kaareutuvuutta. Ne edustavat kuvainnollisesti ikään kuin virtaavan joen uomia, jotka erottuvat ilmakuvasa eri muotoisina kaarroksina. Bacilly näkeeikin ornamentit, itsenäisten koristelemisen funktionsa ohella, *air de courin* melodian kaaren ja muodon koristajina.

Bacilly esittelee laulajien *air de courissa* käyttämät vokaaliset ornamentit seuraavassa järjestyksessä:

- *Le port de voix*, etulyönti.
- *La cadence*, (eroaa *le tremblementista*, trilli, joka tunnetaan myös nimellä *flexion de voix*).
- *Le double cadence*, kaksoislyönti ja *le demy tremblement* tai *le tremblement étouffé*.
- *Le soutien de la voix*, jota käytetään loppuäänillä tai muilla pitkillä äänillä.
- *L'expression*, josta käytetään puhekielessä myös ilmaisua *passionner*.
- *L'accent* tai *l'aspiration*, usein myös *plainte*.
- *Le doublement du gosier*, josta käytetään myös ilmaisua *animer*.
- *La diminution*, diminuutio. Käytetään astekuluissa tai sävelkuluissa nuottien yhdistäjänä. Käytetään puhekielessä myös nimiä *fredon* ja *roulement*.²⁷⁹

278 Bacilly 1993 [1679]: 135.

279 Bacilly 1993 [1679]: 136.

Vokaalisten ornamenttien rinnastettavuutta kosketinsoitinmusiikkiin voidaan tutkia helposti kosketinsoitinmusiikin ornamenttitaulukoista. Bacillyn ornamentteista cembalomusiikissa käytetyimmät ovat etulyönti (*le port de voix*), trilli (*la cadence* ja *le tremblement*) ja kaksoislyönti (*le double cadence*). Moni puolestaan on cembalomusiikin taulukoissa harvinainen kuten *accent* tai puuttuvat kokonaan kuten *doublement du gosier* tai *soutien de la voix*. Diminuutioistakaan ei ole mainintoja niiden yleisyydestä huolimatta. *Tremblement étouffé* esiintyy vain vokaalimusiikissa, ja *expressionia* Bacilly käsittelee jonkinlaisena yleisenä ilmaisu-ornamenttina.

Jean Henry D'Anglebertin *Pièces de clavecinin* ornamenttitaulukko vuodelta 1689 on cembalomusiikin taulukoiden joukossa koko 1600-luvun monipuolisin ja sisältää sellaisiakin ornamenttien muotoja, joita ei muualta löydy. D'Anglebertin ornamentit havainnollistavatkin todennäköisesti noin kolmenkymmenen vuoden ajan käytettyjä soittotapoja,²⁸⁰ joita ne myös avaavat soittajalähtöisesti. D'Anglebertin ornamenttien yleisemmästä dokumenttiarvosta kertoo sekin, että Saint Lambert käytti niitä vielä 1700-luvun alussa valtaosassa korukuvioiden esimerkeistään. Omien sanojensa mukaan hän esitteli ”parhaiden cembalistien käyttämiä koristeita”.²⁸¹

Edes d'Anglebertin ornamenttitaulukosta kuitenkin ei käy ilmi, viittasiko hän *air de courin* esittämiskäytäntöihin. Kuitenkin cembalomusiikissa, erityisesti d'Anglebertin preludeissa, *tombeau'ssa* ja *gaillardeissa*, on paljon tilanteita, joissa ornamenttien esittäminen *air de courin* käytäntöjä mukaillen olisi tarkoituksenmukaista. Tällöin on useimmiten kysymys uloskirjoitetuista ornamenteista, jotka d'Anglebert on upottanut cembalotekstiin, eikä hänen laajasta ornamenttitaulukostaan ole niiden tulkinnassa apua.

Joitain johtolankoja d'Anglebertin ornamenttien ja *air de courin* yhteyksistä saattaa löytyä hänen muusikkopersonastaan. D'Anglebert oppi Chambonnièresilta laulullista cembalotyylä, ja hänen katsotaan kuuluvan tämän musiikillisiin perillisiin. Hän astui vuonna 1662 Ludwig XIV:n hovicembalistiksi Chambonnièresin seuraajana. Korkeasta asemasta huolimatta d'Anglebertia ylistäviin aikalaislausuntoihin ei juuri törmää. Oliko hän enemmänkin palvelija kuin individualisti? Hänen musiikissaan erilaiset sovitukset nousevatkin vähintään yhtä merkittäviksi

280 Moroney (2003: 114).

281 ”Voilà les Agréments qui sont en usage parmi les Personnes qui touchent le mieux le Clavecin” (Saint Lambert 1974 [1702]: 57).

kuin oma tuotanto, ja sopeutuvaisuus teki hänestä hyvän sovittajan. D'Anglebertin menestys Chambonnièresin kustannuksella kertonee hovissa tapahtuneesta sukupolvenvaihdoksesta, mutta hyvät säestys- ja sovittamistaidot lienevät vaikuttaneet eniten.²⁸² D'Anglebert saapuikin hoviin Lullyn aikana, jolloin siellä epäilemättä tarvittiin sopeutumiskykyistä ja continuo-taitoista cembalista.

D'Anglebertin kiinnostus sovittamiseen ja hänen ornamenttitaulukkonsa informatiivisuus saivat minut pohtimaan, olisiko hän saattanut musiikissaan ja soitossaan lähestyä *air de courin* esityksiin sidottua vokaalimusiikin ornamentointia. D'Anglebert itse ei antanut poikkeuksellisen monipuolisten korukuvioidensa innovatiivisesta alkuperästä viitteitä. Ledbetterin mukaan hänen luuttumusiikin sovituksensa cembalolle kertovat kuitenkin kiinnostuksesta luuttutyylä kohtaan ja toisaalta taidoista kääntää sitä cembalon ilmaisukielelle. Ledbetter myös tarjoilee esimerkkejä, jotka osoittavat monien d'Anglebertin korukuvioiden yhteyden luuttumusiikin ornamentoinnin käytäntöihin.²⁸³ Silti ei ole poissuljettua, etteivätkö sekä cembalo- että luuttumusiikki olisi jäljitelleet *air de couria*. Cembalolle sovitaminen kiinnosti d'Anglebertia, joten miksi ei myös ajankohtaisen vokaalimusiikin elementtejä olisi löydettävissä hänen cembalomusiikistaan?

Analysoin seuraavissa alaluvuissa Bacillyn mainitsemat vokaaliset ornamentit ja selvitän, toimivatko d'Anglebertin auki kirjoitetut ornamentit ja ääntä jatkavat sävellystavat tarkoituksenmukaisesti niiden vastineina. Käytän tutkimuksessani aineistona d'Anglebertin *Pièces de clavecinin* (1689) kappaleita ja ornamenttitaulukkoa sekä Saint Lambertin *Principes du clavecinin* kuvauksia. Lähestymistapani eroaa perinteisestä ornamentoinnin tutkimisesta, jossa pyritään selvittämään ornamenttien oikeaoppista toteuttamista. Kiinnostukseni kohde on nyt ensisijaisesti se, millä tavalla ornamentit palvelevat laulullisuutta melodian kaaren elävöittäjinä ja äänen jatkajina.

282 Chambonnièresin siirtyminen pois hovin viran haltijuudesta saattoi johtua hänen puutteellisista taidoistaan basso continuo -soitossa (Hämäläinen 1992: 13). D'Anglebertilla puolestaan nämä taidot olivat hallussa. Ranskassa oli julkaistu basso continuo -soiton oppaita ainoastaan luutulle ja teorbille 1660-luvulla, mutta ensimmäiset kosketinsoittajille suunnatut continuo soitto-oppaat, d'Anglebertin *Principes de l'Accompagnement* ja Guillaume Gabriel Niversin *Motets a voix seule, accompagnée de la basse continue*, julkaistiin vasta vuonna 1689. Cembalo-continuo tulikin mukaan verrattain myöhään, olihan se Italiassa ollut käytäntö jo satakunta vuotta. Julkaistuja continuo soiton lähteitä tunnetaan sieltä vuodesta 1597 lähtien.

283 Ledbetter 1987: 80–86.

5.2 *Port de voix*, laulullinen ornamentti

Port de voix on ranskalaisen *air de courin* tärkeimpiä ja ilmaisullisimpia ornamentteja. Kuten Hämäläinen toteaa, sen nimi tulee ranskan ilmaisusta *porter la voix* eli kantaa ääntä.²⁸⁴ Bacilly jakaa *port de voix'n* kahteen päätyyppiin, täydellinen *port de voix plein* ja puolinen *demi port de voix*.²⁸⁵ Täydellisenä *port de voix* muodostetaan niin, että alemmaa nuottia pidetään ja päänuotille lauletaan *doublement du gosier*, jonka jälkeen säveltä pidetään soimassa.²⁸⁶ Keskeisin täydellistä *port de voix'ta* koskeva sääntö on, että se asettuu aina päättävän kadenssin loppuun, puolinaiselle kadenssille ja muihin lopukkeen omaisiin kohtiin.²⁸⁷ Puolinaisenaikin *port de voix* muodostetaan alasäveltä pidättämällä ja ylemmän sävelen säveltoistolla. Se eroaa täydellisestä siten, että yläsäveltä ei toistamisen jälkeen korosteta. Tätä keveämpää säveltoistoa Bacilly nimittää *coup de gosier'ksi*,²⁸⁸ joka esitetään kevyemmin ja pehmeämmin kuin täydellisen etulyönnin säveltoisto.²⁸⁹ Havainnollistan vokaalisen *port de voix'n* toteutusta ja *doublement du gosier'n* ja *coup de gosier'n* eroa esimerkeissä 33 ja 34.

The image shows a musical score for the phrase "Et sa hay - - ne". It is divided into two parts: "(printed)" and "(performed)". The "(printed)" part shows a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The "(performed)" part shows the same phrase with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics "Et sa hay - - ne" are written below the notes. The "(performed)" part includes a fermata over the final note and a dynamic marking of *mf*.

Esimerkki 33. *Port de voix plein*. Lambert: "et sa hayne".²⁹⁰ Austin B. Caswellin havainnollistama esimerkki (*performed*) osoittaa, kuinka täydellisessä etulyönnissä *doublement du gosier* (aksentoitu puolinuotti) lisää lopukkeen merkittävyyttä.

284 Hämäläinen 2003: 170.

285 Esimerkkejä Bacillyn etulyönneistä, ks. Caswell 1968: 65–82.

286 Bacilly 1993 [1679]: 138. *Doublement du gosier*: ks. myös esimerkki 46.

287 Bacilly 1993 [1679]: 143.

288 *Coup de gosier'n* esitystapa jakautuu edelleen kahteen päätyyppiin: *glissé* tai *coulé*, jolloin säveltä liu'utetaan. Ylempi, eli pääsävel, säilyttää kestopensa. Käsitettä *perdu* käytetään silloin, kun ylempi sävel jää lyhyeksi ja lähes koko aika käytetään pidättävän nuotin laulamiseen (Bacilly 1993 [1679]: 138.)

289 Bacilly 1993 [1679]: 138.

290 Caswell 1968: 68.

(printed)

je meurs d'a-mour

(performed)

je meurs d'a-mour

3 4 3

Esimerkki 34. *Demi port de voix*. Lambert: "je meurs d'amour".²⁹¹ *Coup de gosier* saa aikaan kevyemmän vaikutelman kuin täydellisenä esitetty etulyönti.

Port de voix, josta puhutaan kosketinsoitinmusiikissa myös etulyöntinä, on lainattu laulumusiikista. Vokaalisen linjakkuuden jäljittelemisen kannalta olennaisesti muodostuu kysymys, esitetäänkö etulyönti painollisena vai painottomana. Painollisena eli iskulla esiintyessään kysymyksessä on *appogiatura*, jolloin ornamentti ottaa kestonsa pääsävelestä ja muodostaa sille usein dissonanssin. Painottomana etulyönti ottaa kestonsa edeltävästä sävelestä²⁹² ja korostaa melodisuutta pehmentäessään iskun.

Kosketinsoitinmusiikin etulyönnot eivät kuitenkaan täysin vastaa vokaalimusiikin käytäntöjä, joista ne ovat yksinkertaistettuja versioita. Saint Lambertin esittämänä *port de voix simple* muodostetaan pidättämällä sävel kerran ja *port de voix appuyé* kaksi kertaa, kuten esimerkki 35 osoittaa. Hänkin mainitsee *demi port de voix'n* version, joka toisin kuin Bacillylla on laskeva terssi.²⁹³ Saint Lambertin *port de voix appuyé* vastaakin läheisemmin Bacillyn *demi port de voix'ta*.

EXEMPLE EXPRESSION.

Fort de Voix simple. Fort de Voix appuyé. Port de Voix simple. Port de Voix app.

Esimerkki 35. Saint Lambert: *Port de voix en montant*.²⁹⁴ Esimerkissä on havainnollistettu kosketinsoittimille tarkoitetut yksinkertainen (*port de voix simple*) ja painollinen etulyönti (*port de voix appuyé*). Kaksi ensimmäistä kuvaa esittelevät merkintätapaa ja kaksi jälkimmäistä (*expression*) havainnollistavat toteutusta.

291 Caswell, 1968: 67.

292 Hämäläinen 2003: 170.

293 Saint Lambertin kaikki versiot etulyönneistä, Saint Lambert (1974 [1702]: 49–51.

294 Saint Lambert n.d.: 112.

Saint Lambertin *port de voix appuyé*, jossa pidättävää säveltä kosketetaan useamman kerran, havainnollistaa vokaalimusiikin käytäntöjen sulautumista kosketinsoitinmusiikkiin. Sävelen toistaminen paitsi lisää sen pidättävyyttä myös jatkaa sointia. Cembalistien soitossa harvoin kuitenkaan kuulee *port de voix'n* toteutuksia, jotka noudattaisivat Saint Lambertin havainnollistamaa ilmaisullista tarkkuutta. Jos näin toimittaisiin, soiton vivahteikkaus lisääntyisi ja cembalon resonanssikin kasvaisi.

Etulyönnin esittäminen cembalomusiikissa painollisena tai painottomana vaikuttaa olleen myös Saint Lambertin aikana tulkinnanvaraista. Täysin selkeää esikuvaa ei löydy vokaalimusiikistakaan, sillä Bacilly ei varsinaisesti ota kysymyksen kantaa. Hän kuitenkin korostaa, etteivät säveltäjät aina merkitse tarkkaa esitystapaa, vaan musiikki on ”painettu yhdellä tavalla mutta lauletaan toisella”.²⁹⁵ Samoin Saint Lambertin mukaan ”asia ei ole päätetty, otetaanko etulyönnin kesto pää- vai edeltävästä sävelestä”.²⁹⁶ On siis täysin mahdollista, että käytäntö on vaihdellut, eivätkä merkinnät ole aina vastanneet käytäntöä. Cembalomusiikissa kappaleen luonne ja ornamentin esiintymisen konteksti määrittelevät, millä tavalla etulyönti tulee esittää.

Saint Lambertin mukaan d'Anglebertin ornamenttitaulukon etulyönti tulee soittaa painollisena,²⁹⁷ mutta hän on epäileväinen sen suhteen, että tämä olisi ollut paras ratkaisu *Pièces de clavecinin* kappaleisiin. Hän onkin sillä kannalla, että monissa d'Anglebertin kappaleissa painoton etulyönti olisi painollista soveliaampi.²⁹⁸ Tällöin säveltäjä usein kirjoittaakin etulyönnin auki symbolin sijaan.²⁹⁹ Esimerkin 36 *Tombeau de Chambonnièresin* tahtien 6 ja 7 välillä on uloskirjoitettu painoton etulyönti altoäänessä. Se lisää melodiaan linjakkuutta ja sointia.

295 ”L'on marque sur le papier d'une manière, & l'on chante d'une autre” (Bacilly 1993 [1679]: 143).

296 Saint Lambert 1974 [1702]: 49.

297 Ks. *Marques des Agrements et leur signification* teoksessa d'Anglebert n.d.[1689]: ei sivunumeroa.

298 Saint Lambert 1974 [1702]: 49. Frederick Neumann esittää, että d'Anglebert vakiinnutti *port de voix'n* tulevat perusominaisuudet: valmistavuuden, iskulla soitettavuuden, dissonoi- vuuden ja purkautumisen. D'Anglebertin ornamenttitaulukko vaikutti voimakkaasti myöhempiin cembalosäveltäjiin, mukaan lukien Rameau ja J.S. Bach. (Neumann 1978: 68.) François Couperin (1933 [1717]: 17) oli myös sillä kannalla, että *port de voix* esitetään painollisena.

299 Esimerkkejä d'Anglebertin ja muiden ranskalaisten cembalosäveltäjien painottomista ja uloskirjoitetuista etulyöntitapauksista, ks. Hämäläinen 2003.



Esimerkki 36. D'Anglebert: *Tombeau de Chambonnières*, tahdit 6–8.³⁰⁰ Painoton etulyönti esiintyy uloskirjoitettuna tahdin 6 altoäänien viimeisenä nuottina.

Esimerkin 36 painoton etulyönti yhtäältä johdattaa melodiaa eteenpäin ja ennakoi tulevaa soinnillaan ja toisaalta pidättelee liikettä. D'Anglebert ei anna tarkempia viitteitä tällä tavalla merkittyjen etulyöntien esittämiseen, osittain varmaankin siksi, että totuttu käytäntö takasi painottoman esittämistavan. Etulyönti asettuu tässä keskelle melkoisen koristeltua melodian kohtaa aivan kuin ääni ei vielä haluaisi edetä seuraavaan. Tällainen pidättävyys luo mielikuvan esimerkiksi virtaavasta vedestä, joka etenee eteen osuvan kiven kohdalla hieman muljahtaen.

5.3 Trillikuviot melodian elävöittäjinä

Bacilly pitää *cadencea*, *double cadencea* ja *tremblementia* koristeina, joita ilman vokaalinen taide olisi epätäydellistä.³⁰¹ Olisikin ylipäänsä vaikeaa kuvitella ranskalaista musiikkia ilman trillikuvioita. Cembalonsoitossa trillien hallinnalla on merkitystä, sillä jos niiden toteutuksessa on häiriöitä, kärsii helposti muutoin erinomainenkin soitto. Varmasti tämänkin takia sekä François Couperin että Saint Lambert kehoittavat nuoria oppilaita harjoittelemaan trillejä kaikilla sormilla.³⁰²

Bacilly mainitsee kolme keskeistä seikkaa huomioitaviksi vokaalisen *tremblementin* laulamiseksi: 1) aloitusnuotin, jota ei ole merkitty nuottiin, mutta jonka oletetaan kuuluvan, 2) trilliosan (*batement du gosier*) ja 3) yhteysäänien (*liaison*), joka yhdistää trillin lopetusääneen.³⁰³ *Liaison* tulisi toteuttaa erittäin pehmeästi,

300 D'Anglebert 1975 [1689]: 86.

301 Bacilly 1993 [1679]: 164.

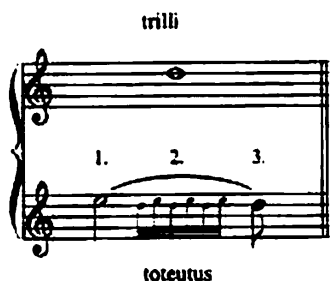
302 Couperin 1933 [1717]: 17 ja Saint Lambert 1974 [1702]: 43.

303 Bacilly 1993 [1679]: 167.

eikä se sovi nopeatempoisiin lopukkeisiin.³⁰⁴ Bacilly ei antanut *liaisonista* kirjallista esimerkkiä, koska nuottiin merkittynä se olisi saattanut houkutella voimakkaaseen esittämistapaan.³⁰⁵ Trillikuvioiden esittämiseksi on edullista aloittaa hiukan hitaammin ja kiihdyttää loppua kohden.³⁰⁶

Cembalomusiikin *tremblement* on Bacillyn käsityksen kanssa osittain yhtenevä ja osittain ei. François Couperinin mukaan trilli koostuu kolmesta osasta: 1) aloitus (*l'appui*), 2) trilliosa (*le battement*) ja 3) lopetuskohta (*le point d'arrêt*).³⁰⁷ Saint Lambert täsmentää, että *l'appui* on aina pääsäveltä korkeampi nuotti.³⁰⁸ Cembalokoulujen esittelemän *tremblementin* ero vokaaliseen versioon havainnollistuu trillin lopetusäänessä, johon ei kuulu *liaisonia*, kuten esimerkki 37 havainnollistaa.

Example by the Editor:



Esimerkki 37. Ylemmässä kuvassa Bacillyn *liaison* Austin B. Caswellin havainnollistamana.³⁰⁹ Alemmassa kuvassa François Couperinin *tremblement*.³¹⁰ Numerot osoittavat trillin osia. 1. aloitus, 2. trilliosa ja 3. lopetuskohta.

304 *Liaisonia* käytetään usein vakavamielisten kappaleiden päätös- ja välilopukkeissa. Sen käyttämisestä on vältettävä kohdissa, joissa sille ei ole tilaa. Tällainen tapaus on esimerkiksi lopuke, joka päättyy *coulé de tierceen*. Myös silloin, kun *liaison* osuu samalle sävelkorkeudelle päättävän nuotin kanssa, se tulee jättää pois. (Caswell 1968: 84–93.)

