

KONSTEN ATT TALA GENOM MUSIK

Om sambandet mellan text och musik i kantaten *La Mort de Didon*

Seminariearbete

Hösten 2021

Sofia Pettersson-Fernholm

Konstuniversitetets Sibelius-Akademi

Avdelningen för klassisk musik

Huvudämne tidig musik

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Konsten att tala genom musik. Om sambandet mellan text och musik i kantaten <i>La Mort de Didon</i> .	37
Tekijän nimi	Lukukausi
Sofia Pettersson-Fernholm	Syksy 2021
Aineryhmän nimi	
Vanhan musiikin aineryhmä	
<p>Tarkoituksena oli tutkia tekstin ja musiikin välistä yhteyttä Michel Pignolet de Montéclairin säveltämässä ranskalaisessa barokkikantaatissa <i>La Mort de Didon</i>, pyrkimyksenä lisätä ymmärrystä kyseisestä genrestä. Lähtökohtana toimivat aikakauden käsitykset retoriikasta musiikin kontekstissa. Menetelminä käytettiin musiikki- ja tekstianalyysiä. Teoreettinen viitekehys on musiikkitutkimus, ja tutkielma kuuluu myös HIP-tutkimuksen (<i>historically informed performance practice</i>) piiriin, tavoitteen ollessa antaa historiallisesti tiedostava näkökulma vanhan musiikin esittämiselle. Tutkielman tulokset voi nähdä osana HIP-tutkimusta.</p>	
Hakusanat	
<p>tidig musik, early music, barock, baroque, retorik, rhetoric, kantater, cantatas, antikens mytologi, classical mythology, historisk uppförandepaxis, performance practice</p>	
Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä	
21.12.2021 Assi Karttunen	

INNEHÅLL

1 INTRODUKTION	4
2 <i>LA MORT DE DIDON</i> : KONTEXT	6
2.1 Kantatens tonsättare Montéclair	6
2.2 <i>La Cantate Française</i>	7
2.2.1 Definition och ursprung	7
2.2.2 Den franska kantatens karakteristika	8
3 <i>LA MORT DE DIDON</i> : TEXTEN	10
3.1 Dido och Aeneas	10
3.2 Svensk översättning av kantatens text	12
4 RETORIK I MUSIK	14
4.1 Definition av retorik och dess ursprung	15
4.2 Retoriken i barockens musik – Tyskland, Italien	16
4.3 Retorik i 1600-talets Frankrike	17
4.3.1 Descartes' <i>Om själens passioner</i>	18
4.3.2 Affekter	19
4.3.3 Källor som tangerar ämnet retorik i musik	20
5 <i>LA MORT DE DIDON</i> : ANALYS	23
5.1 Första recitativet	23
5.2 Första arian	28
6 AVSLUTNING	31
7 KÄLLFÖRTECKNING	33
8 BILAGOR	35

1 INTRODUKTION

Musiken beskrivs av många som ett språk, och den liknelsen är långt ifrån ny. Den franska retorikern Bernard Lamy konstaterar i sitt verk *L'Art de Parler* att språk är lika mycket ljud som det är tankar, och menar att principerna för musikens och talets ljud torde vara desamma (Karttunen 2006, 76). Hans verk publicerades år 1675, och trettio år senare började de franska kantaternas blomstringsperiod, under vilken Michel Pignolet de Montécloirs (1667–1737) kantat *La Mort de Didon*, den här uppsatsens analysobjekt, såg dagens ljus.

I den franska kantaten kombineras förvånansvärt många av mina intressen: det franska språket, som jag har studerat i fem år och ännu en dag tänker lära mig tala flytande, barockmusik, som jag fått stifta bekantskap med bl.a. genom yrkesstudier i blockflöjt och cembalo, samt litteratur och närmare bestämt poesi, som jag valt att fördjupa mig i ytterligare i formen av pågående studier på kandidatnivå. Det var en kittlande tanke att inom ramen för min uppsats undersöka något som faktiskt kombinerar dessa områden.

Jag har valt att koncentrera mig på sambandet mellan text och musik, då det är något som fascinerar mig. På vilka sätt påminner de två konstarterna om varandra? Tonsättare och flertalet skribenter under barocken såg ett samband mellan talekonsten och musiken, vilket ledde till att en del av dem ville tillämpa retorikens principer på musik, medan andra underströk musikens förmåga att övertyga i sig självt. Min andra frågeställning är hur tonsättarna tänkte då de ville uttrycka innehållet i en text med musikaliska medel - och vilka är då dessa medel?

Målet är att öka förståelsen av och därmed lyfta fram fransk barockmusik, och närmare bestämt den franska kantaten, genom att analysera en central aspekt i den. Min metod är musik- och textanalys, och faller inom ramen för *historically informed performance practice*, HIP, en forskningsinriktning vars mål är att ge ett historiskt förankrat perspektiv på uppförande av tidig musik (en approach som också tillämpas på betydligt senare musik). Hur jag närmar mig materialet påverkas också av att jag själv är musiker,

och den praktiska erfarenhet av uppförande av barockmusik på barockinstrument som det innebär. Kapitlet om tankeströmningarna kring musik och dess sätt att påverka lyssnaren under 1600-talets senare hälft kan karakteriseras som en överblick. Referensramen är musikforskning samt forskningslitteratur som kan beskrivas som HIP.

Mina primära källor är originalmanuskriptet av kantaten *La Mort de Didon* (som innehåller både texten och musiken) samt filosofen René Descartes (1596–1650) inflytelserika avhandling *Om själens passioner* (1649). Som sekundärlitteratur har jag valt artiklar och avhandlingar som belyser ämnet ur olika perspektiv, av vilka man kan nämna Assi Karttunens doktorsavhandling *Humanismen perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730* (2006) och Jonathan Gibsons artikel ”A Kind of Eloquence Even in Music”: *Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France* (2008).

Jag börjar med att ge en kontext för verket som analyseras genom att berätta om tonsättaren och den franska kantaten som genre (kapitel 2). Då det inte enbart är musiken som analyseras, utan även texten, ger jag en kontext även åt den, och dyker således också in i myten som fungerar som ram för kantattexten (kapitel 3). För att få en bättre insyn i tankeströmningarna i 1600-talets Frankrike, som torde ha påverkat även kantatens tonsättare Montéclair, undersöker jag vad periodens källor säger om bl.a. retorik, retorik i musik och känslor i musik (kapitel 4). Till sist analyserar jag sambandet mellan text och musik i *La Mort de Didon*, en kantat ur Montéclairns första samling *Premier livre* (kapitel 5).

2 LA MORT DE DIDON: KONTEXT

2.1 Kantatens tonsättare Montéclair

Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) var en fransk tonsättare, också omtyckt som lärare, och under sitt liv gav han också ut några teoretiska skrifter, av vilka *Principes de musique* utgör en viktig källa om ornamentation i fransk vokalmusik under barocken. Han föddes i Andelot i nordöstra Frankrike och flyttade till Paris vid tjugo års ålder, där han också verkade fram till sin död. Montéclair's instrument var *basse de violon*, ett stråkinstrument som är lite större än cellon, och det var det instrumentet han spelade i Paris operaorkester från år 1699 fram till året han dog. (Anthony 2001; Robinson & Holman 2001.)

