



Assi Karttunen:

Humanismin perintö
ranskalaisessa
kantaatissa vuosina
1700-1730

est-sarjan julkaisu



SIBELIUS-AKATEMIA

Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700-1730

Assi Karttunen
Sibelius-Akatemia,
DocMus-yksikkö
Taiteellisen tohtorintutkinnon
kirjallinen työ
Est-julkaisusarja 15

Sibelius-Akatemia
Docmus-yksikkö
Est-julkaisusarja, numero 15
Esittävä säveltaide - tutkimuksia ja muita julkaisuja
Copyright © Assi Karttunen, 2006

Taitto: Assi Karttunen
Kansi: Karoliina Pirkkanen
Kannen kuva: Sceauxin linnan portti, Assi Karttunen

Paino: Yliopistopaino, Helsinki 2006

ISBN 952-5531-26-0
ISSN 1237-4229

ISBN 978-952-329-242-0 (PDF)
ISSN 2489-7981 (PDF)

Tiivistelmä - Humanistisella kulttuurisuuntauksella on tunnetusti ollut vahva vaikutus ranskalaiseen kulttuuriin. Taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluvassa kirjallisessa työssäni, *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700-1730*, keskityn pohtimaan tuon suuntauksen ilmenemistä yhden sävellyslajin, ranskalaisen kantaatin, puitteissa. Kahdeksan lukua sisältävä työni on musiikin ja sanojen taustalla elävien taideperiaatteiden ja antiikin vaikutteiden, kuten *mimesis*-periaatteen, *ethos*-opin ja retoriikan, kartoittamista ja niiden muuntuneiden ilmenemistapojen havainnointia. Työni painottuu pohtimaan ranskalaisen 1700-luvun kantaatin esteettisfilosofista taustaa.

Abstract - This written presentation, "The heritage of humanism in the eighteenth century French cantata, 1700-1730", is a component of my artistic study programme. European humanism had a strong influence on French cultural trends. In my presentation, I discuss basic humanistic principles and their influence on the eighteenth century French cantata. The presentation consists of eight chapters, in which I have examined artistic principles like mimesis, ethos and the art of rhetoric in the music and words of the cantatas; and how these principles were transformed and re-manifested themselves. The emphasis of my thesis is on exploring the aesthetic and philosophical background of the eighteenth century French cantata.

Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700-1730

Sisällysluettelo

Sanasto

Luku 1 Johdanto	1
1.1 Ihmettelystä kartesiolaisittain	1
1.2 Hengen monisäikeinen koreografia	3
1.3 Määritelmät, rajaukset ja kysymykset	5
1.4 Lähestymistavat	11
1.5 Teemojen labyrintti	13
1.6 Kirjalliset lähteet	14
Luku 2 Aiheen taustalla vaikuttavia suuntauksia	16
2.1 Plejadien runoilijaseura	16
2.2 Camerata-seura ja Corsin piiri	18
2.3 Antiikin kirjallisuuden käännökset Ranskassa	22
2.4 Italialaismielisyys	23
2.5 Klassismia ja humanismia	25
2.5.1 Humanismi-sanana monet merkitykset	27
2.6 Musiikin humanistinen suuntaus eli musiikillinen humanismi	30
2.7 Muutamia muita aiheeseen liittyviä suuntauksia	31
Luku 3 Antiikkia heijastelevia taideperiaatteita	34
3.1 <i>Mimesis</i> eli jäljittely lyhyesti	34
3.2 Sävelmaalailu ranskalaisessa kantaatissa	36
3.3 <i>La Belle Nature</i> , luonto 1700-luvun estetiikassa	38
3.4 Kantaattien luonto	40
3.5 Luonto ja todenmukaisuus	43
3.6 <i>Bienséance</i> , sopivaisuus	44
3.6.1 Ranskalaisen aarian sopusuhtaisuus	48
3.6.2 Kantaatin aarian suhde <i>air de courin</i>	51
3.6.3 Ranskalaisen ja italialaisen aarian vertailua	54
3.6.4 Resitatiivi ranskalaisessa kantaatissa	60
Luku 4 <i>Rhétorique</i>, puhetaito	64
4.1 Retoriikkaa antiikin tapaan	68
4.2 Puheen kuviot musiikissa	71
4.3 Retoriikan ja musiikin yhteys 1600-1700-lukujen Ranskassa	73
4.4 Bernard Lamyn Puhetaito, <i>l'Art de parler</i>	75
4.5 Ranskalaiset kantaatit ja retoriikka	78
4.5.1 Luettelo analyyseissa käyttämistäni retorisista kuvioista	79
4.6 <i>Morte di Lucretia</i> -kantaatin musiikillisen retoriikan piirteitä	82
4.7 <i>Orphée</i> -kantaatin musiikillisen retoriikan piirteitä	98
4.7.1 Orfeus-myytin tapahtumainkulku	98
4.7.2 Rochebrunen Orfeuksen itsetutkiskelu	99
4.7.3 <i>Orphée</i> -kantaatin retoriset ratkaisut	101

Luku 5 Affektit, imitaatiota ja ilmaisua	114
5.1 Ethoksesta katharsikseen	116
5.2 Mersennen <i>Musique accentuelle</i>	120
5.3 Laulu puhetaitona	122
5.3.1 Montéclairin ohjeet laulajalle	125
5.3.2 Montéclairin <i>Jalo halveksunta</i>	127
5.4 Rameaun harmoniaopin suhde musiikin affekteihin	129
5.5 Kantaattien dynamiikka	133
5.6 Ihmisluonteen mekanismit	135
5.6.1 Descartesin <i>Sielun liikutukset</i>	139
5.6.2 Spinozan affektit	140
5.7 <i>Exprimer</i> -verbin monikerroksellisuus	142
5.8 Imitaation ja ilmaisun käsitteistä	144
5.9 Näyttelijän paradoksi	151
Luku 6 Antiikin mytologia kantaattien Pariisissa	156
6.1 Mytologian universaalit ihmiskuvat	161
6.2 Uusstoalaisuudesta jansenismiin	164
6.3 Pindaros kantaattirunoilijoiden esikuvana	166
6.4 <i>La Querelle des Anciens et des Modernes</i>	167
6.5 Metronit ja runomitat	172
6.5.1 Klassisen runouden runomittoja	174
6.6 Hölynpölyn Metsä	176
6.7 Kantaattirunon suhde musiikkiin	180
Luku 7 Ovidius ja 1700-luvun ranskalainen libertiinikulttuuri	187
7.1 Ovidiuksen <i>Ars Amatoria</i>	188
7.1.1 Rakkaus voittaa kuoleman	189
7.1.2 Kestävä rakkaus	191
7.1.3 Kuinka ollaan olevinaan	192
7.1.4 Oikullinen rakkaus	193
7.2 <i>Libertins d'esprit</i>	194
7.3 Kantaatit ja sensuuri	196
7.4 Kantaattien traaginen naiskuva	198
7.5 Kantaatit ja <i>persiflage</i>	199
7.6 Ovidiuksen Europe ja Juppiter	200
7.6.1 Rousseau'n <i>Europe et Jupiter</i> -dialogin monet tasot	202
7.7 Kantaattirunojen fyysinen rakkaus	207
Luku 8 Yhteenvetoa, <i>Plan de Metro</i>	210
8.1 <i>Plan de Metro</i>	210
8.2 Kirjallisen työn suhde jatkotutkintokonsertteihin 2002-2006	212
8.3 Jatkotutkintokonserttien humanistiset teemat	214
8.4 Maaginen dialogi	216
8.5 Tiedon kokoamista ja jäsentelyä	217
Lähteet	221

Kiitokset

Haluan osoittaa sydämelliset kiitokset suurenmoisille ohjaajilleni. Opintojeni vastuullinen ohjaaja professori Marcus Castrén on ollut kirjallisen työni suhteen häntä itseään siteeratakseni suorastaan ”patologisen optimistinen”. Monien ongelmienkin esiin tullessa hän on jaksanut kuunnella minua rauhallisesti ja antanut mahdolliset ohjeensa niin selkeästi, että niitä on ollut helppo noudattaa.

Myös muut ohjaajani ovat auttaneet minua työssäni. Minulle on ollut suuri ilo ja kunnia saada keskustella professori Teivas Oksalan kanssa monista työhöni liittyvistä kysymyksistä ja lukea hänen antiikin kirjallisuuden käännöksiään.

Filosofian tohtori Timo Kaitaron kanssa käymäni keskustelut ovat myös antaneet minulle aivan uusia näköaloja työni aiheen suhteen. Olen myös saanut apua hänen uusista Descartes-käännöksistään.

Myös professorit Matti Huttunen, Veijo Murtomäki, Anne Sivuoja-Gunaratnam ja Erkki Huovinen ovat kommentoineet kirjallista työtäni ansiokkaasti ja saaneet minut huomaamaan monia tärkeitä aiheeseen liittyviä asioita. Haluan osoittaa erityiskiitokset myös Vest-tutkijakoululle, jossa sain opiskella ja työskennellä puolitoista vuotta. Lisäksi olen keskustellut erityisesti retoriikasta säveltäjä Harri Wessmanin kanssa.

Suuret kiitokset kuuluvat myös taitaville muusikkoystävilleni, joita ilman tutkintoni olisi jäänyt tekemättä. Teitte hienoa yhteistyötä, joka toivoakseni ei lopu tähän. Mukana olivat sopraano Tuuli Lindeberg, baritoni Arttu Kataja ja sopraano Päivi Kantola. Lisäksi konserteissa kuultiin viulisteja Kreeta-Maria Kentala, Minna Kangas, Petri Tapio Mattson, Tiina Aho-Erola ja Anni Kettunen, gambisteja Varpu Haavisto, Veli-Markus Tapio ja Markus Kuikka, sellistiä Jussi Seppänen ja traversisteja Pauliina Fred ja Jari S. Puhakka. Erityiskiitokset muusikko, säveltäjä Jorma Härköselä ukkospellin soittamisesta, äänittämisestä ja ATK-neuvonnasta.

Musiikillisesta ohjauksesta kiitokset muun muassa cembalisti, kapellimestari Anssi Mattilalla, laulaja, kuoronjohtaja Charles Barbierille, pianisti Ilmo Rannalle, pianisti Collin Hansenille, lautakunnalle ja sen puheenjohtajalle tohtori Kati Hämäläiselle.

Erityiskiitokset tuottaja Anna Krohnille konserttien järjestämiseen liittyvistä asioista ja kannustamisesta!

Ensimmäisen konsertin ääni- ja valotekniikassa minua auttoivat valo- ja äänisuunnittelijat Janne Teivainen ja Hannu Raja-aho. Kirjallisen työn kuvien editoinnissa minua auttoi ATK-neuvoja Keijo Lahtinen. Kirjallisen työni kannen editoinnissa minua auttoivat viestintäassistentti Karoliina Pirkkanen ja ATK-neuvoja Juha Nyholm. Viidennen konserttini julisteen teki ansiokkaasti kuvataiteilija Risto Lammin-Soila. Kiitokset teille!

Käännösapuna toimivat ranskankielen opettaja, kääntäjä Ulla Ranta, professori Veijo Murtomäki, tohtori Charlotta Wolff ja pianisti Rebekka Angervo. Erityisesti latinankielisten tekstien tulkinnessa minua auttoivat professori Teivas Oksala ja FK Maija-Leena Kallela. Viidennen luvun ranskankielen käännöksissä minua auttoi FT Timo Kaitaro. Englanninkielisen tutkimusesittelyn ja abstraktin kielentarkastuksen toimitti kirjailija ja englanninkielen opettaja Simon Boswell. Ääntämisessä auttoivat Charles Barbier ja Charlotta Wolff. Suuret kiitokset teille korvaamattomasta avustanne!

Kantaattien dramaturgisista elementeistä keskustelin laulaja, kuoronjohtaja Charles Barbierin ja näyttelijä Cécile Orblinin kanssa. Kiitos, opin teiltä paljon.

Antiikkiliike Maini ja Veli oli suurena apuna viidennen konsertin tarpeiston hankinnassa. Kiitokset luottamuksesta ja kannustuksesta.

Helsingissä 23.9. 2006

Assi Karttunen

Sanasto

Affektioppi. (lat. *affectus* - mielentila, kiihtymys). Sävelkielen ja harmonioiden tietoisesti ilmaisua tukevaa käyttöä tiettyjen uskomuksien ja perinteiden mukaan. Tiettyjen sävellajien katsottiin ilmaisevan tiettyjä asioita. Varsinaisesti affekti-opista (*affektenlehre*) alettiin puhua vasta 1700-luvun Saksassa.

Air de cour. 1600 -luvun alussa syntynyt säkeistöllinen, maallinen hovissa esitetty laulu.

Bienséance. Ranskalainen termi, joka tarkoittaa sopivaisuutta ja soveliaisuutta. Laajempi merkitys sopivuus tarkoituksenmukaisuutena.

Canzona. Laulu, vastine ranskalaiselle chansonille. *Canzona*-sanaa on käytetty myös merkitsemään italialaista klassisen kirjallisuuden runomuotoa sekä yleisnimenä maalliselle sävellykselle. *Canzona* voi olla myös soitinmusiikin muoto, joka on kehittynyt laulettuista *canzonesta*.

Deismi. Suuntaus, joka korosti kaikkien tunnustuksellisten uskonnollisten vastakohtien yläpuolella olevaa ”luonnollista” uskontoa.

Ethos-oppi (kreik. *ethos* - luonne). Suomeksi myös eetos-oppi. Antiikin aikaan vallinnut oppi musiikin vaikutuksesta ihmisen luonteeseen.

Honnête homme (ransk. rehti, kunnon mies tai kunnian mies). Käsite, jota käytettiin aatelismiehelle soveliaasta roolista. *Honnête homme* osasi käyttäytyä suurpiirteisen ja huolettoman vaivattomasti. Rehtiys ja kunniallisuus kuuluivat *honnête hommen* rooliin.

Humanismi (lat. *humanus* - sivistynyt). Renessanssinaikainen, alun perin Italiasta lähtöisin oleva kulttuurisuuntaus, joka ammensi antiikin kirjallisuudesta ja synnytti akateemisia seuroja (*accademie*), joiden päämääränä oli lisätä äidinkielen arvostusta ja oppineisuutta ihmistä koskevissa tieteissä.

Katharsis (kreikk. puhdistaminen). Tragedian ja yleensä taiteen aiheuttama fysiologinen ja psyykinen puhdistuminen.

Klandestiinikirjallisuus. Ilman painolupaa (*privilège royal*) levinnyttä ranskalaista kirjallisuutta kutsutaan nykyään klandestiinikirjallisuudeksi (ransk. *clandestin* - salainen, luvaton). Painoluvan saaminen edellytti ennakkosensuuria.

Klassismi (lat. *classis* - sotaväen osasto ja laivasto, sekä varallisuusluokka). Tyyli-suuntaus, joka pitää lähtökohtanaan tai tavoitteinaan antiikin tyyli-ihanteita tai tyylin tasasuhtaisuutta ja yleispätevyyttä.

La belle nature (ransk. kaunis luonto). Luonnon parhaiden ominaisuuksien valitseminen taideteokseen. Usein myös luonnon kasvillisuudesta, eläimistä ja maisemasta maalattu kullissimainen luonnon vertauskuva.

Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730

1 Johdanto

1.1 Ihmettelystä kartesiolaisittain

Pohdin kirjallisessa työssäni humanistisen kulttuurisuuntauksen ilmenemistä yhden sävellyslajin, ranskalaisen kantaatin, puitteissa. Työni on musiikin ja tekstien taustalla elävien taideperiaatteiden kartoittamista sekä niiden muuntuneiden ilmenemistapojen havainnointia. Ranskalaisten 1700-luvun kantaattien kuvaama, lievästi epäuskottava ja antiikin jumalien kansoittama maailma maailmassa on täynnä ristiriitaisuuksia ja ehkä juuri siksi alunperin kiinnitti huomioni. Pariisilainen versio paratiisillisesta Kytheran saaresta ja erityisesti tuota näkyä vaivaava optinen harha vaati lisäselvityksiä. Kirjallisen työni antama tausta on syventänyt suhdettani tähän musiikkiin ja rikastuttanut näkemystäni siitä, minkälaisia tulkintalinjoja kantaattien suhteen olisi mahdollista seurata.

Yhteys antiikin kirjallisuuden ja taideperiaatteiden ja 1700-luvun ranskalaisten kantaattien välillä löytyy muun muassa runoilija Jean-Baptiste Rousseau'n (1671–1741) lausunnosta, jossa hän kertoo kirjoittaneensa kantaatteja antiikin kreikkalaisen Pindaroksen runot esikuvanaan (Bachelier [1728] 1992, 5). Ilmeisin osoitus ranskalaisten kantaattien antiikin vaikutteista on antiikin mytologian käyttö kantaattien tekstien pohjana. Kantaattien syntyhetkien kannalta on mielenkiintoista, että Anne Dacierin (1651–1720) proosaranskannokset Iliasta ja Odysseiasta julkaistiin vuosina 1699 ja 1708. Ensimmäiset kantaatit sävellettiin juuri samoihin aikoihin, 1700-luvun alussa.

Ranskalaisia kiinnosti 1700-luvulla antiikin tiede, musiikki, filosofia, runous, teatteri, puhetaito ja arkkitehtuuri. Silti niin ihailu kuin kritiikkikin ilmaistaan nykymittapuun mukaan melko epämääräisesti. Antiikista puhutaan usein summittaisesti, ilman tarkempaa ajallista määrittelyä. Antiikin lähdeoteksiin viittaaminen on kuitenkin vakuuttavaa. Esimerkiksi Le Cerfin 1700-luvun ranskalaista ja italialaista musiikkia

kommentoivan kirjan marginaaleissa esiintyy tarkkoja viittauksia Aristoteleen, Platonin, Horatiuksen, Pseudo-Longinuksen ja Senecan teoksiin. (Le Cérif [1705-06] 1972, *6ème dialogue*, 234-352.) Termi, jota antiikin ihmisistä käytetään, on tavallinen *les anciens*.

Toivoisin osanneeni katsoa ranskalaisen 1700-luvun lähdekirjallisuuden antiikin viittauksia myös kriittisin silmin. Antiikki oli 1700-luvun ranskalaisille idealisoitu kangastus. Ludvig XIV:n hallintokaudella antiikin mytologiaa käytettiin tehokkaasti myös osana valtakoneiston propagandaa. Ranskalaiset kantaatit edustivat kuitenkin nimenomaan Ludvig XIV:n kuningashovista irrottautumista. Niitä esitettiin Pariisin salongeissa ja yksityisissä linnoissa kaukana Versaillesin painostavaksi käyneestä ilmapiiristä. Ludvig XIV ei olisi koskaan voinut täysin hyväksyä kantaattien italialaisia vaikutteita. Kantaatit olivatkin alun perin pienen joukon harrastama muotivillitys.

Vaikka kantaatteja tuskin voi pitää varsinaisesti poliittisena musiikkina, on tuskin sattumaa, että tätä uudenlaista musiikkia kuunneltiin juuri tulevan sijaishallitsijan Orleansin herttuan siipien suojissa.¹ Kantaatteja kuuntelevat piirit olivat alun perin yksityisesti kokoontuvia seurueita, joilla ei ollut virallista valtakoneistoon liittyvää statusta. Kantaattien säveltäjät puolestaan olivat Pariisin musiikkimaailman kovinta kärkeä. Olen taipuvainen pitämään Ranskassa pitkään jatkunutta antiikin ihailua tulevan 1700-luvun valistuksen ydinmehuna. Antiikin kulttuurin ja Ranskan oman kulttuurin vertailussa piili ajatus ihmisten tasa-arvoisuudesta eri maissa ja eri aikoina, ihonväristä tai uskonnosta riippumatta.

Olen vuosien mittaan soittanut ranskalaisia 1700-luvun kantaatteja monissa yhteyksissä. Silti en osaa sanoa, mihin niiden lumo oikeastaan perustuu. Ranskalaisen barokkimusiikin suhteen voidaan minun kohdallani puhua vaistomaisesta viehtymyksestä, jota järki on usein kritisoinut. Miksi nämä kepeät kappaleet soivat niin ylimaallisen kauniina? Miksi hassut ja toisinaan jopa banaalit sanat onnistuvat vaikuttamaan kuulijaansa? Mysteeri ei ratkea kirjallisen työni sivuillakaan. Havaintoni ranskalaisen kantaatin musiikista, sanoista ja estetiikasta ovat puhtaasti tulkintaa. Tulkintani kertoo hyvin paljon myös itsestäni ja tavastani kokea musiikkia. Minulle on

¹ Orleansin herttuasta, Philippe d'Orléansista (1674–1723), tuli Ranskan sijaishallitsija eli *Régent* vuonna 1715.

ollut suuri elämys lukea sekä antiikin että 1700-luvun säveltäjien, runoilijoiden ja filosofien teoksia, ja olen halunnut jakaa tämän kokemuksen lukijoitten kanssa antamalla ajan teksteille paljon tilaa.

Descartes kirjoittaa ihmettelystä koituvasta erityisestä hyödystä:

Ihmettelystä voidaan erityisesti sanoa että siitä on hyötyä, koska se saa meidät oppimaan ja säilyttämään muistissamme asioita, joista meillä ei ole aikaisemmin ollut tietoa; me näet ihmettelemme vain sitä, mikä näyttää meistä harvinaiselta ja erikoiselta. (Descartes [1649] 1994, 190.)

Ihmettelystä koituva erityinen hyöty voisi minun tapauksessani olla se, että musiikin ihmetteleminen auttaa kuulemaan sen tuoreena, hengittävänä ja läsnäolevana.

1.2 Hengen monisäikeinen koreografia

Ranskalaisten antiikin ihailu on monimuotoisuudessaan saanut minut näkemään uudessa valossa oman suhteeni vanhempaan musiikkiin ja kirjallisuuteen. On ollut tärkeää koettaa ymmärtää myös omaa aikaansa kerrostumana vanhaa ja uutta. Niin sanotun vanhan musiikin liikkeen eri vaiheet on ollut kenties helpompi hahmottaa osana monenlaisia taiteellisia pyrkimyksiä. Simonsuuri kiteyttää kirjassaan *Ihmiset ja jumalat*.

Paluu vanhaan on Euroopan kulttuuri- ja kirjallisuushistoriassa jollakin tavalla aina merkinnyt taiteen voimakasta tarvetta uudistua. Antiikin etsiminen merkitsee paluuta alkun, lähtökohtiin, joka on eräänlaista tradition painolastista puhdistautumista. (Simonsuuri 2002, 238-239.)

Lyhyesti sanoen, historiasta ammentaminen ei meille, sen enempää kuin 1700-luvun runoilijoille ja säveltäjillekään ollut kopioimista, vaan osa luovaa prosessia.

Historiasta ammentamisen voi nähdä myös eräänlaisena eskapismina, tarpeena paeta toisiin maailmoihin. Ranskalaisten kantaattien maailma antaa loistavan mahdollisuuden oman elämän ja sen triviaalien ongelmien välttelemiseen. Kokemus samoamisesta Kytheran saaren puutarhoissa ja vilvoittelusta Rakkauden Imperiumin suihkulähteillä on illuusio, jossa on maagista vetovoimaa. Ranskalaisillekin antiikin myyttiset Elysionin kedot olivat pakoa armottoman hierarkkisen kuningasvallan sanelemasta arjesta. Toisaalta myytit toimivat myös apuna oman elämän ilmiöiden

ymmärtämisessä. Ne kertoivat totuuden ihmisestä, mutta etäännyttivät tarinat kauemmaksi 1700-luvun hovielämästä. Etäännyttäminen antoi vapauden käsitellä arkojakin aiheita. Antiikin Kreikan ja Rooman kirjallisuudessa on hämmästyttävää voimaa, joka kantaa läpi vuosisatojen.

Uskoisin tutkintokonserteissani tietyistä kantaateista esittämiemme versioiden poikkeavan huomattavasti 1700-luvun kollegojemme esityksestä. Pelkästään kopiointi- tai rekonstruointipyrkimys ei vastaa käsitystäni elävästä musisoimisesta. On ollut virkistävää lukea 1700-luvun ranskalaisten antiikin ihailun monista variaatioista. Autenttisuuteen pyrkimisestä ei ollut jälkeäkään, kun alun perin Euripideen kirjoittamaa näytelmää muokattiin 1700-luvun Ranskassa uuteen uskoon. Tämän tai tuon ratkaisun oikeutuksesta tai tyylistä tietenkin kiisteltiin, mutta todennäköisesti yhteistä kaikille versioille oli vähintäänkin viehtymys, ellei rakkaus vanhaan antiikin kirjallisuuteen.

Mielestäni on jännittävää tarkkailla antiikin myytin toisinaan vähemmän hienovaraista metamorfoosia ranskalaisissa kantaateissa. Sankareiden elkeisiin ja sanoihin tulee dynaamisuutta ja barokille tyypillistä rönsyilevyyttä. Usein kantaatin pohjana olevaa tarinaa ei kerrota loppuun saakka, vaan se jätetään alkuasetelman luonnosmaiseksi vertauskuvaksi, minkä jälkeen kantaatin sanoissa keskitytään esittämään yhtymäkohtia 1700-luvun pariisilaiselämäään. Musiikissa on muodon täsmällisyyttä ja tasapainoa yhdistyneenä harmonian runsauteen, värien täyteläisyyteen ja rytmiseen eleganssiin.

Amerikkalainen kirjailija Paul Auster kertoo romaanissaan *Illuusioiden kirja* päähenkilön tutustuneen järjestelmällisesti erään vanhojen mustavalkoisten mykkäfilmien ohjaajan tuotantoon. Hän antaa päähenkilön kuvata kokemustaan mielenkiintoisella tavalla:

Ja silti kaikista sittemmin tulleista muutoksista huolimatta nuo teokset olivat yhtä tuoreita ja elävöittäviä kuin ensiesityksensä aikaan. Siksi että niiden tekijät olivat ymmärtäneet puhumansa kielen. He olivat keksineet silmän syntaksin ja puhtaan elehdinnän kieliopin, ja ellei vaatteita ja autoja, ja taustalla näkyviä vanhanaikaisia kalusteita otettu lukuun, ne eivät voineet koskaan vanhentua. Ajatus oli käännetty toiminnan kielelle, ihmisen tahto ilmenetty ihmisruumiin välityksellä, ja niin ollen ilmaisu oli ajatonta. Useimmat mykkäkomediat eivät oikeastaan vaivautuneet kerto-

maan tarinaakaan. Ne olivat kuin runoja, kuin mieleen muistuneita unia, kuin hengen monisäikeisiä koreografioita, ja koska ne olivat kuolleita, ne puhuttelivat meitä todennäköisesti syvällisemmin kuin oman aikansa yleisöä. (Auster 2002, 22.)

Mielestäni ilmaus ”hengen monisäikeinen koreografia” sopisi hyvin kuvaamaan ranskalaisten 1700-luvun kantaattien maailmaa. Myös se on ajaton ja sen logiikka on surrealistisen paljastavaa. Kantaatit soivat hämmästyttävän kauniina, mutta musiikin taika tuntuu pakenevan analyysia. Kuuleeko nykykuulija kantaatit syvällisemmin (kuten Auster mykkäfilmejä koskien ehdottaa) kuin 1700-luvun kuulija, on kysymys vailla lopullista vastausta. Aivan varmasti kuulemme monet asiat eri tavalla.

1.3 Määritelmät, rajaukset ja kysymykset

Ranskalainen kantaatti on ilmiönä helposti rajattavissa. Se kehittyi 1600-luvun lopulla ja kukoisti vuosina 1700-1730, Jean-Baptiste Lullyn oopperoiden valtakauden jälkeen. Muun muassa Jean-Baptiste Morin (1677-1754), Nicolas Bernier (1665-1734), André Campra (1660-1744), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Michel Pignolet de Montéclair (1666-1737) ja Jean-Philippe Rameau (1683-1764) kirjoittivat kantaatteja oopperanäyttämöä intiimimpiin tiloihin. Kantaatteja sävellettiin noin vuosina yli 800.² Suosiota selittää osittain reseptin yksinkertaisuus. Kantaatti (it. *cantare* - laulaa) on yleensä kuusiosainen (kolme *da capo* -ariaa ja kolme resitatiivia) juonellinen kamarimusiikkiteos.³ Kokoonpano on pieni: yleensä enintään kaksi obligatosoitinta ja continuoryhmä, jossa soittavat gamba tai sello, cembalo ja luuttu. Laulajia on tavallisesti vain yksi, joskus kaksi tai kolme. Musiikin ja tekstin yhteenliittäminen oli yksi kantaatin ihanteista. Teksti oli tärkeä juuri siksi, että mahtaviin lavatehosteisiin ei voinut turvautua. Tyyliksi säveltäjät muokkasivat synteetin perinteisistä ranskalaisista ja uusista italialaisista aineksista. Kantaattien musiikki on barokkia. Tarkemmin sanoen voisi puhua *les goûts réunis* -tyylistä, eli tyylistä, jossa ranskalaiset ja italialaiset piirteet yhdistyvät (*les goûts réunis* - yhdistyneet maut).

² Osa kantaattien käsikirjoituksista on kadonnut.

³ Rakenteellisia poikkeuksiaakin löytyy kosolti.

Lacomben sanakirjassa vuodelta 1766 (sit. Vollen 1970, 96.) kantaatti määritellään pieneksi sävellettäväksi tarkoitetuksi runoksi. Samanlaiseen määritelmään päätyy Jean-Jacques Rousseau tietosanakirjassaan *Dictionnaire de Musique* [1768] 1969:

Cantate. s.f. Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative et théâtrale. Les Cantates sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos Cantates sont communément à Voix seul. Il y a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échaffaudage, pour faire une forte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les Cantates ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opera.

La Mode des Cantates nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites le première. Les Cantates qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pièces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opera, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les Cantates ne s'exécutent qu'en Concert: de sorte que la Cantate est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré. (J. J. Rousseau 1969, 72-73.)

Cantate, s.f. [feminiininen substantiivi] lyhyt, lyyrinen runo, joka lauletaan säestyksen kera, ja vaikka se on kirjoitettu kamariin (kamarimusiikkisaliin), sitä pitäisi esittää lämpimästi ja sulokkaasti kuten imitoivaa, teatraalista musiikkia. Kantaatit muodostuvat yleensä kolmesta resitatiivista, ja samasta määrästä aarioita. Ne jotka ovat kertovia, eli aarioiden suurin osa, ovat kylmiä ja huonoja; muusikon tulisi välttää niitä. Parhaat ovat niitä, joissa koskettavassa ja elävässä tilanteessa päähenkilö itse puhuu, ovathan kantaattimme yleensä sooloäänelle. Muutamat kantaatit ovat kuitenkin kahdelle äänelle dialogin muodossa, ja nämä ovat miellyttäviä, jos säveltäjä osaa tehdä hahmot kiinnostaviksi. Mutta koska suppeaksi viitekehykseksi on aina tarpeellista tarjota pieni esittelyjakso ja tutustuttaa kuulija tarinan juoneen, siksi on ymmärrettävää että kantaatit ovat jääneet pois muodista, ja niiden sijalla on jopa konserteissa kohtauksia oopperasta.

Kantaattien tyyli tuli meille Italiasta, kuten näkee nimestäkin, joka on italiaa; ja juuri Italiassa se ensimmäiseksi menetti suosionsa. Kantaatit joita siellä kirjoitetaan nykyään ovat todella dramaattisia teoksia, joissa on monta henkilöahmoa, ja jotka eroavat oopperasta vain sikäli, että oopperaa esitetään teatterissa ja kantaattia konsertissa; niin että kantaatti on aiheeltaan maallinen ja oratorio hengellinen.

Cantate-tekstejä julkaistiin *Mercure de Francessa* säännöllisesti. Niitä kirjoittivat mm. Louis Fuzellier (1672-1752), Antoine Houdar de la Motte (1672-1731), Antoine Danchet (1671-1748), Pierre Charles Roy (1683-1764) ja Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741). J. Bachelierin kokoelmassa *Recueil de Cantates* [1728] 1992 kerrotaan Jean-Baptiste Rousseau näkemyksestä kantaatista:

Italialaiset kutsuvat näitä pieniä runoja kantaateiksi, koska niillä on aivan erityinen suhde lauluun. Ne muodostuvat kolmesta lyhyestä resitatiivista ja kolmesta aariasta, mikä velvoittaa poljennon vaihteluun säkeistöissä, jotka ovat toisinaan pitkiä, toisinaan lyhyitä, kuten antiikin näytelmien kuoro-osuuksissa ja suurimmassa osassa pindarisia runoja. Olen kuullut joitain kantaatteja, ja se on antanut minulle halun kokeilla itsekin kreikkalaisten tavoin sovittaa oodi lauluun. Mutta koska minulla ei ole muita malleja kuin italialaiset esikuvat, joille kuten meille ranskalaisillekin sattuu usein, että he kuten mekin joudumme alistumaan musiikin lainalaisuuksille, huomasin tehtyäni muutamia kantaatteja, että mitä hävisin runoudessa, sen voitin musiikissa ja että tuloksena ei ollut mitään arvokasta, vaan jouduin tyytymään joukkoon runollisia fraaseja ilman suunnitelmaa (*dessein*) tai kantavaa ajatusta (*liaison*). Siten päädyin ajatukseen antaa muoto näille pienille runoille sisällyttämällä ne tiettyyn allegoriaan, jolle resitatiivit ovat ruumis ja aariat sen sielu ja toteutus. Olen valinnut antiikin taruista ne, joiden uskoin parhaiten sopivan suunnitelmaani, sillä kaikki tarunomaiset kertomukset eivät sovi vertauskuviksi. Tällä tavoin olen onnistunut sen verran, että olen herättänyt monissa muissakin kirjailijoissa halun ryhtyä työskentelemään saman tuuman innoittamana. Se onko mallini paras kaikista valittavissa olevista, ei ole minun arvioitavissani, koska uutta aikaansaavassa ammatissa mikään ei ole niin erehtyväinen kuin ensimmäinen aalto ja vain aika voi koskaan osoittaa työni ansiot ja sen todellisen arvon. (J.-B. Rousseau, sit. Bachelier [1728] 1992, esipuhe.)

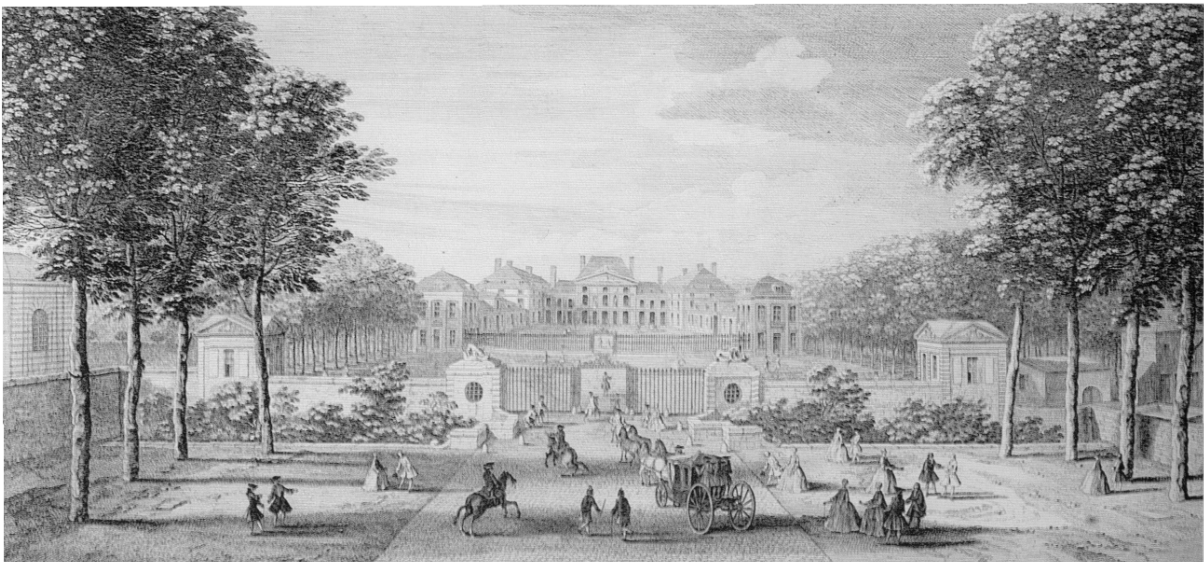
Suurin osa ranskalaisista 1700-luvun kantaateista sävellettiin Orleansin herttuan, Philippen (1674-1723), hovin tarpeisiin.⁴ Kantaatin pioneeri Jean-Baptiste Morin omisti herttualle ensimmäisen kantaattikokoelmansa, *Cantates françoises à une et deux voix mêlées de symphonies*. Säveltäjät kuten Nicolas Bernier, André Campra, Louis-Nicolas Clérambault, François Blamont, André Cardinal Destouches, Jean-Baptiste Stuck sävelsivät kaikki kantaatteja Palais-Royalin hovin suojatteina.⁵ (Montagnier 1996, 138.) Herttuan itsensä säveltämiä kantaatteja on säilynyt neljä. Lullyn kuoltua vuonna 1687 Ludvig XIV menetti vähitellen kiinnostuksensa hovin

⁴ Philippe d'Orléans oli kantaattisäveltäjien tukija, monien säveltäjien entinen oppilas ja itsekin kantaattisäveltäjä.

⁵ *Palais-Royal* sijaitsee Pariisin keskustassa.

musiikkielämään ja vetäytyi omiin oloihinsa. Musiikkielämän keskus siirtyi väistämättä Palais-Royaliin, pois Versaillesin ankaran uskonnolliseksi kääntyneestä ilmapiiristä. Palais-Royalissa saattoivat uskaliaat ja uudistushenkiset ideat versoa vapaammin. (Montagnier 1996, 20.)

Toinen tunnettu kantaattien esityspaikka oli Sceauxin linna Pariisin liepeillä. Mainen herttuaparin hoteissa vietettiin kuuluisia kesäjuhlia, *Les Nuits de Sceaux*.⁶ Kuuluisimmillaan ”Sceauxin Yöt” olivat vuosina 1714-1715. Nicolas Bernier sävelsi noihin juhliin samannimisen teoksen, joka koostuu kahdesta laajasta kantaatista. Kantaatissa esiintyvät roolihahmot *Apollon*, *La Nuit* ja *l’Aurore* kertautuvat linnan puutarhassa sijaitsevan niin sanotun Aurinkopaviljongin, *Le Pavillon de l’Aurore*, kupolin kuuluisassa freskossa, jonka Le Brun maalasi vuonna 1672.



Esimerkki 1. Sceauxin linna Jacques Rigaudin piirroksessa vuodelta 1736. Kuninkaan miniä Mainen herttuatar halusi Sceauxin linnan olevan tunnettu juhlistaan, musiikistaan ja gastronomiastaan. Herttuatar tiedettiin väsymättömäksi juhlijaksi ja hänen sanottiin kärsineen unettomuudesta. Hän oli tunnettu myös oppineisuudestaan ja voimakkaasta tahdostaan.

Kirjallisen työni aiheeseen *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700-1730* on sisäänrakennettu kolme ajallista tasoa. Ensinnäkin tarkastelun kohteena on 1700-luvun alun kolmekymmentä ensimmäistä vuotta. Näihin vuosiin ajoittuu ranskalaisen kantaatin suosion huippu. Toinen ajallinen taso liittyy

⁶ Mainen herttua (1670–1736) eli Louis Auguste de Bourbon oli kuningas Ludvig XIV:n ja Madame de Montespanin poika. Mainen herttuatar (1676–1753) eli Louise-Bénédict de Bourbon tunnettiin ennen avioliittoaan myös nimellä Mlle de Charolais.

käyttämäni sanaan humanismi. Kirjallisessa työssäni humanismi-sanalla tarkoitetaan kulttuurisuuntausta, joka synnyttyään renessanssin Italiassa vaikutti Ranskassa erityisesti 1500-1600-lukujen taitteessa. Se vastusti asketismia ja skolastiikkaa ja julisti kaiken inhimillisen oikeutusta (Aikio & Vornanen 2000, 269). Humanismin kulttuurisuuntaus sisälsi myös pyrkimyksen tuoda esiin antiikin kulttuuria. Antiikin kulttuuri osana humanistista suuntausta on työni kolmas ajallinen komponentti. Antiikki on työssäni läsnä laajan ja paljon siteeratun kirjallisuuden kautta.⁷ Tämä on välttämätöntä, koska antiikista peräisin olevat taideperiaatteet on määriteltävä, ennen kuin niiden ilmenemistä 1700-luvun ranskalaisessa kantaatissa voi tarkastella. 1700-luvun kirjallisuudessa antiikki on kangastuksenomainen, ihannoitu esikuva. Antiikkia ei määritellä ajallisesti, vaan se on yleistermi, joka kattaa Kreikan klassisen kauden (n. 480-330 eaa.) ja Rooman valtakunnan ns. varhaisen keisariajan (n. 27 eaa.-284 jaa.). Antiikki oli 1700-luvun kirjoittajille ikuinen inspiraation lähde, vertailun kohde ja ranskalaisen identiteetin kasvualusta.

Tutkielmani päämääränä on tarkastella, missä määrin ranskalainen kantaatti ilmentää humanistisia ihanteita. Voisiko kantaatit nähdä vaikkapa Homeroksen teosten tuolloin vastajulkaistujen ranskannosten kulttuurisina rinnakkaisilmiöinä? Anne Dacierin ranskannoksethan *Iliasta* ja *Odyseiasta* julkaistiin vuosina 1699 ja 1708. Kiinnitän huomiota erityisesti humanistisen kulttuurisuuntauksen musiikillisiin ilmenemismuotoihin. Näitä ilmenemismuotoja ovat tekstin ja musiikin yhteydet, retoriset ja affektisoivat tekniikat, yhteydet antiikin teatteriin ja kirjallisuuteen, antiikin taideestetiikan hyödyntäminen (*mimesis*, *katharsis*, *ethos*), luonnon tarkastelu ja matkiminen ja musiikin kasvattavan tehtävän korostaminen.⁸ Koska humanismi-sana on niin monimerkityksellinen, olen antanut sille enemmän tilaa luvussa 2.5.1.

⁷ Kirjallisen työni 1700-luvun lähdekirjallisuudessa usein siteerattuja teoksia ovat Aristoteleen (384–322 eaa.) *Runousoppi* ja *Retoriikka*, Platonin (427–347 eaa.) *Valtio*, Marcus Fabius Quintilianuksen (n. 35–n. 100 jaa.) *Institutio Oratoria* ja tuntemattoman tekijän *Peri Hypsus* eli ns. *Pseudo-Longinos*.

⁸ Musiikillisen humanismin käsite liitetään yleensä koskemaan 1500-1600-luvun taitteessa tai jo aiemmin sävellettyä musiikkia, mutta termiä käytetään myös puhuttaessa musiikista, jonka sävelkielessä on kuultavissa edellä mainittuja tunnuspiirteitä. *The Musical Humanism and its legacy*-teoksessa musiikillisen humanismin esimerkkeinä käytetään Rameaun ja jopa Mendelssohnin musiikkia (Baker & Hanning 1992, 6). Tämä kertoo ehkä eniten juuri termin väljyydestä.

Ensisijaiset tutkimuskysymykseni ovat olleet seuraavat:

- 1.) Miten humanistisen kulttuurisuuntauksen perintö on kuultavissa ranskalaisessa kantaatissa 1700-1730? Mitä humanistista kulttuurisuuntausta peilaavia taideperiaatteita kantaattien musiikista ja runoudesta voidaan löytää?
- 2.) Miten humanistisen kulttuurisuuntauksen välittämät antiikin taideperiaatteet ovat muuntuneet 1700-luvun ranskalaisessa kantaatissa?
- 3.) Mikä osa antiikin lähdemateriaalista erityisesti kiinnosti 1700-luvun runoilijoita ja säveltäjiä? Miten sitä hyödynnettiin?

Taustaksi olen kysynyt lähdemateriaaliltani:

- 4.) Minkälaista taidekeskustelua 1700-luvun alussa, kantaattien kirjoittamisen aikoihin käytiin?
- 5.) Miten 1700-luvulla käyty antiikki-aiheinen polemiikki olisi tulkittavissa ja selitettävissä?

Kuvaan taideperiaatteita ja niiden muuntumista tarvittaessa runo- ja musiikki-esimerkein. Käydyn monipuolisen keskustelun kuvaamiseksi olen käyttänyt runsaasti sitaatteja ajan lähdekirjallisuudesta.

Kirjallisen työni rakenne on kahdeksanosainen. Ensimmäinen luku on johdantoa, jossa esitellään keskeiset termit ja teemat, ajalliset tasot, rakenne, rajaukset ja tutkimuskysymykset. Toinen luku keskittyy taustatietojen antamiseen. Koska työni tarkoitus on käsitellä laajoja teemoja musiikista, kirjallisuudesta ja filosofiasta, on taustoitusta tarpeen. Työssäni esiintyvien monien termien muistamisen helpottamiseksi olen liittänyt työhöni sanaston, jonka määritelmät ovat mahdollisimman lyhyitä. Kolmannessa luvussa käsittelen muutamia taideperiaatteita ja estetiikkaa. Luku neljä (*Rhétorique*, puhetaito) käsittelee antiikin puhetaitoa ja sen ilmenemistä ranskalaisen kantaatin musiikissa. Luku viisi on varattu *ethos*-opin ja kantaattien musiikillisten affektien käsittelyyn. Käsittelen tässä luvussa myös 1700-luvun alun musiikillisen ilmaisun problematiikkaa, koska mielestäni voimakkaan taideilmaisun korostaminen oli yksi kaikkein tärkeimpiä humanistisen kulttuurisuuntauksen esiintuomia ja painottamia asioita. Kuudes luku *Antiikin mytologia kantaattien Pariisissa* keskittyy kuvaamaan antiikin kirjallisuuden vaikutusta kantaattien runoihin. Seitsemännessä

luvussa käsitellään libertiinikulttuurin piiriin lukeutuvan kantaattirunouden antiikin yhteyksiä. Kahdeksas luku on varattu yhteenvedolle.

1.4 Lähestymistavat

Työtä kirjoittaessani olen kiinnittänyt huomiota ranskalaisen 1700-luvun taidekeskustelun vilkkauteen ja näkemyksien kirjoon. Ajatustenvaihto oli vuolasta. Niinpä olen halunnut antaa tekstissäni tilaa yleisen keskustelun monille eri näkemyksille. Kirjallinen työni ei pyri yksiselitteiseen ja lopulliseen tulkintaan. Voisi ajatella, että on tärkeää myös saada esiin kyseisen ajan kantaattien musiikin ja runojen ja niiden esiintuomien esteettis-filosofisten teemojen sisältämä kerroksellisuus ja ristiriitaisuus. Tyypillistä on suuntauksien ja vastasuuntauksien vuorottelu. Keskustelua käytiin muun muassa seuraavien aiheiden tiimoilta: Kumpi on arvokkaampaa, antiikin taide vai moderni taide? Voiko antiikin Kreikan ja Rooman kirjallisuus olla pakanallisuudesta huolimatta modernin kirjallisuuden esikuva? Vastakkainasettelua ilmeni myös klassismia suosivan kuningashovin ja yksityisten salonkien suosiman *précieux*-tyylin välillä.⁹ Entä kumpi on ansiokkaampaa, italialainen vai ranskalainen musiikki?¹⁰ Psykologiset aiheet kiinnostivat. Muun muassa ihmisten oletetut luonnetyypit ja tunteet olivat keskustelun ja tarkkailun kohteena.

Olen työssäni poiminut esiin antiikin ja humanismin esteettisfilosofisia teemoja, kuten edellä mainitut *mimesis*, *ethos*-oppi, *retoriikka* ja *katharsis*. Näiden teemojen lisäksi kantaateissa voi kuulla kaikenlaista muutakin: vanhoja ranskalaisia *air de cour* -melodioita, italialaista barokkiviulismia ja ranskalaisia hovitansseja aarioiksi muunnettuina. Ranskalainen ja italialainen sävelkieli löivät kättä konservatiivisimpien kuulijoiden kauhuksi. Tarkoitukseni ei ole pakottaa käsittelemääni sävellyslajia yhteen muottiin, vaan poimia siitä esiin ilmiöitä, jotka mielestäni voisivat sopia humanismi-otsikon alle. Tarkoitukseni ei ole myöskään kritikoida nykyisin käytössä olevia aikakausien tai tyyllilajien nimityksiä. Ranskalaisten kantaattien musiikkia voi

⁹ *Précieux*-tyyli (*précieux* – kallisarvoinen, korunomainen ja sievistelevä) oli taitavan huoliteltu ja nokkela erityisesti kirjallisuuteen liitetty tyyllilaji. Tyylin esiintymistä musiikissa on vaikea määritellä tarkkaan.

¹⁰ Tämä vertailu ulotettiin koskemaan myös ruokakulttuuria, jolloin monien ranskalaisten mielestä tuli todistetuksi, että niin ranskalainen musiikki kuin ruokakin on parempaa (Le Cerf [1705–06] 1972, 1er dialogue, 26).

mielestäni edelleenkin kutsua barokiksi tai, kuten ranskalaiset itse, klassismiksi. Tyylien nimet ovat aina kompromisseja ja kiistojen aiheina mielestäni äärimmäisen epäkiinnostavia. Lisäksi, kun poimin kuultavaksi yhden vanhan kauneusopillisen tradition, tulee kuuluvuun toivoakseni myös muuta: uusi, vallaton ja häpeämättömän ylenpalttinen sävelkieli: soittajien ja laulajien virtuoosisuus, impulsiivisuus, konsertoiva ote, rohkea tyyllilajeilla leikittely ja musiikin alkava itsenäistyminen tekstistä.

Antiikin kiinnostuksestaan tunnettiin Orleansin herttua, Philippe, Michel Pignolet Montéclair, Jean-Philippe Rameau, Sébastien Brossard (1655-1730)¹¹, Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741, kantaattirunoilija) ja Houdar de la Motte (1671-1731, kantaattirunoilija). Kiinnostus saattoi kuitenkin ilmetä hyvin eri tavoilla kuin se ilmenee nykyään vakavasti otettavissa musiikki- ja tutkijapiireissä. Orleansin herttua kokeili soitinrakennusta antiikin tapaan.¹² Montéclair vertaili musiikin oppikirjassaan antiikin moodeja 1700-luvun sävellajeihin. Rameau oli kiinnostunut antiikin retoriikasta sekä musiikin ja sanojen maagisesta yhteisvaikutuksesta. Hän myös koetti ymmärtää omaa säveltäjäyyttään antiikin taiteen kautta. Rousseau oli kiinnostunut antiikin runoudesta, erityisesti Pindaroksesta. La Motte teki lyhennellyn käännöksen Homeroksen *Odysseiasta*.

Oma käsitykseni on se, että antiikin kulttuurin ihailu, tutkimus ja jäljittely on ollut tärkeä rakenteellinen ja tyyliä ohjaava elementti kantaattien musiikissa. Jopa selvät väärinymmärrykset voivat omalla hullunkurisella tavallaan viedä musiikkia tiettyyn suuntaan. Antiikin ihannointi toi taiteille myös tiettyä statusta, arvovaltaa ja määrittä välillisesti modernin taiteen aseman. On kuitenkin huomattava, että kantaateissa myös alkoi musiikillisen humanismin hajoamisprosessi. Jotta uutta voisi kasvaa tilalle, on moniin periaatteisiin suhtauduttu suurpiirteisesti tai luovan innovatiivisesti. Kantaattisäveltäjien musiikissa vanhat kauneusperiaatteet (*mimesis*, *ethos*, *pathos* retoriikka ja *katharsis*) ovat kuin rakennelma, joka tulee esiin, jos huomaa kuunnella.

¹¹ Kaikki neljä olivat kantaattien säveltäjiä.