305 Caswell 1968: 84.

306 Bacilly käyttää ilmausta *chevrotante* kuvailemaan liian nopeita trillejä (Bacilly 1993 [1679]: 165). Ilmaus liittyy vuohen (*chèvre*) ääntelyyn. Caswell mainitsee sille englanninkieliset vastineet *wobbly*, *tremulous* ja *bleating* (Caswell 1968: 83).

307 Couperin 1933 [1717]: 18.

308 Saint Lambert 1974 [1702]: 43.

309 *Liaison* (Caswell 1968: 84).

310 *Tremblement* (Couperin 1994 [1717]: 47).

Saint Lambertin mukaan nuotin kesto määrittelee trillin pituuden, joten cembalomusiikissa koko- ja puolinuottien trillit soitetaan pidempinä kuin pienempien nuottiarvojen trillit. Pitkät trillit on aloitettava hitaasti, ja niitä kiihdytetään vasta lopussa. Lyhyiden trillien tulee aina olla nopeita.³¹¹

Cembalomusiikin trillikuviot havainnollistavat laulamisen esikuvaa vain etäisesti, koska ne ovat eriytyneet melko vakiintuneiksi. Trillien toteutus vaihtelee hieman eri cembalosäveltäjillä, mutta pääpiirteet ovat samankaltaisia. D'Anglebert esittelee *cadencen*, *tremblementin* ja *double cadencen* monipuolisesti, kuten esimerkki 38 havainnollistaa. D'Anglebertin ornamenttitaulukossa ei mainita *liaisonia* vastaavaa trillikuvion ja lopukkeen päätösäänen yhdistäjää. D'Anglebert käyttääkin lopukkeissaan yleisimmin ornamenttitaulukon mukaisia *tremblementin* tai *cadencen* versioita ilman *liaisonia*. Joskus *liaison* on kuitenkin kirjoitettu auki, kuten esimerkki 39 osoittaa. Bacilly ohjeistaa, että *liaison* tulisi esittää erittäin pehmeällä tavalla nivoen, joten myös cembalolla se tulisi soittaa sitoen.



Esimerkki 38. *Tremblement, Cadence ja Double cadence* d'Anglebertin ornamenttitaulukossa.³¹²



Esimerkki 39. *Liaison* uloskirjoitettuna. D'Anglebert: *Gaillarde G-duuri*.³¹³

311 Saint Lambert 1974 [1702]: 43.

312 d'Anglebert n.d.[1689].

313 d'Anglebert 1975 [1689]: 20.

D'Anglebertin tanssiosissa esiintyy trillejä paljon keskellä melodiaa. Nopeissa osissa symbolein merkityt trillikuviot korostavat usein iskuja, mutta niiden merkitys saattaa olla joskus myös pyöristävä ja pehmentävä. Hitaammissa kappaleissa trillit tarjoavat cembalistille oivallisen keinon kasvattaa äänen jatkuvuutta. D'Anglebert on usein kirjoittanut trillejä melko tiheästi sekä nopeisiin että hitaisiin kappaleisiin, ja vaikka ne näyttävät nuottikuvassa yksittäisiltä, ne mitä suurimmassa määrin edistävät äänen yhtenäisyyttä.

Esimerkin 40 *Sarabandessa* yksittäisiltä vaikuttavat trillikuviot esiintyvät tiheään ja koristavat melodista liikettä sekä ylä- että väliäänessä. Melodisen liikkeen muotoon vaikuttaa myös, millä tahtiosalla ornamentti esiintyy. Jos se on vahvalla tahtiosalla, kuten *Sarabanden* tahtien 20 ja 22 ensimmäisillä iskuilla, on sen esittämistäkin korostuneempi. Myös toiselle iskulle d'Anglebert on kirjoittanut tahdeissa 15 ja 19 *tremblément appuyé*, ornamentin, joka jo nimellään kertoo painokkuudesta. Heikon tahtiosan trillikuviot, kuten väliäänessä tahdeissa 16–18 ja 20, ovat luonteeltaan ohimenevämpiä ja edellyttävät tilanteeseen sopivaa soljuvaa soittotapaa.

Esimerkki 40. D'Anglebert: *Sarabande* D-duuri, tahtit 12–23.³¹⁴ Tiheä ornamentointi korostaa *sarabanden* melodista liikettä eri tavoin. Voimakkaat *tremblement appuyé* -korut tuovat iskulle painokkuutta ja väliäänien heikommat trillikuviot edistävät äänen jatkuvuutta.

314 D'Anglebert 1975 [1689]: 80.

5.4 Accent / Aspiration, ohimenevä henkäys

Accent, toiselta nimeltään *aspiration*,³¹⁵ on asteittain nouseva yhden äänen sävelkulku, jossa voimakas ääni muuttuu heikoksi.³¹⁶ Bacillyn mukaan *accent* toteutetaan kurkulla hipaisten erittäin kevyesti ja lähes huomaamattomasti, ja sitä käytetään vain pitkillä tavuilla silloin, kun seuraava nuotti soi samalla sävelkorkeudella tai korkeintaan kaksi sävelaskelta matalampana.³¹⁷ Esimerkissä 41 *accent* sijoittuu *rangeoit*-sanan *geoit*-tavun kolmanneksi viimeiselle ja viimeiselle äänelle.



Esimerkki 41. Lambert: ”*dieu ne rangeoit*”.³¹⁸ *Accent*-koruja *geoit*-tavun kolmanneksi viimeisellä ja viimeisellä äänellä.

Bacillyn mukaan *accentia* ei tule esityksessä lainkaan korostaa, eikä sitä nuotinneta, koska se on esittäjän taitojen varassa.³¹⁹ Ymmärtääkseni *accent* on ollut vain asiantuntevien laulajien käyttämä ornamentti, jolla koristellaan melodiaa herkän aistillisesti. Koska se edistää melodian linjakkuutta, se ei kestä paikalleen pysähtymistä esityksessä.

Accentista käytettiin Bacillyn aikana myös nimitystä *plainte*, mikä oli hänen mukaansa harhaanjohtavaa, sillä nimi korostaa liikaa valittavuutta.³²⁰ Kun *accentia* korostetaan toistamalla korusävel, on kyseessä *plainte*,³²¹ ornamentti, jota Bacilly kuvailee vetäytyväksi. Pysähtyneisyytensä vuoksi se on vokaalimusiikissa harvinaisen ja soveltuu käytettäväksi vain, kun tekstin ilmaisu tätä erityisesti vaatii.³²²

315 Koska cembalolähteissä *aspiration* on yleisempi nimitys, käytän sitä cembalomusiikin esimerkeissäni tästä ornamentista. On kuitenkin huomattava, että François Couperinin katkaisua ilmaiseva *aspiration* on eri korukuvio.

316 Neumann 1978: 93.

317 Bacilly 1993 [1679]: 189.

318 Caswell 1968: 96.

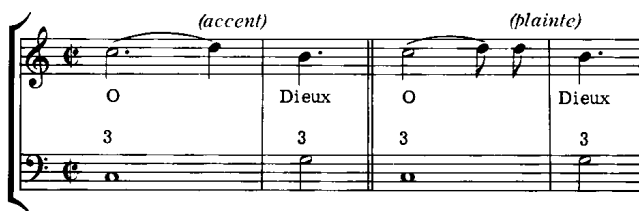
319 Bacilly 1993 [1679]: 191.

320 Bacilly 1993 [1679]: 189.

321 *Plainte* tunnetaan myös viola da gamban soitossa. Marin Marais määrittelee sen yhden sormen vibratoksi (Marais 2000 [1725]: xx).

322 Bacilly 1993 [1679]: 192.

Tosin Bacilly mainitsee eri yhteydessä myös *accentin* soveltuvan tietyissä tapauksissa surumielisiin affekteihin.³²³ *Plainten* ja *accentin* välillä on ilmeisesti merkittävä vivahde-ero, sillä *plainten* karakteri on äärimmäisen valittava, mutta *accent* säilyttää surumielisenäkin keveytensä. Tätä havainnollistaa esimerkki 42.



Esimerkki 42. Bacillyn kuvailema *accent*- ja *plainte*-ornamenttien käyttö Lambertin *airissa*. Austin B. Caswellin havainnollistus.³²⁴

Cembalomusiikin *aspiration*-korun (*accent*) nimi viittaa Jean Nicot'n (ensipainos 1606) mukaan henkäisyyn.³²⁵ Saint Lambertin kuvaus ”*aspiration* soitetaan koskettamalla erittäin nopeasti lainattavaa nuottia yhden kerran”,³²⁶ vastaakin Bacillyn kuvausta sen ohimenevästä ja keveästä luonteesta. Koska Saint Lambert selostaa *aspirationin* käyttämistä melko yksityiskohtaisesti, voidaan olettaa, että historian cembalistit suosivat sitä. Nykycembalistit kuitenkin tuntevat *aspirationin* melko huonosti, vaikka sen laajempikin käyttäminen melodian koristuksena olisi perusteltua. Ohimenevästi soitettuna ja legatosta huolehtien se toisi viehkeyttä ja avaisi mahdollisuuksia ornamentoinnin muunteluun. D’Anglebert ei mainitse *aspirationia* ornamentitaulukossaan, mutta hän on kirjoittanut musiikkiinsa auki *aspirationia* ja *plaintea* vastaavia kuvioita.

Vokaalisen *accentin* paikka melodiassa vaikuttaa ilmaisuun ja esittämistapaan. Bacillyn esimerkeissä se esiintyykin useimmiten pitkän tavun päätteeksi juuri ennen kuin sana vaihtuu toiseksi,³²⁷ mikä olisi myös cembalistien tärkeää huomioida. Esimerkkien 43 ja 44 *aspirationia* edeltäville nuoteille voidaan kuvitella pitkää tavua edustava vokaali, jonka jälkeen tavun voidaan olettaa välittömästi vaihtuvan.

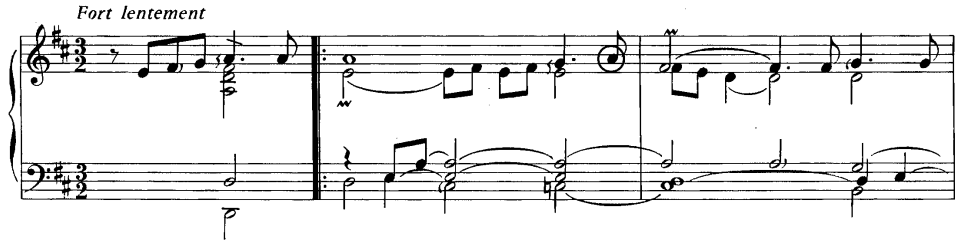
323 Bacilly 1993 [1679]: 201.

324 Caswell 1968: 97.

325 Nicot 1621: 49.

326 ” – Aspiration; laquelle consiste à toucher très vite une seule Note qu’on n’emprunte qu’une seule fois” (Saint Lambert 1974 [1702]: 56).

327 Esimerkkejä, ks. Caswell 1968: 96.



Esimerkki 43. D'Anglebert: *Tombeau de Mr de Chambonnières* tahtit 1–2.³²⁸ *Aspiration* sävelellä a, tahdin 1 viimeisenä äänenä, voidaan kuvitella pitkälle tavulle juuri ennen sanan vaihtumista, kuten Bacilly ohjeistaa *air de courin* esittämiskäytännöissä tehtävän.

Esimerkissä 43 tahtien 1–2 väliin sijoittuvan ylimmän äänen sävelkulun a-nuotti on mahdollista tulkita *aspirationiksi*. Jos pyritään vokaalisen *accentin* jäljittelemiseen, tulisi sävel soittaa keinahtavasti ja kevyesti niin, että se edistää melodialinjan etenemistä. Koska kyseessä on ihmisen kuoleman johdosta sävelletty *tombeau*, kuvio voidaan tulkita myös *plainteksi*. Tällöin tulisi pysäyttää kappaleen eteneminen ornamentin aikana ja harkita jopa esimerkin 42 mukaista säveltoistoa.



Esimerkki 44. D'Anglebert: *Tombeau de Mr de Chambonnières*, tahtit 6–8.³²⁹ *Aspirationissa*, sävelellä a kahden g-äänien välissä, tahdissa 7, toteutuu ornamentille luonteenomainen ohimenevyys.

Esimerkin 44 tahdissa 7 kahden toistuvan g-sävelen väliin jäävä a-sävel on tulkittavissa *aspirationiksi*, joka on osa sopraanoäänien diminuutiota. Edeltävät *pincét* ja g-nuotin *double cheute à une tierce*³³⁰ johdattavat melodialinjaa sitä kohti ja osaltaan lisäävät vokaalisen etenemisen vaikutelmaa. *Aspiration* koristelee tässä pääsävellajiin pyrkivää kvinttisekstisointua, joten se on luontevaa tulkita kepeäksi eleeksi ja ohimeneväksi tilanteeksi. Bacillyn esitysohje, kevyesti kurkulla koskettaminen, on käyttökelpoinen tieto myös cembalistille. Jos *aspiration* soitetaan ikään kuin g-sävelen sisään, sen painottomuus korostuu.

328 D'Anglebert 1975 [1689]: 86

329 D'Anglebert 1975 [1689]: 86.

330 Ornamentitaulukko, ks. d'Anglebert 1975 [1689]: XIV.

Esimerkin 45 *Préluden* aloittava sointu on tunnelmaltaan kysyvä ja levoton. Tulkit sen sävelet c ja d *aspirationiksi*, jotka d'Anglebertin täsmällisemmän notaation mukaan³³¹ tulisi soittaa nopeasti ja ohimenevästi. Tässä tapauksessa c-äänen voisi tulkita vastineeksi italialaiselle *acciacaturalle*. Yksiselitteisempi *aspiration* esiintyykin G-duuri -septimisoinnussa, jota se koristaa g-sävelen muodossa. Tähän kohtaan voisi kuvitella myös vokaalisen *accentin* edellyttämän pitkän tavun, koska *aspiration* asettuu kahden pitkän nuotin väliin.



Esimerkki 45. D'Anglebert: *Prélude g-molli*.³³² *Aspiration*-korut ensimmäisessä soinnussa luovat tunnelmaan levottomuutta. Toisessa soinnussa (G-duurin septimisointu) *aspiration* koristaa kuviteltua pitkää tavua.

5.5 *Doublement du gosier* ja säveltoistot

Bacilly esittelee *doublement du gosier* -kurkkuornamentin yhden äänen säveltoistona, joka tehdään kurkulla niin nopeasti ja kevyesti, että kuuliija tuskin havaitsee, esittääkö laulaja kaksi peräkkäistä ääntä vai yhden.³³³ *Doublement du gosier* voidaan havainnollistaa myös *pincén* avulla. *Pincé* eli mordentti on ikään kuin käänteinen *tremblement*, jossa säveltä ja sen alemmaa säveltä vuorotellaan. D'Anglebert ilmaisee *pincén* pienellä nuotin perään merkityllä väkäsellä, kuten esimerkin 47 laatikkoon merkitty ensimmäinen nuotti havainnollistaa.³³⁴

331 D'Anglebertin preludeista on säilynyt kaksi erilaista notaatiota, joista toinen on käsi-kirjoitus ja kirjoitettu pelkillä puolinuoteilla, ja toinen, vuoden 1689 julkaisuun painettu versio, sisältää myös pienempiä nuottiarvoja. Painettu notaatio on kuviodien esittämistä ajatellen täsmällisempi.

332 D'Anglebert 1975 [1689]: 28.

333 Bacilly 1993[1679]: 197.

334 Vrt. esimerkin 35 *port de voix'ta* ilmaiseva väkänen, jonka d'Anglebert merkitsee nuottia ennen. Ks. myös d'Anglebertin ornamenttitaulukko (d'Anglebert n.d.[1689]).

Bacillyn mukaan aariasta tulisi tylsä ilman *doublement du gosieria*, ja siksi sitä voidaan käyttää usein.³³⁵ Tämä iloisuuden ja onnellisuuden ilmaisun ornamentti³³⁶ esiintyy yksinomaan pitkien tavujen säveltoistona.³³⁷

The image shows a musical score for the piece "Puisque cett' Ingrate Beauté" by Lambert. It consists of three staves. The top staff is labeled "(printed)" and shows a melodic line with lyrics: "Puis - que cett' In - - gra - - - te Beau - - te". The middle staff is labeled "(performed)" and shows the same melodic line but with a more rhythmic and ornamented performance style. Below the middle staff, there are fingerings: "56", "56", "3", "4#3", and "#3". The bottom staff is a bass line.

Esimerkki 46. Lambert: ”*Puisque cett' Ingrate Beauté*”.³³⁸ Kurkkuornamentti *doublement du gosier* Austin B. Caswellin havainnollistamana (*performed*) uloskirjoitetun *pincén* muodossa *gra*-tavulla.

Doublement du gosier havainnollistuu esimerkissä 46 c-äänien säveltoistona *in-grate*-sanan tavuilla *in-* ja *gra-*, ja sitä vastaa auki kirjoitetussa versiossa vierekäisten kahdeksasosien vuorottelu. Tämä voidaan tulkita myös *pincéksi*.³³⁹ Bacillyn mukaan *doublement du gosier* voi yhdistyä tilanteen salliessa *accentiin*, kuten d-ääni *in*-tavulla. *Doublement de gosier* toteutetaan vokaalimusiikissa vuorottelemalla pääsäveltä ja tuskin havaittavissa olevaa vierekäistä säveltä.

Bacilly mainitsee *doublement du gosier'n* soitinmusiikin vastineen, *animer'n*, joka tarkoittaa viola da gamban -soitossa äänen elävöittämistä liikkeen avulla.³⁴⁰ Patricia Ranum selventää *animer'n* merkitystä kuvaillen sitä ”sielun antamisena musiikkikappaleelle”, melodialle, joka jäljittelee ranskankielistä puhetta.³⁴¹

335 Bacilly 1993 [1679]: 197.

336 Bacilly 1993 [1679]: 202.

337 Bacilly tähdentää, että voidakseen käyttää *doublement du gosier'ta* oikeissa paikoissa laulajan on tunnettava ranskan pitkät ja lyhyet tavut (Bacilly 1993 [1679]: 203).

338 Caswell 1968: 100.

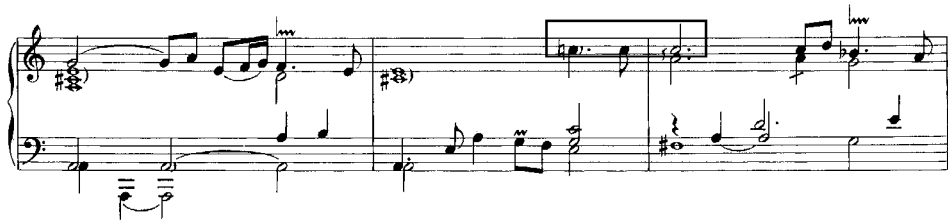
339 Austin B. Caswellin laatimat esimerkit *doublement du gosier'sta* poikkeavat toisistaan, mikä saattaa aiheuttaa epäselvyyttä. Esimerkissä 33 esitetty *doublement du gosier* täydellisen *port de voix'n* lopetusäänellä on havainnollistettu säveltoisto ilman äänen värisemistä ilmaisevaa *pincéta*. Esimerkissä 46 Caswell puolestaan havainnollistaa säveltoiston auki kirjoitetun *pincén* kanssa. Kysymyksessä on kuitenkin sama säveltoisto-ornamentti, jossa äänen hienovaraista värisemistä käytetään tehokeinona. Bacilly itse ei antanut korukuvioiden toteuttamisesta havainnollistuksia, sillä hän pyrki välttämään näiden esittäjän taidoista riippuvien korukuvioiden väärinymmärryksiä. Hyvien laulajien havainnointi oli siis ainoa keino omaksua oikeanlainen esittämistapa.

340 ”donner le mouvement” (Bacilly 1993 [1679]: 197).

341 Ranum (2001: 358) käyttää ilmaisua ”animating – – that is, giving it a soul.”

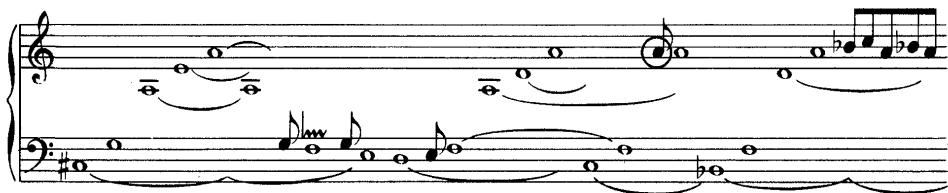
Vaikka *doublement du gosier*'n äänen värisemistä ei voi sellaisenaan toteuttaa cembalonsoitossa, vastineita sen ilmaisulliselle tavoitteelle tarjoavat d'Anglebertin säveltoistot. D'Anglebert käyttää säveltoistoja erittäin paljon erityisesti preludeissa ja *tombeaussa* mutta myös tanssiosissa. Preludeissa säveltoistoilla on usein merkittävä tehtävä äänen jatkajina ja liikkeen tunnun luojina, ja niiden rinnastaminen *doublement du gosier*iin tuo niihin uuden vokaalisen ulottuvuuden.

