

RESITAATIO JA DEKLAMAATIO

Resitatiivin retoriset periaatteet Johann Adolph Scheiben mukaan

Seminaaritutkielma

Syksy 2024

Jasper Koekoek

Vanhan musiikin seminaari
Taideyliopiston Sibelius-.Akademia
Vanhan musiikin aineryhmä

Kirjallisen työn nimi

Resitaatio ja deklamaatio : Resitatiivin retoriset periaatteet Johann Adolph Scheiben mukaan

Sivumäärä

46

Tekijän nimi

Jasper Koekoek

Lukukausi

Syksy 2024

Aineryhmän nimi

Vanhan musiikin aineryhmä

Tiivistelmä

Saksalais-tanskalainen muusikko ja kirjailija Johann Adolph Scheibe (1708–1776) julkaisi 1760-luvulla mittavia kirjoituksia, joissa hän esitti resitatiivin jakautuvan kahdenlaiseen ilmaisuun: resitaatioon ja deklamaatioon. Tässä tutkielmassa purettiin, jäsenneltiin ja taustoitettiin tätä periaatetta, pohdittiin esiintyjänä sen soveltamista historiallisesti tiedostavaan esityskäytäntöön sekä selvitettiin termien historiallista semantiikkaa. Tutkimusaineistona oli digitoituja ensi käden kirjallisia lähteitä 1700-luvulta, ja konsertissa esitettyjä Scheiben säveltämiä resitatiiveja verrattiin niihin. Tutkielman tarkoituksena oli esitellä eräs monista lähestymistavoista *Empfindsamkeit*-tyylin vokaalimusiikkiin.

Scheiben mukaan laulajan tulee karkeasti jaotellen resitoida puhuessaan asioista, jotka eivät koske häntä itseään, ja deklamoida puhuessaan itseään koskevista asioista. Tietyt affektit ja puhuttelun kohteet aiheuttavat poikkeuksia tähän jaotteluun. Resitaatiota esiintyy ainoastaan resitatiiveissa siinä, missä deklamaatiota tarvitaan resitatiivien lisäksi kaikessa muusakin laulumusiikissa. Libretistin, säveltäjän ja esiintyjän tulee kaikkien olla näistä retorista keinoista tietoinen, jotta ilmaisu vetoaisi kuulijaan ihanteellisella tavalla. Resitaation ja deklamaation suhde ei ole suoraan verrannollinen *secco*–*accompagnato*-jaottelun kanssa eikä liioin kertojan ja henkilöhahmon välisen jaottelun.

1760-luvulla saksankielisellä kielialueella – Kööpenhaminan vaikutusvaltainen saksalais-vähemmistö mukaan lukien – käytiin kiivasta keskustelua resitatiivien retoriikasta. Scheibe otti tutkielmallaan, jossa hän esitteli resitaatio–deklamaatio-periaatteen, osaa tähän keskusteluun. Hänen Berliinissä vaikuttavat kollegansa vastustivat hänen näkökulmiaan jyrkästi. Scheibe oli kauan paheksunut italialaista oopperatyyliä, aikansa ja alueensa vallitsevaa paradigmaa. Hän otti vaikutteita ranskalaisilta kollegoiltaan ja toisaalta pyrki valistuskirjailija J. C. Gottschedin hengessä mullistamaan saksalaisen näyttämömusiikin omaksi itseään arvostavaksi tyylikseen.

Hakusanat

barokki, cembalomusiikki, deklamaatio, *Empfindsamkeit*, esiklassismi, esityskäytäntö, historiallisesti tiedostava esityskäytäntö, laulumusiikki, resitaatio, resitatiivit, retoriikka, *Sturm und Drang*, vanha musiikki

Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkistusjärjestelmällä

15.11.2024

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
1.1	Esittely ja tutkimuskysymykset	5
1.2	Tutkielman sisältö	7
1.3	Aineisto.....	8
1.4	Menetelmät	10
1.5	Viitekehys.....	10
1.6	Positio	11
2	J. A. SCHEIBEN ELÄMÄ.....	12
3	KÄSITTEIDEN HISTORIALLINEN SEMANTIikka.....	14
3.1	Antiikin kulttuuri.....	14
3.1.1	Resitaatio	14
3.1.2	Deklamaatio	15
3.2	1700-luku	15
4	RESITAATIO JA DEKLAMAATIO SCHEIBEN MUKAAN	19
4.1	Yleisesti.....	19
4.2	Esimerkkejä.....	22
4.2.1	Mallitapaukset.....	22
4.2.2	Eriyistapaukset.....	26
4.3	Lisähuomioita resitaatiosta.....	31
4.4	Lisähuomioita deklamaatiosta	32
4.4.1	Actio.....	33

4.4.2	Arioso.....	33
4.5	Periaatteen vastaanotto	35
5	SOVELTAMINEN	37
5.1	Esiintyjän toteutuskeinot	37
5.2	Esiintyjän tunnistuskeinot	38
5.3	Syitä huomioida HIP-esitystraditiossa	39
6	PÄÄTELMÄT.....	40
6.1	Avoimet kysymykset.....	41
7	LÄHTEET.....	42
7.1	Sävelteokset.....	42
7.2	Kirjallisuus	43

1 Johdanto

1.1 Esittely ja tutkimuskysymykset

Vuosina 1764–65 Kööpenhaminassa eläkepäiviään viettävä säveltäjä-kapellimestari Johann Adolph Scheibe (1708–1776) kirjoitti useita tekstejä resitatiiveista. Kolmijaksoisessa¹ tutkielmassaan *Abhandlung über das Recitativ* (vastedes *Abhandlung*) sekä kahden kantaatin nuottijulkaisunsa *Tragische Kantaten* (vastedes *Tragische*) esipuheessa Scheibe selittää, kuinka resitatiiveissa on karkeasti ottaen kahdenlaista ilmaisumuotoa: *resitaatiota* ja *deklamaatiota* (Scheibe 1764, 215; 1765a, 9T). Hän esittää, että niin libretistin, säveltäjän kuin esiintyjänkin tulee olla näistä retorisisista keinoista tietoinen, jotta ilmaisu vetoaisi kuulijoihin ihanteellisella tavalla. Tämän seminaarityön tarkoitus on luoda kokonaiskuva siitä, mitä resitaatio ja deklamaatio retorisisina keinoina merkitsivät Scheibelle, joka oli aikansa musiikillisen retoriikan tutkimuksen kärkinimiä, ja mitä esiintyjän halutaan tekevän tämän resitaatio–deklamaatio-dikotomian havainnollistamiseksi. Käsitteillä on tiivis yhteys näyttämötaiteeseen, puheilmaisuuksiin ja runouteen, mikä on huomioitu tässä tutkielmassa.

Resitatiivit olivat päivänpolttava aihe 1760-luvulla. Vastakkain oli kaksi näkemystä: useat Berliiniin sidoksissa olevat vaikuttajat kannattivat vallitsevaa italialaista tyyliä, joka pohjautui Pietro Metastasion (1698–1782) vakiinnuttamaan *opera seriaan*, josta Hampurissa vaikuttavat taiteilijat eivät pitäneet. "Hampurin koulun" edustajat, joihin Scheibe ja hänen ystävänsä, säveltäjä-urkuri Georg Philipp Telemannkin (1681–1767) voi ajatella kuuluneen, kehittivät uutta, saksalaisempaa musiikkiteatterieetosta, jossa otettiin vastaan vaikutteita myös ranskalaisilta ajattelijoilta. He parjasivat berliiniläisiä siitä, että heidän italialaisvaikutteinen tyylinsä ei vastannut riittävästi ihmisen todellista puheilmaisua. (Boyle 2017, 1 & 6).

Peter Hauge kertoo (2018, vi) Scheiben olleen 1700-luvulla Tanskan merkittävin säveltäjä ja kapellin johtaja. Scheibe lisäksi kirjoitti ja julkaisi elämänsä aikana valtavan

¹ Selitän sanan "jakso" kappaleessa 1.2.

määrän tekstejä: kritiikkejä, kaunokirjallisuuden käännöksiä, satiiria ja ennen kaikkea artikkeleita musiikin teoriasta ja estetiikasta. Hän oli varttunut Saksin vaaliruhtinas-kuntaan kuuluvassa Leipzigissa, joka oli ollut keskeinen kirjapainon ja -kaupan keskus jo vuosisatojen ajan. Hän tunsi henkilökohtaisesti aikansa merkittävimpiä ajattelijoita ja taiteilijoita, mikä antoi hänelle näkemystä taidefilosofisiin päivänpolttaviin aiheisiin sekä kyvyn ja tarpeen ottaa niihin kantaa. Telemannin lisäksi muun muassa filosofi Johann Christoph Gottsched (1700–1766) ja runoilija-kriitikko Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) kuuluivat hänen tuotantonsa tärkeisiin vaikuttajiin. Scheiben sävellykset liikkuvat galantin tyylin, Empfindsamkeitin ja Sturm und Drangin alueella hieman kokoonpanosta ja sävellystarkoituksesta riippuen.

Scheibe toimi leipätyökseen varsinkin muusikkona, mutta hänen magnum opukseen voi nähdä vuoroviikottain ilmestyneen lehden *Der critische Musikus* (1737–1740²) ja sen kokoomajulkaisut. Scheiben niihin kirjoittamat artikkelit olivat kannanottoja eri musiikkilajeihin ja -tyyleihin sekä muusikkouteen, minkä lisäksi niissä saattoi olla muusikoita ja säveltäjiä käsitteleviä kritiikkejä, piikikkäitäkin. Kriittiset artikkelit saattoivat johtaa tylyihin vastineisiin lukijoilta (Hauge 2018, ix). Scheibe oli äänekäs hahmo musiikin retoriikan suhteen, joka pyrki uudistamaan saksalaista näyttämömusiikkia.

Tätä seminaarityötä kirjoitettaessa vuonna 2024 Scheiben sävellystuotantoa tunnetaan huonosti. Suuri osa teoksista on kadonnut, tai todennäköisemmin tuhoutunut. Hänen sävellyksiään ei julkaistu laajassa mittakaavassa, vaan valtaosa jäi käsikirjoituksiksi. Käsikirjoituksia oletetaan säilytetyn Kööpenhaminassa Christiansborgin palatsissa orkesterin musiikkikokoelmassa, joka kärsi pahoja vaurioita palatsin palossa vuonna 1794 (Hauge 2018, vi).

² 26. ja 27. kappaleen välissä oli noin vuoden tauko. Näiden ilmestymispäivät olivat 18.2.1738 ja 3.3.1739. (Scheibe 1745, 246–257.)

1.2 Tutkielman sisältö

Johdannon jälkeen luvussa 2 selvitän lyhyesti Scheiben elämänvaiheet eli miten Leipzigin urkurakentajan poika päätyi Kööpenhaminan musiikillisen retoriikan äänitorveksi. Luvussa 3 pohjustan resitaatiota ja deklamaatiota selvittämällä yhtäältä käsitteiden klassista historiaa ja toisaalta sitä, mitä niillä ymmärrettiin Scheiben elinaihana. Luvussa 4 siirryn työn varsinaiseen aiheeseen eli avaan sitä, mitä Scheibe tarkoitti resitaatiolla ja deklamaatiolla resitatiiveissa. Annan esimerkkejä, joiden näen toimivan edustavimpina otoksina Scheiben periaatteista. Luvussa 5 pohdin, kuinka hänen näkemyksiään voi soveltaa nykypäivänä ja mitä hyötyä hänen periaatteidensa tuntemisesta on historiallisen esityskäytännön kannalta.

Olen tehnyt kaikki tässä seminaaritutkielmassa olevat käännökset itse. Käsittelemisäni facsimile-lähteissä joitakin erityistä painoarvoa vaatineita sanoja ja lauseita on merkitty tavallista suuremmalla kirjaisinkoolla, mutta sitaateissani olen muuttanut ne **lihavoiduiksi**. Sen sijaan alleviivaukset olen lisännyt itse kiinnittääkseni lukijan huomion tiettyihin kohtiin. Sekaannuksen vaaraa ei ole, sillä alleviivaaminen ei kuulunut 1700-luvun painotekniikkaan. Kaikki sellaiset kohdat, jotka näin suomennettaessa pienimmässäkään määrin monitulkintaisiksi, on täsmennetty alkuperäisin sanamuodoin sulkeissa kursiivilla (*näin*) ja sitaateissa hakasulkeissa kursiivilla [*näin*]. Myös vieraskielisten teosten nimet on merkitty kursiivilla. Lähteissä esiintyy välillä valtaavan pitkiä ja merkityksen kannalta tarpeettoman koukeroisia virkkeitä, minkä vuoksi joitakin sitaatteja, jotka ovat lähteessä leipätekstinä, on muutettu listaksi.