Montéclair var en mångsidig tonsättare och skrev musik i ett stort antal genrer. Hans kantater, utgivna i tre samlingar mellan 1709 och 1728, utgjorde några av de första franska kantaterna, och de är 24 till antalet: 20 på franska och fyra på italienska. I sina sceniska verk (bl.a. operan *Jephté*) var Montéclair skicklig på att utnyttja olika klangfärger, och i sina operamanuskript ger han mer specifika instruktioner för framförandet än sina samtida tonsättarkolleger (t.ex. ska hornen “spela mycket mjukt för att härma ljudet av en jakt som pågår långt borta” i operabaletten *Les festes de l'été*). Den delvis samtida tonsättaren Rameau tog influenser av Montéclair till sin dramatiska musik. (Anthony 2001.)

2.2 *La Cantate Française*

2.2.1 Definition och ursprung

Begreppet kantat kommer från italienskans verb *cantare*, som betyder att sjunga (Karttunen 2006, 5). Genren kan definieras som ett verk för en eller flera sångstämmor med instrumentalt ackompanjement. Kantaten har sitt ursprung i 1620-talets Italien och kom att bli en av de viktigaste vokala genrerna under barocken. I början hade den en småskalig form med endast continuo-ackompanjement, men med tiden växte den i både längd och omfattning: En del kantater har orkesterackompanjement och hämtar element ur operagenren. Fram till det sena 1600-talet var kantaten främst en profan genre, sedan uppkom kyrkokantaten med bl.a. satser för kör - en genre som var populär speciellt i den protestantiska kyrkan i Tyskland. (Timms et al. 2001.)

I Frankrike börjar den franska kantatens – *cantate française* - historia lite senare, kring år 1700, och under de därpå följande trettio åren blomstrade genren; det här var en period under vilken det skrevs över 800 kantater i Frankrike (Karttunen 2006, 5). De första franska kantaterna såg dagens ljus under de sista åren av Ludvig XIV:s styre, då landets musikaliska centrum flyttade från Versailles till det kosmopolitiska Paris och därmed fick influenser bl.a. från den italienska musiken – den franska kantaten anses ha uppkommit just som en kombination av den italienska och franska stilen. (Tunley 2001.)

En orsak till kantatens framfart vid den här tiden var det ökade antalet akademier, societeter och salonger i Paris och det övriga Frankrike: Dessa skapade ett behov av musik som passade in just i de här sammanhangen. Musiknumren kunde inte vara lika storskaliga som de som uppfördes t.ex. vid kungens hov i Versailles. (Tunley 2001.) En stor del av kantaterna (bl.a. av tonsättare som Bernier, Campra och Clérambault) komponerades för att uppföras vid hertig Philippe d'Orléans' hov i Paris. Ett annat

centrum var slottet Sceaux, som vid den här tiden ägdes av hertigen av Maine. (Karttunen 2006, 7–8).

På 1720-talet uppkom också en ny konsertertradition (*Concert Français, Concert chez la Reine* m.fl.), och inom ramen för den uppfördes kantater i stor omfattning. Kantaterna som uppfördes var dock inte alla nyskrivna, utan flera skrevs innan 1720-talet. (Tunley 2001.)

2.2.2 Den franska kantatens karakteristika

I den franska kantaten kombineras den franska och italienska stilen, en sammansmältning som kallas (det gjorde den redan på 1700-talet!) *les goûts réunis* (Karttunen 2006, 5), vilket på svenska kunde översättas till “de förenade smakerna”. Men det var inte bara stilarna som möttes i den franska kantaten, idealet och målet var också att text och musik skulle smälta samman (Karttunen 2006, 5), något som tar sig i uttryck på flera olika sätt - hur det kunde göra det i praktiken återkommer jag till i det femte kapitlet.

Uppbyggnaden är enkel: Kantaten består ofta av sex satser varav tre är *da capo*-arior och tre recitativ, och texten förmedlar en intrig av något slag (Karttunen 2006, 5).

Kantaternas texter är i det flesta fallen profana. En person som hade stort inflytande på kantattexterna var Jean-Baptiste Rousseau: Hans dikter hade en fri struktur, händelserna var ofta hämtade från antikens mytologi och kunde oftast tolkas som allegorier, temat var ofta den sexuella kärleken, och den sista strofen utgör en typ av lärdom eller allmän sanning. (Tunley 2001.) Kantattexterna kunde också vara pastoraler som utspelade sig i Arkadiens idylliska värld, med kärleksscener mellan herdar och herdinnor (Wick 2016, 10). Förutom dessa motiv kunde kantattexterna, varav många publicerades i den litterära tidskriften *Mercure de France*, ha sitt ursprung i samtida händelser som t.ex. en kunglig födsel, eller vara hämtade ur litterära verk, t.ex. Don Quixote (Karttunen 2006, 7; Tunley 2001).

Man kan hitta många referenser till den grekiska ön Kythera, som enligt mytologin är ön där Venus föddes - i kantattexterna kan ön ändå anta drag från den franska naturidyllen (Tunley 2001). I sin avhandling tar Assi Karttunen (2006, 38–40) upp begreppet Natur, *La Belle Nature*, samt de många betydelser begreppet hade i 1700-talets Frankrike: Kopplade till Naturen fanns många filosofiska och estetiska tankar som sedan tog sig i uttryck i konsten. Karttunen hävdar att natur och naturlighet faktiskt är i kärnan av de franska barockkantaternas musik och dikter (2006, 40), och att de här tankarna motiverar användningen av mytologi:

“Den platonska synen på naturen som sanningens källa och en idealiserad genre kommer fram i kantaterna genom användningen av mytologi. Man upplevde det som mer ändamålsenligt att i kantaternas texter berätta en viss människotyps snarare än en exceptionell individs historia. Mytologin fungerade som ett enormt lager av människotyper och -öden. Kantaternas hjältar förblir hjältar från början till slut, och i deras liv finns inga “störande” detaljer.” (Karttunen 2006, 42.)

Det var inte bara kantattexternas författare som hämtade inspiration från antikens mytologi: Antiken uppfattades som en förebild, ett ideal, i den franska litteraturen i bredare bemärkelse. Det var också kring år 1700 som både Homeros’ *Iliaden* och *Odyssén* utkom på franska för första gången, i översättning av Anne Dacier. (Karttunen 2006, 9.)

3 LA MORT DE DIDON: TEXTEN

3.1 Dido och Aeneas

La Mort de Didon baserar sig på den mytologiska berättelsen om Dido och Aeneas. Vem författaren till kantattexten är vet man inte - den finns att hitta bl.a. i en samling kantattexter som sammanställts av J. Bachelier (1728, 124–127), tjugo år efter utgivningen av Montécloirs kantat. Myten härstammar från antikens Grekland, men i likhet med många andra myter gjorde romarna egna versioner av dem, i vilka de grekiska gudarna fick nya romerska namn (March 2014, vii-viii). Kantattexten som Montécclair använde sig av bygger på den version av myten som finns återberättad i den romerska poeten Vergilius' (70–19 f.Kr) epos *Aeneiden*. Verket beskriver den trojanske hjälten Aeneas' äventyr, och hans relation med Dido upptar bara en liten del av eposet.