¹² Heinäkuussa vuonna 1703 Orleansin herttua aloitti kunnianhimoisen soitinrakennushankkeen: ”Orleansin herttua, joka on perehtynyt tieteisiin, on erittäin tiedonhaluinen ja rakastaa suuresti musiikkia, erityisesti italialaista, työskentelee löytääkseen uudelleen antiikin Kreikan musiikin, ja tehdäkseen soittimen, joka muistuttaisi heidän (kreikkalaisten) käyttämänsä lyyraa.” (Montagnier 1996, 27). Yksityiskohta on kiinnostava, koska se tuo mieleen 1500-luvun lopulta, kuuluisan Plejadian humanistiryhmittymän jäsenen, Joachim Thibault de Courvillen samansuuntaiset yritykset Charles IX:n hovissa. De Courville esitti psalmeja jousella soitettavan ”lyyransa” säestyksellä.

1.5 Teemojen labyrintti

Olen työssäni halunnut kiinnittää huomiota kantaattien tiettyihin piirteisiin, jotka edustavat monia humanistisen suuntauksen esiintuomia käsitteitä. Humanismi-sana toimii ikään kuin yleisnimenä kokoelmalle teemoja. Esiin poimimani humanismia peilaavat teemat ja käsitteet kiinnittyvät, sisältyvät ja kietoutuvat toisiinsa notkeasti muodostaen keskenään sokkeloisen rakennelman. Kun astuu sisään labyrintin luonto-teeman ovesta, huomaa hetken kuluttua siirtyneensä *mimesis*-periaatteen puolelle. Aiheessa sisällä liikkuessaan menettää tunteen labyrintin kokonaisrakenteesta. Siksi teemojen ja käsitteiden – *mimesis*, *ethos* -oppi, retoriikka, affektit – keskinäisten suhteiden ja hierarkian selkiyttäminen on tärkeää.

Luonto-teema on 1700-luvun taiteessa kaiken alkujuri. Sana *nature* esiintyy lähdekirjallisuudessa vähän väliä. Sen monet merkitykset voidaan jakaa kahteen pääkategoriaan. Luonto-sanalla voidaan tarkoittaa joko luonnon representaatiota eli jäljittelyä tai sitten universaaleja luonnonlakeja. (Lovejoy 1960, 70-77.) Luonto-sanasta poikii siis ainakin kaksi suurta 1700-luvun estetiikan ja taidefilosofian teemaa, jotka kuuluvat kantaattien musiikissa ja sanoissa.¹³ Luonnon jäljittelystä tai esittämisestä puhuessamme olemme siirtyneet toiseen teemaan eli mimesikseen. *Mimesis* on periaate, jonka mukaan taide on jäljittelyä.

Kun puhumme mimesiksestä, olemme jäljittelyn mukana pian retoriikan alueella. Retoriikka, antiikin puheoppi, sovellettiin koskemaan ranskalaista musiikkia. Musiikissa jäljiteltiin siis puheen rytmiä, rakennetta, kuulokuvaa ja puhetekniikoita, joilla yleisöön voidaan vaikuttaa emotionaalisesti. Emotionaalisen manipuloinnin kohdalla olemmekin jo affektiopin puolella. Affektioppi on musiikkiin sovelletun retoriikan osa-alue.

Luonto-sanan monien merkitysten toinen pääkategoria, universaalit luonnonlait, vie meidät matematiikan pariin. Luonto-sana merkitsee usein 1700-luvun kirjallisuudessa luonnosta löytyviä lainalaisuuksia tai oletettuja luonnonlakeja. Antiikin taiteen matemaattiset mitat ja mittasuhteet löytyvät länsimaisen estetiikan ja sitä kautta ranskalaisten 1700-luvun alun kantaattien *bienséance*-ihanteenkin pohjalta.

¹³ Käsittelen asiaa luvuissa kolme ja neljä.

Bienséance, joka merkitsee sopivaisuutta ja soveliaisuutta, laajenee merkitsemään myös sopusuhtaisuutta ja sopivuutta funktionaalisessa mielessä.

Ihmisluonteen lainalaisuuksia pidettiin 1700-luvulla universaaleina luonnonlakeina. Sanalla *nature* tarkoitettiin usein nimenomaan ihmisen universaalia luonnetta. Musiikkiin sovellettuna tämä universaalien ihmisluontoa koskevien lakien tunnistaminen vie meidät affektiopin käsitteen äärelle. Musiikin oletettu kyky nostattaa eri tunnetiloja sai monia ilmenemismuotoja. Varhainen muoto psykologiasta (ennen kuin sitä kutsuttiin psykologiaksi) vie meidät myöskin mytologian käytön äärelle. Ranskalaisen kantaatin runsas mytologiasta ammentaminen on sekin osa luontoteemaa, luonnon representaatiota ja luonnon universaaliutta.

Humanismia peilaavat käsitteet avaavat kantaattien musiikkia ja tekstejä monitasoisesti. Ne antavat konkreettisia työvälineitä niiden analyysiin. Retoriikka ja affektiopillinen tarkastelu antavat keinoja analysoida musiikkia muodon, harmonian ja sävellajien tasolla. Ne myös valaisevat tiettyjen tyyllillisten konventioiden käyttöä sävelkielessä. *Mimesis*-käsite auttaa ymmärtämään säveltäjien ja runoilijoiden motiiveja laajemmin, mutta myös antaa kouriintuntuvia lähtökohtia kantaattien tekstien sisällön ja teemojen tarkasteluun. Runojen muotokieli säkeiden, tavutuksen ja runomittojen tasolla aukeaa suhteessa sävellettyyn musiikkiin. Käsitteet kertovat myös 1700-luvun alun musiikkiyleisön ajattelumaailmasta ja tarpeista. Ne paljastavat osaltaan syyt kantaattien ajankohtaisuudelle 1700-luvun henkisessä ilmastossa.

1.6 Kirjalliset lähteet

Kirjallisina lähdeteoksina olen kantaattien *facsimile* partituurien (*The Eighteenth Century French Cantata* -julkaisusarja) lisäksi käyttänyt muun muassa Bachelierin kantaattitekstien kokoelmaa *Recueil de Cantates* [1728] 1992, Montéclairin musiikin oppikirjaa *Principes de Musique* [1736] 1975, Rameaun teosta *Traité de l'Harmonie* [1722] 1984, de Bacillyn [1679] 1993 ja Bérardin [1755] 1984 laulukouluja, Brossardin tietosanakirjaa *Dictionnaire de Musique* [1705] 1965, Rousseauin tietosanakirjaa *Dictionnaire de musique* [1768] 1969, tietosanakirjaa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* [1751-1772] 1966-90, Mersennen *Harmonie Universellea* [1636] 1975 ja

Le Cerf de la Viévillen ranskalaisen musiikin puolustuspuhetta [1705-1706] 1972. Kaikista edellä mainituista teoksista käytössäni on ollut *facsimile* näköispainokset.

Olen lukenut Fayditin (1705), Lamyn (1741), Dubosin (1737) ja Batteuxin (1753) teoksia alkuperäispainoksina. Alkuperäispainokset löytyivät myös teoksista *Dictionnaire de la langue françoise Ancienne et Moderne* (1732) ja *Dictionnaire de l'Académie Françoise* (1799).

Olen käyttänyt työssäni tuoreita Spinozan *Etiikan* (1994), Pascallin *Mietteiden* (1996), La Mettrien *Koneihmisen* (2003) ja Descartesin *Sielun liikutuksien* (2005) käännöksiä.

Antiikin kirjallisina lähteinä olen käyttänyt uusia Platonin ja Aristoteleen teosten suomennoksia. Suurena apuna ovat olleet myös Teivas Oksalan monet antiikin tekstien suomennokset ja kommentaarit.

Muita tärkeitä kirjallisia lähteitä ovat olleet Tunleyn (1997) ja Vollenin (1970) ranskalaisiin kantaatteihin keskittyvät teokset, Sloanin Rameaun kantaatteja käsittelevä teos *The Influence of Rhetoric on Jean-Philippe Rameau's solo vocal cantatas and treatise of 1722* (1990) sekä Christensenin teos *Rameau and the Musical Thought in the Enlightenment* (1994). Käytin Lovejoyn (1960) 1700-luvun luontokäsitteen merkitysten hierarkisointia kokonaisuudessaan. Myös Fumarolin (2001) toimittama kokoelma *La Querelle des anciens et modernes* -kirjallisuuskiistan osapuolten kannanotoista oli suureksi hyödyksi. Viimeisimpänä, mutta ei vähäisimpänä mainittakoon Bartelin käsikirja musiikin retorisisista kuvioista *Musica Poetica, musical-rhetorical figures in German baroque* [1985] 1997.

La Querelle des anciens et modernes - antiikin kirjallisuuden ja modernin kirjallisuuden kannattajien välinen kiista, joka leimahti taas liekkiin 1700-luvun alussa oltuaan jo tavalla tai toisella ajankohtainen jo lähes sadan vuoden ajan.

Le corps sonore (ransk. soiva kappale tai keho). Rameaun muotoilema periaate, jonka mukaan musiikki perustuu yläsävelsarjan muodostamaan kolmisointuun. Kolmisointu löytyy ikään kuin valmiina jokaisen äänen osa-äänneksistä.

Le Persiflage - iva, pilkka, ransk. *persifler* - ivata, pilkata. Tapa pilkata ja erityisesti siten, että puheenaiheena ollut henkilö ei itse voinut huomata olevansa ivan kohitteena.

Libertiini (ransk. *libertin*). Toisaalta termi viittaa vallitsevista moraalinormeista, etenkin sukupuolimoraalia koskevista, piittaamattomaan henkilöön, toisaalta maailman-katsomukseltaan, etenkin uskonnolliselta, vapaamieliseen henkilöön. Suomessa libertiini-termillä viitataan usein elostelijaan. Sana saattaa muissa yhteyksissä viitata myös vapautettuun orjaan tai juutalaiseen synagogaseurakunnan jäseneseen.

Manierismi (it. *maniera*, ransk. *manière*, engl. *manner* - tapa, tapa, keino tai maneer). 1500-luvun lopulla syntynyt kuvataiteiden tyylivirtaus. Tyyliille on luonteenomaista jopa keinoitekoiseen vaikutelmaan johtava työstäminen ja tyyliittely, koristeellisuus ja muodon jännittyneisyys ja jäykkyys.

Mimesis (kreikk. *mimesis* - jäljittely). Periaate, jonka mukaan taide on todellisuuden jäljittelyä, imitaatiota.

Monodia. Yksiaäninen, sointusäestyksellinen laulu.

Musica poetica (kreikk. *poieio* - tekeminen, valmistaminen ja luominen). Säveltämisen luova prosessi erotuksena musiikin esittämiseen käytännössä.

Musica reservata. (it. *reservare* - varata). Epäselvä termi, jolla mahdollisesti tarkoitettiin eliitille varattua musiikkia, jonka tyylipiirteitä olivat kromaattisuus, enharmonisuus ja tekstisisällön affektillinen ilmaisu.

Musiikillinen humanismi. Musiikin ne muodot, jotka erityisesti hyödyntävät antiikin retorik-kielitieteellisiä traditioita tunnusmerkkeinä säveltäjien ja muusikoiden kiinnostus musiikin poetiikkaan, antiikin draamamusiikkiin ja musiikin metafysiikkaan, kuten ns. *sfäärien harmoniaan*, *katharsikseen*, *ethokseen* ja *mimesikseen*.

Pathos (kreikk. *pathos* - tunne). Suomessa käytetään sanaa paatos. *Pathos*-käsite tulee vastaan niissä antiikin kirjoituksissa, joissa kuvataan puheen tai musiikin kykyä vaikuttaa ihmisen tunnetilaan.

Pindaristi. Antiikin runoilijan Pindaroksen lyriikkaa esikuvanaan pitävä runoilija.

Plejadit. *Les Pléiads*, seitsemän runoilijan humanistiryhmittymä 1500-luvun lopun Ranskassa samannimisen aleksandrialaisen seuran mukaan. Plejadit (Seulaset, Rian seula, Ryhmätähdet) on myös avoin tähtijoukko Härän tähdistössä.

Presiöösi tyyli (ransk. *précieux* - kallisarvoinen, korunomainen ja sievistelevä). Taitavan huoliteltu ja nokkela, erityisesti kirjallisuuteen liitetty tyyliilaji.

Recitativo accompagnato. Orkesterisäestyksellinen resitatiivi.

Recitativo secco. Sointusäestyksellinen resitatiivi.

Resitatiivi. Puhelaulu. Oopperassa tai kantaatissa oleva osa, jonka sävelkieli muistuttaa puhuttua tekstiä.

Retoriikka. Antiikin puhetaito.

Runojalka. Runomitta koostuu runojaloista, jotka ovat painollisten ja painottomien (tai pitkien ja lyhyiden) tavujen muodostamia rytmisyksiköitä. Runomittoja ovat esimerkiksi kahden tavun mittainen *jambi* (lyhyt-pitkä) tai kolmen tavun mittainen *daktyyli* (pitkä-lyhyt-lyhyt).

Runomitta, eli *metrum* perustuu runouden rytmiin tai poljentoon eli painollisten ja painottomien tai pitkien ja lyhyiden tavujen säännönmukaiseen vaihteluun. Runomitta koostuu n. runojaloista.

Sfäärien harmonia. Idea, jonka mukaan planeettojen välisten matkojen matemaattiset suhteet vastasivat musiikin intervallisuhteita. Tällöin musiikin kautta oli mahdollista soida yhdessä maailmankaikkeuden musiikin kanssa ja näin olla yhteydessä Jumalaan.

Uniformitarianismi (engl. *uniformitarianism*). Tutkija, aatehistorioitsija Lovejoyn luoma käsite, jonka mukaan antiikin kirjallisuuden vaikuttavuus ja iättömyys oli ikään kuin todiste ihmislunnon perustavien piirteiden muuttumattomuudesta riippumatta ajasta tai paikasta, valistukselle tyypillinen periaate, jolla haettiin kaikille yhteistä inhimillistä logiikkaa.

2 Aiheen taustalla vaikuttavia suuntauksia

2.1 Plejadien runoilijaseura

1400-luvun lopun humanistinen liike levisi heti Firenzessä synnyttyään kulovalkean tavoin Alppien pohjoispuolelle sekä Ranskaan ja Englantiin, aiheuttaen uudistusten tulvan monilla kulttuurin alueilla. Runoutta koskien haasteen otti vastaan runoilijaseura Plejadit (*Les Pléiads*, samannimisen aleksandrialaisen seuran mukaan), johon kuului seitsemän jäsentä: Pierre de Ronsard (1524-1585), Joachim Du Bellay (1522 tai 1525-1560), Rémy Belleau (1528-1577), Étienne Jodelle (1532-1573), Pontus de Tyard (1521-1605), Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) ja Jean de Dorat (1508?-1588).

Yksi jäsenistä, Jean-Antoine de Baïf, kirjoitti sonetteja ja lauluja (*chansons, baisers*) esikuvanaan Petrarca ja antiikin roomalaiset runoilijat. Hän oli humanisti ja kääntäjä Lazare de Baïfin avioton poika.¹ Baïf halusi kokeilla antiikin mitallisuutta omassa runoudessaan. Tuloksena oli uusi tyyli nimeltään *vers mesuré à l'antique*.

Vuonna 1570 Baïf perusti yhdessä Joachim Thibault de Courvillen (kuoli vuonna 1581) kanssa vapaamuotoisen seuran, *Académie de poésie et musique*, joka pyrki yhdistämään runouden ja musiikin antiikin ihanteiden mukaan. Heidän mukaansa tekstin ja musiikin yhteys olisi avain katharttisen taide-elämyksen kokemiselle. Baïf oli vakuuttunut antiikin runouden moraalia vahvistavasta ja henkevöittävästä vaikutuksesta. Musiikkia pidettiin käytännössä runouden palvelijana. Musiikki imitoi runoutta ja retoriikkaa, jotka puolestaan molemmat ovat mimeettisiä taidemuotoja. Baïfin perustama akatemia kokoontui hänen kotonaan Pariisissa vuosina 1571-1576. (Brown & Fenlon 2001, 43-44.)

*Académie de poésie et musique*n uudet antiikin runouden ja musiikin sovellukset haluttiin pitää vain pienen, kuningas Kaarle IX:n suojeluksessa toimivan piirin

¹ Lazare de Baïf toimi diplomaattina Venetsiassa, joka oli yksi humanistisen suuntauksen keskuksia Italiassa.

3 Antiikkia heijastelevia taideperiaatteita

3.1 *Mimesis eli jäljittely lyhyesti*

Otan seuraavaksi esiin kolme käsitettä, joiden muodostama yhteys kertoo paljon ranskalaisen kantaatin esteettisistä periaatteista. Yhteyden muodostavat *mimesis*-periaate, retoriikka ja affektioppi. *Mimesis*-periaate, jonka mukaan taide on todellisuuden jäljittelyä (imitaatiota) on Aristoteleen ja Platonin muotoilema länsimaiseen taiteeseen perustavalla tavalla vaikuttanut yleisperiaate. *Mimesis* ja retoriikka, antiikin puheoppi, yhdistyvät, kun kantaatissa käytetään puheopin kuvioden jäljittelyä sävellysteknisenä keinona.¹ *Mimesis* ja affektioppi, oppi musiikin vaikutuksista ihmisluonteeseen, taas yhdistyvät, kun imitoidaan ”passioita”, tunnetiloja sävellysteknisin keinoin. Näitä kolmea käsitettä on vaikea erottaa toisistaan, koska aina 1500-luvun lopun humanistisesta suuntauksesta alkaen lukuisat säveltäjät ja musiikkifilosofit olivat pyrkineet ne työssään yhdistämään. Musiikillinen retoriikka ja affektioppi ovat kietoutuneet toisiinsa monisäikeisesti.² Musiikillinen retoriikka yhdistyy affektioppiin, kun musiikkiin omaksuttuja puheen kuvioita käytetään laulussa kuulijan tunteiden nostattamiseksi. Affektioppi yhdistyy musiikilliseen retoriikkaan, kun esimerkiksi sävellajien identiteettiä hyödynnetään musiikissa olevien retoristen kuvioden tueksi. Affektiopin mukaan sävellajit ovat luonteeltaan erilaisia, jolloin sävellajin valinnalla voi vahvistaa musiikillista ilmaisua.

Longoksen sanat kirjasta *Dafnis ja Khloe* n.vuodelta 200 ajanlaskun alun jälkeen johdattavat pohtimaan imitaation roolia ranskalaisessa 1700-luvun kantaatissa:

Dafnis ja Khloe, nuoria ja iloisia kun olivat, ryhtyivät matkimaan näkemäänsä ja kuulemaansa. Kuullessaan lintujen laulavan hekin lauloivat, nähdessään karitsojen kirmailevan he hyppivät kevyesti, ja mehiläisiä matkien he poimivat kukkia. (Longos 1990, 12.)

Platonilla *mimesis*-periaate tulee vastaan *Valtio*-teoksessa, jonka mukaan näytteleminen ja tanssiminen on jäljittelyä. Myöhemmin hän laajensi periaatteen koskemaan muitakin taiteen aloja. Näihin taiteisiin kuuluivat niin musiikki, runous kuin

¹ Prosessi, jonka kuluessa puheopissa esiintyvät kuviot sovellettiin vähitellen koskemaan musiikkia oli pitkä ja monivaiheinen. Selostan prosessin kulkua luvussa 4 *Rhétorique*.

² Musiikillisella retoriikalla tarkoitetaan antiikin puhetaidon, retoriikan, musiikillista sovellusta. Lisätietoja aiheesta löytyy luvusta 4.

retoriikkakin. (Tatarkiewicz, I, 121-122.) Platon laittaa teoksessaan Sokrateen ja Glaukonin keskustelemaan jäljittelyn taidosta ja kuvaa jäljittelyä seuraavasti:

Sokrates: - Ei se ole lainkaan vaikeaa, sen voi tehdä monellakin tavoin ja nopeasti. Kaikkein nopeimmin niin, että otat peilin ja kuljetat sitä eri tahoilla. Silloin saat äkkiä aikaan kaiken, mitä taivaalla on, maan, itsesi ja muut elolliset, esineet, kasvit ja kaiken mistä olemme tässä puhuneet.

Glaukon: - Niin näennäisesti, mutta en todellisuudessa. (Platon 2001, 339.)³

Jos käytetään Platonin itsensä antamaa esimerkkiä sängystä, tosiolemuksen ensimmäistä astetta edustaa kaikkia sänky-nimisiä esineitä yhdistävä idea, joka on lähtöisin jumalasta. Tosiolemuksen toista astetta edustaa puusepän veistämä yksittäinen sänky. Jäljittelijän maalaama kuva sängystä edustaa tosiolemuksen kolmatta astetta. Jäljittelijän aikaansaama kuva, on Platonin mukaan kaukana todellisuudesta, koska jäljittelijä ei tarkalleen ottaen kuvaa todellisuutta sellaisena kuin se on, vaan näennäisyyttä sellaisena miltä se näyttää. (Platon 2001, 349-350.)⁴

Aristoteleen *Runousopissa mimesis* tarkoittaa sekä esittämistä että jäljittelyä. Teoksessaan Aristoteles kuvaa taideteosta ”eläväksi olennoksi”. Hän sanoo myös:

Epiikka ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambirunous sekä enin osa huilu- ja lyyramusiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn lajeja. Ne eroavat kuitenkin toisistaan kolmella tavalla; ne nimittäin jäljittelevät eri keinoilla, eri kohteita ja eri tavoilla. (Aristoteles 2000, 159.)⁵

Runous näyttää syntyneen yleisesti tarkastellen kahdesta syystä, joista kummatkin ovat luonnollisia. Ensinnäkin jäljittely on ihmisille luontaista heti lapsesta pitäen. Ihmiset eroavat muista eläimistä olemalla innokkaimpia jäljittelemään ja he oppivat ensimmäiset asiat jäljittelemällä. Toiseksi kaikki ihmiset nauttivat jäljittelyistä. (Aristoteles 2000, 161.)⁶

Aristoteles ottaa askeleen taiteen määrittelemiseksi kiinnittämällä huomion runoilijan ja historioitsijan tehtävien erilaisuuteen. Historia kertoo tapahtuneista asioista, runous sellaisista asioista, jotka voivat tapahtua. Aristoteles arvostaa runoilijan historioitsijaa korkeammalle tähdentämällä, että runous käsittelee asioita enemmän yleisten

³ Platon: *Valtio*, 10. kirja, 586 d–e.

⁴ Platon: *Valtio*, 10. kirja, 597–598 b.

⁵ Aristoteles: *Runousoppi*, 1. luku 1447a, 14–18.

⁶ Aristoteles: *Runousoppi*, 4. luku 1448b, 4–8.

totuuksien tasolla, historia taas yksittäistapauksina (Aristoteles 2000, 168)⁷. Tässä Aristoteleen kanta eroaa selkeästi Platonin taidenäkemyksestä. Platonille taide oli kuitenkin myös leikkiä, harhaa, johon ei ollut luottamista, tosin Platonin suhde taiteeseen oli moniselitteinen ja ristiriitainenkin.

3.2 Sävelmaalailu ranskalaisissa kantaateissa

Imitaatiotekniikoiden tarkoituksena 1700-luvun ranskalaisissa kantaateissa oli palvella erityisesti tunteiden kuvaamista. Tietenkään ei voi sanoa musiikin tunneilmaisun olleen 1700-luvun keksintöä. Uutta oli pikemminkin se tapa, jolla säveltäjät pyrkivät ilmentämään tunnetilojen muuttumista yhdestä toiseen joko vähitellen tai yhtäkkiä.⁸ Imitaatiota käytettiin vanhan ranskalaisen lauluperinteen mukaan myös sanamaalailuun ja aarioiden yleisen tunnelman ja karakterin musiikilliseen luonnehdintaan.⁹

Gene Earl Vollen luettelee imitaation muotoja ranskalaisessa 1700-luvun kantaatissa: Liikkumista kuvaavat verbit tai substantiivit, kuten *courir* (juosta), *couler* (virrata) ja *onde* (aalto) oli melkein aina sijoitettu musiikkiin pitkäksi melismaksi kahdeksas- tai kuudestoista osina, kun se vain oli mahdollista sanan sijainnin suhteen. Sanat kuten *chaisne* (kahle) oli myös sijoitettu samantyyppiseen melismaan kahlitsemista kuvaamaan. Tämä esiintyi yleensä runollisen ilmauksen, ”rakkauden kahleet”, yhteydessä. *Flamme* (liekki), *eternelle* (ikuinen) ja fraasit, jotka kuvaavat onnellisuutta on usein sävelletty nousevilla kuluilla, kun taas laskevaa kulkua käytettiin sanojen *pleder* (anoa), *cesser* (lakata) tai onnettomuutta kuvaavien fraasien yhteydessä. Appogiaturaa tai muuta erityistä musiikillista keinoa käytettiin sanojen *soupir* (huoata), *amour* (rakkaus) ja *fidèle* (uskollinen) yhteydessä. (Vollen 1970, 94.)

⁷ Aristoteles: *Runousoppi*, 9. luku 1451 b, 4–8.

⁸ Käsittelen tätä musiikin uudentyypistä tunneilmaisua tarkemmin luvussa 5, Affektit, ilmaisua ja imitaatiota, koska se vaatii oman tilansa.

⁹ Sanamaalailua kuulee esimerkiksi 1500-luvun lopun *chansoneissa*. Kuuluu esimerkiksi tästä on Clément Janequinin (n.1485–1558) chanson *Voulez ouyr les cris de Paris*. Chansonissa jäljittelyä käytetään kuvaamaan kadulla asiakkaille huutelevien kauppiaiden luomaa sekasortoista äänimaisemaa. Janequin työskenteli *Plejadien*, sanan ja sävelen yhteyksiä luovassa työssään painottavien taiteilijoiden, välittömässä vaikutuspiirissä. Plejadeista löytyy lisätietoa luvussa 2.

Paitsi yksittäisiä sanoja sävelmaalailu saattoi koskea myös koko kantaatin kuvitteellista draamallista taustaa tai leimallista karakteria, kuten myrskyä tai jäätikköä tai unta.¹⁰

Seuraavassa esimerkissä 1. musiikilla on haettu kehtolaulunomaista rauhoittavan keinahtelevaa vaikutelmaa. Elisabeth Jacquet de la Guerren (1659-1729) *Le Sommeil d'Ulisse* -kantaatissa Odysseus on unessa. Kantaatti kuuluu kokoelmaan *Cantates Françaises*, jota ei ole päivätty.



Esimerkki 2. Elisabeth Jacquet de la Guerren *Le Sommeil d'Ulisse* -kantaatin 9. osan, *Le Sommeil*, kehtolaulunomaista tunnelmaa. (*Cantates Françaises* -kokoelma, jota ei ole päivätty.)

Saman kantaatin 5. osa, *Tempête* (myrsky), on tekstuuriltaan aivan erilainen (esimerkki 2.). Osassa kuullaan nopeaa säveltoistoa, jota jo Monteverdin aikoihin käytettiin kiihtymyksen ilmaisemiseksi musiikillisin keinoin.



Esimerkki 3. Elisabeth Jacquet de la Guerren *Le Sommeil d'Ulisse* -kantaatin kiihtymystä ilmaiseva säveltoistoa 5. osassa *Tempête*. (*Cantates Françaises* -kokoelma, jota ei ole päivätty.)

Musiikin alkava itsenäistyminen sanoista on jo kuultavissa ranskalaisissa kantaateissa. Erityisesti Rameaun musiikissa otetaan askel uuteen suuntaan.¹¹

¹⁰ Tietenkin osa musiikin imitatiivisista keinovalikoista on sentyyppisiä, että niitä tulisi käyttää, vaikka olisi koskaan *mimesiksestä* kuullutkaan. Toisaalta on hyvä myös muistaa, että abstraktimpi tapa säveltää musiikkia ilman voimakasta yhteyttä kieleen on sekin perinteenä vanha.

3.3 La Belle Nature 1700-luvun estetiikassa

Sana ”luonto” esiintyy usein ranskalaisissa 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun lähteissä. Sana on informatiivisempi, jos sen ymmärtää monimerkityksellistä taustaansa vasten. Toisinaan sanaa käytetään tieteenä pidetyn retoriikan yhteydessä, jolloin luonnosta omaksutaan kielen orgaanisuutta, toisinaan tiukasti luonnontieteellisessä mielessä, eli uusien äänifysikaalisten oivallusten yhteydessä. Joskus sanaa käytetään myös platonisessa mielessä ”totuuden” lähteenä. Jotta voisimme ymmärtää ranskalaisten 1700-luvun alun kantaattien esteettisiä ja filosofisia taustoja, on välttämätöntä selvittää luonto-sanana monet viittaukset ja käyttötarkoitukset ajan lähdekirjallisuudessa.

René Descartes kuvaa vuonna 1640 *Metafyysisissä mietiskelyissään* omaa luonto-sanana käyttöään. Hänelle luonto merkitsi maanpäällistä jumalallista järjestystä. Hän käytti samaa sanaa myös kuvaamaan ihmisluonnetta:

Ensinnäkin on täysin varmaa, että kaikkeen siihen, mitä luonto minulle opettaa, sisältyy jonkin verran totuutta: puhuessani luonnosta yleisessä katsannossa en näet tarkoita muuta kuin joko itse Jumalaa tai sitä järjestystä ja dispositiota, jonka hän on säättänyt luomakunnassa vallitsevaksi, ja puhuessani erityisesti omasta luonnostani tarkoitan vain kaikkien niiden kykyjen monisyistä rakennetta tai kokonaisuutta, jotka Jumala on minulle antanut. (Descartes 1994, 142.)

Myös Le Cerf de la Viévillen luonto-sanana käyttö viittaa ihmisluontoon. Hän ilmaisee sanalla kaikille ihmisille ominaista olemusta. Luonto on ihmisen tekojen motiivi. Lisäksi luonto merkitsee inspiraatiota ja taiteessa luonnon ominaisuuksien ilmaiseminen on kauneutta:

Luonto on kaikkien kansojen ja heidän tekojensa yhteinen äiti: Luonto innoittaa kaikkia. Luonto hyvin ilmaistuna, siinä kaiken kauneuden lähde ja ja tunnusmerkki. (Le Cerf [1705-1706] 1972, Premier dialogue, 28.)

¹¹ Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730–1792), joka toimi sekä monipuolisena kirjoittajana että amatöörimuusikkona, halusi vapauttaa musiikin runouden palvelemisesta kyseenalaistaen musiikin tehtävän jäljittelevänä taiteena. Hänen kuuluisin teoksensa on nimeltään *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Paris 1785). Teos vahvisti instrumentaalimusiikin asemaa Ranskassa. (Larousse 1957, 174.)

Vuonna 1754 Charles Henri de Blainville kehottaa tutkimaan luontoa, sen vastakohtaisuuksia ja sen tarjoamaa rikkautta.

Tutkikaa luontoa, nähkää mitä runsautta, mitä vastakohtaisuuksia se tarjoaa: tässä meillä on karu autioma, jyrkkien kallioiden reunustama; hiljaisuuden ja kauhun tyyssija.

Tässä on ihastuttava tasanko, vehmaita kukkuloita, kukkien koristama vihanta niitty, jossa kaikki ilahduttaa mieltämme.

Tai kuvitelkaa mielessänne myrskyn pauhu, ukkonen, maanalainen jyrinä, tuulien vinkuna, meren aaltojen kuuhu, vetten jylinä, joka sekoittuu salaman paukkeeseen; kuinka kaikki kuvaa kaaosta, hävitystä, joka saa aikaan tämän ohimenevän sotatilan: mutta aurinko korjaa tuhot, tuuli lakkaa, ilma tyyntyy ja selkenee; linnut rauhoittuvat ja palaavat julistamaan lempeästi livertäen Elementtien rauhaa. (Blainville [1754] 1974,78.)

Arthur O. Lovejoy käsittelee luonto-teemaa esteettisenä normina 1700-luvun kirjallisuudessa toisaalta imitaation kohteena, toisaalta universaaliuden kautta. Lovejoyn sanoin:

Lukemalla (erityisesti) 1700-luvun kirjallisuutta ilman, että mielessä pysyy yleinen kartoitus ”luonto”-sanana monista merkityksistä, joutuu havaitsematta jääneen monimerkityksisyyden keskelle; ja silloin ei onnistuta huomaamaan tärkeää kausaalista tekijää yhdessä merkittävimmistä maun ja mielipiteen muutoksen prosesseista. (Lovejoy 1969, 68-71.)

Esitän seuraavassa Lovejoyn luettelon luonto-sanana monista merkityksistä 1700-luvun kirjallisuudessa:

- (1) Luonto taiteessa todellisuuden reproduktiona tai representaationa. (1.1) Luonto empiirisenä todellisuutena. (1.1.1) Luonto ihmisluontona eli ihmisluonteen mekaniismien tai sen ilmaisutapojen tutkimisena ja imitoimisena taiteessa. (1.1.2) Luonto inhimillisen kokemuksen syy- ja seuraussuhteina. (1.2) Luonto imitaation kohteena Platonin ideaopin hengessä, jolloin olevaisen ideat tai mallit ovat nähtävissä luonnossa epätäydellisinä. Myös luonto idealisoituna lajityyppinä (*la belle nature*). (1.3) Luonto yleisenä lajina. (1.4) Luonto keskivertona ja todennäköisesti oletettuna ja (1.5) luonto vastakohtana ihmisen työstämälle todellisuudelle.

(2) Luonto itsestään selvien totuuksien systeeminä (asioiden luonto) eli asioiden todellisen olemuksen ominaisuuksina ja (2.1) luonto estetiikassa vaistonomaisesti tiedettyinä makustandardeina.

(3) Luonto kosmisena järjestyksenä tai personifioituneena ilmiönä, *natura naturans*, joka näyttäytyy taiteessa eri tavoin. Kosminen luonnonjärjestys oli 1700-luvulla yhdenmukaisuutta, yksinkertaisuutta, keinojen ekonomisuutta, kohtuullisuutta, säännöllisyyttä ja orgaanisuutta. Luonto-sana saattoi paradoksaalisesti merkitä sekä ”villii”, hallitsematonta luonnollisuutta että ankaraa geometriaa. Se saattoi olla myös runsautta, ehtymätöntä luonnonrikkautta. Myöhemmin 1700-luvulla luonnonjärjestys merkitsi myös lajien monipuolistumista ja jatkuvaa kehitystä.

(4) Luonnollisuus (4.1) vapautena sovinnaisuudesta, perinteestä ja säännöistä. (4.2) Luonnollisuus itsetiedostamattomana ilmaisuna, vaivattomana luontevuutena tai taiteilijan atribuuttina vapautuneena ilmaisuna ilman ennaltaharkittua työstämistä. (4.3) Luonnollisuus ”primitiivisten” kansojen taiteessa ilmenevinä ominaisuuksina.

5) Luonto yleisön makuna, ”kansan syvien rivien” mielipiteenä tai makutuomiona, joka perustuu ”kaikkien aina” tietämään asiaan. (5.1) Universaali luonto, jokaiselle ihmiselle yhteinen muuttumaton maku tai tuntemus. (5.2) Luonnollisuus kaikille tuttu ja läheisenä asiana. Helposti ja välittömästi ymmärrettävä oli luonnollisuutta. (Lovejoy 1969, 70-77.)

3.4 Kantaattien luonto

Kun kantaateista löytyviä 1700-luvun luonto-käsitteeseen liittyviä ilmiöitä tarkastelee Lovejoyn edellä kuvattua luetteloa vasten, huomaa luonnon tai luonnollisuuden olevan monella tavalla kantaattien musiikin ja runouden ydintä.¹² Kantaattisäveltäjät kokivat yleispätevien matemaattisten lakien pätevän myös musiikissa.¹³ 1600-luvulla

¹² Käsittelen laajimmat teemat omissa luvuissaan. Tässä alaluvussa käyn läpi luontoon liittyviä esteettisiä ja filosofisia teemoja vain yleisessä mielessä, ilman konkreettisia esimerkkejä.

¹³ Esimerkiksi teoksessaan *Traité de l'Harmonie* Rameau kertoo löytäneensä yleisen musiikillisen periaatteen: hän korostaa matematiikan ja musiikin välistä yhteyttä ja uskoo musiikin pohjautuvan periaatteisiin, jotka tulevat säilymään ikuisesti: ”Musiikki on tiedettä, jolla tulee olla määrätty säännöt; nämä säännöt on etsittävä iäisyyden periaatteesta; ja tämä periaate ei voi todella tulla ymmärretyksi ilman matematiikan apua.” (Rameau [1722] 1984, esipuhe.)

oli tehty monia tieteellisiä läpimurtoja, jotka inspiroivat säveltäjiä hyödyntämään luonnonlakeja myös omalla taiteenalallaan. Ihmismieli oli monien 1600-1700-lukujen tutkijoiden ja filosofien tarkkailun kohteena.¹⁴ Musiikin aikaansaamat muutokset ihmismielessä katsottiin osaksi luonnonjärjestystä. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi sävellajien ja intervallisuhteiden (affektioppi) hyödyntämistä.¹⁵ Rameaun muotoilema periaate *le corps sonore* hyödynsi yläsävelsarjaa harmoniaopin perustana. Äänifysiikan lakeja hahmottivat aikaisemmin Marin Mersennen (1588-1648) ja Joseph Sauveurin (1653-1716) tutkimukset.

Luonto saattoi tuon ajan säveltäjille tarkoittaa luonnonlakien säännöllisyyttä ja matemaattisia lukusuhteita niin intervallien, harmonioiden, äänenkuljetuksen ja muotorakenteiden tasolla. Toisaalta luonnollisuus tarkoitti ihmisenmittaista yksinkertaisuutta. Musiikki olisi vaikuttavinta silloin, kun se olisi helposti omaksuttavissa. Silloin se olisi jokaisen tajuttavissa ja edustaisi näin ollen olennaisinta taiteessa. Pyrkimystä kauniiseen, tietoiseen yksinkertaisuuteen (*simplicité, naïveté*) katsottiin löytyvän ”antiikin kreikkalaisilta”. Jo Aristoteles vaati taiteen hahmotuksen standardiksi ihmisen muistia. Hän puhui myös ihmiskatseen kyvystä luoda kohteesta ikään kuin yleissilmäys.¹⁶ Yksinkertaisuuden ja selkeyden ihanne sisälsi usein uusplatonistisia viittauksia katolisuuteen sulautuneina, jolloin luonnossa epätäydellisinä esiintyvät ideat ovat olemassa enemmän kuin luonto itse, ja tämä tosiolevaisen ydin on ikään kuin jumaluutta. Kantaateissa luonto-sanan merkitys kosmisena luonnonjärjestyksenä ilmenee esimerkiksi aarioiden tasapainoisuutena ja yksinkertaisuutena.

Luonto todellisuuden reproduktiona ja jäljittelyn kohteena luo perustan useille kantaateissa käytetyille sävellystekniikoille (sanamaalailu, jäljittelemisen tekniikat sekä affektioppiin ja musiikin retoriikkaan viittaavat tekniikat). Luonnon villiys, spontaanisuus ja epäsäännöllisyys ilmenee kantaateissa erityisesti resitatiivien

¹⁴ Puhutaan jopa varhaisesta psykologiasta, vaikka sanaa psykologia ei vielä käytettykään.

¹⁵ Affektiopin ja siihen läheisesti liittyvän retoriikan teemat ovat niin laajat, että niille on kokonaan omat lukunsa.

¹⁶ ”Jokainen kaunis eläin tai yhtä hyvin mikä tahansa osista koostunut asia on välttämättä osistaan koostuva, mutta siinä on oltava myös koko, joka ei ole sattumanvarainen. Kauneus on nimittäin koon ja järjestyksen aikaansaamaa. Siksi mikään aivan pieni eläin ei voi olla kaunis, koska näköhavainto siitä jää epäselväksi näköhavainnon vaatiman ajan liki havaitsemattoman lyhyiden vuoksi, eikä myöskään todella suuri, sillä sitä ei voi nähdä yhdellä kertaa, vaan katsojilta häviää näköhavainnon yhteys ja kokonaisuus, esimerkiksi jos eläin olisi tuhansien stadionien mittainen.” (Aristoteles: *Runousoppi*, 7. luku 1450 b, 35–1451 a, 2.) (Aristoteles 2000, 166.)

muotoilussa. Resitatiivien musiikissa jäljiteltiin niitä luonnossa esiintyviä muotoja, joita ei voinut ilmaista matemaattisesti. Luonteva kielenkäyttö ei asettunut tarkasti pituus- ja leveyskoordinaateille. Säveltäjät ja laulunopettajat tutkivat tarkkaan kielen kuulokuvaa, hengityksen rytmiä, äänen nousua ja laskua, sanojen painotuksia ja äänenkäytön värejä. Aistikas koristelu oli kunkin esittäjän vastuulla. Kantaattien aarioihin on merkitty hyvin vähän koristelua, mutta ajan lauluoppaat kertovat runsaasta ja ilmaisurikkaasta tavasta esittää ne.

Spontaani, esittäjän myötäsyttyinen, ”luonnollinen” taito ja *je ne sais quoi* -ominaisuus (*je ne sais quoi* -en tiedä mikä), vaikeasti sanoiksi taipuva jäljittelemätön eleganssi oli kantaattien esittämisen salaisuus. Laulukoulujen kirjoittajat kuvaavat hyvää esitystä monisanaisesti. *Je ne sais quoi* -ilmaus on merkityksellinen koko 1700-luvun taiteen estetiikassa. Hienovarainen, monikerroksinen, mutta tarkka ilmaisu, ajatuksen tuore, veitsenterävä havainto (*pointe*) kaikki kuuluivat hyvässä esityksessä. Yhtä tärkeää kuin vaistota hyvän maun rajat, oli myös osata oikealla hetkellä yllättäen rikkoa sovinnaisuussäännöksiä. Pedanttinen ja huolestunut kirjanoppineisuus ei kuulunut ranskalaiseen 1700-luvun eleganssiin. Sääntöjen turhantarkka noudattaminen pikemminkin paljasti aloittelijan.¹⁷

Luonto platonisessa mielessä totuuden lähteenä ja idealisoituna lajityyppinä tulee kantaateissa esiin mytologian käyttönä. Kantaattien teksteissä koettiin mielekkäämpänä esittää pikemminkin tietyn ihmistyyppin kuin poikkeuksellisen yksilön tarina. Mytologia toimi pohjattomana ihmistyyppien ja -kohtaloiden varastona. Kantaattien sankarit ovat sankareita alusta loppuun ja heidän elämässään ei ole mitään ”häiritseviä” yksityiskohtia.

La belle nature -käsitteen kohdalla voi törmätä ristiriitaisuuksien viidakkoon. Kuten aina, Ranska ei ollut yhden aatteen maa, vaan näkemykset olivat monenkirjavia. Totuuden tulisi löytyä luontoa (siis myös ihmisluontoa) kuvaamalla mitään lisäämättä tai pois ottamatta. Toisaalta moni 1700-luvun kirjoittaja vaati luonnon parhaiden

¹⁷ Ranskan klassismin tärkeimpiä vaikuttajia, Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) sanoo *Art poétique* -teoksessaan (1674):

Souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire. (Virheen pelko johtaa meidät usein vielä huonompaan ratkaisuun.) (Boileau 1937, 174.)

Chez elle (l'ode) un beau desordre est un effet de l'art. (Suloinen sekamelska antaa oodille taiteellisen vaikutelman.) (Boileau 1937, 181.)

ominaisuuksien valikoimista taideteokseen (*la belle nature*). *La belle nature* on 1700-luvun taiteessa usein luonnon kasvillisuudesta, eläimistä ja maisemasta maalattu kulissimainen luonnon vertauskuva. Kantaattirunoudessa se on usein puron (*ruisseau*) rannalla kasvava lehto (*bocage*), jossa linnut (*oiseaux*) laulavat.¹⁸ Dramaattisempaa otetta runoihin tuovat esimerkiksi myrskyiset rannat tai karut kalliot.

3.5 Luonto ja todenmukaisuus

Todenmukaisuuden vaatimus (*vraisemblance*) askarrutti ranskalaisia 1600-1700-luvun taitteen esteetikkoja. Taiteilijan tuli kyetä tuomaan esiin se, mikä olisi uskottavaa ja todenmukaista sekä karsimaan pois epäolennaisuudet.¹⁹ Esimerkiksi kirjailija Charles de Saint Evremont kiinnitti huomiota kuolemaa tekevän oopperasankarin tarpeeseen laulaa viimeisillä voimillaan.²⁰ Eikö hänen pitäisi pikemminkin kutsua paikalle rippi-isää tai kirurgia! (Le Cerf 1705-1706, *Premier dialogue*, 30.) Antiikin kirjallisuudessa esiintyviä muodonmuutoksia ja ihmeitä kritisoitiin epäluonnollisina ja totuudenvastaisina. Toisaalta näytelmäkirjailija Pierre Corneille (1606-1684) sanoi suurten aiheiden olevan todenmukaisuuden ”tuolla puolen” (*au delà du vraisemblable*). Kukaan ei uskoisi niihin, ellei historiankirjoitus todistaisi niiden puolesta. (Corneille, sit. Tatarkiewicz 1974, 357.)

Jo runoilija Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711) oli vaatinut kirjoittajalta uskottavuutta. Joskus totuus saattaisi Boileauun mukaan vaikuttaa liian epätodennäköiseltä. Hän ei kaivannut kirjallisuudelta yliluonnollisia ihmeitä. Lukija ei Boileauun mukaan kykene liikuttumaan asioista, joihin ei usko.²¹ Boileauun esikuva Quintus Horatius Flaccus (65-8 eaa.) vaatii *Ars poeticassa*²² kirjoittajaa olemaan johdonmukainen luomiensa hahmojen iän ja luonteen suhteen. Hän neuvoo

¹⁸ Latinankielisessä runoudessa esiintyy myös sama *locus amoenus* eli paikka tai maisema lehtoineen, lintuineen ja puroineen. (Oksala konsultaatio vuonna 2004.)

¹⁹ Aristoteles kirjoittaa *Runousopissaan* runoilijan tehtävän olevan puhua siitä, mitä voi tapahtua ja mikä on mahdollista todennäköisyyden (*eikós*) tai välttämättömyyden (*anankaïon*) perusteella. (Aristoteles suom. 2000, 168.)

²⁰ Oikea nimi on Charles de Marguetel de Saint-Denis (1616–1703).

²¹ Boileauun teksessä *l'Art poétique* (1674) asia ilmaistaan seuraavasti:

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Une merveille absurde est pour moi sans appas:

L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas. (Boileau 1937, 186.)

²² Alkuperäiseltä nimeltään *Epistula ad Pisones* kirjoitettu joko vuonna 18 eaa. tai vuoden 13 eaa. jälkeen.

kirjoittajaa tarkkailemaan elämän ja käyttäytymisen malleja. Näytelmän tulisi olla todentuntuinen, eikä se saisi vaatia yleisöään uskomaan mitä tahansa. (Horatius, suom. 1978, 45.)

Pappi, diplomaatti ja tutkija Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) jakoi *vraisemblance*-käsitteen kahtia, toisaalta ”mekaaniseen” uskottavuuteen eli yhdenmukaisuuteen fysiikan lakien kanssa ja toisaalta ”runolliseen” uskottavuuteen eli historiallisten ja psykologisten seikkojen uskottavuuteen. Hänelle käsite *vraisemblance* tarkoitti tyyllisääntöjen ja vertauskuvien harjaantunutta käyttöä. ”Maalareiden ja runoilijoiden velvollisuus on välttää kaikkea, mikä ei ole johdonmukaisesti uskottavaa. Ihmisiä ei voi liikuttaa jollain, mikä osoittautuu epätodennäköiseksi.” (Dubos, sit. Tatarkiewicz 1974, 434.)

3.6 *Bienséance, sopivaisuus*

Bienséance-termi suomennetaan usein sopivaisuudeksi tai säädyllyisyydeksi²³. Termillä on vahvat siteet yleiseen tyyliä käsitteeseen. Yksi ranskalaisen klassismin makutuomareista oli runoilija Boileau-Despréaux. Boileauilla on sanansa sanottavana tyyliä. Hänen teoksensa *Art poétique* (1674) sisältää riimitettyjä näkemyksiä kirjoittamisesta.²⁴ Tietty helppous ja lennokkuus tuntuvat kirjan mukaan olevan lähellä Boileauin sydäntä. Jos tyyli toistuu liian samanlaisena, saattaa kuulija vaipua uneen. Toisaalta Boileau ei malta olla ilmaisematta paheksuntaansa italialaista liioittelua kohtaan. Se on Boileauin mukaan vain valheellisen loistokasta hullutusta. Kirjoittajan tulisi rakastaa järkeä sekä välttää karkeutta ja banaaleja yksityiskohtia. Selkeys ja yksinkertaisuus olisi toivottavaa. (Boileau 1937, 174-175.) Kaiken tulisi olla kohdallaan. Lopun ja alun tulisi vastata niiden välillä kerrottua sisältöä. Teoksen osista tulisi muodostua kokonaisuus, eikä yksittäinen aihe saisi karata sivupoluille.²⁵

²³ Vastaa antiikin käsitettä *prepon*. (Tatarkiewicz 1970, 189.)

²⁴ Teosta siteerataan Ranskassa edelleenkin. Monista sen säkeistä on tullut kaikkien tietämiä lentäviä lauseita.

²⁵ *Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu*

Que le debut, la fin répondent au milieu;

Que d'un art délicat les pièces assorties

N'y forment qu'un seul tout de diverses parties,

Que jamais du sujet le discours s'écartant

N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant. (Boileau 1937, 177.)

Boileau'n esikuvan, Horatiuksen, *Ars Poeticassa*, kehoitetaan kirjoittajaa olemaan tarkkana tyylin suhteen:

Jos yritän olla lyhytsanainen, käyn hämäräksi; siloisuutta tavoitellessa lopahtaa jäntevyys ja lennokkuus; ylevä julistaja eksyy päätökseen; liian varovainen ja rajumyrskyä pelkäävä matelee maassa. Se joka pyrkii sävähdyttävään vaihteluun, maalaa metsiin delfiinin, aalloille villisian. Erehdyksen pakoilu johtaa sekin virheeseen, jos taiteellinen maku puuttuu. (Horatius 1978, 27.)

Tyylilajien valinta ei ole yksinkertaista. Olennaista on vaistota, mikä sopii mihinkin tilanteeseen.

Jos en osaa enkä ymmärrä säilyttää näin määriteltyjä tyylilajeja enkä eri teosten edellyttämiä sävytyksiä, niin mitä syytä on tervehtiä minua runoilijana? Miksi väärästä häveliäisyydestä haluan mieluummin olla osaamatta kuin oppia?

Koomista aihetta ei sovi esittää traagisin säkein; samoin Thyestein ateria menettää tehonsa, jos siitä kerrotaan arkisesti miltei komedian kielellä. Kukaan tyylilaji säilyttäköön paikkansa.

Joskus silti komediakin korottaa äänensä ja kiukkuinen Khremes räyhää mahtipontisesti. Toisaalta myös traaginen henkilö valittaa tuskaansa varsin usein arkikielellä: Telefos ja Peleus – kerjäläinen ja maanpakolainen – heittävät kumpikin sikseen onton päätöksen ja puolentoista jalan mittaiset sanat, jos haluavat valituksellaan riipaista katsojan sydäntä. (Horatius 1978, 31.)

Horatius painottaa taideteoksen eheyttä ja yhtenäisyyttä kauneuden perustana. Kokonaisuus hajoaa, jos sen osat eivät sovi yhteen.

Kuvitelkaa, hyvät ystävät, että maalari keksisi yhdistää ihmisen päähän hevosen kaulan, sivellä vartalon verhoksi kirjavia höyheniä ja koota ruumiinosia kaikkialta, niin että alimpana olisi musta, iljettävä kalanpyrstö, ylimpänä viehkeä naisenpää! Voisitteko olla nauramatta, jos pääsisitte katselemaan? (Horatius 1978, 27.)²⁶

²⁶ Taideteoksen ja puheen vertaaminen ruumiinjäseniin on tuttua myös Platonin kirjoituksista. Platonin *Faidros*-dialogissa Sokrates vertaa puhetaitoa lääkärin ammattitaitoon, koska kumpikin perustuu tarkkaan erittelyyn. Puheen täytyy Sokrateen mukaan olla samalla tavalla rakennettu kuin elävä ruumis. Se ei saa olla päätön tai jalaton, vaan sillä on oltava vartalo ja jäsenet, jotka sopivat toisiinsa ja kokonaisuuteen.