Suomennan julkaisujen ja niiden osien numerointiin viittaavat sanat seuraavasti: *Abchnitt*=jakso, *Band*=nide, *Stück*=kappale, *Teil*=osa. Myös nämä suomennokset on syytä huomioda: *Recitation*=resitaatio, *recitiren*=resitoida, *Deklamation*=deklamaatio, *deklamiren*=deklamoida ja *Arioso*=arioso. Tässä tutkielmassa "Saksa" tarkoittaa saksalaista kulttuuris-kielellistä aluetta, ei siis Pyhää saksalais-roomalaista keisarikuntaa eikä muutakaan valtiorajojen rajaamaa aluetta.

1600–1700-luvuilla sivujen numeroiminen ei ollut vielä samanlainen itsestäänselvyys kuin nykypäivänä, eikä sivunumeroita välttämättä painettu esipuheisiin. Painettujen sivunumeroiden puuttuessa ilmaisen lähdeviitteen verkkolähteessä digitaalisesti annetulla sivunumerolla ja T-kirjaimella. Esimerkiksi merkinnällä "(Scheibe 1765a, 10T)" tarkoitan *Tragischen* kymmenettä sivua sen verkkosivun mukaan, jolle Baijerin osavaltio kirjasto on tallentanut digitoitun facsimilen ja jonka verkko-osoite on tämän tutkielman lähdeluettelossa.

1.3 Aineisto

Käytän tässä tutkielmassa ensisijaisesti digitoituja ensi käden lähteitä. Kuten kappaleessa 1.1 mainitsin, tämän seminaarityön keskiössä ovat Scheiben resitaatiota ja deklamaatiota käsittelevät kolme jaksoa käsittävä tutkielma *Abhandlung über das Recitativ* (Scheibe 1764, 1765b ja 1765c) sekä kantaattijulkaisun *Tragische Kantaten* (Scheibe 1765a) esipuhe. Scheibe kirjoitti ensin *Tragischen* esipuheineen ja sitten *Abhandlungin*. *Abhandlungin* ensimmäinen jakso ilmestyi kuitenkin jo ennen *Tragischea*. *Tragischen* esipuhe sisältää runsaasti esitysohjeita, kun taas *Abhandlungia* voisi luonnehtia ensisijaisesti sävellysoppaaksi.

Tragische sisältää Scheiben lauluäänelle tai -äänille ja cembalolle säveltämät kantaatit *Ariadne auf Naxos* (SchW B2:404) ja *Prokris und Cephalus* (SchW B2:432). Niiden cembalostemma yhdistelee obligato- ja continuokirjoitusta. Esipuheessa kehoitetaan ottamaan mukaan sellisti tuplaamaan bassolinjaa sopivissa kohdissa (Scheibe 1765a, 18T). Kantaatit ovat poikkeuksellisia paitsi säestyksen kirjoitustavan myös suuren mittansa suhteen. *Ariadne auf Naxosista* tekee eriskummallisen myös resitatiivien suuri määrä – sen soivasta kokonaisuudesta yli puolet on resitatiivia.

Kantaateissa esiintyvien laulajien lukumäärä ei ole aivan yksiselitteinen. Esipuheen mukaan kantaatit voi laulaa "aivan täysin mukavasti [*durchaus ganz bequem*]" yksi henkilö, mutta kaksi laulajaa "sopisi paremmin yhteen libretistien tarkoitusten ja minun [Scheiben] musiikillisen toteutukseni [*Ausarbeitung*] kanssa." Scheibe mainitsee hahmona "kertojan [*Dichter*], joka voi samalla esittää Cephaluksen roolin". (1765a,

11T.) Meidän esityksessämme 20.9.2024 *Ariadne auf Naxos* oli jaettu kahdelle (Ariadne ja oreadi) ja *Prokris und Cephalus* kolmelle (Cephalus, kertoja ja Prokris) laulajalle. Vaihtelun varmistamiseksi ja roolisuoritusten laajuuden tasaamiseksi maksimoimme siis roolien määrän.

Toisin kuin *Abhandlung Tragischen* esipuhe ei ole tutkielma. Scheibe kirjoittaa siinä hyvin monenlaisista aiheista. Hän piikittelee Frobergeria ja Kuhnauta klaveerikappaleidensa keimailun, italialaissäveltäjiä yleisölle nöyristelyn, yleisöä huonon makunsa sekä libretistejä kliseisiin ja pinnallisuuksiin lankeamisen vuoksi (1765a, 7T–8T). Olisi mielenkiintoista tietää, mitä Preussin kuningas Fredrik II Suuri mahtoi ajatella, jos hänen korviinsa kantautui arvio kirjoittamistaan oopperalibretoista, joita Scheibe kuvaili ”pelkäksi naurettavaksi kudelmaksiksi rakkautta, vastarakkautta, taikuutta ja merkityksettä, mihinkään liittymättömiä sanoja ja täysin ilman opetusta tai moraalista päämäärää – –, vailla tyyliä, totuutta, hyveitä tai hyvää makua” (1765a, 8T).

Scheiben asuessa Hampurissa 1736–1739 Telemann yllytti häntä perustamaan kanssaan kanssaan uuden musiikin teoriasta, estetiikasta ja kritiikistä koostuvan aikakauslehden (Scheibe 1773, VII). Nimeksi tuli *Der critische Musikus*. Telemann ei lopulta kirjoittanut siihen kertaakaan (Jerold 2011, 6–7). Sen ajatus oli tällainen: ”Me [Scheibe ja Telemann] päätimme siis luoda kriittisen viikkolehden, jossa käsittelemme ja paljastaisimme säveltäjien ja ylipäätään kaikenlaisten muusikoiden, sekä saksalaisten että ulkomaisten, tekemiä virheitä. Halusimme tarkastella myös parhaiden mestareiden parhaita teoksia – milloin saksalaisia, milloin italialaisia teoksia erinäisiltä arvostetuilta säveltäjiltä. Halusimme myös saksia kriittisellä vesurilla sekä niitä että joitakin musiikkiaiheista kirjoitettuja teoksia; mutta myös ylistää niiden ansioita, jotta aloittelijat tietäisivät jäljitellä niitä ja hyötyä niistä; mutta halusimme myös vilpittömästi varoittaa heitä niissä esiintyvistä virheistä.” (Scheibe 1773, VII.) Lehdestä tuli kuuluisa ja varsin kiistelty (Hauge 2016, 182; 2018, 462). Lehdet julkaistiin kokoomalaitoksina vuosina 1738 ja 1740.

Vuonna 1745 seurasi uudistettu ja 12 artikkelilla täydennetty painos nimeltä *Critischer Musikus*, johon Scheibe kirjoitti resitatiiveista artikkelin *Abhandlung vom Recitativ* (Scheibe 1745, 733–750). Sitä ei tule sekoittaa tässä työssä käsiteltävään paljon myöhempään ja laajempaan tutkielmaan *Abhandlung über das Recitativ. Abhandlung vom Recitativissa* resitatiiveja käsitellään yleisemmällä ja rakenteellisemmalla tasolla, eikä se juurikaan anna tämän seminaaritutkielman kannalta oleellista tietoa.

1.4 Menetelmät

Käsillä oleva työ yhdistää kirjallista sisällönanalyysiä sekä partituurin muusikkolähtöistä tarkastelua. Sisällönanalyysin esivalmisteluna tein *Abhandlungin* ja *Tragischen* facsimileista muokattavia tekstejä käyttäen Transkribus-alustaa, jonka on luonut eri-näisten yliopistojen ja arkistojen yhteistyönä syntynyt Read-coop-niminen yksikkö. Se mahdollistaa OCR-tyylisen vanhojen tekstien tunnistamisen. Menettely nopeutti laajan materiaalin omaksumista, antoi luoda lukuprosessissa kaksiulotteisen sisällysluettelon sekä mahdollisti tekstin hakutoiminnon. Teksteistä ei ollut saatavilla sisällysluetteloita, hakemistoja eikä kunnollisia referaatteja. Menettely toimi ainoastaan työkaluna itselleni, eikä siihen viitata tässä tutkielmassa. Muita lähteitä luin suoraan digitaalisista facsimileista.

Toinen menetelmä oli käsillä olevan musiikin esittäminen, mikä antoi kehollisen näkökulman tässä työssä käsiteltäviin aiheisiin. Esitimme *Tragischen* kantaatit perjantaina 20.9.2024 Balderin salissa Helsingissä. Sibelius-Akatemian tukisäätiö oli myöntänyt 2 000,00 euron suuruisen apurahan konsertin toteuttamiseen. Kanssani esiintyivät mezzosopraanot Ruut Eleonoora Karhula, Fanny Henn ja Irina Nuutinen, tenori Niilo Erkkilä sekä barokkisellisti Kristiina Hirvonen.

1.5 Viitekehys

Tämän tutkielma nojaa historiallisesti tiedostavaan esityskäytäntöön. Käsite tunnetaan laajalti englanninkielisestä termistä *Historically Informed Performance* johdettuna lyhenteenä HIP.

Tässä viitekehyksessä taiteellinen ja kirjallinen tutkimus tukevat toinen toistaan. HIP on moderni esitystraditio, joka tarkoittaa esitettävän musiikin sijoittamista historialliseen kontekstiin. Dieter Gutknechtin (2016) mukaan ”[historiallisesti tiedostava] esityskäytäntö tai musiikkikäytäntö merkitsevät sellaista esitystapaa ja -tyyliä, joka edustaa sitä aikaa, jona [kulloinkin esitettävä] musiikki on saanut alkunsa” (Gutknecht 2016). Ajanmukaisuutta tavoitellaan esimerkiksi viritysjärjestelmissä, artikulaatiossa, fraseerauksessa, soittotekniikassa, äänenmuodostuksessa, ääntämisessä, soitinrakennusteknologiassa ja -ihanteissa, improvisaatiossa ja diminuoinnissa, koristelussa, soittoasennossa sekä kehollisessa ilmaisussa.

Kyse on katkenneen esitystradition jäljittelystä. Historiallisesti tiedostavaan esityskäytäntöön kuuluu syventyminen nuotti- ja tekstifacsimileihin sekä soittimiin aikalaisen silmin ja sormin. Samalla musikologin tehtävät sulautuvat osaksi muusikon työtä. Tarkoitus on päästä lähelle alkuperäistä esitystapaa omasta luovasta panoksesta tinkimättä.

Musiikkiin liittyviä historiallisia tekstejä luettaessa on muistettava, että kukaan ei kirjoittanut tuleville polville vaan aikalaisyleisölleen. Motiivina kirjoittaa opas tai tutkielma oli yleensä joko esitellä oma pedagoginen agenda tai muuttaa vallitsevia esityksen paradigmoja tai käsityksiä, jotka kirjoittaja koki jollain tavalla kehnoiksi, valistamalla lukijoita ja ohjaamalla heitä haluttuun esitys- tai ajattelutapaan tai estetiikkaan. Kirjoittajan sanoman motiiveja on syytä arvioida yhtä paljon kuin sanomaa itsessään.

1.6 Positio

Olen cembalisti ja continuosoittaja ja työskennellyt runsaasti laulajien parissa. Tätä kirjoittaessani olen maisteriopiskelija Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa vanhan musiikin koulutusohjelmassa. Samassa laitoksessa olen suorittanut vanhan musiikin kandidaattitutkinnon (2020–2022) ja maisteritutkinnon Pianokamarimusiikki ja lied (2017–2020) sekä toiminut säestäjänä siviilipalvelustyösuhteessa (2021–2022). Pystyn omaksumaan valistusajan saksankielisiä tekstejä ongelmitta.

2 J. A. Scheiben elämä

Johann Adolph Scheibe oli maineikkaan leipziginlaisen urkurakentajan Johann Scheiben (1675–1748) poika. Johann Adolph omien sanojensa mukaan aloitti klaveeriotintonsa yhdeksänvuotiaana joskin opiskeli intensiivisemmin vasta 14. ikävuodesta lähtien. Sävellykseen ja musiikinteoriaan hän tarttui yksinopiskeluna. (Mackensen 2016.) Hän sai opetusta todennäköisesti myös Johann Sebastian Bachilta (1685–1750), johon hän piti yhteyttä myöhemmässä elämässään (Hauge 2018, vi). Hän menetti näkökyvyn oikeasta silmästään kuusivuotiaana isänsä verstaalla (Mackensen 2016), mikä näkyy hänen tunnetussa muotokuvassaan.

Scheibe kävi lapsena Leipzigin Nikolaischulea ja aloitti 1725 oikeustieteen opinnot Leipzigin yliopistossa. Hän osallistui yliopiston filosofiatapahtumiin ja tutustui niissä Gottschediin (Mackensen 2016), joka oli vaikutusvaltainen filosofi ja opetti laitoksessa runoutta ja retoriikkaa (Bartel 1997, 148) ja josta oli tuleva hänen tiivis kirjeenvaihtokohteensa ja tärkeä vaikuttajansa. Scheibe joutui luopumaan opiskelupaikastaan enenaikaisesti taloudellisten vaikeuksien vuoksi (Mackensen 2016).