Handlingen i *Aeneiden* är följande (March 2014, 21–25, 159): Aeneas är son till Venus, kärlekens gudinna, och den trojanske prinsen Anchises, och är således medlem i det trojanska kungahuset. Han är med och strider i det trojanska kriget, och efter att ha blivit sårad i strid tvingas han fly Troja. Av gudarna får han veta att det är hans öde att lämna Troja och skapa ett nytt kungarike. Aeneas och hans följare bygger ett skepp och åker ut till havs.

Efter många äventyr leder Venus dem till Karthago vid Libyens kust där Dido, dotter till den feniciska kungen av Tyros, är drottning. Venus skickar ner sin son Cupido för att Dido ska förälska sig i Aeneas, vilket hon också gör, uppmuntrad av sin syster Anna. Under en jaktutfärd tar Dido och Aeneas skydd i en grotta då en våldsamt storm bryter ut, och i grottan älskar de med varandra. Aeneas glömmer sin uppgift, att grunda det nya Troja.

Men då sänder Jupiter ut Mercurius för att påminna Aeneas om hans öde, och uppmanar honom att segla till Italien. Trots Didos böner lyder Aeneas gudarnas vilja, om än motvilligt, och lämnar Karthago tillsammans med sina följare.

Dido är otröstlig. Hon låter bygga en bål med de av hennes ägodelar som påminner henne om Aeneas. När hon sedan i gryningen ser den trojanska flottan segla ut på havet klättrar hon upp på bålen, upp på sängen i vilken hon så ofta älskat med Aeneas, och på den begår hon självmord med hjälp av ett svärd. Innan sin död uttalar hon en förbannelse över trojanerna, som kommer att uppfyllas genom de kommande krigen mellan Rom och Karthago. Bålen tänds.

Trojanerna ser Karthago i lågornas sken från sitt skepp, men i det här skedet vet de inte om att Dido är död.

Senare under trojanernas resa stiger Aeneas ner till dödsriket för att tala med sin döde far, och där möter han Didos skugga. Gråtande över hennes öde svär han åt henne att han lämnade Karthago mot sin vilja. Men Dido lämnar Aeneas i hat och bitterhet, och återförenas med sin första make, Sychaeus.

Efter några fler äventyr kommer Aeneas med sina följare till Italien, där han sedan efter en stor strid grundar staden Lavinium, det nya Troja, vars invånare senare kommer att grunda staden Rom.

I en tidigare myt om Dido framkommer att det är hennes onda bror Pygmalion som dödade hennes första make Sychaeus för att få dennes rikedomar, och det var den händelsen som fick Dido och hennes syster Anna att fly till Libyen. Genom ett smart drag lyckas Dido köpa tillräckligt land av kung Iarbas för att grunda sin egen stad Karthago. Enligt den här tidigare versionen av myten begår hon självmord efter att Iarbas pressat henne att gifta sig med honom med hot om krig – det här efter att Iarbas känt sig hotad av det växande Karthago. (March 2014, 159.) Ifall Montéclair kände till den här tidigare versionen är omöjligt att veta, och därmed är det också svårt att säga om de karaktärsdrag som Dido verkar besitta i den tidigare versionen (intelligens, driftighet) påverkade Montéclairs gestaltning av Dido.

3.2 Svensk översättning av kantatens text

‘Jag kommer aldrig att få se Aeneas igen!’

Utropar den övergivna Dido sorgset.

‘Är det verkligen sant att han reser bort?’

Han flyr långt från dessa stränder,

O Gudar, så godtrogen jag var!

Och hur lömsk var han inte!

Denna förrädare, lättare än

Vindarna som visar honom vägen,

Lämnar mig utan några sorger,

Sviker mig helt utan ånger.’

O du Kytheras Gudinna,

Ljuva Venus, är du mor till

Denna förrädare som charmat mig så?

Nej, han vet inte hur man älskar,

Men ack, hur man behagar vet han allt för väl.

O du Kytheras Gudinna...

Du trolösa Aeneas, varför lämnar du dessa stränder?

Njutning och lycka försvinner tillsammans med dig.

Varför vill du härska över

Fjärran länder

När min hand erbjuder dig

Karthagos spira?

Du lömska älskare, du ödesdigra dag!

Måste jag finna att den rara kärlekens broder

Är en bedragare?

Kungar av vågornas rike

åska, trolla fram ursinniga vindar.

Låt vågorna nå upp till skyarna
Så att hela universum blir till ett kaos.

Dundra, hämnas min skadade glöd
Rättvisa Gudar, hämnas sveket mot mig.
Dåna och sätt eld på menedaren
I självaste Thetis bröst.

‘Nej, stora Gudar, stopp!
Avhåll er från att ge vika för
Min befogade ilska
Låt mig välja mitt offer.
Aeneas finns i mitt hjärta och jag ska spetsa honom där.’

På ett bål, den ödesdigra scenen för hennes ursinne,
Hänger sig Dido åt sin vrede.
En dolk, en sorglig present av en nyckfull älskare,
En grym dolk genomborrar hennes hjärta:
Hon faller ner, hon dör
Hennes hjärta håller ännu av
förrädaren som hon inte kunde skada.
Hon dör på begravningsbålet
Som antänds av Kärlekens fackla.

Hur farligt är det inte
Att falla under
En nyckfull älskares besvärjelse.
Ett känsligt hjärta
Riskerar sin lycka
Den dag det ger vika.
Låt endast njutningen
Få styra våra begär.
Vi undviker besvikelser
Om kärlekens lekar

Inte lyckas snärja oss;
Jag bryter mina bojor.

Hur farligt är det inte...

(Utgående från en engelsk översättning från franska av Arlette Lemiux-Chené samt det franska originalet, se bilagan i kapitel 8)

4 RETORIK I MUSIK

Då man funderar på sambandet och relationen mellan text och musik under barocken möter man snabbt på begreppet retorik. Viljan att uttrycka texten med hjälp av musiken, eller i musiken, är nämligen något som kännetecknar den europeiska musiken under barocken (Bartel 1997, 57). Vilket retorikens förhållande till musiken egentligen borde vara var ändå ett väl debatterat ämne, och i Frankrike rådde det ingen konsensus om svaret på den frågan.

4.1 Definition av retorik och dess ursprung

Enligt Nationalencyklopedin kan begreppet retorik, som kommer från grekiskan, definieras som “dels vältalighet i praktiken, dels teorin om denna.” I sin bok *The Weapons of Rhetoric. A guide for musicians and audiences.* beskriver Judy Tarling retorik som “[...] ett speciellt sätt att tala [...] med målet att övertyga lyssnaren. Tal med målet att övertyga utnyttjar olika tekniker som påverkar lyssnarens emotionella reaktion för att denne ska ta till sig talarens åsikt” (2004, i).