Le Cerf määrittelee *bienséance*-termin Marcus Fabius Quintilianusta siteeraten.

Mutta koska ei riitä se, että opiskelijoille [ie. retoriikan] osoitetaan mitä esipuheen teoriaan kuuluu, vaan on puhuttava myös siitä millä tavalla se helpoiten voidaan saada aikaan, / lisään tämän: joka aikoo puhua ottakoon huomioon myös kenelle, kenen edessä, kenen puolesta, ketä vastaan, mihin aikaan, millä paikalla, missä olosuhteissa, minkä yleisen mielipiteen vallitessa on puhuttava: ennen kuin aloitamme on harkittava, mikä on tuomarin todennäköinen ennakkokäsitys; sitten mitä joko vaadimme tai mistä tulemme anomaan armahdusta. / Luontokin ohjaa häntä [so. puhettaan suunnittelevaa] hankkimaan tietoa siitä mitä on ensin sanottava. (Quintilianus, sit. Le Cerf [1705-06] 1972, *Discours sur la Musique d'Eglise*, 40.)²⁷

Le Cerf laajentaa *bienséance*-käsitteen koskemaan kaikkia taiteita, musiikkia, runoutta, puhetaitoa ja maalaustaidetta. Le Cerfin antama määritelmä *bienséance*-sanalle korostaa tarkoituksenmukaisuutta, mutta myös sopivuutta yleisten käyttäytymiskonventioiden ja moraalisäädösten puitteissa. Hän kehottaa taiteilijaa vastaamaan Quintilianuksen kysymyksiin esityksen soveliaisuuden ja sopivuuden määrittelemiseksi.

Tässä teille sopivaisuuksien (*bienséances*) täydellinen määritelmä. Saadaksemme sen vielä tarkemmaksi ja opettavaisemmaksi, tarjotkaamme itsellemme yllä olevien kuuluisien säkeiden tiivistelmä, jotta kaikki jotka rakastavat ja harjoittavat kaunotaiteita, voivat lakkaamatta pitää mielessään tämän kuin lyhennelmänä, sille taiteelle mistä kulloinkin on kyse.

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?

Kuka, mitä/mikä, missä, minkä (asioiden) avulla, miksi, millä tavalla, milloin? (Quintilianus n. 35-95 jaa. *Institutio oratoria* IV, 1:LII)

Voi olla varma siitä, että nämä säkeet ovat juuri sitä, mistä Aristoteles, Cicero, Horatius, Quintilianus, Hermogenius ja Longinus puhuvat. Meidän täytyy vain lukea ne läpi kerran, koska, toistaakseni viimeisen kerran, ne esittelevät meille jokaisen sopivaisuuden lainalaisuuden. (Le Cerf [1705-1706] 1972, *Discours sur la Musique d'église*, 40.)²⁸

²⁷ Quintilianus (n. 35-96 jaa.) *Institutio oratoria* IV, 1:LII. Latinankielisen tekstin tulkinnassa minua ovat auttaneet professori Teivas Oksala ja FK Maija-Leena Kallela.

²⁸ Latinankielisen tekstin tulkinnassa minua ovat auttaneet professori Teivas Oksala ja FK Maija-Leena Kallela.

Le Cerf ottaa *bienséance*-termin esiin erityisesti hengellisen musiikin yhteydessä. Hän luettelee kolme musiikin tärkeintä ominaisuutta. Musiikin on oltava ilmaisuvoimaista, yksinkertaista ja miellyttävää. Erityisesti hän vaatii ilmaisuvoimaa kirkossa esitettävään musiikkiin, mutta myös oopperassa esitettäviin aarioihin. Hänen mukaansa hengellisen musiikin ilmaisemat tunteet ovat kuitenkin tärkeämpiä. Hän pohtii olisiko säveltäjän pyrittävä ilmaisemaan erillisten sanojen ja säkeistöjen sisältöä vaiko koko tekstin sisältöä, ja päätyy suosittamaan yksittäisten säkeistöjen ilmaisun sovittamista koko teoksen karakteriin. Mekanismi toimii Le Cerfin mukaan seuraavasti:

[...] pyritään imartelemaan korvia ja samalla sydäntä kosketetaan (Le Cerf de La Viéville [1705-1706] 1972, *Discours sur la Musique d'église*, 68-72).

Bienséance-termi sisältää syviä esteettisiä ja filosofis-uskonnollisia latauksia. Kaikki ranskalaiseen musiikkiin ja erityisesti ranskalaiseen aariaan liitetyt adjektiivit sisältävät peruslähtökohdan, joka oli eräänlaista nöyryyttä. Le Cerf kuvaa ranskalaista aariaa sanoilla lempeä, helppo, sulava, linjakas²⁹, luonnollinen, huoliteltu, yhtenäinen ja tasainen (Le Cerf [1705-1706] 1972, premier dialogue, 22: *doux, facile, coulant, lié, naturel, suivi, uni et égal*). Korvan ”imartelu”, ranskaksi *flatter des oreilles* oli myös ”sydämen avaamista”. Korvat olivat tie ihmisen koskettamiseen sisäisesti. Siksi kuulija tulisi houkutella kuuntelemaan suloisesti ja lempeästi. Kaikista taiteista vain musiikilla oli tämä kyky.³⁰

Bienséance-sana liittyy kuuluisaan kiistaan modernistien ja antiikin kirjallisuuden ihailijoiden välillä (*La Querelle des Anciens et des Modernes*).³¹ Erityisesti modernistit kritisoivat monia antiikin kirjallisuuden ominaispiirteitä epäsopivina ja loukkaavina. Antiikin sankarit eivät ikään kuin osanneet ranskalaisen hovimiehen käytöstapoja. Esimerkiksi 21-vuotiaan Jean Racinen runo *La nymphe de la Seine* (1660) kuninkaan ja prinsessa Marie-Thérèsen kunniaksi joutui Charles Perraultin hampaisiin, koska

²⁹ *Lié*-sana saattaa viitata tässä yhteydessä myös sidottuun legatomaiseen laulutapaan.

³⁰ Humanismin perinteisiin kuului nostaa kuuloaisti muita aisteja korkeammalle. Musiikki pääsi tunkeutumaan ihmisen sisimpään ja liikuttamaan sielua konkreettisella tavalla.

³¹ Kiista, jota käytiin vuosisatojen ajan, koski antiikin kirjallisuuden suhdetta moderniin, vastakirjoitettuun kirjallisuuteen. Kumpi on arvokkaampaa?

hänen mielestään runossa esiintyvät Mars ja Venus olivat ensinnäkin epäjumalia ja toisekseen avionrikkajia, jotka halvensivat kuningasparin kristillistä liittoa. (Fumaroli 2001, 138.)

Kuuluissa esimerkki *bienséance*-sanan käytöstä löytyy Charles Perraultin dialogista *La Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste* (1674). Perrault, modernisti, puolustaa dialogissaan Philippe Quinaultin librettoa (Jean Baptiste Lullyn musiikkiin) antiikin kirjallisuuden ihailijoiden hyökkäyksiltä. Tässä yhteydessä *bienséance*-sanaa käytetään kuvaamaan Quinaultin libreton hyvää rakennetta. Libreton muoto ja sen osien suhde toisiinsa on Perraultin mielestä hyvä. *Bienséance*-sanana ”sopivaisuus” on Perraultin käyttämänä myös säädyllisyyttä, koska hän kritisoi ankarasti alkuperäisen Euripideen näytelmän absurdiutta ja 1600-luvun lopun ranskalaista käyttäytymiskoodia loukkaavia ”häiritseviä” tilanteita. (Fumaroli 2001, 166.)

Sopivaisuuden ja kohtuullisuuden vaatimus liittyi myös ranskalaiseen hovikulttuuriin ja sen *honnête homme* -käyttäytymiskoodiin. *Honnête homme* tarkoittaa rehellistä miestä, ja termi koski käytöstä, jolla selvitä kaupunkimaisesta salonki- ja hovi-elämästä. Nicolas Faretin (1600-1646) kirjoittamasta teoksesta *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la Cour* otettiin kahdeksan painosta vuosien 1630 ja 1660 välillä.

Ollakseen *honnête homme* pitää tuntee monia sopivaisuussääntöjä (*bienséances*) ja osata käyttää niitä. (Rohou 1991, 35.)

Bienséance-käsite avautuu monipuolisesti toisaalta funktionaalisuutena, toisaalta sopusuhtaisuutena, ihmisenmittaisuutena ja toisaalta sopivana ja katolisen säädyllisenä asenteena.

3.6.1 Ranskalaisen aarian sopusuhtaisuus

Ranskalaisen aarian kauneusihanteet saivat 1700-luvulla tukea vertailusta antiikin musiikkiin. Antiikin musiikin oletetun yksinkertaisuuden katsottiin olevan musiikin vaikuttavuuden salaisuus. Ranskalaisessa musiikillisessa ajattelussa olikin muutamia piirteitä, jotka olivat säilyttäneet uskollisuutensa muutamille antiikin Kreikan ”kulta-

ajan” n. 400 eaa.-300 eaa. ideoille. Vaikka asiaa on vaikea havainnollistaa esimerkein, saattaa olla kiinnostavaa ottaa esiin muutamia asian tiimoilta käytyjä puheenvuoroja.

Runousopissaan ja *Retoriikassaan* Aristoteles käyttää sanaa *eusynopton* tarkoittaessaan silmäystä hahmotuksessa. Aristoteles puhui myös muistista tragedian yhteydessä. Hänen mukaansa tragedian juoni on oltava ihmismuistin hahmotettavissa. Tyypillistä oli ihmisen aistien ja ominaisuuksien pitäminen sopivana mittana taiteessa. Tämän ilmausta on myös kuuluisa antiikin ajan kuva nimeltä *Homo quadratus*, kreikaksi *aner tetragonos*, jossa ihmiskehon katsotaan täydellisimmillään sisältävän yksinkertaisia geometrisiä muotoja kuten ympyrä tai neliö. (Tatarkiewicz 1970, 58.)

Aristoteleen ajatus taiteen mittasuhteiden vastaavuudesta ihmisaistien hahmotuskyvyn kanssa esiintyy myös René Descartesin musiikkia käsittelevistä teoksesta *Compendium Musicae* (1618):

1. Kaikki aistit kykenevät aistimaan mielihyvää.
2. Aistin ja sen kohteen jonkinlainen suhteellinen vastaavuus on edellytyksenä aistien kokemalle mielihyvälle. Esimerkiksi aseiden tai ukkosien aiheuttama meteli ei sovi musiikkiin, koska se vahingoittaa korvaa, aivan samoin kuin auringon porotus suoraan katsottuna sattuu silmiin.
3. Kohteen on oltava vaikuttamatta liian monimutkaiselta tai hämmentävältä aisteille... (Descartes 1618, sit. Dahlhaus 1987, 506.)

Marin Mersennelle vuonna 1630 lähettämässään kirjeessä René Descartes vastaa Mersennen kysymykseen, voidaanko kauneuden olemus määritellä:

En voi antaa parempaa vastausta kuin sen, jonka olen kirjannut kauan sitten musiikkia käsittelevään teokseeni; siteeraan sitä tässä sanasta sanaan, koska kirja on tässä edessäni.
 ”Kaikkein miellyttävimmät aistinobjektit eivät ole kaikkein helpoimpia hahmottaa, eivätkä kaikkein vaikeimpiakaan; mutta sellaisia jotka eivät ole niin helppoja etteivät tyydyttäisi aistiemme luonnollista tarvetta käsitellä kohteita, eivätkä niin vaikeita että väsyttäisivät aistimme.”
 (Descartes 1630, sit. Dahlhaus 1987, 525.)

Aristoteleen tekstin aistien hahmotuksesta ja sen suhteutuksesta taiteen mitta-kaavoihin löydämme paitsi Descartesin musiikkia käsittelevästä kirjoituksesta, myös

Le Cerfin vuonna 1705-06 julkaistusta vertailusta italialaisen ja ranskalaisen musiikin ansioista. Le Cerf ([1705-1706] 1972, *Discours de la Musique d'église*, 130) siteeraa Aristotelesta seuraavasti: ”Kaikki mikä ei ole liioiteltua, on hyvää, koska kaikki mikä on liioiteltua ja suurempaa kuin tarvitsisi, on huonoa.”

Kun Le Cerf kuvaa ranskalaisen aarian kauneutta, hän painottaa sopusuhtaisuutta ja balanssia hyvän rakenteen perustana kuten arkkitehtuurissa. Hän kuvailee Michel Lambertin säveltämiä aarioita luonnollisiksi, suloisiksi ja yksinkertaisiksi.

Lambertilla on kymmenen aariaa, jotka yksinkertaisuudessaan (*naïveté*) & täydellisessä suloudessaan (*douceur*), ovat kaukana siitä että järkyttäisivät Luontoa, pikemminkin ne edustavat sitä ihailtavasti. (Le Cerf [1705-1706] 1972, Premier dialogue, 31.)

Ranskalaiseen tapaan aarian ominaisuuksia sopi pohtia myös vertailemalla aarioiden ominaisuuksia erilajisten kukkien tuoksuun: Jos Lambertin aariat tuoksuivat kuin orvokkikimppu, muistutti Lullyn aaria jasmiinia. Italialainen aaria tuoksui taas pistävällä tavalla *tuberosa*-nimiselle kasville (latinaksi *polyanthes tuberosa*). Le Cerfin ranskalaista musiikkia kommentoivassa teoksessa koko kuudes dialogi on omistettu ranskalaisen musiikin ja antiikin musiikin yhteisen perinnön pohtimiselle. (Ibid., 6ème dialogue, 234-352.)

Jean-Jacques Rousseau'n määritelmä aarialle (ranskaksi *air*) kuuluu seuraavasti:

Aaria musiikissa on oikeastaan melodia joka sovitellaan joko *chansonin*, tai lyhyen laulettavaksi sopivan runon sanoihin; ja sen seurauksena *chansonia* kutsutaan aariaksi.

Oopperassa, kutsutaan *air*-termillä kaikkea rytmiin kirjoitettua musiikkia erotukseksi resitatiivista, joka ei ole jatkuvaan rytmiin sidottua, ja yleensä ottaen aariaksi kutsutaan jokaista laulettua tai soitettua musiikkikappaletta, jos se muodostaa oman kokonaisuutensa, jonka voi erottaa osaksi laajempaa teosta. Jos teema (*sujet*) on jaettu kahteen ääneen, aariaa kutsutaan duoksi; jos kolmeen osaan, trioksi; jne. (Rousseau [1768] 1969, 28.)

Säveltäjä ja teoreetikko Charles Henri de Blainville (n.1710-n.1771) kuvailee ranskalaisen melodian linjakkuutta seuraavasti: ”Totuus musiikissa on laulu, jonka

sävel on niin luonnollinen, ettei sen ilmaisuun halua lisätä mitään, ja jonka yksinkertainen ja naiivi kaarros viehättää yksinkertaisella luonteellaan.” (Blainville [1754] 1974, 85.)

Ranskalaisissa 1700-luvun kantaateissa ajatus taiteen mittasuhteiden vastavuudesta ihmisaistien hahmotuskyvyn kanssa kuuluu kompaktiutena. Melodian kaarrokset ovat kuin symmetrisiä pylviäitä kantaatin rakennetta tukemassa. Modulointi ja motiivinen kehittely on tarkoituksenmukaista tarinan juonen kannalta. Toisinaan kyllä Medeian tai Orfeuksen kaltaiset järkyttävät draamat esitetään epäilyttävän lyhyessä ajassa. Tämä perustuu kuitenkin siihen, että myyttien juonet olivat jo ennestään tuttuja, joten roolihenkilöiden taustan selvittelyyn ei mene aikaa. Niissä onkin uudenlaista psykologista tunnelatausta ja intymiteettiä. Henkilöt eivät ole vain universaaleja sankareita, joiden teoissa on seremoniallisuutta, vaan ihmisiä kuten mekin.

3.6.2 Kantaatin aarian suhde air de couriin

Vanha *air de cour* -tyyppinen selkeä, kauniisti kaartuva melodia on läsnä myös ranskalaisten kantaattien aarioissa, vaikka italiantulaiset usein kuuluvatkin. *Air de cour* -nimitys viittaa hovissa vuosien 1571-1650 välillä laulettuihin monenlaisiin maallisiin säkeistölauluihin. Ne oli sävelletty joko neljälle tai viidelle äänelle (toisinaan jopa kuudelle tai kahdeksalle) tai vain yhdelle luutulla säestettävälle äänelle. *Air de cour* on rakenteeltaan yksinkertainen. Lyhyet 4-6 -riviset säkeistöt muodostavat toisinaan AB-, AAB- tai AABB-rakenteita, mutta rakenteet ovat usein vähemmän säännönmukaisia. Säkeistöt ovat yleensä kahdeksantavuisia tai aleksandriineja³². (Anthony 1974, 335-338.) Erityisesti luutulla säestettävien *air de courien* ambitus on harvoin oktaavia laajempi. Laulun harmoninen rakenne on yksinkertainen. Silti *air de cour* oli nimenomaan ammattilaulajien ohjelmistoa. Se oli myös musiikkia, jota kuunneltiin hoveissa, ei kaduilla. Tämän tyyllilajin säveltäjiä olivat esimerkiksi Adrian Le Roy (1520-1598), Pierre Guéron (n. 1565-1619/1620), Antoine Boësset (1586-1643), François Richard (n.1580-1650), Etienne Moulinié (n. 1599-n. 1676) ja Michel Lambert (n. 1610-1696).

³² Aleksandriini on eräs jambin muoto, kuusijousuinen ja loppusoinnullinen. Kuusi lyhyen ja pitkän tavun muodostamaa jambia. Kolmen jambin jälkeen on pieni hengähdys, keskitaite, jota sanotaan kesuuraksi.

Koska *air de cour* -nimitystä käytetään niin monenlaisista sävellyksistä, on vaikea täsmällisesti havainnoida sen ilmenemistä kantaattien aarioissa. Säkeen muodostama kaarros oli ranskalaisten mielestä luonnollinen, koska se vastasi puhutun lauseen muotoa: Siinä oli alku ja loppu ja se muodosti yhden täydellisen musiikillisen ajatuksen. *Air de cour* -perinteeksi voisi kantaattien aarioissa katsoa melodianmuodostuksen, joka on ambitukseltaan maltillinen ja pysyttäytyy kvintin tai enintään oktaavin rajoissa. Ihanteena on yksi, selkeä melodiankaarros vastaamassa yhtä runonsäettä. Melodianmuodostus on pyöreää, äkillisiä, dramaattisia hyppyjä ei suosita. Tämänäntyyppisissä aarioissa harmoninen rakenne on yksinkertainen. *Air de cour* -perinne kuuluu usein esimerkiksi kantaatin viimeisessä aariassa, jonka tehtävänä on rauhoittaa kuulija ja antaa tälle mahdollisuus sisäistää juuri kuulemaansa draama. Kantaateissa esiintyy tietenkin myös toisenlaisia aarioita. Usein kantaatin keskimmäinen aaria on italialaisittain vauhdikas, virtuoosinen ja energinen.

Esimerkki 4. on Louis de Rigaudin (fl. c. 1623) säveltämä *air de cour*, *Outré par la douleur* kokoelmasta *Airs faits et mis en tablature de luth* (1623). Melodian kaarros on tasapainoinen ja se liikkuu enimmäkseen kvintin alueella paitsi yksittäisessä kohdassa toisen rivin alussa sanalla *celuy* (tahti 2). Toisen säkeen rytminen vaihtelu kolmi- ja tasajakoisuuden välillä seurailee runon painotuksia.

1

voix

Ou- - - tré par la dou- leur des mor- tel- les at- tein- tes,

luth

2

Sans au tre ré- confort Que ce- luy de mes plain- tes, — Je sou- pire — à la mort. mort.

Esimerkki 4. Louis de Rigaudin säveltämä *air de cour*, *Ouvé par la douleur* kokoelmasta *Airs faits et mis en tablature de luth* (1623). Aarian pyöreä melodian kaarros pysyttäytyy suppealla, tässä tapauksessa enintään septimin alueella. Viivastosysteemin alapuolella on toinen viivasto alkuperäisille luuttutabulatuureille.

Seuraavassa esimerkissä 5. Rameaun *Le Berger Fidèle* -kantaatin (I kokoelmasta, joka on sävelletty vuoteen 1728 mennessä) viimeisen aarian laulu-osuuden sisääntulossa voi kuulla muistuman ranskalaisen aarian *air de cour* -perinteestä. Melodian kaarros on tasapainoinen ja ambitukseltaan maltillinen. Lauseen yksi ajatus vastaa yhtä ehjää melodian kaarrosta. Kaarroksen nousu ja lasku vie tahdeissa mitattuna yhtä pitkän ajan (neljässä tahdissa ylös ja neljässä alas). Ensimmäinen fraasi (*Charmant Amour sous ta puissance*) kiipeää oktaavin ylöspäin, toinen (*Tôt ou tard on sent tes faveurs*) laskeutuu takaisin säveleen, josta lähdettiin.³³ Saman symmetrian ja tasapainon voi kuulla edellisen esimerkin *air de courissa*, jonka ensimmäisen puoliskon melodian kaarros muodostuu kahdesta neljän tahdin jaksosta (tahtiviivoja ei ole merkitty itse nuottiin).

³³ Suomentos kahdesta fraasista kuuluu seuraavasti: Ihana rakkaus, sinun vallassasi ennenmin tai myöhemmin voi kukin tuntea olevansa suosikkisi.

Esimerkki 5. Rameaun *Le Berger Fidèle* -kantaatti kokoelmasta I, joka on sävelletty vuoteen 1728 mennessä. Viimeisen aarian laulu-osuuden sisääntulossa voi kuulla ranskalaisen *air de cour* -perinteen muistuman. Melodian kaarroksen neljän tahdin nousu ja neljän tahdin lasku antavat symmetrisen, tasapainoisen vaikutelman.

3.6.3 Ranskalaisen ja italialaisen aarian vertailua

Kantaattisäveltäjät Jean-Baptiste Morin ja André Campra vakuuttavat kokoelmiensa esipuheissa pyrkivänsä säilyttämään ranskalaisen melodian lempeyden (*douceur*). Mutta mitä tämä paljon puhuttu lempeys tai vienous oli käytännössä? Melodian analyysiin ei löydy yksiselitteistä menetelmää, mutta hyödynnän ohessa kahta tapaa havainnoida ranskalaisen melodian ominaispiirteitä. Yhtäältä voidaan verrata tyypillisesti ranskalaisen ja italialaisen aarian melodianmuodostusta. Tämä on hedelmällistä tyyleissä toisinaan ilmenevien erojen takia. Toisaalta on tärkeää etsiä ranskalaisen musiikin historiasta taustaa mahdollisille syille ranskalaisen aarian ominaispiirteille.

Ranskalaista ja italialaista aariaa vertailtaessa voi ensin mieleen tulevana eroina luetella italialaisen aarian nopean moduloinnin, kulmikkaat, dramaattiset melodian

kaarrokset, voimakkaan dissonanssien käytön ja *bravura*-kuvioinnin.³⁴ Ranskalaisen aarian ambitus on sen sijaan suppea ja melodia kaartuu ilman hyppäyksiä. Kuitenkin italialaisista aarioista löytyy esimerkkejä aarioista, joissa melodian kaarros on pyöreä (eli ei sisällä laajoja hyppyjä), eikä dissonoivia sointuja sen enempää kuin nopeaa modulointiakaan esiinny. Ero tyylien välillä on selkeämmin löydettävissä ranskalaisen aarian voimakkaasta yhteydestä retoriikkaan ja hovitansseihin. Pyrin havainnollistamaan asiaa muutamien musiikkiesimerkein.

Musiikkiesimerkissä 6. kuuluu italialaisten mieltymys kromatiikkaan ja riipaiseviin dissonansseihin. Alessandro Scarlatti (1660-1725) *Lascia più di tormentarmi* -kantaatin (British Library, Add. MS 29249) ensimmäinen aaria muistuttaa chaconnea.³⁵

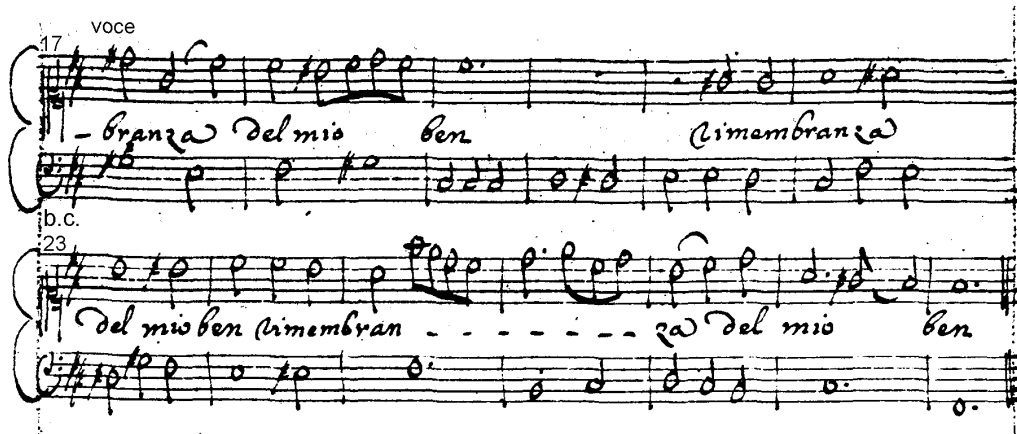
The image shows a handwritten musical score for a cantata. The title 'Cantata' is at the top. The first system is labeled '1' and 'voce'. The second system is labeled 'b.c.'. The lyrics are written below the notes. The score is in 4/4 time and features a chromatic melody in the voice part and a supporting bass line in the b.c. part. The lyrics are: 'Lascia più di tormentarmi - Lascia più di tormentarmi - rimembranza del mio ben (rimen)'. The score shows a chromatic melody in the voice part and a supporting bass line in the b.c. part.

Esimerkki 6. Alessandro Scarlatti *Lascia più di tormentarmi* -kantaatin (British Library, Add. MS 29249) ensimmäinen aaria hyödyntää kromatiikkaa ja voimakkaita dissonansseja.

³⁴ *Bravura*-kuvioinnilla tarkoitetaan laulussa esiintyvää nopeaa juoksutusta, jossa yhtä sanaa melismoidaan virtuoosisesti. *Bravura* on nimensä mukaisesti kuviointia, jonka tarkoitus on esitellä laulajan taituruutta.

³⁵ Kyseinen esimerkki on italialaisessakin mittapuussa poikkeuksellinen kromaattisuudessaan.

Kromaattisen bassokulun soinnutuksessa vuorottelevat vähennetty septimisointu ja sen purkauksena sekstisointu. Sointuja ei ole merkitty *facsimile*-partituuriin. Koko aaria liikkuu lähinnä puolinuotein. Melodian kromaattisuus antaa tarvittavan sanoihin sopivan värityksen ("Lopeta tuskani, älä pitkitä kärsimyksiäni"). Kantaatin jatkuessa Scarlatti ottaa esiin sanat *rimembranza del mio ben* (rakkaani muisto), toistaa näitä sanoja ja lopulta antaa niille upeasti koristellun muodon, kuten voi havaita seuraavan 7. esimerkin tahdeissa 25 ja 26. Runon muoto antaa ikään kuin periksi musiikilliselle tarpeelle käsitellä aiemmin esiteltyä musiikillista materiaalia.



Esimerkki 7. Alessandro Scarlatti (1660–1725) *Lascia più di tormentarmi*-kantaatti (British Library, Add. MS 29249). Ensimmäisessä aariassa säveltäjä ei ole pyrkinyt säilyttämään runon säkeen ja musiikillisen fraasin vastaavuutta (ranskalaisessa mielessä), vaan on irrottanut runosta kaksi sanaa, joiden aikana hänen on mahdollista tarjota aina uusia musiikillisia ideoita tai variaatioita.

Italialaisessa aariassa melodiasta irrotetaan aihelmia ja motiiveja, joita kehitellään ja joista saadaan materiaalia sekvensseihin. Italialaista melodisten aihelmien kehittelyä voisi kuvata dynaamiseksi vauhdintunteeksi. Aarian jännite saadaan kasvamaan kuljettamalla aihelmaa moduloinnin osana ja samalla sen sisältö syvenee.

Seuraavassa esimerkissä 8. Scarlattiin *Poi che riseppe Orfeo* -kantaatin (päiväämätön käsikirjoitus, British Library, Add. MS 31511) lauluosuuden melodia on leimallisesti polveileva. Melodia ei kertaa vanhaa jo kuultua materiaalia, vaan etenee notkeasti yhä uusiin käännteisiin. Melodian pohjana oleva harmonia on "kehittelevä" heti esittelyvaiheessa. Bassolinja on kromaattinen. Tyypillistä on se, että neljännessä tahdissa olevaa ensimmäistä kadenssia ei ehditä lopettaa, ennen kuin laulaja jo aloittaa uuden fraasin, jonka ensimmäiset sanat, *ò pietose*, kuullaan edellistä säettä päättelevän kadenssin päällä. Tällainen limittäisyys lisää vaikutelmaa spontaaniudesta. Kolmannella nuottiviivastolla Scarlatti leikittelee ensin sanoilla *la mia cara* (rakkaani) ja lopuksi pelkästään *cara*-sanalla. Vaikutelma on kiihkeä ja

hengästynyt, mikä sopii hyvin kantaatin sanoihin, joissa Orfeus toivoo saavansa rakkaan Eurydiken takaisin luokseen. Kantaatin sanojen voi havaita muodostavan resitatiivinomaisia muutaman sanan yhdistelmiä, kuten *crude stelle* (julmat tähdet), *ò pietose* (voi sääliväiset) tai *la mia cara* (rakkaani). Tämä on tyypillistä italialaisten kantaattien aarioille.

Esimerkki 8. Scarlattiin *Poi che riseppe Orfeo*-kantaatti, päiväämätön käsikirjoitus, British Library, Add. MS 31511. Ensimmäisen aarian melodia jatkaa polveilevaa kulkuansa aina uusiin käännteisiin kertaamatta vanhaa jo kuultua materiaalia.

Ranskalaiseen korvaan melodian paloittelu aiheilmien kehittelyn yhteydessä ei heti sopinut. Jos italialainen aaria oli saanut vaikutteita viulutaiteesta³⁶, niin ranskalaiseen aariaan oli lyönyt leimansa tanssisarjan muotokieli. Suurin osa ranskalaisista 1600-luvun aarioista on leimallisesti tanssillisia. Niissä on tanssisarjan ja sen osien eri jaksojen rytminen ja rakenteellinen muotokieli, kuten myös tanssin keinahtelevuus. Koska tanssit ovat lyhyitä, ei niiden kohdalla ole tarvetta moniin sävellajin vaihdoksiin. Tanssissa musiikin säkeet vastasivat tiettyjä askelsarjoja, joten tanssin muoto olisi kärsinyt, jos yhtä säkeen osaa olisikin toistettu monta tahtia motiivisen työstön keinoin. Tämä on havaittavissa ranskalaisessa barokkimusiikissa silloinkin, kun kyse ei enää ole varsinaisesti tanssimusiikista. Tästä seuraa perinteisen

³⁶ Italialainen viulutaide ja sen tuote viulusonaatti olivat maailmankuuluja. 1700-luvun italialaisia viulimestareita olivat Arcangelo Corelli (1653–1713), Giuseppe Torelli (1658–1709), Francesco Geminiani (1680–1762) ja Antonio Vivaldi (1678–1741). Toisaalta lauluvirtuositeetti oli mallina viulutaiteelle.

ranskalaisen aarian kohtuullisuus moduloinnin suhteen. Ranskalaisten 1700-luvun kantaattien aarioihin italialaiset vaikutteet toivat emotionaalisempaa otetta ja rohkeampaa modulointia. Tämä koettiin konservatiivisemmissä piireissä suoranaisena maanpetturuutena. Modulaatiot ajoitettiin ranskalaisissa kantaateissa tarinan kannalta vain ilmeisimpiin paikkoihin, kuten toiminnallisiin ja dramaattisiin resitatiiveihin.

Voimakas humanistinen traditio Ranskassa oli retoriikan myötä vaikuttanut perustavalla tavalla perinteisen ranskalaisen musiikin yleisilmeeseen. Koska melodian fraasit samaistettiin puhutun kielen ja runouden lauseisiin ei yhden musiikillisen ”sanan” (motiivin tai melodisen aiheleman) poimiminen esiin kontekstista ja sen toistaminen loputtomassa moduloinnin kieputuksessa ollut esteettisesti perusteltua tai kiinnostavaakaan. Päinvastoin se horjutti ”lauseen” sisäistä rakennetta. Jos musiikillisen fraasin osa ajatellaan St. Lambertin ja humanistisen tradition mukaan ikään kuin myös sanaksi, niin sanan kehittely sitä pätkimällä ja sen osia eri tavoin yhdistelemällä tekee lauseen ymmärrettävyyden vaikeaksi.³⁷

Montéclairin *Europe*-kantaatissa (III kirja vuodelta 1728) aarioiden sävellajivaihdokset rajoittuvat tyypillisesti rinnakkaissävellajisuhteen hyödyntämiseen aarian väliosassa (esimerkki 9.). Kantaatin ensimmäisessä aariassa pysyttäytyään G-duurissa ja D-duurissa. Väliosa on sävelletty e-molliin. Sävellajisuhteisto ei siis herätä huomiota. Kromatiikkaa ei tässä aariassa esiinny, vaikka se kuului ranskalaisten kantaattisäveltäjien, myös Montéclairin, sävelkieleen.

Seuraava esimerkki 9. on kyseisen kantaatin ensimmäisen aarian lauluosuuden ensimmäisestä sisääntulosta. Lauseet pysyvät ehjinä ja yhtenäisinä alusta loppuun. Ranskalaisen ihanteen mukaisesti yksi lause vastaa yhtä melodian kaarrosta. Kaarros liikkuu oktaavin alueella. Ensimmäiseksi kuultu lause kerrataan pian musiikillisesti täsmälleen samanlaisena. Tahdeissa 30. ja 31. Montéclair alkaa leikitellä viuluosuuden laskevalla kvinttikululla. Samaan aikaan sanoissa kerrotaan Juppiterin laskeutuvan valtakunnastaan maan päälle ja myös laulun melodian kaarros laskee (tahdeissa 30-31). Kyseessä on tyypillinen sanan sisällön musiikillinen

³⁷ Ranskalaisissa kantaateissa esiintyy paljonkin melodisten aihelemien kehittelyä. Sen sijoittelussa oltiin kuitenkin tarkkoja. Melodisilla aiheleilla leikittely ei saanut häiritä runon säkeen ymmärrettävyyttä. Tietenkään erot tyylien välillä eivät ole aina niin selviä.

kuvitus. Italialainen säveltäjä olisi ehkä ottanut sanan *descend* (laskeutua) laulu-
osuuden motiivisen kehittelyn kohteeksi, mutta Montéclair on ratkaissut asian
sijoittamalla motiivisen kehittelyn viuluosuuteen.

violons

b.c.

15 voix *sf. reprise.*
Quittant sa gloire et son tonnerre, Jupiter des-

20 Violons. *sf. reprise.*
cend sur la terre,

25
Quittant sa gloire et son tonnerre,

30
Jupiter descend sur la terre, Les feux que dans son cœur l'a-

Esimerkki 9. Montéclairin *Europe*-kantaatti III kokoelmasta vuodelta 1728. Ensimmäisessä aariassa lauseet pysyvät ehjinä ja yhtenäisinä alusta loppuun. Ranskalaisen ihanteen mukaisesti yksi lause vastaa yhtä melodian kaarrostaa.

Vaikka ranskalaisten oli ensi alkuun vaikea hyväksyä italialaisten kantaattisäveltäjien hallitsemaa dynaamista sävellystyyliä, se oli suuresti arvostettua Orleansin herttuan piireissä. Nämä piirit eivät kuitenkaan edustaneet ranskalaista valtavirtausta. Orleansin herttuan siipiensä suojiin ottamat kantaattisäveltäjät ottivat tehtäväkseen lähentää italialaisia ja ranskalaisia tyylejä, mutta aarioiden kohdalla ranskalainen retoriikkaan ja tansseihin pohjautuva perinne haluttiin säilyttää. Kantaattikokoelmien esipuheet paljastavat arkuuden, jolla säveltäjät koettivat pohjustaa tyylien hienovaraista synteesiä.

3.7 Resitatiivi ranskalaisessa kantaatissa

Resitatiivi syntyi 1500-luvun lopussa vastapainoksi aarialle. Idea puhelaululle tuli antiikin teatterista, joka monien ajan italialaisten tutkijoiden mielestä oli läpilaulettua. Resitatiivin kohdalla on siis selkeästi kysymys jäljittelystä eli mimesiksestä. Tällä kertaa jäljitellään luonnon epäsäännöllisyyttä ja orgaanisuutta. Jäljittelyn kohteena ovat lauserakenteet, äänen dynamiikan ja säveltason ja sävyn vaihtelut, hengitys, puhujan pulssin kiihtyminen, kysymysten ja huudahdusten tuomat yllätykset ja rytmin vaihdokset. Puheen rytmin epäsäännöllisyys on vangittu resitatiiveihin eri maissa eri tavalla.

Ranskalaiset muotoilivat puhelaulunsa teatterin tyylitellyn lausuntatavan pohjalta. Lullyn tiedetään jopa tietoisesti matkineen näyttelijätär Champmeslén lausuntaa. (Monson 2001, 1-6.) Ranskan *vers mesuré* -perinne on kuultavissa musiikin korostaessa tekstin sisältämiä painotuksia. Sekä loppusointuisuus että säkeen keskellä oleva pieni hengähdystauko, kesuura, on sävelletty kuultaviksi musiikissa. Ranskalainen resitatiivi on melodisempi kuin italialainen. Myös bassolinja muodostaa tyypillisesti selkeän melodisen kaarroksen. Tahtilajit muuttuvat tiuhaan resitatiivin edetessä.

Italialainen resitatiivi on puheenomaisempi. Lauseiden välillä olevia hengähdyksiä, jotka usein merkitään pilkuin, seurataan musiikissa harmonian vaihdoksin tai tauoin. Basso on staattisempi ja muodostuu tyypillisesti useita tahteja kestävästä sidotusta kokonuotista, jonka päällä sointujen vaihtelu on sommiteltu tukemaan sanojen

draamallista sisältöä. Pitkiä aikoja paikallaan pysyvä tai puolinuotein liikkuva basso antaa laulajalle enemmän vapautta puheenomaiseen tulkintaan. Italialaisessa resitatiivissa sanojen painotuksia ei ole notatoitu niin tarkasti kuin ranskalaisessa resitatiivissa.

Seuraava esimerkki 10. André Campran (1660-1744) kantaatista *Daphné* (ensimmäisestä kantaattikokoelmasta vuodelta 1708) on tyypillinen esimerkki ranskalaisesta resitatiivista. Puheenomainen vapaus tai epäsäännöllisyys on sävelletty itse musiikkiin. Ensimmäisen tahdin 4/4-tahtilaji vaihtuu heti toisessa tahdissa kolmijakoiseen 3/4-tahtilajiin. Tämä vaihtelu jatkuu läpi koko resitatiivin. Alun painokkaaksi sanaksi Campra poimii sanan *affreux* (kauhistuttava), jolle hän valitsee voimakkaasti dissonoivan soinnun (toinen tahti). Sanan kohdalla (tahti 2) continuo-ryhmän cembalisti tai luutisti soittaa basso-äänen (A) päälle sekunnin, kvartin ja septimin. Lauseiden välillä olevien pilkkujen kohdat on sävelletty musiikkiin taukoina tai melodialinjan laskemisena. Apollon uho sanoilla *c'est à moi de lancer des traits* (minun vallassani on langettaa salamaniskuja) on sävelletty nousevana kulkuna, jota on vielä koristeltu virtuoosisella *coulade*-kuviolla (*coulade* on nopea alaspäinen juoksutus, asteikkokulku). Basson liike tihenee seitsemännessä tahdissa. Molemmat pisteen paikat on sävelletty musiikkiin valmistavin kadenssein, joissa kummassakin on terssin kvarttipidätys (tahdit 8, 9 ja 13).

Esimerkki 11. sopii hyvin kuvaamaan ranskalaisen ja italialaisen resitatiivin eroja. Scarlattin *Già lusingato appieno da Zeffiri* -kantaatin ensimmäisen resitatiivin enimmäkseen koko- ja puolinuotteina liikkuva bassolinja antaa laulajalle tulkinnallista liikkumavaraa (Kantaatin käsikirjoitus on noin vuodelta 1689, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek: M A/ 252). Ranskalaiselle resitatiiville tyypillisiä vaihtuvia tahtilajeja ei ole. Melodian koristeltu linja nousee jo kolmannessa tahdissa kokonaisen oktaavin.

DAPHNÉ, QUATRIÈME CANTATE.

Les Paroles sont de Monsieur R O X.

voix 1 RECITATIF.

Ainqueur d'un monstre affreux qui ravageoit la Grece, Appol

b.c.

BASSE-CONTINUE.

4

lon des mortels le vengeur & l'ap- puy, S'envyroit de sa gloire, insultoit la foiblesse, D'un Vain

BASSE-CONTINUE.

7

queur qu'il croyoit bien moïs puisât que luy. C'est à moy, liñoit- il sans cesse, c'est à moy de lan-

BASSE-CONTINUE.

11

cer des traits; Aux Humains consternez j'ay sçu rendre la paix.

BASSE-CONTINUE.

Esimerkki 10. André Campran (1660–1744) kantaatti *Daphné* I kantaattikokoelmasta vuodelta 1708. Ensimmäisen resitatiivin puheenomainen vapaus tai rytmien epäsäännöllisyys on sävelletty itse musiikkiin vaihtuvien tahtilajien (4/4 ja 3/4). Bassolinja muodostaa tahdisten 7 alkaen melodisia kaarroksia. Virkkeiden loppuja on ilmnennetty valmistavien kadenssien, joissa kummassakin on terssin kvarttipidätys (tahdit 8, 9 ja 13).

Laulajan luetellessa esimerkissä 11 *dal mar, dal ciel sereno* (mereltä, kirkkaalta taivaalta) pilkun paikka (jota ei kuitenkaan ole kirjoitettu tekstiin) tahdissa 5 on tuotu esiin tauolla. Kuten voi huomata, tahdeissa 9 ja 10, sanojen *al Regno* kohdalla, virkkeen loppumista on korostettu (pilkkuja ei tosin näy *facsimile* partituurissa) kadenssin ja siihen kuuluvan kvarttipidätyksen avulla (tahti 10). Basson koko- tai puolinuottiliikkeen rikkoo viehättävä *arioso*-jakso (alkaen tahdista 18): Vapaan resitatiivin sisälle on sävelletty kolmen tahdin aariamainen osio, *rese l'eco La lingua, rese l'eco La lingua* (kaiku palauttaa puheen). Koko resitatiivi on sävelletty 4/4-tahtilajiin, mutta laulaja voi itse tulkinnallaan vaikuttaa paljonkin sanojen ryhmittymiseen ja nopeuteen.

1
voce
Già lusingato appieno da

4
b.c.
Zeffiri dal mar dal Ciel sereno uolgarua il

6
piede al Regno Anglico Erce per ricondursi

9
al Regno quando Le Luci affisse nella

12
Sposa e nel Figlio e alle uoci che amore gl'intro:

17
naua nel core rese l'eco La lingua rese l'eco La

20
lingua e così disse

Esimerkki 11. Alessandro Scarlatti (1660–1725) *Già lusingato appieno da Zeffiri* -kantaatti noin vuodelta 1689 (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek: M A/ 252). Ensimmäisen resitatiivin kolmen tahdin h-urkupiste antaa laulajalle tulkinnallista liikkumavaraa. Basson puoli- ja kokonuotteina etenevä liike tihenee vasta tahdissa 18 alkavassa rytmisemmässä *arioso*-jaksossa.

tiedossa. Ryhmän tavoitteita kuvaava ote kirjeestä Akatemialle vuodelta 1570, allekirjoittajina Baïf ja Thibault:

Meidän rakkaat, vanhat ystävämme Jean-Antoine de Baïf ja Joachim Thibault de Courville, kolmivuotisen työnsä ja huolellisen aherruksensa päämääränä kehittää ranskankieltä, ovat tuoneet sen runollisuuden, mitan ja säännöt antiikin kukoistusajan kreikkalaisten ja roomalaisten yhteyteen, ja jo tässä lyhyessä ajassa he ovat tehneet kokeiluja mitallisen runouden yhdistämiseksi musiikkiin, joka itsessään jo on mitallista melkein antiikin musiikillisten mestarien lakien mukaan. (Baïf ja Thibault, sit. Strunk 1998, 338-340.)

Mitallisen runouden rakenteet koetettiin saada kuulumaan musiikissa siten, että painollinen tavu oli ajallisesti puolet painotonta pitempi. Käytännössä painollinen tavu vastasi musiikissa puolinuottia ja painoton neljäsosanuottia. *Vers mesurés* -tyylin musiikillista sovellusta kutsuttiin nimellä *musique mesurée*. Koska teksti haluttiin kuulumaan selkeästi, oli tuloksena homofonista musiikkia. Mitallisen runouden monimutkaisten rakenteiden takia oli niitä noudattava musiikki rytmisesti epä-säännöllistä. Kahden tai kolmen iskualan tahdit vaihtelivat vakiintumatta tahtilajiksi, jonka voisi merkitä kappaleen alkuun. Usein *musique mesurée* kirjoitettiin ilman tahtiviivoja. (Brown & Freedman 2001, 499-501.)

Kaarle IX:n hovissa Courville esitti psalmeja jousella soitettavalla lyyralla, joka oli erikoinen 11-kielinen versio kreikkalaisen mallin pohjalta. Rakentajana oli Antoine Potin. (Dobbins 2001, 613.) Muutamia kokoelmia painettiin, kuten *chansonnettes mesurées* vuodelta 1576 säveltäjinä Courville, Beaulieu ja Caetaïn ja mm. *Etrene*s vuodelta 1574, joka kuitenkin julkaistiin ilman musiikkia. Akatemian tuotantoa on myös kadonnut. (Dobbins 2001, 613.)

Plejadien välittömässä vaikutuspiirissä sävelsivät 1500-1600-luvun taitteessa yhteistyökumppanit Claude le Jeune (n. 1528-1600) ja Jacques Mauduit (1557-1627). *Vers mesurés à l'antique* -tyyppinen käytäntö onkin kuultavissa molempien säveltäjien chansoneissa ja moteteissa. Mauduit myös sävelsi musiikin Ronsardin, Plejadien johtajan, hautajaisiin vuonna 1586. Mauduitin *Chansonnettes Mesurées* ja *Psaumes mesurées à l'antique* sisältävät Baïfin tekstejä. Claude le Jeune taas teki yhteistyötä Baïfin, d'Aubignenin ja Ronsardin kanssa säveltämällä heidän teksteihinsä Joyeusen herttuan ja Lorrainen Marian häihin. Muita Plejadien yhteyteen kuuluvia säveltäjiä olivat mm. Clément Janequin (1485-1558), Jacques Arcadelt,

François Roussel, Clereau ja Adrian Le Roy. Baïfin ja Courvillen yhteistyö ei heti poikanut ranskalaisten säveltäjien monodia- ja oopperatulvaa, koska vuoteen 1584 mennessä Akademia lopetettiin Ranskan ajautuessa uskonsotiin. (Dobbins 2001, 152-153.)

Musique mesurée ohella myös muut musiikin ja runouden synteisiin pyrkivät muodot loivat pohjaa myöhemmin syntyneille ranskalaiselle oopperalle ja kantaatille. Näitä muotoja olivat erityisesti *air de cour*, *air de ballet*, *air pour boire*, *air sérieux*, *vaudeville* ja *brunette*.² *Air de courin* ja sen sukulaismuotojen musiikin yksinkertaisuus ei kuitenkaan tehnyt siitä amatöörien musiikkia. Lauluja esittivät Ranskan hienoimmat laulajat. Ne syntyivät taitavien säveltäjien ja runoilijoiden yhteistyönä Ludvig XIII:n hovin juhliin ja illanistujaisiin. (Baron 2001, 256-258.)

2.2 Camerata-seura ja Corsin piiri

Firenzessä joukko oppineita, musiikin ammattilaisia ja amatöörejä kokoontui kreivi Giovanni de' Bardin (1534-1614) salongissa vuosina 1573-1587. Bardin niin sanottuun *Camerata*-seuraan kuuluivat ainakin Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi ja Giulio Caccini, joka käyttää seurasta *Camerata*-nimeä *Euridice*-oopperansa (1600) omistuskirjoituksessa. Giovanni Bardin poika Pietro Bardi on raportoinut isänsä taloon kokoontuneiden miesten keskustelleen runoudesta, musiikista ja tieteistä. (Palisca 2001, 870.) Myös Jacopo Corsin (1561-1604) piirissä noin 1590 tehtiin kokeiluja musiikkidraaman kehittämiseksi. Kokeilut johtivat Jacopo Perin (1561-1633) ensimmäisten oopperoiden, *Dafne* (1598) ja *Euridice* (1600), esityksiin. Bardin *Camerata*-seura ja Corsin ryhmittymä olivat molemmat vaikuttamassa italialaisen oopperan syntyyn.

Giovanni de' Bardin tuttavuuksiin kuului myös Roomassa asuva Girolamo Mei (1519-1594), joka oli tutkinut jokaisen siihen asti tunnetun antiikin Kreikan musiikkia koskevan lähteen (Palisca 2001, 870). Todennäköisesti juuri Girolamo Mei antoi

² *Air de cour* -nimitystä käytetään 1600-luvun alussa syntyneestä säkeistöllisestä, maalliseen tekstiin sävelletystä laulusta. Se saattoi olla neljä- tai viisiääninen ja ilman säestystä tai yksiaäninen, jolloin säestys oli kirjoitettu luutulle. *Air de ballet*, *air pour boire*, *air sérieux*, *vaudeville* ja *brunette* olivat *air de courin* sukulaismuotoja. Niidenkin melodia liikkui kapealla, hieman yli oktaavin alueella, ja sointurakenne oli yksinkertainen.

sysäksen Vincenzo Galilein antiikin tutkimuksille. Vaikuttaa siltä, että *Camerata*-seuran Giulio Caccini ja Corsin piirin Jacopo Peri olivat jossakin määrin kilpailijoita. Molemmat kuvailivat prosessia, jolla muotoilivat italialaisen vastineen antiikin Kreikan puhelaululle.

Camerata-seuran Bardin mukaan kaikki runous oli tarkoitettu laulettavaksi. Runous ansaitsi proosaa paremman tavan ilmaisulleen, koska se jo itsessään sisälsi musiikillisia elementtejä: rytmiä, ääntä ja säkeistöjä. Hänen mielestään runous oli sitä parempaa, mitä iskevämpi rytmi ja kauniimpi sointi sillä oli. Bardi antaa vuonna 1578-79 ohjeita Giulio Caccinille:

1. Säveltäjän ja laulajan tulee tarkoin varoa pilaamasta säettä antamalla periksi musiikin keinotekoisuudelle, kuten liialliselle kontrapunktille
2. Musiikin tulee seurata säettä, kuten Platon sanoo, eikä toisinpäin. Sanat ovat musiikin sielu, ja kontrapunkti sen ruumis. Kontrapunktin tulee ottaa sääntönsä tekstistä, kuten sielu hallitsee kehoa. Jos tekee toisin muistuttaa torilla palvelijaltaan määräyksiä ottavaa isäntää.
3. Säkeen tavujen pituutta tulee tarkkailla ankarasti, koska rytmissä, kuten Aristoteles sanoo, ovat tunteiden kuvat.
4. Säveltäjän tulee valita korkea, keskellä sijaitseva tai matala ääniala ja luoda melodia näistä muutamista sävelistä keskisävelen tai mesen³ ympärillä. Hänen täytyy valita aiheelleen sopiva harmonia ja oktaavi [asteikko] ja pysyä sille uskollisena. (Bardi, sit. Palisca 1985, 378.)