Scheibe haki menestyksestä monia virkoja, Leipzigin Thomaskirchen urkurin³ viran – Bachin istuessa lautakunnassa – lisäksi Prahasta, Gothasta, Sondershausenista ja Wolfenbüttelistä (Mackensen 2016). Hän opetti klaveerinsoittoa ja sävellystä 1730–1735 (Mackensen 2016), mitä hän jatkoi muutettuaan Hampuriin 1736. Siellä hän tutustui kaupungin merkittävimpiin muusikoihin Telemanniin ja Johann Matthesoniin (1681–1764). Scheibe otti aktiivisen roolin kaupungin älymystön (*intellectuals*) ja muusikoiden keskusteluissa. (Hauge 2018, ix). *Der critische Musikus* sai alkunsa Hampurin-kaudella.

³ Sana urkuri (saksaksi Organist) on virkanimike ja yleistermi virassa olevalle kosketinsoittajalle. Se ei viittaa mihinkään yksittäiseen kosketinsoittimeen vaan viranhaltijalta odotettiin minkä tahansa kosketinsoittimen hallintaa.

Aateliskontaktiensa avulla Scheibesta tuli vuonna 1739 Brandenburg-Kulmbachin rajakreivi Friedrich Ernstin (1703–1762) kapellin johtaja (Mackensen 2016). Hän ei kuitenkaan toiminut virassa pitkään, vaan hänet palkattiin seuraavana vuonna Tanskan hovikapellin johtajaksi (Bartel 1997, 148; Mackensen 2016; Hauge 2018, x). Hänet palkannut kuningas Kristian VI (1699–1746) oli rajakreivin lanko.

Kööpenhaminassa Scheiben työtehtäviin kuului soittamisen ja orkesterinjohton lisäksi sävellystyötä erikokoisia tarpeita varten sekä kapellin nuotiston laajentamista (Hauge 2018, x). Scheibe tutustui kaupungissa pian myös merkittäviin kirjailijoihin kuten Ludvig Holbergiin (1684–1754) ja Johann Elias Schlegeliin (1719–1749). Hän piti yhä tiiviisti yhteyttä Saksassa asuviin kollegoihinsa.

Kuninkaan kuolema ja kruununprinssi Fredrik V:n kruunaus 1746 aiheutti myllerryksen hovin henkilöstössä. Uusi kuningaspari oli kiintynyt italialaiseen oopperaan. Se kutsui vuoden 1748⁴ kauden (*season*) ajaksi impresario Pietro Mingottin (1702–1759) oopperayhtyeen Kööpenhaminaan. Sitten Scheibe siirrettiin eläkkeelle ja korvattiin yhtyeen kapellimestari Paolo Scalabrinilla (1713–1806) (Mackensen 2016; Hauge 2016, 192; Hauge 2018, x). Hovi kuitenkin tilasi Scheiben palveluja runsaasti tämän jälkeenkin, koska Scalabrini ja hänen seuraajansa Giuseppe Sarti (1729–1802) olivat usein poissa ja koska moniin teoksiin ja tapahtumiin he tarvitsivat tanskan ja saksan taitajan eivätkä italialaiset osoittaneet mainittavaa kiinnostusta integraatioon (Hauge 2016, 195). Scheibe sai käyttää kapellimestarin nimikettä vastakin, mikä näkyy esimerkiksi *Tragischen* etusivulla (Scheibe 1765a, 5).

Seuraavana vuonna hän muutti Sønderborgin kylään Alsin saarelle (Mackensen 2016) lähelle nykyisen Saksan valtiorajaa. Sieltä käsin hän jatkoi säveltämistä Tanskan hoville ja muille tahoille sekä käänsi kirjallisuutta (Mackensen 2016). Scheiben käännöstuotanto oli merkittävä – Haugen (2016, 194) mukaan se käsitti yli 4 500 sivua. Scheibe

⁴ Bartel (1997, 148) väittää, että virkasuhde olisi päättynyt 1747.

perusti Sønderborgiin musiikkiopiston ja toimi paikkakunnalla aktiivisesti vapaa-muurareiden keskuudessa (Mackensen 2016).

Kun seitsenvuotinen sota (1756–1763) uhkasi tulla Scheiben kotiovelle vuonna 1761, perhe muutti takaisin Kööpenhaminaan. Sinne palattuaan Scheibe vakiinnutti asemansa taiteilijoista ja ajattelijoista koostuvassa "saksalaisessa piirissä" ja jatkoi kirjoitus- ja sävellystötään. Vuonna 1770 Tanskan valtiovalta lopetti sensuurin, minkä jälkeen Scheibe vyörytti oitis satiiria Tanskan politiikkaa ja taloutta sekä tanskalaisluonetta kohtaan. (Hauge 2018, x.) Scheibe toimitti hoville sävellyksiä vuoteen 1769 asti (Hauge 2016, 196). Viimeisinä vuosinaan hän aloitti tekemään neliosaista sävellyso-pasta *Über die musikalische Composition*, josta hän ehti tehdä kaksi osaa ja julkaista yhden – yli 600-sivuisen (Hauge 2018, x). Hän kuoli Kööpenhaminassa vuonna 1776.

3 Käsitteiden historiallinen semantiikka

3.1 Antiikin kulttuuri

3.1.1 Resitaatio

Resitaatio (*recitatio*) oli antiikin Roomassa ”julkinen kirjailijan esitys itse kirjoittamaan työstä.” Vaikka siitä oli mainintoja aiemminkin, ”sen varsinainen luoja oli Asinius Pollio [75 eaa.–4 jaa.], ensimmäinen omia töitään yleisön edessä lukenut roomalainen. Tapa levisi tavattomasti. Se kukoisti yhä Domitianuksen aikana [51–96 jaa.], minkä jälkeen siihen viitataan vähemmän, vaikkakin tapa säilyi aina 500-luvulle asti.” Luenta tapahtui milloin missäkin. Köyhät runoilijat saattoivat esiintyä esimerkiksi foorumilla, kylpylässä, circusilla tai vastaavissa. Tyypillistä oli järjestää luentoja sa-leissa, jotka kuitenkin ”lukija tai hänen tukijansa vuokrasi, ja lukijan piti järjestää saliin tarvittavat huonekalut omasta pussistaan, mikä tuli hänelle kalliiksi.” Kuulijat eivät maksaneet luennan kuulemisesta. Lukija asettui lavalle, ja alkusanojensa (*prae-fatio*) jälkeen lukija puhui istualtaan. Luennat saattoivat kestää useita päiviä. Esitettävä materiaali oli yleensä runoutta (epiikkaa, tragediaa, lyriikkaa) ja harvemmin proosaa (historiaa, filosofiaa, esitelmiä (*discourses*)). Kuulijat osoittivat tyytyväisyytensä lukijalle

apludein, huudoin, seisomaannousuin ja jopa suukoin. *Recitatio* oli kirjailijalle tehokas keino "saada teoksiaan nopeasti tunnetuiksi, selvittää olivatko ne julkaisemisen arvoisia sekä saada palautetta pätevilta tuomareilta." (Hammond & Scullard 1970, 910.)

3.1.2 Deklamaatio

Deklamaatio [latinaksi *declamatio*] oli antiikin ajan Roomassa joukko puheharjoituksia retoriikan opetuksessa. Se oli konseptina yleinen jo Kreikan retoriikkakouluissa 200–100-luvuilla eaa., joskin roomalainen Marcus Tullius Cicero (106–43 eaa.) oli kenties tärkein hahmo sen kehityksessä. Hänen aikanaan se oli yleisesti tunnustettu tekniikka Rooman puhujakoulutuksessa; sanana deklamaatio tuli käyttöön vasta hänen varttuneemmalla iällään. Deklamaatio oli Ciceron aikana käytännön harjoitus ja lähes yksityistä toimintaa, mutta hänen jälkeensä siitä alkoi tulla julkisempaa. Deklamaatiolle muodostui kaksi yleisesti tunnustettua muotoa: *suasoria*, jossa historialliselle tai mytologian henkilölle annetaan toimintaohjeita tiettyyn vaikeaan tilanteeseen, sekä *controversia*, jossa kuvitteellisen oikeudenkäynnin kuvitteellisen tuomariston edessä argumentoidaan vuoroin kummankin osapuolen puolesta. Controversioiden varsinainen ajatus oli asianajajan harjoittelu oikeuskäsittelyjä varten, mutta niissä käsitellyt aiheet saattoivat olla hyvinkin epäaitoja ja mutkikkaita skenaarioita. (Hammond & Scullard 1970, 316–317).

Ciceron jälkeen deklamaatiosta tuli julkista esiintymistä ja muodikasta viihdettä. Esiytyksiä pitivät retoorit ja heidän oppilaansa, ja heitä kuunteli koko Rooman kirjallisuusväki ja poliitikkojakin keisari Augustusta myöten. "Puhujan tavoitteena ei ollut vakuuttaminen vaan kiitokset, joita annettiin uutuuksista (kuinka yliampuvasta tahansa) ja kekseliäisyydestä (kuinka kieroutuneesta tahansa). Tekniikka ei siis valmistanut oppilasta oikeudenkäyntien realiteetteihin vaan pikemminkin päinvastoin pidätteli häntä niiltä." (Hammond & Scullard 1970, 316–317.)

3.2 1700-luku

Tässä alaluvussa selvitän, kuinka Scheiben aikalaiset käsittivät resitaation ja deklamaation käsitteet. Tarkasteltaviksi on valittu saksalaisia ja ranskalaisia 1700-luvun

yleismusiikillisia lähteitä ja tietosanakirjoja. Käytän sanaa "tietosanakirja" riippumatta käsitteen merkityksen muuttumista ajan kuluessa. 1700-luvun tietosanakirjoissa objektiivisuus ei ollut samanlainen itsestäänselvyys kuin nykypäivänä.

Valtava Johann Heinrich Zedlerin (1706–1751) toimittama yleistietosanakirja *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* kertoo "resitatiivisen musiikin" merkitsevän "laulavaa deklamaatiolajia, joka ilmaisee affekteja eikä sen vuoksi ole sidottu tarkkaan tahdin pitämiseen ja nuotteihin. – – tämä musiikin laji kuuluu oikeastaan teatteriin tai on ainakin tavallisin oopperoissa ja näytelmissä [*Comödie*]" (Zedler et al. 1739, 1 469). Resitointi (*recitare*) taas tarkoittaa musiikissa "jonkin laulaen ulkoa lausumista tai laulaen kertomista" (Zedler et al. 1741, 776). Urkuri Johann Gottfried Waltherin (1684–1748) musiikkitietosanakirja *Musicalisches Lexiconin* mukaan deklamaatio (*Declamazione*) on "suullinen saarna [*Stand-Rede*], puhe ulkomuistista [*Hersagung*]" (Walther 1732, 200).

Sekä Zedlerin työryhmä että Walther määrittelevät resitatiivin "laulutavaksi, jossa on yhtä paljon piirteitä deklamaatiosta kuin laulamisesta – kuin deklamoitaisiin laulaen tai laulettaisiin deklamoiden. Affekteja ei mielellään ilmaista määritellyssä tahdissa. Tästä huolimatta tämä laulutyyli kirjoitetaan kuitenkin rytmisissä; samalla on kuitenkin vapaus muuttaa nuotteja niiden merkittävyyden mukaan ja tehdä niistä pitempiä tai lyhyempiä: resitoiva lauluääni on siis tarpeen kirjoittaa kenraalibasson päälle ja säestäjän [on tarpeen] antaa resitoijalle [*Recitant*] myöten." (Zedler et al. 1741, 1 535–1 536; Walther 1732, 515.) Deklamaatio ei siis merkitse kyseiselle kirjoittajalle musiikillisen ilmaisun osa-aluetta vaan ilmeisesti yleisesti näyttämöllistä puheilmaisua. Samalta vaikuttaa pitkässä resitatiivissa käsittelevässä artikkelissa sveitsiläisen Johann Georg Sulzerin (1720–1779) toimittamassa taiteiden tietosanakirjassa *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, jossa resitatiivin kerrotaan olevan "intohimoinen puheen esitys, joka on varsinaisen laulun [*der eigentliche Gesang*] ja tavallisen deklamaation välissä" (Sulzer et al. 1774, 942). "Pelkästä deklamaatiosta resitatiivi eroaa siten, että jälkimmäinen ottaa äänensä musiikillisesta asteikosta" (Sulzer et al. 1774, 943).