Under en period från 1500–1800, inom vilken hela barocken ryms med, var det populärt att träna sig i konsten att tala. De klassiska texterna om retorik från antiken fungerade som utgångspunkt, och de fungerade också som inspiration för den mängd nya handböcker om retorik som såg dagens ljus på 1500–1600-talen. (Tarling 2004, i, 9, 11.) I Frankrike dominerade jesuiternas system *artes liberales* utbildningen fram till 1700-talet, vilket innebar att alla skolelever studerade talekonsten (Karttunen 2006, 73).

Tillsammans med den anonyma *Rhetorica ad Herennium* (ca 90 f.Kr.) var det de romerska skribenterna Quintilianus’ (35–96 e.Kr.) och Ciceros (106–43 f.Kr.) texter om retorik som blev de viktigaste för renässansmänniskorna. Båda tog inflytande av de grekiska retorikerna, och Cicero t.o.m. studerade i Grekland. Nämnvärt är också att de utövade sin talekonst själva. De romerska retorikernas verk inkluderar Quintilianus’ *Institutio Oratoria* och Ciceros *De Oratore*, *Orator* och *Brutus*. (Tarling, x, 9.)

Den klassiska retoriken hade tre uppgifter: *ut docet, moveat, delectat* - alltså att informera, övertyga eller beröra, och att underhålla eller behaga. Retoriken kan delas in i olika delar, vars antal kan variera men oftast benämns som *inventio, dispositio, elocutio, memoria* och *pronunciatio*. (Tarling 2004, 1.) I den anonyma *Rhetorica ad Herennium* förklaras dessa delar på följande sätt:

“Talaren ska [...] behärska Uppfinnande, Disposition, Stil, Memorerande och Framförande. Uppfinnandet innebär att planera ett material, sant eller sannolikt, som gör fallet övertygande. Disposition innebär att ordna och fördela materialet, tydligt bestämma vilken plats varje del ska få. Stil innebär att anpassa ord och meningar enligt det planerade materialet.

Memorerande innebär att kvarhålla material, ord och disposition i minnet på ett säkert sätt. Framförande innebär en elegant reglering av röst, ansiktsuttryck och kroppsspråk.” (*Rhetorica ad Herennium* ca 90 f.Kr., cit. Tarling 2004, 2.)

4.2 Retoriken i barockens musik – Tyskland, Italien

Enligt Tarling var retoriken en mycket betydande faktor i musikalisk komposition samt musikaliskt framförande under perioden från år 1500–1800 (2004, i). I franska källor från 1600–1700-talen blandas begreppen “tonsättare”, “konstnär” och “orator” ofta sinsemellan, vilket visar hur pass sammanlänkade musiken, poesin och talekonsten var (Karttunen 2006, 73).

Men hurdana uttryck det retoriska tänkandet fick på olika håll i Europa varierade. I Tyskland uppkom en systematisk “musikalisk retorik”, som skulle utgöra en motsvarighet till de språkliga disciplinerna, inom ramen för *musica poetica*-traditionen (Bartel 1997, 57). Den här traditionen fokuserar framför allt på den kreativa kompositionsprocessen, och är således avskild från framförandet av musiken (Karttunen 2006, 71).

I Italien å sin sida tog tonsättarna modell av talekonsten snarare än disciplinen retorik – man sökte imitera en talare eller skådespelare framom att följa de regler som retoriken presenterade. Fokuset låg på pronuntiatio, vilket ju är den av retorikens delar som är viktigast för skådespelare. Till pronuntiatio hör också ornamentering, som var långt utvecklat i Italien. (Bartel 1997, 59.)

De retoriska figurerna, som låg i fokus i *musica poetica*, kunde visserligen finnas med i de italienska tonsättarnas musik, men italienarna – varken skribenter eller tonsättare - verkar inte ha varit intresserade av att nämna dem vid namn. Vincenzo Galilei, en av medlemmarna i den berömda *Camerata*-cirkeln i Florens, uppmanade i stället tonsättare

att observera mänskligt beteende, och på det här sättet empiriskt lära sig metoder att skildra affekterna. (Bartel 1997, 59–60.)

4.3 Retorik i 1600-talets Frankrike

I sin artikel "*A Kind of Eloquence Even in Music*": *Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France* (2008) konstaterar Jonathan Gibson att retoriska figurer eller dispositio inte nämns just alls i musikrelaterade texter i 1600-talets Frankrike – Assi Karttunen drar samma slutsats, och tillägger att innehållet i de franska källorna är motsägelsefullt och att terminologin inte är enhetlig (2006, 78). Det här leder oundvikligt till frågan vad retorik i Frankrike på 1600-talet egentligen innebar, för man kan inte utgå från att diskursen i Frankrike automatiskt var densamma som i Tyskland. (Gibson 2008.)

Bartel menar att tankesättet kring retorik i Frankrike påminde om italienarnas sätt att närma sig ämnet (1997, 60), vilket kan tolkas som att det bra kan finnas retoriska figurer i fransk barockmusik trots att dessa inte dominerar de skriftliga källorna. Forskare som Patricia Ranum, C. Jane Gosine, Assi Karttunen och Raphaëlle Legrand menar sig kunna hitta retoriska figurer i fransk barockmusik (Gibson 2008).

Det känns trots allt motiverat att undersöka vad retorik i musik kan vara, annat än just figurer och dispositio, genom att dyka in i vad de franska källorna från 1600-talet faktiskt säger.

4.3.1 Descartes' *Om själens passioner*

Ett verk som hade ett stort inflytande på retoriken i Frankrike under 1600-talets senare hälft var filosofen René Descartes' verk *Avhandling om själens passioner* från år 1649. I den förklarar han på ett vetenskapligt sätt hur känslor väcks i kroppen. (Gibson 2008.) Dagens läkare skulle naturligtvis ha mycket att invända med, och verket bör alltså läsas i ljuset av vad man visste om människokroppen vid den här tiden.

Enligt Descartes är själen förenad med kroppen, trots att de två består av helt skilda substanser. Själen är något immateriellt, och dess uppgift är att tänka, alltså ha ett medvetande. Olika former av medvetanden som kan uppstå i själen är bl.a. att förstå, vilja, ha föreställningar och förnimmelser. Medvetandena kan ha tre olika ursprung: De kan vara orsakade av ting utanför den egna kroppen, dvs. yttre objekt som ljus, ljud eller lukt. Vidare kan de orsakas av den egna kroppen, t.ex. hunger, törst och smärta. Den tredje kategorin består av medvetanden som uppstår i själva själen, som känslor av glädje och vrede. (Marc-Wogau 1998, 23; Descartes [1649]1998, 148, 159–161, 163–164.)

Det är den tredje kategorin som Descartes kallar för själens passioner och som har gett namnet åt avhandlingen. Dessa definierar han som "själens uppfattningar, förnimmelser eller emotioner som man speciellt hänför på själen och som orsakas, underhålles och förstärkes genom vissa rörelser av livsandarna" (Descartes [1649]1998, 162).

Livsandarna, "ytterst fina delar av blodet", tränger in i hjärnans porer och framkallar en särskild rörelse i körteln som gör att själen upplever passionen i fråga, körteln å sin sida står i samband med hjärtats nerver, så att vi kan känna passionen i hjärtat (Descartes [1649]1998, 152, 166).