Corsin piirin vieras Jacopo Peri sanoo puolestaan *Euridicen* esipuheessa 1601:

Koska kysymys oli dramaattisesta runoudesta ja siksi laulussa olisi tarkoitus jäljitellä ihmisen puhetta (ja epäilemättä kukaan ei puhunut laulaen), tulin siihen johtopäätökseen että antiikin kreikkalaiset ja roomalaiset (jotka monien mielestä lauloivat näyttämöllä tragediansa alusta loppuun) käyttivät sävelkieltä, joka olematta tavallista puhetta oli kuitenkin kaukana [laulettavasta] melodiasta, että voidaan puhua laulun ja puheen välimuodosta. Ja siksi huomaamme heidän runoudessaan jambilla olevan roolin, joka ei ole niin ylevä kuin heksametri, mutta on kuitenkin jotain muuta kuin normaali puhe. (Jacopo Peri, sit. Strunk 1998, 659-662.)

Peri kuvailee tarkasti kuinka hän huomasi kielessä toisten sanojen olevan painokkaita ja toisten menevän ohi nopeasti ilman painoja ja kuinka hän sävelsi

³ *Mese* oli antiikin Kreikan asteikoissa esiintyvä eräänlainen keskisävel.

basson liikkumaan toisinaan nopeasti, toisinaan hitaasti. Hän kuvailee myös irtiottoaan kontrapunktisesta tyylistä.

Myös Giulio Caccini (n. 1550-1618) julistautui puheenomaisen laulun, *stile recitativo*, keksijäksi. *Camerata*-seuran jäsenenä (n. 1575-1585) hän oli tutustunut Giovanni de Bardin kotona kreikan kielen ja kirjallisuuden tutkijaan Girolamo Meihin, yhdistäen musiikkiin tietoaan Kreikan tragediaperinteestä. Sointusäestyksellistä yksiaänistä laulua, monodiaa, tarvittiin draamallisista syistä keskittämään huomio yhden ihmiskohtalon ilmaisuun. Siksi kontrapunkti sai draamallisimmassa musiikissa väistyä.

On merkillepantavaa, etteivät nämä kaikki ryhmittymät (Plejadit, *Camerata*-seura ja Corsin piiri) olleet niin erillisiä toisistaan kuin voisi olettaa. Vuosiluvuista huomaa, että toiminta oli myös samanaikaista. Yhdistävä tekijä on Gabriello Chiabrera, kuuluisa runoilija, joka tunsikin Plejadien runoutta ja Jacopo Corsin luona Firenzessä tapasi muun muassa Ottavio Rinuccinin (1562-1621), kuuluisan libretistin. Chiabreran kautta ranskalaisen runouden, erityisesti Ronsardin vaikutus on luettavissa myös Ottavio Rinuccinin runoissa. Rinuccini ei todennäköisesti ollut varsinaisesti *Camerata*-seuran jäsen, vaikka seuran vaikutusta on pidetty itsestään selvänä. Chiabreran ja Rinuccinin ystävyys on sen sijaan jäänyt huomiotta. Chiabrera oli runoilijana Rinuccinia kuuluisampi. Chiabrera oli perusteellisemmin klassiseen kirjallisuuteen perehtynyt kuin Rinuccini. Hän oli myös kunnostautunut uutena ”pindaristina” eli kreikkalaista runoilijaa, Pindarosta, esikuvanaan pitävänä runoilijana. Hän oli vakiinnuttanut maineensa runoilijana useilla julkaistuilla kokoelmilla: *Canzonette* (1591), *Scherzi e canzonette morali* (1599) *Maniere de´ versi toscani* (1599). Rinuccinin oma runokokoelma julkaistiin vasta postuumisti vuonna 1622 (*Rime e poesie*). Chiabrera kuitenkin ylistää runoilijaystävänsä runoutta käsittelevässä dialogissaan nimeltä *Il Vecchiotti* sekä elegiassaan, jonka hän kirjoitti Rinuccinin kuoleman johdosta. (Hanning 1980, 13.)

Chiabrera oli tutustunut Plejadien ajatuksiin ja taiteelliseen toimintaan Ranskasta Roomaan paenneen Marc-Antoine Muretin kautta. Muret oli humanistirunoilija ja Ronsardin (Plejadeihin kuulunut ranskalainen runoilija) seuraaja. Chiabrera kuvaili läheistä ystävyystään Muretin kanssa *Vita*-runossaan. Chiabrera jäljitteli Ronsardin

runoutta omassa tuotannossaan. Hän oli julkaissut kommentaarin Ronsardin runokokoelmasta nimeltä *Les Amours* (1552) ja oli myös säveltänyt lauluja Ronsardin runoihin. Rinuccinin *Dafnen* viimeisen kuoron *Bella Ninfa fuggitiva* on identtinen mitassaan Chiabreran *canzonettan Belle rose porporinen* -runon kanssa, joka vuorostaan pohjautuu Ronsardin säkeisiin *Quand je voy dans un jardin*. Uutta näissä Rinuccinin ja Chiabreran säkeissä on juuri ranskalaisten Plejadien suosima kahdeksan- ja neljätavuisten rivien vaihtelu sekä kuusirivinen *strophée*, jonka loppusoinnut oli riimitelty muotoon aab ccb. (Ibid., 13.)⁴

Hanning ottaa esiin toisenkin mahdollisen yhteyden Ronsardin ja Chiabreran välillä. Ronsardin mielestä runous ei ilman musiikkia kyennyt ilahduttamaan kuulijaa: ”Runous ilman soittimia tai yhden tai monen äänen suloutta ei miellytä korvaa, sen enempää kuin ilman laulua kuultava soittimien (ääni).” Samoin ajatteli Chiabrera // *Geri* -dialogissaan: ”Säveltäjät [...] tunnustavat pian, että monenlaiset säkeet ovat sävelien avulla taipuvaisempia lumoamaan kuulijan.” Hän mainitsee, että ”laulu on melkein säveltäjien [ja runoilijoiden] luonnollisin tapa ilmaista itseään; koska kukapa ei edes jossain määrin resitoi säkeitään tyyllillä, joka eroaa tavallisesta puheesta?” (Ibid., 14.)

Humanistisen *Camerata*-seuran, Corsin piirin ja Plejadien viitoittamaa linjaa kantaateissa edustavat seuraavat piirteet: affektien ilmaisu sävellysteknisin keinoin, laulun ja puheen vuorottelu, *cantate*-runojen mitallisuus, aiheet ja mytologiset teemat sekä musiikin yhteys teatteriin. Kantaattiaallon ajoitus juuri Ludvig XIV:n vallan alkaessa hiipua on merkillepantavaa. Kantaateissa kuulemmekin humanismivaikutteiden lisäksi jotain muuta: Ludvig XIV:n vierastamaa italialaista barokkia, kevyttä salonkityyliä, jopa itseironiaa ja huumoria. 1740-luvulle tultaessa ranskalainen kantaatti oli keveydessään ja viihteellisyydessään mennyt niin pitkälle, ettei sävellyslaji enää kiinnostanut ammattimaisia säveltäjiä, amatöörejä sitäkin enemmän.

⁴ Kirjaimet a, b ja c viittaavat säkeisiin, jotka loppuvat toisiinsa sopiviin loppusointuihin. Esimerkiksi a:lla merkittyjen säkeiden loppusoinnut sopivat toisiinsa, mutta ne ovat erilaisia ja yhteensopimattomia b-kirjaimella merkittyjen säkeiden kanssa.

2.3 Antiikin kirjallisuuden käännökset Ranskassa

Ranskan humanistisen liikkeen vaatimat latinan, heprean ja kreikan oppituolit yliopistoissa vaikuttivat kielitaidon kehittymiseen ja sitä kautta merkittävien antiikin teosten kääntämiseen. Merkittävät tekstit haluttiin lukea ja kuulla omalla kielellä. Varsinkin Kreikan kirjallisuuden tuntemus oli kuitenkin 1600-luvun loppuun asti lähinnä latinan- ja italiankielisten käännösten ja roomalaisten kirjailijoiden välittämää. Ranskalainen humanisti Henri Estienne (n.1528-1598) julkaisi 1500-luvulla viisikymmentäkahdeksan latinan- ja seitsemänkymmentäneljä kreikankielistä teosta. Kuuluisimpien joukossa oli esimerkiksi latinankielinen Platon-julkaisu, *Platonis opera quae extante omnia* (1578).

1500-luvun puoliväliin mennessä humanistinen suuntaus oli levinnyt Italiasta Ranskaan. (Heiskanen-Mäkelä 1989, 98.) Antiikin tekstejä toimitettiin painatusta varten, mutta myös käännöksiä ilmestyi: Cicero, Ovidius, Plautus, Terentius ja kreikkalaisista Theokritos, Herodotos, Aisopos, Sofokles ja Euripides. Platonin dialogien käännöksiä ilmestyi kymmenkunta, huomattavimpana *Pidot*. Vuonna 1559 ilmestyi Jacques Amyotin ranskannus Plutarkhoksen *Elämänkerroista* (*Vie des hommes illustres* 1559 ja *Oeuvres morales* 1572). Merkittäviä olivat myös Clément Marotin (1496-1544) psalmikäännökset 1541. Hän ranskansi myös Ovidiusta ja Vergiliusta. (Heiskanen-Mäkelä 1989, 99.)

Ranskalaisten kantaattien kannalta on mielenkiintoista huomata, ettei käännösurakka loppunut tähän, vaan jatkui 1600-luvulta 1700-luvulle. Nicolas Boileau'n käännös *Peri Hypsuksesta* eli niin sanotusta *Pseudo-Longinuksesta* ilmestyi vuonna 1674. Marcus Tullius Ciceron teoksia ilmestyi kokoelmana *Les Oeuvres de Cicéron* vuosina 1652 ja 1670. Uusi editio ilmestyi vielä vuonna 1783. (Caplan 1954, 36.) Homeroksen teokset *Ilias* ja *Odyseia* tulivat laajemmalti tunnetuiksi vasta Anne Dacierin (1651-1720) proosamuotoon kirjoitetun ranskannoksen myötä vuosina 1699 ja 1708. (Riikonen 1980, 254.) Dacier sekä käänsi Sapfon ja Anakreonin runoutta 1681, Plautuksen ja Aristofaneen näytelmiä 1683-1684 että toimitti hämmästyttävän määrän antiikin tekstejä 1600-1700-lukujen taitteessa. Marcus Fabius Quintilianuksen *Institutio Oratoria* ilmestyi uutena editiona Strasbourgissa vuonna 1698 ja Pariisissa vuonna 1725 (Butler 1996, 11). Ranskaksi sen käänsi Abbé Michel de Pure vuosien 1663 ja 1666 välillä. Ovidiuksen *Metamorfoosit* ranskansi kantaattejakin kirjoittanut Niver-

naisin herttua (koko nimeltään Louis-Jules-Barbon-Mancini-Mazarini 1716-1798). Theofrastuksen *Luonnekuvat* ranskannettiin ja julkaistiin vuonna 1688 nimellä *Les Caractères de Théophraste traduits du grec de la Bruyère*.

On selvää, etteivät antiikin tekstit olleet menettäneet ajankohtaisuuttaan 1600-1700-lukujen Ranskassa. Voisi jopa ajatella, että antiikin merkitys oli olennainen Ranskan kansallisen identiteetin muotoutumisen kannalta. 1700-luvulla käydystä keskustelusta käy selkeästi ilmi myös ranskan kielen ja ranskankielisen kirjallisuuden ja ranskalaisen taiteen uusi itsearvostus.

2.4 Italialaismielisyys

Vuonna 1581 Pariisissa toteutettiin sensaatiomainen esitys. Teksti, musiikki ja tanssi yhdistyivät tässä oopperan varhaismuodossa vangitsevalla tavalla. Asialla oli italialainen, Balthazar Beaujoyeux, ja teoksen nimi oli *Circé, ou Le ballet comique de la Royne*. Merkittävää *Circéssä* oli toiminnan, ajan ja paikan yhteys, joka noudatti aristotelisia ihanteita. (Bacon 1995, 73.) Circén alusta loppuun kantava juoni erotti sen *divertimentosta* tai *fêtes*-tyyppisistä ohjelmanumeroista, joissa molemmissa on kysymys kokoelmasta enemmän tai vähemmän irrallisia ohjelmanumeroita.

Italian ja Ranskan välisessä kulttuurivaihdossa olivat säveltäjien vierailut tärkeällä sijalla. Aivan 1600-luvun alussa Maria de Medici kutsui Giulio Caccinin (n. 1550-1618) perheineen vierailemaan Pariisiin. Vaikka suunnitellun *Dafne*-oopperan esityksestä (tiedossa ei ole kenen musiikista oli kyse) ei tullutkaan mitään, pariisilaisyleisö oli vaikuttunut erityisesti Francesca Caccinin laulusta. Paluumatkalle perhe lähti vuonna 1605.

Ensimmäiset ranskalaiset ooppera-baletit Pariisissa kuultiin 1650-luvulla: Jean de Cambefortin *Ballet de la Nuit* vuodelta 1653, Michel de la Guerren (n. 1605-79) *Le Triomphe de L'Amour* ja Robert Cambertin (n. 1627-77) *Pastorale* ja *Ariane*, molemmat vuodelta 1659 (Zaslaw 1989, 9-10). Myös *air de cour* -perinne otti resitatiivin käyttöönsä. Pierre Guéron (n.1570-1620) sovelsi aarioissaan Plejadian ideoita. Guéron olikin ensimmäisiä ranskalaisen resitatiivin säveltäjiä. Juuri *fête*-,

divertissement- ja air de ballet -muodoista löydämme varhaisen oopperan ja pian myös kantaatin edeltäjät.

Ludvig XIII:n kuoltua vuonna 1643 kardinaali Richelieun seuraajaksi tuli italialainen Giulio Mazzarini, ranskaksi Mazarin. Kardinaali Mazarin oli vaikutusvaltainen myös kulttuurin alueella ja piti aristokraattisimpana musiikin muotona italialaista oopperaa. Hän kutsui Pariisiin esiintymään useita italialaisia oopperaseurueita. Näitä vierailuja varten sävellettiin Pier Francesco Cavallin (1602-1676) *Egisto* 1646, *Xerse* 1660 ja *Ercole Amante* 1662, Luigi Rossin (n. 1597-1653) *Orfeo* 1647 ja Carlo Caprolin (?1615-?1695) *Le Nozze di Peleo e di Teti*. Mazarinin hallintokaudella Lully (1632-86) nimitettiin 1653 kuninkaan soitinmusiikin säveltäjäksi vain 21 vuoden ikäisenä. Vuonna 1672 hän sai oopperamonopolin Pariisissa syrjäyttäen Robert Cambertin. (Bacon 1995, 82-83.)

Alkoi olla selvää, että kyse oli todellakin italialaisten salajuonesta ranskalaisen kulttuurin päänmenoksi! Vaikka ranskalaiset ryhtyivät kapinaan Mazarinia vastaan, eikä varmaankaan vähiten juuri vieraskielisten oopperaesitysten vuoksi, oli jo liian myöhäistä. Kantaattien kohdalla huomaamme, että juuri se mitä ranskalaiset eniten vierastivat eli aarioiden *bravura*-piirteet⁵ ja motiivinen kehittely, olivat kuin olivatkin juurtuneet ranskalaiseen kantaattiin. Esipuheissaan säveltäjät, kuten Jean-Baptiste Morin ja André Campra kyllä selittävät, kuinka he ovat työssään noudattaneet myös ranskalaisia ideaaleja. Morin mainitsee kokoelmansa *Cantates Françaises* esipuheessa vuodelta 1706 halunneensa säilyttää ranskalaisen laulun sulokkuuden (Morin, sit. Vollen 1970, 23). Campra mainitsee ranskalaisen musiikin hienova-raisuuden, melodian kauneuden, ilmaisuuden ja resitoinnin asioiksi, jotka hän on halunnut säilyttää (Campra, sit. *ibid.*, 24). *Secco*-resitatiivi käy hyvin esimerkiksi italialaisesta piirteestä, joka ei sellaisenaan koskaan vakiintunut ranskalaiseen kantaattiin. Vaikuttaa kuitenkin siltä että ranskalaiset olivat turhaan huolissaan. Italialaisimmillaankin ranskalaista kantaattia on mahdotonta erehtyä luulemaan italialaiseksi.

Retoriikkaan ja runouteen pohjaava musiikillinen humanismi juurtui ranskalaiseen musiikkiin kahdessa vaiheessa. Ensimmäinen oli 1500-luvun lopun ranskalaisten

⁵ Virtuosisista melismaattista laulua.

humanistien perustaman seuran, Plejadien, sekä *Académie de poésie et de musique* linja, jolla oli vahvat yhteydet Italian humanistisiin ryhmittymiin. Tämä humanistinen suuntaus vahvistui Ranskassa koko 1600-luvun ajan. Suuntausta tuki Ranskan Akatemian perustaminen vuonna 1635. Suuret ranskalaiset näytelmäkirjailijat Racine, Corneille ja Molière antoivat osansa antiikin aiheiden soveltamisessa ranskalaiselle näyttämölle. Myös ranskalainen *air de cour*-, *chanson*- ja motettiperinne sekä Lullyn oopperat hyödynsivät klassisia aiheita. Toinen vaihe oli 1700-luvun alun ranskalaisen musiikkielämän antautuminen italialaiselle barokille.⁶ Maun muuttumisesta raportoidaan useissa lähteissä, jopa paheksuvaan sävyyn. Le Cerf de la Viéville valittaa vuonna 1704, kuinka ”arvohenkilöt ja ylimmät papit” haluavat kuulla vain italialaista musiikkia.

(Le Cerf 1705-06, 46.)

Italialaismielisyys liittyi ranskalaisten mielissä kipeisiin poliittisiin kysymyksiin ja humanismi taas liitettiin ajatuksissa reformaatioon ja sen mukana hugenotteihin. Siksi toisen vaiheen italialaismieliset humanistiset vaikutteet ranskalaisessa kantaatissa olivat mahdollisia vasta Jean-Baptiste Lullyn kuoltua ja Ludvig XIV:n vallan alettua hiipua. Kantaatin aalto ajoittuukin juuri Lullyn valtakauden jälkeiseen saumaan ennen suurta oopperan uudistajaa Rameauta.

2.5 Klassismia ja humanismia, termien määrittelyä ja vertailua

Sanoilla humanismi ja klassismi on kannettavanaan monenkirjavien merkitysten sekava käytäntö. Klassismin voisi ajatella olevan osa laajempaa humanismin käsitettä. Humanismi on filosofisempi ja metafysisiäkin merkityksiä sisältävä termi. Termi liittyi myös moraaliin ja kasvatukseen. Klassismilla on arvoon ja tyyliin viittaava erikoismerkitys. Humanismi-sanaa käytetään harvoin tyylin merkityksessä. Sillä on sen sijaan merkitys Euroopan yli pyyhkäisseen kulttuurisuuntauksen nimityksenä. Kun puhutaan humanistisista säveltäjistä, viitataan yleensä 1500-luvun lopun ranskalaisiin tai italialaisiin säveltäjiin. Tällöin humanistisuus tarkoittaa kiinnostusta antiikista, sen musiikin tarunhohtoisesta kyvystä vaikuttaa ihmismieleen ja -luonteeseen, sanan ja sävelen yhteisvaikutuksesta ja retoriikasta. Kirjallisen työni kannalta on erityisen merkityksellistä puhua humanismin musiikillisista ilme-

⁶ Italialainen barokki oli sekin oman maansa humanistisen suuntauksen hedelmä.

nemismuodoista. Monet musiikinhistorioitsijat ja -tutkijat ovatkin puhuneet musiikillisesta humanismista (*musical humanism*). Pysin seuraavaksi paitsi määrittelemään edellä mainitut termit, myös perustelemaan humanismi-sanan käytön tutkielmani otsikossa. Tässä alaluvussa käsittelen klassismia ja humanismia seuraavassa alaluvussa.

Teivas Oksala selventää klassikko-substantiiville ja klassinen/klassillinen-adjektiiveille vakiintuneen kolme merkitystä:

- 1.) Ensiluokkainen, mallikelpoinen, esikuvallinen, arvossaan pysyvä. Tällöin kyseessä on tradition sanelema reseptitermi.
- 2.) Antiikin kulttuuria koskeva. Esimerkiksi klassiset kielet (kreikka ja latina), klassinen filologia, klassinen arkeologia, klassinen lyseo, klassikko (antiikin tutkija tai harrastaja)
- 3.) Tasapainoinen, selkeä ja hillitty usein romanttisen vastakohtana. Kyse on deskriptiosta (tyylin kuvailusta) ja intentiosta (tekijän luovasta tavoitteesta). Antiikin taide miellettiin tasapainoiseksi ja selkeäksi. Merkitysryhmät voivat myös läpäistä toisensa siten, että sama taiteilija voi olla klassikko monessakin merkityksessä. (Oksala 2000b, 10.)

Latinankielinen sana *classis* merkitsee sotaväen osastoa ja laivastoa, sekä varallisuusluokkaa. Klassismi on Oksalan mukaan tyyli-suuntaus, joka pitää lähtökohtanaan tai tavoitteinaan antiikin tyyli-ihanteita tai tyylin tasasuhtaisuutta ja yleispätevyyttä. *Classicus*-sanaa käytettiin vastaavasti tarkoittamaan ensimmäisen luokan kansalaista. *Classicus* saattoi merkitä myös ensiluokkaista puhujaa. *Classicismus* on uuslatinaa, johdettu *classicus*-adjektiivista. Nykyään käytetty klassismi on yksinkertaistettu aikaisemmasta klassisismi-sanasta. Gotiikkaa ja barokkia ei katsota kuuluviksi klassismi-käsitteen alle. Taidehistoriallisena tyyli-suuntana (erityisesti klassismin toinen ja kolmas merkitys) klassismille on erityisesti kuvataiteissa ominaista vastavoimien, pysty- ja vaakaelementtien tasapaino, staattisuus ja horisontaalinen hahmotus. Klassismi ei ole leimallisesti dynaamista niin kuin barokki tai romantiikka, jota suorastaan pidetään klassismin vastakohtana. (Oksala 2000b, 10-27.)

Kirjallisuuden klassismille on ominaista muodollisen selkeyden vaatimus, muodon ja sisällön välinen tasapaino ja sen mukainen tyyliä, myös antiikin ja muiden perinteisten runomittojen ja -muotojen viljely sekä usko taideteorian ohjaavaan voimaan. Taideteorian antiikkisia esikuvia ovat Aristoteles, Horatius ja tuntemattoman kirjoittajan teos, *Peri hupsus (Korkeasta tyylistä)*. Kirjallisuuden klassismia oli Ranskan 1600-luvun valtavirtaus (Molière, Corneille, Racine ja La Fontaine) teoreettikkonaan ja makutuomarina runoilija Nicolas Boileau-Déspreaux, jonka *l'Art Poétique* (1674) pohjaa Horatiuksen *Ars Poetica* periaatteisiin. Ranskan klassismin ajanjakson sisällä liikkui monia muitakin virtauksia. Painotuserot johtuivat monista eri ryhmistä, joiden tausta, koulutus ja motiivit olivat erilaiset. Oli kirjallisuuden tuntijoita, taiteilijoita, taiteenrakastajia ja filosofiä. Esimerkiksi samaan aikaan, kun klassismi painotti taiteen objektiivisia kauneusperiaatteita, filosofit puhuivat havaitsemisen ja kokemisen yksilöllisyydestä.

Ranska oli 1600-luvun puoliväliin mennessä noussut hallitsevaksi valtioksi kulttuurin alalla. Klassinen linja vahvistui, kun kardinaali de Richelieu perusti Ranskan Akatemian (*l'Académie Française*), vuonna 1635. Se sai alkunsa muutamien miesten kirjallisuusaiheisista keskusteluista niin sanotussa Conrartin piirissä. Richelieu sai kuulla tämän seurueen jokaviikkoisista tapaamisista ja päätti niiden innoittamana perustaa kansallisen instituution. Jäseniä Akatemiassa oli neljäkymmentä ”kuolematonta”, kuten termi kuului. Kaikki olivat katolisia ja mukana oli sellaisia nimiä kuten Corneille, Racine, Boileau ja La Bruyère. Päämääränä oli ranskan kielen aseman vahvistaminen, kieliopin, sanakirjan sekä puheopin ja runousopin oppikirjojen kirjoittaminen. Vain sanakirja saatiin aikaiseksi vuonna 1694. Erilaisia akatemioita tieteen ja taiteen alalla perustettiin myöhemmin lisääkin, esimerkiksi vuonna 1666 Roomaan perustettu Ranskan Akademia. (Tatarkiewicz 1970, 318.)

2.5.1 Humanismi-sanan monet merkitykset

Humanismi-sanan monia merkityksiä olen listannut seuraavasti. Humanismi-sanan useimmin käytetyt merkitykset ovat katsoakseni:

1.) Yleisinhimillinen maailmankatsomus Marcus Tullius Ciceron määritelmän pohjalta (ihminen on ”järjestä osallinen olento”). Puhekielessä humanismi-sanaa käytetään

synonyymina inhimillisyydelle tai humaaniudelle. Termiin sisältyy usein vahva filosofinen ja metafyyksinenkin lataus.

2.) Alunperin ihmistä koskevan tiedon opiskelu (*studia humanitatis*). Italiassa *Accademioiden* perustaminen. Esimerkiksi yliopiston humanistinen tiedekunta.

3.) Renessanssin (n. 1300-1600) aikainen kirjallisfilosofinen suuntaus, joka pyyhkäisi läpi Euroopan alkaen Italiasta ja Ranskasta ja leviten Alppien yli Saksaan ja Englantiin

4.) Antiikin kulttuurin, kirjallisuuden, filosofian ja musiikin opiskelu.

Humanisti-substantiivi (lat. *homo*; ihminen, *humanitas*; ihmisyyys) puolestaan merkitsee:

1.) Yleisinhimillisen maailmankatsomuksen omaksunutta henkilöä, humaania ihmistä ja kunnan kansalaista, jolla on vahva moraali. Puhekielessä humanisti voi olla teknokraatin vastakohta.

2.) Ihmistä koskevien tieteiden opiskelijaa tai oppinutta. Esimerkiksi humanististen tieteiden kandidaatti.

3.) Renessanssin aikaiseen kirjallisfilosofiseen suuntaukseen vaikuttanutta henkilöä, joka saattoi itse olla kirjailija, filosofi tai säveltäjä. Esimerkiksi Erasmus Rotterdamlainen oli humanisti.

4.) Antiikin kulttuurin tutkija, harrastaja tai opiskelija. Musiikillinen humanisti voisi täten olla vaikkapa musiikintutkija Claude Palisca. Eli jos filosofian opiskelija tekee väitöskirjan Platonista, hän on humanisti sanan toisessa (humanistisen tiedekunnan opiskelija) ja neljännessä (antiikin kulttuurin tutkiminen) merkityksessä. Platon itse oli humanisti vain sanan toisessa merkityksessä. Hän oli jopa humanistin vastakohta totalitäärisillä yhteiskunnallisilla painotuksillaan humanisti-sanan ensimmäisessä merkityksessä. Jos filosofian opiskelijamme kohtelee lähimmäisiään ikävästi, hän ei ole humanisti sanan ensimmäisessä merkityksessä.

Kirjallisen työni otsikossa humanismi-sanaa käytetään erityisesti koskien sanan kolmatta ja neljättä merkitystä, humanismi kulttuurisuuntauksena ja antiikin kulttuurin opiskeluna. Klassismi-sanaa käytän tutkielmassani sen toisessa merkityksessä (antiikin kulttuuria koskeva). Kiinnostavaa on huomata, että klassikko-sanat toinen merkitys (antiikin tuntija tai harrastaja) ja humanisti-sanat neljäs merkitys (antiikin kulttuurin tuntija, opiskelija tai harrastaja) lähenevät toisiaan niin, että niitä joskus

käytetään synonyymeina. Ero on lähinnä painotuksessa. Myös klassismi-sana sopisi kuvaamaan useita kantaateissa kuuluvia kauneusopillisia ihanteita. Kantaattien piirteistä ei voimakasta tunnepitoisuutta ja italialaisvaikutteita yhdistyneenä ranskalaiseen tyyliin saa täysin mahtumaan klassismi-otsikon alle.

Ranskan klassismi viittaa terminä aikakauteen ja tyyliin. Siihen sisältyvät myös kätevästi tietyn aikakauden kaikki ilmiöt. Aikakauden sisällä voi kuitenkin olla monia keskenään ristiriitaisiakin virtauksia. Kirjallisessa työssäni ei ole kysymys aikakausien nimityksistä, vaan tietyn esteettisen ja musiikillisen tradition (humanismi) ilmenemisestä 1700-luvun kantaateissa. Humanismi-sanalla useampi merkitys sopii kuvaamaan ilmiöitä, joita olen havainnut esiintyvän kantaattien sävelkielessä, rakenteessa, teemoissa ja sanoituksissa. Humanismi-termi on klassismi-termiä laajempi ja sisälsi musiikkia koskiessaan metafyyssisen ajatuksen musiikin vaikutuksesta kuulijan luonteeseen. Olennaista on myös huomata, että ranskalaisten humanistien antiikkia koskevat ”väärinymmärrykset” olivat tärkeä osa musiikin ja runouden muotoutumista. Tällöin ei siis voida puhua pelkästään antiikin vaikutteista, mainitsematta niiden omaksumisen omintakeisen prosessin tuomaa erityisilmettä. James Haar painottaa musiikillisen humanismin hyödyntävän antiikin valtavasta lähdemateriaalista lähinnä ”retoris-kielitieteellisiä traditioita”. (Haar 2001, 817-820.) Tämä sopii hyvin strategiaani. Vuosina 1700-1730 sävellettyjen ranskalaisten kantaattien musiikillinen kudos heijastelee juuri noita retoris-kielitieteellisiä traditioita.

Kantaattien runot viittaavat sanastoltaan barokkiin, klassismiin ja manierismiin, toisinaan niissä on jopa ns. presiöösejä piirteitä (ks. luku 2.8). Tarkoitukseni on osoittaa yhteyksiä 1500-luvun lopun ranskalaisen musiikillisen humanismin manifestien ja 1700-luvun vastaavien välillä. Yhteyksien osoittamisella perustelen otsikon ilmauksen *humanismin perintö* käyttöä niinkin myöhäisen musiikin yhteydessä. Ranskalaisia 1700-luvun kantaatteja silti soitetaan ja kuunnellaan barokkina kuten ennenkin. Ranskalaiset itse laskevat ne kuuluviksi Ranskan klassismin aikakauteen, eikä minulla tietenkään ole mitään sitä vastaan. Omasta mielestäni humanismin perinne kuuluu kantaateissa selvästi ja ansaitsee siksi tulla huomion kohteeksi. Lisäksi 1700-luvun antiikin tietous ja ihailu voidaan nähdä monipuolisella tavalla, ei pelkkänä taidepoliittisena konservatismina.

2.6 Musiikin humanistinen suuntaus eli musiikillinen humanismi

Musiikin humanistisella suuntauksella ei ole selkeästi vakiintunutta omaa termiään. Toisinaan käytetään termiä *musiikillinen humanismi*, jotta välttyttäisiin joltain kankealta ilmaukselta, kuten vaikkapa ”humanistisen suuntauksen musiikilliset ilmenemismuodot”. Haar (2001, 817-820) linjaa rohkeasti kokonaisen uuden *genren*, oopperan (*opera in musica*) musiikillisen humanismin suurimmaksi monumentiksi. Myös monet muut tutkijat liittävät musiikillisen humanismin erityisesti renessanssiin ja varhaisbarokkiin. Tällöin aiheena on usein ollut varhainen ooppera, monodia tai resitatiivin kehitys. Musiikillisen humanismin tunnusmerkkejä ovat säveltäjien tai muusikoiden kiinnostus musiikin poetikkaan, antiikin draamamusiikkiin, musiikin metafysiikkaan, kuten niin sanottuun sfäärien harmoniaan, *katharsikseen*, *ethokseen* ja *mimesikseen* (Haar 2001, 817-820). Musiikillisen humanismin esimerkkeinä käytetään Rameaun ja jopa Mendelssohnin musiikkia (Baker ja Hanning 1992, 6).

Musiikin humanistinen suuntaus pääsi vauhtiin Aristoteleen *Runousopin* vuonna 1498 julkaistun latinannoksen myötä (Haar 2001, 819). *Runousopissa* musiikki määritellään selvästi ilmaisulliseksi taiteeksi. Ilmaisullisena taidemuotona se nostettiin osaksi vapaita taiteita retoriikan ja runouden kanssa. Musiikin yhteydet kieliopin kanssa saivat puolestapuhujia, kuten Giovanni del Lagon ja Pietro Bembon. Musiikilla oli heidän mukaansa samoja voimia kuin runoudella. Sen arvostus nousi ja se sai tittelin *musica poetica*. (Haar 2001, 819.) Musiikin runouteen viittaava suuntaus sai säveltäjät kamppailemaan kontrapunktisen sävellystyylin muokkaamiseksi lähemmäs runoudelle alisteista laulua. Tässä työssä apuna olivat monet antiikin retoriikkaa koskevat lähde-tekstet, kuten Marcus Fabius Quintilianuksen *Institutio Oratoria*. Ensimmäisen kattavan esityksen musiikillisista ideoista verrattuna puheen kuvioihin julkaisi saksalainen Joachim Burmeister vuonna 1601 (*Musica autoscheidiastice*).

Claude Palisca on tutkinut erityisesti italialaisten humanististen musiikkiteoreetikkojen kirjoituksia. Hän mainitsee tutkimustensa motiivina olleen osoittaa, että antiikin oppineisuuden uudelleen esiin nostamisella oli kuin olikin suuri vaikutus renessanssimusiikin kehitykselle. Paliscan mukaan musiikillinen ajattelu muuntui antiikin musiikkia koskevan tietämyksen kasvaessa. Muuntuminen voidaankin nähdä

luovana prosessina, eikä varsinaisena antiikin musiikin käytäntöjen ”autenttisena” rekonstruktiona. Kirjallaan Palisca halusi esittää vastakommentin musiikkitieteilijä Leo Schraden väitteelle, ettei renessanssin musiikilla ollut mitään tekemistä antiikin jäljittelyn kanssa, vaan että renessanssin musiikki olisi nähtävä täysin uutena ja itsenäisenä musiikkina. (Palisca 1985, 6.)

Ranskassa uutta suuntausta ajoi koko Plejadien piiri. Italiassa vastaavia ryhmittymiä olivat *Camerata*-seura ja Corsin piirin joukkio. Mielestäni musiikillisen humanismin suuntaus ei Ranskassa laantunut 1600-luvun kuluessa, vaan pikemminkin muuntui, monipuolistui ja sekoittui muihin virtauksiin. On kiinnostavaa havainnoida musiikillisen humanismin periaatteiden saavan aikaan toisistaan eroavia musiikin muotoja siirryttäessä vuosisadalta toiselle. Painotuserot ovat selkeät: 1500-1600-lukujen taitteen ranskalaiset humanistisäveltäjät keskittyivät sanan ja sävelen yhdistämiseen kreikkalaisen runouden mitallisuuden innoittamina. Vähitellen sävellystyön osaksi rakennettiin antiikin retoriikkaan pohjautuva musiikin kuvio-oppi. Musiikin retoriikasta tuli oikeastaan enemmän kuin puheopin kuvioita sävelkielelle muuntava tekniikka. Siitä tuli musiikillisen ajattelun logiikkaa. Humanistiset ideat olivat tulleet osaksi luovaa prosessia. Riippui säveltäjän kyvyistä ja kekseliäisyydestä, miten hän musiikin retoriikkaa päätti käyttää.

2.7 Muutamia muita aiheeseen liittyviä suuntauksia

Humanistisen kulttuurisuuntauksen välittämien kauneusopillisten periaatteiden, kuten *mimesiksen*, *ethoksen*, *katharsiksen*, tarkastelusta usein seuraa, että uudet tuulet erottuvat selkeämmin. Näitäkin suuntauksia ranskalaisista 1700-luvun kantaateista löytyy. Joseph Sauveurin yläsävelsarjan kuvaaminen oli aikanaan uusista musiikillisista läpimurroista merkittävin. Se selitti monet sävellajikarakteristiikkaan liittyvät ilmiöt tieteen kautta. Sen ansiosta musiikki alkoi irrottautua sanoja säestävästä tai kuvittavasta roolista. Musiikki olisikin siis ekspressiivistä itsessään, ilman sanojakin. Instrumentaalimusiikin vahva esiinmarssi oli alkamassa. Tämä kuuluu kantaateissa erityisesti instrumentaali-johdannoissa ja preludeissa. Italian tuomisina kuuluvat barokkiviulismen ja konsertoivan soittotavan osittainen omaksuminen. Laulajiltakin vaadittiin yhä enemmän *bravura*-tyyppistä suvereenia tekniikkaa.

Manierismi-sanaa (it. *maniera*, ransk. *manière*, engl. *manner*, suomeksi tapa, keino tai maneeeri) käytetään Italiassa 1500-luvun lopulla syntyneestä kuvataiteiden tyyllivirtauksesta. Sana on usein myös rinnakkaistermi myöhäisrenessanssille. Tyyllille oli luonteenomaista jopa keinotekoiseen vaikutelmaan johtava työstäminen ja tyyllittely, koristeellisuus ja muodon jännittyneisyys tai jäykkyys. Maalauksissa on tiheyttä, jota kutsutaan latinankielisellä termillä *horror vacui*, tyhjyyden pelko. Kuvataiteen manierismi on kuuluisa myös ”venytetyistä” ihmishahmoistaan. Palisca kuvailee vuonna 1973 Roomassa järjestettyä kokousta, jonne kokoontui tutkijoita pohtimaan manierismin musiikillisia muotoja. Esimerkiksi 1500-luvun lopun madrigaalien kohdalla saatetaan puhua manieristisuudesta. Tunnusmerkeiksi musiikilliselle manierismille Palisca asettaa yllättävät ja voimakkaasti dissonoivat intervallit, sanamaalailun, äkilliset tauot ja retorisen kikkailun. Palisca ei kuitenkaan kannata kokonaisen musiikin historian aikakauden kutsumista manierismiksi. (Palisca 1994, 326.)

Kirjallisuudessa manierismi pyrki hienovaraisuuteen, tarkkuuteen ja yllättävän ajatuksen lennokkaaseen ilmaisuun. Tatarkiewiczin estetiikan historiassa manierismin synty kirjallisuudessa ajoitetaan Baldassare Castiglionen *Hovimiesteoksen* ilmestymiseen. Toinen sulavan hovikäytöksen opas on della Casan *Galateo*, joka ilmestyi vuonna 1558. Manierismi liittyi siis *honnête homme* -kulttuurin syntyyn. Tietty helppous, ilmava huolettomuus ja suurpiirteisyys olivat todellisen hovimiehen eleganssin mitta. (Tatarkiewicz 1970, 384.)

Espanjassa manierismia (*culturanismo*, *conceptismo*, *agudeza*) edusti runoilija Góngora ja Italiassa Marini (*manierismo*). Tyyli oli vain asiantuntijoille suunnattu, hienovarainen ja sisälsi vaatimuksen loistokkaasta ja odottamattomasta ajatuksesta (it. *concetto*, esp. *concepto*). *Acutum* (ranskaksi *pointe*), eli tarkka, hyvin suunnattu ja purevasti ilmaistu huomio oli yksi manierismin olennaisimmista tyylipiirteistä. Ranskassa kirjallisuuden manierismin teoreettinen muotoilu ilmestyi vasta vuonna 1687, kun pappi Dominique Bouhours (1628-1702) julkaisi kirjan *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*. Kirjassa hän painottaa jaloutta, hienovaraisuutta ja helppoutta. Toisaalta kielen tuli olla tarkkaa ja selkeää, mutta myös moniulotteista ja arvoituksellista. (Tatarkiewicz 1970, 388.) Kantaattien kohdalla voisi puhua manieristisuudesta. Se oli alussa valikoidun seurueen musiikkia, oppinutta, teknisesti

taitavaa, sujuvaa ja eleganttia. Monet musiikissa käytetyt keinovarot, kuten dissonansseilla leikittelyn, poikkeukselliset intervallit, sanamaalailun ja retoristen kuvioiden viljelyn voisi liittää manierismiin. Tyyli, jota kutsutaan nimellä *précieux* (kallisarvoinen, korunomainen, sievistelevä) kuuluu joissakin kantaattien sanoituksissa. Tatarkiewicz pitää sitä varsinkin kirjallisuuden osalta manierismiin liittyvänä tai jopa osittain sitä vastaavana tyyliuuntauksena (ibid., 385). Tyyli on ilmaisultaan taitavan huoliteltua, nokkelaa ja korunomaisen raffinoitua. Usein sanoituksissa esiintyvä levoton itsetutkiskelu ja rakkauteen liittyvien tuntemuksien erittely kuuluvat ”presiöösien” tyylin tunnusmerkkeihin. Se on virtaus, joka liittyi erityisesti kirjallisiin salonkeihin. Ranskassa näitä salonkeja olivat l’hôtel Rambouillet ja varsinkin vuonna 1652 avattu Madame de Scudéryn salonki (ibid., 385). Benserade, Voiture ja Malleville luetaan tyylin ranskalaisiksi edustajiksi.

4 Rhétorique, puhetaito

Rhétorique-sanalla tarkoitettiin 1700-luvun Ranskassa antiikin puhetaitoa. Retoriikasta puhuessamme törmäämme käsitteisiin *reeteri*, joka on nimitys paitsi puhujalle, niin myös puhetaidon opettajalle sekä *oraattori*, jolla tarkoitetaan puhujaa. *Oratio* tarkoittaa vastaavasti puhetta tai rukousta. Ranskalaisten kantaattien sävelkielen ja runouden humanistisia ihanteita heijastelevista piirteistä retoriikka on ehkä kaikkein ilmeisin. Tässä luvussa kerron antiikin retoriikasta (4.1), sanan ja sävelen välisistä yhteyksistä Ranskassa (4.2), retoriikan termien muuntumisesta musiikillisen retoriikan termeiksi (4.3) ja Bernard Lamyn puhetaidon oppikirjasta (4.4). Lisäksi mukana on lyhennelty selitys yleisimmin esiintyville musiikin retorille termeille (4.5.1) ja kahden kantaatin, Montéclairin *Morte di Lucretian* (4.6) ja Clérambaultin *Orphéen* (4.7), retoristen termien analyysi.

Retoriikan ja musiikin välinen vuorovaikutus on toisinaan hankalasti määriteltävissä. Ranskassa musiikki oli 1600-luvulle asti pitkälti vokaalista, joten on luonnollista olettaa, että sanoihin ja runouteen vaikuttavat retoriset keinovarot ja periaatteet eivät voineet olla jonkin verran vaikuttamatta sanoihin sävellettyyn musiikkiin. On silti vaikea tietää, missä määrin retoriikan tuntemus vaikutti säveltäjien työskentelyyn instrumentaalimusiikin tapauksessa. Toisinaan säveltäjän muodontaju tai ilmaisun keinovarot voivat olla retorisia vain siinä mielessä, että ne heijastavat musiikillisten ”ajatusten” muodostumista ja niiden välistä johdonmukaisuutta. Kieli kuvastaa ihmisen kykyä ja tapaa ajatella. Siten musiikissa on kuultavissa inhimillisen ajattelun ja ilmaisun muotoa ja johdonmukaisuutta silloinkin, kun säveltäjä ei mahdollisesti olekaan opiskellut retoriikkaa. Ranskalaisten kantaattien kohdalla on kuitenkin kysymys musiikin ja retoriikan välisen vuorovaikutuksen konkreettisemmista muodoista.

Retoriset tekniikat muuntuivat ranskalaisessa barokkimusiikissa musiikillisiksi tekniikoiksi, vaikka ne alun perin Kreikassa olivat monipuolisessa käytössä puheoppina, osana lasten ja sotilaiden kasvatusta ja osana teatteria. Prosessi, jolla retoriset tekniikat muunnettiin musiikin käyttöön, oli sitäkin luovempi, vaikka perustana ei varsinaisesti ollut nykykäsityksen mukaista musiikkitieteellistä suhtautumista. Yhden varhaisimmista musiikkia ja retoriikkaa yhdistävistä lausunnoista on antanut

Jean Molinet¹ *Art de Rhétoric* -kirjassaan (1498). Myös Marin Mersennen *l'Harmonie Universelle* (1636) ottaa käyttöön termin *Musique Accentuelle* merkitsemään uutta laulutapaa, jolla ”harmonisen oraattorin” tapaan manipuloidaan kuulijan tunnetilaa. Ensimmäisiä kattavampia esityksiä retoriikan musiikillisista sovelluksista kirjoittivat Joachim Burmeister (1564-1629) teoksessaan *Musica Poetica* (1643) ja Athanasius Kircher teoksessaan *Musurgia Universalis* (1650).

Hyvän puheen laatijan tulisi käydä läpi seuraavat viisi työvaihetta: 1. *inventio*; puheen aineksen suunnittelu ja kerääminen, 2. *dispositio*; aineksen järjestäminen puheeksi, 3. *elocutio*; aineksen tyylillinen muokkaus, 4. *memoria*; kootun ja suunnitellun muistaminen ja 5. *actio*; puheen esittäminen. (Haapanen 1990, 19-20.) Kun nämä asiat on selvillä, noudattaa puhe usein seuraavaa muotoa: 1. aloitus (*exordium*), 2. tapahtuman kerronta (*narratio*), 3. käytettävän todistelun jäsenitys (*partitio*), 4. käsittely- ja todistusosa (*tractatio; argumentatio*) sekä 5. puheen lopetus (*peroratio*). Näiden perusosien lisäksi joissakin puheen muotoa kuvaavissa kaavioissa esiintyi kuudentena poikkeama aiheesta, jolla ei ollut vakiintunutta paikkaa muihin puheen osiin nähden ja jota puhuja saattoi käyttää palvelemaan monenlaisia tarkoituksia. (Haapanen 1990, 24.) Puheen tarkoituksena voi olla opettaminen, opastaminen, yllyttäminen ja vakuuttaminen tai viihdyttäminen. Kiistoissa tai väittelyissä vaikuttivat seuraavat elementit: *ethos*, eli puhujan luonne, uskottavuus tai moraali, *pathos* eli yleisön tai kuulijoiden asennoituminen tai mieliala ja *logos* eli loogiset todisteet, jotka perustuvat syllogismeihin² tai paradigmoihin³. (Sloan 1990, 10-11.)

Puheessa käytetyt niin sanotut kuviot liittyivät puheenlaatijan muistilistan kolmanteen kohtaan, *elocutioon*. Puhe sai hienostuneen, taitavan ja innoittuneen vaikutelman, jos sen laatija osasi viljellä puheessaan kuvioita, jotka saattoivat olla nasevia kiertoilmauksia, kielikuvia (*trooppeja*) tai rytmikkäitä sanaleikin tapaisia kielellisiä taidonnäytteitä, joita muun muassa Marcus Tullius Cicero opettaa *De Oratore* -kirjassaan.

¹ Jean Molinet (1433–1507) oli ranskalaisflaamilainen runoilija, kronikoitsija ja muusikko.

² Syllogismi eli yksinkertainen päätelmä, jonka perusteena on kaksi premissiä eli ennakkoehtoa, edellytystä tai perustetta (kreikk. *syllogismos* – sanarinnastus). (Aikio & Vornanen 2000, 594.)

³ Paradigma eli tässä tapauksessa esimerkki (kreikk. *paradeigma* – esikuva). Myös sanan taivutuskaava eli sanan taivutusmuotojen muodostama sarja. (Ibid., 463.)

Jos vertaa tuntemattoman kirjoittajan *Ad C. Herennium* -teoksessa lueteltuja puheen kuvioita musiikin retorisiin kuvioihin, huomaa toisinaan samojen termien merkitsevän puheessa ja musiikissa erilaisia asioita. Esimerkiksi puheopissa *paronomasia* merkitsee useiden äänneasultaan toisiaan muistuttavien sanojen käyttöä monin eri tavoin. Sanat eroavat toisistaan yhden kirjaimen tai äänteen verran. Sen sijaan musiikissa *paronomasia* merkitsee melodisen aiheen toistoa samoin sävelin, mutta pienin lisäyksin tai muunnoksina varioituna (Wilson & Buelow 2001, 275). Samoin *climax* on puheessa kuvio, jossa puhuja etenee sanasta toiseen sanaparein. Sanaparin ensimmäinen sana on toistoa edellisestä lauseesta: ”Ahkeruus toi Africanukselle taitoa, taito menestystä ja menestys kilpailijoita.” (*Ad C. Herennium* 1954, 315.) Musiikissa *climax* merkitsee kuitenkin melodisen aiheen toistoa samassa äänessä sävelaskelta ylempää.

Retoriikan vaikutusvaltaisuuden Ranskassa voi päätellä suuresta määrästä retoriikkaa ja musiikkia yhdistämään pyrkivää kirjallisuutta 1600-1700-lukujen vaihteessa. Vuonna 1659 julkaistu René Baryn⁴ *De la Rhétoric et de la Méthode que l’observe* rinnastaa puheen ja musiikin muotorakenteen. Bernard Lamyn⁵ teos, *L’Art de parler* vuodelta 1675 on perusteellinen retoriikan oppikirja, jossa puhuttu kieli määritellään yhtä lailla ääneksi kuin ajatukseksi. Kirjailija Jean Leonar Le Gallois de Grimarest listaa teoksessaan *Traité de Récitatif* (1701) puheen kuvioita, jotka ovat ilmaistavissa musiikissa. Kirjailija ja prelaatti François de Salignac de la Mothe-Fénélon (1651-1715) vertaa teoksessaan *Dialogues sur l’éloquence* (1718) valheellista retoriikkaa huonoon musiikkiin (Sloan 1990, 76). Michel de Saint-Lambert *Prinçipes de claveçin* (1702) luettelee jokaiselle kirjoitetun ja puhutun kielen osalle (kirjain, sana, lause ja kappale) musiikillisen vastineen. (Sloan 1990, 106.) Ajan-kohtaisuus on huomattavissa myös retoriikkaa käsittelevien antiikin lähdeosteiden ranskannosten runsautena juuri 1600-1700-lukujen vaihteessa.

Ajan laulukouluista on luettavissa retoriikkaan pohjautuvaa ajattelua. Laulunopettaja Bénigne de Bacilly kirjoittaa, että vaikka laulun taito perustuu deklamaatioon ja pyrkii ilmaisemaan tunteita, ei liioitteleva laulutapa (*outrer le Chant*), johon usein liittyy

⁴ René Bary julkaisi teoksiaan vuosien 1642–1678 välillä. Hän oli omana aikanaan suosittu kirjailija ja salonkifilosofi.

⁵ Bernard Lamy (1640–1715) oli pappi ja toimi klassisten aineiden ja filosofian professorina mm. Vendômessä, Juillyssa, Saumurissa ja Angersissa. Kirjoitti teoksia mm. mekaniikasta, geometriasta ja perspektiivistä.

irvistelyä, välttämättä oikein sovi lauluun, vaan pikemminkin katuteatteriin (Bacilly 1679, 12). Hän luettelee kirjassaan suuren määrän korukuvioita, aksentteja (*accents*) ja aspiraatioita, joilla ääntä voi muunnella juuri samaan tapaan kuin Mersennekin aikoinaan kehoitti *l'Harmonie Universelle* -kirjassaan. Myöhemmin kirjoitetussa Jean-Antoine Bérardin laulukoulussa puheen kuviot ja laulun (koru)kuviot rinnastetaan yksiselitteisesti (*l'Art du chant* [1755] 1984, 136). Myöhemmin 1700-luvulla julkaistuja retoriikan ja musiikin yhdistäviä teoksia ovat muun muassa: Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), François-Jean Marquis de Chastellux: *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765) ja Bernard Germain Etienne de la Ville, comte de Lacépède (1756-1825): *La Poétique de la Musique* (1780).