Esimerkin 47 *Gaillard*en tahdissa 4 *pincé* ja myös sitä seuraavat säveltoistot voitaisiin tulkita *doublement du gosier*'ksi niin, että tämä kolmen sävelen kuvio tulkitaan vastineeksi äänen värinälle pitkällä tavulla. Cembalisti voi myös valjastaa luovuutensa etsimään värisemistä vastaavia efektejä ajankäytön kautta tai kokeilla esimerkiksi toista säveltoistoa.



Esimerkki 47. D'Anglebert: *Gaillarde d-molli*, tahdit 3–5.³⁴² *Pincé* ja sitä seuraavat säveltoistot tahdissa 4 voidaan tulkita *doublement du gosier*'ksi. Cembalisti voi hakea äänen värisemisen efektiä esimerkiksi ajankäytön vivahteiden kautta.

Toista säveltoistoa havainnollistaa esimerkki 48. *Prélude*a hallitseva a-sävel esiintyy ensimmäisen kerran rivin alussa ylimpänä ja jatkaa soimistaan basson trillikuvion ajan.³⁴³ Tämän jälkeen se toistetaan kaksi kertaa ensin lyhyenä ja sitten pitkänä. Lyhyt säveltoisto, joka ilmenee kahdeksasosanuottina kahden pitkän a-äänen välillä, on tulkittavissa pitkän tavun *doublement du gosier*ia vastaavaksi säveltoistoksi.



Esimerkki 48. D'Anglebert: *Prélude d-molli*.³⁴⁴ *Doublement du gosier*ia vastaava säveltoisto sävelellä a.

342 D'Anglebert 1975 [1689]: 60.

343 Huomaa myös basson trillikuviossa *accent* laskevan f-e sävelkulun koristeena, sävelellä g.

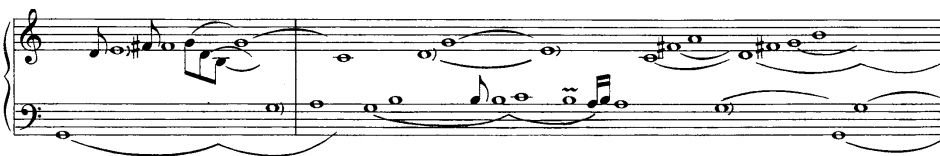
344 D'Anglebert 1975 [1689]: 48

5.6 *Soutien de la voix* ja äänen paisutusefekti

Bacillyn esittelemä *soutien de la voix* on lopukkeissa esiintyvä paisutusääni. Se vastaa italialaista *mesa di voce*, jossa pitkän nuotin aikana ääntä kasvatetaan ja häilytetään. Bacillyn mukaan *soutien de la voix* esiintyy pitkillä nuoteilla väli- ja päätöslopukkeissa ja muun muassa etulyönnin ja *cadencen* päätteeksi.³⁴⁵ Esimerkissä 46 *soutien de la voix*'n paisuttaminen ja hiljentäminen toteutettaisiin sanalla *beauté*.

Äänenvoimakkuuden lisääminen soivan äänen aikana on cembalonsoitossa mahdottomuus toisin kuin melodisilla soittimilla. Kuitenkin, jos *soutien de la voix* käsitetään äänen paisuttamisen ja hiljentämisen tehokeinoksi, sitä vastaavat d'Anglebertin lopukkeiden sointia kasvattavat säveltoistot ja murretut soinnut. Niiden voidaan perustellusti ajatella vaikuttuneen *air de courin* esittämisestä, sillä niitä esiintyy d'Anglebertilla usein etulyönnin ja *double cadencen* jälkeen Bacillyn kuvauksen mukaisesti.

Esimerkin 49 tapaus havainnollistaa paisutusta etulyönnin yhteydessä. D'Anglebert on kirjoittanut *Prélude G-duurin* ensimmäiseen sointuun etulyönnin (fis) jälkeisen paisuttamiseksi murretun soinnun muodossa. Sen voidaan ajatella ikään kuin purkavan etulyönnistä aiheutuneen jännitteen. Paisutus kasvattaa ensin cembalon sointia ja hiljentää sitä sitten harventaen ääniä. Syntyvää kuulokuvaa voidaan verrata *soutien de la voix*'n äänen kasvattamis- ja hiljentämiseksi. Vaikka paisutus esiintyy kappaleen alussa, se tuo kuulokuvaan lopukkeen omaista tunnelmaa ja ikään kuin vahvistaa johdantolettä.



Esimerkki 49. D'Anglebert: *Prélude G-duuri*.³⁴⁶ Paisutusefekti ensimmäisessä soinnussa vahvistaa alun johdantolettä.

345 Bacilly 1993 [1679]: 198–199.

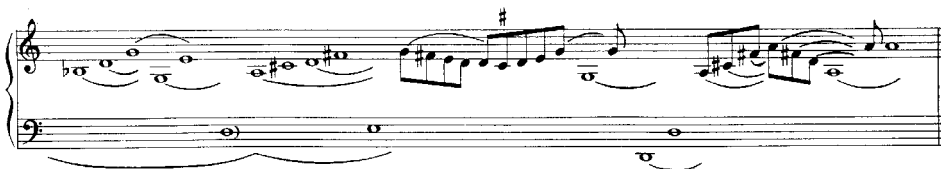
346 D'Anglebert 1975 [1689]: 2.

Esimerkki 50 havainnollistaa paisuttamisefektiä keskellä kappaletta uloskirjoitetun *double cadencen* jälkeen. Sen päätössävelen d perään soitettava murtosointu paisuttaa sointia yhdessä basson oktaavin kanssa. Pieni häivytyksy syntyy hiipuvasta d-äänestä bassossa ja säveltoistosta sopraanossa.



Esimerkki 50. D'Anglebert: *Prélude g-molli*.³⁴⁷ Paisutusefekti uloskirjoitetun *double cadencen* päätteeksi kasvattaa ja hiljentää ääntä kuten *soutien de la voix*. Ornamentti vastaa italialaista *messia di vocea*.

Esimerkki 51 havainnollistaa paisutusefektiä kappaleen päätöslopuksessa. Paisutus alkaa viimeisen kuvion aloittavalta a-säveleltä, ja häivytyksy toteutuu säveltoistojen avulla. D'Anglebert tarjoaakin tässä mahdollisuuden jäljitellä vokaalista äänen hiljentämistä cembalon resonanssin ja kahden viimeisen säveltoiston kautta. Kun ne esitetään erittäin viipyilevästi, kuunnellen ja läheltä koskettaen, tulee pitkän preludin lopetuksesta vaikuttava kuunteluelämys.



Esimerkki 51. D'Anglebert: *Prélude d-molli*.³⁴⁸ Paisutusefekti päätöslopuksessa.

Paisutusefektit muistuttavat myös Bacillyn liikkeestä (*mouvement*), sillä ne luovat cembalon ääneen erityistä tilallisuutta ja kutsuvat ajankäytön vapauteen. Ajankäyttöä voidaan muunnella ennen paisutusta ja sen aikana esimerkiksi soinnun murtamisen nopeutta muuntelemalla. Paisutukset ikään kuin viivästyttävät lopuketta ja näin lisäävät sen merkittävyyttä. Kuten vokaalinen *soutien de la voix*, myös cembalomusiikin paisutus on akustinen efekti eikä varsinaisesti kuvio. *Soutien de la voix* on innoittanut minua pohtimaan tarkemmin d'Anglebertin preludeissa yleisten murrettujen sointujen luonnetta, joka ei ole melodinen vaan nimenomaan soinnillinen.

347 D'Anglebert 1975 [1689]: 29.

348 D'Anglebert 1975 [1689]: 49.

5.7 Diminuutio, cembalonsoiton kaunein ornamentti

Bacilly antaa diminuutiolle paljon painoarvoa kutsumalla sitä laulutaiteen ornamentteista ”kaikkein suurimmaksi ja käyttökelpoisimmaksi”.³⁴⁹ Vokaalinen diminuutio toteutetaan niin, että pitkä nuotti korvataan useilla pienillä nuottiarvoilla, jotka koristelevat ja värittävät melodiaa. Bacilly määritteleeikin diminuutioiksi kaikki pitkän nuotin lyhemmiksi jakavat kuviot ja esittelee sille synonyymit *passage*, *transition* ja *liaison*.³⁵⁰ Diminuutio tarkoittaa myös melodian yksittäisiä ääniä koristelevaa kuviota, joka jakaa pitkän nuottiarvon pienempiin, mukaan lukien etulyönnin ja *cadencen* versiot.³⁵¹

Diminuutiot olivat keskeinen osa säveltämistä ja esittämistä myöhäisrenessanssin musiikissa, ja yksittäisten korukuvioiden muodossa ne säilyttivät paikkansa myös 1600-luvun musiikissa. Bacilly kehuu diminuutiota instrumentaalisen taiteen ja erityisesti cembalonsoiton kauneimmaksi ornamentiksi.³⁵² Diminuoiminen onkin saattanut olla cembalistien keskuudessa yleisempää, kuin nuotinnokset ja etenkin ornamenttitaulukot antavat ymmärtää.

Bacilly piti valitettavana, että diminuutioita ei arvostettu vokaalimusiikin esittämisessä niin kuin soitinmusiikissa.³⁵³ Hän kirjoittikin vastineen diminuutioiden tuomitsijoille.

He, jotka haluavat löytää jonkin perusteen diminuutioiden tai asteikkokulkujen halveksimiselle, sanovat: ensinnäkään ei ole mitään niin kaunista kuin yhtenäinen laulaminen, jossa ilmenevät äänen kauneus ja melodian puhtaus. Sitten he yhtäkkiä heittäytyvät pilkkaamaan sanoen, että diminuutio ei ole muuta kuin silkkaa pilailua – Vastaan heille, että jos yhtenäinen on jotain kaunista, vielä kauniimpaa on se, joka on koristeltu ja rikastettu. Siksi, mikäli diminuutio on asetettu melodiaan oikein, se ei lainkaan estä äänen kauneuden ja puhtauden ilmenemistä siellä missä pitääkin –³⁵⁴

349 Bacilly 1993 [1679]: 203.

350 Bacilly 1993 [1679]: 205–206. Diminuutioista ja niiden synonyymina käytetystä *passageista* käytetään Bacillyn mukaan myös vulgaareja ilmaisuja *fredons*, *roullemens* ja *broderie*.

351 Bacilly 1993 [1679]: 206.

352 Bacilly 1993 [1679]: 212.

353 Bacilly 1993 [1679]: 212.

354 ”Ceux qui veulent trouver quelque fondement au mépris qu’ils font des Diminutions ou Passages, disent: Premierement, qu’il n’y a rien de si beau qu’un Chant uny dans lequel on remarque la beauté de la Voix, la netteté & la propreté du Chant, puis tout d’un coup se jettent sur la raillerie, en disant que la Diminution n’est autre chose qu’un pur badinage – – A cela je répons, que si l’un est quelque chose de beau, ce qui est brodé & enrichy, l’est encore davantage, & qu’ainsi pourveu que la Diminution soit placée à propos dans le Chant, elle n’empêche point que la beauté de la Voix & sa netteté ne paroisse dans les endroits où elle doit paroître – –” (Bacilly 1993 [1679]: 211–212.)

Diminuoimisen esteettisyys oli Bacillyn ajan Ranskassa kiistanalaista ja sai käytäntönä paljon kritiikkiä. Muun muassa Le Gallois arvosteli diminuoimista merkinä huonosta mausta.³⁵⁵ Italialainen tyyli, josta diminuoiminen on lähtöisin, sai myös arvostelua ranskalaisilta nimenomaan yltiöpäisen koristelun takia. Esimerkiksi Lecerf de la Viéville arvosteli italialaisten ornamentoinnin muistuttavan goottilaista rakennustyyliä, josta ei enää erota runkoa koristeilta.³⁵⁶

Bacillyn mukaan diminuutioita halveksittiin, koska niitä pidettiin häiriötekijöinä ilmaisulle ja tekstille.³⁵⁷ Hänen mielestään tähän väitteeseen ei kuitenkaan ollut perusteita, ja hän arveli, että diminuutioiden arvostelijat olivat kykenemättömiä keksimään niitä tai toteuttamaan niitä vokaalisesti.³⁵⁸ Bacillyn mukaan laulajan tulisi diminuoida vain tekstin salliessa ja silloin, kun mikään muu tekijä ei estä niiden käyttämistä.³⁵⁹ Diminuoiminen edellyttikin laulajilta suurta lahjakkuutta, pitkäaikaista harjoittamista, tekstin sisällön ja rakenteen tuntemista, tavujen pituuksien hallintaa sekä tarpeellisia vokaalisia edellytyksiä.³⁶⁰ Bacillyn elinaikana vokaalisen taiteen diminuutiot alkoivat kuitenkin olla osa poistuvaa kulttuuria ranskalaisen *airin* esittämisessä. Neumannin mukaan yhtenä tekijänä niiden epäsuosiolle oli rationalismin mukanaan tuoma pelkistetty tekstikeskeisyys, jonka seurauksena pienemmät ja yksinkertaisemmat ornamentit yleistyivät.³⁶¹ Tosin Bacillya myöhäisempi ranskalainen kantaattikirjallisuus osoittaa, että diminuutioiden poistuminen esittämiskäytännöistä tapahtui melko hitaasti.

Bacilly luettelee monia vokaalimusiikin diminuutioiden esittämistä koskevia käytäntöjä, joita laulajan tulisi huomioida *airien* esittämisessä.³⁶² Niistä joitain on mielekästä tutkia kosketinsoitinmusiikissakin. Bacilly esimerkiksi pitää oktaavin mittaisia *roulements*-asteikkokulkuja soveltuvina bassoäänille ja bassorekisterin soittajille, mutta mainitsee niiden harvinaisuuden melodiaäänessä.³⁶³ Näin ollen tulkitsen, että tällaisia improvisoituja asteikkokulku-diminuutioita tulisi cembalomusiikissakin käyttää melodiaäänessä säästeliäästi.

Bacilly esittelee myös merkityn tai merkitsemättömän pisteellisyyden keskellä diminuutiota eräänä *inégalitén* muotona.³⁶⁴ Tällainen pisteellisyys oli, myös ilman

355 Le Gallois 1984 [1680]: 78.

356 Pölhö 1993: 16.

357 Bacilly 1993 [1679]: 213–214.

358 Bacilly 1993 [1679]: 207.

359 Bacilly 1993 [1679]: 225.

360 Bacilly 1993 [1679]: 209.

361 Neumann 1978: 34.

362 Bacilly 1993 [1679]: 227–241.

363 Bacilly 1993 [1679]: 228.

364 Gordon-Seifert 2011: 201.

merkintää nuottiin, tavanomaista vokaalimusiikin esittämiskäytäntöä.³⁶⁵ Bacillyn mukaan laulajan tulisikin esittää esimerkin 52 *passagen* ylöspäiset intervallit pisteellisinä.³⁶⁶

Esimerkki 52. Bacilly: *Passage "entreprises"*.³⁶⁷ Pisteellinen rytmi keskellä diminuutiota ylöspäisissä intervaleissa on *inégalité*n muoto. Austin B. Caswellin havainnollistus (*performed*).

Bacillyn ohjeistus pisteellisyydestä herättää mielessäni kysymyksen, tulisiko cembalistienkin huomioida tällainen käytäntö diminuutioiden kohdalla ja jos tulisi, miten ja milloin sitä pitäisi soveltaa? D'Anglebertin preludeissa on esimerkin 52 *passagea* muistuttavia diminuutioita kuten esimerkki 53 osoittaa. Niihin, joissa esiintyy sekuntia suurempia ylöspäisiä intervaleja, pisteellinen esittämistapa keskellä diminuutiota vaikuttaa soveltuvan luontevimmin.

Esimerkki 53. D'Anglebert: *Prélude d-molli*.³⁶⁸ Diminuutio, jonka esittämisessä voidaan soveltaa vokaalimusiikin *inégalité*tä ylöspäisissä intervaleissa.

365 Bacilly 1993 [1679]: 229–230.

366 Gordon-Seifert 2011: 201.

367 Caswell 1968: 116.

368 D'Anglebert 1975[1689]: 48.

Esimerkin 54 diminuutioihin voidaan soveltaa Bacillyn ohjetta ”antaa nuottien mennä eteenpäin huolehtimatta niistä”.³⁶⁹ Diminuutioiden tulisikin antaa ryöpsähdellä, viivytellä ja päästä vapaaksi ilman, että niiden liikettä hallitaan liikaa. *Prélude d-molli* on täynnä sointia rikastuttavia ja melodista jatkuvuutta luovia diminuutioita. Suuntaa vaihtavat astekulku-diminuutiot jäljittelevätkin laulamista kaikkein suoranaissimmin, sillä ne sopivat sellaisinaan myös laulettaviksi.



Esimerkki 54. Diminuutioita, d'Anglebert: *Prélude d-molli*.³⁷⁰ Diminuutiot ovat laullisia ornamentteja, joiden tulisi antaa mennä eteenpäin ja ryöpsähdellä liikaa huolehtimatta.

Diminuutioita käytettiin paljon myös ranskalaisen *air de courin* toisissa säkeistöissä, *doubleissa*. Niiden koristeellisuutta jäljittelevät myös kosketinsoitinmusiikin *double*-osat, jotka tosin ovat itsenäisiä kappaleita, eikä niiden ole tarkoitus korvata kertauksia. Philippe Lescatin mukaan vokaalinen *double* tuli osaksi esittämiskäytäntöä vuoden 1630 paikkeilla, ja sen katsotaan kehittyneen huippuunsa Jacques Chabenceau de la Barren (1622–1688) ja Michel Lambertin (1610–1696) aarioissa. Lully ei arvostanut *doubleja* muutoin kuin aarioiden toisina säkeistöinä ja vain Lambertin tekeminä.³⁷¹ Noin vuonna 1730 *doublea* ruvettiin kutsumaan variaatio-nimellä, ja genre katosi kokonaan noin vuoden 1750 paikkeilla.³⁷² *Doublet* säilyttivät paikkansa kuitenkin jonkin verran pidempään instrumentaali- ja erityisesti cembalomusiikin esittämiskäytännöissä.

Ranskalaisen *airin doublessa* koristeellisuus ei koskaan peitä melodiaa. Esimerkki 55 havainnollistaa, kuinka Bacillyn *Rondeaun* ensimmäisen säkeistön melodian muoto säilyttää ornamentoidussa *doublessakin* rakenteensa, ja fraasien tärkeät äänet pysyvät samoilla paikoilla. *Double* havainnollistaa myös visuaalisesti melodian kaa-reutuvuutta selkeämmin kuin ensimmäinen säkeistö.

369 Bacilly (1993 [1679]: 234–235) käyttää ilmaisua ”laisser aller à l’abandon”.

370 D’Anglebert 1975 [1689]: 46.

371 Neumann 1978: 33.

372 Lescat 1992b.

Toisen säkeistön vokaaliset diminuutiot seuraavat tekstin painotuksia. Ne tekevät niin myös silloin, kun tahtiviiva asettuu keskelle sanaa, kuten esimerkin 55 *point*. Tällainen tekstin nivominen yli tahtiviivan havainnollistaman iskun on erinomainen esimerkki soljuvuudesta, josta cembalonsoiton artikulaatiossakin kannattaisi ottaa mallia. Se voisi innoittaa cembalisteja käyttämään esimerkiksi kuviteltua tekstiä laulamisen puhuvuuden jäljittelemisessä. Tahtiviivan tehtävä oli 1600-luvulla järjestää musiikillista informaatiota eikä painottaa iskuja. Mielestäni sen yli sitomista olisi tarkoituksenmukaista tutkia cembalomusiikissa erityisesti tulkinnoissa, jotka jäljittelevät ranskan kielen painotuksia. Sitomisen ja erittelemisen yhdisteleminen mielekkäällä tavalla johtaa parhaassa tapauksessa yllätyksellisiin rytminkäsittelyyn valintoihin.

50 *Rondeau*

Qui j'ignore en voir Clemence Malgré voir seure loy Malgré d'inspiration qui parlou

51

Non ie ne croais point le supli:ce Que j'ay tant de fois

Esimerkki 55. Bacilly: *Rondeau*. Ensimmäinen ja toinen säkeistö, tahdit 1–6.³⁷³ Toisen säkeistön, *doublen*, vokaaliset diminuutiot pyörivät kuulokuvaa ja seuraavat tekstin painotuksia.

Cembalomusiikin *double*-osat elävöittävät ja muuntelevat kappaletta samoin kuin vokaaliset vastineensa. Cembalomusiikissa ei ole tekstiä kertomassa iskujen painotuksista, mutta kaaret ja nivovat ornamentit, kuten painottomat etulyönnit, pehmentävät niitä. Nivovia elementtejä tosin esiintyy harvemmin nopeiden osien *doubleissa*, sillä cembalomusiikissa ne kuuluvat hitaisiin tansseihin, preludeihin ja *tombeaubun*. Tanssiosien *doublet* mahdollisesti havainnollistavat myös, millaista improvisoitu muunteleminen on ollut 1600-luvun ranskalaisessa tyyliässä.

373 Bacilly 1987 [1688]: 50–51.



Esimerkki 56. D'Anglebert: *Courante ja Double de la Courante G-duuri*. Tahdit 1–2.³⁷⁴ D'Anglebertin *Double de la Courante* on itsenäinen kappale. Sen runsaat diminuutiot pyöristävät alkuperäisen *Couranten* meldoista asua ja tuovat sointiin runsautta.