Sen sijaan ranskalaiset Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) ja Jean-Léonor le Gallois de Grimarest (1659–1713) eivät musiikillisesta resitatiivista puhuessaan näe deklamaatiota laulutäiteestä irrallisena asiana. Musiikkitietosanakirjassaan *Dictionnaire de musique* Rousseau kertoo musiikillisesta deklamaatiosta: "Musiikissa se on taito tuoda esiin sanapaino [*Accent grammatical*] ja lausepaino [*Accent-oratoire*, puhuttavan lauseen painotuksen muotoilu] melodian taivutusten [*inflexion*] ja rytmin [*nombre*] avulla" (Rousseau 1768, 140). Hän käyttää deklamaatio-ilmausta määritellessään resitatiivia: "[Resitatiivi tarkoittaa] musikaalisella ja harmonisella tyyllillä esitettyä puhetta. Se on laulutyyli, joka on hyvin lähellä puhetta, musiikillinen deklamaatio [*déclamation en Musique*], jossa muusikon tulee mahdollisimman hyvin jäljitellä puhujan [*Déclamateur*] äänen taivutuksia. Tätä laulutyyliä kutsutaan *resitatiiviksi*, koska se koskee kerrontaa [*narration*] ja kertomusta [*récit*] ja koska sen lähtökohtana on draamallinen dialogi." (1768, 406.) Sillä, että teksti on laulumusiikissa tärkein asia, on pitkät perinteet. Jo Giulio Caccini (1551–1618) julkaisussaan *Le nuove musiche* ylisti "tapaa, jota Platon ja muut filosofit niin kovasti ylistävät, jotka vakuuttavat, että musiikki ei ole kuin teksti ja rytmi, ja ääni vasta viimeisenä, eikä toisin päin" (Caccini 1602, 12T).

Grimarest näkee, että "deklamaatio siinä merkityksessä, kuin se nykyään ymmärretään, on mahtipontinen kertomus [*récit ampoulé*], jota tavataan oratorisessa puheessa mielen miellyttämiseksi ja katsojien sydänten koskettamiseksi. Näin ollen saarna [*sermon*], puhe [*oraison*], tragedia tai komedia voi olla tämän retoriikan osa-alueen kohteena." (Grimarest 1707, 121.) Myöhemmin hän pohtii: "On tärkeää pohtia, lisääkö musiikki tunnetta [*passion*] vai vähentääkö se sitä. Tämän ongelman ratkaisemiseksi on asetettava periaatteeksi, että tunnetta ei voida ilmaista muuten kuin siihen kuuluvilla painotuksilla [*accens*], ääntämisellä [*prononciation*] ja eleillä [*gestes*]. Musiikin [notaation] sääntöjä noudattaen on kuitenkin mahdotonta antaa tunteelle sitä, mitä juuri kuvailin; vain deklamaatio voi tehdä sen." (Grimarest 1707, 196–197.)

Denis Diderot'n tietosanakirjan *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* tuntemattoman kirjoittajan artikkelin *Déclamation (Belles lettres)* mukaan

”deklamaatio merkitsee puheen pitämisen taitoa. Ciceron mukaan jokaisen sielun liikkeen luonnollinen ilmaisu piilee kasvojen, eleiden ja äänen piirteissä.” (Diderot et al. 1754, 680.) Sekä tässä että Grimarest'n näkemyksessä näkyy yhteys niin kutsuttuun actioon (ks. kappale 4.4.1).

Tuntematon kirjoittaja jatkaa kuvailemalla, kuinka sisäsyntyistä sanaton viestintä on niin eläimillä kuin ihmisillä. ”Ihminen turvautuu [sanattomaan viestintään], kun sanat pettävät hänet. Näin tapahtuu mykkien, lasten, kielen kanssa kamppailevien ja niiden kanssa, joiden eloisa mielikuviutus tai kärsimätön herkkyyys vastustaa lauseiden hitautta ja sanojen heikkoutta. Deklamaatio kehittyi näistä luonnollisista merkeistä – –” Hän kirjoittaa, että deklamaatio sopii pelkästään teatteriin, ja varoittaa tuomasta sitä minnekään muualle. (Diderot et al. 1754, 680.)

Louis de Jaucourt (1704–1780) kirjoitti Diderot'n tietosanakirjaan resitaatiosta: ”Apotti Dubois'n [Guillaume Dubois (1656–1723)] mukaan resitaatio on yksinkertainen deklamaatio, johon ei sisälly kehollisia liikkeitä ja jonka ihmisen neuvokkuus on keksinyt miellyttämään ja koskettamaan enemmän kuin [vaiti] lukeminen tekisi, varsinkin, kun kyse on runoudesta.” Tämän jälkeen hän kirjoittaa monin tavoin saman asian: resitaatio on parempaa kuin lukeminen. ”Kaikki runoilijat, joko vaistollaan tai tietoisena omasta edustaan, mieluummin lukevat säkeensä ääneen kuin antavat ne luettaviksi. – – Jos kerran yksinkertainen resitaatiokin on niin miellyttävää, on helppo nähdä deklamaation teatterissa tuoma etu; koska kehon kaunopuheisuus [*l'éloquence du corps*] ei ole sanoja yhtään vähempää vakuuttava, eleet [*les gestes*] auttavat ääntä tekemään vaikutuksen loputtoman paljon.” (Diderot et al. 1765, 854–855.) Resitaatio on siis tämän mukaan säkeiden ääneen lukemista ja deklamaatio tämän kehollinen jatke. Ilmaus ”kehon kaunopuheisuus” on peräisin Ciceron teoksesta *Orator* (46 eaa., 17.55).

Tämän katsauksen perusteella resitaatio saattoi siis merkitä 1700-luvun jälkipuolen saksalaiselle tai ranskalaiselle

- kerrontaa,
- kerrontaa laulaen,
- ulkomuistista laulamista tai
- esittävää puheilmaisua huomioimatta actiota

ja deklamaatio vastaavasti

- esittävää puheilmaisua,
 - tämän ja laulamisen välimuotoa,
- saarnaa tai muuta puhetta ulkomuistista,
- puheen pitämisen taitoa,
- actiota tai
 - sanatonta viestintää.

4 Resitaatio ja deklamaatio Scheiben mukaan

4.1 Yleisesti

Scheiben antamat ohjeet jaottelusta resitaatioon ja deklamaatioon jakautuvat moneen paikkaan. Tässä luvussa kokoan yhteen hänen kirjoituksiaan jäsentäen hänen periaatteensa mahdollisimman johdonmukaisesti.

Scheiben mukaan ”laulumusiikki jakautuu kahteen luokkaan: laulavaan puheeseen⁵ [*singende Rede*] ja varsinaiseen lauluun [*eigentliches Singen*]. Kummallakin näistä lajeista on omat ominaispiirteensä. – Resitatiivi on laulavaa puhetta [*singende Rede*]. Se voidaan jakaa kolmeen alalajiin: resitaatioon, deklamaatioon ja, kun edellinen nousee

⁵ Scheibe käyttää nimenomaan ilmausta ”laulava puhe” eikä esimerkiksi ”laulettu puhe” (*gesungene Rede*) tai ”laulettava puhe” (*singbare Rede*).

korkeammalle ja alkaa muistuttaa enemmän laulamista, ariosoon. – – Arioso toimii linkkinä kahden luokan välillä”. (1764, 211–213.)

”Resitaatio on kaunista piittaamattoman [*gleichgültig*] puheen jäljittelyä tietyin äänenkorkeuksin. – – Piittaamattomalla puheella tarkoitetaan tässä puhetta ilman erityistä tunnetta, koska se ei oikeastaan koske puhujaa.” Sen sijaan ”deklamaatio on kaunista tunteikkaan puheen jäljittelyä tietyin äänenkorkeuksin. – – Tunteikkaalla puheella tarkoitetaan tässä puhetta, jossa on tunnetta, koska se koskee puhujaa itseään.” (Scheibe 1764, 215.)

Resitoinnissa puhe on nopeampaa ja asiallisempaa, ja siinä muotoillaan vapaasti tekstin mukaan. Deklamaatiossa pysytään enemmän tahdissa, ja siinä korostuvat tunteet ja niiden ilmaisu (mm. Scheibe 1765a, 10T). Scheiben teksteistä voi päätellä, että deklamoissa ilmaistaan affekteja, resitoidessa ei niinkään. Resitatiivin ilmaisun tulee jäljitellä sitä ilmaisun moninaisuutta, joka ihmisillä on luonnostaan (Scheibe 1764, 214). Scheibe puhuu aina ”rajasta” resitaation ja deklamaation välillä. Sitä voidaan lähestyä tai se voidaan ylittää, mutta molempia ilmaisuja ei voi olla samaan aikaan. Arioson ”puolelle siirrytään” voimakkaammin deklamoitavissa kohdissa. Resitaation ja deklamaation jäsentely lähtee tekstistä. ”Säveltäjälle ja laulajalle on hyödyksi opiskella ahkerasti tekstin vivahteet”, hän neuvoo ja suosittelee ”jatkuvasti kiinnittämään huomiota sanoihin, niihin sisältyvään deklamaatioon ja tämän muutoksiin eri tunnetilojen [*Leidenschaften*] ja tilanteiden mukaan” (Scheibe 1765c, 238–239).

Scheibe ei ilmaise, että olisi esittäjän vapaus *valita* paikat, joissa resitoida tai joissa deklamoida, vaan hän edellyttää, että ne *tunnistetaan*. Hän antaa jaottelusta paljon esimerkkejä, joita tulee osata sitten itse soveltaa: ”koska olen kirjoittanut vain herkille musiikin harrastajille ja asiantuntijoille, olisi turhaa sanoa heille: 'Tässä teidän täytyy tuntea!', varsinkin, kun siitä ei olisi heille juurikaan apua, jos heillä ei ole itsellään herkkää sydäntä” (1765a, 11T–12T). ”Täydellisyys [*Vollkommenheit*] laulutaitteessa, erityisesti resitatiiveissa, saavutetaan ajan kanssa ja ahkeralla ajattelulla”. Toiset joutuvat

etsimään sitä kovasti, toiset saavuttavat sen ”pelkällä tunteen palolla” (*bloß durch die Empfindung erhitzt*). (Scheibe 1765c, 217.)

Resitatiivi ”ilmaantuu eri hahmoissa. Se voi olla tunnepitoista [*affektreich*], koskettavaa [*rührend*] ja juhlallista [*pathetisch*] mutta varsin usein myös piittaamatonta [*gleichgültig*] tai moraalista [*moralisch*], ja se voi välillä olla ilmankin erityisiä affekteja, jos kyseessä on vain keskustelua. Hahmo riippuu siitä,

- mitä kulloinkin kyseessä oleva kantaatti, kirkkoteos, oratorio tai muu draamallinen runo vaatii – –,
- miten aariat ja kuorokohdat halutaan erotella toisistaan tai liittää toisiinsa sekä
- koskeeko ilmaisu puhujaa vai ei.

Kuka tohtisi väittää, että resitatiivi saattaisi kaikissa näissä eri olosuhteissa ja sisälöissä sallia tai vaatia vain yhdenlaista ilmaisua?” (Scheibe 1764, 213–214.)

Scheiben mukaan recitativo seccossa voi olla niin resitaatiota kuin deklamaatiotakin, ja *accompagnato* on ”keksitty ennen kaikkea deklamaatiota varten”, mutta siinäkin voi olla ”resitoivia kohtia” (Scheibe 1764, 216). Resitatiivien säestystekstuurien eroja ja muutoksia Scheibe käsittelee paremmin kaksi vuosikymmentä aikaisemmin ilmestyneessä ja luvussa 1.3 mainitussa artikkelissa *Abhandlung vom Recitativo*.

Taulukko 1: Yhteenveto resitaation ja deklamaation ominaisuuksista (Scheibe 1764, 215, 216; 1765b, 1; 1765c, 218; 1765a, 9T–11T, 18T; 1765c, 264–266).

	resitaatio	deklamaatio
määritelmä	kaunista piittaamattoman [<i>gleichgültig</i>] puheen jäljittelyä tietyin äänenkorkeuksin	kaunista tunteikkaan [<i>empfindungsvoll</i>] puheen jäljittelyä tietyin äänenkorkeuksin
kun teksti koskee	ei puhujaa vaan jotakuta muuta	puhujaa – tai puhuja esittelee jonkun muun hlön
puhujana varsinkin, mutta ei yksinomaan	kertoja	henkilöhahmo (puhujaa ottaa itse osaa kertomukseen)
tähän kuuluu myös kaikki, mikä on	moraalista [<i>moralisch</i>], ennemmin opettavaista [<i>lehrend</i>] kuin koskettava [<i>rührend</i>], kertovaa [<i>erzählend</i>], piittaamatonta	tunteellista [<i>voller Empfindung</i>] kaikki, missä on affektia, kuten: - suurellinen [<i>das Große</i>], - pateettinen [<i>das Pathetische</i>] ja - koskettava [<i>das Rührende</i>]
missä	ainoastaan resitatiiveissa	kaikessa vokaalimusiikissa (mukaanl. resitatiivit)
millaisissa resitatiiveissa tavataan	lähinnä mutta ei yksinomaan recitativo secco	kaikissa, erityisesti recitativo accompagnato ja arioso
kuinka tulee esittää	nopeammin, yhteneväisemmin [<i>aneinanderhängender</i>], vapaammin	hitaammin, tulisemmin, suuremmalla affektilla [<i>affektreicher</i>] ilmaisevammin [<i>ausdrückender</i>] tasaisemmalla tahdilla [<i>tacktmäßiger</i>], maltillisemmin [<i>abgemessener</i>]
voidaan jäljitellä soitinmusiikissa	ei	kyllä
actio	ei	sävellyksen on suotava siihen mahdollisuus
koristelu	harvoin ja harkitusti	harvoin ja harkitusti

4.2 Esimerkkejä

4.2.1 Mallitapaukset

Scheibe antaa *Tragischen* esipuheessa ja *Abhandlungin* kolmannessa jaksossa lukuisia esimerkkejä, missä kohtaa *Tragischen* kantaatteja tulee resitoida ja missä deklamoida. Nuottiesimerkkien alla on suomennokseni kulloisenkin esimerkin tekstistä. Suomentokset on otettu esityksemme 20.9.2024 pidetyn esityksen käsiohjelmasta.