Yksi kantaattisäveltäjistä, Jean-Philippe Rameau, vaatii teoksessaan *Traité de l'Harmonie* (1722) säveltäjiä korostamaan kielen pitkiä tavuja sopivan pituisella sävellä, jotta kaikki tavut voitaisiin kuulla yhtä selkeästi kuin ”oraattorin lausumana”. Rameau ei kuitenkaan pyri muotoilemaan sääntöjä tunteiden ilmaisemiselle. Hän sanoo hyvän maun olevan säveltäjälle tärkeä. Rameau korostaa säveltäjän tehtävää sanojen tulkkina. Toisaalta hän antaa ymmärtää, että sanat sovitetaan musiikkiin. Riippuvaisuus sanojen ja musiikin välillä vokaalimusiikissa oli siis molemminpuolista.

Musiikkiin sovittamillamme sanoilla on oma luonteensa, joko surullinen tai iloinen, jota ei voi saada ilmaistuksi niin paljon melodisin ja harmonisin keinoin kuin liikkeellä (*par le mouvement*), ja se joka ei ota sanoja oppaakseen, kuvittelee aina aiheen (*un sujet*), joka pitää hänet suurin piirtein samalla tavoin orjuudessa (*dans le même esclavage*). (Rameau [1722] 1984, 162.)

Resitatiivien säveltäminen vaatii Rameaun mukaan sanojen ja puhumisen jäljittelyä. Resitatiivin on tarkoitus kuulostaa puheelta, eikä niinkään laulamislta.

Resitatiivit vaativat säveltäjältä vieläkin enemmän tarkkuutta kuin aariat; koska on kysymys kertomisesta tai tarinoiden resitoinnista, tai muusta sen tapaisesta, pitää laulun jäljitellä sanaa, siten että annetaan vaikutelma puhumisesta laulamisen sijaan [...] (Ibid., 162.)

Tätä taustaa vasten retoriikka tarjoaa yhden hedelmälliseltä vaikuttavan näkökulman ranskalaisten kantaattien (1700-1730) tarkastelemiseksi. Retoristen kuvioiden havaitseminen ei mielestäni kuitenkaan mitenkään lopullisesti ”ratkaise” musiikkia.

Retorisien kuvioiden terminologiaa ei tarvitse ymmärtää yhdeksi jähmettyneeksi tulkinnaksi musiikista. Musiikin voi aivan hyvin kuulla retoriikkaa ilmankin. Musiikin tekemiseenkin ne eivät olleet välttämättömiä. Monet retoriikan musiikilliset sovellukset ovat sitä paitsi niin yksinkertaisia, että säveltäjä saattaisi päätyä käyttämään teoksessaan retorista tekniikkaa, vaikkei koskaan olisi antiikin puheoppia opiskellutkaan. Termit ovat vain yksi väline musiikin havainnoimiseksi. (Lisäksi ne saattavat 2000-luvun muusikosta ja musiikin opiskelijasta tuntua hausalla tavalla eksoottisilta. Monet meistä on pitkälti kasvatettu ajattelemaan musiikkia abso-luuttisena, sanoista ja kuvista riippumattomana taiteena.) Mielestäni retoriikka ansaitsee kuitenkin tulla huomioiduiksi ranskalaisten 1700-luvun kantaattien yhteydessä, koska antiikin puhetaidon opetus kuului tuohon aikaan jokaisen koululaisen oppiaineisiin.

4.1 Retoriikkaa antiikin tapaan

Klassisina lähteinä retoriikkaa koskien pidetään Aristoteleen *Retoriikkaa* ja *Runousoppia*, Marcus Tullius Ciceron *De Inventione*- ja *De Oratore*-teoksia, Marcus Fabius Quintilianuksen *De institutione oratoriaa*, Platonin *Faidrosta* ja *Gorgiasta* ja tuntemattoman kirjailijan teosta, *Ad C. Herennium*. Marcus Tullius Ciceron teoksia ilmestyi kokoelmana *Les Oeuvres de Cicéron* vuosina 1652 ja 1670. Uusi käännös ilmestyi vielä vuonna 1783. (Harry Caplan 1954, 36.) Marcus Fabius Quintilianuksen *Institutio Oratoriasta* ilmestyi Pariisissa uusi editio vuonna 1725.

Antiikin Kreikan reetorit olivat eräänlaisia vakuuttamisen ammattilaisia. Tätä kykyä tarvittiin kreikkalaisen kaupunkivaltion, *poliksen* hallitsemiseksi. Päätökset kaupunkivaltiossa saatiin aikaan julkisen keskustelun kautta. Enää ei riittänytään syntyperään tai asemaan vetoaminen tai väkivallan käyttö, vaan tärkeäksi tuli omien näkökantojen puolustamisen ja perustelemisen kyky. (Sihvola 2000, 193.) *Retoriikka*-teoksen ensimmäisessä kirjassa Aristoteles määrittelee retoriikan kyvyksi havaita kunkin asian yhteydessä se, mikä on vakuuttavaa. Osa vakuuttavuudesta on taidon ansiota, osa vain itse asiaan liittyvää. Puheella voidaan Aristoteleen mukaan saada aikaan kolmenlaisia vakuuttumisen syitä: puhujan luonteeseen perustuvia, kuulijan

mielentilaan perustuvia ja kolmanneksi itse puheeseen perustuvia. (Aristoteles 2000, 10-11.)⁶

Aristoteles innostuu itsekin retoriseksi kuvatessaan vakuuttavuutta: ”Vakuuttava on vakuuttavaa jollekin, ja jokin on vakuuttavaa olemalla itsessään vakuuttava tai uskottava, ja jokin on vakuuttava, koska se näyttää näillä perusteilla toteennäytetyltä.”⁷ Tämä Aristoteleen verbaalinen piruetti on *Ad C. Herenniumin* mukaan *epanafora* (lat. *repetitio*). Retorisessa kuviossa yksi ja sama sana on peräkkäisten eri asioita ilmaisevien lauseiden alussa. (Anon. *Ad C. Herennium* 1954, IV. xii. 19.)

Runouden ja retoriikan ero ei ole aina selvä. Aristoteleskin tuntuu valittelevan yleistä sekaannusta sanomalla, että yhteistä termiä ei ole sille jäljittelyn lajille, joka käyttää yksinomaan kieltä suorasanaista tai runomittaista. Runomuodossa saatettiin Aristoteleen mukaan käsitellä myös vaikkapa lääketieteellisiä ongelmia. (Aristoteles 2000, 159.)⁸ Retorista taitoa käytettiin poliittisissa puheissa, oikeuden istunnoissa ja valtiollisissa seremonioissa. Kreikkalaiset ja roomalaiset retoriikan oppikirjat kirjoitettiin tekniikoista, joilla kuulijat saataisiin kallistumaan puhujan kannalle sekä järkeen että tunteeseen vetoamalla.

Platonin *Faidros*-dialogissa Sokrates vertaa puhetaitoa lääkärin ammattitaitoon, koska kumpikin perustuu tarkkaan erittelyyn.⁹ Puheen täytyy Sokrateen mukaan olla samalla tavalla rakennettu kuin elävä ruumis: sillä pitää olla oma ruumis, se ei saa olla päätön tai jalaton, vaan sillä on oltava vartalo ja jäsenet, jotka sopivat toisiinsa ja kokonaisuuteen.¹⁰ Samassa dialogissa Platon laittaa Sokrateen kertomaan esimerkin ovelasta puhujasta, joka myy aasia oivana ratsuna, korvaamattomana niin kotona kuin taistelussakin. Jos kuulija (Faidros) ei oikein tiedä, mikä hevonen on, vaan on siinä uskossa, että hevonen on kesy, isokorvainen eläin, niin aasi on helppo myydä hevosena kalliiseen hintaan (Platon 1999, 182.).¹¹ Sokrates puhuu kaikenmaailman ”diplasiologioista, gnomologioista ja ikonologioista” epäilevästi (Platon 1999, 191-

⁶ *Retoriikka*, I kirja, 1355 b 26–1356 a 4.

⁷ Aristoteles, *Retoriikka*, I kirja, 1356 b 28-30.

⁸ Aristoteles, *Runousoppi*, 1. luku, 1447 b 7-17.

⁹ Platon, *Faidros*, 270 b.

¹⁰ Platon, *Faidros*, 264 c.

¹¹ Platon, *Faidros*, 260 b–c.

192)¹² ja väittää puhetaidon oppikirjojen väsäjiä huijareiksi (Platon 1999, 196-197).¹³ Puhetaito on Platonin kategorioissa jäljittelyä, kuten runous, maalaustaide ja musiikkikin. Platonin *Valtion* kymmenennessä kirjassa Sokrates johdattaa Glaukonian ajattelemaan, että ”jäljittelijä ei tiedä juuri mitään siitä, mitä jäljittelee ja että jäljittely on jonkinlaista leikkittelyä, ei mitään vakavassa mielessä tehtyä.” (Platon 2001, 357.)¹⁴

Puhetaito yhdistyi antiikin aikoina musiikkiin erityisesti teatterissa. Antiikin teatteriesityksien maaginen voima perustui juuri näiden kahden jäljittelymuodon tehokkaaseen yhdistelmään. Musiikin rooli oli teatterin ja runouden yhteydessä sanoja säestävä, kuten Sokrates Platonin *Valtiossa* johdattelee puhekumppaniaan Glaukonian ajattelemaan:

-Voit kai kuitenkin ensin todeta, että laulussa on kolme elementtiä, sanat, sävelmä ja rytmi.

-Sen verran kyllä

-Laulun sanoihin pätee aivan sama kuin sellaiseen sanalliseen esitykseen, jota ei lauleta: sanat on esitettävä samojen normien mukaisesti ja samalla tavoin kuin äsken totesimme

- Se on totta.

- Ja melodian ja rytmin on sopeuduttava sanoihin. (Platon 2001, 102.)¹⁵

Musiikillista sivistystä vaadittiin myös runouden lausujalta. Marcus Fabius Quintilianus sanoo:

Haluaisin [...] poistaa kaikki epäluulot, mitä tulee musiikin arvoon. Heidän täytyy jossain määrin myöntää, että runoutemme tulisi olla oraattorimme lausumaa. Mutta voiko runoutta lausua ilman tietoa musiikista? Ja jos kriitikoni ovat sokeita muiden runoudenlajien suhteen, niin voidaanko lyyristä runoutta lukea ilman jonkinlaista tietoa musiikista? (Quintilianus, sit. Sloan 1990, 20.)

¹² Platon, *Faidros*, 267 b–c.

¹³ Platon, *Faidros*, 271 b–c.

¹⁴ Platon, *Valtio*, X 602 b.

¹⁵ Platon, *Valtio*, III 398 d.

4.2 Puheen kuviot musiikissa

Jo Dante Alighieri (1265-1321), yksi kuuluisimmista italialaisista humanisteista, piti *canzonea* arvokkaimpana runouden lajina. Hän pohdiskeli onko *canzoneksi* kutsuttava ”harmonisten sanojen kompositiota” eli runoa vai itse melodiasa. (Palisca 1985, 369-370.) Tämä epävarmuus *canzone*-sanana merkityksestä kuvaa mielestäni hyvin sanan ja säveln kiinteää yhteyttä varhaisen renessanssin taiteessa.

Missä vaiheessa puheen muotorakennetta ja kuvioita ruvettiin soveltamaan musiikkiin? Marcus Fabius Quintilianuksen *Institutio Oratoria* (n. 95 jaa.) sisälsi jo ajatuksen musiikin ja oration läheisistä keskinäisistä suhteista. Molempien taidonalojen tavoitteena oli johdattaa kuulijat monenlaisten tunteiden valtaan. (Palisca 1994, 287.) Paliscan mukaan ei varmuudella tiedetä, kuinka tietoista musiikillisten kuvioiden käyttö oli 1500-luvulla. Hän mainitsee tuntemattoman kirjoittajan ns. *Besançonin Anonymous*-käsikirjoituksen (1571), jossa jo luetellaan neljä kreikkankielistä monodiassa esiintyvää retorista kuviota, jotka latinannetaan Paliscan mukaan seuraavasti: *fuga*, *extensio*, *ductus* ja *pettia*. (Palisca 1994, 274.)

Ensimmäinen säilynyt teos, joka sisältää laajemman puhekuvioiden sovelluksen musiikkiin on kanttori ja latinankielen opettaja Joachim Burmeisterin (n. 1564-1629) *Hypomnematum musicae poeticae*. Kirjan toisessa editiossa *Musica autoschediastike* (1601) Burmeister julistaa musiikin oration korkeammaksi muodoksi. *Musica autoschediastike* -teoksessa ja *Musica Poetica* -teoksessa (1606) Burmeister osoittaa Orlando di Lasson madrigaali esimerkkinään, miten puheopillisia keinovaroja voidaan käyttää hengellisessä vokaaliteoksessa. (Burmeister, sit. Palisca 1994, 287-288.)

Termi *musica poetica* on olennainen johtolanka yrittäessämme ymmärtää, miksi puheoppia alettiin soveltaa musiikkiin. Termillä tarkoitetaan säveltämisen luovaa prosessia erotukseksi musiikin esittämiseen käytännössä. Termin käyttö sisälsi ajatuksen kreikkalaisesta sanasta *poieio*, joka tarkoittaa tekemistä, valmistamista ja luomista. (Palisca 1993, 8.) Ensimmäisen kerran termi esiintyy Heinrich Faberin käsikirjoituksessa *Musica Poetica* (1548). Myös Gallus Dressler käytti termiä teoksessaan *Praecepta musicae poeticae*. Seth Calvisius käytti kreikkalaista termiä

melopoeia (*melos* - sävel, *poiein* - luoda, valmistaa, tehdä) puhuessaan samasta asiasta eli *musica poeticasta* teoksessaan *Melopoiia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant* (*Melopoeia*, tai metodi melodian säveltämiseksi mitä yleensä kutsutaan *musica poeticaksi*; Erfurt, 1592.)

Musica reservata on epäselvempi termi, jolla mahdollisesti viitattiin vain eliitille ”varattuun” (it. *riservare* - varata) musiikinharjoitukseen. Nimellä tarkoitettiin myös tyylipiirteitä, kuten kromaattisuutta, enharmonisuutta ja tekstisisällön affektillista ilmaisua, jolloin musiikin tuli palvella tekstin tulkintaa. Adrianus Petit Coclico (n. 1500-62), alankomaalainen säveltäjä ja teoreetikko, joka väitti olleensa Josquin des Présin oppilas, käytti *musica reservata* -termiä opettajansa sävellysten yhteydessä ja motettikokoelmansa *Musica reservata* (1552) nimenä. Hän mainitsee termin ohjelma-julistuksen tapaan *Compendium Musices* -nimisen musiikin teoreettisen kirjoitelman (1552) esipuheessa.

Palisca erittelee herkkävaistoisesti *musica poetican*, *musica reservatan* käsitteitä kirjassaan *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (1994). Palisca kiinnittää huomiota *musica reservatan* ja *musica poetican* termien välillä oleviin yhtenevyyksiin. Hän spekuloi ajatuksella, voisivatko nämä kaksi termiä olla kuvataiteissa ja kirjallisuudessa käytetyn *manierismi*-termin musiikillisia muotoja, mutta ei päädy kannattamaan ajatusta. (Palisca 1994, 326.)

Musica reservatan ja *musica poetican* äkkivääryys, voimakas kromatiikka ja sanojen musiikillinen ilmentäminen koettiin 1500-luvun Italiassa usein liian radikaaliksi. Musiikillisilla kuvioilla kikkailu saattoi ärsyttää. Gioseffo Zarlino (1517-1590) suhtautuu kirjassaan *Le Istituzioni Harmoniche* (1558) torjuvasti puheen tyyllitaituruuden musiikilliseen soveltamiseen.

Kromatisistit ovat sitä mieltä, että mitä tahansa intervallia voidaan käyttää vokaalisävellyksessä huolimatta siitä, ettei sen muotoa tai lukusuhdetta ole löydettävissä [käytössä olevan] harmonian lukusuhteista. He perustelevat kantaansa näin: koska ääni kykenee muodostamaan minkä intervallin hyvänsä, ja koska on tarpeellista jäljitellä tavallista, tuttua puhetta sanoja lausuttaessa, kuten oraattorit oikeutetusti tekevät, ei ole epäsopivaa, että voimme käyttää intervaleja, jotka sopivat ilmaisemaan sanojen sisältöä, korostuksin ja muilla keinoin, sillä tavoin kuin lausumme ne puhuessamme, jotta ne liikuttaisivat tunteitamme. Tähän vastaan, että

se on erittäin epäsopivaa, koska normaalilla tavalla puhuminen on asia erikseen ja puhuminen moduloitaessa ja laulettaessa on toinen asia. En ole koskaan kuullut oraattorin (koska he väittävät olevan tarpeellista jäljitellä oraattoria, jotta musiikki liikuttaisi tunteitamme) käyttävän niin omituisia ja raakoja intervaleja kuin nämä [kromatisistit] käyttävät. (Zarlino, sit. Palisca 1994, 272.)

Kuitenkin Gioseffo Zarlino kertoo, kuinka kuulijat liikuttuvat nauruun tai kyyneliin kuullessaan eleganttia ja taitavasti resitoitua runoa musiikin säestämänä. Hän oli myös sitä mieltä, että yksinkertainen musiikki on omiaan vaikuttamaan mieleen toisin kuin moniääninen, oppinut ja keinotekoinen madrigaalitaide. (Palisca 1985, 371.)

4.3 Retoriikan ja musiikin yhteys 1600-1700-luvun Ranskassa

Retoriikkaa ja musiikkia yhdistämään pyrkiviä lausuntoja löytyy Ranskasta runsaasti. Eikä ihme, sillä retoriikka oli yksi oppiaine seitsemästä jesuiittojen *artes liberales* -järjestelmässä, joka hallitsi maan koulutusjärjestelmää aina 1700-luvulle asti. Jos keskiajalla retoriikan opetus käsitti myös kirjeiden ja virallisten asiapapereiden kirjoittamisen taidon, niin 1500-luvulle tultaessa Ranskassa retoriikka oli puhumisen ja kirjoittamisen taitoa myöskin kaunokirjallisuudessa mielessä. Retoriset taidot olivat osa yhteiskunnallista statusta. Koska musiikilla uskottiin olevan maaginen kyky värähtelevän ilman avulla tunkeutua sielumme sopukoihin, siksi reetorin oli välttämätöntä hallita musiikilliset keinot taiteessaan. Jean Molinetin *Art de rhétoric* vuodelta 1498 toteaa:

Kansankielistä runoutta kutsutaan rytmiseksi musiikiksi.
(Molinet, sit. Sloan 1990, 20).

Useissa ranskalaisissa lähteissä käsitteet ”säveltäjä”, ”taiteilija” ja ”oraattori” menevät sekaisin keskenään. Tämä kertoo meille paljon puheen ja musiikin yhteyksistä 1600-1700-lukujen taitteessa. Itse asiassa musiikin ja runouden ammattilaiset kirjoittavat kokonaisia kirjoja perustellakseen näiden kolmen ammatin yhtenevyyksiä. Vuonna 1702 Michel de Saint Lambert näkee vaivaa perustellakseen musiikin, runouden ja puhetaidon keskinäisten suhteiden kiinteyttä.

Koska minkään sävellyksen melodiaa ei ole sävelletty ilman ajatusta ja järkeä; se koostuu useista osista, joista jokainen on itsessään täydellinen; ja musiikkikappale muistuttaa melkoisesti retorista puhetta, tai oikeastaan retorinen puhe muistuttaa musiikkikappaletta: koska harmonia, lukusuhde (*le nombre*), mitta (*la mesure*), ja kaikki vastaava, josta taitava reetori on tietoinen puheitansa suunnitellessaan, kuuluu jopa luonnollisemmin musiikkiin kuin retoriikkaan. Oli miten oli, joka tapauksessa retorinen puhe muodostaa kokonaisuuden, joka muodostuu useista kappaleista; jokainen kappale koostuu virkkeistä, joista jokainen ilmaisee yhden kokonaisen ajatuksen; virkkeet koostuvat lauseista, lauseet sanoista, ja sanat kirjaimista; samalla tavalla musiikkikappaleen melodia muodostaa kokonaisuuden, joka on aina rakennettu eri taitteista (*reprises*). Jokainen taite on muodostunut lausekkeista (*cadences*), jokaisen lausekkeen ilmaistessa kokonaista ajatusta. Nämä lausekkeet ovat melodian virkeitä. Musiikilliset lausekkeet ovat koostuneet säkeistä (*membres*), ja säkeet koostuvat iskualoista, ja iskuala nuoteista. Siten nuotit vastaavat kirjaimia, iskualat sanoja, musiikilliset säkeet lauseita [tai lausekkeita], taitteet kappaleita, ja koko sävellys vastaa kokonaista retorista puhetta. (Saint -Lambert [1702] 1974, 14 .)

Musiikin asema on jopa sanoille alisteinen monissa ranskalaisissa 1600-1700-lukujen lähteiden kirjoituksissa.

Vielä vuonna 1754 ranskalaisen oopperan puolustaja Sieur De Rochemont sanoo:

Vaikka muusikko saattaa olla lahjakkaampi kuin runoilija, ja vaikka lahjojensa voimalla hän voi varmistaa oopperan menestyksen, hänen taiteensa on aina katsottu taiteessa toisarvoiseksi runouteen nähden. (De Rochemont, sit. Sloan 1990, 22.)

Kreivi Bernard Germain Lacépèden viesti on pitkälti sama hänen sanoessaan (1785), että musiikin tehtäväksi näyttää tulleen sanojen vahvistaminen ja säestäminen (Lacépède, sit. Sloan 1990, 22).¹⁶ Diplomaatti ja historioitsija Jean-Baptiste Dudosille musiikki oli yksi kolmesta keinosta, jolla ihmiskunta on keksinyt vahvistaa runouden vaikutusta (Dubos, sit. Sloan 1990, 22).¹⁷

Sanan ja sävelen kiinteän yhteyden ilmeisin manifesti Ranskassa on 1600-luvulla kehittynyt ranskalainen resitatiivi. Sen kehittymiseen vaikuttivat muiden muassa

¹⁶ Lacépède, Bernard Germain *La Poétique de la Musique* 1785 Paris: Lacépède. Kreivi de Lacépède oli aikansa näkyvimpiä intellektuelleja. Häntä pidetään yhtenä modernin biologian perustajista. Hän oli myös amatöörisäveltäjä ja taitava cembalisti ja sellisti. Hän julkaisi vuonna 1781 fysiikkaa käsittelevän esseen *Essai sur L'électricité naturelle et artificielle*.

¹⁷ Dubos, Jean-Baptiste *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* 1719 Paris.

säveltäjät Pierre Guèdron, Michel Lambert, Robert Cambert ja Jean-Baptiste Lully ja näytelmäkirjailija Jean Racine. Kantaattisäveltäjillä oli siis käytössään jo valmiiksi muotoiltu tyyllilaji, jota he vuorostaan kehittivät dramaattisempaan suuntaan. Kantaattien säveltämisajankohdan kannalta resitatiiviin liittyvä tärkeä lähde on Grimarestin *Traité de récitatif* (1707). Teoksessa resitatiivi määritellään ”lukemisen, ääntämisen, deklamoinnin, tekstin laulamisen taidoksi ääntämisen ja jaksottamisen sääntöjä noudattaen”. (Grimarest, sit. Sloan 1990, 39.)

Grimarestin mukaan musiikki on kieli, joka välittää ajatuksia ja tunteita. Säveltäjän tehtävä on täten olla kääntäjä, joka kaikkien taiteen sääntöjen mukaan ilmaisee samat ajatukset ja tunteet kuin runoudessakin. Seitsemännessä luvussa Grimarest luettelee viisitoista passiota (tunnetilaa) ja niitä vastaavat aksentit (äänen korostukset, taivutukset ja värin vaihtelut). Jotkut passiot voivat olla esitettävissä useammalla tavalla. Grimarest luettelee puheen kuvioita, jotka on esitettävissä aksentein. Esimerkiksi *exclamatio* (huudahdus) vaatii äänen voimakasta kohoamista. *Climax* on tulkittavissa voimakkaalla ja ylpeällä äänellä, *ironia* puolestaan vaatii venyttelevää ja pilkallista sävyä, *epistrophe*-kuvion (toistuva sana peräkkäisten lauseiden lopussa) toistuva sana tulisi lausua voimakkaammin toisessa lauseessa. *Prosopéia* ilmaistaan näyttelemällä tekstissä mainittua, mutta paikalta puuttuvaa henkilöä. Grimarest antaa myös neuvoja roolihahmojen karakterisointiin. Hän kuvaa esimerkiksi, miten juoppoa esittävän tulisi lausua repliikkinsä. Äänen tulisi olla kirkas, mutta repliikkien tulisi olla ääneltään epävakaita ja niiden tulisi katketa välillä nikotuksiin. Hän kuvaa monia tapoja saada roolihahmo koomiseksi epätasaisin, kiirehtivin, katkeilevin tai mumisevin äänin. (Grimarest, sit. Sloan 1990, 41.)

4.4 Bernard Lamyn l’Art de parler, Puhetaito

Bernard Lamy (1640-1715) sovelsi teoksessaan *l’Art de parler* (1670) retoriikan opettamien puheen kuvioiden vaikutuksen koskemaan musiikkia. Artikkelissaan *Bernard Lamy, rhetorician of the passions* (1970) William G. Waite kuvaa Lamyn käyttävän teoriansa pohjana paitsi antiikista peräisin olevaa puheoppia, retoriikkaa, niin myös uutta mekanistista käsitystä ihmisen tunteista.¹⁸ Waiten mukaan näistä

¹⁸ Erityisesti Lamyyyn vaikutti vuonna 1650 julkaistu René Descartesin *Passions de l’âme*.

kahdesta suuntauksesta kasvoi oppi tunneilmaisusta, jonka saksalaiset kirjoittajat myöhemmin nimittivät affektiopiksi (*Affektenlehre*). Waite kiinnittää huomiota siihen, että Johann Adolph Scheibe uskollisesti seurasi Bernard Lamyn ajatuksia aikakauslehdessään *Critischer Musicus* (1745). Johann Adolph Scheibe kirjoittaa:

Sama koskee musiikkia kuin puhetaitoa ja runouttakin. Kummallakaan näistä hienoista taiteenaloista ei olisi sitä tulta, eikä voimaa liikuttaa, jos niiltä otettaisiin pois figuurien käyttö. Voitaisiinko todellakin nostattaa ja ilmaista tunteita ilman kuvioita? Ei missään tapauksessa. Nämä kuviot ovat itse asiassa tunteiden puhetta, kuten sanoo Gottsched teoksessaan *Critische Dichtkunst* jäljitellen Lamyä. (Scheibe, sit. Waite 1970, 388-389.)

William G. Waite huomioi, että molemmat saksalaiset kirjoittajat (Scheibe ja Gottsched) pitävät itse asiassa Lamyä alkuperäisenä lähteenään. (Waite 1970, 388.)

Bernard Lamyn perusajatus oli se, että koska puheen kuviot, *figures* ovat korvaamattomia tunteiden herättämiseksi, niin sama on sovellettavissa musiikin sävelkuvioihin. Suurin ero verrattaessa Lamyn teosta muihin ajan retoriikkaa käsitteleviin teoksiin on siinä, että kuvioden ”vaikutus” haluttiin nähdä René Descartesin tunteiden luokitusten ja tunteiden fyysisten ilmenemismuotojen pohjalta. Lamy on tavallaan samoilla linjoilla kuin antiikin aikaan *ethos*-oppia kritisoinut Filodemos siinä, että hän halusi selittää musiikin vaikutukset ilman mystiikkaa. Lamyn mukaan musiikki kykenisi jopa ilman sanoja tuottamaan monimutkaisia tunne-elämyksien ketjuja. Myös selittäessään musiikin vaikutuksien syitä Filodemos ja Lamy olivat samoilla linjoilla molempien kuvatessa myös eräänlaista kuulokuvien aiheuttamaa mielikuvien ketjureaktiota. Lamy kuvasi retoriikkaa ja tunneilmaisua pikemminkin logiikaksi kuin vain säännöiksi. Ajattelun prosessit määräisivät hänen mukaansa puhe-, tunne- ja musiikki-ilmaisun aitouden.

Lamylle kieli on yhtä lailla ääntä kuin ajatuksia. Näin hän tulee sisällyttäneeksi kirjaansa ajatuksen, että musiikillisen ja puhutun äänen periaatteet ovat samat. Määritellessään äänen miellyttävyyteen vaikuttavia seikkoja Lamyn antama luettelo on lähes identtinen Descartesin *Compendium Musicae* -teoksen (1618) luettelon kanssa. Hän sanoo tajuntaan tunkeutuvan äänen olevan periaatteessa miellyttävä, mikäli ruumiin tasapaino ei järky. Tarkkuus ja selkeys on yleensä miellyttävää.

Äänien samanlaisuus on kiinnostavaa, samoin niiden erilaisuus. Näiden kahden ilmiön vaihtelu on kiinnostavaa. Jotta korva voi vertailla kuulemiaan ääniä, on tärkeää kuulla äänet ilman huomattavaa keskeytystä. Yllättyminen ei ole mahdollista ilman sitä edeltävää tunnistamisen prosessia.

Bernard Lamy on myös avainhenkilö tutkimuskohteena olevien ranskalaisten kantaattien kannalta teoksensa *l'Art de parler* (1675) julkaisuajankohdan huomioon ottaen. Jo hänen aikalaisensa pitivät teosta merkittävänä. Se käännettiin heti sekä saksaksi että englanniksi. (Waite 1970, 389.) Kirjansa esipuheessa Lamy määrittelee puheen kuviot (*figures*) ilmaisuiksi, jotka ovat tunteiden luonnehdintoja (*Les caractères des passions*). Puheessa olevia ilmaisuja, jotka on merkitykseltään irroitettu normaalista yhteydestään ja lainattu uuteen, erilaiseen yhteyteen, hän kutsuu *troopeiksi* (*expressions empruntées*). Lamy määrittelee puheen kuvioiden olevan sielun aseita henkisissä taisteluissa. (Lamy 1741, 17.) Tässä huomaamme taas retoriikan ja affektiopin teemojen läpäisevän toisensa. Molempien käsitteiden kohdalla olemme tekemisissä todellisuuden jäljittelyn, *mimesiksen* kanssa.

Lamyn kirja on erittäin perusteellinen. Luvuissa käydään läpi kuvitteellisesti ihmiskielen syntyminen viittomista, äänteistä aina sanoihin ja monimutkaisiin ilmaisiin saakka. Teoksen ensimmäisessä kirjassa Lamy rohkaisee lukijaa ajatusleikkiin:

Käyttäkäämme runoilijan vapautta ja antakaamme maasta tai taivaasta ilmestyä ihmisheimon, joka ei osaa puhua.

Lamyn mukaan ihmisheimo siirtyisi hyvin pian ilmaisemaan itseään äänteillä, koska viittilöinti olisi epätyytyttävää ja hankalaa. (Lamy 1741, I/ I, 1.)

Teoksessaan Lamy sanoo erilaisten tapojemme puhua johtuvan tunteista. Teoksensa toisessa kirjassa kuvaa tunteita erityiseksi kieleksi (*un langage particulier*) (Lamy 1741, 137-138). ”Sanalla sanoen, tunteet toimivat ihmissydämessä kuten tuulet merellä, jotka toisinaan puskevat vedet rannikolle, toisinaan taas saavat sen palaamaan meren syliin; ja melkein samalla hetkellä nostavat veden keskelle maata.” Lamy katsoo tunteiden olevan sinänsä hyviä (*bonnes en elles-mêmes*), mutta niiden säännöstelemättömyys on ”rikollista”. Lamy antaa ohjeita tunteiden nostattamiseksi kuulijoiden sisimmässä. Viidennen kirjan luvussa XV tullaan johtopäätökseen, jonka

mukaan kuulijat saa innostumaan, jos puhuja ensin itse syttyy puhumastaan aiheesta. ”Puhujan on eläydyttävä: Sydämemme tulee syttyä liekkiin, tohtisinko sanoa, sydämen tulee olla kuin tulipesä, jossa sanamme ovat täynnä sitä tulta, jonka haluamme syttyvän toisten sydämessä.” (Lamy 1741, 415).

4.5 Ranskalaiset kantaatit ja retoriikka

Musiikillinen retoriikka oli tulkinnanvarainen apukeino musiikin ymmärtämiseen jo kukoistusaikanaan (1600-1700-luvuilla). Kyse oli kielen ja musiikin perustana olevien rakenteiden jonkinasteisesta rinnastamisesta. Musiikillisen retoriikan kirjalliset lähteet ovat sisällöltään ristiriitaisia ja terminologialtaan vaihtelevia. Koska 1700-luvun ranskalainen lähdekirjallisuus ei musiikissa ilmenevistä retoriikan ilmiöistä puhuessaan käytä kuvio-opin terminologiaa, olen itsekkin pitäytynyt vain yleisluontoiseen analyysiin.

Tärkeintä on mielestäni ymmärtää se, että tuon ajan ranskalaiset säveltäjät kokivat retoriikan ja musiikin jollain tasolla läheisiksi ilmiöiksi. He eivät kuitenkaan halunneet eritellä tarkkaan käyttämiään musiikin retorisia kuvioita. Hyvänä esimerkkinä voi mainita Lamyn teoksen *l'Art de parler*, jossa musiikillisen retoriikan kuvioita ei mainita yksityiskohtaisesti. Lamy väitti kuitenkin retoriikan lainalaisuuksien koskevan myös musiikkia.¹⁹ Lisäksi monet musiikillisen retoriikan saksalaiset lähdeteokset levisivät myös Ranskaan.²⁰

Rameau kirjoitti retoriikan ja musiikin yhteyksistä, mutta vain yleisellä tasolla. Hän ei halunnut antaa sääntöjä retoriikan hyödyntämiseen musiikissa. Hän ei myöskään koskaan kirjoittanut luetteloa tai selvitystä musiikin retorisista kuvioista, vaan tuntui olevan kiinnostuneempi kirjoittamaan yläsävelsarjasta ja sen suhteesta harmoniaan. Silti Rameaun kantaatit ovat loistavia esimerkkejä monipuolisesta musiikin retorisesta ilmaisusta.

¹⁹ Kokonaan toinen asia on se, miten me muusikkoina haluamme suhtautua musiikilliseen retoriikkaan. Mielestäni mikään musiikillisen retoriikan ilmiö ei sido meitä taiteellisissa ratkaisuissamme. Musiikki on avoin kaikenlaisille tulkinnoille.

²⁰ Rameau oli todennäköisesti tutustunut Athanasius Kircherin teokseen *Musurgia Universalis* (Christensen 1993, 23). Toinen kantaattisäveltäjä Brossard oli tutustunut monipuolisesti aikansa teoreettisiin kirjoituksiin. Hänen kirjastostaan löytyi muun muassa otteita Burmeisterin kirjoituksista. (Brenet 1998, 52.)

Retoriikan hyödyntämisen perusajatus oli pyrkimys saada musiikki elävämmäksi puheenomaisin keinoin. Koetan käytännön muusikon työni antaman kokemuksen pohjalta ymmärtää retoriikan ilmenemistä kantaattien sävelkielessä erityisesti rakenteen ja taiteellisen kokonaisvaikutelman kannalta. Miten kantaattirunon tarina etenee? Mitkä asiat tarinassa tuodaan esiin? Mitkä kantaatin juonen kohdat ovat dramaattisimpia ja miten se kuuluu sävellyksessä? Koska kantaateissa on usein kysymys tarinoista, on tärkeää saada kertojan ääni ja sen inhimilliset painotukset kuulumaan selvästi.

Musiikin retorisen terminologian epäselvyydestä ja tulkinnanvaraisuudesta johtuen kantaattien musiikillista retoriikkaa koskeva analyysi on lähtökohtaisesti epätäydellistä. Olen ottanut esiin muutamia musiikillisen retoriikan kuvioita, mutta vain demonstroidakseni sitä, minkälaisia keinoja ajan säveltäjät halusivat käyttää tarinan käänteitä ilmentääkseen. Esimerkeiksi poimimani kuviot olen valinnut subjektiivisen musiikillisen näkemykseni perusteella. Analyysieni painopiste on kuitenkin yleisluontoisempien musiikin retoriikan tarkastelussa.

Olen käyttänyt analyysieni pohjana Dietrich Bartelin *Musica Poetica* -käsikirjaa [1985] 1997, joka perustuu muun muassa seuraaviin musiikillisen retoriikan alkuperäislähteisiin: Johannes Nucius: *Musica practicae* (1613), Joachim Thuringus: *Opusculum bipartitum* (1624), Joachim Burmeister: *Musica Poetica* (1643), Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* (1650), Christoph Bernhard: *Tractatus musicus compositorio-practicus* (n. 1657), Johann Gottfried Walther: *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), Mauritius Johann Vogt: *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719) ja Johann Adolf Scheibe: *Critischer Musicus* (1745). Bartelin teos toimii hyvin musiikillisen retoriikan kokonaisesityksenä.

4.5.1 Luettelo analyyseissa käyttämäni retorista kuvioista

Seuraavissa analyyseissani käyttämäni retoriset kuviot edustavat musiikillisen retoriikan yleisimpiä keinoja. Kuviot voivat perustua esimerkiksi erikoisiin intervaleihin, sävellajiin kuulumattomiin sävelkulkuihin, dissonanssirakenteisiin, ilmaisullisista syistä käytettyihin taukoihin, fuugamaiseen tai motiiviseen jäljittelyyn perustuviin rakenteisiin tai sanamaalailuun.

Kuvioiden nimet eivät ole määritelmällisesti täsmällisiä, vaan niiden käyttö on tulkinnallista. Terminologia on myös täynnä päällekkäisyyksiä. Samalla musiikillisella ilmiöllä voi olla useita, painotukseltaan hieman erilaisia nimityksiä. Kuvion nimi voi olla myös niin laaja, että siihen sisältyy erityistapauksina muita kuvioita. Musiikilliset esimerkit luettelossa annetuista kuvioista löytyvät luvuista 4.6 (*Morte di Lucretia*-kantaatin musiikillisen retoriikan kuvaus) ja 4.7 (*Orphée*-kantaatin musiikillisen retoriikan kuvaus).

Antithesis. Musiikillinen ilmaisu vastakohtaisille tunteille, harmonioille tai temaattiselle materiaalille (Bartel 1997, 197). Katso esimerkki 18 ja 24.

Aposiopesis. Yhdessä tai kaikissa äänissä esiintyvä tarkoituksellinen ja ilmaisullinen tauko, kenraalipausi (ibid., 202). Esimerkki 21.

Bombi. Samaa ääntä toistava nopea sävelaihe. Toistaminen tapahtuu yleensä neljän äänen sarjoissa (ibid., 212). Esimerkki 16.

Cadentia duriuscula. Nimitystä käytetään, kun kadenssissa juuri ennen lopettavia säveliä esiintyy epätavallisia, dissonoivia intervaleja (ibid., 213). Esimerkki 20.

Circulatio. Musiikillinen ilmaisu kiertelevälle liikkeelle. Yleensä kahdeksasosanuottien muodostamia pyöriviä tai aaltomaisia sävelkulkuja (ibid., 216-219). Esimerkit 13 ja 18.

Climax. Kokosävelellä nouseva tai laskeva sävelaihe (ibid., 220). Esimerkki 14.

Hypotyposis. Sanojen musiikillista kuvittamista, sanamaalailua (ibid., 307). Joskus puhutaan myös *madrigalisoinnista*. *Hypotyposis*-kuvion ero verrattuna *pathopoeiaan* on epäselvä. Käsittäisin *pathopoeian* sanamaalailuksi, jossa painotus on ilmaista sanoissa esiintyviä tunnekokemuksia. *Hypotyposis*-kuviota merkitsee konkreettisempaa sanamaalailua. Esimerkki 23 ja 24.

Mimesis. Termiä käytetään, kun melodisen aiheelman jäljittely ei ole kaikissa äänissä aivan tarkkaa. *Mimesis*-termi sisältää myös merkityksen, jonka mukaan jäljittely on epätarkkaa alkuperäistä melodista aiheelmaa pilkkaavassa mielessä (ibid., 324-325). Esimerkki 12, 17 ja 25.

Mutatio toni. Tavallisuudesta poikkeava sävellajin tai moodin vaihtuminen ilmaisullisista syistä (ibid., 334-335). Esimerkki 15 ja 19.

Palilogia. Teeman toistamista eri säveltasoilta, eri äänissä. Toistamisella pyritään saamaan teemalle tai aiheelmalle painokkuutta. *Palilogialla* on myös toinen, vastakkainen merkitys, jonka mukaan se tarkoittaa teeman toistamista samalta säveltasolta samassa äänessä (ibid., 342-343). Esimerkki 17.

Paronomasia. Melodisen aiheen toisto, jota on muunneltu tai johon on lisätty materiaalia, jotta se saadaan kuulostamaan painokkaammalta (ibid. 350). Esimerkki 13.

Parrhesia. Valmistamaton dissonanssi heikoilla tahdinosalla (ibid. 352). Esimerkki 20 ja 30.

Passus duriusculus. Melodinen aihe, joka perustuu kromaattisesti varioituun asteikkoon. Kulku on siis ”kovanpuoleinen”, koska siinä esiintyy sävellajiin kuulumattomia ääniä. Kulku voi olla nouseva tai laskeva (ibid. 357). Esimerkki 21.

Pathopoeia. Voimakkaan tunnekokemuksen musiikillinen kuvittaminen (ibid., 359). Esimerkki 22 ja 24.

Polyptoton. Melodisen aiheen toisto, mutta eri säveltasolta (ibid., 367). Esimerkki 23.

Repetitio. Melodisen aiheen toisto (ibid., 184). Esimerkki 14.

Saltus duriusculus. Dissonoiva, yli terssin ulottuvaa hyppy (ibid., 381). Esimerkki 20, 26 ja 30.

Suspiratio. Taukoja, joiden merkitys lyhyiden sävelkulkujen väleissä on jäljitellä lyhyitä huokauksia (ibid., 392). Esimerkki 21.

Synonymia. Ero verrattuna *paronomasiaan* on se, että paronomasiassa muunnellulla toistolla tavoitellaan painokkuutta. *Synonymia* taas on enemmänkin vain sitä, että muuntelulla ilmaistaan sama asia hieman uudella tavalla. Ero ei ole suurensuuri eikä kovin selväkään (ibid., 405).

Tirata. Asteikkoon pohjautuvaa nopeaa juoksutusta, joka ulottuu tyypillisimmillään oktaavin päästä päähän (ibid., 409). Esimerkki 12.

4.6 Morte de Lucretia -kantaatin musiikillisen retoriikan piirteitä

Montéclairin säveltämä kantaatti *Morte di Lucretia* ilmestyi osana hänen kolmatta kantaattikokoelmaansa vuonna 1728 (*Cantates à une, et à deux voix avec symphonie composée par Mr. Montéclair. Troisième livre*). Viitisentoista minuuttia kestävä teos on sävelletty laulajalle, kahdelle viululle sekä basso continuo-soittimille, kuten gamba, cembalo ja luuttu. Kantaatin muoto poikkeaa hieman kaikkein tavanomaisimmasta: instrumentaalijohdantona toimii preludi ja sen jälkeen seuraavat aariat ja resitatiivit seuraavassa symmetrisessä järjestyksessä: r1-a1-r2-a2-a3-a2-r3-a4-r4. Kolmas aaria on tulkittavissa myös toiseen aariaan sisältyväksi välisosaksi. Lisäksi sekä toisessa että neljännessä resitatiivissa on *accompagnato*- eli instrumentaalinen säästyksellinen osuus. Kantaatti loppuu poikkeuksellisesti neljännen resitatiivin *accompagnato*-osuuteen. Kantaatti on italiankielinen ja italialaisytylinen. Kuvaan kantaatissa esiintyviä musiikin retorisia ilmentymiä sekä sanallisesti että esimerkein. (Kuvissa käytetty lyhenne b.c. viittaa sanoihin *basso continuo*. Kirjaimet vl viittaavat viuluun.)

Kantaatti pohjautuu vanhaan roomalaiseen legendaan. Titus Livius (n. 59 eaa.-17 jaa.) kuvailee tapahtumien kulkua osana laajaa teostaan *Roman synty*. Liviuksen mukaan Rooman armeijan piirittäessä Ardean kaupunkia nuoret upseerit löivät vetoa siitä, kenen puoliso olisi hyveellisin. Mukana vedonlyönnissä olivat muiden muassa etruskikuninkaiden sukulainen ja latinalaisen Collatian kaupungin hallitsija Tarquinius

Collatinus ja kuninkaan poika Sextus Tarquinius. Kun Tarquinius Collatinus kutsui muut upseerit vierailulle kotiinsa, kävi ilmi, että hänen vaimonsa Lucretia ahkeroi kotona, kun muiden upseerien vaimot olivat juhlimassa miestensä poissa ollessa. ”Vaikka oli jo iltamyöhä, Lucretia istui talon sisähuoneessa kehräämässä palvelustyttöineen tulen valossa. Hän otti miehensä ja muut ystävällisesti vastaan, ja voitokas aviomies kutsui vieraanvaraisesti kuninkaan pojat aterialle.” (Livius 1994, 134-135.)

Tarquinius Collatinus siis voitti vedon. Sextus Tarquinius ei kuitenkaan tyytynyt tähän, vaan lähti muutaman päivän kuluttua salaviihkaa Roomaan. ”Pahaa-aavistamaton talon väki otti hänet ystävällisesti vastaan. Illallisen jälkeen hänet vietiin vierashuoneeseen, ja kun joka puolella oli rauhallista ja kaikki tuntuivat nukahtaneen, hän intohimonsa vallassa hiipi nukkuvan Lucretian luo paljastettu miekka kädessään.” (Ibid., 135.) Kun Lucretia heräsi, tunnusti Sextus Tarquinius hänelle rakkautensa, mutta sekoitti uhkauksia rukouksiinsa ja pyyntöihinsä.

”Kun Lucretia pysyi lujana eikä edes kuoleman pelko saanut häntä taipumaan”, kiristi Sextus Tarquinius lopulta Lucretiaa uhkaamalla turmella tämän maineen. Hän sanoi surmaavansa Lucretian ja yhden tämän miespalvelijoista ja laittavansa näiden ruumiit Lucretian vuoteeseen, ”jolloin leviäisi tieto, että nainen oli surmattu kesken alhaisen aviorikoksen.” Sextus Tarquinius lähti pois ”ylpeänä siitä, että oli kukistanut naisen kunnian”.²¹ Lucretia lähetti isälleen Roomaan ja miehelleen Ardeaan viestin, jossa pyysi kumpaakin tulemaan kiireesti paikalle. (Ibid., 135.)

Miehet tulivat paikalle muutamien todistajien kanssa. ”He yrittivät lohduttaa epätoivoista naista siirtämällä syyllisyyden rikoksen kohteesta sen tekijään: rikoksen tekee sielu, ei ruumis, ja missä ei ole tahallisuutta ei ole myöskään syyllisyyttä.” Lucretia sanoi: ”Huolehtikaa te siitä, mikä hänelle kuuluu. Minä puolestani katson olevani vapaa syyllisyydestä, mutta en rangaistuksesta. Älköön yksikään nainen tästedes vedotko Lucretian esimerkkiin, jos jää eloon kunniattomana!” Hän iski sydämeensä veitsen, jonka oli kätkenyt vaatteensa alle. (Ibid., 136.)

²¹ Liviuksen ilmaisu ”kukistanut naisen kunnian” tarkoitti siis raiskausta.

”Kietoutukoot myrtit häväistyn ruumiini peitoksi”, laulaa Sextus Tarquiniuksen raiskaama Lucretia. Myrtti eli Korsikan pippuri oli perinteisesti pyhitetty Venuksen, rakkauden jumalattaren palvontaan.²² Tummalehtisen, tuoksuvan ja valkokukkaisen kasvin kasvaminen Lucretian ruumiin peitoksi symbolisoi kantaatissa sovitusta. Lucretian ajatuksissa risteilevät epätoivon ja hädän tunteet on runoissa eritelty tarkkaan. Musiikkia käytetään kuulijoiden tunteiden herättämiseksi ja äkillisten mielenmuutoksien ilmentämiseksi 1700-luvun keinoin.

Lucretian Kuolema
kantaatti yhdelle äänelle, kahdelle viululle
ja basso continuolle
runoilija tuntematon

Morte di Lucretia
Cantata a voce sola, con due violini e il basso

Resitatiivi:
Pysäytä, Tarquinius, askeleesi,
sillä kun jo olet Collatinukselta,
korkea-arvoiselta puolisolta,
oi hävytön, riistänyt kunnian,
anna onnettoman Lucretian edes kuolla,
anna julman teräksen vuodattaa hänen vertaan,
jotta hänen syyllisyyttään palvelisi
sopiva väri (oi voi) veren väri!

Recitativo. Presto
Ferma, Tarquinio il passo,
E già che a Collatino,
al gran consorte,
O lascivo, togliesti il proprio honore,
A Lucretia infelice hor dà la morte,
E fà ch' il crudo acciar la renda esangue,
Servendo alla sua colpa
Di con degno color (ahi, lassa!) il sangue.

Kantaatti alkaa dramaattisen myrskyisellä instrumentaalisella johdannolla (esimerkki 12.), jonka laulajan ”*Ferma, ferma*” (Seis, seis) -huudahdus keskeyttää. Prinssi Sextus Tarquinius on juuri paennut rikospaikalta ja jättänyt tyrmistyneen Lucretian kuin valokeilaan. Melodisia aihelmia toistellaan samoissa ja eri äänissä, niitä monin tavoin varioiden. Aihelmiin lisäillään uutta materiaalia ja niitä käytetään osana sekvenssien materiaalia. Aihelmien jäljittely ei ole kuitenkaan aivan tarkkaa (*mimesis*-termin toinen merkitys). Melodisten aihelmien pohjana on muun muassa nopeaa *tirata*-kuviointia (Bartel 1997, 409.) *Tirata*-kuviot luovat kiehuvan intensiivisen tunnelman. (Esimerkki 12, tahdit 1-4.)

²² Raamatussa Aatami ja Eeva saivat paratiisista mukaansa sovitusta symboloivan myrtinoksan.

Morte di Lucretia. Cantata a Voce Sola, con due Violini ed Basso. Da Michele Montecclair.

Presto.

Violini.

b.c.

5

11

Recitativo.

voce

Ferma, ferma Tarquinio il passo, e già che à Colla. =

b.c.

Esimerkki 12. Kantaatti *Morte di Lucretia*, instrumentaalinen johdanto, *prélude*. *Tirata*-kuviointia esiintyy esimerkiksi tahdeissa 1–4. Nopeaa oktaavijuoksutusta jäljitellään ensin viuluissa, sitten basso continuossa (tahdit 1–3). *Bombi*-kuviointia tahdissa 16.

Ensimmäinen aaria

Aaria 1:
Minne menet, armoton julmuri?
Tuo takaisin kunniani!
Sinä pakenet (voi, julma Kohtalo),
ja jätät minut sydämen tuskaan.

Aria 1. *Largo et affettuoso*
Dove vai, crudo spietato?
Riedi e tornami l'honor!
Tu t'enfuggi (ahi, fiero Fato),
E mi lasci il duol al cor.

Ensimmäisen aarian (esimerkki 13) alussa continuon kiertelevä *circulatio*-kuvi sopii hyvin sanoihin, joissa kysytään: "*Dove vai, crudo spietato?*" (Minne menet, julma

petturi?) Laulun melodiaa varioidaan monipuolisesti. Toistuvan säkeen loppua muunnellaan, mitä retorisena kuviona kutsutaan nimellä *paronomasia*. (Ibid., 350.)

1 *Aria. VV. Vnussoni*

violini

b.c.

voce

b.c.

14

voce

b.c.

20

crudo Spietato Riedi e torna mi l'honor, Riedi e torna mi l'ho -

Esimerkki 13. Kantaatti *Morte di Lucretia*, ensimmäinen aaria, *paronomasia*. Laulun ensimmäinen säe toistuu (tahdista 18 alkaen) samoin sävelin, mutta uusin lisäyksiä (tahdit 22–24). *Circulatio*-kuviointia bassossa esimerkiksi tahdeissa 1–11.

Ensimmäisessä aariassa käytettyjä retorisia keinovaroja on myös *repetitio* eli melodisen aiheen toisto ja *climax* eli kokosävelellä nouseva tai laskeva sävelaihe. Nuottiesimerkki 14.