D'Anglebertin *Double de la Courante* visuaalinen yleiskuva esimerkissä 56 on yhtenäisempi ja soljuvampi kuin *Courantessa*, mikä seuraa vokaalisen *doublen* esimerkkiä. Vaikka pulssi on sama, iskusutus pehmenee *Doubllessa* kahdeksasosatekstuurin avulla. Jos cembalistin kosketus on kevyt ja tahtiviivojen yli fraseeraavia kahdeksasosakuvioita ei painoteta tahtiviivan kohdalla, kuulokuvasta tulee pyöreä, soljuva ja laulullinen. Kun *air de courin* esikuvaa jäljitellään *doublen* kautta, rytmisen tarkkuuden ei tarvitse kärsiä soljuvuudesta.

Vaikka en pysty todistamaan, että D'Anglebert olisi jäljitellyt vokaalimusiikin vain esitystilanteissa kuultuja ornamentteja, *air de courin* ilmaisullisuus heijastuu hänen auki kirjoitetuista ornamenteistaan ja äänen jatkamisen tehokeinoistaan. Nykyään olemme tottuneet d'Anglebertin poikkeuksellisen kattavaan ornamentitaulukkoon, mutta mielestäni auki kirjoitetut ornamentit jäljittelevät laulamisen esikuvaa vielä täydellisemmin. Cembalistit voivat niiden avulla elävöittää melodias ja rikastuttaa ilmaisuaan, sillä d'Anglebertin merkintätavat antavat runsaasti liikumavaraa erilaisille tulkinnoille. Runsasta nuottikuvaa tulisikin tutkia sekä analyyttisesti että avoimin mielin, jotta vokaalisia viitteitä, myös muita kuin mainitsemani, voitaisiin löytää lisää ja hyödyntää soitossa.

374 D'Anglebert 1975 [1689]: 6, 8.

6 RESONANSSI, CEMBALON SIELU

6.1 Jatkuvan äänen jäljittelemine

Cembalon luonnollisesta äänenmuodostuksesta puuttuu kyky pitkään ja jatkuvaan ääneen. Tämä ei kuitenkaan ole ollut este lauluäänen jatkuvuuden jäljittelemiselle. Erilaista akustisin apukeinoin saavutettavaa äänen jatkamista on pohdittu alkuperäislähteissä eri aikoina. Esimerkiksi C.P.E. Bach puhuu cembalon äänen häipyymisen lieventämisestä murtoharmonioin,³⁷⁵ ja Diruta suosittelee korukuvioiden lisäämistä, jotta harmonia ei lakkaisi soimasta.³⁷⁶ Näillä keinoilla pyritään luomaan jatkumisen vaikutelma cembalon omaa myötävärähtelyä eli resonanssia hyödyntäen. Ranskalaisessa cembalokirjallisuudessa yleisimpiä äänen jatkamisen tekniikoita ovat *style brisé*, *campanela*, erilaiset sointujen murtamisen tyylit, asteikkokulut ja diminuutiot.

Äänen jatkamisen periaate cembalolla on yksinkertainen ja perustuu siihen, että soitettava ääni yhdistetään edellisen jälkisointiin. Näin cembalon resonanssi muodostuu. Ääni soi voimakkaimmillaan juuri syttymisen jälkeen mutta alkaa vähitellen hiipua. Uusi ääni onkin soitettava heti edellisen perään ikään kuin resonanssin sisään jatkamaan jo alkanutta sointia, johon liittyy taas seuraava ääni ja niin edelleen. Resonanssin kannalta ei ole merkitystä, sijaitsevatko äänet lähellä vai etäällä toisistaan.

Yksi ilmeisimmistä äänen jatkamisen tekniikoista on luuttutyylistä cembalolle mukautunut *style brisé* eli ”rikkonainen tyyli” joka yleistyi näppäystekniikalla toimivissa soittimissa, myös kosketinsoittimissa, 1600-luvun alkuvuosikymmeninä koko Euroopassa.³⁷⁷ Cembalon *style brisé* jäljittelee luutun resonanssia, joka puolestaan jäljittelee luonnollaan laulamisen jatkuvan äänen esikuvaa.³⁷⁸ Näin *style brisé* edustaakin laulamisen kaksinkertaista jäljittelyä. Mikä luutun äänessä oli niin tavoiteltavaa, että cembalistit pyrkivät jäljittelemään sitä?

375 Bach 1995 [1753]: 165.

376 Diruta käyttää tarkkaa ilmaisua ” – – che sia adornato con tremoli, e accenti leggiardi” (Diruta 1997 [1597]: 6).

377 Ledbetter 1987: 50.

378 Annibal Gantez mainitsee luutun resonanssin laulamisen jäljittelemisen keinona. Ks. myös luku 1.3 ja Ledbetter 1987: 27.

Luutun vivahteet koettiin monipuolisempina ja hienostuneempina kuin cembalon. Soittimia pidettiin ominaisuuksiltaan kuitenkin läheisinä. Mersenne ajattelikin niitä eräänlaisina sisarsoittimina, vaikka luutun resonanssi oli hänelle cembalon ”tyhjää” ääntä täydellisempi.

Mitä tulee spinetin resonoivaan ääneen, se on erinomainen, mitä kuvitella saattaa. Mutta muusikolla ei ole minkäänlaista valtaa tähän ääneen, joka on täysin tyhjä ja jota ei voida muunnella eikä rikastuttaa ideoilla niin kuin luutun ääntä.³⁷⁹

Mersennen mielestä cembalon ääni on ”tyhjä”, koska cembalisti ei voi näppäämisen jälkeen vaikuttaa siihen. Luutun luonnolliset ominaisuudet sallivat, että kieltä ei tarvitse sammuttaa, vaan ääni sammuu itsestään. Niinpä luutusti voi elävöittää soivan kielen ääntä esimerkiksi hiljaisilla ornamenteilla vielä ennen täydellistä sammumista. Cembalon ja spinetin kohdalla tilanne on toinen, sillä soittimen mekaniikka lopettaa äänen koskettimen palautuessa. Jos äänen halutaan jatkuvan, tarvitaan ulkopuolinen ärsyke, äänten soimaan jättäminen. Cembalolla pystytään siis jäljittelemään luutun resonanssia jättämällä ääniä soimaan, niin kuin *style brisé* tehdään.

Luuttua jäljiteltiin ehkä siksikin, että sitä pidettiin laulamisen herkkiin sävyihin parhaiten taipuvana säestyssoittimena.³⁸⁰ Mersennen mukaan ne cembalistit, jotka kykenivät säilyttämään käden keveyden ja näin pehmentämään spinetin äänen, jäljittelivät luuttua parhaiten.³⁸¹ Suhtautuminen laulamiseen yliverlaisena näkyy tässäkin. Luuttua pidettiin cembaloa kauniimpana yksinkertaisesti siksi, että se sopi paremmin yhteen laulun ihanteiden kanssa. Luutun äänen jäljitteleminen toi cembaloa lähemmäksi paitsi luuttua myös laulamista.

Luuttutyylin integroitumista cembalotyyliin tapahtui valikoiden ja cembalon ominaisuuksien puitteissa. Ledbetterin mukaan tekniikat eivät ilmestyneet siihen luuttutyylin kopioina, vaan niiden soveltamisen tarkoitus oli laajentaa ja rikastaa cembalon omia mahdollisuuksia.³⁸² *Style brisé* muotoutuikin cembalon ilmaisukieleen sopivaksi parhaiden cembalosäveltäjien käsissä. Ledbetter toteaa myös, että

379 ”Quant au son resonant de l’epinette il est le plus excellent qui se puisse imaginer, mais le Musicien n’a aucune puissance sur ce son, qui est tout vide & ne peut estre varié, & enrichy d’inventions comme celui du luth” (Mersenne 1965 [1636]: 12).

380 Bacillyn mukaan teorbin pehmeä ääni ei peitä heikkoa lauluääntä, ja hän piti sitä soveliaampana laulajan säestyssoittimena kuin cembaloa ja gambaa (Bacilly 1993 [1679]: 17–18).

381 Mersenne 1965 [1636]: 162.

382 Ledbetter 1987: 140.

vaikka ranskalaisella luuttu- ja cembalo-ohjelmistolla on sama tyyllinen pohja, kosketinsoitinmusiikilla myös oma vahva traditionsa luonteenpiireiteinen.³⁸³

Cembalon *style brisé*n määritelmään mahtuu monenlaisia murtamistekniikoita. Louis Couperinin *Allemande* esimerkissä 57 ja *Tombeau de Blancrocher* esimerkissä 58 havainnollistavatkin sen erilaisia versioita. *Allemanden* sopraano- ja altoäänit soivat tahdeissa 10–11 limittäin niin, että resonanssi ei katkea missään vaiheessa.

Esimerkki 57. *Brisure*-elementtejä, Louis Couperin: *Allemande Double*, tahdit 16-19.³⁸⁴ Tahdeissa 17-18 *style brisé* ilmenee sopraano- ja altoäänien limittäisessä asettumisessa.

Luutisti Blancrocher'n kuoleman muistolle sävelletyssä *Tombeaussa* Couperin käyttää *style brisé*tä vieläkin luuttumaisemmin luoden pehmeän sointimaton. Kun kappale soitetaan yhdellä äänikerralla ja läheltä koskettaen, syntyy herkkä ja luutumainen kuulokuva.

383 Ledbetter 1987: 141.

384 Couperin 1970: 139.



Esimerkki 58. *Style brisé*, Louis Couperin: *Tombeau de Mr Blancrocher par M Couperin, tahdit 12–28*.³⁸⁵ Luutistin muistolle sävelletyssä *Tombeaussa* luutun resonanssin jäljitteleminen ilmenee erittäin runsaana ja taidokkaana *style brisé*n sovelluksena.

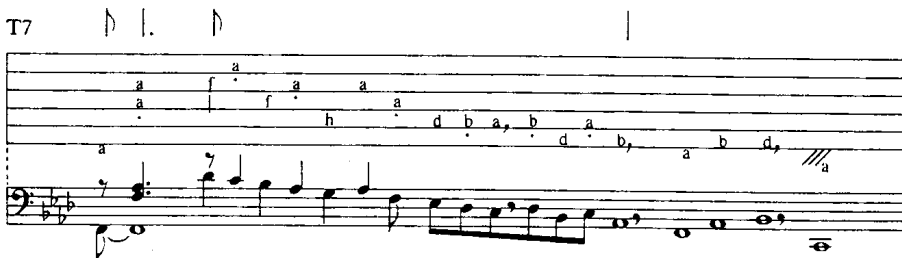
*Style brisé*n monet ilmenemismuodot nojaavat yhteiseen peruseriaatteeseen, äänten eriaikaisuuteen. Äänet soitetaan tällöin peräkkäin eikä samaan aikaan, kun soitettavana on vähintään kaksi eri stemmaa, esimerkiksi sopraano ja alto. Kuten Ledbetter toteaa, *style brisé*n äänten eriaikaisuus luo kuulokuvaan soljuvuutta.³⁸⁶ Tämä useamman äänen välille syntyvä soljuvuus on kuitenkin toisenlaista kun *jeu coulantin* soljuvuus, joka korostaa melodiaa. *Style brisé*n limittäin syttyvät äänet synnyttävät mielikuvan äänen jatkuvuudesta soinnin siirtyessä ääneltä toiselle ja ylläpitävät cembalon resonanssia useammassa rekistereissä tavalla, jota ei voi soveltaa yksiaänisyydessä. Myöskään *style brisé*n resonanssiefekti ei synny äänten sitomisesta kuten *jeu coulantissa* vaan kielten jättämisestä soimaan.

*Style brisé*n ja *jeu coulantin* eroavaisuus havainnollistaa myös, miksi kosketuksella ja legatolla on niin tärkeä merkitys nimenomaan melodian soittamisessa. Yhtä ääntä soitettaessa cembalistin on luotava kosketuksellaan peräkkäisten äänten välille resonanssi toisin kuin moniäänisenä soljuvassa *style brisé*ssa, jossa äänen jatkuvuudesta huolehtivat ympärillä soivat äänet. Niinpä myös kosketuksen tavan merkitys siinä vähenee. *Style brisé* onkin luonteva ja vaivaton tapa hyödyntää cembalon soinnillisia ominaisuuksia, mikä selittää myös sen yleisyyden laulullisia esikuvia jäljittelevässä cembalomusiikissa.

385 Couperin 1970: 133.

386 Ledbetter 1987: 33.

Toisessa luuttutyylissä cembalolle omaksutussa tekniikassa, *campanelassa*,³⁸⁷ eri stemmoista peräisin olevat asteikon peräkkäiset sävelet soivat päällekkäin kuten esimerkissä 59. *Campanela* on syntynyt *prélude non mesuré*n tarpeisiin.³⁸⁸ Palaan tähän luuttu- ja cembalokirjallisuuden keskeiseen sävellystyyppiin seuraavassa luvussa.



Esimerkki 59. *Campanela* luuttupreludissa.³⁸⁹

Johann Jacob Frobergerin *Tombeau de Blancrocher*'n B-osa esimerkissä 60 alkaa näyttävällä *campanela*-kuviolla. Frobergerin *campanela* havainnollistaa jäljittelyä, jossa toisen instrumentin tekniikkaa on muokattu kosketinsoittimelle sopivaksi. Se istuu erinomaisesti cembalistin käteen, koska vaikka se on rakennettu eri stemmoista, siinä soivat vierekkäiset äänet. Näin käden viisi sormea toteuttavat *campanelan* vaivattomasti luonnollisessa kaarevassa asennossa.



Esimerkki 60. *Campanela*, Froberger: *Tombeau de Blancrocher*.³⁹⁰ Säveltäjä käyttää luuttutyylisiä jäljiteltäviä *campanela*-kuviota (ensimmäisen tahdin murtosointukuvia) luutusti Blanchrocher'n muistolle sävelletyissä *Tombeaussa*.

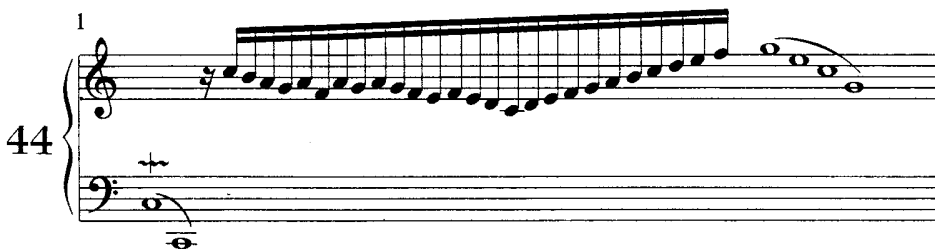
387 *Campanelan* mainitsee Gaspar Sanz (1674). Hän tarkoittaa näppäilysoittimille ominaista efektiä, jossa vapailla kielillä soitettujen asteikon sävelien annetaan soida ja yhdistyä seuraaviin ääniin. Kuten nimi ilmaisee, kuulokuva vastaa kellojen kilinää. Termiä käyttää vain Sanz, mutta tekniikka on melko yleinen parhaissa 1600- ja 1700-lukujen luuttutabulatuureissa. (Tyler 2001: 885.)

388 Ledbetter 1987: 41.

389 Ledbetter 1987: 42.

390 Couperin 1970: XVII.

Ranskalaisessa cembalomusiikissa on käytetty äänen jatkamiseen myös muita vierekkäisten äänten resonanssiin perustuvia tehokeinoja, diminuutioita ja asteikkokulkuja. Niiden vaikutelma tiheästä äänimassasta korostaa äänen tilallisuutta, kuten diminuutio esimerkissä 61.



Esimerkki 61. Diminuutio, La Barre³⁹¹: *Prélude en C Sol ut*.³⁹² Diminuution funktio voi olla koristava mutta myös ääntä jatkava. Vierekkäisten äänten resonanssista syntyvä äänimassa edistää äänen tilallisuuden vaikutelmaa.

Diminuutioita voidaan lähestyä cembalonsoitossa ornamentteina mutta mielestäni myös äänen jatkajina, jolloin niiden toteutusta innoittaa mielikuva laulajan pitkän äänen tai esimerkiksi viulun jousenvedon jäljittelemisestä. Mielikuva katkeamattomasta äänestä saavutetaan soittamalla ääniä peräkkäin riittävän tiheästi niin, että jatkuvuuden vaikutelma säilyy. Lähestymistapa edellyttää myös toisenlaisia artikulaatoratkaisuja kuin suhtautuminen diminuutioihin ensisijaisesti korukuvioina. Ylilegato sopii soinnillisuutensa vuoksi erinomaisesti äänen jatkamiseen mutta ei kuvioden soittoon, mikä on varmasti vaikuttanut sen valikoivaan käyttöön nykyaikanakin.

Diminuutioilla voidaan saada aikaan mielikuva kasvavasta tai vähenevästä soinnista vaihtelemalla äänten määrää ja tiheyttä. Tihentyminen luo mielikuvan crescendoista ja harveneminen diminuendoista. Crescendo ja diminuendo ovat kuitenkin luonteellisesti myöhäisemmälle musiikille ja vain mahdollisia mielikuvia, joita tihentyvä ja harveneva äänikuva voi synnyttää. 1600- ja 1700-lukujen mielenmaisemaan paremmin soveltuvia mielikuvia voisi hakea esimerkiksi soinnin runsaudesta tai herkkydestä, jotka saavutetaan lisäämällä tai vähentämällä soivia yksikköjä.

391 La Barre -nimisen säveltäjän henkilöllisyys ei ole tarkkaan tiedossa. Teokset voidaan jakaa kahteen ryhmään, ranskalaisissa lähteissä ja ulkomaisissa lähteissä esiintyviin. Onko kyseessä sama henkilö, on jäänyt epäselväksi. (Gustafson 1979: 58.)

392 Tilney 1991 (2): 91.

Tiheään diminuutioon on rinnastettavissa joissain tapauksissa myös asteikkokulut, kuten Rameaun *roulement* esimerkissä 62.³⁹³ Se tulee säveltäjän ohjeiden mukaan soittaa sitoen niin, että peukalo kulkee muiden sormien ali. Tämä varmistaa äänen katkeamattomuuden.



Esimerkki 62. *Roulement*, Rameau: *Les Tourbillons. Rondeau*.³⁹⁴ Rameau varmistaa sormitusohjeillaan äänen katkeamattomuuden *roulement*-asteikkokuluissa.

Monenlaisia murtosointuja käytetään yleisinä äänen jatkajina yksittäisten harmonioiden murtamisista pitkiin sointuliikkeisiin. Murtosointuja esiintyy hajautettuina tanssiosien, tyypillisesti *Couranten*, taitekohdissa. Nämä ovat kappaleessa tasapainottavia hetkiä, jolloin jo kuultu sisäistetään ja cembalon annetaan soida jakson päätteeksi. Myös yksinkertaisia murtosointuja esiintyy paljon tanssiosissa, ja ne ovat tavanomaisia ylös- ja alaspäisinä. Rameau esittelee murtosointutyyppin, *batterien*, esimerkissä 63, jossa kädet kulkevat vuorotellen toistensa yli. Hän tähdentää, että se tulee soittaa sitoen.³⁹⁵



Esimerkki 63. *Batterie*, Rameau: *Les Tourbillons*.³⁹⁶ Rameaun *batterie* tulee soittaa sitoen kuten *roulement*.

393 Rameau 1990 [1724]: 18. Bacilly esittelee sanan synonyymina diminuutiolle. (Bacilly (1993 [1679]: 205).

394 Rameau n.d. [1724]: 28.

395 Rameau 1990 [1724]: 19.

396 Rameau n.d. [1724]: 28.

Mielikuva moniäänisestä soljuvuudesta saadaan aikaan luutun resonanssia jäljittelevän *style brisé*n avulla. Se on cembalon resonanssia luontevasti kasvattava tekniikka, joka jäljittelee laulamista kaksinkertaisesti. Niin ikään luutun ilmaiskeinoista lainattu *campanela* sopii hyvin cembalolle. Diminuutiot, asteikkokulut ja murtosoinnut tuovat oman lisänsä äänen jatkamisen keinojen kirjoon. Niitä yhdistelemällä säveltäjät ovat saaneet cembalon soimaan koko luontonsa voimalla ja jäljittelemään laulamista koko kapasiteetillaan.

Seuraavissa luvuissa 6.2 ja 6.3 tutkin äänen jatkamista laulamisen jäljittelemisen ilmenemismuotona Louis Couperinin *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerissa* soittajan kokemuksestani käsin. Sukellan sisälle ääneen mukanani preludin italialaiset vaikutteet, jotka Couperin on omaksunut Girolamo Frescobaldin (1583–1643) toccatyylistä Johann Jacob Frobergerin (1616–1667) toccatojen kautta. Preludin kuviot mukailevat paikoin Frobergerin toccataa,³⁹⁷ josta Couperinilla on suoria lainoja. Hänen äänen käsittelyssään on aistittavissa myös toccatan vokaalisten esikuvien, italialaisen madrigaalin³⁹⁸ ja resitatiivin, kaiku. Couperinin omaksumat italialaisvaikutteet ovat paljon tutkittuja, mutta vokaalisen perinteen merkitys ja cembalon luonnollisen äänen ylistäminen tässä preludissa on toistaiseksi jäänyt sanallistamatta. Kysynkin, millä tavalla äänen jatkaminen ja laulullisuus ilmenevät italialaisten vaikutteiden kautta *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerissa*?