Man kan tolka det här som att passionerna, dit också känslor hör, är något som i första hand sker i kroppen – det är kroppens reaktioner på olika stimuli som gör att vi upplever våra känslor. I artikel II konstaterar Descartes att "[...] vi inte finner något föremål som verkar mera omedelbart på vår själ än den kropp, med vilken den är förenad; härav följer att vad som är en passion i själen måste fattas som en motsvarande aktion i kroppen" (Descartes [1649]1998, 148). Reaktionerna i kroppen, och med dem

känslorna, är något vi oftast inte kan förhindra: “Medvetanden av det sistnämnda slaget [passionerna] är däremot fullständigt beroende av de orsaker som frambringar dem, och kan blott indirekt ändras av själen” (Descartes [1649]1998, 169–170). Dessutom fyller passionerna en viktig funktion, de “gör deras [människornas] själ benägen för och sporrar den till att vilja det som de förbereder deras kropp till. På så sätt framkallar känslan av fruktan en vilja att fly, känslan av djärvhet åter en vilja att slåss och på samma sätt med de andra.” (Descartes [1649]1998, 169.)

Descartes räknar också upp och beskriver själens olika passioner. De ursprungliga passionerna är bara sex till antalet (förundran, kärlek, hat, begär glädje och sorg), alla andra passioner är sammansatta eller versioner av dem (Descartes [1649]1998, 184).

Olika förändringar sker i kroppen då den upplever olika passioner. Vid kärlek skriver Descartes att pulsen är jämn och stark, man känner värme i bröstet, och t.o.m. matsmältningen påverkas: den blir snabbare – så passionen är alltså nyttig för hälsan. Hatet å sin sida innebär bl.a. en ojämn puls, kväljningar och en känsla av kyla i kroppen. (Descartes [1649]1998, 200.)

Passionerna syns också utåt och har sina specifika kännetecken: “De viktigaste av dessa kännetecken är ögonens och ansiktets rörelser, färgens växlingar, skälvnningar, matthet, svimning, skratt, tårar, stönanden och suckar.” (Descartes [1649]1998, 207.)

4.3.2 Affekter

Förutom Descartes’ läror hade även konceptet om affekter inflytande på tankarna om retorik i 1600- och 1700-talets Frankrike. I sin avhandling definierar Assi Karttunen affektläran som en medveten användning av tonspråk och harmonier för att skapa ett visst uttryck, i enlighet med en bestämd tradition. Begreppet, från tyskans *affektenlehre*, myntades dock först på 1700-talet, i Tyskland. (2006, Ordförklaringar.)

För 1700-talets franska musiker innebar affekterna, enligt Karttunen, känslor som uttrycktes med hjälp av musik, samt ett uppförande av generaliserade känslotillstånd. Affekterna kunde uttryckas genom retoriska figurer, genom att variera dynamik, betoningar och klangfärg då man sjunger, genom att bemästra användningen av tonarter, rytmer och modulation samt genom ornament (Karttunen 2006, 115). Verktygen begränsades således inte bara till den som uppförde verket, utan flera av dem var inom tonsättarens kontroll.

I ljuset av Descartes läror är det troligt att 1600-talets människor ansåg att dessa med hjälp av musiken uttryckta känslor också påverkade lyssnarna, och därmed var en del av den musikaliska retoriken. Den tanken var på inget sätt ny: Redan Aristoteles talade om *katharsis* i anknytning till tragedin – tesen var att tragedin kunde rena kroppen psykiskt och fysiskt. Det här inspirerade de italienska humanisterna på 1500-talet, av vilka Piero Vettori, Lorenzo Giacomini och Torquato Tasso tillämpade tanken även på musik. (Karttunen 2006, 119–120.)

4.3.3 Källor som tangerar ämnet retorik i musik

Efter år 1650 uppkom många nya retorikverk på franska, och dessa kan delas in i två kategorier: Verk som blandade klassisk retorik med Descartes passionslära (bl.a. Bernard Lamy och René Bary) och verk som ville ta avstånd från regler helt och hållet och som i stället sökte efter en “naturlig” retorik och naturliga uttryck (*Le Naturel*) (Gibson 2008).

Lamys tes, i Assi Karttunens tolkning, är att talets figurer (*caractères des passions*, en form av karaktäriseringar av känslorna) är oersättliga för att väcka känslor i lyssnaren, och samma tanke kan tillämpas på figurerna i musiken. Språk består av ljud, lika mycket som det består av tankar, och enligt Lamy är principerna för musikens ljud samt

det “talade” ljudet desamma - på det här sättet sammanlänkar han alltså talets och musikens retorik. (2006, 76–77.)

Hur figurerna, och med dem talet eller musiken, påverkar lyssnaren förklarande han med Descartes lära om hur känslor uppstår i kroppen. T.o.m. utan ord (text) kan musiken framkalla komplexa kedjor av känsloupplevelser. För Lamy blir alltså retorik en form av logik snarare än en samling med regler. (2006, 77.)

Lamy ger också instruktioner för hur man kan väcka känslor i lyssnaren: Talaren ska själv visa iver över sitt ämne, då väcks ett intresse även hos lyssnaren. Han konstaterar: “Talaren måste leva sig in [i det han säger]: Vårt hjärta ska fatta eld, törs jag säga, hjärtat ska vara som en eldstad, i vilken våra ord är fulla av den eld som vi vill att ska tändas i andras hjärtan.” (Karttunen 2006, 77–78.)

Dock kan citatet ovan tolkas som en instruktion främst till den som uppför ett verk, och inte tonsättaren - vilket skulle stöda Bartels tes om att de franska skribenterna, liksom italienarna, tenderade att instruera talaren/musikern framom tonsättaren. Lamys instruktion påminner om en kommentar av Jean-Philippe Rameau om hur musikern bör leva in sig i de olika karaktärerna, så som en skådespelare eller talare skulle göra:

“En god musiker ska hänge sig åt alla de karaktärer som han vill skildra. Som en skicklig skådespelare ska han ta talarens plats, [han ska] tro att han är på den plats där de olika händelserna han vill avbilda äger rum, och delta i dessa händelser så som de som är mest involverade i dem [skulle]. Han måste deklamera texten väl, åtminstone för sig själv, och han måste känna när och hur mycket rösten ska höjas eller sänkas, så att han kan forma sin melodi, harmoni, modulering och rörelse i enlighet med den [texten].” (Rameau 1722, cit. Bartel 1997, 60–61.)

Även Gibson konstaterar att fokus hos de franska skribenterna tenderar att skifta mot *pronunciatio*.

Den andra inriktningen, de som talar för det “naturliga” uttrycket och tar avstånd från regler, menar att förutbestämda regler inte kan beskriva det enorma spektrum som utgör människans känslor (Gibson 2008). Trots att Lamy beskriver en mängd retoriska figurer i sitt verk *L'Art de parler* (1688) verkar han ha anammat även dessa tankar - ett symptom på fransmännens komplexa förhållande till retoriken:

“Hot, klagan, klander och vädjan har egna figurer i varje språk. Det finns ingen bättre bok än ens eget hjärta, och det är dårskap att försöka söka i andras skrifter efter det som kan bli funnet inom en själv. Om en man vill lära känna ilskans figurer, låt honom rikta sina observationer mot en som talar plågad av den känslan.” (Lamy 1675, cit. Gibson 2008, 14.)