Recitat.

So ru = fet Ce = phalus, so oft der Mor = gen tagt, und wird von

Prokris treu = en Küß = sen, so schmeichelnd sie ihn hält, oft durch die Lust zur Jagd ge =

waltsam ab = ge = riss = sen. Dieß bringet ihr den Argwohn bey, ob Wald und Jagd viel

leicht, wer kann es wis = sen? ver = borgner Lie = be Vorwand sey? Ihn un = ver = mu = thet zu er =

wi = schen, ver = birgt sie sich in den Ge = bü = schen, wo er zur Mit = tags = zeit, von

Staub und Schweiß be = deckt, sich ein = sam in die Schatten streckt, die mat = ten Glie = der zu er =

Nuottiesimerkki 1. Scheiben (1765a, 9T) mukaan kokonaan resitoitava (J. A. Scheibe: *Prokris und Cephalus*, ote resitatiivista "So rufet Cephalus", 1765a, 62).

"[Kertoja:] Näin virkkoo Kefalos aina aamunkoissa, ja niin repii metsästysvietti hänet Prokriin uskollisilta suudelmilta, niin imarrellen kuin tämä Kefalosta helliikin. Prokriissa herää epäily: Liekö metsän ja metsästyksen taustalla kenties jonkin salasuhde? Saadakseen selon Cephaluksen puuhista Prokris piiloutuu pusikkoon, jossa tuo mies lounasaikoihin tomuisena ja hikisenä tapaa käydä maaten varjoiseen paikkaan virkistääkseen turtia jäseniään."

Nuottiesimerkit 1 ja 2 ovat Scheiben kantaatista *Prokris und Cephalus*, joka on *Tragischen* kantaateista jälkimmäinen. Käytän kyseistä kantaattia esimerkkinä, koska Scheibe mainitsee sen teksteissään monta kertaa, koska se sisältää hyvin selkeitä tapauksia ja koska nuottiesimerkin 2 klaveeristemmassa näkyy myös accompagnatotekstuuriin viittaavia kuvioita, joka on Scheiben mukaan erityisesti deklamaatiota varten, kuten mainitsin luvussa 4.1.

Kantaatin libretto, jonka on kirjoittanut Johann Elias Schlegel (1719–1749) antiikin kertomuksen pohjalta, on tarina mustasukkaisuuden kohtalokkaista seurauksista. Prokris ja Cephalus ovat pariskunta. Cephaluksen jatkuvat metsästysretket herättävät Prokriissa epäluulon tämän uskollisuudesta. Prokris päättää ottaa asiasta selvää pienellä salakuunteluretkellä – hän asettautuu pensaikkoon lähelle paikkaa, jossa hän tietää Cephaluksen metsästyksensä lomassa lepäilevän. Cephalus saapuu, ja Prokris kuulee Cephaluksen laulavan rakastavaisesti jollekulle muulle. Prokris ei tiedä, että Cephalus laulaakin rakastavaisesti vain ilmalle (tai tuulenvireelle). Yhtäkkiä Cephalus kuulee risujen rasahtelevan, ja luullessaan sen aiheutuvan riistasta hän ampuu äkkiä sokkona nuolen ääntä kohti. Nuoli osuu Prokrista rintaan, ja tarina päättyy ensiapuponnistusten saattamana tämän hitaaseen kuolemaan samalla, kun molemmat sadattelevat omaa mustasukkaisuuttaan.

Nuottiesimerkin 1 klaveeristemma on kirjoitettu yhdelle viivastolle ja nuottiesimerkin 2 kahdelle. Edellisessä sopivan tempon voi continuostemman harvaan asetellun tekstuurin ja tekstin jokseenkin pitempien yhtenäisten virkkeiden perusteella ajatella olevan nopeampi kuin jälkimmäisessä. Pitempien yhtäjaksoisten virkkeiden vuoksi teksti on helpompaa esittää ilman suurempia keskeytyksiä. Continuostemman nuottien vähyydestä ei voi kuitenkaan päätellä, että säestysstemman toteutus olisi yksinkertaisempi, sillä continuosoittajan tehtävänä on värittää ja tukea tekstiä annettujen harmonioiden avulla, ja hyvä continuosoittaja reagoi tekstiin tarvittaessa suurinkin

elein. Pelkän laulustemman nuottien avulla ei voi tehdä juuri mitään päätelmiä resitoimisesta tai deklamoinnista, vaan tunnistaminen tapahtuu selvästikin tekstin ja osittain säestystekstuurin perusteella.

4.2.2 Erityistapaukset

4.2.2.1 *Deklamoiva kertoja*

Kuten mainitsin, resitaatiossa on pääpiirteissään kyse siitä, että puhuja – eli laulaja – kertoo asioista, jotka eivät koske häntä itseään. Deklamaatio on tämän vastakohta, eli se koskee puhujaa. Tämä jakolinja lähentelee kertojan ja henkilöhahmon välistä jakolinjaa, mutta se ei ole sama asia. Käsittelen nyt tapauksia, joissa kertoja poikkeuksellisesti deklamoi tai henkilöhahmo poikkeuksellisesti resitoi. Kumpikaan ei ole tavatonta, sillä "koska mikään maalaus ei voi olla kaunis ilman valoa ja varjoa, – – edes resitaatio ei voi kokonaan paeta deklamaatiota ja – – myös itse deklamaation lomassa voi ja tulee olla ihan vain resitoitavia kohtia" (Scheibe 1765a, 9T). Erityisen tunteelliset paikat tulee kertojankin deklamoida, minkä näemme nuottiesimerkistä 3 sekä librettoesimerkistä 1.

Recit.

O be-trüb-tes Glücke! — Ver-zwei-felnd zie-het er in
 Eil aus ih-rer Brust den Un-glücksvol-len Pfeil. Er su-chet, wie er kann, die
 Wun-de zu verschlie-sen, und sieht doch stets das Blut mit vol-len Strömen fließ-sen.
 Ist rich-tet er sie langsam auf — Un-sonst sie sin-cket wie, der. Ist legt er sie auf
 wei-chem Gra-se nie, der. Aus Mangel hemmet sich zu-lezt des Blu-tes Lauf.

Nuottiesimerkki 3. Scheiben (1765c, 232) mukaan kertojan tulee tässä deklamoida (J. A. Scheibe: *Prokris und Cephalus*, ote resitatiivista "Verzweifelnd ziehet er", 1765a, 73).

"[Prokris ja Cephalus:] Voi tätä kovaa onnea! [kertoja:] Cephalus vetää joutuin, epätoivossaan Prokriin povesta tuon kovan onnen nuolen. Hän koettaa sitoa haavaa minkä ehtii, vaan veripä ei kun vuotaa solkeaan. Varovasti hän yrittää taivuttaa Prokriitä pystyyn – vaan turhaan, tämä vaipuu jälleen. Lannistuneena hän laskee neitonsa nurmelle. Verenpuute saa vuodon lopulta tyrehtymään."

Nuottiesimerkissä 3 näkyvä resitatiivi *Verzweifelnd ziehet er* "sisältää melkein kauttaaltaan, erityisesti – – sanoista 'die Wunde zu verschließen' lähtien, paljon enemmän affektia kuin mitä resitoimiseen kuuluu. Se siis lähestyy deklamaatiota ja täytyy, kuten sanoista ja niihin kuuluvista sävelistä helposti huomaa, enemmän deklamoida kuin resitoida." (1765c, 232.) Scheibe valittelee sitä, että tavallisesti laulajat eivät pidä mitään sellaista resitatiivia deklamatorisena, joka ei ole soittimin säestetty ja välikkein koristeltu (1765a, 10T).

Nuottiesimerkkejä 1 ja 3 vertaamalla tulkitsem, että puhujan, joka ei puhu itsestään, resitaatiota ja deklamaatiota ei voi erottaa toisistaan pelkän nuotin perusteella. Ensimmäkin harmonioiden liikkumavara kiinteän etumerkinnän vihjaamaan sävellajiin nähden on suurin piirtein yhtä suuri (tonaalinen keskus asettuu kauimmillaan kahden etumerkin päähän kiinteästä etumerkinnästä). Toiseksi merkittävää eroa ei näy laulustemman intervallien suuruudessa, tessiturassa eikä rytmikassa.

Yllättävää on kuitenkin nuottiesimerkissä 3 toiseksi viimeisellä rivillä tapahtuva enharmoninen modulaatio, jollaista ei löydy mistään muualta *Tragischessa*. Tämän voi tulkita poikkeuksellisenä retorisenä keinona ja näin ollen viitteenä deklamaatiosta. Tosin Scheibe resitatiiveissaan moduloi, välttelee kadensseja ja tekee odottamattomia harmonisia käänteitä jatkuvasti muutenkin. *Abhandlungissa* hän käsittelee modulaatioita ja kirjoittaa, että resitatiiveissa tulee "välttää monotoniana" moduloimalla hyvin usein, mutta hän esittää asian kylläkin *resitaation* kontekstissa eikä deklamaation (1765b, 32). Eli koska hänen mukaansa resitaatiossakin tulee moduloida paljon, emme voi tehdä johtopäätöksiä resitaatio–deklamaatio-valinnasta nuotin perusteella. Syy deklamaatioon tässä nuottiesimerkissä syntyy nähdäkseni ensisijaisesti tekstistä, jossa libretisti pyrkii maalaamaan surullisen kuvan tilanteesta.

Librettoesimerkki 1. Teksti, Scheiben edellyttämä jäsentely sekä hänen muut huomautuksensa (Ramler: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, resitatiivi "Wer ist die Sionitin", 1765c, 244–246).

roolit:	evangelista	Jeesus	Maria	resitaitava	deklamoitava	Scheiben muut huomautukset
1	Wer ist die Sionitin, die vom Grabe			x		
2	so schüchtern in den Garten flieht, und weinet? —			x		
3	Nicht lange. Jesus selbst erscheint,			x		
4	doch unerkant, und spricht ihr zu:			x		
5	"O Tochter, warum weinst du? —"			x		auf vertrauliche Art, doch etwas pathetisch
6	„Herr, sage, nahmst du meinen Herrn aus diesem Grabe?"			x		eine zärtliche Kühnheit anzeigen
7	Wo liegt er? Ach vergönne,			x		immer zärtlicher, doch etwas furchtsamer werden
8	daß ich ihn hole; daß ich ihn			x		
9	mit Thränen netze; daß ich ihn			x		
10	mit diesen Salben noch im Tode salben könne,			x		
11	wie ich im Leben ihn gesalbt—.“			x		
11	"Maria! —"			x		mit lebhaftem doch vertraulichem Ton deklamieren
12	So ruft mit holder Stimm ihr Freund,			x		
13	in seiner eigenen Gestalt: "Maria! —"			x		mit lebhaftem doch vertraulichem Ton deklamieren
14	"Mein Meister! ach! —"			x		aufs zärtlichste deklamirt
15	Sie fällt zu seinen Füßen nieder, umarmt sie, küßt sie, weint. —			x		
16	"Du sollst mich wieder sehen!			x		Etwas pathetisch, doch aber auf vertrauliche Art deklamirt, und der hohe Charakter des Heilands muß daran zu erkennen seyn.
17	Noch werd ich nicht zu meinem Vater gehen.			x		
18	Steh auf, und suche meine Brüder,			x		die letzten Worte zärtlicher
19	und meinen Simon!			x		noch zärtlicher
19	sag': ich leb, und will ihn sehen.“			x		wieder pathetisch

Librettoesimerkki 1 osoittaa, että kertojakin saattaa joutua deklamoimaan, jos tilanteen affekti sitä vaatii. Esimerkki on itse tekemäni kooste Scheiben antamien ohjeiden pohjalta. Lähteessä on annettu vain teksti, ei nuottia. Sisennykset olen lisännyt itse, sisennetyt rivit kuuluvat alun perin samaan säkeeseen edellisen rivin kanssa. Olen selventänyt lainausmerkkien paikkoja lähteen huonon painolaadun vuoksi.

On syytä huomata, ettei jaottelu mene suoraviivaisesti siten, että yksinomaan henkilöillä olisi deklamaatiota, vaan sitä esiintyy myös kertojalla. Olen merkinnyt poikkeavat kohdat alleviivaamalla rastin.

Oratorio on kertomus Jeesuksen ylösnousemuksesta. Kyseisessä resitatiivissa Maria Magdalena kohtaa vasta haudasta nousseen Jeesuksen. Maria puhuttelee Jeesusta muttei heti tunnista tätä. Säkeessä 6 sanalla ”Herr” Maria tarkoittanee yleisesti vasta kohdattua tuntematonta mieshenkilöä.