6.2 Äänen sisässä, preludin sisällä

Ranskalaiset cembalopreludit, *prélude non mesuré*, ovat äänen jatkamisen kannalta erittäin kiitollisia, sillä sitominen, sointujen murtaminen ja rikas ornamentointi kuuluvat läheisesti preludisoittoon.³⁹⁹ Preludien rytmien ja ilmaisullinen sallivuus tarjoavatkin loputtomasti muotoilun mahdollisuuksia. Ne mukautuvat eri tulkintoihin, eikä useimmissa ole tiettyyn kontekstiin sidottua esittämisen vaatimusta.

397 Froberger oli Girolamo Frescobaldin oppilas ja omaksui tältä italialaisen toccatyylin. *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerin* sävellystekniikan tiedetään jäljittelevän Frobergerin tyyliä, mikä näkyy Couperinin preludien tekstuurin asteikkokuluissa ja ornamentaatioissa. Lisää aiheesta esim. Ledbetter (1987: 91–93) ja Moroney (1976: 146).

398 Madrigaali oli italialaisen vokaalimusiikin yleisin sävellysmuoto noin 1500-luvun puolivälistä 1600-luvun alkuvuosikymmenille. Aikajänteelle mahtuu monenlaisia tyytlejä. Hyvin yleistäen voitaneen sanoa, että madrigaali syntyi tarpeesta kirjoittaa musiikkia sisältörikkaisiin runoteksteihin, ja sille on tyypillistä hieman melankolinen ja sisäänpäin kääntynyt sävy. Vuosisadan alkupuoliskon madrigaali oli useimmiten neliääninen, ja myöhemmin 1500-luvulla yleistyi viisiääninen madrigaali, jossa sävelkieli muuttui ilmaisurikkaammaksi ja kromaattisemmaksi.

399 Ks. esimerkiksi Saint Lambertin (1974 [1702]: 61–62) kuvaus yligatosoitosta preludisoitossa.

Poikkeuksina mainittakoon kuitenkin erityisen hitaat preludit, jotka kuuluvat ihmisen kuoleman muistolle sävellettyjen *tombeau*-kappaleiden ryhmään.⁴⁰⁰ Muihin preludeihin voi mielestäni valita hitaasti ja viipyilevästi etenevän lähestymistavan tai suoraviivaisemman ja virtuoosisemman.

Alkuperäislähteissä on kuvattu preludien luonnetta ja preludisoittoa. Muun muassa Nicolas Lébègue luonnehtii niitä sarjojen johdantokappaleiksi, joiden kautta soittaja tunnustelee soittimen viritystä ja plektrojen kuntoa sekä verryttelee sormia.⁴⁰¹ Hän kommentoi myös, että preludien järkevä nuotintaminen on erittäin vaikeaa, sillä riskinä on preludisoiton erityisluontoisen tyylin tuhoaminen.⁴⁰²

François Couperinin mukaan preludit ovat ”vapaita sävellyksiä, joissa mielikuvi- tus saa lentää vapaasti sen mukaan mitä mieleen juolahtaa”.⁴⁰³ *Prélude non mesurén* vetovoima korostuu ennen kaikkea elävässä esityksessä. Kuten Rameau toteaa, preludien esittäminen edellyttää kykyä kuvitella melodioita ja lisätä niihin koristeita.

Tässä korvasta ei ole pienintäkään apua kuten epäilemättä muunlaisessa musiikissa: täytyy tuntea itsensä kykeneväksi kuvittelemaan melodia ja pystyä liittämään siihen korukuvioita eli asteikkokulkuja, diminuutioita ja murtosointukuvioita jne, jotka täydentävät usein melodian puutteen kauniin esittämisen ilolla.⁴⁰⁴

Preludien mestari Louis Couperin kuului elinvoimaiseen muusikkosukuun, ja François Couperin oli hänen veljenpoikansa. Louis oli myös Chambonnièresin suojatti ja sai tämän avustuksella aseman hovista urkurina ja gambistina. Hänen elämänsä kuitenkin päättyi vain 35 vuoden iässä, ja ilmiömäisen laadukas musiikki on säilynyt ainoastaan käsikirjoituskokoelmissa *MS Oldham*⁴⁰⁵, *MS Bauyn* ja *MS*

400 *Prélude non mesurén* erilaiset tyylit, ks. Moroney (2001: 294).

401 Tilney 1991 (3):1.

402 Moroney 1976: 143.

403 ”Prélude, est une composition libre, ou l’imagination se livre à tout ce qui se présente à elle.” (Couperin 1933 [1717]: 33).

404 ”Ici l’oreille n’est dans un moindre secours que dans toute autre partie de la Musique: on doit s’y sentir capable d’imaginer un chant, & de pouvoir y joindre des fleurs, c’est à dire passages, traits, roulemens, batteries &c. qui suppléent souvent au défaut du chant, par le plaisir qu’y procure la belle exécution.” (Rameau 1965 [1760]: 178.)

405 Tutkijoita ja cembalisteja on pitkään turhauttanut tosiasia, että *MS Oldham* on ollut yksityisomistuksessa vuodesta 1957 lähtien. Käsikirjoitus on joidenkin kappaleiden osalta osin täysin uniikki lähde ja sisältää Louis Couperinin, Chambonnièresin ja d’Anglebertin sävellyksiä. Sen sisältämät Louis Couperinin urkuteokset on julkaistu Éditions de l’Oiseau-Lyre toimesta vasta vuonna 2009.

Parville.⁴⁰⁶ Louis Couperinin maine oli hyvä jo hänen elinaikanaan, ja mielikuva sävelkielen laadusta eli myös 1700-luvulla. Kronikoitsija Evrard Titon du Tillet (1677–1762) mainitsee säveltäjän tuotannon korkeatasoisuuden.

Tältä muusikolta ei ole säilynyt muuta kuin kolme cembalosarjaa, jotka edustavat ihailtavaa työtä ja makua. Niitä ei ole lainkaan painettu, mutta useat musiikin asiantuntijat ovat kirjoittaneet niitä muistiin ja säilyttävät aarteinaan.⁴⁰⁷

Le Gallois vahvistaa Couperinin kiinnostuksen niin kutsuttuihin oppineisiin vaikutteisiin kertomalla hänestä säveltäjänä, joka miellytti musiikin asiantuntijoita. Kuvauksen ”dissonansseilla ja päämäärätietoisella jäljittelemisellä” Le Gallois ehkä tarkoittikin italialaista toccatatyylä.

Toinen metodi (kuin Chambonnièresin) on ensimmäisenä kuolleen Couperinin, joka loisti sävellystekniikallaan, toisin sanoen oppineella tutkimisella. Ja tätä soittoa tapaa arvostivat asiantuntijat, koska se oli täynnä sointuja ja rikastettu dissonansseilla, päämäärätietoisuudella ja jäljittelyllä.⁴⁰⁸

Italialaisten vaikutteiden jälki näkyy Couperinin *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerissa* peittelemättömänä toccatatyylistä perittyinä tehokeinoina. Preludin aloitussointu jäljitteleeikin täysin yksiselitteisesti Frobergerin italialaistyylistä *Toccataa I*.⁴⁰⁹ Froberger kuitenkin esittää notaatiossaan soinnun paljon pelkistetympin, mikä saakin pohtimaan, kirjoittiko Couperin alkusointunsa auki Frobergerin soittotapaa jäljitellen. Hän nimittäin kirjoitti aivan kuin olisi täydellisesti omaksunut italialaisen

406 Ranskalaisen cembalokoulun nuottilähteistä merkittäviä ovat julkaistujen laitosten ohella käsikirjoitukset (MS). Suurista käsikirjoituskokoelmista tunnetuimmat ovat Pariisin kansalliskirjaston *MS Bauyn* (Ms RésVm7 674–675) ja Berkeleyyn kirjaston *MS Parville* (MS-778). Laajin ja merkittävin 1600-luvun cembalomusiikkia sisältävä käsikirjoitus, *MS Bauyn*, on François Lesuren mukaan todennäköisesti kuulunut Bauyn d'Angervilliers -suvulle (Manuscrit Bauyn 1977: johdanto). Kopioimisajan kohta on epäselvä, mutta eri arvioiden mukaan se sijoittuu vuosien 1658 ja 1706 välille. Kappaleet on koottu säveltäjittäin. *MS Bauyn* on laajin Chambonnièresin ja Louis Couperinin musiikin käsikirjoituslähde. Se sisältää myös monien Chambonnièresin oppilaiden, Hardelin, d'Anglebertin, Lébèguen ja Étienne Richardin kappaleita. Lisäksi kokoelmassa on myös muiden ranskalaisäveltäjien, Girolamo Frescobaldin, Johann Jacob Frobergerin ja Luigi Rossin sävellyksiä. *MS Parville* on toinen merkittävä Louis Couperinin musiikin käsikirjoitus ja peräisin noin vuodelta 1670.

407 ”Nous n'avons de ce Musicien que trois suites de Pièces de Clavecin d'un travail & d'un goût admirable: elles n'ont point été imprimées, mais plusieurs bons Connoisseurs en Musique les ont manuscrites & les conservent précieusement” (Titon du Tillet 1732–1743: 403).

408 ”L'autre methode est celle du premier mort des Couperins, qui a excellé par la composition, c'est à dire par ses doctes recherches. Et cette maniere de jouer a esté estimée par les personnes scavantes, à cause qu'elle est pleine d'accords, & enrichie de belles dissonances, de dessein, & d'imitation.” (Le Gallois 1984 [1680]: 74.)

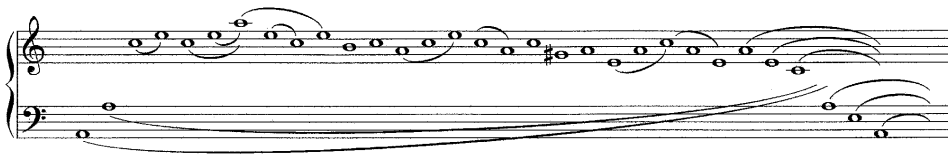
409 Froberger 1979: 2. Ks. myös Ledbetter 1987: 92–94.

toccatatyylin käytännön, jossa pyritään välttämään soinnin sammumista. Girolamo Frescobaldi, jolta Froberger toccatatyylinsä omaksui, antaakin *Toccatojensa* esipuheessa äänen jatkumiseen tähtäviä soitto-ohjeita.

Toccatojen alut on soitettava hitaasti ja arpeggiando. Pidätyksissä tai dissonansseissa, myös teosten keskellä, (nuotit) lyödään (uudestaan) yhtä aikaa, jotta soitin ei jäisi tyhjäksi. Tällaista lyömistä voidaan toistaa soittajan mielen mukaan.⁴¹⁰

”Soittimen tyhjäksi jättämättömyys” on Frescobaldin käyttämä vertauskuva cembalon resonanssista. Jos sammuvan kielen sointia ei uudisteta uudella äänellä, soitin jää ikään kuin tyhjäksi. Italialaisessa toccatatyylissä, jonka aineksia Couperin käytti musiikissaan vapaasti, ongelma ratkaistaan soittamalla sammuvan äänen seuraksi uusi ääni sointia jatkamaan. Tunsiko Couperin Frescobaldin *Toccatojen* esipuheen? Jollei, hän kuitenkin omaksui sen kuvailemaa tyyliä suoraan Frobergerilta, joka puolestaan oli oppinut sitä Frescobaldilta itseltään. *Prélude à l’imitation* osoittaakin, että Frescobaldin soinnilla täyttämisen reseptit päätyivät hänen sävelkieleensä havainnoinnin ja jäljittelemisen metodein.

Prélude à l’imitation de M^r Froberger on hersyvä teos, joka avautuu jokaisella soitto-kerralla uudelta kannalta ja ikään kuin esittelee itseään eri suunnista. Kappaleen alkusointu edustaa yhtä cembalokirjallisuuden hienoimmista esimerkeistä uloskirjoitetusta murto-soinnusta. Esimerkissä 64 havainnollistettu Couperinin preludin aloitussointu täyttää cembalon ja ympäröivän tilan täydellä soinnilla. Se käsittää heti kättelyssä neljä oktaavia.



Esimerkki 64. Alkusointu, Louis Couperin: *Prélude à l’imitation de Monsieur Froberger*.⁴¹¹ Preludin aloitussoinnun ääntä jatkava vaikutus perustuu soinnilla täyttämiseen.

410 ”Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio et arpeggiando: è così nelle ligature, o uero durezza, come anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar uoto l’Ist-romento: il quale battimento ripigliarassi à bene placito di chi suona” (Frescobaldi 1980 [1637]: ei sivunumeroa).

411 Couperin 2009: 21.

Preludin ensimmäinen ele ponnistaa suuresta A:sta toiseen oktaaviin sytyttäen soimaan cembaloni lähes koko äänialan. Tunnustelen sointia, kun sormet painuvat koskettimille yksitellen ja jättävät kaikki äänet soimaan. Annan sitten soinnun lähteä kiertymään itsensä ympäri, ja tarkastelen jokaista kierrosta, jotka Couperin nivoo toisiinsa sointuun kuulumattomilla *acciacaturilla*, Le Gallois'n sanoin sointia rikastuttavilla dissonansseilla. Couperin soveltaa Frescobaldin ohjetta lyödä hiipunut kieli soimaan uudelleen aina tarvittaessa vaikka kappaleen keskellä. Sointua ei soitetakaan vain kerran, vaan sen sävelet syttyvät yhä uudelleen eri rekistereissä useita kertoja, peräkkäin, päällekkäin ja eri asemissa. Sointu on kuin kubistinen maalaus, jonka kautta tekijä tarkastelee todellisuutta samaan aikaan monesta eri suunnasta.

Kuuntelen sävelten välistä tilaa ja vakuutun, että siinä on äänen taika-aines, cembalon sielu. Jokainen syttyvä ääni liittyy soljuvaan virtaan, josta yksikään ääni ei yksin ole vastuussa. Tätä sointia en luo, mutta vaikutan sen muotoon kosketuksellani, artikulaationi valinnoilla ja ajoituksellani. Annan soinnun vyöryä sormieni lävitse ja seuraan nyt, kuinka sen melodinen kaarros piirtyy kaiken soinnin ylle. Melodian ääriiviiva on sen auktoriteetti, kuin antiikin temppeli, jota soivien pilarien rivistö varassaan kannattelee. Se täyttää äänellisen tilan kokonaan edessään horisontin suuntaisesti. Couperinin melodia on uskollinen myös ranskalaiselle maulle. Seuraan sen liikettä, joka suuntautuu ensin ylöspäin ja laskeutuu sitten loppuaan kohti hitaammin alaspäin tasapainoisesti kaareutuen. Sointu näyttääkin ranskalaisuutensa erottumalla selvästi napolilaisesta toccatatyylin aloitussoinnusta, jonka liike suuntautuu dramaattisesti suoraan alaspäin.⁴¹²

Kun katson preludin nuottikuvaa, mielessäni syntyy helposti kuva näppäilysoitimesta. Kokonuottinotaatio on perua luuttupreludeista, eikä sitä kahlitse tahtiviivojen osoittama metrisyys. Silti preludit eivät etene mielivaltaisesti. Kuten Ledbetter toteaa, preludien notaatio ei merkitse esittäjän täydellistä vapautta, eikä sitä ole tarkoitettu improvisatorisen musisoinnin pohjaksi. Kokonuottinotaatio antaakin soittajalle tarkat esitysohjeet ja toimii kuten luuttutabulatuuri, jossa soinnun äänien määrä ja paikka, dissonanssit ja korukuviot on ilmaistu. Luutun soinnilliset tehokeinot yhdistyvät Couperinin käsissä ongelmitta virtuoosiseen kosketinsoittamiseen.⁴¹³

412 Frescobaldia varhaisemmat napolilaiset toccatasäveltäjät, Giovanni de Macque ja Ascanio Mayone, ovat kirjoittaneet toccatojen alkuihin alaspäisiä murtosointuja (Tagliavini 1983: 303–304).

413 Ledbetter 1987: 93.

Jätän yhden luuttumaisista soinnuista soimaan ja jatkan poimien cembalostani yhä kirkkaampia ja täsmällisempiä uusia ääniä. Couperinin musiikki syntyy sormieni alla ja syttyy elämään niiden keskittyneestä energiasta. En tee mitään ja kuuntelen vain, kun cembalon äänten kuoro laulaa eri rekistereissä. Ainoa tavoitteeni onkin nyt saada soitin täyttymään soinnilla, johon voin upota. Kasvatan intensiteettiä, ja diminuutiot jättävät jälkeensä suuria soinnin patsaita, joiden resonanssia jään kuuntelemaan.

Prélude à l'imitationin italialainen laulullisuus on muutakin kuin äänen jatkamisen taidetta tai Frobergerin kuvioiden lainoja. Couperin nimittäin jäljittelee mielestäni epäsuorasti myös Frescobaldin toccatojen vokaalisia esikuvia, madrigaalia ja basso continuo -resitatiivia. Frescobaldi kertoo toccatojensa julkaisun esipuheessa, että soivia affekteja ja vaihtuvia kuvioita käyttävä soittotyyl⁴¹⁴ periytyi vokaalimusiikista, tarkemmin sanottuna uusien madrigaalien esittämiskäytännöstä.

Ensinnäkin, tällainen soittotapa ei saa olla tahdinlyönnistä⁴¹⁵ riippuvainen, mikä käytäntö on havaittavissa uusissa madrigaaleissa, jotka vaikeudestaan huolimatta tulevat helpommiksi, kun tahtia lyödään milloin veltosti, milloin nopeasti ja pidättäen tai kokonaan pysähtyen niiden affektien tai sanojen merkityksen mukaan.⁴¹⁶

”Uusilla madrigaaleilla” Frescobaldi todennäköisesti tarkoittaa ainakin ferraralaisen opettajansa, Luzzasco Luzzaschin (1545–1607), erittäin dimинуoituja madrigaaleja.⁴¹⁷ Niissä ei pyritä kappaleen läpi rytmiseen yhdenmukaisuuteen vaan affektin ja tekstin mukaan joustavaan temponkäsittelyyn. Madrigaalin esittäjä maksimoi näin tekstin tunnetilan.

Tactusen säännönmukaisuus oli vielä Frescobaldin aikana normi, johon oli totuttu etenkin polyfonisessa tyyliässä. Siitä poikkeaminen oli yksi niistä keinoista, joilla affektia eli tunnekokemusta alettiin välittää elävässä esityksessä 1600-luvun

414 Frescobaldi käyttää sanamuotoa ”la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità, di passi” (Frescobaldi 1980 [1637]: Al lettore. ei sivunumeroa).

415 *Tactus* on tahdinlyönnin käsite mensuraalimusiikissa, mutta sen vaikutukset ulottuvat 1700-luvulle saakka. Yksi *tactusen* lyönti tarkoittaa kahta käden iskua, jotka vastaavat vahvaa tahtiosaa (*positio*) ja heikkoa tahtiosaa (*elevatio*). Frescobaldin aikana yksi *tactus* oli puolinuotin mittainen. (Mayer Brown & Bockmaier 2001: 918.)

416 ”Primeramente: che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quatunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta portandola hor languida, or ueloce, è sostendola etianđio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole” (Frescobaldi 1980 [1637]: Al lettore. ei sivunumeroa).

417 Luzzaschin madrigaalikirja [1601] on kirjoitettu virtuoosiselle vokaaliyhtye *Concerto delle donne*, joka toimi ja konsertoï Ferraran herttuan hovissa (Strainchamps 2015).

alussa. Rytmisestä säännönmukaisuudesta ja järkkymättömästä maailmankuvasta irtautumisen symbolina affekti edustaakin hetkellistä haltioitumista ja jotain tavallisuudesta poikkeavaa. Tunnelataus tulee myös lähemmäs kuulijaa, jonka osuus yksilöllisenä, tuntevana ja osallistuvana osana musiikkiesitystä korostuu.

Cembalisti Colin Tilneyn mukaan madrigaalityylin affektin ja tekstin mukaan vaihteleva *tactus* on läsnä monissa Couperinin preludien *passageissa*.⁴¹⁸ Voin itsekin yhtyä tähän. En pysty tuntemaan *tactusta* preludia soittaessani, mutta aistin sen kaltaisen järjestyksen ja epäjärjestyksen välisen suhteen. Jään kuuntelemaan bassoääniä, jotka harvakseltaan pistäytyvät *passage*-kuvioiden lomassa. Ne tukevat kohti taivaita suuntautuvaa, enkelten ja kukka-aiheiden saattelmaa alttarilaitetta, jonka rakenne tuskin koristuksiltaan erottuu. Kun sieluni kurkottaa kohti taivaallisia korkeuksia soittaessani tätä jumaliakin sykehdyttävää musiikkia, bassoäänit vetävät minut takaisin maapallolle. Mukaan tarttuu cupidojen siipien höyhenistä irronnutta nöyhtää.