Esimerkki 14. Kantaatti *Morte di Lucretia*, ensimmäinen aaria. Lauluäänessä sanoilla *tu t'en fuggi* melodisen aiheen toisto eli *repetitio* tahdeissa 41–44. Kokosävelellä nousevaa aihetta (*climax*) ylimmässä äänessä tahdeissa 36, 37, 42 ja 43.

Toinen resitatiivi

Resitatiivi:

Hullu! Kuinka hourailletkaan?
Etkö näe,
ettei petturi kuule sinua?
Että hän vain pilkkaa sinua,
riemuiten petollisesta rikoksestaan!

Ja sinä, onneton, ravistat tuuleen
tuskasi, valituksesi ja piinasi.
Käänny siis sisimpäsi puoleen,
ja muista,
että sinut on häväisty,
siispä sinun on näytettävä Roomalle
ja Maailmalle,
että kunnioittoman on kuoltava.
Katkaise suonesi,
avaa kätesi,
roomalainen sydän ei pelkää.

Recitativo:

*Ma folle! E che vaneggi?
E non t'avvedi
che il traditor non t'ode?
Anzi te sola hor prende a scherno,
Trionfando il felon della sua frode.*

*E tu, infelice, hor spargi al vento
Le doglie, le querele, e il tormento.
Torna dunque in te stessa,
e ti ramenta,
Che già sei resa infame,
Onde mostrar tu devi a Roma
e al Mondo
Che chi non hà più honor deve morire.
Svenati dunque,
e intanto apri la mano,
Cio che non sà temer core Romano.*

Toinen resitatiivi kuvaa Lucretian mielenliikkeitä, kun hän alkaa käsittää tilanteensa umpikujan. Esimerkin 15 tahdissa 10 kuullaan lopuke E-duuriin, mutta jo seuraavassa tahdissa sävellajituntumaa horjutetaan ja musiikki vaeltaa (sävellajia vakiinnuttamatta) kohti Fis-duuri-sointua (tahti 16). Fis-duurista tipahdetaan A-duuriin ilman kadenssia (*mutatio toni*) paikassa, jossa Lucretialle sanotaan "käänny

sisimpäsi puoleen”. Resitatiivi jatkuu kohti sotaistaa *accompagnato*-jaksoa, jossa Lucretia sanoo näyttävänsä Roomalle ja maailmalle, että sen, jolla ei ole kunniaa, on kuoltava. (Esimerkki 15.)

The musical score for Example 15 consists of five systems of music. The first system is marked '1 Recit°' and features a vocal line (voce) and a basso continuo line (b.c.). The lyrics are: 'Ma folle! e che vaneggi, E non tau-ve-di'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'che il traditor non t'ode, Anzi te Sola hor prende à'. The third system starts at measure 8 with lyrics: 'Scherno, Trion-fando il fe-lon della sua frode..'. The fourth system starts at measure 11 with lyrics: 'tu in fe-lice, hor spargi al vento le doglie, le que-'. The fifth system starts at measure 15 and includes a guitar part (Galle) and lyrics: 'rele, et il tormento. Torna dunque in te Stessa,'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Esimerkki 15. Kantaatti *Morte di Lucretia*, toinen resitatiivi. Kadenssi E-duuriin tahdissa 10. Tahdista 11 alkaen harmoninen kulku Cis-duuri-soinnun sekstikäännöksen kautta Fis-duuri-sointuun. Sotaisaan A-duuriin tullaan rajun, äkkinäisen sävellajinvaihdoksen kautta, ilman valmistavaa kadenssia tahdissa 17 (*mutatio toni*), kun Lucretian on "käännyttävä sisimpänsä puoleen."

Sotaisassa A-duuri-jaksossa (esimerkki 16.) jousien kiihtyneet, samaa ääntä toistavat kuudestoistaosat vahvistavat uhmakasta vaikutelmaa. Retoriikassa toistuvista, samaa ääntä toistavista nopeista sävelaiheista puhutaan nimellä *bombi*.

19

violino

violino

voce

b.c.

E ti ramenta, che già Sei resa in-fame, Ondemstrar tu

23

devi à Roma, e al Mondo, che chi non hà più honor

27

deve mo.rirc.. Svena. ti dunque,

Esimerkki 16. Kantaatti *Morte di Lucretia*, osa toista resitatiivaa. Jousien kiihtynyttä *bombi*-kuviointia tahdeissa 19–29.

Toinen aaria

Aria *Vivace*:

Rohkeutta, sieluni,
käy päin kuolemaa,
koska kunnia on menetetty.

Aria. *Vivace*.

*Coraggio, miei spirti,
La morte incontrate,
Se perso è l'honor.*

Toisen aarian sanamaalailuksi voisi lukea teeman fanfaarimaiset sisääntulot, jotka mahdollisesti kuvittavat Lucretian päättäväisyyttä ja moraalista voittoa. *Bombi*-kuviointi lisää kiihtynyttä vaikutelmaa. Muuten aaria turvautuu ennen kaikkea osan sisäisen musiikillisen materiaalin jäljittelyyn.

Aaria hyödyntää fuugamaisen jäljittelyn keinoja. Voidaan myös puhua melodista toistoa hyödyntävistä kuvioista. Tärkeintä on mielestäni ymmärtää, että puhtaan fuugamaisen jäljittelyn ja tavallisen imitoinnin välillä on monia musiikillisen jäljittelyn muotoja, joiden monimuotoisuus antaa tämäntyyppiselle musiikille vaikutelman ikään kuin hetkessä tapahtuvasta keksinnästä.²³ Toisaalta samojen musiikillisten aiheiden taloudellinen työstäminen vahvistaa musiikin yhtenäisyyttä. Fuugamaista jäljittelyä hyödyntävistä musiikillisen retoriikan keinovaroista on mukana mm. *paronomasia*, jolloin toistuvan säkeen loppua muunnellaan. (Esimerkin 17 ylimmässä äänessä alkava melodinen aihe (tahdit 1-4) toistuu toiseksi ylimmässä äänessä (tahti 5), mutta jatkuu uusin lisäyksin (tahdeissa 8-10, toiseksi ylin ääni).

Ylimmän viulun ensimmäisessä tahdissa esittelemää aihetta muunnellaan toisen viulun ja continuo sisääntuloissa tahdeissa kaksi ja kolme, jolloin kyse voisi olla *synonymiasta*. Muuntelu on kuitenkin vähäistä (*mimesis*), ehkä pikemminkin on kyse siitä, että melodista aihelmaa toistetaan, muttei kokonaan. Myös termi *palilogia* sopisi kuvaamaan toisen aarian alun jäljittelyä. Se tarkoitti teeman toistamista eri säveltasoilta, eri äänissä. Toistamisella pyrittiin nimenomaan saamaan teemalle tai aihelmalle painokkuutta. (Esimerkki 17.)

Toisaalta aarian alun jäljittely on jo hyvin lähellä sitä, mitä tuohon aikaan ymmärrettiin fuugana. Termi *fugue* ei 1700-luvun alussa viitannut pelkästään kaikkein ankarimpaan fuugamaiseen jäljittelyyn, vaan fuugaksi kutsuttiin jäljittelyä, jossa teemaa jäljitellään priimin, oktaavin, kvartin tai kvintin päästä. (Brossard [1705] 1965, 27-28 ja 35-36.)

²³ Näitä muotoja ovat muun muassa *synonymia*, *palilogia*, *paronomasia*, *polyptoton* ja *repetitio*. Katso kohta 4.5.1.

Esimerkki 17. Montéclairin kantaatin *Morte di Lucretia*, toisen aarian alku (tahdit 1–12). *Paronomasia* tahdeissa 1–9. Ylemmän viulun esittelemä aihe toistuu alemmalla viululla, mutta jatkuu uusin lisäyksin (tahdit 8–10). Viulujen ja continuon sisääntuloissa toistellaan samaa melodista aihelmaa, mutta ei ankaran fuugamaisessa mielessä. Continuon sisääntulossa teema on lyhyempi. *Bombi*-kuviointia tahdeissa 10–12.

Kolmas aaria

Adagio.
Kietoutukoot myrtit [peitoksi]
ruumiin, jonka häpäisi
petollinen rakkaus.

Adagio.
Circondino i mirti,
Le membra violate
Da un perfido amor.

Kolmannen aarian *circulatio*-kuvio sopii hyvin sanoihin, joissa Lucretia toivoo myrtinlehtien kasvavan häväistyn ruumiinsa peitoksi. (Esimerkki 18.) Jousien kiertelevä aihe luo voimakkaan kontrastin basso continuon ja myöhemmin muissakin äänissä esiintyvien lyhyiden äänten muodostaman tekstuurin välille. Lyhyet, staccatoiksi merkityt äänet, pysähdyttävät tunnelman, kun lehvästön köynnösmäinen kasvamisen taas luo liikettä. Tällaisia kontrastoivia tekstuureja kutsutaan musiikin retoriikassa nimellä *antithesis*.

8

violino

violino

voce

b.c.

Staccato

Cir.con.di noi mir-ti, Le membra violate, Dà un perfido a-

Staccato. Tasto Solo.

14

mor: Cir.con.di noi mir-ti, Le membra vio-late, Dà un

Esimerkki 18. Kantaatti *Morte di Lucretia*, kolmas aaria. *Antithesis* jousien kiertelevän aiheen (*circulatio*-kuviointia) ja basso continuon lyhyiden äänten välillä. Välillä lyhyitä staccatoja esiintyy myös viuluilla (tahdit 13 ja 14 ensimmäisessä viulussa sekä tahdeissa 16–18 toisessa viulussa).

Kolmas resitatiivi vaihtaa sävellajin edeltävän aarian A-duurista yhtäkkiä F-duuriin. F-duuriin pudottaudutaan ilman välittävää modulointia. Syntyvä vaikutelma sopii sanoihin, joissa Lucretian otsalle kihooa "kalmanhiki". (Esimerkki 19.) Sävellajin vaihto tapahtuu ilmaisullisista syistä (*mutatio toni*).

Kolmas resitatiivi

Resitatiivi:

Hänen kasvonsa sinertävät
jo kalmanhiestä,
ja avonaisesta haavasta
pyrkivät irtaantumaan sielu ja elonhenget.

Recitativo

*Di mortale sudor
già tinto è il volto,
E per l'ampia ferita,
Cerca hormai di sortire e spirito, e vita.*

63

violini

voce

nor.

b.c.

1

Adagio

Adagio

Circen-di-noimirti,

1

Recitat.^o

voce

Di mortale Sudor, già tinto è il volto, E per l'ampia fe-

b.c.

4

-rita, Cerca hor mai di Sortir e Spir-to, e vita.

Esimerkki 19. *Mutatio toni*. Edellinen *da capo* -aria on loppunut A-duuri-sointuun (tahti 1), josta pudotaudutaan kolmannen resitatiivin F-duuriin ilman uuteen sävellajiin valmistavaa kadenssia.

Seuraavassa, neljännessä aariassa Lucretia pyytää ensin apua jumalilta löytääkseen tien Elysionin kedoille ja tappaa sitten itsensä. Avunpyynnöt kulkevat musiikissa voimakkaan dissonoinnin kautta. Montéclair käyttää monia dissonointiin perustuvia retorisia keinovaroja. Esimerkin 20 dissonanssit tahdeissa 15-17 näkyvät esimerkiksi *basso continuo* -numerointia katsomalla. Tahdissa 1 dissonoivat intervallit nooni ja

septimi purkautuvat kuitenkin normaalisti alaspäin. Tahdissa 16 basso laskee puolisävelaskeen verran. Samaan aikaan samassa tahdissa vähennetty kvintti basson h-sävelellä muuttuu ylinousevaksi kvartiksi basson b-sävelellä. Tahdin 16 vähennetty kvintti on valmistettu (valmistus tahdissa 15), mutta seuraavan soinnun tritonus (tahdissa 16 basson b-sävelellä) jää ilman valmistusta. Tahdin dissonoiva nelisointu (basson h-sävelellä) puretaan uuteen dissonoivaan nelisointuun (basson b-sävelellä). Kyseessä on retorinen keinovara, joka sallii äänenkuljetuksessa otettavan vapauksia. Ankarimman äänenkuljetusopin mukaan dissonanssit tulisi valmistaa. Tällöin ne osuisivat koulumaisimmassa tyyliässä painaville tahdinosille. Valmistamattomia ja yllättäviä dissonansseja käytettiin ilmaisullisista syistä.²⁴ Kun valmistamattomia dissonansseja esiintyy heikoilla tahdinosilla, voidaan puhua musiikin retorisesta kuviosta, jonka nimi on *parrhesia*. Nämä edellä mainitut ehdot täyttyvät esimerkin 20 tahdissa 16 toisella neljäsosalla basson b-sävelen ja laulun e-sävelen välillä.

Dissonoivaa, yli terssin ulottuvaa hyppyä kutsutaan retoriikan kuvio-opin mukaan nimellä *saltus duriusculus*. Tällainen hyppy on neljännessä aariassa esimerkin 20 tahdeissa 16 ja 17 laulun g- ja cis-sävelien välillä (tritonus). Neljännessä aariassa esiintyy myös *cadentia duriuscula* eli kuvio, jossa epätavalliset intervallit kadenssissa juuri ennen lopettavia säveliä yllättävät kuulijan. Kaksi ylintä ääntä muodostavat keskenään yllättävän intervallin esimerkin 20 tahdissa 24 viimeisellä kuudestoistaosalla (sävelet b ja fis).

Neljäs aaria

Aaria Adagio:
 Auttakaa, oi Jumalat,
 ja opastakaa onnettomalle
 tie Elysionin Kedoille.
 Menehdyn, voi Taivas,
 ja jo surmaan itseni
 kohtalokkaalla kuoloniskulla.
 Oi isänmaa! Oi Collatinus! !
 Kuolen, hyvästi!

Aria. Adagio
Assistetemi, oh Dei,
e a un infelice Additate
la strada a' Campi Elisi.
Io manco, O Cieli,
io manco e già m'assale
Della morte fatale il colpo rio.
O Patria! O Collatino!
Io moro, addio!

²⁴ Kirnberger kirjoittaa tällaisesta vapaammasta harmonian käsittelystä teoksessaan *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–79). Hän kutsuu tyyliä ”kevyeksi” ja liittää sen maalliseen musiikkiin. (Kirnberger 1982, 99–102.)

15.

violino

violino

voce

te. te. mi Assisistete mi oh Dei! E' un in fe. li. ce,

b.c.

21

addi. ta. te. la Strada, A' campi E. lisi.

Esimerkki 20. Kantaatti *Morte di Lucretia*, neljäs aaria. Tahdissa 15 noonin ja septimin purkaukset alaspäin. Tahdissa 16 valmistettu vähennetty kvintti (basson h-sävelellä) ja valmistamaton ylinouseva kvartti (basson b-sävelellä). *Parrhesia* tahdin 16 toisella neljäsosalla, basson b-sävelellä (basson b-sävelen suhde laulun e-säveleen). *Saltus duriusculus* eli dissonoiva hyppy (yli terssin ulottuva) tahdeissa 16 ja 17 laulun g-sävelen ja cis-sävelen välillä. *Cadentia duriuscula* kahden ylimmän äänen välillä tahdin 24 viimeisellä 16-osalla (ylimmän viulun b-sävelen ja alemman viulun fis-sävelen välillä).

Neljännessä aariassa esiintyy myös taukoon perustuvia retorisia tehokeinoja. Esimerkissä 21 esiintyy *aposiopesis*-niminen kuvio. Sillä tarkoitetaan yhdessä tai kaikissa äänissä esiintyvää taukoa, kenraalipaussia. *Aposiopesis* on tarkoituksellisesti ja ilmaisullisesti merkityksellistä hiljaisuutta, jota sävellyksissä usein esiintyy ”kuolemaan tai ikuisuuteen viittaavissa paikoissa” (Bartel 1997, 203).²⁵ Esimerkissä kaikki muut äänet vaikenevat, vain Lucretian viimeiset sanat kuuluvat lyhyiden,

²⁵ Ero *abruptio*-nimiseen kuvioon on melko vaikeasti määriteltävissä, mutta nimensä mukaisesti *abruptio* viittaa enemmän keskeyttämiseen. Olennaista on huomata, että tässä esimerkissä äänet kyllä keskeytyvät, mutta kadenssin (tahti 38) jälkeen. *Abruptiosta* annetuissa esimerkeissä kadenssi on usein jotenkin epätäydellinen tai osittain keskeytynyt. (Bartel, 168–169.) *Tmesis* puolestaan tarkoittaa taukoja, jotka äkillisesti katkaisevat tai pirstovat melodiana. Myös *tmesis*-kuvioista annetut esimerkit ovat hyvin samantapaisia kuin valitsemassani esimerkissä olevat tauot, mutta Bartelin mukaan *tmesis*, koskee yksittäistä, yhtäkkiä katkeavaa ääntä pikemminkin kuin monien äänien vaikenemista (Ibid., 412.)

taukojen ympäröimien sointujen väliltä (tahdeissa 40 ja 42). Vaikka esimerkissä ei siis ole kysymys varsinaisesta kenraalipaussista, on siinä käytetty hiljaisuutta ilmaisullisiin tarkoituksiin. Samassa esimerkissä 21 Lucretian vaimeneva ääni keskeytyy lyhyin tauoin. Kuviota kutsutaan nimellä *suspiratio*, jonka merkitys on lyhyiden huokauksien jäljittelyssä (ibid., 392).

33

violino

violino

voce

b.c.

38

45

Recit.^o

Io mo - - - ro, addio. Così morì Lu:

Esimerkki 21. *Morte di Lucretia*, neljäs aaria. *Aposiopesis* muissa äänissä kuin lauluäänessä esimerkin tahdeissa 40 ja 42. *Suspiratio* lauluäänessä tahdeissa 39, 41 ja 43. *Passus duriusculus* eli kro- maattisesti varioitu melodinen aihe lauluäänessä tahdeissa 46–47.

Neljännän aarian lopulla Lucretian *lo moro* -sanoja tehostetaan retorisin keinoin (tahdeissa 46 ja 47). Kyseessä on retorinen tehokeino, jonka nimi on *passus duriusculus* ("kova kulku"). Siinä melodinen aihe perustuu kromaattisesti varioituun laskevaan asteikkoon (esimerkki 21, tahdit 46-47). Kulun ajateltiin olevan "kova", koska siinä esiintyy sävellajiin kuulumattomia ääniä.

Viimeinen resitatiivi on voitonriemuinen ylistys Lucretian ratkaisulle. Musiikissa siirrytään fanfaarityyppiseen lyhyeen loppusoittoon, joka toimii samalla epilogina ja vahvistuksena Lucretian teon oikeutukselle.

Resitatiivi:

Niin menehtyi Lucretia, ja osoitti Tiberille
uuden tien riemuvoittoon,
Ja Tarquiniuksen kunniasta ja ylpeydestä
riemuitsi, vaikka kuolikin, Capitoliumilla.

Recitativo

*Così morì Lucretia, e mostrò al Tebro
Nove strade al trionfo,
Ed ad onta de Tarquini e del orgoglio,
Trionfò, ben che morta, in Campidoglio*

7

violino

violino

voce

b.c.

Trionfò, Trionfò ben che morta, Trionfò ben che

15

morta, Trionfò, trion-fò ben che morta, in Campidoglio.

Fin du IIIe Livre des Cantates du Sr. Montecchi

Esimerkki 22. *Morte di Lucretia*, neljäs resitatiivi. Sanoissa mainittua riemuvoittoa kuvitetaan musiikillisesti fanfaarimaisilla aiheilla mm. viulujen ja continuon tahdeissa 8, 11 ja 13 (*pathopoeia*).

4.7 *Orphée-kantaatin musiikillisen retoriikan piirteitä*

4.7.1 *Orfeus-myytin tapahtumainkulku*

Louis-Nicolas Clérambaultin (1676-1749) kantaatti *Orphée* (Clérambaultin ensimmäisestä kantaattikokoelmasta *Cantates françaises à I et II voix avec symphonie et sans symphonie* vuodelta 1710) koostuu viidestä aariasta ja neljästä resitatiivista, jotka vuorottelevat muodostaen hieman tavallisuudesta poikkeavan rakenteen [r1-a1(r)-r2-a2-r3-a3-a4-r5-a5].²⁶ Noin puoli tuntia kestävä teos on sävelletty laulajalle, viululle ja huilulle sekä basso continuosoittimille, kuten gamba, cembalo ja luuttu. Varsinaisen kantaattirunon on kirjoittanut melko tuntemattomaksi jäänyt runoilija abbé de Rochebrune, jonka elinvuosista ei ole tarkkaa tietoa.

Orfeus-legenda perustuu orfilaisuuden piirissä syntyneisiin pyhinä pidettyihin heksametriteksteihin, joissa Orfeus uskonnonperustajana kertoo minä-muodossa urotöistään ja Manalan matkastaan (Oksala 2000a, 117). Vergilius kertoo Orfeus-tarinan *Georgicassaan* (*Georgica* IV 453-527), Ovidius taas *Metamorfooseissaan* (10, 1-77 ja 11, 1-66). Versioiden välillä on monia eroja. Kantaattiteksti *Orphée* tukeutuu mielestäni enemmän Ovidiuksen versioon. Kantaattirunojen kohdalla on kuitenkin muistettava, että ne oli tarkoitettu sävellettäviksi, joten sikäli runojen kirjallisen painoarvon vertailu alkuperäiseen on turhaa. *Orphée*-runo on oman aikansa tuote ja se on jäänyt elämään erityisesti Clérambaultin musiikin takia.

Orphée-kantaatin kohdalla on tärkeää kiinnittää huomiota myös siihen, mitä kantaatissa ei kerrota. Eurydike ei koko kantaatin aikana sano sanaakaan. Kirsti Simonsuuren mytologioita käsittelevän teoksen mukaan Orfeus-legenda pitää sisällään paljon enemmän kuin vain traagisen rakkaustarinan ainekset. Nimeä Eurydike käytetään antiikin mytologiassa monista naishahmoista, kun sen sijaan Orfeuksen nimi on ainutlaatuinen. Myytin painopiste on Orfeuksen hahmossa.

²⁶ Tavallisimmillaan kantaatti koostuu kolmesta resitatiivista ja kolmesta aariasta (r-a-r-a-r-a). *Orphée*-kantaatin ensimmäinen aaria sisältää poikkeuksellisesti resitatiivijakson, joka on kuitenkin niin laulava, ettei aivan erotu itsenäisenä resitatiivina. Siksi puhun vasta seuraavasta toista aariaa edeltävästä resitatiivista toisena resitatiivina. Toinen tavallisimmasta rakenteesta poikkeava ratkaisu on kolmannen ja neljännen aarian peräkkäisyys ilman väliin tulevaa resitatiivia.

(Simonsuuri 2002, 200.) Orfeus on taiteilija, shamaani ja rajatilan hahmo, jolla on poikkeuksellisia lahjoja. Joidenkin tulkintojen mukaan painotetaan Orfeus-myytin yhteyksiä pederastiaan ja homoseksuaalisuuteen (ibid., 202-203). Toisten teorioiden mukaan Orfeus oli pikemminkin eräänlainen salaseurojen ja mysteerikulttien piirissä vaikuttanut voimakas persoonallisuus (ibid., 206).

Tarina saa alkunsa sankariparin häistä, joissa huonojen enteiden vallitessa Eurydike kuolee kyyn puremaan. Orfeus päättää uhmata kuolemaa ja lähtee Manalaan hakemaan takaisin rakastettuaan. Orfeus lumooa lyyransoitollaan ja laulullaan Manalan väen ja sen hallitsijaparin, Persefonen ja Plutonin.

Persefone leppyä kuullessaan Orfeuksen soittoa ja hän taivuttaa Plutonin luovuttamaan Eurydiken. Ehtona on kuitenkin, että Orfeus ei saa matkalla katsoa taakseen Eurydikeen. Paluumatkalla Orfeus ei kuitenkaan malta olla katsomatta taakseen tarkistaakseen, onko Eurydike hänen takanaan, ja Eurydike haihtuu ilmaan.

Orfeuksen virhe, antiikin tragediaperinteen mukaan *hamartia*, oli Ovidiuksen mukaan siis ylenpalttinen rakkaus ja toisaalta malttamattomuus. Hetken mielijohteesta johtuva erehdys muuttaa tragedian tapahtumien kulun äkillisesti. Antiikin tragediaperinteen mukaan kyse on äkkikäännteestä eli *peripeteiasta*. (Oksala 2000a, 126.)

4.7.2 Rochebrunen Orfeuksen itsetutkiskelu

Orfeus-myytin olemus on 1700-luvun kantaatissa erilainen kuin roomalaisessa runossa. Pienet, triviaalitkin muutokset Ovidiuksen versioon verrattuna saattavat toisinaan kertoa yllättävän paljon kohteena olevasta ajasta. On kiinnostavaa miettiä runoilijan ratkaisuihin vaikuttaneita syitä. Miksi sankarin hermostunut itsetutkiskelu tuodaan esiin niin loogisen monisanaisesti, jopa itse juonen kustannuksella? Mielestäni *Orphée*-runo heijastelee osaltaan 1700-luvun Ranskan valistusta ennakoivaa kiinnostusta ihmisluonteen mekanismeja kohtaan. Rochebrunen tekstissä itse antiikin myytti on kuitenkin melko vesittynyt. Esimerkiksi tarinan traaginen loppu jätetään kokonaan kertomatta.

Rochebrunen runossa Orfeus tavataan ensimmäisen kerran metsässä, jossa vain kaiku (ei Eurydike) vastaa hänen ääneensä. Ovidiuksen runoon verrattuna

Rochebrunen Orfeus vaikuttaa olevan jopa huolestuttavan syventynyt tutkiskelemaan omia tunnetilojaan. Ensimmäisen aarian lauseet, kuten " mikään ei voi lievittää tuskaani" tai "onko koskaan ollut onnettomampaa rakastajaa tai julmempaa kohtaloa?" esittelevät kuulijoille omiin kärsimyksiinsä uponneen miehen.

Vasta toisessa resitatiivissa²⁷ Orfeus havahtuu harkitsemaan lähtöä Manalaan. Rochebrune sallii sankarin paljastaa inhimillinen pelokkuutensa tämän punnitessa matkaansa sisältyviä riskejä. Runossa ilmaistaan selvästi matkan mahdolliseen epäonnistumiseen sisältyvä kuolemanvaara. "Tuokaamme Eurydike takaisin, tai jääkäämme kuolleiden maahan." Roomalaisissa Orfeus-runoelmissa vastaavaa lausetta ei esiinny.

Ovidiuksen runossa vetoomus Plutonin mielen muuttamiseksi on painottunut erittelemään Orfeuksen Manalaan saapumisen syitä ja perusteita, joiden mukaan Plutonin tulisi päästää Eurydike pois Manalasta. Ovidiuksen mukaan Orfeus perustelee kantaansa sillä, että Manalan hallitsijaparin tulisi keskinäisen rakkautensa pohjalta ymmärtää myös Orfeuksen ja Eurydiken välistä rakkautta. Orfeus vetoaa Ovidiuksen runossa myös siihen, että Eurydike kyllä vielä palaisi Manalaan, mutta vasta vanhana, kun "säädetyt elinvuodet" olisivat kuluneet:

Tänne vie joka tie, koti viimeinen se on meille,
kun yli ihmisten ikikestävä valta on teillä.
Vanhana Eurydike, kun säädetyt saa elinvuodet,
teille kuuluva on, siis lainaa pyydän, en lahjaa.
(Oksala 2000a, 73-75.)

Sen sijaan Rochebrunen runossa Orfeus unohtaa täysin mainita järkevän perusteensa saada Eurydike vain väliaikaisesti takaisin elävien pariin. Peräti 12 säettä käytetään vain Orfeuksen oman kurjan kohtalon ja sen aiheuttamien tuntemuksien kuvailuun. Rochebrunen mukaan Orfeus on "onnettomampi kuin Manalan surullisimmat varjot". Lisäksi se, että Orfeus oli jo ehtinyt kokea rakkautta saa Rochebrunen mukaan hänen menetyksensä tuntumaan vieläkin tuskallisemmalta: "Näette Uskollisen Rakastajan, jolta riistetty se ainoa kohde, joka sai hänet syttymään. Voi! Voi, se onni, että olen ollut rakastettu, tekee suruni vielä

²⁷ *Orphée*-kantaatin ensimmäinen aaria sisältää poikkeuksellisesti resitatiivijakson, joka on kuitenkin niin laulava, ettei aivan erotu itsenäisenä resitatiivina. Siksi puhun vasta seuraavasta toista aariaa edeltävästä resitatiivista toisena resitatiivina.

tuskallisemmaksi." Tämä hupaisan epäseksuaalinen voivottelu on mielestäni tulkittavissa 1700-luvun alun Ranskan aistihavaintoa hyödyntävän empirismin heräämisenä. Erityisesti Clérambaultin musiikin reagointi runon itsetutkiskeluun tuo kantaattiin harvinaista kauneutta. Ranskalainen 1700-luvun kantaatti heijastelee edellä mainittua suuntausta antamalla tilaa tunteiden, tunnetilojen vaihtumisten ja yllättävien reaktioiden ilmentämiselle.²⁸

Kantaatin dramaattisena huipentumana on Manalan valtiaan Plutonin ääni, kun hän jyrähtää valtakuntaansa tunkeutuvalla ja sen asukkaat lumoavalle vieraille: "Lakkaa hellyttämästä minua ja lopeta valituksesi, mene, vaarallinen kuolevainen, pelasta itsesi näiltä mailta. Mene, nouda Eurydikesi, mutta ennen kuin näet taivaan kirkkauden, vältä hänen silmiensä säihkettä." Kummassakaan roomalaisista runoista Manalan valtiasta ei puhkea puhumaan, vaan runoissa kerrotaan vain hänen sanojensa sisältö. Plutonin lausuttua ehtonsa Eurydiken vapautumiselle, kantaatti jättää tarinan kertomisen sikseen. Runossa tapahtuu myös jännittävä ajallinen hyppäys antiikista 1700-luvun Pariisiin. Myytti ikään kuin heitetään ilmaan ja se haihtuu saman tien vailla lopullista selitystä.

4.7.3 Orphée-kantaatin retoriset ratkaisut

Clérambaultin *Orphée*-kantaatissa käytetyt retoriset ratkaisut poikkeavat tavanomaisesta. Kyse ei ole pelkästään yksittäisten sanojen kuvittamisesta vaan laajemmista taiteellisista ratkaisuista, joilla säveltäjä saa huomion kiinnittymään haluamiinsa asioihin. Clérambault kääntää totutun sävelmaailman ylösalaisin käyttämällä taitavasti sävellajeja, joita muuten tuskin koskaan kuultiin tuon ajan ranskalaisessa musiikissa. Matka yleisemmistä sävellajeista kaukaisimpiin, erikoisemmilta kuulostaviin sävellajeihin toimii hyvin Manalaan laskeutumisen eli *katabasiksen* tehokeinona.

Ensimmäinen resitatiivi

resitatiivi

Kertoja:

Kuuluista traakialainen laulaja
mitä koskettavimmin valituksin

Récitatif

*Le fameux chantre de la Thrace
Par les regrets les plus touchants*

²⁸ Ilmiön voi myös tunnistaa kantaattien nimistä, joissa usein käytetään jotain tunnetilaa kuvaavaa sanaa, kuten vaikkapa mustasukkaisuus, *jalousie*. 1700-luvun alun Ranskassa vanha *mimesis*-periaate laajentui tarkoittamaan myös tunneskaalan ilmaisemista musiikillisin keinoin. Ilmaisua vaati tunneanalyysiä, tunteiden luokittelua ja niiden fyysisten ilmenemismuotojen tarkastelua.

ja hellimmin lauluin
vaikeroi onnettomuuttaan.

*Par les plus tendres chants
Déplorait ainsi sa disgrâce*

Jo kantaatin ensimmäiset tahdit (esimerkki 23) antavat vaikutelman kohta kuultavasta tragediasta. Kantaatti alkaa h-mollissa ja toisessa tahdissa kuullaan laskeva kromaattinen bassokulku (*passus duriusculus*). Esimerkin kromaattisesti laskeva kvartti on kaikkein tunnetuin ja yleisimmin käytetty muoto *passus duriusculuksesta*.

Ensimmäisen aarian huilussa kuultava kaikuaihe korostaa sanoissa kuvailtavan metsän autiutta. Kuulija joutuu hirstämään korviaan tavoittaakseen kaiun hiljaisen (*doux*) vastauksen (tahdit 4 ja 6). Retoriikan termein voisi puhua *repetitiosta* eli yksinkertaisesti toistuvasta sävelaiheesta, mikä on yksi *repetitio*-termin monista merkityksistä. Tietenkin kaiun musiikillinen kuvaaminen on myös madrigalisointia eli kyse on musiikillisen retoriikan termein *hypotyposiksesta*. Idea kaikuaiheesta on todennäköisesti lainattu toisen Orfeuksesta kirjoittaneen roomalaisen runoilijan Vergiliuksen runon lopusta, jossa Orfeuksen kuoleman jälkeen Hebros-virran rannoilla kiirii kaiku toistaen: "Eurydike, oma raukkani, Eurydikenä." (Oksala, 125.) Aarian kahdessa ensimmäisessä tahdissa (esimerkin 23 kolmannella nuottiviivastolla) huilun melodinen aihe toistuu, mutta eri säveltasolta. Kyseessä on yksi musiikilliseen jäljitelyyn perustuvista retorista kuvioista *polyptoton*.

Ensimmäinen aaria

aaria
Orfeus:
Te metsän uskolliset kaiut,
lakatkaa vastaamasta ääneeni;
Mikään ei voi lievittää tuskaa,
joka minua painaa.
En enää koskaan näe
hellyyteni kohdetta.

Air

*Fidèles Echos de ces bois
Cessez de répondre à ma voix.
Rien ne peut soulager la douleur
qui me presse,
Je ne verrai plus
l'objet de ma tendresse.*

aarian sisäinen resitatiivijakso:

Récitatif

Onko onnettomampaa rakastajaa tavattu,
onko kuunaan nähty julmempaa kohtaloa?
Hellä rakkaus yhdisti meidät,
julma kuolema meidät erottaa.

*Fut-il jamais amant plus malheureux,
Fut-il jamais un destin plus barbare?
Le tendre Amour nous unissoit tous deux
La mort cruelle nous sépare.*

voix **ORPHEE** *Recitatif.*

Cantate III. Les fameux chantre de la Thrace, Par les regrets les plus tou-

b.c. a voix seule & symphonie

B. C.

3 chants, Par les plus tendres chants, Déplorait ainsi sa disgrâce.

1 *Air tendre & piqué.*

fl. all. / violon Flûte allemande ou Violon. doux. fort. doux

voix Fidèles échos

b.c.

6 Fidèles échos de ces Bois, Cessés de répondre à ma voix.

Esimerkki 23. Clérambaultin *Orphée*-kantaatti. Ensimmäinen resitatiivi ja aaria. *Passus duriusculus* bassossa tahdissa 2. Huilun kaiku-aihe (*doux* ja *fort*) tahdeissa 4 ja 6 (*hypotyposis*). *Polyptoton* tahdeissa 1–3 huilun osuudessa.

Toinen resitatiivi

resitatiivi

Mutta mitä hyötyä epätoivolleni
on enää valituksestani ja itkustani?
Pluton vallitsee palvomaani sulotarta.
Menkäämme vetoamaan hänen mahtiinsa.

Récitatif

Mais que sert à mon désespoir
de gémir et me plaindre encore?
Pluton retient les charmes que j'adore
Allons implorer son pouvoir.

Tämä synkkä kuilu tarjoaa minulle
pääsyn varjoisille rannoille.
Viekkäämmme sinne rakkauteni, tuskani
ja raivoni,
noutakaamme Eurydike,
tai jääkkäämmme kuolleiden pariin.

*Ce gouffre obscur m'offre un passage
Pour pénétrer aux sombres bords,
Portons-y mon amour, ma douleur,
et ma rage.
Ramenons Euridice,
ou restons chez les morts.*

Toisessa resitatiivissa (esimerkki 24) Clérambaultin ratkaisu on ilmentää sankarin mielenmuutosta valittelevasta itsesäälistä kohti päättäväisyyttä ja raivoa tempomuutoksien avulla. Tempokarakterisoinnit vaihtuvat hitaan (*lentement*) ja nopean ja kiihtyneen tempon (*vivement*) välillä (tahdit 7-16). Kyseessä on vastakohtaisten tunnetilojen musiikillinen ilmaisu *antithesis*. Orfeus tuijottaa edessään näkyvää Manalaan johtavaa pimeää kuilua ja pohtii Manalan matkansa mahdollisia seurauksia. Joko hän saa Eurydiken mukaansa tai joutuu jäämään Manalaan ikuisiksi ajoiksi. Clérambault tuo vaihtoehtojen erot esiin kirjoittamalla lauluosuuden toisen lauseen (*ramenons Euridice*) ylempään rekisteriin ja toisen (*ou restons chez les morts*) matalammalle yksiviivaiseen äänialaan (*antithesis*). Säveltäjä reagoi herkästi Rochebrunon runon sankarin epäröintiin ja käytetyt musiikilliset ratkaisut korostavat runon esiintuomia aistikokemuksia eli edessä avautuvaa pimeää rotkoa ja sisäistä pelkoa. Bassolinjan 32-osajuoksutukset kuvittavat ”pimeään kuiluun johtavaa polkua” tai kuilun aiheuttamaa pelkoa. Voimakkaan tunnekokemuksen musiikillinen kuvittaminen on retoriikan termein nimeltään *pathopoeia*. Toisaalta jos nopeiden 32-osakulkujen ajatellaan kuvittavan ”polkua” tai ”kuilua”, voisi retoriikan termein puhua *hypotyposis*-kuvioista. Tällöin kuvion merkitys on maalata musiikillisesti sanoissa esiintyviä ilmiöitä.

7
voix
Ce gouffre obscur m'offre un passage Pour pénétrer aux sombres bords,
Lentement.

b.c.
Vivement.

9
Vivement.
Portons y mon amour, ma douleur, & ma rage, Portons y mon a-

11
Lentement.
mour, ma douleur, & ma rage., R'amenons Euridi-ce, ou restons chez les
Lentement.

14
morts. R'amenons Euridi-ce, ou restons chez les morts.

Esimerkki 24. Clémentine'n *Orphée*-kantaatti, toinen resitatiivi. Kaksi *antithesis*-kuviota. Ensimmäinen niistä esiintyy 1–3 nuottiviivastolla: tempovaihdokset hitaasta nopeaan (*lentement* ja *vivement*). Toinen on tahdeissa 13–15: Clémentine ilmentää sankarin epärointiä kirjoittamalla peräkkäisiä säkeitä vuorotellen korkeaan (*ramenons Euridice*) ja matalaan rekisteriin (*ou restons chez les morts*). Tahdeissa 7–9 bassolinjan 32-osajuoksutukset kuvittamassa ”pimeään kuiluun johtavaa polkua” (*hypotyposis*) tai kuilun aiheuttamaa pelkoa (*pathopoeia*).

Toinen aaria on rohkaisevan fanfaarimainen (esimerkki 25). Aaria hyödyntää monia fuugamaisen jäljittelyn keinoja. Viulun sisääntulossa (alkaen tahti 18) esiintyvä melodinen aihe toistuu bassossa (tahti 20), mutta ei kokonaan. Nämä aiheet muistuttavat laulussa esiintyvää aihelmaa (alkaen tahti 11), mutta eivät ole sen täydellisiä kopioita (*mimesis*).

Toinen aaria

aaria

Kuoro:

Menkää, Orfeus, menkää,
jotta suunnaton rakkautenne
olisi esimerkkinä maailmalle,
On uljasta kuolevaisen
tulla Manalaan saakka
liittyäkseen häneen,
jota rakastaa.

Kiiruhtakaa, jalo rakastaja,
rakkautenne koituu kunniaksenne
Tulevaisuudessa tuskin uskotaan,
että joku on rakastanut niin uskollisesti.
Ei vielä koskaan aviollinen rakkaus
ole saanut puolisoa astumaan
Manalan veneeseen.
Tämä kunnia voi kohdata vain teitä.

Air

*Allez Orphée, allez, allez,
que votre amour extrême
Serve d'exemple à l'Univers.
Il est beau qu'un mortel
passe jusqu'aux Enfers
Pour se rejoindre
à ce qu'il aime.*

*Hâtez-vous, hâtez-vous généreux amant,
Votre amour sert à votre gloire
L'avenir aura peine à croire
Qu'on ait aimé si constamment.
Une tendresse conjugal
N'a point encore forcé d'Epoux
A passer la Barque fatale,
Cet honneur n'étoit dû qu'à vous.*

9 violon

voix

b.c.

Allez Orphée, allez, allez, que votre amour extrême

16

Serve d'exemple à l'Univers.

Esimerkki 25. *Orphée-kantaatti*, 2. aaria. Aarian vapaata jäljittelyä kutsutaan nimellä *mimesis*.

Kolmas resitatiivi

resitatiivi

Kertoja:

Sillä aikaa sankari saapuu
Manalan rantaan
ja vastoin Atropoksen lakeja

Récitatif

*Cependant le Heros arrive
sur l'Infernale rive.
Et malgré les lois d'Atropos,*

Manalan julmalle Jumalalle
hän osoittaa sanansa

*Au fier Dieu des Enfers
il adresse ces mots.*

Kolmannessa lyhyessä resitatiivissa (esimerkki 26) Orfeus saapuu *Styks*-joen rantaan. Sanoilla *des enfers* (Manalan) laulun melodia sukeltaa vähennetyn kvintin alaspäin (h-eis). Tämä retorinen *saltus duriusculus* kuvittaa Manalaa. Vaikutelmaa lisää basso continuo kvinttisekstisoinnun (4. tahti, neljäs neljäsosa) vaihtuminen Cis-duuri-soinnuksi, jonka alimpänä sävelenä on soinnun septimi h (tahti 5, ensimmäinen neljäsosa). Bassossa olevan h-sävelen päälle muodostuvaa tritonusta ei valmistettu. Tällainen soinnutus oli mahdollista vapaammassa maalliseen musiikkiin liitetystä tyylistä. Koko resitatiivin päätyminen poikkeuksellisessa Fis-duurissa ilmentää saapumista *Styks*-joen rantaan (*hypotyposis*).

Esimerkki 26. *Orphée*-kantaatti, kolmas resitatiivi. *Saltus duriusculus* laulun äänessä koholla tahtiin 5 sanoilla *des Enfers*.

Kolmas ja neljäs aaria on kokonaan pyhitetty Plutonin taivuttelemiseen (esimerkki 27). *Monarque redouté* -aariassa Orfeus esittäytyy ja kertoo kohtalostaan. Clérambault on kääntänyt soitinkokoonpanon, viulu, huilu, gamba ja cembalo, roolit ylösalaisin. Kun bassolinjaa yleensä hoidetaan gamban ja cembalon voimin, on Clérambault tällä kertaa antanut alimman äänen korkeammalla soivan viulun vastuulle. Viulun ja basso continuo poikkeuksellisen korkealta soittavan cembalon yhteissointi on ehkä viittaus Orfeuksen kirkkaaseen tenoriääneen ja sitä säestävään lyyransoittoon (*hypotyposis*). Aaria hyödyntää fuugamaisen jäljittelyn monia muotoja. Teemoja jäljitellään ja

toistellaan samoissa ja eri äänissä, mutta hieman muuntuneina (*mimesis*). Sävellajiksi säveltäjä on valinnut tukahtuneen katkerana soivan H-duurin. Erityinen sointi johtuu tuohon aikaan käytössä olleiden viritysjärjestelmien painottamasta sävellajikarakteristikasta. H-duurissa esiintyy näissä viritysjärjestelmissä useita ”liian” laajoja duuritersejä, joiden sointi on kirpeä. Tukahtunut väri johtuu siitä, että H-duuri ei barokkisissa viritysjärjestelmissä sytytä yläsävelkirjoa resonoimaan samalla tavalla kuin vaikkapa vapautuneemmin soiva D-duuri.

Kolmas aaria

aaria

Orfeus:

Te synkän valtakunnan

pelätty hallitsija,

Olen Valon Jumalan Poika

Sata kertaa onnettomampi kuin

valtakuntasi kurjimmat Sielut

ja minun onnettomuuteni on rakkauden aiheuttama.

Näette Uskollisen Rakastajan, jolta on riistetty

se ainoa, joka sai hänet syttymään.

Voi! Voi, se onni, että minua on rakastettu,

saa tuskani vielä raastavammaksi!

Sallikaa itkuni koskettaa teitä

korjatkaa hirvittävän kohtalon oikku.

Antakaa minulle takaisin rakas Eurydiken,

älkää erottako sydämiämme toisistaan

Air

Monarque redoutée

de ces Royumes sombres,

Je suis le Fils du Dieu du jour

Plus malheureux cent fois

que vos plus tristes Ombres

Et mon malheur est causé par l'amour.

Vous voyez un Amant fidèle

Privé du seul objet qui l'avoit enflammé

Hélas! Le bonheur d'être aimé

Rend ma peine encore plus cruelle!

Laissez-vous toucher par mes pleurs.

D'un sort affreux réparez le caprice.

Rendez-moi ma chère Euridice,

Ne séparez pas nos deux cœurs.

1 *D. CARREL.*
Air fort lent & fort tendre.

fl. all. *Flûte allemande.*

voix *Monarque redouté.*

violon b.c. *Violon, & Clavecin.*

9

Monarque redouté de ces Royaumes sombres, Je suis le

Esimerkki 27. Clérambaultin *Orphée-kantaatti*, 3. aria. Clérambault on tällä kertaa antanut alimman äänen korkeammalla soivan viulun vastuulle (*hypotyposis*). Vaikka aaria hyödyntää fuugamaisen jäljittelyn keinovaroja, jokaisen uuden sisään tulevan äänen sisääntulo on hieman erilainen (*mimesis*).

Yhtäkkiä aaria vaihtaa sävellajin H-duurista h-molliin ja tempo muuttuu erittäin hitaaksi (*fort lentement*) anelevaksi *alla breveksi* kohdassa, jossa Orfeus toivoo kyyneliensä saavan Plutonin hetyymään (*Laissez vous toucher*). Jaksoa voisi jopa verrata *recitativo accompagnatoo*n eli resitatiiviin, jota koko ensemble säestää pelkän continuo-ryhmän sijasta (esimerkki 28). Jakson kuudennessa tahdissa continuossa on valmistettuja, mutta yllättäviä dissonansseja (basson d-sävelen päälle soitettavat ylinouseva kvintti, suuri septimi ja suuri nooni). Dissonanssia käytetään ekspressiivisistä syistä sanalla *toucher*, koskettaa. Neljännessä tahdissa huilun ja viulun äänet muodostavat keskenään valmistamattoman septimin toisella puolinuotilla (huilussa e ja viulussa fis).

1

flûte
violon

MINEUR.

Fort lentement.

Flûtes.

Violon.

voix

Laissez vous toucher par mes pleurs

Laissez vous toucher par mes

b.c.

Esimerkki 28. Clérambaultin *Orphée-kantaatti*, 3. aaria, väljosa *Laissez vous toucher*. Kuudennessa tahdissa continuossa esiintyy yllättäviä dissonansseja (basson d-sävelen päälle soitettavat ylinouseva kvintti, suuri septimi ja suuri nooni).

D-duurissa kulkeva neljäs aaria (*air tendre*) on siro pisteellisyydessään (esimerkki 29). Sanoissa vedotaan Manalan hallitsijaparin välilläkin vallitsevaan keskinäiseen rakkauteen. Aariassa hyödynnetään vapaaseen jäljittelyyn perustuvaa musiikin retorista kuviointia (*mimesis*). Neljännen aarian jälkeen palataan *Laissez vous toucher*-jakson hitaaseen h-molliin.

Neljäs aaria

Aaria
Olette tunteneet sen Jumalan liekit,
jonka iskut koen.
Ceresin rakastettava tytär
jumalallisella suloudellaan
kykeni koskettamaan sieluanne.

air tendre
Vous avez senti la flamme
Du Dieu don't j'éprouve les traits:
L'aimable fille de Cérés
Par ses Divins appas
Sut embrasser votre âme.

Esimerkki 29. Clérambaultin *Orphée-kantaatti*, 4. aaria. *Mimesis*. Vapaaseen jäljittelyyn perustuvaa musiikin retorista kuviointia (*mimesis*).

Kaiken anelun ja vetoamisen jälkeen kuullaan neljännessä resitatiivissa Plutonin ääni, kun hän lausuu uhkaavan ehtonsa Eurydiken vapauttamiseksi (esimerkki 30). Resitatiivissa käytetty sävellaji on ajan musiikissa harvinainen fis-molli. Sanalla *l'empire* (kolmannessa tahdissa) esiintyy valmistamattomia dissonansseja, jotka on merkitty basso continuoon (basson d-sävelen päälle soitettavat ylinouseva sekunti ja ylinouseva kvartti). Retoriikan termein voisi puhua *parrhesiasta*. Sanoissa puhutaan soinnun kohdalla kuoleman valtakunnasta. Myös laulun melodia sukeltaa samassa kohtaa pienen sekstin alaspäin (*saltus duriusculus*). Kolmannen tahdin Cis-duuri ja neljännen tahdin A-duuri-sointu kohdassa, jossa Pluton alkaa puhua, antavat peräkkäin soitettuina yllättävän vaikutelman ja resitatiivissa pudotaan kokonaan uuteen sävellajiin, A-duuriin (*mutatio toni*). Kahdeksannessa tahdissa aletaan sävellajia kääntää kohti Fis-duuria. Kadenssi on kahdessa viimeisessä (tahdit 9-10) tahdissa.

Neljäs resitatiivi

resitatiivi
Pluton hämmästyneenä
kuullessaan sointuja,
jotka voivat saada liikuttumaan

Récitatif
Pluton surpris
d'entendre des accords
Capables d'émouvoir

koko Kuolleiden Valtakunnan;
 'Lakkaa hellyttämästä minua
 ja lopeta valituksesi,
 mene, vaarallinen kuolevainen,
 pelasta itsesi näiltä mailta.
 Mene, nouda Eurydikesi,
 Mutta ennen kuin näet
 taivaan kirkkauden,
 vältä hänen silmiensä säihkettä."

tout l'Empire des morts
Cesse de m'attendrir,
que ta plainte finisse,
Va dangereux mortel,
sauve-toi de ces lieux.
Va rammène ton Euridice,
Mais avant que de voir
la lumière des cieux
Evite l'éclat de ses yeux.

1 *Recitatif.*
 voix *Pluton surpris d'entendre des accords Capables d'émouvoir tout l'Empire des*
 b.c.

3 *morts Cesse de m'attendrir, que ta plainte finisse, Va dangereux mortel, sauve-toi de ces*
 b.c.

6 *lieux, Va, rammeine ton Euridice, Mais avant que de voir la lumière des cieux. Evite l'éclat de ses yeux*
 b.c.

1 *B. CARRE. Air gay. Violon. Chanté lu vidoir.*
 violon
 b.c.

Esimerkki 30. Clérambaultin *Orphée-kantaatti*, neljäs resitatiivi ja viidennen aarian alku. *Parrhesia*-niminen retorinen kuvio basso continuossa (tahti 3) basson d-sävelellä, sanalla *l'empire* (ylinouseva sekunti ja ylinouseva kvartti). Samassa kohdassa myös laulun melodia hyppää pienen sekstin alaspäin (*saltus duriusculus*). Tahdeissa 3 ja 4 *mutatio toni* kohdassa, jossa Pluton alkaa puhua.

Kantaatin viimeinen ja viides aaria on kolmijakoinen ja siinä esiintyvät trioliaiheet hoputtavat rakastavaisia kiirehtimään paluutaan pois Manalasta (esimerkki 30). Sanoissa lauletaan voittoisan rakkauden kunniaksi. Kantaatin sanoista jää puuttumaan alkuperäisessä myytissä esiintyvä kuuluisa kohtaus, jossa Orfeus

kuitenkin vahingossa tulee katsoneeksi takanaan seuraavaa Eurydikea, jolloin Eurydike katoaa Manalan varjojen joukkoon. Samaan ratkaisuun on päädytty myös aikaisemmassa Marc-Antoine Charpentierin (1643-1704) hieman kantaattia laajemmassa teoksessa *La Descente d'Orphée aux Enfers* (1686 tai 1687), jonka libreton tekijästä ei ole tietoa.