Nyckeln till att finna uttryck som påverkar lyssnaren verkar alltså finnas inom oss.

Också Jean-Léonor Le Gallois de Grimarests kommentarer är motsägelsefulla. I sin *Traité du recitativ* beskriver han bl.a. retoriska figurer och de känslor som de motsvarar (Karttunen 2006, 123), men han konstaterar också att musikens vetenskap inte får hindra ett naturligt uttryck (Gibson 2008).

Det här hindrar ändå inte det naturliga uttrycket från att innehålla retoriska figurer:

François Fénelon menar att figurer, troper och struktur finns att hitta i en god talares tal oberoende av om denne har studerat dessa eller inte, så länge talaren möter de krav som ett naturligt uttryck uppställer (Gibson 2008).

Att studera figurer behöver inte heller vara fel. Lecerf de la Viéville uttryckte det så här: “Jag fördömer inte alls bildning i sig självt, ett dolt arbete som minskar defekter utan att skada naturens skönhet: Jag fördömer arbete som lägger till defekter, som förmedlar falsk skönhet, och [arbete] som syns.” (Lecerf 1704–1706, cit. Gibson 2008, 30.)

Till diskussionen hör också ett konstfilosofiskt perspektiv på vad musikens uppgift är. Phérotée de La Croix skriver att “musiken som konstform är inget annat än imitation av det Naturliga, annars skulle det inte vara musik; Konsten måste alltid imitera Naturen.” (de La Croix 1694, cit. Gibson 2008, 32.)

5 LA MORT DE DIDON: ANALYS

Ett av den franska kantatens ideal var att text och musik skulle smälta samman (Karttunen 2006, 5). Frågan som väcks är då hur det här sambandet syns i musiken, och i det här kapitlet är det den frågan jag söker att besvara. Hur uttrycks de känslor som finns i texten med hjälp av musiken, syns textens uppdelning i den musikaliska strukturen?

Trots fransmännens komplicerade förhållande till retoriken under 1600-talets senare hälft är den ändå en faktor som inte helt kan ignoreras, så jag kommer också att söka efter retoriska drag i musiken: Vilka musikaliska medel används för att påverka lyssnarna?

Värt att nämna är att det inte finns ett enda svar på frågorna ovan – svaren påverkas av vem som gör analysen och dennes (musikaliska) bakgrund och kunskaper. Vad man tar upp i analysen är också ett resultat av val gällande vad man uppfattar som relevant.

5.1 Första recitativet

Som tidigare konstaterats (se kapitel 2) består kantaten oftast av tre recitativ och tre arior, och så är fallet också i *La Mort de Didon*. Bredvid kantatens namn i originalmanuskriptet står att det ackompanjerande instrumentet skulle vara violin (*Cantate avec un Dessus de Violon*), men ovanför den första arian står *Flute traversiere ou Violon* (traversflöjt eller violin). Materialet i det första recitativet pekar ändå mot en

32 *L'ent, marqué et détaché*
La Mort
de Didon
Cantate avec un
Dessus de Violon

Notexempel 1. Lamento-basgången förekommer flera gånger under recitativets instrumentala inledning: i takt 4, 10 och 17. Pauserna med fermat i takt 6 och 12 fångar lyssnarens uppmärksamhet.

användning av violin åtminstone där; de snabba löpningarna är utan bågar och traversflöjtens ambitus räcker inte till för att spela stämmans lägsta toner.

Redan de allra första takterna vittnar om att det som vi får höra till näst inte är någon munter historia. Anvisningen *Lent, marqué et détaché* kan tolkas som att de punkterade åttondelarna ska spelas kortare så att det blir luft mellan dem och sextondelarna, och då det rytmiska motivet fortsätter i tre takter skapas ett bestämt och kantigt, ödesmättat uttryck – kanske är det en dödsmarsch, en vink till vad som komma skall.

Därefter följer snabba och dramatiska löpningar i violinstämman, en skarp kontrast till den statiska inledningen. Baslinjen är nedåtgående, stegvis från tonikan till dominanten, och är därmed ett exempel på en *lamento*-basgång: *Lamentot* brukar definieras som ett vokalt stycke som baserar sig på en sorglig text, ofta uppbyggt över ett nedåtgående *basso ostinato* i formen av ett tetrakord. Motivet var vanligt i kantater och operor under barocken och användes ofta för att beskriva intensiva känslor, och det associeras oftast med kvinnliga karaktärer och kvinnorösten. (Rosand 2001.)

Det var knappast en slumpmässigt val av Montéclair att infoga basgången i sitt recitativ i den här kantaten, speciellt med tanke på att det upprepas tre gånger under recitativets första takter (se notexempel 1). Den sista gången (takt 17–19) förekommer det i en kromatisk form och blir på så sätt ännu mer expressivt. Kromatik som uttryck för Didos känslor av sorg och ilska finns också tidigare (i violinstämman i takt 8, i både violin- och basstämman i takterna 14–15).

Ett retoriskt drag i recitativets instrumentala början är upprepningen: Det första rytmiska motivet och den efterföljande *lamento*-basgången upprepas en gång med bara små variationer (från takt 7 i a-moll i stället för d-moll), men den tredje gången (takt 13) är det basstämman som börjar och det rytmiska motivet fortsätter längre, för att sedan leda till sångstämmans entré. Den retoriska effekten förstärks av att de två första avsnitten slutar på dominanten – den andra en kvint högre än den första – medan det tredje för oss hela vägen tillbaka till tonikan. Receptet, att upprepa samma sak tre gånger, så att den tredje gången blir den som leder yttrandet i mål och för handlingen vidare, är ett välbeprövat retoriskt knep, och inte bara i barockmusik.

20 53

25 16

25 13

Notexempel 2. Didos utrop i takt 20, 25 och 26 gestaltas genom dramatiska hopp och ett högt röstläge i sångstämman.

I den instrumentala inledningen finns också en paus med ett fermat (takt 6) efter den första *lamento*-basgången, som också finns med på motsvarande plats då avsnittet upprepas (takt 12). Att både violin och continuo tystnar för en obestämd tid – och dessutom två gånger i rad – är ett trick som garanterat fångar lyssnarens uppmärksamhet. Att pausen kommer efter ett dominantackord gör effekten ännu starkare – efter dominanten väntar lyssnaren på en upplösning till tonikan, men den

kommer aldrig. I stället fortsätter violinen i en helt annan tonart i följande takt (A-dur blir till a-moll, E-dur blir till e-moll).

'Je ne verrai donc plus Enée!'

S'écria tristement Didon abandonnée.

“Il est donc vrai qu'il part?

Il fuit loin de ces bords,

Dieux, que j'étais crédule!

Ô Dieux, qu'il est perfide!