Frescobaldi on epäilemättä tarkoittanut ”soivilla affekteilla ja vaihtuvia kuvioita käyttävällä soittotyylillä” myös joukkoa vakiintuneempia uuden tyylin esittämis-käytäntöjä,⁴¹⁹ jotka kuuluvat italialaiseen resitatiiviin. Suurimmassa osassa Frescobaldin toccatoista esiintyy pitkiäkin puhuvia jaksoja, ja *recitar cantandosta*⁴²⁰ tulee niissä ikään kuin *recitar suonando*. Myös *tactuksen* vaihtelevuus kuului italialaiseen resitatiiviin, ja esimerkiksi Giulio Caccini kehottaakin puolittamaan kirjoitettuja aika-arvoja tekstin ajatusten mukaan.⁴²¹ Ranskalaisessa resitatiivissa tilanne ei ollut merkittävästi erilainen, sillä kuten Jean Rousseau toteaa, säännöllisen tahdinlyönin katsottiin kahlitsevan ilmaisu.

Voidaan edelleen huomata, että resitatiivissa harvoin lyödään tahtia, koska iskujen tasa-arvoisuus usein määräisi ennalta affektien sielun ja liikkeen.⁴²²

418 Tilney 1991 (3): 7

419 Uuden tyylin vaikutteita Frescobaldille tarjosivat hänen asuinpaikkunsa Ferraran instrumentaalimusiikki, vuosina 1580–90 kukoistanut madrigaalityyli sekä Carlo Gesualdon (1566–1613) ja Luzzasco Luzzaschin ilmaisuvoimaiset madrigaalit. Frescobaldi opiskeli Luzzaschin johdolla Ferrarassa, jossa hän eli vuoteen 1607 saakka, kunnes sai paikan Roomasta ensin Santa Maria in Trasteveren ja myöhemmin Pietarinkirkon urkurina. Luzzaschilta Frescobaldi oppi ainakin kontrapunktia, hienostunutta diminuointia ja harmoniaoppia. (Hammond 2002: 40–41.)

420 *Recitar cantando* tarkoittaa italialaisessa varhaisbarokissa laulaen puhumista, jossa ilmaisu painottuu puhumiseen (Järviö 2011: 23).

421 Järviö 2011: 178–179.

422 “On peut encore remarquer que dans le recitatif on bat rarement la Mesure, parce que l'égalité de ses temps préjudicieroit souvent au mouvement & à l'esprit de la passion” (Rousseau 1710, ks. Gordon-Seifert 2011: 332).

Couperinin preludien toccatamaisten kuvioiden ja harmoniaan perustuvan järjestyksen välinen suhde synnyttää mielessäni kuvan resitatiivista. Vaikka melodisuus ei ole preludityylissä millään tavalla hallitsevaa, *Prélude à l'imitationin* ylä-äänessä erottuu paikoitellen resitoiva laulustemma, jota säestää alaaänten basso continuo, kuten esimerkissä 65. Myös Sempé ja Tilney ovat huomioineet yhteyden.⁴²³ Tilney pitääkin resitatiivia *prélude non mesuré*n lähimpänä vokaalisena vastineena, koska molemmat moduloivat pakottomammin kuin säännönmukaisempi musiikki.⁴²⁴



Esimerkki 65. Resitoivaa preluditekstuuria, Louis Couperin: *Prélude à l'imitation de M^r Froberger*.⁴²⁵ Preluditekstuuria, joka muistuttaa basso continuo -resitatiivia.

Mielikuvat Couperinin *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerin* ja italialaisten vokaalisten esikuvien yhteydestä ovat syntyneet työstettyäni kappaletta monien vuosien aikana esityksiä varten. Minun oli vaikea löytää preludiin esittämistapaa, joka olisi tyydyttänyt. Hidas ja viipyilevä lähestyminen, johon luuttumainen notaatio johdattaa, toimii paikoitellen, mutta ei sovi mielestäni preludin kiihkeään sävyyn. Kuten Tilney huomauttaa, cembalon ääni ja erityisesti nopeasti hiipuvat bassoäännet määrittelevät cembalopreludeissa ajankäytön ja fraseerauksen.⁴²⁶ Etenkin resitatiivin puhuvuuden esille tuleminen edellyttää mielestäni virtuoosista lähestymistapaa. *Prélude à l'imitationissa* myöskin sekä *non mesuré*-osat että keskelle asettuva imitaatiojako ovat niin pitkiä, että hidas ja viipyilevä esittämisnopeus läpi koko kappaleen ei tunnu senkään takia vakuuttavalta.

423 Sempé 2013: 70.

424 Tilney 1991 (3): 7.

425 Couperin 2009: 27.

426 Tilney 1991 (3): 7.

Prélude à l'imitation de M^r Frobergerin ensimmäinen preludijakso lähenee loppuaan. Tätä resitatiivia esittää kriitikkoja kohahduttanut tummaääninen roomalainen mezzosopraano, joka tunnetaan vavahduttavasta tekstinkäsittelystään ja huikean virtuoosisista, läpitunkevista kuvioistaan. Olen erittäin kokenut bassocontinuo-soittaja, eikä minua aivan helposti pudoteta pelistä! Nyt kuitenkin tuntuu siltä, että jos sukellan liikaa tähän viettelevään virtaan, ajaudumme yhdessä vaaralliseen vesiputoukseen. Joudun jo lähes hulluuden partaalle, kunnes tajuan olevani salissa vain cembaloni ja yleisön kanssa. Eihän täällä muita olekaan, mehän vain kaksin jäljittelemme Frobergeria, Frescobaldia, toccataa, madrigaalia, resitatiivia, puhetta ja ties mitä. Jäljittelemme mitä luonnollisinta kauneutta ja soimme majesteettisesti ja pakottomasti. Siksi jäinkin ohimenevän hetken ajaksi kuvittelemaan cembaloani roomalaiseksi primadonnaksi. Mutta ei, olemme yhä kauniita omia itsejämme, kauniita juurikin siksi, että jäljittelemme jotakin, jos mahdollista, vieläkin kauniimpaa ja täydellisempää.

6.3 Esittämisen nykyhetkessä

Esityksessäni on hiljainen hetki, ja minä ja soittimeni olemme tyhjiä. Olen juuri päättänyt Louis Couperinin *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerin* ensimmäisen osan ja kääntänyt nuotinlehtä. Salissa vallitsee odottava hiljaisuus, ja kuulen vain, kun eturivissä istuvan kuulijan tuoli narahtaa hänen painonsa alla. Tunnelma on keskittynyt. Seuraavaksi tulen soittamaan preludin kolmijakaisen imitaatiotyylillä kirjoitetun väliosan, jossa tanssillisuus ja laulullisuus yhdistyvät.



Esimerkki 66. Melodia, B-osa. Louis Couperin: *Prélude à l'imitation de M^r Froberger*.⁴²⁷

427 Transkriptio: Roman Chlada.

Couperinin preludin välijakson päämelodia esimerkissä 66 on kaunis ja täydellinen. Se tekee ensin pienemmän kaaroksen ylhäältä alaspäin ja sitten jyrkemmän ennen kaareutumistaan takaisin ylöspäin. Lopuksi se kaareutuu alaspäin loivasti kohti päätösääntänsä. Kokonaisuudessaan melodia on hieman yli kahden tahdin mittainen, ja lopetusääni on samalla uusi alku uudelle melodialle.

Olen valmistautunut esitykseen huolella ja harjoitellessani soittanut melodian kaaroksen hyräillen sitä samalla. Laulaminen soiton aikana on virittänyt aistini valppaammiksi ja herkistänyt sisäisen korvani kuuntelemaan intervallien liikkeitä. Nyt harjoituksen aika ohi, ja saan heittäytyä virran vietäväksi. Cembalon kaiku-pohjassa resonoi edelleen A-duuriharmonia, johon ensimmäinen vapaarytmisen jakso päättyi. Oikea käteni on valmistautunut soittamaan uuden, tyhjiydestä lähestyvän melodian, jonka liike on jo selkeänä mielessäni.

Käsi on vielä ilmassa, koska juuri hetki sitten nostin sen koskettimilta. Nyt se tarvitsee vain sopivan impulssin alkaakseen taas soittamaan. Mieleni järjestäytyy pulssin mukaiseksi ja olen yleisön kanssa hetkessä läsnä. Kutsun mieleeni pian soivan melodian liikkeen ja ennakoin sen ensimmäisen äänen muotoa. Annan kädelle luvan yhtyä liikkeeseen sopivalla hetkellä. Mieleni on kuin kapteeni, jonka käskyä käsi odottaa. Intentio aloittaa melodia tuntuu kehossani pienenä eteenpäin kallistumisena.

Nyt käteni lähtee seuraamaan koskettimilla melodian liikettä. Se on pian yhtymässä ensimmäiseen kohotahtiin ja sitä seuraavaan kaarokseen. Tunnen liikkeen ranteessani pienenä häivähdyksenä. Hyviin tapoihin kuuluu, että affekti paljastetaan jo kohonuotilla, joten annan tunnetilan solahtaa valmistautuvan käteni liikkeeseen. Melodia alkaa jo ennen kuin se alkaa, ja pian se laulaa kaihoisasti.

Cembalo on esittämisen nykyhetkessä kanssamusisoihjani. Tiedän, että jos olen yhtä sen ominaisuuksien kanssa, se soi äänenäni. Annan käden laskeutua koskettimistolle rauhallisesti. Kun sormi saavuttaa koskettimen pinnan ja ottaa mieleltäni vastaan impulssin alkaa soittamaan, havaitsen kädessäni pienen soikion muotoisen liikkeen, joka suuntautuu ulospäin sivulle ja ylös. Se tuntuu ranteessani ja kyy-närpäässä asti vapauttavalta. Aivan kuin jokin energia kulkisi käteni läpi ja suuntautuisi siitä ulos. Samalla sormeni painuu koskettimelle painovoiman seurauksena.

Kosketin tuntuu hieman tahmealta. Siinä on ehkä likaa tai hikeä sormestani. Konserttisalin kirkkaat valot korventavat niskaani ja otsaani, kitalakeni tuntuu kiuvalta ja minulla on kuuma. Epämukava tuntemus kuitenkin unohtuu, kun siirryn takaisin mielen toiselle tasolle, sinne, jossa melodia soi. Saan koskettimesta hyvän otteen kolmossormellani. Samassa silmänräpäyksessä menen soittimeni luistivasteen sisään ja keskitän huomioni cembalon plektraan. Nyt tunnen sormenpäätäni

herkissä hermoissa, kuinka yhdessä hyväilemme kieltä sen värähtäessä soimaan. Näppäsikö plektra vai sormeni? Jään kuuntelemaan kohonuotin soivaa häntää. Se on pelkkää sointia, särisevää resonanssia, joka tiedän syntyneen minun, cembaloni rautakielen ja kaikupohjan yhteistyöstä. Aikaa ei kulu nimeksikään, mutta minulle kohonuotti on soinut jo pienen ikuisuuden. Se tuoksuu pihkalta, ja sen väri on punertava.

Tässä hetkessä voin vaikuttaa seuraavan melodisen kaaroksen ilmaisuun, joka tuntuu mielessäni ja kehossani vielä mahdollisuutena. Olen päättänyt tänään korostaa pyöreyttä ja soljuvuutta melodiassa, jonka kaarrokset siintävät edessäni täydellisinä kuin Venuksen povi. Jos heittäytyisin nyt itse tunnetilan valtaan ja näyttäisin yleisölle miten koen musiikin, ei soittamisesta enää tulisi mitään. Aikomuksenani onkin vain välittää kaiho, ja apunani tehtävässä ovat instrumentti, mieleni selkeys, *jeu coulant* ja ajankäyttö.

Kohonuotti soi edelleen jossain maailmankaikkeudessa. Kappaleen *tactus* näyttäytyy nyt edessäni vakaana, ja tartun siihen luottaen, että sen keinahdukset pitävät minut ja sointini ruodussa. Sykähdysten välillä on luova tilani, vapauden nykyhetki. Vedän nyt kolmossormeni pois koskettimelta hellästi kämmeneen päin kuuntellen pientä särähdyttä, joka syntyy plektran takaisin vetäytymisestä. Seuraavaksi soittava neloseni liikkuu jo ja asettuu koskettimelle. Tunnen plektran vastuksen sormenpäässäni ennen painallusta. Kosketin painuu ja kuuntelen äänen syttymistä selkeänä kuin konsonantti. Ääni soi, ja samassa sormeni lähtee melodian liikkeen ohjaamana nousemaan koskettimelta ylöspäin. Kaikki sen nivelet ovat mukana liikkeessä kuin yhteisestä päätöksestä kärkinivelen kääntyessä hieman sisäänpäin. Juuri kun nelossormeni on jättämässä koskettimen, kolmossormi painaa seuraavaa ohimennen. Annan äänen soljua sormieni läpi, ja saatan sen samalla liikkeellä ensimmäisen tahdin viimeiselle neljäsosalle, jonka kakkossormi ottaa vastaan.

Kuuntelen soittoani tiedostaen kaiken aikaa, että se ei kuulosta minulle samanlaiselta kuin yleisölle. Cembalon avoin kansi ohjaa äänen soitinta vasten istuvia kuulijoita kohti, ja oma istuimeni sijaitsee toisessa suunnassa. En koskaan voi kuulla soittoani kuten yleisö. Minun ja soittimeni väliin jää nuottiteline, joka estää soinnin kantautumisen korviini, ja istun kaukana kaikupohjan kapeasta päästä. Saan jonkun käsityksen soivasta lopputuloksesta kuuloaistillani, mutta myös muut aistini, erityisesti se kuudes, ovat valppaina.

Olen vielä ensimmäisessä tahdissa. *Tactus* sykähtää pian uudelleen, ja aion ehtiä sen mukaan puolinuotilla. Kun tunnen sykähdyksen mielessäni ja kehossani, tottelen sitä, ja annan kolmossormeni painua koskettimelle vakaasti. Plektran näppäys kuuluu selkeänä ja edellisestä sävelestä irtonaisena. *Tactus* käväisi osoittamassa auktoriteettinsa ja laittamassa minut ruotuun, mutta ponkaisi nyt tästä pisteestä

matkaansa kohti kaikkeutta. Ennen kuin se taas palaa, on kulunut pieni ikuisuus, joka on minun.

Kun tunnen järjestäytymisen hetken taas lähestyvän, valmistautuu peukaloni ottamaan keinahduksen vastaan suurella kvinttihypyllä. Sen liike ponkaisee minut *taktuksen* syliin tällä kertaa niin vauhdikkaasti, että jään kyytiin. Kiidän sen ratsailla linnunradan toiselle puolelle mukanani melodian viimeinen laskeutuva kaarros. Liike ei ole nopeampi kuin alussa, mutta sen vauhti tuntuu kiitävän kuin valo. Käteni yhtyy voimakkaaseen virtaan, eikä mikään rytmisen tekijä häiritse minua. Liu'un. Tunnen melodian energian kehossani virtana. En yritä hallita liikettä, vaan annan sen vain tapahtua. Sormeni soljuvat koskettimilla, ja peräkkäiset äänet tuntuvat olevan kuin kiinnitetyt niihin ohuella valokuovalla. Cembaloni vierekkäisten kielten soinnit sekoittuvat aavistuksen pienen hetken ajan toisiinsa helähtäen. Ääni uudistuu jokaisella plektran sytytyksellä, ja jokainen uusi ääni kuulostaa hii-puvaa kirkkaammalta. Kuuntelen, kuinka tila niiden välillä soi.

JOHTOPÄÄTÖKSET

7 PETITE REPRISE

Olen tutkinut kirjallisessa työssäni laulamisen jäljittelemistä vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa nojaten lähtökohtaan laulamisesta kauneuden ja luonnollisuuden vertauskuvana. Laulamisen jäljittelemisellä viitataan Euroopassa laajasti sovellettuun musisoinnin lähestymistapaan, jossa lauluääntä pidettiin soittimiin nähden ylivertaisena, täydellisenä ja jäljiteltävänä instrumenttina. Jäljittelyn kohde oli lauluäänen luonto ja sen kaikki ominaisuudet, kyvyt ja tavat. Omassa tutkimuksessani keskityin cembalon luonnollisen äänen, artikulaation, laulamisen melodisuuden, vokaalisten ornamenttien ja äänen jatkuvuuden jäljittelemisen tutkimiseen cembalonsoitossa. Päätän tutkimukseni esittelemällä taiteellisen tutkimusprosessini tuloksia, havaintojani, ehdotuksia jatkotutkimukselle, lähestymistapojani ja niiden toimivuutta, prosessin vaikutuksia taiteelliseen työskentelyyni ja ehdotuksiani siitä, kuinka työni voi palvella cembalokollegiota.

7.1 Tutkimuksen tulokset

Taiteellisen tutkimukseni tärkein tulos on moniin osakokonaisuuksiin jaettava laulun esikuvan osoittaminen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalotaiteessa, sen musiikissa ja soittotavoissa. Laulamisen jäljitteleminen tapahtuu cembalon luonnollisen äänen tavoittelemisena kosketuksen ja artikulaation kautta, *coulér*-soittotavan mielikuvallisuudessa, *jeu coulantin* kehityskaaressa Chambonnièresin soittotavasta ranskalaiseen legatoon, vokaalisten ornamenttien cembalomusiikkiin integroituneissa ilmaisun tavoitteissa ja cembalon koko luonnollisen kapasiteetin käyttämisessä ja ylittämässä resonanssin kautta. Seuraavassa käsitelen kutakin tutkimustulostani laajemmin. Vastaan myös luvussa 1.2 esittämiini kysymyksiin.

Mitä laullisuutta ilmentävä soljuvuus merkitsee ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa?

Jeu coulant, vokaalinen ornamentointi ja äänen jatkaminen tarjoavat kukin näkökulman soljuvuuteen. Tutkimustuloksistani merkittävin, havaintoni ranskalaisissa lähteissä kuvatussa *couler*-käsitteestä, vastaa kysymykseen kuitenkin yksiselitteisimmin. Osoitan, kuinka sidottu artikulaatiotapa *couler* ilmentää cembalotekniikassa laulun esikuvaa ja mielikuvia. Se on konkreettinen ja lähteissä sanallistettu viittaus lauluäänen kaltaiseen soljumiseen, virtaamiseen ja jatkumiseen cembalomusiikin käytännössä. Yhdessä muiden havaitsemieni artikulaation käsitteiden, *détaché*, *distinction* ja *lié* kanssa se osallistuu ranskalaisen artikulaation monimuotoisuuteen. Tutkimukseni osoittaa, että ranskalaisen cembalokoulun artikulaatio onkin vivahteikkaampaa ja monimuotoisempaa, kuin mitä nykyajan pedagogiikassa painotetaan.

Couler voidaan vuosien 1650–1730 ranskalaisen cembalokoulun kontekstissa käsittää myös yleisemmin sitovien ja nivovien artikulaatio-, koristus- ja soittotapojen kokonaisuudeksi, jolla on kiinteä sidonnaisuus laulun esikuvaan. Havainnollistan, että *couler* sopii Niversin (1665), Saint Lambertin (1702) ja Rameaun (1724) kuvailemana melodian soittamiseen, koska ääni jatkaa edellisestä mutta ei peitä jälkimmäistä. Painotankin, että *couler* on vain muun muassa sitomista. Ennen kaikkea se on mielikuvalähtöistä soittoa, jolla jäljitellään laulun mielikuvaa, soljuvuutta, liukuvuutta ja virtaavuutta.

Osoitan tutkimuksessani myös *couler*-soittotavan kehityskaaren 1600-luvun puolivälistä 1700-luvun alkuvuosikymmenille. Käytän lähteenä Le Gallois'n postuumia kuvausta Chambonnièresin soiton *jeu coulantista*, jonka Mersenne on todennäköisesti havainnut jo 1630-luvulla. *Couler*'n yhteyden laulun esikuvaan mainitsee selväsanaisesti Nivers, mikä osoittaa osaltaan sen olleen kiinteästi mukana ranskalaisen klaveerikoulun soittotapojen muovautumisessa. Tätä vahvistaa myös *couler*-käsitteen toistuva esiintyminen *air de courin* tärkeimmän ornamentin, *port de voix'n*, yhteydessä 1600-luvun lopulla.

Couler'n monimuotoisuus ja mielikuvalähtöisyys ilmenevät myös François Couperinin tavassa käyttää *couler*-esitysmerkintää 1710-luvulta eteenpäin. Se ilmaisee soljuvuutta hyvin eri tyypisissä musiikillisissa ympäristöissä ja mukautuu eri tempoihin. Rameau esittelee hioutuneen näkemyksensä vuonna 1724 yhdistämällä *couler*-käsitteen cembalon perustekniikkaan, ranskalaiseen legatoon, joka eroaa olennaisesti saksalaisen 1700-luvun cembalokoulun irtonaisemmasta ihanteesta.

Edellä mainituin perustein esitän, että ranskalainen cembalokoulu, jossa soljuvuuden, laullisuuden ja virtaavuuden mielikuvia sisältävää *couler*-käsitettä

käytetään usein ilmaisemaan sitomista, on innoittunut laulun esikuvasta voimakkaasti. Sen valossa nykyisen cembalopedagogiikan ”artikulaatio”, perussoitto, jossa kahden äänen välille jätetään havaittava artikulaatioväli, edustaakin mielestäni puutteellista näkemystä cembalon artikulaation kokonaisuudesta ilmaisullisena äänen muotoilun keinona. Osoitan, että ranskalaiset lähteet puhuvat yksiselitteisesti kaikkialla ylläpidettävän legaton tärkeydestä. Muiden artikulaation vaihtoehtojen rinnalla legaton tulisi näin ollen olla perusta, jolle cembalotekniikka rakennetaan.