Viimeinen aaria on sävelletty H-duuriin, jonka sointiväri on erityisen kirpeä. Alkuperäisen myytin mukaan Orfeus ja Eurydike saivat toisensa vasta, kun Orfeuskin kuoli (Orfeuksen välinpitämättömyyteen turhautuneiden naispuolisten menadien repimänä).²⁹ Heidän kohtalonsa oli siis barokkiestetiikan mukaan pikemminkin katkeransuloinen, kuin vain viattoman iloinen.

Viides aaria

iloinen aaria

Laulakaa loistokkaan voiton kunniaksi.

jonka muassaan tuo ihana rakkaus.

Manan majoille asti

ulottuu hänen voitokas liekkinsä.

air gai

Chantez la victoire éclatante

Que remporte le tendre amour.

Jusque dans le sombre séjour

Sa flamme est triomphante.

(Käännökset Ulla Ranta, Veijo Murtomäki, Rebekka Angervo ja Assi Karttunen)

²⁹ Menadit, mainadit tai bakkantit olivat Dionysoksen myyttisiä seuralaisia, jotka seurasivat häntä meluisana parvena tanssien ja laulaen (Castrén 2002, 336.)

5 Affektit, imitaatiota ja ilmaisua

Monet ranskalaiset 1700-luvun muusikot ja runoilijat korostivat oman luomistyönsä yhteyttä antiikin esikuvia kunnioittavaan humanistiseen perinteeseen. On mielenkiintoista pohtia, missä määrin ja millä tavoin tuo yhteys on olemassa. Pohdinnat ovat perusteltuja jo sen takia, että 1700-luvun alun ranskalaiset säveltäjät ja runoilijat itse pitivät yhteyttä niin ilmiselvänä ja tärkeänä. Erityisen kiinnostavaa on huomata, miten 1500-luvun humanismi on muuntanut antiikista peräisin olevaa taiteellista periaatetta ja millä tavalla tuo muuntunut periaate näyttäytyy 1700-luvun kantaattien runoudessa ja musiikissa. Aihe on toki laaja ja luonteeltaan sentyyppinen, ettei sitä voi käsitellä tyhjentävästi. Tämä pätee myös tarkasteltaessa ranskalaisten 1700-luvun alun säveltäjien suhdetta antiikin *ethos*-oppiin.

Antiikin *ethos*-opin (*ethos* - luonne) mukaan kaikilla musiikin (musiikin käsite piti sisällään myös runouden ja tanssin) osa-alueilla oli vaikutus ihmisen sieluntilaan ja luonteeseen. Ajatus musiikin lähes taianomaisesta kyvystä vaikuttaa ihmisen mieleen muistuttaa niin sanotun affektiopin perustana olevia ajatuksia. Saksalaiset musikologit Kretzschmar, Goldschmidt ja Schering ottivat termin affektioppi käyttöön vasta 1900-luvun alussa. Termiä käytettiin kuvaamaan retoriikkaan perustuvaa musiikillista estetiikkaa, jonka tarkoituksena oli vaikuttaa kuulijan tunnetilaan. Vaikka termiä affektioppi ei käytetty 1700-luvulla, se perustuu 1600- ja 1700-luvuilla kirjoitettuihin affekteja kuvaileviin ja luokitteleviin lähteisiin. Näitä lähdeoteoksia kirjoittivat muun muassa Mersenne, Kircher, Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe ja Quantz. (Buelow 2001, 181.) Tiettyjen asteikkojen, rytmien ja harmonioiden katsottiin liittyvän musiikissa esiintyviin oletettuihin tunnetiloihin, affekteihin. Siten niiden katsottiin aiheuttavan kuulijoissaan samoja tunteita.

Ethos-oppi toimi ranskalaisten säveltäjien innoittajana usean vuosisadan ajan, 1500-luvun lopulta 1700-luvun puoliväliin saakka. Vaikutteiden ottamiselle oli kuitenkin ominaista olla monivaiheista, epätäydellistä ja ristiriitaistakin. Kirjallisen työni kannalta olennaista on ymmärtää, miksi *ethos*-opille olennaisten antiikin moodien kokeileminen

6 Antiikin mytologia kantaattien Pariisissa

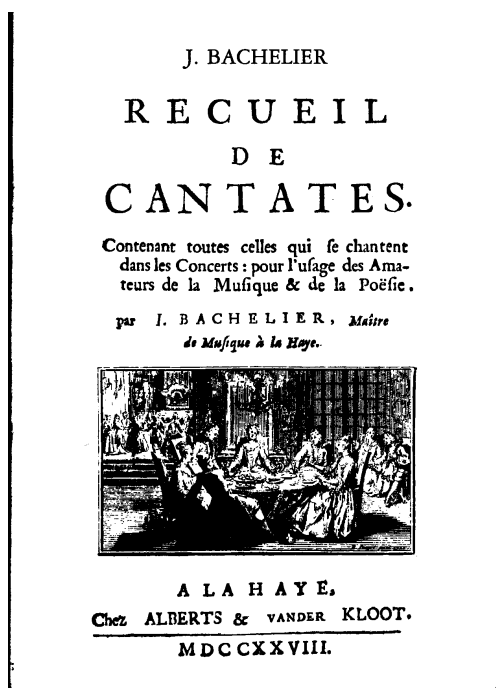
Kantaattirunojen kirjoittaminen ja säveltäminen oli olennainen osa pariisilaista seurapiiri- ja taide-elämää. Kirjallisia ja erityisesti teatterimaailmaan liittyviä väittelyitä käytiin kahviloissa, kuten *Café Laurent*.¹ Poliittisia aiheita sivuavia epigrammeja, pamfletteja ja kupletteja laadittiin kiivaaseen tahtiin.² (Vollen 1970, 98.) Mytologisten aiheiden käyttö oli runsasta. Aiheita kuitenkin sovellettiin sopimaan silloiseen pariisilaiseen ajattelutapaan. Ranskalaisen kantaattirunon muotoilijana pidetään Jean-Baptiste Rousseaut (1671-1741). Myös Houdar de la Motte (1672-1731) ja Pierre Roy (1683-1764) olivat kuuluisia kantaattirunoistaan. Muita runoilijoita olivat Antoine Danchet (1671-1748), Louis Fuzellier (1672-1752), Joseph de la Grange (1676-?), Thomas l’Affichard (1698-1753), Alexandre Xavier Harduin (1718-85) ja Mlle Malcrais de la Vigne. (Tunley 1997, 23.)

Kantaattien teksteille on tyypillistä niiden irrallisuus arkitodellisuudesta. Tapahtumapaikat ovat vertauskuvallisia, lavasteenomaisia kulisseeja. Ohikulkijoiden sijaan tapahtumia todistavat valtakunnat ja kansat. Olisi kuitenkin väärin sanoa, ettei niillä ole minkäänlaista suhdetta todellisuuteen, joka on yhtä paljon sisällämme kuin ympärillämme. Tutkin paikkoihin viittaavia sanoja Bachelierin noin sata kantaattitekstiä sisältävässä kokoelmassa ja löysin tapahtumapaikoiksi universumeita, imperiumeita, puutarhoja, tulivuoria, lehtoja ja viljavia niittyjä (Esimerkki 38.) Tyypillisimmillään ollaan Kytheran saarella, Venuksen valtakunnassa, Parnassosvuorella, Argos-joella, Jumalattaren Tempelissä tai Elysionin kedoilla. Usein Aurora (aamurusko) heräilee ja Boreas (pohjoistuuli) nostattaa myrskyjä. Linnut laulavat ”pikku konserttejaan” ja ”rakastettavat purot kuiskuttelevat”. Vaikutelmaa tehostavat leijuvat, henkilöhahmoina esiintyvät käsitteet kuten Välinpitämättömyys tai Uskottomuus. Nykyään ne tuovat mieleen Paul Delvauxin (1897-1994) epätodelliset,

¹ Jean-Baptiste Rousseau joutui riitoihin toisen kantaattitekstien kirjoittajan Houdar de la Motten kanssa kirjoitettuaan tästä pilkallisia kupletteja ja epigrammeja. Toinen kantaattien kirjoittaja, Joseph de la Grange (1676-?) joutui Île St. Margueriten saaren vankilaan kirjoitettuaan satiirin Orleansin herttuasta. Pierre Royn pääsy Ranskan Akatemian jäseneksi estettiin epigrammien kirjoittamisen takia. Roykin oli kantaattien kirjoittaja ja teki yhteistyötä säveltäjien, kuten Campran, Destouchesin ja Mouretin kanssa. (Tunley 1997, 22.)

² Epigrammi – lyhyt, lakoninen runo (Aikio ja Vornanen 2000, 188.) Pamfletti – häväistyskirjoitus, lentolehtinen, arvostelemaan tai vastustavaan sävyyn laadittu lyhyehkö tutkielma ajankohtaisesta aiheesta. (Ibid., 459.) Kupletti – humoristinen tai satiirinen laulu, joka päättyy usein kertosäkeeseen. (Ibid., 366.)

antiikkia siteeraavat maalaukset. Ajatus myyteistä arkkityypeinä on tuttu Carl Gustav Jungin teoksista (Jung 1985, 433–434).³ Olemme myyttien mukana prosessissa, jossa vallitsee uskonnon, runouden, psykoosin, lapsuuden, unien ja myyttien logiikka (Campbell 1972, 210).



Esimerkki 38. Bachelierin kantaattikokoelman kansi, *Recueil de Cantates* (1728/1992).

Kantaattien ihmiskuvat ovat arkkityyppejä. Heidän välisissään dialogeissa ei varsinaisesti keskustella vaan tunnetaan suurellisesti. Rituaalinomainen tunteminen on aikaansaatu usean eri taidemuodon vaikutuskeinot yhdistämällä. Tunteiden osoittaminen oli 1700-luvun Ranskassa kollektiivisten normien säätelemää. Julkinen itkeminenkin oli yhteisöön kasvamisen tulosta. Peseytyminen oli sosiaalinen tabu, kun taas itkeminen oli jaettu akti. Yhdessä itkettiin teatterissa ja romaania luettaessa. (Ariés ja Duby 1986, 57–58.) Kantaattien kuulijakunnalle tunnekuohuihin provosoituminen on ollut ylellisyys. Vain kaikkein etuoikeutetuimmat ihmiset saattoivat nauttia antiikin *katharsiksen* ranskalaisesta vastineesta kauniisti paketoitussa muodossa. Vaikka itkeminen jaettuna aktina saattaa kuulostaa eksoottiselta, lienee

³ "Arkkityypin käsite... juontuu siitä yhä uudelleen tehdystä havainnosta, että esimerkiksi myytteihin ja maailmankirjallisuuden tarinoihin sisältyy tiettyjä kaikkialla yhä uudelleen käsiteltyjä teemoja. Näitä samoja teemoja me tapaamme nykyään elävien yksilöiden kuvitelmissa, unissa, houreissa ja harhakuvitelmissa. Näitä tyypillisiä kuvia ja yhteyksiä minä nimitän arkkityyppisiksi kuvitelmiksi." (Jung 1985, 433–434.)

vastaavia rituaalisen tuntemisen joukkokohtauksia havaittavissa omassa ajassammekin.

Kantaattien aiheista on mahdollista erottaa eri kategorioita. Antiikin myyteistä ovat suosittuja kuuluisat lemmenparit, kuten Dido ja Aeneas, Juppiter ja Europe, Apollon ja Dafne, Odysseus ja Kirke, Venus ja Adonis, Medeia ja Jason sekä Orfeus ja Eurydike. Myös erilaiset paimentarinat ja pastoraalit (lat. *pastor* - paimen) ovat yleisiä. Nekin juontavat juurensa kaukaa aina Longoksen *Dafnis ja Khloe*-romaanista saakka. Antiikin jumalille, kuten Bacchukselle ja Venukselle, sävellettiin mielellään. Puolijumalia ja taruolentoja kantaateissa edustavat esimerkiksi zefyrokset ja seireenit. Vuodenajat ovat kaikki edustettuina. Oman osansa muodostavat erilaisiin juhliin ja rientoihin viittaavat kantaattien aiheet, kuten nimet *Plaisirs* (ilot) ja *Triomphe* (voitto, triumfi). Raamattuun ja erityisesti *Vanhaan testamenttiin* pohjautuvat mm. kantaatit *Joseph* ja *Jonas*. Muutamia ajankohtaisia aiheitakin löytyy kuten muotijuoma kahvin kunniaksi sävelletty *Le Caffé*. Niinikään on tärkeää panna merkille ajalle tyypilliset personifioidut tunnetilat kantaattien aiheina, kuten *Jalousie* (mustasukkaisuus), *Indifférence* (välinpitämättömyys) ja *Amour* (rakkaus).

Aiheiden nimistä jo selviää kirjallisuus, josta suurin osa kantaateista ammentaa, kuten Vergiliuksen *Aeneis* ja Ovidiuksen *Metamorfoosit*. Ranskannoksen Ovidiuksen *Metamorfooseista* kirjoitti kantaattitekstejäkin julkaissut Louis-Jules-Barbon-Mancini-Mazarini de Niverais (1716-1798) eli Niveraisin herttua. Hän oli kunnostautunut myös kirjoittamalla pamfletteja Horatiuksen, Nicolas Boileauin ja Jean-Baptiste Rousseauin kunniaksi. Ovidiuksen runojen parafraaseja tai sovelluksia löytyy esimerkiksi Jean-Baptiste Rousseauin kantaattiteksteistä.⁴ Kantaattikirjallisuuden aiheiksi päätyivät Homeroksen *Ilias ja Odysseia*, Pindaroksen ja Sapfon lyriikka, Vergiliuksen *Paimenrunot*, Longoksen *Dafnis ja Khloe* (ranskannos 1759) sekä antiikin Kreikan ja Rooman jumaltarut. Kantaattien tekstit on nähtävä nimenomaan sävellykseen sopivina runoina. Niissä on oma, jälkeensä hieman koomiseltakin vaikuttava estetiikkansa ja jopa stereotyyppinen, usein presiöösi (*précieux* -sana suomennetaan sievistelevyydeksi) tyyli. Omana aikanaan ne olivat suosittuja myös luettuina. Kantaattirunoja julkaistiin kuukausijulkaisussa *Mercure de France* ja erillisissä

⁴ Parafraasi tarkoittaa kielellisen ilmauksen esittämistä toisin sanoin tai toisessa muodossa usein nimenomaan selventäen. (Aikio & Vornanen 2000, 463.)

kokoelmissa, kuten Bachelierin *Recueil de Cantates* (1728). Aiheita leimaa usein ilmaakin kevyempi, vahvasti erotisoitunut ote. Aihepiirien lisäksi myös tyyllilajit otettiin klassisilta kirjailijoilta. Oodit ja sonetit, mytologiset tarinat, runoelmat ja pastoraalit, kaikki kelpasivat kantaattirunojen kirjoittajille. Pindarokselta (n. 522-445 eaa.) omakuttiin erityisesti runon rakenteen yllätyksellisyyttä, joka aikaansaatiin mitallisuuden jaksojen vaihtelulla.

Ranskalaisen 1700-luvun alun kantaatin rakenne (kolme resitatiivia ja kolme aariaa) tukee draamaa. Resitatiivin ja aarian vuorottelun tulkittiin olleen antiikin draaman tuomisia. Se mahdollistaa nerokkaasti sekä dynaamisen tunnetilojen vaihtelun resitatiivissa, että aarian pysähtyneen, keskittyneen otteen. Ensimmäinen resitatiivi esittelee draaman alkuasetelman ja luo katsauksen maisemaan, jossa liikutaan. Aaria esittelee sankarin ja antaa kuulijan samaistua päähenkilöön. Toinen resitatiivi muuttaa draaman suuntaa ja luo jännitteen, joka puretaan viimeisessä resitatiivi-aaria parissa. Tunnelmanvaihdos saadaan aikaan tyypillisesti kysymyksen tai huu-dahduksen avulla. Mitä näenkään! *Que vois-je!* Hullu, mitä puhunkaan? *Folle, que dis-je?* Katalysaattorina muutokselle toimivat substantiivit, kuten ”ihme”, ”yllätys” tai ”näky”. Kolmannen resitatiivin ja aarian tehtäväksi jää sankarin tekemän ratkaisun moraalinen pohdiskelu.

Ohessa tuntemattoman kirjoittajan teksti kuuluisaan Clérambaultin säveltämään kantaattiin *L'Amour piqué par une abeille*. Kantaatissa kerrotaan, kuinka Venuksen poika Amor (*l'Amour*) iskee silmänsä kauniiseen Ruusuun äitinsä puutarhassa. Amor (*Eros*) esiintyy hellenistisen ajan runoudessa eräänlaisena siivekkäänä lapsena, cupidona, joka ampuu nuolillaan ihmisiä ja jumalia (Castrén 2002, 154). Ruusussa majaileva mehiläinen pistää Amoria kipeästi ja cupido valittaa surkeasti. Tapahtumia seuraava Venus vain naureskelee sattumukselle ja tuumii Amarin itse aiheuttavan uhreilleen paljon suurempia kärsimyksiä. Runo sisältää useita kaikkein tyypillisimpiä teemoja kantaattirunoudessa. Kuvaavaa on tietty herkistyminen tunnetilalle ja tunnetilan yksityiskohtainen tarkastelu. Kytheran saari edustaa paratiisillista luonnollisen rakkauden tyyssijaa.⁵ Sen esikuvana oli *Île de France* eli nykyinen Mauritius, Intian valtameressä sijaitseva saari, jonka eksoottinen ja runsas luonto oli lumonnut valloittajansa.

⁵ Kytheran saari sijaitsee Joonianmerellä, Peleponnesoksen kaakkoiskärjen eteläpuolella.

Mehiläisenpistämä Amor*L'Amour piqué par une abeille*

Kytheran saaren lumoavissa puutarhoissa
Venus kutsui koolle Amorit,
Kylmä välinpitämättömyys ja ankara järki
on karkotettu seudulta ainiaaksi.

*Dans les jardins enchantez de Cythere
Venus ressembloit les Amours,
La froide indifférence & la raison severe
De ces aimables lieux sont bannis pour toujours.*

Tuhannet uskollisuuden kaitsemat
onnelliset rakastavaiset
lunastavat heille annettujen
lupausten täyttymyksen
ja saavat kokea kaikessa
Maailmankaikkeutta rakastavan Jumalan.

*Mille amans fortunés
conduits par la constance
Y reçoivent le prix
des vœux qu'ils ont offerts
Et tout y ressent la Puissance
Du Dieu charmant qu'adore L'Univers.*

Nuoren Floran lakia noudattaen
Ikuinen kevät kahlitsee Zefyrokset;
Täällä puhkeavat kukat
ovat syntyneet huokauksista.

*Sous les loix de la jeune Flore
Une éternel printems enhaîne les Zéphirs;
Et les fleurs qu'on y voit éclore
Sont l'ouvrage de leur soupirs.*

Rakastettavat purot
pulppuavat kuiskaillen.
Öin ja päivin jatkuvassa lintujen laulussa
Aurinko loistaa polttavampana,
kuin Rakkaudelta lainatut liekit.

*Les Ruisseaux amoureux
mêlent leurs doux murmures.
Aux concerts des oiseaux qui chantent nuit & jour
Le Soleil y répand une clarté plus pure
Qu'il emprunte des feux que lui prête l'Amour.*

Rakkauden amorien
sukeltaessa puutarhan siimekseen
korjaamaan kevään
ylenpalttisen runsaan sadon,
Puhkeava Ruusu
pysäyttää Rakkauden jumalan katseen.
Mikään tässä lehdossa
ei ole niin kaunista kuin te, hän sanoo,
Nuori, houkutteleva Ruusu!
Jos seudulla puhkeaa muita kukkia
ne syntyvät tekemään teille kunniaa.

*Tandis que les amours
dans les jardins épars,
Moissonnent du Printems
la richesse éclatante,
Une Rose naissante
Du tendre amour arrête les regards.
Rien n'est si beaux que vous,
dit-il, dans ce bocage,
Jeune Rose pleine d'appas!
Si d'autres fleurs naissent dans ces climats
C'est pour vous rendre un doux hommage.*

Saatte loistollanne kaikki puolellenne
olette kevään kaunein koristus;
Taotte rakastavaisten valtakunnassa
onnellisten rakastavaisten kahleet,
Kuolemattomat Sulottaret,
jotka seuraavat Rakkauden Äitiä,
varmistatte uusin asein
kauneuden valtaanpaluun.

*Qu'à votre gloire tout conspire
Faites l'ornement du printemps;
Formez dans l'amoureux Empire
Les chaînes des heureux amans.
Parez les Graces immortelles,
Qui suivent la Mere d'Amour,
Rendez à la beauté par un juste retour
Encore des armes nouvelles.*

Amor kumartuu hurmaantuneena
poimimaan kukan, joka on niin kaunis,
Mutta samalla hurmaavaa Jumalaa
julkeaa pistää julma mehiläinen.
Minä kuolen!
Menehdyn kuolettavaan tuskaan,
Amor voihkii Venukselle.
Venus hymyilee
hänen muka koville tuskilleen,
Hän saa kivut pian lientymään
ja lohduttaa seuraavin sanoin.

*L'Amour charmé cede au desir pressant
De cueillir une fleur si belle,
Mais dans le même instant une Abeille cruelle
Ose blesser ce Dieu charmant.
Je me meurs!
Je succombe à ma douleur mortelle,
Dit à Venus, L'Amour en soupirant.
Venus sourit
de sa douleur amère,
Elle guérit bientôt sa douleur légère,
Et par ces mots apaise son tourment.*

Sinä hurmaava valloittaja, aiheutat meille
sata kertaa tuskallisempia kärsimyksiä;

*Charmant Vainqueur, tu nous expose
A des maux cent fois plus pressants;*

Arvioi omien kärsimyksiesi pohjalta
tuskia, joita meille aiheutat.

*Par les peines que tu reflens,
Juge des maux que tu nous cause.*

Sinun osumasi,
Rakkauden mahtava Jumala,
tuntuvat kaikkein tuskallisimmilta,
ja haavoitat sydämet
tuhansin kuolettavin pistoin,
joita et aina paranna.

*Tes traits, puissant,
Dieu des Amours,
Sont ressentir des peines plus cruelles,
Ils portent dans les coeurs
mille atteintes mortelles,
Que tu ne gueris pas toujours.*

(Anon, toim. Bachelier [1728] 1992, 23.)

Kantaateissa musiikin rooli oli rytmisesti itsenäistynyt sanoista, mutta muutosta itsenäisempään suuntaan vastustettiin konservatiivisissa piireissä. Tyyli, jossa musiikki saattoi intoutua yhden tavun melismaattiseen kuviointiin, koettiin italialaisvaikutteiseksi. Orleansin herttuan piiri Palais-Royalissa saattoi julkisesti harrastaa italialaista musiikkia, vaikka siitä ei Versaillesissa pidettykään. Se suuri joukko säveltäjiä, joka harjoitti tointaan Orleansin herttuan hovin suojissa, oli musiikkimaultaan keskimääräistä edistyksellisempää. Hullaantuminen ranskalaisten omaan, italialaisvaikutteiseen kantaattiin saattoi päästä vauhtiin vasta 1700-luvun puolella. Esimerkiksi Le Cerf, aikansa musiikkielämän kuuluisa kommentaattori, ei hyväksynyt tavujen melismaattista ”rullaamista”, ainakaan kun se ei sopinut kantaatin sanojen merkitykseen. Hän piti myös virtuoosista *bravura*-laulua paheksuttavana: ”Olemmeko me ihmisiä vai lintuja? Jos olemme ihmisiä, täytyy meidän laulaa kuten ihminen: täytyy laulaa, eikä visertää.” (Le Cerf [1705-06] 1972, *1er dialogue*, 132.)

6.1 *Mytologian universaalit ihmiskuvat*

Mytologian käyttö ranskalaisissa 1700-luvun alun kantaateissa antoi runoilijoille mahdollisuuden käsitellä vapaammin pariisilaiseen elämään liittyneitä tapahtumia. Toisaalta se etäännytti draaman universaalille tasolle, jolloin runoilijaa ei voinut syyttää liian nokkelista sanankäänteistä. Kantaatteja on sävelletty tilauksesta juhliin tai häihin. *Mercure de France* -lehdessä julkaistiin yhdeksän kantaatin tekstit, jotka oli kirjoitettu erityisesti tiettyä tilaisuutta varten. Yksi näistä oli Nicolas Clérambaultin säveltämä *Le Soleil vainquer des nuages Cantate allégorique sur le rétablissement de la santé du Roy* (1721), joka siis on sävelletty kuninkaan toipumisen kunniaksi. Sanoissa kuninkaan toivotaan tervehtyvän ja metaforana käytetään aurinkoa, joka saa pilvet haihtumaan. Tunley kirjoittaa kuitenkin 1700-luvun ranskalaisten kan-

taattien olleen olemukseltaan niin intiimejä, etteivät ne soveltuneet varsinaisesti seremonialliseen käyttöön, joten juhliin sävellettyjen, seremoniallisten kantaattien määrä jäi vähäiseksi (Tunley 1997, 24). Kaksoismerkitykset olivat kuitenkin yleisiä ja liittyivät usein hovin vilkkaaseen seuraelämään. Kantaattien poliittisimman piirteen muodostavat niiden italialaisvaikutteet ja se, että niitä sävellettiin nimenomaan Orleansin herttuan, tulevan sijaishallitsijan suojeluksessa. Kaikki tiesivät kuninkaan vierastavan musiikin uusia italialaisia muotivirtauksia.

Oli selvää, että kantaattien säveltäjät olivat riippuvaisia tilaajiensa toiveista, jos aikoivat saada sävellyksensä kaupaksi. Se ei kuitenkaan saa estää meitä näkemästä kantaattisanoitusten teemojen noudattavan universaaleine ihmiskuvineen merkittävämpää 1700-luvun suuntausta. Tämä suuntaus oli loogista jatkoa humanismille ja sisälsi ajatuksen ihmisestä, jonka perimmäiset ominaisuudet ovat samat ajasta tai paikasta riippumatta. Lovejoy kutsuu ilmiötä nimellä *uniformitarianismi* (*uniformitarianism*). Uniformitarianismi on valistukselle tyypillinen periaate, jolla haettiin kaikille yhteisiä inhimillisiä lainalaisuuksia. Ihmisten yhdenvertaisuudesta ja samankaltaisuudesta tuli yleisen ”totuuden” lähde. (Lovejoy 1960, 79-80.)

1700-luvulla periaate sovellettiin koskemaan uskontoa. 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun humanismin aika Ranskassa oli paradoksaalisesti kuuluisa uskonnollisista selkkauksistaan hugenottien ja katolisten välillä. Humanismi ei yksilönvapautena ollut löytänyt tietään yhteiskunnallisiin toimintatapoihin. Uskonnollinen nurkkakuntaisuus koettiin loogisesti epätydyttävänä, ja sen tilalle lanseerattiin *deismi*. Jo 1600-luvulla Englannissa esiintyvä *deismi* korosti kaikkien tunnustuksellisten vastakohtien yläpuolella olevaa ”luonnollista” uskontoa. Englantilaiset deistit ja vapaa-ajattelijat, kuten Anthony Collins, Matthew Tindal ja Thomas Woolston, kannattivat rationaalista suhtautumista uskontoon. Ranskassa François Marie Arouet de Voltaire ironisoi uskonnollisia dogmeja sanoen:

Voit uskoa että Korkeimman silmä katselee yhtä suosiollisesti kaikkina aikoina, kaikissa maissa eläviä hurskaita ihmissydämiä! Kiinan heimon moitteeton pappi, hyvä dervissi, joka säälivästi tahtoo lievittää lähimmäistensä hätää avuliain käsin on hänelle paljon rakkaampi kuin kristityt intoilijat, jotka sydän välinpitämättömänä katselevat veljiensä tuskaa ja kipua, ja kuin paavi, jota kalvaa itsekäs vallanhimo. Korkeinta

mainitaan eri nimillä. Minkä nimen Hänelle antanemmekin, hän kuuntelee armossaan Maan kaikkia lapsia. Hänen kunniaansa eivät lisää rukoukset ja uhrit, ja kaikki meidän palvontamme on Hänestä vähäarvoista. Jumala ei tarvitse sitä, mitä ihmiset lahjoittavat. Vain väärämielisyys voi häntä loukata. Uhrilla ei saavuteta hänen mielisuosiotansa. Hän tuomitsee vain sydämemme laadun mukaan.⁶ (Voltaire, sit. Aspelinin 1958, 357-358.)

1700-luvun valistusfilosofian mukaan ei ollut mahdollista, että uskonnon periaatteet olisivat paikallisia tai ajasta riippuvaisia. Periaatteiden tulisi valistusfilosofian mukaan olla sellaisia, että jokainen ne ymmärtää ja että ne ovat jokaisen ulottuvilla. Todellinen uskonto ei heidän mukaansa tarvinnut monimutkaisia oppirakennelmia.

Ruotsalainen historioitsija Gunnar Aspelin määrittelee deismin yleensä tarkoittavan ”tunnustuksettomien vapaa-ajattelijoiden credoa”, jossa jumala esiintyy ”vain luonnon välttämättömässä yhteenkuuluvuudessa ja ihmisen eksymättömässä oikeudentajussa” (Aspelin 1958, 357).

Lovejoy puolestaan kiinnittää huomiota siihen, että vaikka deismiä pidetään yleisesti uskonnollisena radikalismina ja itsenäisen ajattelun emansipoitumisena, niin samanaikaisesti uusklassisuus usein leimataan konservatiivisuudeksi ja jopa paluuksi auktoriteettien ja tradition sanelemaan taide-estetiikkaan. Lovejoy esittää, että samoin kuin deismi oli sovellettua uniformitarianismia uskonnossa, uusklassisuus oli uniformitarianismia estetiikassa. Tällöin antiikin myyttien käyttö saa uutta esteettis-filosofista merkitystä. (Lovejoy 1960, 79-98.) Antiikin kirjallisuuden vaikuttavuus ja iättömyys oli ikään kuin todiste ihmisluonnon perustavien piirteiden muuttumattomuudesta. Tästä huomiosta seurasi monia johdannaisia liittyen ihmisten väliseen tasa-arvoon.

Myös kansojen vertailu oli tyypillistä. Ihmisen toiveet, halut, tunteet ja ihanteet standardisoitiin koskemaan niin pariisilaisia, kiinalaisia, persialaisia, perulaisia kuin etiopialaisiakin. Antiikin kirjallisuus osoitti eri kansojen olevan keskenään vertailukelpoisia ja todisti taiteen säilyttävän tuoreutensa vuosisadasta toiseen. Esimerkkeinä mainittakoon Charles Montesquieun *Persialaiset kirjeet* vuodelta 1721 ja Charles Dufrésny'n *Amusements sérieux et comiques* vuodelta 1709, jossa siamilainen matkailija tarkkailee ulkopuolisena ranskalaista elämänmenoa. On vaikea

kuvitella näiden valistusta ennakoivien ajatusten syntyneen umpihierarkkiseen monarkiaan ilman kitkaa. Pyrin seuraavaksi kuvailemaan aaltoliikkeenomaista suhtautumista antiikin kirjallisuuteen 1600-1700-lukujen Ranskassa.

6.2 Uusstoalaisuudesta jansenismiin

Jean Rohou yrittää Rochefoucauldin *Maksiimien* esipuheessaan kuvata soutamista ja huopaamista Ranskan 1600-1700 lukujen humanismin ja antihumanismin⁷ välillä. Havaittavissa on tyypillinen uuden suuntauksen ja sen vastasuuntauksen välinen liike. Usein antiikin kirjallisuudesta haettiin tukea täysin ristiriitaisillekin suuntauksille.

On huomattava ilmeinen ristiriita humanismin [...] ja teosentrisyyden⁸ [...] välillä. Kristillisyyden, rappeutuneen luontokappaleen pelastava uskonto, häilyi näiden kahden poolin välillä riippuen kulloisestakin historiallisesta tilanteesta ja myötäillen enemmän tai vähemmän sitä, miten tärkeänä perisyntin vaikutusta milloinkin pidettiin: perisynti on turmellut luonteemme, mutta missä määrin? (Rohou 1991, 10.)

Uusstoalaisen kauden voisi karkeasti määritellä alkaneen vuosien 1585-1590 paikkeilla vastareaktion uskonsotien traumaattisille kokemuksille. Sen mukaan itsehillintä olisi ratkaisu, jolla uskonsodat voitaisiin vastaisuudessa välttää. Tärkeintä olisi ylläpitää sisäinen tasapaino. Muiden muassa kirjailija Michel de Montaigne (1533-1592) ammensi uusstoalaisuudesta, jonka pääesikuvana olivat Senecan tekstit. 1600-luvun alkua dominoi niin kutsuttu *kristillinen optimismi* ja se jatkui aina 1640-luvulle asti. Enää ei haluttu korostaa perisyntiä, vaan uskottiin ihmisellä olevan luonnostaan taipumus ”rakastaa Jumalaa”. 1600-luvun alun kirjoittajat halusivat pikemminkin käyttää tunne-elämää dynaamisena voimana kuin hillitä sitä. Tunteet olivat Descartesin mukaan hyödyllisiä, eikä niitä tarvinnut välttää kuin liioiteltuina. Rohoun mukaan tärkein periaate ihmisten välisessä käyttäytymisessä oli jalomielisyys (*générosité*), jolla ymmärrettiin syntyperäinen, aatelisille tyypillinen käyttäytyminen. Ihmisluonteeseen kohdistuva optimismi sai myös nimen *sankarillinen humanismi* (*l’humanisme héroïque*), joka dominoi Rohoun mukaan kirjallisuutta vuosina 1637-1644. Descartes julisti ihmisen luonnon hallitsijaksi. Vastasuun-

⁷ Antihumanismi ei ole samalla tavoin yleinen käsite kuin humanismi, mutta tässä yhteydessä sanaa käytetään humanismin vastakohtana. Antihumanismin mukaan ihmisluonto oli turmeltunut ja maailma tuomittu perikatoon.

⁸ Teosentrisen – jumalakeskeisen.

tauksena kristilliselle humanismille syntyi perisyntiä korostava Augustinuksen kirjoituksista ammentava jansenismi. Jansenismia on kutsuttu jopa *antihumanismiksi*. Se piti ihmisluontoa turmeltuneena ja maailmaa perikatoon tuomittuna. Monet kuuluisat kirjailijat ovat olleet tavalla tai toisella jansenisteja, kuten Blaise Pascal, François de la Rochefoucauld, Jean de la Bruyère, Nicolas Boileau ja Jean Racine. Valistusaate luotsasi ranskalaiset uudelleen kohti optimistisempaa suuntaa. Tämä aaltomainen uskonnollisfilosofisten suuntausten liike oli taustana myös vaihtelevalle suhtautumiselle antiikin perintöön.

1700-luvun Ranskassa elänyt pappi, Pierre Faydit, kirjoittaa lukemistaan Vergiliuksen ja Homeroksen eepoksista kiinnostavalla tavalla. Hänen kirjoituksistaan selviää, minkälaista hämmennystä antiikin runouden ajatus- ja arvomaailman sulattaminen ja yhdistäminen kaikkeen aikaisemmin opittuun aiheutti vielä 1700-luvullakin eläneelle, sivistyneelle ihmiselle. Teoksessaan *Remarques sur Virgile et sur Homere et sur le poétique de l'écriture sainte* (1705) Faydit on lukemastaan Vergiliuksen ja Homeroksen runoudesta vaikuttunut, mutta yrittää kuitenkin korjata runoudessa esiintyviä ”virheitä”. Välillä hän yrittää puolustaa ihailemaansa Vergiliusta aikalaisten kritiikiltä. Ongelmia aiheuttavat kohdat, joissa Vergilius ilmaisee Jumalan olevan läsnä kaikkialla. Pierre Faydit puolustaa Vergiliusta tulisesti sanomalla, että Jumalan silmissä rapakot ja timantit, kukkaset ja tunkiot ovat yhdenvertaisia. Myöhemmin hän kuitenkin ilmaisee paheksuntansa sille, että Homeroksen ja Epikuroksen kasvattina Vergilius esittää jumalat naurettavina ja paheellisina. Pierre Faydit ei myöskään voi hyväksyä sitä, että Homeros sekoittaa jumaluuden ja luonnon keskenään. (Faydit 1705, esipuhe.)

Pierre Faydit oli sulauttanut uusplatonisia ajatuksia katolisuuteensa. Hänellä on itse asiassa Platon tukenaan, kun hän kritisoi Homeroksen kuvaamia jumalia. Antiikin kirjallisuus on nimittäin täynnä eri suuntauksia ja keskenään vastakkaisia näkemyksiä taiteesta. Platon ei hyväksy kirjallisuudessa esiintyviä jumalien muodonmuutoksia. Hän jyrisee *Valtio*-teoksessaan (Sokrateen suulla):

Jumala on siis täydelleen yksi ja sama ja todellinen sekä teoissaan että sanoissaan. Hän ei muuta itseään toiseksi eikä eksytä muita, ei

harhakuvin, ei sanoin eikä lähettelemällä merkkejä, ei valveilla ollessamme eikä nukkuessamme (Platon 2001, 83.)⁹

Sensuuri iskee Platonin *Valtiossa* kovalla kädellä. Homerosta ja muita runoilijoita pyydetään ”olemaan suuttumatta”, kun pois pyyhitään kaikki ”Kokytokset, Styksit, manalaiset ja vainajien haamut, ylipäänsä kaikki tämäntyyppiset sanat, jotka saavat kylmät väreet kulkemaan pitkin selkäpiitä.”¹⁰ (Ibid., 2001, 86.) Platon paheksuu kohtaa, jossa Homeros kertoo Zeuksen joutuneen lemmenhimon valtaan yöllä valvoessaan (Platon 2001, 91) ja kohtaa jossa kerrotaan Poseidonin ja Zeuksen poikien ryöstelyistä ja sanoo: ”Se kaikki on valetta.” Platon pitää runoutta niin vahingollisena, että sen harjoittajat olisi karkotettava pois Valtiosta:

Mutta jos joku väittää jumalan, joka on hyvä, aiheuttaneen jollekulle ihmiselle pahaa, tätä käsitystä vastaan on taisteltava kaikin keinoin. Jos halutaan, että valtiossa on voimassa hyvät lait, kukaan ei saa siellä puhua eikä kuulla tuollaista, ei nuori eikä vanha; sellaista ei saa esittää runomittaisena eikä suorasanaista, sillä tuollainen puhe olisi jumalatonta, meille vahingollista ja kaiken lisäksi ristiriitaista. (Platon 2001, 79.)¹¹

6.3 Pindaros kantaattirunoilijoiden esikuvana

Jean-Baptiste Rousseau piti esikuvanaan teebalaista runoilijaa Pindarosta (n. 520-445 eaa.). Hänen runoilleen oli ominaista olla runomitoiltaan niin monimutkaisia, että niitä pidettiin vapaapoljentoisina. Runoudessa oleva vapauden vaikutelma innoitti 1700-luvun ranskalaisia runoilijoita vaihtelevampaan runomittaan. Pindaroksen runojen katsottiin virtaavan luonnollisina ja pidäkkeettöminä. (Oksala 2000a, 58.) Horatius kuvasi Oodissaan (4, 2, 5-12) Pindaroksen runoutta seuraavasti:

Niin kuin vuoriston puro, jonka myrsky
nostaa tulvimaan yli rantojensa,
vyöryy ryöpyten, syvä-äänisesti
Pindaros laulaa

Saa Apollon laakerin palkinnoksi,
jos hän vyöryttää dityrambejansa¹²
uusin ilmaisuin, sitomatta lainkaan
rytmejä mittaan.

⁹ *Valtio*, toinen kirja 382 e.

¹⁰ *Valtio*, kolmas kirja 387, b–c.

¹¹ *Valtio*, toinen kirja 380 b–c.

¹² *Dityrambi* eli kreikkalainen laulu, jota tanssiva kuoro lauloi Dionysoksen jumalanpalveluksessa; nykyisin lennokas, voimakkaan innoituksen kannattama runoelma. (Aikio et al. 2000, 154.)

(Horatius, suom. ja toim. Oksala 2000a, 59.)

Pindaroksen tuotannosta on säilynyt muun muassa epinikioneja eli voittolauluja. Seuraavassa hän kuvailee voitokkaan sankarin elämän hetkellisyyttä:

Mies joka juuri on saavuttanut
kauniin voiton, lentää urotekojen siivin
suurten toiveiden varassa
ja kohottaa ajatuksensa
yli rikkauden. Kuolevaisten riemu
kasvaa vain hetken, ja sortuu
hetkessä maahan
vastoinikäymisen järjestyttämänä.

Hetken olentoja! Mitä ihminen on, mitä ei?
Varjon unta.
Mutta kun säde jumalan lähettämä
lankeaa maahan,
valo viipyy kirkkaana ihmisen yllä,
ja suloista on elämä.

(Pindaros, suom. ja toim. Oksala 2000a, 60.)

6.4 La Querelle des Anciens et des Modernes

Kantaattien teemoissa esiintyvä mytologia on nähtävä myös kuuluisan kirjallisuutta koskevan kiistan, *la querelle des anciens et des modernes*, taustaa vasten. Keskustelu oli taas leimahtanut liekkeihin 1700-luvun alussa oltuaan tavalla tai toisella ajankohtainen aihe jo liki sata vuotta. Kiistan rintamalinjat Ranskassa menivät osapuilleen siten, että modernistit (Charles Perrault, Houdar de la Motte, Philippe Quinault, Bernard Le Bovier de Fontenelle, Jean Desmarest de Saint-Sorlin, kardinaali Richelieu) pitivät Ranskan valtakuntaa parhaimpana todisteena ranskalaisen kulttuurin yliveraisuudesta. Myös antiikin puolustajat (Jean Racine, Nicolas Boileau, Anne Dacier, Jean de La Fontaine) yrittivät suostutella kuningasta puolelleen argumentoimalla, ettei kulttuuri voi olla ylivertainen, ellei sitä verrata aiempaan kulttuuriin. Antiikin kirjallisuuden tuntija Nicolas Boileau mukaan moraalisen ja esteettisen arvioinnin perustana ei voinut olla pelkkä irrallisena leijuva nykyisyys. Historiallisen perspektiivin mukana kuningasvalta saisi hänen mukaansa kulttuuriinsa todellista syvyyttä ja pysyviä, ajasta riippumattomia arvoja. Mukaan sotkettiin tietysti myös katolisuus, jolloin modernistit saivat oivan tilaisuuden

perustella ranskalaisen modernin kirjallisuuden paremmuutta sillä, että antiikin kirjallisuudessa esiintyi pakanallisia jumalia. Tämä sai antiikin kirjallisuuden puolustajat rakentamaan tukevaa kivijalkaa uudelle ajatukselle kirjallisuuden autonomiasta itsenäisenä taidemuotona. Kirjallisuuden tulisi Boileau'n mukaan olla vapaa sanomaan sanottavansa, vaikka se ei aina olisi Ludvig XIV:n hallinnolle mieluista luettavaa. (Fumaroli 2001, 147-148.)

Eräs kantaattien sanoittajista, modernisti Houdar de la Motte (1672-1731) kirjoitti Homeroksen Iliaan proosaksi lyhenneltynä. Tästä tietysti seurasi hirveä polemiikki. Toisen proosaranskannoksen tekijä Anne Dacier (1654-1720) oli oikeutetusti närkästynyt. Eihän La Motte edes osannut kreikkaa! Heidän välillään käytiin vakava keskustelu kääntämiseen liittyvistä periaatteista. La Motte esitti ideoitaan *Discourse sur Homère* -kirjoitelmassaan (1714), johon Madame Dacier reagoi *Causes de la corruption du goût* -otsikoidulla vastineellaan (1714). La Motten vastine tähän oli nimeltään *Reflexions sur la critique* (1715). Keskustelu ilmentää *La Querelle des Anciens et des Modernes* -kiistan ydintä. La Motten modernismi oli periaatteiltaan lähdeuskollisuuden vastakohta. Ilias oli hänen käsissään lyhentynyt puoleen. *La Querelle* -kiistan peisten kalskeessa vaihdetut mielipiteet kertovat kuitenkin, miten heikoissa kantimissa modernin ranskalaisen kirjallisuuden asema oli. Sen piti koko ajan puolustaa oikeuksiaan tehdä uusia ratkaisuja ja rikkoa traditioita. Perinteen taakka oli käynyt liian raskaaksi. Modernistien, esimerkiksi Perraultin, puolustukseen käyttämät argumentit ovat myös yllättävän heikkoja. Sen sijaan, että vedottaisiin uuden, modernin kirjallisuuden sisäisiin, itsenäisiin arvoihin, osoitetaan halveksuntaa antiikin kirjallisuuden ”pakanallisuutta” tai ”virheitä” kohtaan. Juuri argumenttien heikkous on osoituksena siitä, että tällainen kiista oli täysin välttämätön.

Kiistaa La Motten ja Dacierin välille saatiin sovittelemaan François de Pons de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715).¹³ Hänen kantansa oli antiikin kirjallisuutta suuresti kunnioittava, mutta modernia kirjallisuutta samalla kannustava. Modernin kirjallisuuden haaste olisi Fénelonin mukaan ottaa antiikin kirjallisuudesta vastaan kaikki mahdollinen oppi. Silloin kiitos modernin kirjallisuuden saavutuksista kuuluisi paradoksaalisesti juuri antiikin kirjallisuudelle. ”Jos teidän onnistuu päihittää

¹³ Fénelon oli piispa ja monipuolinen kirjoittaja.

Antiikki, se itse ansaitsee kunnian voitostanne”, sanoi Fénelon. Fénelon kirjoittaa La Mottelle (1713):

Minulle on kerrottu, että aiotte julkaista ranskannoksen Homeroksen Iliasta. Olen ilahtunut siitä, että niin suuri runoilija puhuu kieltämme. En epäile versionne uskollisuutta enkä säkeittenne loistokkuutta. Vuosisatamme velvoittaa teidät tekemään tunnetuksi antiikin tyylin yksinkertaisuuden ja naiiviuden, jolla tunteet ilmaistaan antiikin kuvaelmissa. Tämä yritys koituu kunniaksenne, mutta koska kykenette tavoittamaan alkuperäisen runon, olisin toivonut teidän kirjoittavan uuden runon, jossa kunnioitettavat opit olisivat yhdistyneet vahvaan kuvaukseen. Haluaisin mieluummin nähdä teidät uutena Homeroksena, jota jälkipolvet kääntävät, kuin vain Homeroksen kääntäjänä. (Fénelon, sit. Fumaroli 2001, 474.)

Suuriin odotuksiin törmännyt kääntäjä La Motte (1713) vastaa:

Teille on kerrottu, että aion julkaista ranskannoksen Homeroksen Iliasta ja odotatte paljon, niin minusta tuntuu, käännökseni uskollisuudelta; mutta tunnustan suoraan, etten uskonut kirjaimellisen ranskannoksen Iliasta miellyttävän (*être agréable*) lukijaa. Olen löytänyt kaikkialta [*Iliasta*], ainakin omaan aikaamme verrattuna, vakavia puutteita (*défauts*) yhdistyneenä suureen kauneuteen; siksi olen päätenyt jäljittelemään erittäin vapaasti, sekä uskaltanut toisinaan pitäytymään täysin alkuperäisessä. Mielestäni en ole kuitenkaan muuttanut runon sisältöä; ja vaikka olen sitä lyhentänyt, olen halunnut säilyttää kaiken toiminnan, tunteet ja luonteet. (La Motte, sit. Fumaroli 2001, 474-475.)

Tässä ilmaistaan kuin pähkinänkuoressa myös kaksituhattaluvun kääntäjien ongelmat. Tietenkin me kaikki valpastumme heti, kun kääntäjä sanoo versionsa olevan ”miellyttävämpi” kuin alkuperäinen. Sana *agréable* on tässä yhteydessä juuri niin epäilyttävä kuin miltä se kuulostaakin. Usein käytännössä antiikin roolihahmojen käyttäytymistä sensuroitiin ankarasti ja toimintaan lisättiin hovietikettiin kuuluvia akteja. Mielestäni Molièren nykyisiä näyttämöversioita katsellessa voimme esittää itsellemme samaa problematiikkaa sisältävät kysymykset. Onko dialogin modernisointi ollut tarpeen? Olemmeko yksinkertaistaneet mielestämme käsittämättömällä tavalla käyttäytyvien roolihenkilöiden tekojen takana olevaa sisäistä logiikkaa? Olisiko näytelmään helpompi samaistua, jos roolihenkilö puhuisikin kuten me?

Fumaroli (2001) kokoaa monipuolisesti antiikin puolustajien ja modernistien välisen kiistan osapuolien kommentteja. Kirjan esipuheessa Fumaroli kirjoittaa riidan olleen pohjana uudelle eurooppalaiselle ajattelulle. Molemmat osapuolet esittivät tarpeellisia

kommentteja, jotta huomattaisiin kirjallisuuden autonomia omana taidelajinaan ja osattaisiin pitää ranskankielistäkin kirjallisuutta arvokkaana. Aiheesta käyty keskustelu oli pyörinyt vilkkaana jo Italian renessanssin aikaan. On siis virheellistä pitää antiikin ja modernismin välienselvittelyä vain 1680-luvun ilmiönä. Antiikin lähteistä ammentavat eivät pyrkineet torpedoimaan modernia ranskalaista kirjallisuutta vaan näkemään eri aikakausien mestarikirjoittajat yhtä merkittävinä. Antiikin kirjallisuuden suurilta filosofeilta haettiin esikuvaa ajattelun vapaudelle aikana, jolloin itsenäinen ajattelu oli erittäin vaarallista. Antiikin kirjallisuuden puolustajat eivät pitäneet modernia kirjallisuutta antiikin kirjallisuutta parempana. Antiikin kirjallisuudessa ja filosofiassa esiintyvä ajattelun itsenäisyys koettiin yhä tuoreena ja modernina. (Fumaroli 2001, 7-218.) Antiikin kirjallisuus heijastuneena 1700-luvun ranskalaiseen kulttuuriin toi lukijoilleen paljon tietoa, joka tulisi olemaan valistusaatteen ydin. Konservatismiakin tietysti esiintyi. On myös hyvä huomata, että molempien puolien kannattajat aina tilaisuuden tullen osoittivat uskollisuuttaan ja ihailuaan Ranskan monarkialle. Kuuluisan modernistin, Charles Perraultin runo *Le Siècle de Louis Le Grand (1687)*, jolla hän sai riidan antiikin puolustajien ja modernistien välillä taas ilmielekkeihin, oli varsin suorasukaista kuningas Ludvig XIV:n saavutusten imartelua. Ranskan Akatemiassa vuonna 1687 olleen tilaisuuden päätyttyä Jean Racine kävi kiittämässä Charles Perraultia hyvästä runoesityksestä, mutta ilmaisi pitävänsä sitä vitsinä. Perrault kuitenkin toteaa omaelämäkerrassaan ollessaan aivan tosissaan.