L'Inconstant plus léger

Que le vent qui le guide,

Me quitte sans regrets,

Me trahit sans remords.”

'Jag kommer aldrig att få se Aeneas igen!'

Utropar den övergivna Dido sorgset.

'Är det verkligen sant att han reser bort?'

Han flyr långt från dessa stränder,

O Gudar, så godtrogen jag var!

Och hur lömsk var han inte!

Denna förrädare, lättare än

Vindarna som visar honom vägen,

Lämnar mig utan några sorger,

Sviker mig helt utan ånger.'

Montéclair uppmärksammar också nyckelord i texten. Dido sjunger om hur hon har blivit lämnad, övergiven (*abandonnée*), och under större delen av recitativet sjunger hon också ensam medan violin och continuo kommenterar det hon säger. Vidare gör sångstämman ett stort hopp uppåt vid ordet 'utropa' (*écrier*) och stannar länge på den höga tonen (takt 20, se notexempel 2). Ett liknande utrop finns i takt 24 (O Gudar), och när samma ord upprepas i takt 24–25 gör sångstämman ett stort hopp neråt, nu dessutom på en spännande harmoni i continuo, ett förminskat ackord. Ett annat förminskat ackord, nu också med septim, finns i takt 32 (se notexempel 3) på och kring ordet

30

ger que le vent qui le guide Me quite sans regrets, me tra-

35

trahit sans remords.

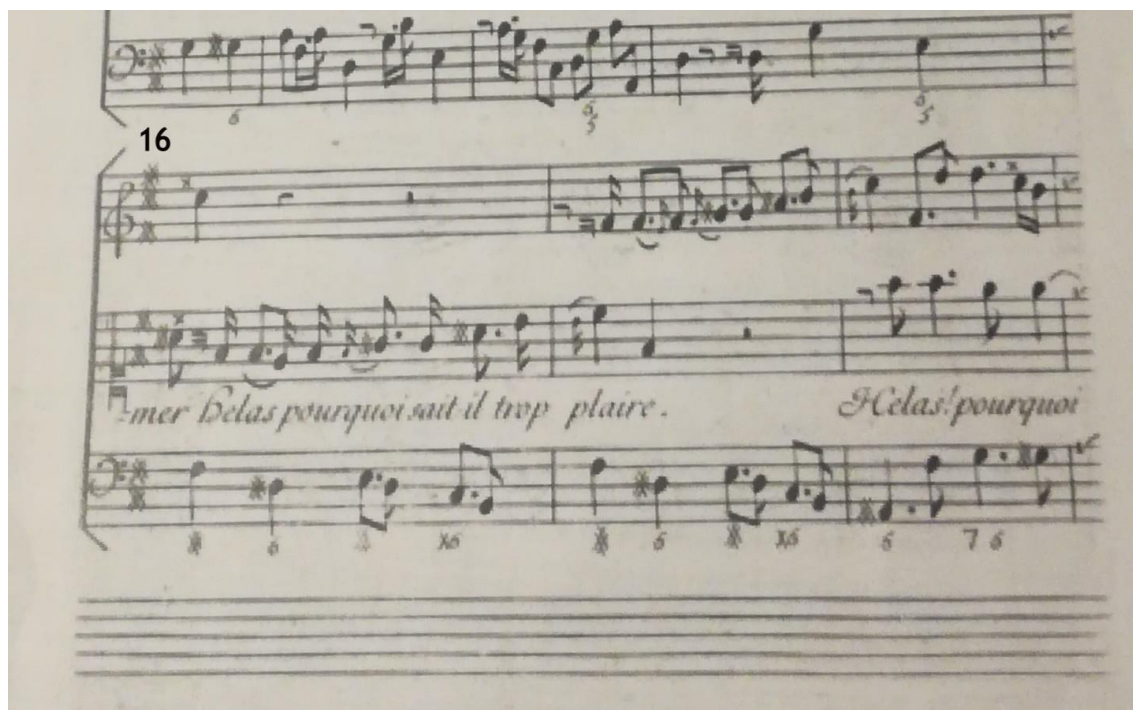
Notexempel 3. Ordet 'sviker' i takt 32 har placerats på ett förminskat septimackord.

'sviker' (*trahit*), ett ord som utgör kärnan i hela recitativet och är orsaken till Didos starka känslor: Aeneas har svikit Dido. Textens expressivitet uttrycks alltså även med musikaliska medel i sångstämman.

5.2 Första arian

Kontrasten mellan recitativet och den första arian är stor: Affekter som ilska, sorg och bitterhet byts ut mot en mjuk och lyrisk idyll, men arian har också drag av vemod.

O Toi Déesse de Cithère,
Tendre Vénus es-tu la mère



Notexempel 4. Ornament som *port de voix* i takt 16 och 17 (bl.a. på orden 'pourquoi' samt 'plaire') bidrar till att skapa en mjuk och ljuv atmosfär.

De l'ingrat qui m'a su charmer?
 Non, non, il ne sait pas aimer.
 Hélas pourquoi sait-il trop plaire.
 O Toi Déesse...

*O du Kytheras Gudinna,
 Ljuva Venus, är du mor till
 Denna förrädare som charmat mig så?
 Nej, han vet inte hur man älskar,
 Men ack, hur man behagar vet han allt för väl.
 O du Kytheras Gudinna...*

Dido talar till (eller så är det hennes tankar vi får erfara) kärlekens och skönhetsgudinna Venus – som enligt mytologin faktiskt är Aeneas mor, och som dessutom är personen som ligger bakom Didos förälskelse i och med att det var hon som tog Aeneas till Karthago och skickade sin andra son, Aeneas halvbror Cupido, till Dido. Dido tänker tillbaka på sin kärlek till Aeneas, hur han charmat henne. Vidare nämns också

Notexempel 5. I takt 20–22 hjälper de rika harmonierna till att uttrycka känslorna i texten. I takt 25 börjar A-delen på nytt, nu med ännu fler ornament.

Kythera, ön där Venus är född. Dessa tre ingredienser från texten – kärleken, Venus, Kythera – skapar en bild som får olika uttryck även i musiken.

Det ljuva syns i valet av den ljusa tonarten D-dur, som förövrigt är en av de bäst klingande tonarterna på traversflöjt, men också i de rika smyckningarna både i flöjt- och sångstämman: Drillarna är många, ornament som *port de voix* (bl.a. takt 16, 17, se notexempel 4) och *coulé* (bl.a. takt 8, 19) likaså.

Då det inledande melodiska motivet, och i det här fallet även texten, kommer på nytt (arian har strukturen A-B-A) har det fått ännu mera ornament av Montéclair – om man vill säga samma sak en gång till gäller det att säga det på ett lite annat sätt för att vara mera övertygande (se notexempel 5).

Sorgen som Dido känner märks kanske bäst i takterna 20–22 (se notexempel 5), både i text och musik: Dido sjunger 'Men ack, hur man behagar vet han allt för väl', och erkänner att det hon haft med Aeneas, som hon nu förlorat, var något hon berörts av. Några takter tidigare har tonarten gått mot h-moll, och de två nonackorden just i dessa takter hjälper till att uttrycka Didos känsla av frustration över att något av värde har gått förlorat. Ordet 'ack' (*Helas!*) har dessutom placerats på långa, utdragna notvärden som samtidigt i harmonin får funktionen av den dissonanta nonen i ackordet.