Millaisena laulun esikuva näyttäytyy vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa, ja miten sitä jäljitellään soittamisessa?

Matthesonin sanallistama yleiseurooppalainen näkemys, jossa laulun esikuva määrittelee soitinmusiikin sävellystapoja, näyttäytyy vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa monitasoisesti. Soitinmusiikki oli pitkälle 1700-lukua vokaalisista esikuvista vaikuttunutta. Myöhäisrenessanssin vokaalimusiikin äänen itsenäisyys, joka edellyttää esittäjältäkin horisontaalista etenevyyttä, ei täysin poistunut ranskalaisesta cembalomusiikista koko ajanjaksona. Myös aikakaudelle ajankohtaisempi vokaalinen esikuva, *air de cour*, määritteli sen muotoutumista. Esimerkiksi tasapainoinen melodia on Ranskan kultakauden cembalomusiikissa keskeinen ja aistittavissa musiikkiin sisään kirjoitettuna.

Laulullisen soittotyylin syntyä voidaan jäljittää 1600-luvun lopun cembalistien työskentelystä, erityisesti Jacques Champion de Chambonnièresin, joka loi soitollaan ja musiikillaan edellytykset Ranskan vokaaliselle cembalotyylille. Chambonnières näyttäytyy Le Gallois’n postumeissa kuvauksissa pythagoralaisen kaltaisena nerona, jolla oli kyky liikuttaa kuulijaa poikkeuksellisen herkän kosketuksen, hallitun virtuositeetin, soljuvan *jeu coulantin* ja rikkaan ornamentoinnin kautta. Kuten aiempi tutkimus on osoittanut, Chambonnières, laulavan cembalonsoiton isä, loi vokaalisesta perinteestä nousevan, melodisen ja soittimen luonnolliseen ääneen pohjautuvan cembalotyylin, jota nuorempi sukupolvi jäljitteli ja kehitti edelleen. Oma tutkimustulokseni lisää tähän kokonaisuuteen havainnon, että Chambonnièresin soljuva *jeu coulant* ilmensi *honnête homme* -herrasmiesseurueen arvomaailmaa nimenomaan siksi, että se sopi erityisen hyvin melodian soittamiseen. *Jeu coulant* toi esiin Ranskassa arvostetun *air de cour* -vaikutteisen melodian kaareuden ja sopi polyfoniseen sävellystyylisiin.

Couler-soittotavan tutkimukseni on tuonut täydennyksiä Chambonnières-tutkimukseen, ja osoitan, että myös Chambonnièresin muusikkopersoonaa valottaa ranskalaisen sointi-ihanteen ymmärtämistä. Päätelenkin, että *couler*-soittotavan kehitys monien vaiheiden kautta Chambonnièresin aikalaisia ihastuttaneesta

1630-luvun *jeu coulantista* Rameaun vuonna 1724 eriyttämäksi ja Jaques Duphlyn tunnistamaksi ranskalaistyyppiseksi legatoksi, soljuvaa mielikuvalähtöisyyttä ilmentäväksi cembalotekniikan perustaksi, lähti kehittymään Chambonnièresin herrasmieshyveiden ehdoilla. Tuon esiin myös aiemmasta, erityisesti Henri Quittardin (1901) tutkimuksesta poikkeavan tulkinnan *jeu coulantista*. Le Gallois'n kuvaama Chambonnièresin *jeu coulant* viittaa mielestäni laulamisen pitkää ääntä epäsuorasti jäljittelevään soittotapaan, jossa yhdistyvät selkeä sitovuus, kosketuksen helppous, *sprezzatura*, cembalon resonanssi ja melodisuus. Se kumpusi vokaalisesta esikuvallisuudesta ranskalaisen soitinmusiikin eriytymisvaiheessa ja integroitui osaksi kosketinsoitinmusiikin soittotapoja.

Ranskalaisesta cembalokoulusta voidaan johtaa myös muita laulun esikuvaa ilmentäviä ominaispiirteitä. Cembalon luonnollinen ääni on riippuvainen koskettamisen tavasta ja pakottomasti soiden jäljittelee lauluäänen täydellistä luontoa. Taiteellisen tutkimukseni valossa esitän, että plektran hallinta ennen näppäystä, sen aikana ja sen jälkeen on avain ääntä jatkavaan soittamiseen ja cembalistin tärkein äänen muotoilun väline. Sormen tuntuma plektraan ennen näppäystä määrittelee kosketuksen tavan. Näppäyksen ajoitus, artikulaatio ja sormivoiman kohdistaminen vaikuttavat äänen muotoon. Näppäyksen jälkeen soivan äänen yhdistäminen seuraavaan luo resonanssin. Esitän, että kosketuksella, joka nousee soittajan omista lähtökohdista ja tapahtuu hänen sisimpänsä ohjaamana on suuri merkitys affektiviestin välittymisen kannalta.

Käsittelen tutkielmassani laulamisen jäljittelemistä enimmäkseen soittamisessa, mutta osoitan myös muutamia laulun esikuvaa ilmentäviä 1600-luvun cembalomusiikin kirjoitustapoja. Yksityiskohtaiseksi esimerkikseni valitsin Jean Henry d'Anglebertin musiikin ja Béningne de Bacillyn vokaalisten ornamenttien vertailun. Tutkimukseni valossa päätelen, että d'Anglebertin cembalomusiikin auki kirjoitetut ornamentit ja äänen jatkamisen tehokeinot jäljittelevät suoraan vokaalisen esikuvan, *air de courin*, historiallisiin esityksiin sidottua ilmaisullisuutta. Vaikka en pysty todistamaan päätelmäni, seison sen takana muusikon intuitioni ohjaamana.

Esitän, että d'Anglebertin ornamenttien auki kirjoitetut versiot, kuten painoton *port de voix* ja *accent*, ilmentävät vokaalisia esikuviaan suorimmin, sillä ne ikään kuin muuhun tekstiin upotettuina pyörivät melodian muotoa ja vahvistavat sen ilmaisua. Osoitan myös, että tyypillisesti vokaalimusiikkiin kuuluville ornamentteille, kuten *doublement du gosier'lle* ja *soutien de la voix'lle* on löydettävissä ilmaisullisia vastineita d'Anglebertin säveltoistojen ja paisutusefektien muodossa. Myös diminuutioiden kohdalla vokaaliset vastineet selkiyttivät kokonaiskuvaani tästä cembalomusiikkiin vakiintuneesta ornamentista. Yleinen ornamentteja ja kuvioita koskeva ja taiteellisesta työskentelystä nouseva havaintoni on, että rinnastettuna

vokaalisiin esikuviinsa ja niiden ilmaisulliseen kontekstiin ne tuovat soittoon huomattavaa sisältörikkautta.

Ranskalaisäveltäjät kehittivät cembalolle lukuisia soittotapoja, jotka ilmentävät laulun esikuvaa akustisin keinoin. Tässä nojaan siihen lähteiden tukemaan pohja-ajatukseen, että jatkuvan äänen tuottaminen ei kuulu cembalon luontaisiin ominaisuuksiin. Ääntä jatkavat ja resonanssia lisäävät soittotavat, kuten sointujen murtaminen, diminuoinen ja etenkin moniäänisenä soljuva *style brisé*, ovat ensisijaisia. Esitän, että ne käyttävät hyväkseen cembalon koko kapasiteettia ja näin ylittävät sen luonnon. Esitän myös, että äänen jatkamisen tekniikat edustavat useimmissa tapauksissa laulamisen epäsuoraa ja kaksinkertaista jäljittelyä.

Havainnollistan tutkimuksessani myös, kuinka ääntä jatkavat soittotavat paljastavat etenkin Louis Couperinin soveltamina cembalon äänen suuruuden ja täydet kyvyt laulamisen jäljittelemisessä. Couperin on vienyt äänen jatkamisen taiteen huippuunsa tavalla, jossa yhdistyvät luutun resonanssin ja italialaisen vokaalisen runsauden jäljitteleminen. Hän tekee tämän täysin cembalon luonnollisen äänen ominaisuuksien ehdoilla hyödyntäen moniäänisesti soljuvassa teksturissa soittimen laajaa ambitusta. Aiempi tutkimus on osoittanut, että *Prélude à l'imitation de M^r Frobergerin* vaikutteet italialaisesta toccatasta ilmenevät Frobergerin kuvioiden jäljittelemisen kautta. Ehdotan taiteilijan kokemuksellani, että preludi jäljittelee epäsuorasti myös italialaisen toccatan suoria vokaalisia vaikutteita, madrigaalia ja basso continuo -resitatiivia.

7.2 Työtavoista ja työn hedelmistä

Taiteellisessa tutkimuksessa käyttämäni menetelmä, jossa olen yhdistellyt perinteistä tutkimusta, soittaen tutkimista, niistä syntyvää ajatusprosessia ja intuitiivista muusikon tietoa on mielestäni osoittanut laajemminkin sovellettavaa toimivuutta. Menetelmä sopii taiteilijalle, koska sen peruspilari, soittaminen, on avainasemassa tutkimustulosten saavuttamisessa ja ymmärtämisessä. Soittaminen ei kuitenkaan yksinään olisi riittänyt omassa tutkimuksessani päteväksi menetelmäksi, sillä olen kokenut ensiarvoisen tärkeäksi primäärilähteiden lukemisen. Ajattelen kuuluvani itsekin historian cembalistien jatkumoon, ja pyrin jatkuvasti ymmärtämään aikalaiskirjoituksia soittajan kokemuksen kautta. Myös alan tutkimuksiin tutustuminen on ollut keskeinen osa työskentelyprosessia. Taiteellista ja perinteistä tutkimusta yhdistelevässä menetelmässä on osoittautunut vahvuudeksi, että pitkä kokemukseni esiintyvänä cembalistina on mahdollistanut tulosten arvioinnin nimenomaan soittamalla.

Taiteellinen työskentely koostuu mielestäni soittajan henkilökohtaisesta yhdistelmästä soittamista, tutkimista, musiikin analyysia ja oman kehon kuuntelemista. Taiteellista työskentelyä sisältävässä menetelmässä haasteellisinta on työtavan subjektiivisuus, mikä on huomioitava koko ajan. Taiteellisesta kokemuksesta voidaan kuitenkin osoittaa muusikkoyhteisön yhteisiä päämääriä hyödyttäviä tekijöitä, mikä riippuu suuressa määrin taiteilijan kyvystä sanallistaa. Esimerkiksi soittamisen helppous, joka on luonteeltaan yksilöllinen kokemus, on näin mahdollista saattaa toistenkin koettavaksi. Taiteellisen työskentelyn menetelmän rikkaus ilmenee sen mahdollisuuksissa tuoda esiin näkökulmia, jotka muilla menetelmillä eivät avautuisi. Helppouden kokemuksen kohdalla taiteilijan reitti tavoitteen saavuttamiseksi voi hyödyttää muitakin taiteilijoita. Heidän helppouden kokemuksensa, joka edelleen muotoutuu yksilöllisesti, tuo jälleen uutta tietoa, jolloin kokemusten kokonaisuus voi muotoutua kaikkien taiteilijoiden yhteiseksi taidolliseksi pääomaksi.

Omassa tutkimuksessani olen pitäytynyt suurimmaksi osaksi melko kaukana työskentelyprosessini yksityiskohtaisesta sanallistamisesta. Olen kuitenkin valinnut paikoin intuitiivisen ja vapaamuotoisen tavan kirjoittaa, koska mielestäni se sopii parhaiten kuvaamaan taiteellista kokemustani. Itseäni on kuitenkin hyödyttänyt enemmän perinteisempi tutkimustyö ja kirjoitustapa. Tein tällaisen valinnan, koska pyrin painottamaan cembalokollegiossa tärkeää ja ajankohtaista aihetta, laulamisen jäljittelemistä, historiallisesta näkökulmasta. Tarkoitukseni oli kiinnittää lukijan huomio omaa tekemistäni enemmän aihettani koskeviin alkuperäislähteiden viesteihin ja käyttää tutkimisresurssijani niistä saatavilla olevan tiedon koaamiseen. Taiteellinen työskentely on kuitenkin tuottanut lähes kaikki tulokseni, vaikka en keskittynytäkään ensisijaisesti työtapojen sanallistamiseen. Menetelmää voisi kehittää suuntaan, jossa muusikon oma ääni tulee vieläkin selkeämmin esiin. Tämä kuitenkin on linjanveto, joka poissulkee aineistosta etäämmällä työskentelevän tutkijan näkökulman.

Tutkimukseni vaikutukset taiteelliseen työskentelyyni ovat olleet sitä ricasuttavia. Kasvanut tietomääräni artikulaatiosta on saanut minut yhä rohkeammin soveltamaan sitomista omassa soitossani. Taiteelliset päämääräni, joista cembalon äänen ytimen ja resonanssin käyttäminen on yksi tärkeimmistä, saavatkin tukea ranskalaisen artikulaation kuvauksista. Löydökseni *couler*-soittotavasta ja sen soljuvuudesta on myös avannut tien soinnin ja ilmaisullisen vapautumisen lisääntymiseen. Ne ovat johtaneet samankaltaisiin tuloksiin myös yhtyesoitossa.

Kosketuksen tutkimukseni antoi uutta syvyyttä suhteessani cembaloon. Kuvailenkin tutkielmassani kosketuksen taidetta omana prosessinani, johon osallistuvat soittimen äänenmuodostuksen tuntemus, tietoisuus omasta kosketuksesta, mielen selkeys, kääntyminen kohti omaa sisintä ja avautuminen kohti kuulijaa. Tutkivalla

suhteella instrumenttiin olen löytänyt henkilökohtaisen tapani koskettaa sitä. Olen päässyt testaamaan kosketuksen fyysis-henkistä kommunikaatiovoimaa tarkoituksettisesti lukuisissa konserttiesiintymisissäni, joissa olen suunnannut tietoisuuteni mielen ja kehon helppouden kokemuksen kautta musiikin affektiviestien jakamiseen. Yleisöpalautte on tällöin usein osoittanut, että viestini tavoitti kuulijan, liikkutti häntä ja tuotti merkityksellisen kokemuksen.

Tutkimukseni ornamenteista on muuttanut suhtautumiseni niihin. Näen ornamentit nyt ensisijaisesti nivovina ja ääntä jatkavina elementteinä, mikä tuo ulottuvuuden niihin myös kuvioina. Kun ne muotoilevat melodiaa ja lisäävät sointia, niiden käyttämisen syy muuttuu, eivätkä ne ole pelkkiä esityksen koristeita. Tämä havainto on avannut minulle uusia näköaloja ornamenteilla muuntelemiseen. Kuinka paljon enemmän voisimmekaan vaikuttaa sointiin, muunnella ja kehittää esityksiämme ornamentoinnin avulla? Käsittääkseni tässä ollaan yleisesti ottaen edelleen varovaisia, sillä vaikka ornamenttien keksimiselle on historialliset perusteet, nykyaikana syntyneet ideat eivät ole vanhan musiikin kentällä kovin muodikkaita. Omien ornamenttien rohkeampi käyttäminen esityksissä tulee uskoakseni kuitenkin jatkossa lisääntymään.

Näkemykseni artikulaatiosta on tuonut vaihtoehdoisen kannan nykyisen cembalopedagogiikan käsityksiin, ja jokainen asiantuntija voi muodostaa aiheesta oman mielipiteensä. Esittelemäni vokaalisia esikuvia seuraava cembalotyyli voi toimia myös innoittajana cembalonsoiton opiskelijoille. 1600-luvun ranskalaista cembalomusiikkia voi lähestyä esimerkiksi Chambonnièresin luovaa tapaa jäljitellen sen sijaan, että vain yhden mahdollisen version tarjoava nuottikuva toimisi ylimpänä auktoriteettina.

Mikä tärkeintä, prosessin aikana minulle on syntynyt suuri joukko uusia miellelyhtymiä, minkä ansiosta koko keskeinen cembalo-ohjelmisto näyttäytyy nyt uudessa valossa. Olen esimerkiksi muodostanut vaihtoehdoisia näkemyksiä siitä, miksi cembalomusiikki on kirjoitettu niin kuin se on kirjoitettu. Monet alun perin cembalistsilta tuntuvat soittotavat, kuten *style brisé*, murtosointutyyli ja cembalomusiikin rikas ornamentointi paljastavat nyt laajemman, laulun esikuvan sitoutuneen esteettisen kokonaisuuden.

Tutkimukseni voi innoittaa myös taiteellisia jatkotutkimusaiheita, joista mainittakoon muutamia. Laulamisen jäljittelemisen estetiikasta odotan mielenkiinnolla uusia avauksia täysin erilaisista näkökulmista. Kosketuksesta löytyy myös paljon tarttumapintoja. Niin ikään tulokseni vokaalisista ornamenteista cembalomusiikin ilmaisussa voivat innoittaa cembalisteja lähestymään d'Anglebertin cembalomusiikkia ja sen ornamentteja selkeämmin *air de courin* vokaalisen esikuvallisuuden kautta ja innoittaa jatkotutkimuksen pariin.

Cemalon ja Ranskan välinen rakkaustarina on soinnin runsautta, kauneutta ja suuruutta, johon cembalistien tehtävä on yhtyä kirkkain mielin. Cemalon majesteettinen sointi on pysäyttävä ja nautittava elämys, joka ansaitsee tulla kuulluksi yhä tiedostetummin. Soittimen kyky välittää merkityksellisiä kauneuden kokemuksia saa arvoisensa todistuksen vuosien 1650–1730 ranskalaisen cembalomusiikin kautta.

LÄHTEET

Apel, Willi 1965. *Masters of the Keyboard*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Apel, Willi 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*; transl. and rev. by Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1778 [1753, 1762]. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*. Herausgeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Berlin: Christian Friedrich Henning. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.

Bach, Carl Philipp Emmanuel 1995 [I osa: 1753¹, 1787³; II osa: 1762¹, 1797²]. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bach, Johann Sebastian 1972 [1723]. *Inventionen und Sinfonien*. Herausgeben von Georg von Dadelsen. Kassel: Bärenreiter.

Bacilly, Bénigne de 1993 [1679]: *L'Art de bien chanter augmenté d'un Discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*. Réimpression de l'édition de Paris, 1679. Genève: Édition Minkoff.

Bacilly, Bertrand de 1987 [1688]. *Les Airs Spirituels De M^r de Bacilly. Dans un plus grand nombre et une plus grande perfection, que dans les precedentes Editions. P^{re} Partie*. Paris: G. de Luine. Näköispainos. Béziers: Société de musicologie du Languedoc.

Bedos de Celles, Dom 1966 [1778]. *L'Art du Facteur d'Orgues. Quatrieme partie*. Faksimile-Nachdruck herausgeben von Christhard Mahrenholz. Kassel: Bärenreiter.

Bianconi, Lorenzo 1987. *Music in the Seventeenth Century*. Translated by David Bryant. Cambridge: Cambridge University Press.

Bluteau, Olga 1997. De Mithou à Chambonnières: Documents et analyses concernant le dynastie Champion. *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales* 8 (9, *Les musiciens au temps de Louis XIV*): 87–102. Paris: Éditions Jean-Michel Place.

Caswell, Austin B. (translation and edition) 1968. *Bénigne de Bacilly: A commentary upon the Art of Proper Singing. Remarques curieuses sur l' Art de bien chanter. Bénigne de Bacilly 1668*. New York: The Institute of Medieval Music.

Chambonnières, Jacques Champion de 1670. *Les pièces de clavessin, Livre Second*. First edition. Paris: Chez Jollain. Viitattu 31.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/99079>.

- Chambonnières, Jacques Champion de 1991 [1670]. *Les pièces de clavecin. Livre Premier*. Paris: Chez Jollain. New York: Performers' facsimiles.
- Chaouche, Sabine 2001. *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Couperin, François 1713 (1717 printing). Premier livre de pièces de clavecin. First edition (reissue). Paris: Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut. Viitattu 21.8.2016. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/319616>.
- Couperin, François 1716. *L'Art de toucher le clavecin*. First edition. Paris: Chés l'Auteur, le Sieur Foucaut. Viitattu 20.2.2014. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/302585>.
- Couperin, François 1717. *Second livre de pièces de clavecin*. Paris: l'auteur, Foucault. Viitattu 19.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/107611>.
- Couperin, François 1933 [1717]. *L'Art de toucher le clavecin*. Herausgeben von Anna Linde. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Couperin, François 1972 [1713]. *Pièces de clavecin premier livre*. Édition par Kenneth Gilbert. Paris: Heugel & Cie.
- Couperin, François 1987 [1730]. *Quatrième livre de pièces de clavecin*. Fac-similé Jean-Marc Fuzeau. Courlay: Editions J.M.Fuzeau S.A.
- Couperin, François 1988 [1722]. *Troisième livre de pièces de clavecin*. Fac-similé Jean-Marc Fuzeau. Courlay: Editions J.M. Fuzeau S.A.
- Couperin, Louis 1970. *Pièces de clavecin*. Édition par Alan Curtis. Paris: Heugel & Cie.
- Couperin, Louis 2009. *Unmeasured preludes from the Bauyn Manuscript (ca. 1658)*. Edited and Typeset by Steve Wiberg based on a facsimile of the Manuscript. Due West Editions. Viitattu 22.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/39431>.
- D'Anglebert, Jean-Henry n.d.[1689]. *Pièces de clavecin*. Paris: Chez l'Auteur. Viitattu 17.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/296306>.
- D'Anglebert, Jean-Henry 1975 [1689]. *Pièces de clavecin*. Premier volume. Édition par Kenneth Gilbert. Paris: Heugel.
- Dictionnaire 1694*. Dictionnaire de l'Académie française, 1694. 1ère édition. Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie Française. Viitattu 19.12.2015. <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html>.
- Dictionnaire 1762*. Dictionnaire de l'Académie française, 1762. 4ème édition. Paris: Chez La Vve de B. Brunet. Viitattu 6.1.2016. <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html>.