Resitaation ja deklamaation erottelun voisi ajatella olevan tapa jäsentää vain sellaista musiikkia, jossa yhden laulajan tehtävänä on välittää useamman henkilön repliikkejä. Voisi luulla, että tilanteessa, jossa evankelistan, Jeesuksen ja Marian roolit on jaettu eri laulajille, se, että jokainen laulaja omaksuu oman hahmonsä luonteen, olisi näyttämötaiteellisesti riittävä keino jäsentää kertomusta ja ettei silloin resitaatio–deklamaatiojäsentelyä tarvittaisi. Tämä ei kuitenkaan vaikuta olevan Scheiben näkemys. Hän näkee tarpeellisena valistaa lukijaansa resitaation ja deklamaation jakaantumisesta juuri tässä resitatiivissa, vaikka hänen omassa sävellyksessään (SchW B2:301) roolit on jaettu kolmelle laulajalle.

Tällainen jako on niin ikään Telemannin sävellyksessä (TVWV 6:6). Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) sen sijaan antoi kaikki roolit yhden basson laulettavaksi (Wq.240). Hän erottelee kertojan vuorosanat Marian ja Jeesuksen vuorosanoista *accompanatoilla* (Bach 1787, 39–41). Kehotan lukijaani tutustumaan Telemannin ja Bachin erilaisiin ratkaisuihin kuuntelemalla näiden teosten levytyksiä. Scheiben sävellystä ei ole tätä tutkielmaa kirjoitettaessa vielä levytetty.

4.2.2.2 *Resitoiva henkilöahmo*

Myös päinvastaista poikkeamaa saattaa esiintyä, joskaan Scheibe ei puhu sellaisesta paljoa. Hän mainitsee *Tragischesta* pienen tällaisen tapauksen, nimittäin oreadin⁶ (*Oreade des Felsens*) osuuden resitatiivissa *Zu weit entfernt* kantaatista *Ariadne auf Naxos*, joka on *Tragichessa* julkaistuista kantaateista ensimmäinen. Tämän resitatiivin teksti näkyy librettoesimerkissä 2.

⁶ Oreadit olivat antiikin tarustossa vuoristoissa asuvia nymfejä.

Resitatiivi tulee "ennemmin resitoida kuin deklamoida", mutta kohdasta "anelevia kasvojasi" lähtien ilmaisu kuitenkin "kohoaa jyrkästi deklamaatioon [*sehr zur Deklamation hinauf steigen*]" (Scheibe 1765a, 9T–10T). Resitatiivin jälkeen alkaa oreadin aaria.

Libreton kirjoitti Scheibe puolet nuorempi Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823), ja sekin perustuu kuuluisaan antiikin kertomukseen. Oreadi on ankara, kiivasluonteinen nymfi, joka ei usko ihmisten hyvyyteen. Ariadne on puolijumala Theseukseen syvästi rakastunut nainen, jonka tämä on jättänyt yksin Naxosin saarelle yöllä hänen nukkuessaan.

Librettoesimerkki 2. Teksti, käännös ja jäsentely Scheiben (1765a, 9T–10T) mukaan (Gerstenberg: Ariadne auf Naxos, resitatiivi "Zu weit entfernt", 1765a, 19–20).

roolit:	Oreade des Felsens	Ariadne	resitoitava deklamoitava	
1	Zu weit entfernt das Meer den Frevler schon!	Jo kauas merelle on tuo jumalaton ehtinyt!	x	
2	Er ist auf ewig dir entflohn!	läksi on hän luotasi kaikonnut	x	
3	Entflohn? – Wer donnerte mich nieder?	Kaikonnut? – Kuka minut yrittää murtaa?		x
4	Ich, Nympe dieser Höhen,	Minä, näiden kukkuloiden nymfi,	x	
5	hab ihn im Sturme dir entfliehen sehen.	näin hänen myrskyssä kaikkoavan.	x	
6	Er fürchtete das Licht,	Hän karsasti valoa,	x	
7	dein bittend Angesicht,	anelevia kasvojasi,	x	
8	dein weinend Auge – nur den Sturm der Wogen nicht.	kosteita silmiäsi – vaan myrskyaaltojen kuohua ei.	x	→ x

4.3 Lisähuomioita resitaatiosta

Kuten luvussa 4.1 mainitsin, Scheibelle resitaatio on nopeampaa ja deklamaatio rauhallisempaa (1765a, 10T). "Tiedämmehän kaikki, että laulajat niin teatterissa kuin kamarissakin [*in der Kammer*] pälpättävät resitatiivinsa perin vikkellä. Tämän seurauksena kuulijat eivät voi ymmärtää heitä, ja näin katoavat ne pienet, mielenkiintoiset eleet, jotka kuitenkin tekevät pitkästä teatraalisesta resitatiivista erityisen viehättävän. Näin käy, kun laulajat kaikki siirtyilevät affektillisyyteen ja hipovat deklamaation rajaa – tai peräti ylittävät sen. Minä haluan lämpimästi suositella heille selkeää, sanoihin ja karaktereihin sopivaa resitaatiota. Sen avulla he onnistuvat parhaiten – pitämään kuulijan kiinnostuksen kiinni siinä, mitä he resitoivat." (1765b, 40–41.) Resitoidessa ei

siis saisi liikkua lähellä deklamaation "rajaa" vaan resitoidessa tulisi pysyä selkeästi resitoinnin puolella.

"Resitaatio vaatii korkeampaa [*hoher*] ja painokkaampaa [*nachdrücklicher*] ilmaisua kuin tavallinen puhe tai [ääneen] lukeminen vaatisi tai voisi sisältää, vaikka puhuja tai lukija antaisikin sanoihinsa asianmukaisen sävyn mitä suurimmalla huomiolla ja tarkkuudella." Hän jatkaa selittämällä, että resitoijan tulee ottaa ilmaisunsa kivijalaksi kaikki se, mikä hyvästä puhekyvystä (so. retoriikasta) on opittavissa "tehdäkseen esityksestään selkeän, ymmärrettävän ja houkuttelevan. – – Resitoija ei voi kuitenkaan tuudittautua siihen, vaan hänen tulee [myös] pyrkiä antamaan laulavalle puheelle korkeampi tarmo [*höherer Schwung*]. Laulavan puheen tulee olla puheen jäljittelyä, ei puhetta itsessään; mutta se ei saa myöskään olla pelkkää jäljittelyä vaan kaunista jäljittelyä, nimittäin [jotakin tavanomaista puhetta] korkeatasoisempaa ja musikaalisempaa." (Scheibe 1765b, 2.)

4.4 Lisähuomioita deklamaatiosta

Scheiben mukaan musiikillinen deklamaatio on "säännöllisempää, painavampaa [*wichtiger*] ja alttiimpi erilaisille vaikeuksille kuin puhujan ja runoilijan deklamaatio". (1765c, 229). "Laulajan tulee

- deklamoida sitä selkeämmin ja täyteläisemmin, mitä rajumpi affekti on,
- deklamoida sitä pidättyväisemmin ja hitaammin, mitä pelottavammassa tai surullisemmassa tunteessa [*Empfindung*] ja tilanteessa hän on,
- antaa tunnettaan ja tilannettaan vastaaville välitaitteille – jotka itsessään ovat osa ilmaisua – aikaa elpymiseen ja hengenvetoon,
 - mutta kuitenkin niin huomaamattomasti, että ne näyttäytyvät välttämättöminä ja itsessään deklamoivina" (1765c, 235).

Scheiben deklamaatioon liittämien adverbien kokonaisuudesta (ks. myös taulukko 1) voi saada kuvan, että deklamaatio ilmenee monissa eri muodoissa siinä, missä resitaatio on ilmaisullisesti yksinkertaisempaa ja suoraviivaisempaa. Scheibe valottaa

asiaa selittämällä, että deklamaatiossa on niinsanotusti vain yhdenlaista koostumusta (*Beschaffenheit*) mutta että ”tunteiden luonne ja niiden purkamisen lajit” vaativat lo-
puttoman paljon erilaisia sävyjä (*Ton*) (1765c, 218–219). Deklamaatio tulee myös sovit-
taa tilaan. Jotkin karakterit ja tunteet sopivat paremmin kirkkoon, toiset paremmin
koteihin [*Kammer*] ja teatteriin (1765c, 256).

4.4.1 Actio

Scheiben mukaan myös actio (saksaksi *Aktion*) on luonnollinen ja olennainen osa dek-
lamaatiota, joka ”virtaa deklamaation soinnista [*Ton*] ja tekee juonesta täydellisemmän
[*vollkommen*]”. Säveltäjä ei voi vaikuttaa action toteutukseen, mutta nuottien tulisi an-
taa siihen aina mahdollisuus. (1765c, 264–266.). Retoriikan tutkija Marie Gelangin mu-
kaan ”actio viittaa puhujan esitystapaan, joka sisältää erilaisia sanattomia eleitä, kuten
eleet [*gestures*], asennon [*posture*], äänenkäytön ja katsekontaktin yleisön kanssa” (Ge-
lang 2021, 111). Ramler⁷ sanoo, että ”deklamaatio, tai, kuten puhetaidon opettajat
asiaa nimittävät, actio [*Aktion*], on eräänlainen kehon sanavalmius, ilmaisu, joka ilme-
nee eleissä [*Geberden*] ja äänensävyssä [*Ton der Stimme*]: [latinaksi:] Esittäminen [*actio*]
on kuin eräänlainen niin äänestä [*vox*] kuin liikkeestä [*motus*] koostuva kehon kauno-
puheisuus [*eloquentia*]” (Batteux/Ramler 1769 [1746], 242). Ramlerin mukaan ”kaikki
ihmiset, olivatpa he minkä ikäisiä tai säätyisiä tahansa, ymmärtävät tämän kielen”
(Batteux/Ramler 1769 [1746], 243). Näiden seikkojen perusteella deklamatorinen il-
maisu resitatiiveissa vaatii siis myös kehonkielen, katseen ja äänensävyn huomioi-
mista. Ramlerin lainaama ja hieman muuttama latinankielinen toteamus on Ciceron
retoriikkaoppaasta *Orator* (46 eaa., 17.55), joka oli tuttu Rousseaullekin (ks. luku 3.2).

4.4.2 Arioso

Tragische Kantatenissa tavataan ajoittain ariosoja eli noin 1–15 tahdin pituisia pätkiä
laulettua musiikkia, joissa on selkeä pulssi, yleensä hidas sellainen, ja jotka muistutta-
vat tekstuuriltaan aarioita. Eräs sellainen on näytetty nuottiesimerkissä 4. Ariosot on

⁷ Kyseessä on Ramlerin kääntämä ja täydentämä versio Batteux’n teoksesta, en ole onnistunut löytä-
mään vastaavuutta Batteux’ltä.

aina aseteltu keskelle resitatiivia tai sen loppuun, ja, toisin kuin aarioissa, kerronta saattaa jatkua sen aikana. Scheiben mukaan ariosoja tarvitaan

- "osittain siksi, että pitkä resitatiivi elävöittyisi pienellä ja odottamattomalla muutoksella, jolloin myös laulajan suoritus helpottuu ja mukavoituu,
- osittain ja varsinkin siksi, että resitatiivinen deklamaatio ja sen esitys saataisiin välitettyä kuulijalle viehättävämpänä ja herkempänä, jotta ilmaisu säilyisi varmemmin ja tekisi paremman vaikutuksen" (1765a, 10T).

Säveltäjän tulee kuitenkin muistaa olla niiden kanssa säästeliäs ja ottaa huomioon affekti, deklamaatio-resitaatio-periaate, karakteri sekä teoksen ja laulajien tarpeet (Scheibe 1765a, 10T).

Ariadne auf Naxos. 31

Nuottiesimerkki 4. Arioso (J. A. Scheibe: Ariadne auf Naxos, ote resitatiivista "Weh mir!", 1765a, 31).

" [Ariadne:] Kuinka hän näyttikin, kuin mikäkin jumaluus, niin komealta! Hän, tuo Herakleen toveri, niin urhea, niin täydellinen! Voi hento, naisellinen sydämeni, kuinka saatoitkaan joutua vietylyksi? Niin kiharainen hänen päänsä! Niin jalon vilpitiön hänen katseensa! Onnelle alistu-matonta uhkeutta ja rohkeutta oli hänen käynnissään ja kasvoissaan!"

4.5 Periaatteen vastaanotto

Tragische tunnetaan kolme arvostelua. Niissä ajatus resitaatiosta ja deklamaatiosta otetaan (näennäisen) positiivisesti vastaan, joskin harvasanaisesti. Olen saanut tiedon näistä lähteistä Haugelta (2018, 518). Hauge ei mainitse arvosteluja *Abhandlungista*.

"Hra kapellimestari Scheibe on – esittänyt joitakin tärkeitä huomioita resitatiivin parantamiseksi, ja ne voi hyväksyä, vaikkei olisikaan suuri musiikin asiantuntija. Hän näyttää nimittäin pääasiassa näissä kahdessa kantaatissa eron **resitaation** ja **deklamaation** välillä –". ([Tuntematon] 1765, 344.)