6 AVSLUTNING

Att sambandet mellan text och musik, samt mellan retorik och musik, var något som ägnades uppmärksamhet under barocken var ett bekant faktum för mig från förut, men jag förvånades ändå av hur pass nyanserad debatten om ämnet verkar ha varit på 1600-talet – ett tecken på att det var en viktig fråga som många upplevde att de behövde ta ställning till. Det var också intressant att upptäcka hurdana de geografiska skillnaderna var i fråga om hur man såg på musikens förhållande till retoriken.

En annan överraskning var hur pass mycket inflytande antikens kultur verkar ha haft – igen, något som kanske inte borde vara överraskande i och med att återupptäckandet av de klassiska skrifterna utgjorde en av de viktigaste premisserna för renässansen, ur

vilken barocken föddes. Men att dagens musiker som vill framföra franska barockkantater har en stor nytta av att vara åtminstone lite bekant med antikens myter, då så många kantattexter bygger på dem, är en insikt jag bär med mig framöver. Om musiken verkligen avspeglar texten, är det då inte av största vikt att förstå texten och dess kontext, inte bara för sångaren utan även för musikerna? En förståelse av kontexten behöver förstås inte binda tolkningen, representera en enda sanning om hur man ska förstå helheten, utan är ett av flera verktyg med hjälp av vilka man kan närma sig ett verk, ett verktyg som kan kallas för HIP – *historically informed performance practice* (se kapitel 1).

Arbetet med uppsatsen väckte flera nya frågor hos mig samt en vilja att fördjupa mig ytterligare speciellt i de primära källorna om musik i Frankrike från den här perioden i musikhistorien. Vad den nyfikenheten leder till får framtiden utvisa.

7 KÄLLFÖRTECKNING

Bachelier, J. 1728. Recueil de Cantates contenant toutes celles qui se chantent dans les Concerts: pour l'usage des Amateurs de la Musique & de la Poësie. Haye: Alberts & van der Kloot.

Bartel, D. 1997. Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln och London: University of Nebraska Press.

Descartes, R. 1998. Valda skrifter. (Övers. och inledning av Konrad Marc-Wogau). Stockholm: Natur och Kultur.

Gibson, J. 2008. "A Kind of Eloquence Even in Music": Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France. *The Journal of musicology* 25(4), 394–433.

Karttunen, A. 2006. Humanismen perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730. Skriftligt arbete som en del av konstnärlig doktorsexamen. Est-publikationsserie 15. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

March, J. R. 2014. *Dictionary of Classical Mythology*. Oxford: Oxbow books.

Marc-Wogau, K. 1998. René Descartes: Valda skrifter – inledning. Stockholm: Natur och Kultur.

Montéclair, M. 1706. *Cantates a Voix Seule, et avec Simfonie. Premier Livre*. Paris: Foucault.

Skivhäftet till skivan Montéclair *Cantates à Voix Seule* med Emma Kirkby och London Baroque. 2011. Översättningen (25–27) av *La Mort de Didons* franska originaltext till engelska: Arlette Lemieux-Chené. BIS Records.

Tarling, J. 2005. *The Weapons of Rhetoric. A Guide for Musicians and Audiences*. St Albans: Corda Music Publications

Otryckta källor:

Anthony, J. R. 2001. Montéclair, Michel Pignolet [Pinolet] de. Grove Music Online. Finns i www-form: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019008?rskey=Z3PNSl&result=1> (hämtad 22.11.2021)

Nationalencyklopedin. Retorik. Finns i www-form: <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/retorik> (hämtad 27.11.2021)

Robinson, L., Holman, P. 2001. Bass violin. Grove Music Online. Finns i www-form: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002244?rskey=4dAlIf&result=1> (hämtad 22.11.2021)

Rosand, E. 2001. Lamento. Grove Music Online. Finns i www-form: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015904> (hämtad 8.12.2021)

Timms, C., Fortune, N., Boyd, M., Krummacher, F., Tunley, D., Goodall, J. R., Carreras, J. J. 2001. Cantata. Grove Music Online. Finns i www-form: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.uniarts.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748?rskey=VlPdP9&result=2> (hämtad 23.11.2021)

Wick, A. C. 2016. Rhetoric and wit in Nicolas Bernier's Le Caffé. James Madison University: Dissertations, 2014-2019, 128. Finns i www-form: <https://commons.lib.jmu.edu/diss201019/128> (hämtad 13.3.2021)

8 BILAGOR

Franska originaltexten till *La Mort de Didon*:

”Je ne verrai donc plus Enée!”

S’écria tristement Didon abandonnée.

”Il est donc vrai qu’il part?”

Il fuit loin de ces bords,

Dieux, que j’étais crédule!

Ô Dieux, qu’il est perfide!

L’inconstant plus léger

Que le vent qui le guide,

Me quitte sans regrets,

Me trahit sans remords.”

O Toi, Déesse de Cithère,

Tendre Vénus, es-tu la mère

De l’ingrat qui m’a su charmer?

Non, non, il ne sait pas aimer.

Hélas pourquoi sait-il trop plaire.

O Toi, Déesse...

Infidèle, pourquoi quittez vous ce rivage?

Les plaisirs et les jeux y volaient sur vos pas.

Pourquoi vouloir régner

Dans de lointains climats

Quand ma main vous offrait

Le Sceptre de Carthage?

Perfide amant, funeste jour!
Faut-il que je trouve un volage
Dans le frère du tendre Amour?

Tyrans de l'empire de l'onde,
Grondez, volez vents furieux.
Élevez les flots jusqu'aux cieux
Que tout l'Univers se confonde.

Tonnez, vengez mes feux trahis,
Justes Dieux, vengez mon injure.
Tonnez, embrasez un parjure
Dans le sein même de Thétis.

”Non, arrêtez grands Dieux!
Gardez vous d'exaucer
Mon courroux légitime.
Laissez-moi choisir ma victime.
Enée est dans mon cœur et je vais l'y percer.”
Sur un bûcher fatal, théâtre de sa rage,
Didon en ce moment se livre à la fureur.
Un fer, triste present que lui laisse un volage,
Un fer cruel lui perce enfin le cœur:
Mourante elle tombe
Et son ame chérit encore
L'ingrat qu'elle n'a pu toucher.
Elle expire sur le bûcher.
Le flambeau de l'Amour en allume la flame.

Qu'il est dangereux de se rendre aux vœux

D'un objet volage.
Un sensible cœur
Risque son bonheur
Le jour qu'il s'engage.
Que les seuls plaisirs
Fixent nos désirs
Évitons les peines,
Amour, si les jeux
N'en forment les nœuds;
Je brise mes chaînes.
Qu'il est dangereux...

Modern fransk stavning enligt skivhäftet (sidorna 25–27) till skivan Montéclair
Cantates à Voix Seule med Emma Kirkby och London Baroque, 2011, BIS Records.