- Diruta, Girolamo 1997 [1597]. *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna*. Venezia: Alessandro Vincenti. Näköispainos. Bibliotheca musica bononiensis. Bologna: Arnaldo Forni Editore.
- Fader, Don 2003. The Honnête homme as a Music Critic: Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music. *The Journal of Musicology* 20 (1): 3–44.
- Forkel, Johann Nikolaus 2004. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Herausgeben, kommentiert und mit registern versehen von Axel Fischer. Toinen painos. Reprint der Erstaussgabe Leipzig 1802. Kassel: Bärenreiter.
- Frescobaldi, Girolamo 1980 [1637]. *Partite et Toccate Libro Primo*. Roma: Nicolo Borbone. Näköispainos. Firenze: Studio per edizioni scelte.
- Froberger, Johann Jacob 1979 [1649, 1656, 1658]. *Oeuvres complètes pour clavecin en 2 tomes et 2 volumes. Tome 1*. Édition par Howard Schott. Paris: Heugel & Cie.
- Fuller, David 1976. French Harpsichord Playing in the 17th Century – after Le Gallois. *Early Music* 4 (1): 22–26.
- Fuller, David 1993. "Sous les doigts de Chambonniere". *Early Music* 21 (2): 191–202.
- Genewein, Claire 2014. *Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text: Quellen und moderne Umsetzung*. Academy of Creative and Performing Arts, Faculty of Humanities, Leiden University. Viitattu 8.5.2015. <http://hdl.handle.net/1887/26920>.
- Geoffroy, Jean-Nicolas 2007. *Livre de pièces de clavecin de tous les tons naturels et transposés. Paris, Bibliothèque Nationale de France MS. Rés. 475. Works by Jean-Nicolas Geoffroy. Part 1*. Edited by Mary Tilton. New York: The Broude Trust.
- Godøy, Rolf Inge, Leman Marc (edited by) 2010. *Musical gestures. Sound, movement and meaning*. New York, London: Routledge.
- Gordon-Seifert, Catherine 2011. *Music and the language of love: Seventeenth-Century French Airs*. E-kirja. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press. ProQuest ebrary. Web. 6 January 2016.
- Gustafson, Bruce 1979. *French harpsichord music of the 17th century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*. Vol. 1. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Gustafson, Bruce 2004. France. *Keyboard Music before 1700*. Second edition. Edited by Alexander Silbiger. New York, London: Routledge: 90–146.
- Hammond, Frederick 2002. *Girolamo Frescobaldi*. Traduzione di Roberto Pagano. Palermo: L'Epos.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.

- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-first Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hays, Elisabeth 1994. *F.W.Marpurg's "Anleitung zum Clavierspielen" (Berlin, 1755) and "Principes du clavecin" (Berlin, 1756): Translation and Commentary*. Volume I. Facsimile pr. Dissertation Stanford University 1977. Ann Arbor. Michigan: UMI Research Press.
- Hervonen, Antti 2004. *Tuki- ja liikuntaelimestön anatomia*. Tampere: Lääketieteellinen Oppimateriaalikeskus.
- Hill, Keith, Plodger, Marianne 2005. *The Craft of Musical Communication*. Edited by Cleveland Johnson. Viitattu 11.5.2015. <http://www.musicalratio.com/gpage.html>.
- Hovi, Minna 2013. Miksei preludeita, Monsieur Chambonnières? Ginzburgilainen tutkielma puuttuvista preludeista. *Trio 2* (2): 6–30.
- Hämäläinen, Kati 1992. *Ranskan barokin klaverimusiikki. Solistisen klaverimusiikin nuottilähteet n. 1650–1730 ja niiden modernit laitokset*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitos.
- Hämäläinen, Kati 1994. *François Couperin: L'art de toucher le clavecin – Cembalon soittamisen taito*. EST-julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hämäläinen, Kati 2003. Port-de-voix painottomana etlyöntinä. *Urut ajassa. Julkakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Peter Peitsalo (toim.). Helsinki: Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin osasto ja Organum-seura r.y.: 169–190.
- Jaucourt, Louis de (D.J.) 1765. Hakusana "toucher". *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Viitattu 22.8.2015. http://alembert.fr/index.php?option=com_content&id=760278236.
- Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Järviö, Päivi 2014. Sielun haavoja avaamassa. Puhumisen ja laulamisen äänenlaatuun runsaudesta 1600- ja 1700-lukujen Ranskassa. *Musiikki 1–2*: 52–75.
- Karttunen, Assi 2006. *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kosovske, Yonit Lea 2011. *Historical Harpsichord Technique: Developing la douceur du toucher*. E-kirja. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press. ProQuest ebrary. Web 6 January 2016.
- Kottick, Edward L. 1987. *The Harpsichord Owner's Guide. A Manual for Buyers and Owners*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Laukkanen, Anne-Maria, Leino, Timo 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.

- Ledbetter, David 1987. *Harpsichord and Lute Music in 17th Century France*. London: Macmillan Press.
- Le Gallois, Jean 1984 [1680]. *Lettre de Mr Le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique*. Paris: Estienne Michallet. Näköispainos. Genève: Minkoff Reprint.
- Lescat, Philippe 1992a. *Agréments* teoksessa Benoit, Marcelle (toim.) *Dictionnaire de la Musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Librairie Artème Fayard: 6.
- Lescat, Philippe 1992b. *Double* teoksessa Benoit, Marcelle (toim.) *Dictionnaire de la Musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Librairie Artème Fayard: 245–246.
- Lindley, Mark 1994. Renaissance Keyboard Fingering teoksessa *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Kite-Powell, Jeffrey T. (edited by) New York: Schirmer books: 189–199.
- Malmgren, Markus 2015. *Nuotin vierestä soittamisen taito. Näkökulmia kenraalibasson olemukseen*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Manuscrit Bauyn 1977. *Manuscrit Bauyn: Pièces de clavecin c. 1660*. Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vm7 674–675 / Introduction de François Lesure. Facsimilé du ms Bibliothèque Nationale, Paris. Genève: Minkoff Reprint.
- Marais, Marin 2000 [1725]. *The Instrumental Works. Volume 5, Pièces de viole. Cinquième livre*. Edited by John Hsu. New York: The Broude Brothers Trust.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm 1970 [1765]. *Anleitung zum Clavierspielen. Zwei Teile in einem Band*. Repografischer Nachdruck der zweiten verbesserten Auflage Berlin 1765. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.
- Mattheson Johann, 1999 [1739]. *Der vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten*. Herausgeben von Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter.
- Mayer Brown, Howard & Bockmaier, Claus 2001. Tactus. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 24. London: Macmillan Publishers: 917–918.
- McClary, Susan 2012. *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley, US: University of California Press. ProQuest ebrary. Web. 7 May 2016.
- Mersenne, Marin 1965 [1636]. *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Traité des instruments a cordes*. Édition facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'Auteur. Paris: Centre national de la recherche scientifique.
- Moroney, Davitt 1976. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. *Early Music* 4 (2): 143–151.

Moroney, Davitt 2001. Prélude non mesuré. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 20. London: Macmillan Publishers: 294–296.

Moroney, Davitt 2003. Couperin, Marpurg and Roser: a Germanic Art de Toucher le Clavecin, or a French Wahre Art? *The Keyboard in Baroque Europe*. Christopher Hogwood (edited by). Cambridge: Cambridge University Press: 111–130.

Mustonen, Elina 2006. *Tanssi yli koskettimien: Ranskalainen sarja nro 5 G-duuri, BWV 816, Johann Sebastian Bachin cembalonsoitonopetuksen peilinä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Neumann, Frederick 1978. *Ornamentation on Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press.

Nicot, Jean 1960 [1621]. *Thésor de la langue française tant ancienne que moderne. Exact et très facile acheminement à la langue française (1606), – – et de Nomenclator octilinguis, – – (1606)*. Reproduction en fac-simile par Jean Masset, par Adrian Junius, Fondation Singer-Polignac. Paris: A et J Picard. Viitattu 19.12.2015. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8621x>.

Nivers, Guillaume Gabriel 1987 [1665]. *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église*. Esipuhe: *Observations sur le toucher et jeu d'orgue*. Paris: R. Ballard. Näköispainos. Courlay: Editions Jean-Marc Fuzeau.

Oramo, Anna-Maaria 2002. *Affektioppi vai affekti-ilmio?* Lopputyö. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Orkesterisoitinten osasto.

Palladio, Andrea 2009 [1570]. *I Quattro Libri dell'Architettura*. E-kirja. Venezia: Dominico de Franceschi. Viitattu 1.10.2015. http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/palladio/i_quattro_libri_dell_architettura/pdf/palladio_i_quattro_libri_dell_a.pdf.

Pöhlh, Annamari 1993. *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta*. Taiteilijakoulutuksen lisensiaatintutkintoon liittyvä tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Quantz 1985 / 2001 [1752]. *On playing the flute. The classic of Baroque Music Instruction*. Second Edition. Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber.

Quittard, Henri 1901. Un claveciniste français du XIIe siècle. Jacques Champion de Chambonnières. *La Tribune de Saint Gervais, bulletin mensuel de Schola Cantorum* 1–5. Viitattu 15.6.2014. http://www.musimem.com/Chambonnières__Quittard.pdf.

Rameau, Jean-Philippe 1731. *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments*. Paris: Chez Boivin, Le Clair, l'Auteur. Viitattu: 22.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/107485>.

Rameau, Jean Philippe n.d. [1724]. *Pieces de clavessin avec une methode pour la mecanique des doigts*. Paris: Ches Charles-Etienne Hochereau; Boivin; l'Auteur. Viitattu: 22.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/97194>.

- Rameau, Jean-Philippe 1965 [1760]. *Code de musique pratique*. Facsimile of the 1760 Paris edition. New York: Broude Brothers.
- Rameau, Jean-Philippe 1990 [1724]. *Pièces de clavecin avec les textes complets et originaux du compositeur, ainsi que plusieurs reproductions en fac-similé*. Viides painos. Kassel: Bärenreiter.
- Ranum, Patricia 2001. *The Harmonic Orator: The phrasing and Rhetoric Of the Melody In French Baroque Airs*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) 2009. *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Restout, Denise (toim.) 1964. *Landowska on Music*. Collected, edited and translated by Denise Restout, assisted by Robert Hawkins. London: Secker & Warburg.
- Rousseau, Jean-Jacques 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Vve Duchesne. Viitattu 7.12.2015. <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-7966>.
- Saint-Lambert, Michel de 1974 [1702]. *Les principes du clavecin contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier*. Paris: Christophe Ballard. Genève: Minkoff Reprint.
- Saint Lambert, Michel de n.d. *Les Principes du clavecin*. Amsterdam: Estienne Roger. Viitattu 22.8.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/176112>.
- Santa Maria, Tomas de 1962 [1565]. *Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das klavichord zu spielen sei*. Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella. Köln: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel & Co.
- Schröder, Jaap 2007. *Bach's Solo Violin Works. A Performer's Guide*. Yale University Press.
- Sempé, Skip 2013. *Memorandum XXI: Essays & Interviews on Music & Performance*. Paradizo.
- Sharpin, Grégoire 1992. *Chambre du roi (musique de la)* teoksessa Benoît, Marcelle (toim.) *Dictionnaire de la Musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Librairie Artème Fayard: 124–125.
- Spieth, Noëlle 2015. *Le toucher du clavecin à la lecture de François Couperin, Saint Lambert et Rameau*. Le site de l'association "Clavecin en France". Viitattu 30.6.2015. <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article111>.
- Strainchamps, Edmond 2015. Luzzaschi, Luzzasco. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Viitattu 14.1.2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17234>.
- Streng, Adolf (toim.) 1997. *Latinalais-suomalainen sanakirja*. Viides painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

- Tagliavini, Luigi Ferdinando 1983. The Art of "Not Leaving the Instrument Empty": Comments on Early Italian Harpsichord Playing. *Early Music* 11 (3): 299–308.
- Tessier, André 1967. *La vie et l'œuvre de Chambonnières*. Esipuhe teoksessa Chambonnières, Jacques Champion de. *Oeuvres complètes*. Brunold & Tessier (toim.) 1925. Paris: Senart. New York: Broude Brothers.
- Tieteen termipankki*. Artikulaatio. Viitattu 20.12.2015. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:artikulaatio>.
- Tilney, Colin 1991. *The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord. France 1660–1720*. Vol. 2 ja Vol. 3. London: Schott.
- Titon du Tillet, Évrard 1732–1743. *Le parnasse françois. Tome 1*. Paris: impr. De J.-B. Coignard fils. Viitattu 22.9.2015. [ark:/12148/bpt6k1041669n](http://n.ark:/12148/bpt6k1041669n).
- Tosi, Pier Francesco 1743 [1723]. *Observations on the Florid Song; or, sentiments on the Ancient and Modern Singers*. Translated into English by Mr. Galliard. 2nd English edition. London: J. Wilcox. Viitattu 22.4.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/69822>.
- Tunley, David 1982. *Couperin*. London: British Broadcasting Corporation.
- Tunley, David 2004. *François Couperin and "The Perfection of Music"*. E-kirja. Abingdon, Oxon, GBR: Ashgate Publishing Group. ProQuest ebrary. Web. 6 January 2016.
- Tyler, James 2001. Campanelas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 4. London: Macmillan Publishers: 885.
- Vicentino, Nicola 1555. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre. Viitattu 9.7.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/114662>.
- Wachsmann, Klaus 2001. Instruments, classification of. 1. Introduction: the classification scheme of Hornbostel and Sachs. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 12. London: Macmillan: 418–419.
- Walther, Gottfried 1732. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer. Viitattu 9.7.2015. <http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/59687>.
- Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. Proefschrift ter verkrijging van Doctor. Universiteit Leiden. Viitattu 29.9.2015. <http://hdl.handle.net/1887/16226>.

LIITE

TOHTORINTUTKINNON OPIN- JA TAIDONNÄYTE -KONSERTTISARJA

KONSERTTI I

ROOMASTA PARIISIIN n. 1650

29.9.2011. Musiikkitalo, Organo-sali

Anna-Maaria Oramo, cembalo

ROOMA – Laulun imitoinnin ihanne

Johann Jacob Froberger: Toccata XVIII

Girolamo Frescobaldi: Capriccio sopra l'aria "Or ch'è noi rimena" in partite,
Toccata settima, Balletto III, Corrente e passacagli

Johann Jacob Froberger: Fantasia IV sopra Sol, La, Re, Partite auff die Mayerin

Girolamo Frescobaldi: Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut

PARIISI – Tansillisuus ja affektit liikkeessä

Sarja d-molli

Toccata II (Froberger) – Prélude (Louis Couperin) – Allemanda – Couranter – Sarabanda
– Gigue (Froberger)

Sarja C-duuri

Prélude (Couperin) – Allemande le Moutier (Jacques Ch. De Chambonnières) & Double de Moutier – Courante – Courante – Sarabande (Couperin) – Tombeau fait à Paris sur la mort de M. Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure (Froberger) – Passacaille (Couperin)

KONSERTTI 2

O DULCIS VIRGO – MUSIIKKIA 1600-LUVUN VENETSIASTA

19.5.2012. Helsingin Tuomiokirkon krypta

Tuuli Lindeberg, sopraano ja ARGO ensemble:

Tuomo Suni ja Dora Asterstad, barokkiviulu

Heidi Peltoniemi, barokkisello

Jani Sunnarborg, dulcian

Anna-Maaria Oramo, cembalo

Biagio Marini: La Foscarina

Alessandro Grandi: O quam speciosa

Claudio Monteverdi: Laudate Dominum

Giovanni Picchi: Pass'è mezzo

Biagio Marini: Sonata a cornetto o violino e basso

Tarquinio Merula: Gaudeamus Omnes

Dario Castello: Sonata prima a sopran solo

Natale Monferrato: Alma redemptoris mater

Claudio Merulo: La Cortese

Alessandro Grandi: O quam tu pulchra es, Jesu mi dulcissime

Dario Castello: Sonata Undecima

Claudio Monteverdi: Confitebor tibi Domine

KONSERTTI 3

FROTTOLE E MADRIGALI

17.11.2013. Musiikkitalo, Camerata-sali

Hanna Järveläinen, sopraano

Giovanni Cantarini, tenori

Elizabeth Rumsey, viola d'arco, viola da gamba ja lirone

Eero Palviainen, luuttu, kitara ja teorbi

Anna-Maaria Oramo, cembalo

Anon./ Josquin des Prez: Fortuna desperata / Poi che te hebi nel core

Pierre Attaignant: Fortune, laisse moy la vie

Marchetto Cara: Io non compro più speranza

Andrea Antico: Vergine bella

Antonio Caprioli: Sotto un verde e alto cupresso

Anon.: Passo e mezzo

Laurentius Bergomotius: Ave Maria gratia plena

Jacob Arcadelt: Il bianco e dolce cigno

Girolamo Dalla Casa / Riccardo Rognono: Ancor che col partire

Orazio Vecchi: So ben mi ch'a bon tempo

Giovanni Gabrieli: Labra amorose è care

Luzzasco Luzzaschi: Aura soave

Diego Ortiz: Recercada primera sobre "O felici occhi miei"

Philippe Verdelot: Madonna per voi ardo

Marco da Gagliano: Prologo

Johann Nauwach: Amarilli

Giulio Caccini: Angel divin' da luminosi giri

Paolo Quagliati: Toccata

Francesco Rasi: Ardo ma non ardisco

Emilio de Cavalieri: Dalle più alte sfere

Giacopo Peri: Al fonte al prato

KONSERTTI 4

CEMBALOILTA SYKSYN VÄREISSÄ –
CHAMBONNIÈRES, KELLOT JA PUINEN KUKKO

11.9.2014. Musiikkitalo, Organo-sali

Anna-Maaria Oramo, cembalo

Jacques Ch. de Chambonnières: Sarja a-molli

Allemande – Courante – Double de la Courante – Courante – Sarabande – Gaillarde

William Byrd: The Bells

Jan Pieterszoon Sweelinck: Onder een linde groen

Louis Couperin: Prélude à l'imitation de Mr. Froberger

Claudio Merulo: Ricercar del terzo tuono

Giles Farnaby: Woody-cock

Jean-Henry d'Anglebert: Sarja D-duuri

Allemande – Courante – Sarabande – Gigue – Chaconne de Galatée (par M Lully)

– Tombeau de Mr. de Chambonnières

KONSERTTI 5

TOCCATE E MADRIGALI – DIALOGI

2.12.2015. Musiikkitalo, Organo-sali

Katja Vaahtera, sopraano

Anna-Maaria Oramo, cembalo

Girolamo Frescobaldi: Toccata Prima (Libro II)

Giulio Caccini: Dolcissimo sospiro, Amor ch'attendi

Luzzascho Luzzaschi: O primavera

Girolamo Frescobaldi: Toccata Undicesima (Libro II)

Ascanio Mayone: Toccata quarta

Girolamo Frescobaldi: Toccata ottava (Libro I)

Claudio Monteverdi: Ohimè ch'io cado, Eri già tutta mia

Claudio Merulo: Susanne un jour

Giovanni B. Bovicelli: Io son ferito ahi lasso del Palestrina

Girolamo Frescobaldi: Toccata Terza (Libro I)

Claudio Monteverdi: Quel sguardo sdegnosetto, Maledetto sia

Michelangelo Rossi: Toccata Settima



Laulun esikuva liittyi 1600- ja 1700-luvuilla luvulla kiinteästi säveltämiseen ja esittämiseen, ja myös soittotavat kehittivät sen saattelemina. Taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssä cembalisti Anna-Maaria Oramo tutkii laulun esikuvaa vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja laulamisen jäljittelemistä soittajan lähestymistapana. Hän nostaa esiin laulun merkityksen cembalonsoitossa, kosketuksessa, artikulaatiossa, ornamentoinnissa ja resonanssissa. Oramo myös käsittelee soljuvuutta laulun vertauskuvana kolmen taiteellisen näkökulman kautta. Historiallisia lähteitä hyödyntäen hän tuo taiteilijan näkökulman ranskalaisen cembalomusiikin tutkimukseen.

ISBN: 978-952-329-035-8 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-036-5 (SÄHKÖINEN)
EST 28 (ISSN 1237-4229)

JUVENES PRINT
TAMPERE 2016

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DOCMUS-TOHTORIKOULU