Muuan nimetön *Tragische Kantatenin* arvostelija, joka oli itse esittänyt teokset klaveristina ([Tuntematon] 1768, 48), kertoo: "Myös näissä kantaateissa säästys on suurin erottava tekijä resitaation ja deklamaation välillä; joitakin yksittäisiä kohtia lukuun ottamatta, jotka ovat tässä hieman hakoteillä, kirjoittaja on kirjoittanut [tästä] syvällisemmän tutkielman [so. *Abhandlung über das Recitativin*] – , josta hän on saanut osakseen ylistystä" ([Tuntematon] 1768, 46). Hän ilmaisee myös hieman kryptisesti: "Näissä kantaateissa [so. *Tragische Kantaten*] säveltäjä osoittaa olevansa säveltaiteilija, joka säveltää tekstinsä eikä juurikaan uhraa sitä taiteelleen mutta joka ennemmin maistaa kuin tuntee [*fühlen*] tekstinsä, ja kun hän ei osu maaliin, hän turvautuu hyvän maun sääntöihin" ([Tuntematon] 1768, 48).

Seuraavana vuonna *Tragische Kantatenista* ilmestyneen arvostelun mukaan "esipuhe sisältää paitsi selkeän selityksen, kuinka kantaatit tulee esittää, myös monia erittäin perusteltuja oppeja laulajille ja säveltäjille **resitaation** ja **deklamaation** käytön eroista –" ([Tuntematon] 1769, 156–157). Arvostelu suurimmalta osin kuitenkin käsittelee kantaatteja sävellyksinä, ja niissä kirjoittaja paheksuu Scheiben valintoja. Hän päättää kirjoituksen toteamalla: "Arvostamme aina herra k[apellimestari] Scheiben kriittisiä ponnistuksia [*kritische Bemühungen*] musiikin kohottamiseksi. Mutta hänen sävellyksensä eivät kuitenkaan ole niin kauniita kuin hänen kriittiset työnsä [*kritische Werke*]."

([Tuntematon] 1769, 168–169). Kirjoittajan henkilöyttä ei mainita itse tekstissä eikä sisällysluettelossa missään kohtaa, mutta Haugen (2018, 240, 243, 517 & 518) käsityksen mukaan kyseessä oli Johann Friedrich Agricola (1720–1774).

Tässä siteeratut arvostelut läpilukemalla sain yleisvaikutelman, että ajatuksia resitaatiosta ja deklamaatiosta otettiin vastaan kohtalaisen hyvin, joskaan ei varauksella. Viitteitä siitä, että resitaatio–deklamaatio-dikotomia olisi millään tavalla ennestään tuttu, ei arvosteluista löydy. Siitä, olivatko Scheiben esittämät periaatteet tuttuja yleisölle pintapuolisestikaan, uskallan tehdä johtopäätöksen myös erään Scheiben käyttämän persoonapronominin perusteella: *Tragischen* esipuheessa Scheibe käyttää ilmaisuja "se, mitä kutsun **resitaatioksi**" (*dasjenige, was ich Recitation nenne*) (Scheibe 1765a, 9T). Virkkeen sisältö ei ole oleellinen vaan persoona, jota hän käyttää, nimittäin yksikön ensimmäistä. Se todistaa, ettei hän oleta lukijansa ennestään ymmärtävän, mitä resitaatio musiikillisessa kontekstissa tarkoittaa vaan, että konsepti on hänen omansa (tai ainakin hänen omasta mielestään).

Sulzerin *Allgemeine Theorie der schönen Künstessä* julkaistussa artikkelissa resitatiiveista, josta mainitsin jo kappaleessa 3.2, kirjoittaja ottaa vastakkaisen näkökulman Scheiben ajatukseen piittaamattomuudesta resitatiiveissa. Tämä oli osa laajempaa kiistaa näyttämömusiikkiin liittyen, jossa vastakkain olivat yhtäältä ranskalaisiin ihanteisiin kallellaan olevat hampurilaiset vaikuttajat ja toisaalta italialaisiin kallellaan olevat berliiniläiset. Edellisiin kuuluivat ainakin Scheibe ja Telemann ja jälkimmäisiin ainakin Graun, Schulz, Kirnberger, Agricola sekä artikkelin toimittanut Sulzer. (Boyle 2017, 1.) Artikkelin mukaan "täysin piittaamatonta sävyä [*der völlig gleichgültige Ton*] tulee resitatiivissa välttää, koska on järjetöntä esittää täysin piittaamattomia asioita lauletuin äänin. – – kylmät neuvottelut ja sellaiset kohtaukset, joissa puhutaan ilman mitään affektia, ei tulisi lainkaan esittää musiikkina. On suorastaan vastenmielistä, kun yksikin täysin kylmäverinen puhe esitetään säkeinä. Ja juuri sen vuoksi ehdotin, että oopperaan omaksuttaisiin sille ominainen ja täysin intohimoinen

[*leidenschaftlich*] materiaalin käsittely, jotta resitatiivista ei tulisi missään kohtaa sopimaton. – – Edellytän, että jokainen resitatiivi ja jokainen kohta siinä tulee olla koostumukseltaan sellainen, että hän, joka puhuu, puhuu luonnollisesti affektissa." (Sulzer et al. 1774, 943–944). Artikkelissa tyrmätään Scheiben ajatus resitaatiosta, ja sen kirjoittaja näkee, että resitatiiveja saa yksinomaan (käyttääkseni Scheiben semantiikkaa:) deklamoida. Sulzerin julkaisema nuottiesimerkkeineen 22-sivuinen artikkeli on Bolyen (2017, 1) mukaan tietosanakirjan artikkeleista huomattavasti pisin. Tyyliiltään artikkeli liukuu alun objektiivisesta ja ytimekkäästä tietosanakirjamaisuudesta nopeasti taide-esteettiseksi kannanotoksi.

5 Soveltaminen

5.1 Esiintyjän toteutuskeinot

Pohdittaessa esiintyjän mahdollisuuksia toteuttaa Scheiben esittelemä resitaation ja deklamaation dikotomia, on syytä huomioida, etten erottele tässä laulajaa ja continuousoittajaa vaan pidän heitä yksikkönä. Lopputulos on yhteistyön tulos, vaikka Scheibe on hyvin harvasanainen klaveristin osuudesta ilmaisun luoja.

Kuten taulukosta näemme, resitoitavat osuudet tulee esittää nopeammin [*geschwin-der*], yhteneväisemmin [*aneinanderhängender*] ja vapaammin [*freyer*]. Ymmärrän sanan *aneinanderhängend* tässä yhteydessä siten, että fraasirajoja ei tule katkaista liikaa eli että tauoista riippumatta teksti niinsanotusti virtaa eteenpäin. Deklamoidessa katkeilua saisi nähdäkseni tapahtua enemmän.

Taulukkoon kerättyjen tietojen mukaan deklamoitava musiikki esitetään hitaammin [*langsamer*], tulisemmin [*feuriger*], suuremmalla affektilla [*affektreicher*], ilmaisevammin [*ausdrückender*], tasaisemmin [*tacktmäßiger*] ja maltillisemmin [*abgemessener*]. Nämä ovat osittain keskenään ristiriidassa, mutta Scheibe ei varmasti tarkoittanut näitä ilmaisutapoja samanaikaisesti. Tulkitseen ristiriidat siten, että ilmaisun vaihtelu on voimakkaampaa deklamoidessa.

Kuten kappaleessa 4.4.1 mainitsin, deklamaatioon kuuluu myös actio. Kertomuksen on sallittua ja suotavaa näkyä yleisölle myös silmin, ei yksinomaan korvin. Kukaan – ei Scheibe, ei Ramler, ei Grimarest – ei mainitse, että actio rajoittuisi vain musiikkiteatteriin tai oopperaan. Actio kuuluu näin ollen asiaan myös kantaateissa, oratorioissa ja muissa näyttelemättömissä lauluteoksissa. Ilmaista tulee siis paitsi sanoin ja sävelin myös katsein, elein ja äänenvärejä halliten.

5.2 Esiintyjän tunnistuskeinot

Esitellyistä nuotti- ja librettoesimerkeistä nähdään, että Scheiben mukaan resitaation ja deklamaation jaottelu vastaavasti puhujaa koskevaan asiaan ja puhujaa koskemattomaan asiaan on eräänlainen suuntaviiva, joka ei kuitenkaan ole yleispätevä. Kertojakin voi (ja hänen tulee) deklamoida, kun tilanne on riittävän liikuttava (nuottiesimerkki 3). Henkilöhahmonkin tulee tietyissä tilanteissa resitoida (librettoesimerkki 2), joskaan se ei liene erityisen yleistä. Uskon, että ensisijainen asia, jonka perusteella tulee jäsentää resitoitavat ja deklamoitavat kohdat, on libretto. Säveltäjä on kuitenkin voinut vaikuttaa esittäjän tekemään valintaan jossakin määrin säestystekstuurilla ja esimerkiksi ariosojen lisäämisellä. Haluan esittää Scheiben ajatusten ja omien ajatusteni pohjalta ehdotuksen toimintajärjestykseksi resitatiivien omaksumiseen. Kohtaa 3 luetaan siten, että mitä enemmän jokin on sisennetty, sitä suuremman painoarvon se saa. Kohdassa 4. c. tulee huomioida, että *accompagnato*-tekstuuria voi olla myös sooloklaveerisäestyksissä.

1. Tekstin merkityksen omaksuminen (Mitä tapahtuu? Miksi?) ja tarvittaessa kääntäminen
2. Tekstin luontevan puherytmin löytäminen
3. Tekstin jäsentely säkeen ja lauseen tarkkuudella:
 - a. Puhuja on kertoja, evankelista tai muu vastaava. resitaatio
 - i. Hän kuvailee tapahtumia. resitaatio
 1. Kuvailtava tapahtuma on hyvin liikuttava. deklamaatio
 - ii. Hän kertoo, kuka puhuu. resitaatio
 - iii. Hän lausuu sitaatteja henkilöahmoilta. deklamaatio
 - b. Puhuja on henkilöahmo. deklamaatio
 - i. Hän puhuu asioista, jotka koskevat häntä itseään. deklamaatio
 - ii. Hän puhuu muusta hahmosta (tai useammasta), joka vaikuttaa häneen. deklamaatio
 - iii. Hän esittelee toisen henkilön. deklamaatio
 - iv. Hän puhuu arvoista tai hyveistä yleisellä tasolla ilman suoraa yhteyttä vallitsevaan kertomukseen. resitaatio
 - v. Hänen hahmonsa tai vuorosanansa ilmentää jonkinlaista moraalista auktoriteettiasemaa. resitaatio
4. Nuotin omaksuminen ja jäsentely:
 - a. recitativo secco resit./dekl.
 - b. arioso deklamaatio
 - c. recitativo accompagnato deklamaatio
5. Tarvittaessa tekstin ulkoa opettelu
6. Tarvittaessa musiikin ulkoa opettelu

5.3 Syitä huomioida HIP-esitystraditiossa

Retoriikka oli 1700-luvulla keskeinen oppiaine, tutkimuskohde sekä puhe-, teatteri-, sana-, sävel- ja jopa kuva- ja rakennustaiteen kulmakivi. Se on – tai mielestäni pitäisi olla – lähtökohta kaikelle musiikille suurin piirtein 1900-luvun alkuun asti.

Vaikka resitaatio–deklamaatio-dikotomia ei vaikuta tulleen valtavirran ajatussuunnaksi, HIP hyötyy hieman marginaalistenkin ajattelumallien tutkimisesta yleiskuvan avartamiseksi. Esiintyjän ei ole pakko pitää Scheiben periaatteista, eivätkä ne missään nimessä ole ainoa ratkaisu jälkibarokin vokaalimusiikin ilmaisukysymyksiin. Resitatiivin esittäminen oli 1760-luvun Pohjois-Saksassa ja Tanskassa kuuma peruna, eikä kysymyksiin ollut yhtä ainoaa vastausta.

Scheiben tekstit ilmentävät *Empfindsamkeitin* ajattelumaailmaa, jonka mukaan voimakas tunteellisuus tekee ihmisestä ihmisen. Myötätunto (*Mitleid*, sana joka esiintyy lukuisia kertoja *Ariadne auf Naxosin* librettossakin) oli keskeinen osa *Empfindsamkeitia*, ja juuri tämä myötätunto saa kertojankin deklamoimaan, vaikka hänen ikään kuin ei pitäisi, koska kertomus ei koske häntä itseään. Tunne on niin voimakas, että kertoja ajautuu tarinan vietäväksi. Varmasti tässä nykypäivänkin kahtia jakautuneessa maailmassa on jäljellä hitunen myötätuntoa?

Kuullessani nykypäivän historiallisia kantaatteja, oratorioita ja oopperoita, en voi välttyä ajatukselta, että monet ehkä kokevat itsensä ja edustamansa roolin *hallitsemisen* paljon tärkeämmäksi kuin sen, kuinka ilmaista edustamassaan henkilössä tunteiden koko spektriä *hallitusti* aina *hallitusta hallitsemattomaan*. Omassa taiteessani haluan pyrkiä kaikkein *hallitsemattomimmankin* affektin ilmaisuun, koska juuri se on kaikkein vaikeinta ja samalla taiteellisesti kiitollisinta.

6 Päätelmät

Resitatiiveja kuultiin 1700-luvulla runsaasti, ja niiden kytkeminen paremmin tekstilliseen ilmaisuun oli 1760-luvun suuri puheenaihe. Scheibe oli muusikko ja säveltäjä, mutta hänet tunnettiin, ja häntä arvostettiin, erityisesti musikologina ja esteetikkona. Hänet voi nähdä tärkeänä osallisena saksalaisessa musiikkikeskustelussa, erityisesti retoriikan alalla.

Karkeasti kärjistäen resitaatio oli Scheibelle asiailmaisua ja deklamaatio tunneilmiasua. Kuin ero uutisankkurin ja haastateltavan epäonnisen suomalaisurheilijan välillä. Scheibe näki, että on jokaisen normaalisti tuntevan ihmisen kykyjen puitteissa jäsentää libretto hänen periaatteidensa mukaisesti. Kyse oli enemmän tekstin "oikeasta" ymmärtämisestä kuin oman suunnan löytämisestä, mutta ainoastaan (omien) tunteiden ymmärtämisen avulla oli teksti mahdollista ilmaista johdonmukaisesti. Ajatus voi nykypäivän ihmiselle tuntua hassulta, mutta valistusajan ihmiselle niinkin subjektiivinen asia kuin tunteet tuli voida jäsentää ja lokeroida – suorastaan taksonomisesti. Näin oli erityisesti esittävien taiteiden alalla.

6.1 Avoimet kysymykset

Tässä työssä ei kovin syvällisesti ehditty kaivaa esiin, mistä Scheibe sai vaikutteensa esittämälleen periaatteelle. Tämä vaatisi hänen viittaamiinsa (1765c, 230, 258 & 261) Batteux'n, Grimarest'n, Diderot'n teoksiin perehtymistä syvällisemmin sekä hänen kirjeenvaihtoonsa esimerkiksi Telemannin ja Gottschedin kanssa kohdistuvaa tarkastelua.

Kuten mainitsin luvuissa 1.1 ja 4.5, Scheibe oli osana laajempaa väittelyä resitatiivista, jossa vastakkain asettuivat niisanotusti Hampurin koulu ja Berliinin koulu. Tämä väittely tarvitsisi kahdenkinlaista lisätutkimusta. Yhtäältä tarvittaisiin kirjallista taide-esteettistä tarkastelua näiden osapuolten näkökulmaeroista. Olisi myös kartoitettava, missä määrin resitatiivien ilmaisuperiaatteille oli kilpailevia vaihtoehtoja. Boyle (2017) on tehnyt tästä hyvän alustuksen tutkimalla Sulzerin toimittamaa resitatiivivartikkelia. Toisaalta tarvittaisiin myös muusikoiden tuottamaa kehollista tutkimusta esittämisen eroista, mikä vaatisi samalla myös kattavamman kartoituksen 1760-luvun hampurilais- ja berliiniläissäveltäjien vokaalisävellyksistä.

Valitettavasti ranskalaisen ja italialaisen maun välillä vallitsevaa kitkaa resitatiiveissa ei tässä työssä ehditty kunnolla käsitellä. Ranskalaiset suosivat tasaisempaa ja musii-

killisempää resitatiivia, italialaiset tekstikeskeisempää, puheenomaisempaa ja skandeeraavampaa. Saksalaiset olivat tämän vastakkainasettelun eräänlaisia sivustakastojia, joskin italialaisella maulla vaikuttaa olleen vakiintuneempi asema.

Tulee muistaa, että tämän seminaarityön on kirjoittanut muusikko. Retoriikan tai näyttämötaiteen tutkija tai näyttelijä toisi aiheeseen paljon kiinnostavia näkökulmia – ja uusia kysymyksiä. Esimerkiksi actiosta Scheibe puhuu hyvin harvasanaisesti aivan *Abhandlungin* lopussa, ja on siksi vaikea saada otetta, miltä 1760-luvun pohjoissaksalainen resitatiivi saattoi näyttää. Muusikkona en pysty tarkastelemaan tätä kovinkaan syvällisesti.

Myös historialliseen säveltämiseen erikoistunut muusikko voisi hyötyä tässä tutkielmassa käyttämistäni lähteistä ja kehittää niistä uuden näkökulman työhönsä. Kuten mainitsin luvussa 1.3, *Tragischen* esipuheesta löytyvät ohjeet painottuvat enemmän esittäjälle ja *Abhandlungiin* kirjoitetut ohjeet säveltäjälle, joskin raja on häilyvä eikä oikeastaan ammatillinenkaan kahtiajako esittäjän ja säveltäjän välillä ollut 1700-luvulla muutenkaan nykyisenlainen. *Abhandlungista* löytyy valtavasti tietoa nimenomaan resitatiivien säveltämiseen liittyen, johon en pystynyt tutkielmani raameissa syventymään. Scheibe kirjotti paljon esimerkiksi affekteista, metriikasta, lopukkeista, väli-merkkien soveltamisesta säveltaiteeseen ja muista sävellyso pillisistä asioista.

7 Lähteet

7.1 Sävelteokset

Bach, Carl Philipp Emanuel ja Karl Wilhelm Ramler. 1787. *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. Leipzig: Breitkopf. Verkkolähde: <http://digital.slub-dresden.de/id477229034> [tark. 26.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg ja Johann Elias Schlegel. 1765a. *Tragische Kantaten für eine oder zwei Singestimmen und das Clavier ...*

Kööpenhamina ja Leipzig: Mumme, Verkkolähde: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11131958> [tark. 26.10.2024].

7.2 Kirjallisuus

[Tuntematon]. 1765. *Tragische Kantaten ...* [arvostelu]. Julkaisussa *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Nide 12, kappale 2: 350:343–355:348.

Leipzig: Dyck. Verkkolähde: https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1921384_018/217/ [tark. 26.10.2024].

[Tuntematon]. 1768. *Tragische Cantaten ...* [arvostelu]. Julkaisussa *Fortgesetzte Nachrichten von dem Zustande der Wissenschaften und Künste ...* Nide 4, kappale 6: 444:40–453:49. Kööpenhamina ja Leipzig: Pelt. Verkkolähde: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN731307801> [tark. 26.10.2024].

[Tuntematon]. 1769. *Tragische Kantaten ...* [arvostelu]. Julkaisussa *Allgemeine deutsche Bibliothek*. Nide 10, kappale 1: 166:155–180:169. Berliini ja Szczecin: Nicolai. Verkkolähde: https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2002572_019/ [tark. 26.10.2024].

Bartel, Dietrich. 1997. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.

Batteux, Charles ja [kääntäjä ja täydentäjä] Karl Wilhelm Ramler. 1769 [1746]. *Einleitung in die Schönen Wissenschaften*. Nide 4, laitos 3. Verkkolähde: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10573270> [tark. 26.10.2024].

Boyle, Matthew. 2017. *Johann Georg Sulzer's "Recitativo" and North German Musical Aesthetics: Context, Translation, Commentary*. Julkaisussa *Music Theory Online* 23 (2). [Julkaistu vain verkossa]. Verkkolähde: <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.boyle.pdf> [tark. 29.10.2024].

Caccini, Giulio. 1602 [painoksessa lukee 1601]. *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti. Verkkolähde: <https://www.loc.gov/resource/music.musihis-200215628/> [tark. 18.10.2024].

Cicero, Marcus Tullius. 46 eaa. *Orator*. Rooma: [tuntematon]. Verkkolähde: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Cic.+Orat.> [tark. 31.10.2024].

Diderot, Denis, et al. 1754. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers ...* Nide 4. Pariisi: Briasson, David, Le Breton ja Durand. Verkkolähde: <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/idviewer/2097/11> [tark. 29.10.2024].

Diderot, Denis, et al. 1765. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers ...* Nide 13. Neufchastel: Faulche. Verkkolähde: <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/idviewer/2106/9> [tark. 29.10.2024].

Gelang, Marie. 2021. *Kairos and actio – a rhetorical approach to timing*. Julkaisussa *Res Rhetorica* 8 (3): 111–124. Verkkolähde: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1600453/FULLTEXT01.pdf> [tark. 27.10.2024].

Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois. 1707. *Traité du récitatif ...* Pariisi: Le Fevre ja Ribou. Verkkolähde: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10073036s> [tark. 29.10.2024].

Gutknecht, Dieter. 2016 [painettu 1994]. *Historische (historisierende) Aufführungspraxis (Musikpraxis)*. Julkaissut *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Verkkolähde: <https://www-mgg-online-com.ezproxy.uniarts.fi/mgg/stable/46947> [tark. 2.11.2024, vaatii kirjautumisen].

Hauge, Peter. 2016, *Composer, translator and educator. Kapellmeister Scheibe and the emerging liberal market during the second half of the eighteenth Century*. Julkaisussa *Fund og forskning*. Nide 55: 179–211. Kööpenhamina: Det Kongelige Bibliotek. Verkkolähde:

https://pure.kb.dk/ws/portalfiles/portal/8947970/FF_2016_05_Hauge.pdf [tark. 26.10.2024].

Hauge, Peter. 2018. *Johann Adolph Scheibe. A Catalogue of His Works*. Kööpenhamina: Dansk center for musikudgivelse. Verkkolähde:

https://www.researchgate.net/profile/Peter-Hauge-2/publication/320923024_Johann_Adolph_Scheibe_a_Catalogue_of_His_Works_http_wwwkdbkdcmschwprefacexq/links/5a27b6a10f7e9b71dd0caf4b/Johann-Adolph-Scheibe-a-Catalogue-of-His-Works-http-wwwkdbk-dcm-schw-prefacexq.pdf [tark. 21.10.2024].

Hammond, Nicholas Geoffrey Lemprière ja Howard Hayes Scullard. 1970. *The Oxford Classical Dictionary*. 2. painos. Oxford: Clarendon Press.

Jerold, Beverly. 2011. *The Bach-Scheibe Controversy. New Documentation*. Julkaisussa *Bach* 42 (1): 1–45. Verkkolähde: <http://www.jstor.org/stable/41640613> [tark. 23.6.2024].

Mackensen, Karsten. 2016 [painettu 2005]. *Scheibe. Johann Adolph. Biographie*. Julkaissut *MGG Online*. Verkkolähde: <https://www-mgg-online-com.ezproxy.uniarts.fi/mgg/stable/52486> [tark. 24.6.2024, vaatii kirjautumisen].

Rousseau, Jean-Jacques. 2012 [1768]. *Dictionnaire de musique*. Pariisi: Duchesne. Verkkolähde: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 29.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph. 1745. *Critischer Musikus*. Leipzig: Breitkopf. Verkkolähde: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10599387> [tark. 27.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph. 1764. *Abhandlung über das Recitativ. Erster Abschnitt*. Julkaisussa *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Nide 11, kappale 2: 221:209–280:268. Leipzig: Dyck. Verkkolähde: https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1921384_017/ [tark. 27.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg ja Johann Elias Schlegel 1765a. *Tragische Kantaten ... Kööpenhamina ja Leipzig: Mumme, Verkkolähde:* <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11131958> [tark. 26.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph. 1765b. *Fortsetzung der Abhandlung übers Recitativ. Zweeter Abschnitt.* Julkaisussa *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Nide 12, kappale 1: 9:1–49:41. Leipzig: Dyck. Verkkolähde: https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1921384_018/ [tark. 26.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph. 1765c. *Fortsetzung der Abhandlung übers Recitativ. Dritter Abschnitt.* Julkaisussa *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Nide 12, kappale 2: 224:217–273:266. Leipzig: Dyck. Verkkolähde: https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1921384_018/ [tark. 27.10.2024].

Scheibe, Johann Adolph. 1773. *Über die musikalische Composition. Erster Theil. Die Theorie der Melodie und Harmonie.* Leipzig: Schwickert. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10527730> [tark. 27.10.2024].

Sulzer, Johann Georg. 1774. *Recitativ. (Musik.)*. Julkaisussa *Allgemeine Theorie der Schönen Künste ...* Osa 2: 942:924–953:935. Leipzig: Weidmann. Verkkolähde: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/sulzer_theorie02_1774?p=1 [tark. 29.10.2024].

Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon ...* Leipzig: Deer. Verkkolähde: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600439> [tark. 29.10.2024].

Zedler, Johann Heinrich et al. 1739. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon ...* Nide 22. Leipzig ja Halle: [toimittaja itse]. Verkkolähde: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&bandnummer=22> [tark. 29.10.2024].

Zedler, Johann Heinrich et al. 1741. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon ...* Nide 30. Leipzig ja Halle: [toimittaja itse]. Verkkolähde: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&bandnummer=30> [tark. 29.10.2024].