Tätä taustaa vasten on enää vaikea uskoa antiikin myyttien käytön ranskalaisissa kantaateissa olleen pelkkää konservatismia ja kaupallisuutta. Ajatuksissa ne kuitenkin liittyivät muuhun tarjolla olevaan kirjallisuuteen ihmisluonteen saloista ja ihmistyypeistä ja tietenkin empiiriseen kokemukseen. Alan kirjallisuutta 1700-luvun alussa olivat muun muassa Rochefoucaultin *Maksiimit (Réflexions ou Sentences et Maximes morales* 1663-64, seitsenosaisena 1731) ja La Bruyèren *Luonnekuvat (Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle* vuodelta 1688). Vanhimpia ihmistyyppien kartoituksia oli Theofrastoksen (n.372-287 eaa.) *Luonteita (Ethikoi kharakteres)*, jotka La Bruyère ensimmäisissä *Luonnekuviansa* painoksissa liitti mukaan ranskaksi käännettyinä. Lisäksi varhaisia ihmisen tunneanalyyssejä ja -luetteloita oli painettu koko 1600-luvun ajan kiihtyvällä nopeudella. (ks. luku 5, Affektit, ilmaisua ja imitaatiota)

Mielestäni kiinnostavinta on havainnoida sitä hetkeä, jolloin vanha mytologinen tarina muuntuu oopperan tai kantaatin tekstissä 1600-1700-lukujen ranskalaiseen makuun. Riitapukarit, niin antiikin puolustajat kuin modernistitkin, tekivät näitä (ei aina niin hienonhienoja) sovelluksia alkuperäiseen tekstiin. On tietenkin aivan selvä, ettei Philippe Quinaultin *Alcesten* libretto (Jean-Baptiste Lullyn musiikkiin) vastaa Euripideen näytelmää, ja miksi pitäisikään? Olihan hänellä toki taiteilijana oikeus tehdä sille mitä halusi. Konservoinnista ei ole jälkeäkään, kun Euripideen näytelmän sankarillinen Herakles, joka hakee Alkestiksen pois manalasta puolisonsa Admetoksen luokse, onkin Quinaultin libretossa muuttunut Alkestiksen kanssa ”flirttailevaksi” urooksi. Fumaroli ei anna armoa modernisti Quinaultille, vaan vertaa hänen käyttämiään modifikaatioita antiikin draamasta Hollywoodin onnellisiin loppuihin ja stereotyyppiseen ihmiskuvaukseen. Fumaroli puhuu ”normalisoinnin optiikasta” (*optique normalisatrice*), jossa pyritään muuttamaan ajan konventioita häiritsevät yksityiskohdat sovinnaisemmiksi. (Fumaroli 2001, 168.)

Kun modernisti Charles Perrault julkaisi kirjoituksen Philippe Quinaultin libreton puolustukseksi, hän kehuu Quinaultin libreton ”miellyttäviä yllätyksiä” ja sitä, kuinka on päästy eroon Euripideen näytelmän tökeryydestä ja sietämättömästä absurdiudesta, jotka eivät ole yhteneviä ”vuosisadan tapojen” kanssa. Antiikinpuolustajien riveissä vaikuttanut Jean Racine kokee kuitenkin kirjoittajana olevansa inhimillisten peruskysymysten äärellä niin omassa kuin Euripideen tuotannossakin.

Kaiken sen Homerokselta tai Euripideeltä jäljittelemäni vaikutuksesta teatteriimme olen havainnut ilokseni, että hyvä ymmärrys ja järki (*le bon sens et la raison*) ovat olleet samat vuosisadasta toiseen. Pariisilaisten maku on mukautunut vastaamaan ateenalaista. Katsojani ovat liikuttuneita samoista asioista, jotka aiemmin ovat saaneet kyyneliin kaikkein oppineimmat kreikkalaiset ja jotka ovat saaneet ihmiset pitämään runoilija Euripidesta äärimmäisen traagisena, koska hän osasi hämmästyttävällä tavalla herättää yleisössä myötätuntoa ja kauhua. (Racine, sit. Fumaroli 2001, 171.)

Nicolas Boileau julkaisi 1674 merkittävän käännöksen antiikin aikaisesta teoksesta *Peri Hypsus*, suomeksi *Korkeasta tyylistä*. Siinä määritellään iättömäksi ja suureksi kirjallisuus, joka antaa meille paljon ajateltavaa, tekee lähtemättömän vaikutuksen ja

jonka muisto kestää meissä pitkään.¹⁴ Kirjallisuus, josta puuttui vilpittömyyttä, moraalista arviointikykyä ja sielun suuruutta, ei ollut ”korkeaa tyyliä”. *Peri Hypsuksessa* kiinnitetään huomiota myös siihen, kuinka antiikin suuret kirjailijat innoittuivat toistensa teoksista, kuinka esimerkiksi Herodotos imitoi Homerosta. Platonin Homeros-kritiikki nähdään kunniakkaana: ”Eihän sen loistokkaampaa ja jalompaa olekaan kuin taistella edeltäjiemme kanssa kunniakkaasti voitosta, koska näissä taisteluissa voi hävitäkin ilman häpeää.” Käännös vahvisti Boileau’n omaa kantaa modernia kirjallisuutta kohtaan. (*Peri Hypsus*-teos, sit. Fumaroli 2001, 162.)

Kantaattien viimeisessä aariassa antiikin teema tulkitaan 1700-luvun tyyliin. Niinpä Jean-Philippe Rameau’n kantaatissa (kirjoittaja tuntematon) Orfeuksen ja Eurydiken tarina opettaa 1700-luvun kuulijoille kärsivällisyyden merkitystä. Aarian sanoin: ”Taitava rakastaja hallitsee kiihkeimmätkin intohimonsa. Hän yrittää tunnistaa tarkoin hetken, joka täyttää hänen toiveensa.” Jean-Baptiste Morinin kantaatissa Odysseuksen ja Kirken tarinaa tulkitaan Jean-Baptiste Rousseau’n sanoin: ”Rakkautta ei voi pakottaa, vaan se on omaehtoinen ja riippuvainen vain itsestään.” Montéclairin toisessa kantaatissa (kirjoittaja tuntematon) teemana on Didon ja Aeneaan onnettomasti päättynyt rakkaus. Kun Dido on tappanut itsensä, tulee opettavaisen aarian vuoro toisaalta rauhoittaa kuulija, toisaalta neuvoa kuulijaa malttamaan mielensä rakkaudessa. Aarian sanoissa opastetaan välttämään rakkaudessa ailahtelevaista kohdetta ja näin välttämään tuskaa. Vanha humanistinen aihe on saanut hovin ilmapiirissä oman erityisen lemmeikkään sävynsä. Mieleen tulee antiikin joonialainen pylväs, joka on pyörähtänyt kierteelle. Voisi jopa sanoa, että nämä kiertymisen hetket ovat avain ranskalaisen myöhäisbarokin ymmärtämiseen. Barokin kierteisyyden alla vanha humanistinen traditio puskee esiin voimakkaasti silloinkin, kun taiteenlajin arvot ovat muualla kuin varsinaisessa kirjallisuudessa.

6.5 Metronit ja runomitat

Koska antiikin musiikin ihmeellisten vaikutusten katsottiin olevan osaltaan myös kreikkalaisen runouden rytmien ansiota, piti kreikkalaiset runomitat saada sovellettua ranskan kieleen. Sovellustyöstä suurimman osan tekivät ranskalaiset 1500-1600-

¹⁴ Teoksen kirjoittajaa ei tiedetä.

luvun taitteen humanistit. Runomittoja käytettiin myös määrittämään musiikin rytmejä, koska innostuksestaan huolimatta humanistit eivät tienneet paljoakaan antiikin Kreikan musiikin rytminotaatiosta. Tietojen puuttuessa oli helpointa ajatella, että kreikkalaisen runouden ja musiikin rytmit olivat identtiset. Kreikkalaiset notaatiojärjestelmät koskivat ensisijaisesti säveltäsoja. Musiikin rytmit määräytyivät yleensä runouden rytmien pohjalta. Jonkinlaista rytminotaatiotakin kuitenkin käytettiin, ja runon rytmejä saatettiin mukauttaa sopiviksi musiikkiin. Varhaisissa antiikin musiikista säilyneissä fragmenteissa on säilynyt säveltasonotaation lisäksi symboleja, jotka merkitsevät rytmistä kestoja, musiikin tai sanojen sidontaa, artikulaatiota ja taukoja. (Mathiesen 2001, 341-342.)

Tutkija Franchinus Gaffurius (1451-1522) oli julkaissut tietoa rytminotaatiosta jo vuonna 1496, mutta tieto ei ollut saavuttanut humanistirunoilijoiden ja -säveltäjien enemmistöä. Walkerin mukaan käsitys musiikin ja runouden rytmien identtisyydestä säilyi pitkään pohjautuen Terentianus Mauruksen, Marius Victorinuksen, Hefaistionin ja Augustinuksen kirjoituksiin. Sävellyksen tekstin rytmi pyrittiin säilyttämään mahdollisimman selkeänä. Musiikissa käytetyt rytmit pyrittiin muotoilemaan tekstin rytmien mukaisiksi. Eetokseltaan ”sopivan” rytmien valinta ei siis juuri ollut sen ”autenttisemmin” perusteltua kuin moodin valintakaan. (Walker 1950, 297.) Siksi mielestäni on perustellumpaa puhua ranskalaisten kantaattien humanistisuudesta, eikä esimerkiksi kreikkalaisuudesta. Humanistien (ja koko keskiaikaisen moodijärjestelmän) ”luova väärinymmärrys” oli osa prosessia.

Humanistit omaksuivat omaan sävellystyöhönsä ajatuksen runouden ja musiikin rytmien täydellisestä yhtenevyydestä. Tavulla voisi olla vain kahta pituutta, pitkä ja lyhyt, ja näiden kahden suhde toisiinsa olisi yhden suhde kahteen eli yksi pitkä (–) olisi kaksi lyhyttä (u u). Tämä (– = u u) periaate jäi elämään pitkään, koska se oli niin helposti omaksuttavissa. Periaate ikään kuin selitti humanisteille rytminotaatiota koskevan tiedon puuttumisen. Rytminotaatiota ei tarvittu, koska se sisältyi runon rytmiikkaan. Ainoastaan Marin Mersenne ja Francisco de Salinas (1513-1590) eivät samaistaneet musiikin ja runouden rytmejä. Mersenne pohjasi käsityksensä itsenäisemmästä musiikillisesta rytmistä Dionysios Halikarnassoslaisen kirjoitukseen, jonka mukaan muusikot saattoivat vaihdella pitkien ja lyhyiden tavujen musiikillista

rytmiä, jolloin kaksi rytmiikkaa saattoi vaikuttaa toisistaan erillisinä. (Walker 1950, 297.)

6.5.1 Klassisen runouden runomittoja

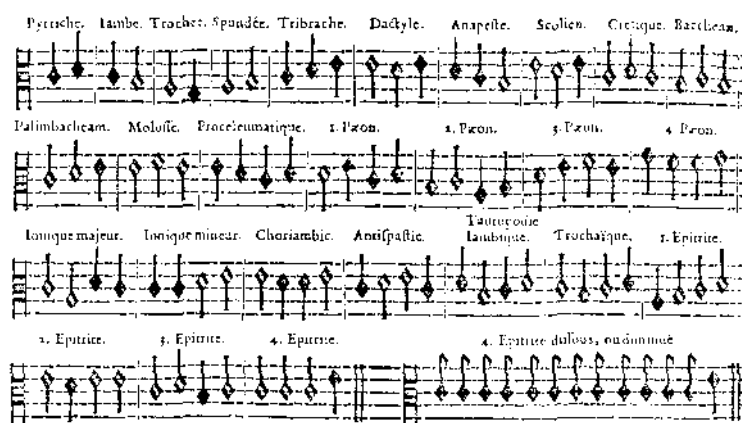
Miten kreikkalaisen runouden metrit (kreikan kielen sana *metron* tarkoittaa mitta) sitten sovellettaisiin ranskan kieleen? Tässä riittikin pohdittavaa ranskan kielen lähes mykkien loppu-e-tavujen takia. Marin Mersenne luettelee järjestelmällisesti ranskan kielen vokaalit, diftongit ja konsonantit sekä niiden merkintätavat riippuen painollisuudesta tai painottomuudesta. Luvussa XIX hän ilmoittaa määrätietoisesti laskevansa perustan ranskankieliselle prosodialle:

Koska ranskan kielen mitallisuus tai metri ei sovi latinan kielen tavujen mittaan, kuten huomaamme sanoista *aspirons & respirons*, joiden toinen tavu on lyhyt, kun taas toinen tavu latinankielisissä sanoissa *respiro & aspiro* on pitkä, ranskan kielen mitallisuuden täytyy perustua oman kielimme todelliseen ääntämykseen, ja ranskan kielen aksenttiin, ilman että jäämme Hippokreenen lähteelle tai Tiber-joen varrelle [lorvimaan], koska Seine- ja Loire-joissa ei virtaa sama vesi. (Mersenne [1636] 1975, 381.)

Selostan seuraavaksi hieman klassisen runouden runomittoja, jotta olisi mahdollista tarkastella antiikin mitallisuuden mahdollisia muunnoksia ranskalaisissa kantaateissa. Muutamia perustietoja tarvitaan myös kantaattien rytmien ja kantaattisanoitusten rytmien vertaamiseksi toisiinsa.

Antiikin runouden poljento perustuu pitkien ja lyhyiden tavujen rytmiseen vuorotteluun (Oksala & Palmén 1989, 95). Mitallisuuden alalajien eli runomittojen kannalta on tärkeää, mitkä tavut säkeessä ovat pitkiä ja mitkä lyhyitä. Pitkä tavu merkitään runomittoa analysoitaessa pitkällä viivalla (–). Lyhyt tavu merkitään loivalla U-kirjaimella (U). Tahti-iskua (lat. *ictus*) merkitään akuuttimerkillä (´) ja säkeen jakaantumiskohtaa, kesuuraa (lat. *caesura*) kahdella pystyviivalla (||). (Oksala & Palmén 1989, 95.) Loppusointuisuutta (säkeen lopputavujen sopimista yhteen jonkin toisen säkeen lopputavujen kanssa) ei esiintynyt antiikin runoudessa, mutta niin sanottu sisäsointu tunnetaan. Sisäsointu on saman säkeen sisäistä lopputavujen yhteensopimista. Runojalaksi kutsutaan pienintä kahden, kolmen tai neljän tavun muodostamaa rytmisyksikköä. (Esimerkki 39.)

Table de vingt-sept pieds Métriques ou mouvemens Rythmiques.



Esimerkki 39. Marin Mersennen taulukko runojaloista esittelee kaksikymmentäseitsemän runojalkaa:

Runojalkoja ovat esimerkiksi *daktyyli*, *anapesti*, *spondee*, *trokee* ja *jambi* ja *pyrrhikus*. Näistä pienistä yksiköistä, runojaloista muodostuvat vanhat kreikkalaiset runomitat kuten heksametri tai pentametri.

Augustinuksen *De Musica* -teoksessa runojalkoja luetellaan kaksikymmentäkahdeksan kappaletta (Väisänen 1978, 249):

1. pyrrhikus U U
2. jambi U -
3. trokee - U
4. spondee - -
5. tribrakhys U U U
6. daktyyli - U U
7. amfibrakhys U - U
8. anapesti U U -
9. bakkhius U - -
10. kretikus - U -
11. palimbakkhius - - U
12. molossus - - -
13. proceleumatikus U U U U
14. 1. peon - U U U
15. 2. peon U - U U

16. 3. peon U U - U
17. 4. peon U U U -
18. joonikus (a minore) U U --
19. koriambus - U U -
20. joonikus (a majore) -- U U
21. dijambo U - U -
22. ditrokee - U - U
23. antispastus U -- U
24. 1. epitritus U ---
25. 2. epitritus - U --
26. 3. epitritus -- U -
27. 4. epitritus --- U
28. dispondee ----

Mersenne luettelee erilaisia runojaloista koostuvia runomittoja, kuten *heksametri*, *pentametri*, *sapfinen*, *jambinen*, *trokeinen*, *anapestinen* (tai *aeolinen*), *paeoninen* (*Bacchean*) ja *jooninen* metri. Lienee selvää, että säkeen runomitan voi tulkita monella eri tavalla. (Esimerkki 40.)

Premiere maniere.	Seconde maniere.	Troisieme maniere.
<i>Luths</i> — —	<i>Luths</i> — —	<i>Luths</i> — —
<i>Psalteri</i> — u u	<i>Psalteri</i> — u u	<i>Psalteri</i> — u u
<i>ons ioints</i> — —	<i>ons</i> — —	<i>ons</i> — —
<i>à la Har</i> • u —	<i>ioints à la</i> — u u	<i>ioints à la Har</i> — u u —
<i>pe sonez</i> u u —	<i>Harpe so</i> — u u	<i>pe sonez</i> u u —
	<i>nez</i> — —	

Esimerkki 40. Kuvassa Mersenne tulkitsee antamansa esimerkin pentametristä kolmella tavalla: Runosäkeessä luutut, psalttarit ja harput soivat. Ensimmäinen versio tulkitsee sanat *Luths et Psalteri* spondeeksi ja daktyyliksi, sanat *ons ioints* spondeeksi ja säkeen lopun *à la Harpe sonez* kahdeksi anapestiksi. Toisen version alku olisi tulkittu samoin kuin versiossa yksi, mutta sana *ons* on tulkittu yksittäiseksi pitkäksi tavuksi. Tavut *ioints à la Harpe so* muodostaisivat kaksi daktyyliä. Kolmannen version mukaan tavut *ioints à la Har* muodostaisivat koriambuksen ja tavut *pe sonez* anapestin. (Mersenne [1636] 1975, 385.)

6.6 La Forêt de Galimathias, Hölynpölyn Metsä

Kantaattien kirjoittamisen aikoihin käytiin siis kiihkeää keskustelua antiikin runomittojen käytön puolesta ja sitä vastaan. Yksi kantaattien kirjoittajista, La Motte, on mainio esimerkki 1700-luvun runoilijoiden kaksijakoisesta suhtautumisesta antiikkiin. Vaikka La Motte ihaili suuresti antiikin kirjallisuutta, hän ei pitänyt sitä

kelvollisena mallina oman aikansa kirjallisuudelle. Antiikin runouden mitallisuus koettiin rajoittavana. Ranskalaisessa runoudessa oli mitallisuuden lisäksi aleksandriinien loppusointuisuutta. Painolliset ja painottomat loppusoinnut vaihtelivat säkeiden loppuissa. Tämä loppusointuisuuskin alettiin 1700-luvun alussa kokea yksitoikkoisena ja raskaana. Mitallisuus ja loppusointuisuus aiheuttivat runoilijalle paljon turhaa vaivaa. Lisäksi sisältö ja sen ilmaisutavan tuoreus kärsivät tappion, kun runoilijan oli käytettävä loppusointuisuuteen sopivaa tai oikean määrän tavuja sisältävää sanaa. Parasta ilmausta ei usein voinut käyttää näistä teknisistä syistä johtuen. La Motte alkoi käyttää teatterissa proosamuotoista tekstiä. Hän kokeili proosaa jopa kirjoittamissaan oodeissa. Proosan avulla tekstiin saataisiin La Motten mukaan uskottavuutta ja todenmukaisuutta. La Motten runoutta käsittelevä teos *Discours sur la Poésie et sur l'Ode en particulier* (1709) toi esiin hänen näkemyksiään vapaamman runouden puolesta. La Mottea voidaankin pitää yhtenä kirjailija Denis Diderotin (1713-1784) proosamuotoiseen draamaan vaikuttaneista kirjoittajista. (Lote 1992, 82.)

Teatterilla oli merkittävä rooli Ranskan kulttuurielämässä. Teatterissa kuultu deklamoiva tyyli korosti uutta proosamuotoista tekstiä vanhan metrisen tyylin kustannuksella. Ranskan klassinen traditio aleksandriineineen koettiin vanhanaikaiseksi. Sen tyyli oli liian työstettyä ja vailla spontaanisuutta. Fénelon kiinnitti huomiota runomitassa lausutun näytelmän epäuskottavuuteen ja naurettavalla tavalla paisuteltuun kielenkäyttöön (Fénelon, sit. Lote 1992, 83.) Myös Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778)¹⁵ halusi teatteriin puhetta, joka muistuttaisi tavallista näyttämön ulkopuolella kuultua kielenkäyttöä. La Motte kaipasi näyttämötaiteeseen yksinkertaista ilmaisua. Vaikka ihmiskorva pitää loppusointujen symmetriasta, alkaa toisto olla pian puuduttavaa.

Miten tylsää (*Eh, quelle ennui*) nähdä säkeiden marssivan pareittain,
aina saman määrän tavuja sisältäen, säkeiden puolikkaat taikauskaisesti
huoliteltuina ja toistaen itseään kaiun tavoin!
(La Motte, sit. Lote 1992, 89.)

Runoilijan ja kirjailijan tärkein tehtävä oli ilmaista asiansa selkeästi. Selkeydessä saattoi kuitenkin usein olla parantamisen varaa. Bernard le Bouyer de Fontenelle

¹⁵ Rémond de Sainte-Albine oli toimittaja ja kirjailija. Hänen teoksensa *Le Comedien* ilmestyi vuonna 1747.

(1657-1757)¹⁶ ilmaisee turhautumisensa runouden epäselvään ilmaisuun ja sitä kuormittavan tradition taakkaan:

Il y a dans le pays de la poésie une forêt très obscure, et où les rayons du soleil n'entrent jamais. C'est la forêt du galimathias. Les arbres en sont épais, touffus, et tous entrelacés les uns dans les autres. La forêt est si ancienne qu'on s'est fait une espèce de religion de ne point toucher à ses arbres; et il n'y a pas d'apparence qu'on n'ose jamais la défricher.

Runouden maassa kasvaa synkkä metsä, jonne auringon säteet eivät koskaan pääse tunkeutumaan. Se metsä on Hölynpölyn Metsä. Puut kasvavat siellä tiheästi vierä vieressä. Metsä on niin vanha, että sen puiden koskemattomuudesta on tehty uskontoon verrattava ilmiö, eikä näytä ilmeiseltä, että sen oksia koskaan uskallettaisiin karsia. (Fontenelle, sit. Lote 1992, 86.)

Metriikalla oli kuitenkin myös puolestapuhujansa. Metriikka toi runouteen muotoa, rytmiä ja rakennetta. Vaikka sen kirjoittaminen oli vaikeaa, se teki parhaimmillaan runoudesta ylimaallisen kaunista. Proosamuotoinen teksti jäi helposti latteaksi ja arkiseksi verrattuna metrisen runouden loistokkuuteen. Lisäksi metriikka ja loppusointuisuus helpottivat tekstin muistamista. Vaikka metriikka oli antiikin tuomisista, samaa ei voi sanoa loppusointuisuudesta, joka on myöhempää keskiaikaista perinnettä.

Loppusointuisuuden osalta ongelmaksi muodostui uusien tuoreiden riimien löytäminen. Tilanne oli sama kuin suomenkielen tuo-suo-luo-tyyppisten loppusointujen kohdalla. Charles de Saint-Evremond (1613-1703)¹⁷ luettelee riimejä, jotka ovat kuluneet liiassa käytössä.

En koskaan kuule ilmausta *le chant des oiseaux* (lintujen laulu), ilman että tiedän pian kuulevani ilmauksen *bruit des ruisseaux* (purojen solina), *les bergères* (paimenet) nukkuvat aina *sur des fougères* (sananjalkojen päällä) ja vielä vähemmän törmään runoudessamme sanaan *bocage* (lehto) ilman sanaa *ombrage* (varjo). (Saint-Evremond, sit. Lote 1992, 93.)

¹⁶ Fontenelle kirjoitti muun muassa matematiikan historiasta ja tieteen ja matematiikan filosofiasta. Hänen kuuluisin teoksensa on nimeltään *Entretiens sur la pluralité des mondes* vuodelta 1686.

¹⁷ Koko nimi kuuluu Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint Evremond.

Kantaattirunous edustaa jossain määrin uutta deklamoivaa tyyliä esiintuovaa suuntausta. Varsinkin resitatiivien pindariseksi mainittu epäsäännöllinen 12 ja 8 tavun vaihtelu ja yllättävät pilkutukset toivat kantaattirunoon tuoreuden tuntua. Pindaroksen nimi mainitaan vain, jotta saataisiin lupa käyttää metriikkaa uudella tavalla. Kantaattirunojen kirjoittajat ovat kuitenkin selvästi olleet tietoisia kirjoittamiensa runojen tavumääristä. Loppusointuisuudessa vaihtelua tuo tyypillisesti maskuliinisen (iskullisen) ja feminiinisen (iskuttoman) loppusoinnun vuorottelu. Silti Saint-Evremondin pilkkaamia kuluneita loppusointujakin esiintyy.

Rousseau'n kirjoittamassa *Circé*-runon ensimmäisessä resitatiivissa säerivien tavullisuus noudattaa muotoa 12-12-12-8-8-12-12-12-8-12. Eli esimerkiksi ensimmäisellä rivillä oleva säe muodostuu 12 tavusta. Loppusoinnuissa maskuliiniset ja feminiiniset lopukkeet vaihtelevat säkeittäin seuraavasti: f-m-m-f-m-f-m-f-m-m (f - feminiininen ja m - maskuliininen).¹⁸ Lause kuitenkin rikotaan puheenomaiseksi tiheään toistuvalla pilkutuksella, kuten huomaamme resitatiivin kolmannessa ja viidennessä säkeessä. Lyhyemmät kahdeksan tavun säkeet rikkovat ennalta-arvattavaa säännönmukaisuutta ja tiivistävät runon tunnelmaa.

*Sur un Rocher désert, l'effroy de la nature,
Dont l'aride sommet semble toucher les Cieux,
Circé pâle; interdite, & la mort dans les yeux,
Pleuroit sa triste aventure;
Là, les yeux errant sur les flots
D'Ulysse fugitif sembloit suivre la trace:
Elle croit voir encor son volage Héros,
Et cette illusion soulageant la disgrace,
Elle rappelle en ces mots
Q'interrompent cent fois ses pleurs, & ses sanglots.*

Autiolla, luonnon kauhistavimmalla kalliolla,
jonka karu huippu näyttää koskettavan Taivasta
Kirke, kalpea, torjuttu ja sammunein silmin,
itki surullista kohtaloaan;
Kas, kuinka katse vaeltaa pitkin aaltoja
koettaen seurata paennutta Odysseusta:
Hän luulee vielä näkevänsä petollisen Sankarinsa,
ja tämän näyn lievittäessä onnettomuutta
hän palauttaa mieleen nämä sanat,
jotka hänen itkunsa ja nyyhkytyksensä keskeyttävät sata kertaa.

¹⁸ Esimerkiksi säkeen *Sur un Rocher désert, l'effroy de la nature* loppu on feminiininen, koska sanan *nature* loppu jää lausuttaessa ilman painoa. Sen sijaan säkeen *Dont l'aride sommet semble toucher les Cieux* loppu on painollinen, koska sana *cieux* ääntyy ranskankielessä yhtenä painollisena tavuna.

6.7 Kantaattirunon suhde musiikkiin

Calypso-kantaatin (VI kantaattikokoelma vuodelta 1718) tekstin on kirjoittanut ”herra Thibault” ja sävellys on Nicolas Bernierin käsialaa. Kalypso-nymfi, jonka luona Odysseus asui viisi vuotta, on näkevinään Odysseuksen laivan taas rantautuneen *Ogygia*-saarelleen. Ensimmäinen resitatiivi selvittää draaman taustoja ja luo kuvan saaren pahaenteisesta tunnelmasta:

*De cet Isle fatale & celebre en naufrages
que le prudent Nocher ne voit qu’ avec horreur
Calypso, nuit & jour fatiguoit les rivages,
De ses cris et de sa fureur:
Séduite quelque fois par une folle erreur,
Elle croit voir encor son inconstant Ulysse,
Elle semble le suivre, elle lui tend les bras,
Et un tendre langage empruntant l’artifice,
Adresse à ce Héros ces mots qu’il n’entends pas.*

Haaksirikkoisten tuntemalla kohtalokkaalla saarella,
jota varovainen kapteeni ei katso kuin kauhun vallassa
Kalypso, päivin ja öin väsytti sen rantoja,
valituksillaan ja raivonpurkauksillaan:
Hullun erehdyksen kerran viettelemänä,
hän uskoo vielä näkevänsä uskottoman Odysseuksen,
Hän näyttää seuraavan tätä,
hän pitää tätä kädestä,
ja hellän kaipauksen taikakeinoin,
lähestyy Sankaria sanoin, joita Odysseus ei kuule.

Ensimmäisessä aariassa Kalypso laulaa:

<i>Cruel amant pour qui seul je soupire.</i>	Julma rakastaja, jota yksin kaipaan.
<i>Malgré les maux dont toi-même est l’auteur,</i>	Huolimatta aiheuttamistasi tuskista,
<i>N’ès tu venu dans mon paisible Empire</i>	Etkö tullut rauhalliseen valtakuntaani
<i>Que troubler le repos de mon coeur.</i>	Vain häiritsemään sydämeni lepoa.

(Thibault, toim. Bachelier [1728] 1992, 345.)

Tavullisuus noudattaa 12-12-12-8 , 12-12-12-12-12, ja aaria 10-10-10-9 -sarjoja.

Loppusoinnollisuus resitatiivi-aaria-parissa on rakenteeltaan ab-ab-bc-dcd- ja efef-muotoinen. (Kirjaimilla a, b, c ja d tarkoitetaan toistensa kanssa loppusointuisia säkeitä.)

Resitatiivin mitallisuus on epäsäännöllistä ja tavoittelee puheenomaisuutta.

Ensimmäinen säe sisältää neljä anapestia.

De cet Isle fatale & celebre en naufrages

UU – UU – || UU – UU –

Toisessa säkeessä on kuultavissa jambisuutta.

que le prudent Nocher ne voit qu'avec horreur

UU U – U – || U – U – U –

Kolmas säe muistuttaa anapesti-rytmiikaltaan ensimmäistä säettä.

Calypso, nuit & jour fatiguoit les rivages

UU – || UU – UU – UU –

Neljäs säe on vain kahdeksan tavun mittainen ja tuo mitallisuuteen vaihtelua.

De ses cris et de sa fureur

Loppuosa resitatiivista palaa 12 tavun rytmiin.

Aarian säkeet on analysoitavissa jambeiksi, trokeiksi ja anapesteiksi seuraavaan tapaan:

U – U – || – U – U U –
 U – U – || UU – UU –,
 U – U – || U – U – U –
 UU – UU – UU –

*Cruel amant pour qui seul je soupire.
 Malgré les maux dont toi-même est l'auteur,
 N'és tu venu dans mon paisible Empire
 Que troubler le repos de mon coeur.*

Kantaatin resitatiivista annettussa esimerkissä (esim. 41) Bernier sijoittaa *Isle* sanan vahvalle iskulle. Sanojen *Naufrages* ja *horreur* jälkeen lauluosuudessa on tauko säkeen lopun merkinä. Kolmannen tahdin puolivälissä alkavan säkeen Bernier on

säveltänyt tasaisina kahdeksasosina. *Nocher*-sanankin jälkimmäinen tavu on pitkä ja painollinen, jonka jälkeiset tavut on sävelletty kuudestoistaosin. Korukuviot on sijoitettu usein sanojen vahvoille tavuille.

Calypso
(*Cantate*)
A Voix Seulle

1. *Recitatif.*
De cette Isle fatale et celebre en nau-
frages Que le prudent Nocher ne voit qu'avec horreur; Calypso nuit et
jour fatiguoit les rivages De ses cris et de sa fureur: Seduite quelque

Basse-continue.

Esimerkki 41. Bernierin kantaatti *Calypso* (kantaattikokoelma VI vuodelta 1718), ensimmäisen resitatiivin alku. Bernier sijoittaa painolliset sanat vahvoille iskuille ja ilmentää pienin tauoin säkeen taitetta, kesuuraa, tai säkeen loppua (sanojen *naufra*ges ja *horreur* jälkeen).

Aarian jambi-rytmiikka (esimerkki 42.) on sävelletty melodian alkuun sanoille *cruel* *amant*. *Cruel*-sana (julma) saa arvoisensa intervallin laskevasta pienestä sekstistä (tahti 5). *Seule*-sana (yksin) korostuu säkeen jälkipuolella (tahti 7) ja *soupire*-sanankin (huoata) kohdalla on laskeva kvintti (tahti 8). Kesuurat ja säkeen loput ovat sävellyksessä samoilla paikoilla kuin runossa. Säkeiden välinen pilkku on sävelletty tauoksi (tahti 8). Bernier on ottanut etäisyyttä periaatteeseen, jonka mukaan runon pitkä tavu vastaisi kahta lyhyttä. Rytmiikkaa elävöittää myös monipuolinen pisteellisten rytmien käyttö. Musiikki vie. Sillä on oma rytmiikkansa, mutta se ei häiritse runon sanojen ymmärrettävyyttä tai kielen omia painotuksia. Musiikki ei irtoa sanoista täysin riippumattomaksi omaksi maailmaksi.



Esimerkki 42. Ensimmäisen aarian alku Bernierin kantaatista *Calypso* (kirjasta VI vuodelta 1718). Bernier on selvästi ottanut etäisyyttä periaatteeseen, jonka mukaan runon pitkä tavu vastaisi kahta lyhyttä. Rytmikkaa elävöittää myös monipuolinen pisteellisten rytmien käyttö.

Vollenin tutkimuksessa Jean-Baptiste Rousseau'n *Bachus* mainitaan pindarista esikuvaa käyttäväksi kantaattirunoksi (Vollen 1970, 110).¹⁹ Loppusointuisuus on epäsymmetristä ja tuo runoon oman vivahteensa. Ehkäpä runon yllätyksellinen rytmi antaa kokonaisuudelle aiheeseen sopivan juopuneen tunnelman. (Esimerkki 43.)

Runon resitatiivi alkaa seuraavasti:

*Chantons le Dieu Bacchus, chantons, & que sa gloire
Soit l'éternelle objet de nos plus doux concerts,
Qu'une autre apprene à l'Univers
Du fier vainqueur d'Hector la glorieuse histoire,
Qu'il ressuscite dans ses vers
Des enfans de Pélops l'odieuse memoire.
Puissant Dieux des Raisins digne objet de mes vœux,
C'est à toi seul que je me livre;
De Pampres, de Festons, couronnant mes cheveux,
En tous lieux je pretens le suivre
C'est pour toi seul que je veux vivre
Parmi des festins & les jeux*

Laulakaamme Bacchus-jumalan kunniaksi, ja olkoon
hänen mahtinsa ikuisesti sulosäveliemme kohde,
Kun joku toinen kertoo Maailmalle
Uljaan sankari Hektorin loistokasta tarinaa,
hän herättää säikeissään henkiin
Pelopsin lasten kauhistuttavan muiston.

¹⁹ Välillä kantaattiruno kirjoitetaan nimellä *Bachus*, vaikka runossa viinin jumalan nimi kirjoitetaankin muotoon *Bacchus*.

Mahtava Rypäleiden Jumala, olet valojeni arvoinen kohde,
 minä [puolestani] elän vain sinua varten;
 Viiniköynnöksin ja Seppelein koristan hiukseni,
 koetan kaikkialla seurata sinua
 ja elää vain sinua varten
 juhlien ja leikkien

Ja aaria jatkaa:

<i>Ta bonté suprême,</i>	Sinun yliverlainen hyvyytesi
<i>Prévient nos souhaits;</i>	näkee toiveemme;
<i>Ta douceur extrême</i>	Sinun äärimmäinen lempeytesi
<i>Calme nos regrets</i>	lohduttaa murheitamme.

(Rousseau, toim. Bachelier [1728] 1992, 253-254.)

Runon resitatiivi on riimitetty ab, ca, ca, de, de, ed -kaavaan ja aaria fgfg- kaavaan. Resitatiivin tavullisuus noudattaa 12-12-8, 12-8-12, 12-8-12 ja 8-8-8-tavun sarjoja. Aaria on kirjoitettu 6-5-6-5 tavun sarjoihin. Resitatiivin kahdessa ensimmäisessä säkeessä voi kuulla muistuman bacchisesta, paeonisesta runomitasta. Tämä runomitta löytyy Augustinuksen luettelosta numerolla 17, nimellä ”*peon 4*” eli *paion*. Se muodostuu kolmen lyhyen painottoman ja yhden pitkän painollisen tavun sarjasta.

Chantons Le Dieu Bacchus, chantons, & que sa gloire -säkeen voisi siten tulkita seuraavalla tavalla :

U ◡ U ◡ U ◡ || U ◡ UUU ◡

Toinen säe on vieläkin selkeämmin rytmitetty kolmen lyhyen tavun ja yhden pitkän tavun muotoon:

UUU ◡ UUU ◡ UUU ◡

Soit l'éternelle objet de nos plus doux concerts

Kolmas säe on vain kahdeksan tavun mittainen ja rikkoo näin aikaisempien 12 tavun sarjojen rytmin.

Mersenne kuvailee paeonista runomitaa:

Mitä tulee Paeoniseen tai Bacchiseen runomitaa, se on yksi iloisimmista, johtuen kolmen lyhyen tavun sarjoista, jotka mielestäni ovat miellyttävimpiä säkeen alussa, kuin jossain muualla. (Mersenne [1636] 1975, 389.)

Mikäpä sen paremmin sopisi viinin jumalan ylistykseksi sepitettyyn runoon? Bacchinen runomitta oli Bacchus-jumalalle omistetun dionyysisen runouden tunnusmerkki.

Kantaattirunon ovat säveltäneet sekä Nicolas Bernier että Jean-Baptiste Morin. Ohessa esimerkki Bernierin kantaatista *Bachus*. Teos kuuluu Bernierin IV kantaattikokoelmaan, joka on syntynyt vuosien 1703 ja 1715 välillä.

Esimerkki 43. Ensimmäisen resitatiivin alku Bernierin kantaatista *Bachus* (IV kokoelma vuosien 1703 ja 1715 väliltä). Bernier on sijoittanut pisimmät aika-arvot oikeaoppisesti kesuuran kohdalle (tahti 2) ja säkeen loppuun (tahti 3). Sen sijaan Mersennen kuvaamista bacchiselle runomitalle tyypillisistä kolmen lyhyen tavun sarjoista ei näy jälkeäkään.

Ensimmäisessä resitatiivissa ei kuulla paeoniselle eli bacchiselle runomitalle tyypillisiä kolmen tavun sarjoja. (esimerkki 43.) Bernier on käsitellyt tavut *chantons le Dieu Bacchus* 1/8-sarjoilla, joita hän on varioinut pisteellisyydellä. Pisteellisyys ja ranskalaisen musiikin 1/8-osia usein leimaava *inégal*-tyyli²⁰ tuovat musiikkiin runon *jambi*-rytmiikkaa. Bernier siis irtaantuu varhaisten humanistien muotoilemasta periaatteesta, jonka mukaan yhden pitkän tavun tulisi vastata kahta lyhyttä.

²⁰ *Inégal*-ilmiöllä tarkoitetaan ranskalaisessa musiikissa usein esiintyvää 1/8-osien tai 1/16-osien keuvua pisteellisyyttä. Suomeksi *inégal* tarkoittaa epätasaista.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (labeled 'voix') and a basso continuo line (labeled 'b.c.'). The vocal line is in French and includes the lyrics: 'reit Sans attrails. Ta bonté Su...'. The basso continuo line is in Italian and includes the lyrics: 'preme previent nos Souhails, ta douceur extreme calmenos regrets, sans'. The score is written in 3/8 time and features a repeating pattern of eighth notes. The second system continues the musical notation.

Esimerkki 44. Ote Bernierin kantaatin *Bachus* ensimmäisestä aariasta (IV kokoelmasta vuosien 1703-1715 väliltä). Bernier on säveltänyt aarian kevyeen kolmijakoiseen tahtilajiin. Toistuvat kahdeksasosien sarjat luovat bacchista tunnelmaa, jossa on muistuma bacchisen eli paeonisen runomitan kolmen lyhyen tavun toistosta (uuu-).

Kantaatin ensimmäisen aarian (esimerkki 44.) Bernier on säveltänyt iloiseen kolmijakoiseen tahtilajiin, jossa kolmen 1/8-osan sarjat osuvat tavuille (*Ta bonté su*)*prême*, *Pré(vient)*). Kantaatissa halutaan elää vain Rypäleiden Jumalan kunniaksi juhlien ja leikkien. Koska aarian tahtiosoitus on 3/8, eivät kolmen 1/8-osan sarjat kuitenkaan erotu muusta tekstuurista aika-arvoltaan muita lyhyempinä. Kolmen tavun sarjat kuulostavat mielestäni kuitenkin kevyiltä ja tanssillisilta. Varsinkaan sarjan kaksi viimeistä kahdeksasosaa eivät saa minkäänlaista painoa. Helpoimmin asia tietenkin selviää lausumalla sanoja ja hyräilemällä rytmiä. Runoudesta ei varsinaisesti nautita pitkiä ja lyhyitä tavuja laskemalla. Ääneen lukeminen tuo parhaiten esiin sanojen merkityksen, rytmin ja soinnin.

luovassa sävellystyössä ei ollut yleisempää, kun kaikkea muuta jäljiteltiin.¹ Moodeista oli 1700-luvun Ranskassa saatavilla vain melko ristiriitaista informaatiota.² Antiikin ajalta säilyneitä sävellyksiäkin oli käsillä melko vähän. Näin ollen 1700-luvun sävel-lajien oletettuja affekteja hyödyntävä estetiikka on lähtökohtaisesti oma ilmiönsä ja erilainen kuin moodien vaikutuksiin perustuva antiikin *ethos*-oppi.

Affekti-sana tulee latinan kielen sanasta *affectus* (vaikutettu). Sanaan liittyy ajatus ulkopuolisen voiman kohteena olemisesta, kuten myös sanaan *passio* (lat. *passio* - kärsimys, sairaus, ransk. *passion* - tunne, intohimo, kiihko, piina).³ Ranskalaisille 1700-luvun muusikoille affektit olivat musiikin avulla ilmaistuja tunteita ja yleistettyjen tunnetilojen esittämistä. Affektin ilmaisemiseen käytettiin sekä retorisia kuvioita että äänen painotuksen, sävyn ja voimakkuuden vaihteluita. Affektioppi oli säveltäjille myös sävellajien, rytmien ja moduloinnin ammattimaista hallintaa. Lisäksi affekteja ilmaistiin ornamenteilla. Vanha *mimesis*-periaate (jonka mukaan taide on todellisuuden jäljittelyä) laajentui tarkoittamaan myös tunneskaalan dynaamista ilmaisemista musiikillisin keinoin. Ilmaisua vaati tunneanalyysia, tunteiden luokittelua ja niiden fyysisten ilmenemismuotojen tarkastelua.

Ranskalaisessa 1700-luvun lähdekirjallisuudessa affektien tietoiseen vaikuttamiseen viittaavia ilmiöitä käsitellään musiikissa esiintyvien tunteiden ja niiden ilmaisemisen yhteydessä (*exprimer* - esittää, lausua, tuoda esiin, ilmaista, ilmentää).⁴ Musiikillisten affektien esiintymistä on kuitenkin vaikea havainnollistaa musiikkiesimerkein. Siksi keskityn tässä luvussa monien aiheeseen liittyvien musiikillisten ja taidefilosofisten tekstien esittelyyn ja pohdintaan. Käytännössä sekä affektioppiin että retoriikkaan liittyvät ilmiöt ilmenevät musiikissa täysin yhteenkasvaneina. Retorinen ilmiö on kuitenkin helpompi paikantaa partituurista, kun taas affektioppiin viittaava ilmiö esiintyi

¹ Kantaateissa ei siis kuulla antiikin moodeihin perustuvaa musiikkia. Kantaattisäveltäjä Montéclair ilmaisee asian yksiselitteisesti kirjassaan *Principes de Musique*: ”Antiikin 12 moodia on vähennetty kahteen moodiin, duuriin ja molliin, ja on keksitty salaisuus niiden transponoimiseksi kaikille säveltäsoille alennuksien ja korotuksien avulla.” (Montéclair [1736] 1972, 126.) Hän kuitenkin kertoo kreikkalaisten ja heprealaisten vanhoista musiikinkirjoitustavoista ja viittaa Guido Arrezzoon. (Ibid., 122.) ”Menneinä vuosisatoina” käytetyistä tahtiosoituksista kertoessaan hän siteeraa Giuseppe Zarliron *Istitutioni harmonichea*. (Ibid., 124.)

² Moodien suhde *ethos*-oppiin oli alunperinkin peräisin ajalta, jolloin Kreikassa ei ollut vielä esitetty yhtenäistä modaalista järjestelmää. Keskiaikainen moodi-järjestelmä taas pohjautui tähän keskeneräiseen ja väärinymmärrettyyn antiikin moodien järjestelmään.

³ *Le passion* merkitsi 1700-luvun ranskan kielessä ensisijaisesti tunnetta. (Cayrou 1924, 574.)

⁴ Koska affektien ja passioiden termit ovat niin monitasoisia, olen käsitellyt niitä molempia Descartesin (5.6.1) ja Spinozan (5.6.2) tunteita käsittelevien kirjoitusten yhteydessä.

(oletetusti) soitetun ja kuullun musiikin tasolla ja ihmisten musiikkikokemuksissa. Näkökulmasta riippuen musiikillisen retoriikan voi nähdä osana affektioppia tai affektiopin osana musiikillista retoriikkaa. Niitä on kuitenkin käsiteltävä erikseen, jotta molempien käsitteiden tausta ja merkitys tulee selvemmäksi.

Tarkoitukseni on ottaa esiin useita 1700-luvun alun ranskalaiseen affektisointiin vaikuttaneita tekijöitä. Käyn läpi affektiopin muodostumisen taustaa ja sen suhdetta antiikin *ethos*- ja *pathos*-käsitteisiin (5.1). Käsittelen myös Mersennen käyttämää käsitettä *Musique Accentuelle* (5.2) ja laulua puhetaitona (5.3). Alaluvut 5.3.1 ja 5.3.2 käsittelevät Montéclairin ohjeita laulajalle ja musiikkiesimerkkejä Montéclairin *Le Dépit Généreux* -kantaatista. Käsittelen myös Rameaun harmoniaopin suhdetta musiikin affekteihin (5.4), kantaattien dynamiikkaa (5.5), affektiopin suhdetta barokin mekanistiseen ihmiskuvaan (5.6) sekä Descartesin (5.6.1) ja Spinozan (5.6.2) teorioita mielenliikutuksista. Alaluku 5.7 käsittelee *exprimer*-verbin monikerroksellisuutta, 5.8 imitaation ja ilmaisun käsitteitä 1700-luvun Ranskassa ja 5.9 Diderotin *Näyttelijän paradoksia*.

5.1 Ethoksesta katharsikseen

Uuteen tunteita kartoittavaan kirjallisuuteen pohjaava dynaaminen musiikillinen ilmaisu konkretisoitui muun muassa ranskalaisissa oopperoissa ja kantaateissa. Sävellyksessä pyrittiin ilmentämään tunnetilojen vaihtuminen toiseksi musiikillisilla affekteilla, retorisilla kuvioilla ja moduloimalla.⁵ Ilmaisullisuutta musiikkiin haettiin antiikin *ethos*-opin innoittamana. *Ethos*-opilla ymmärrettiin musiikin, runouden ja tanssin kykyä vaikuttaa mielentilaan ja luonteeseen (*ethos* - luonne). Alunperin periaate oli pythagoralainen, mutta myöhemmin sitä muotoilivat Damon ja Platon sekä Aristoteles oppilaineen, kuten Theofrastos ja Aristoksenos. Myös stoalainen Diogenes Babylonialainen ja Aristides Quintilianus ovat kirjoittaneet aiheesta.

⁵ Modulointi (*moduler*) tarkoitti tuon ajan ranskalaisille säveltäjille sekä sävellajin sisäistä että sen ulkopuolelle toisiin sävellajeihin ulottuvaa harmonisointia. Näin modulointi-sana määritellään sekä Rameaun kirjoituksissa, Brossardin musiikkitietosanakirjassa *Dictionnaire de Musique* (Brossard [1705] 1965, 53.) ja tietosanakirjassa, *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. (J.J. Rousseau teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* [1751–1772] 1966–99, 602–604.)

Myös *pathos*-käsite (*pathos* - tunne) tulee vastaan pohdittaessa musiikin kykyä vaikuttaa ihmismieleen ja erityisesti sen tunnetilaan. Käsitettä käytettiin kuvailtaessa puhetaidossa tarvittuja kuulijan vakuuttamisen taitoja. Aristoteles luettelee *Retoriikan* alussa kolme syytä vakuuttumiseen.

Puheella voidaan saada aikaan kolmenlaisia vakuuttumisen syitä: ensinnä puhujan luonteeseen perustuvia (*ethos*), toiseksi kuulijan mielentilaan perustuvia (*pathos*) ja kolmanneksi itse puheeseen perustuvia joko osoittamisen tai näennäisen osoittamisen kautta (*logos*). (Aristoteles 2000, 11.)⁶

Hellenistisen ajan kirjoittajat eivät olleet suinkaan yksimielisiä musiikin ihmeellisestä vaikutuksesta ihmismieleen. Sofistit ja epikurolaiset eivät hyväksyneet tätä niin kutsuttua *ethos*-teoriaa. Varhaisin tunnettu kritiikki *ethos*-oppia kohtaan on säilynyt niin sanotussa *Hibeh*-papyruksessa. Myös epikurolainen Filodemos oli epäilevällä kannalla ja vertasi musiikin kuuntelua kulinarismiin. Musiikilla ei hänen mielestään ollut moraalisesti kasvattavia vaikutuksia vaan se oli luonteeltaan irrationaalista (*álogon*) (Oksala 1977, 116). Musiikki ei myöskään kyennyt ilmaisemaan eikä esittämään mitään. Hän ei hyväksynyt minkäänlaista mystifiointia musiikkiin liittyen vaan sanoi musiikin aiheuttaman ekstaattisen tilan olevan helposti selitettävissä. Filodemos esitti, että musiikin stimuloiva vaikutus ei ulottunut yleisesti kaikkiin ihmisiin, vaan pääasiallisesti naisiin ja naisellisiin miehiin. Lisäksi sen saattoi selittää ilman mystiikkaa. Hänen mukaansa musiikin vaikutus perustui kuultujen äänten herättämiin mielikuviin. (Tatarkiewicz 1970, 224.) Laulumusiikin tapauksessa sen vaikutus perustui vain laulun sanoihin (Oksala 1977, 116).

Ethos-oppi oli kreikkalaisen musiikillisen ajattelun ydin lähtien aina Pythagoraan kirjoituksista. Aristides Quintilianuksen *Kolme kirjaa musiikista* määrittelee *ethos*-opin yksityiskohtaisesti. Jokaisen kreikkalaisen heimon musiikissa soi eri moodi. Doorilaisuus oli karua, jooninen musiikki soi sulokkaasti. Fryyginen musiikki oli intohimoista ja läpitunkevaa. Voimakkaasti vastakohtaisten doorisen ja fryygisen musiikin välillä olivat aiolinen, jooninen, lyydinen, miksolyydinen ja hypolyydinen moodi. Tasapainottavien moodien tarkoitus oli johdattaa kuulija mietiskelyyn, kun taas voimakkaasti karakterisoitujen moodien tarkoituksena oli muokata kuulijan luonnetta vaikkapa hyveelliseksi ja sankarilliseksi. (Tatarkiewicz 1970, osa I, 223.)

⁶ *Retoriikka*, toinen luku, 1356 a.

Aristoteles kirjoittaa musiikista *Politiikka*-teoksensa kahdeksannessa kirjassa. Hän puhuu ensin pitkään musiikin tuottamasta mielihyvästä mutta ryhtyy sitten analysoimaan musiikin monipuolisia vaikutuksia:

Meidän on kuitenkin pohdittava, vaikuttaako musiikki myös luonteeseen ja sieluun. Asia olisi selvä, jos muuttuisimme luonteeltamme tietynlaisiksi musiikin vuoksi. Toki monet esimerkit, erityisesti Olympoksen laulut osoittavat tämän. Niiden myönnetään saavan sielun innostumaan, ja innostus on sielun luonnetta koskeva tunnetila. Kaikki, jotka kuulevat tällaista jäljittelyä, joutuvat saman tunnetilan valtaan, rytmeistä ja laulusta riippumatta. (Aristoteles 1991, 214.)⁷

Rytmit ja melodiat muistuttavat erityisesti vihan ja lempeyden todellista luontoa, samoin miehuullisuutta ja kohtuullisuutta sekä niiden vastakohtia ja muita luonteenpiirteitä. Tosiasiat osoittavat tämän, sillä tällaisten asioiden kuuleminen aiheuttaa muutoksia sielussamme. (Aristoteles 1991, 214.)⁸

Aristoteles erittelee moodien eri luonteita ja vaikutuksia. Hänen mukaansa myös rytmit vaikuttavat ihmismieleen.

Tämä on ilmeistä sillä eri sävellajeilla on erilainen luonne. Kuullessamme niitä asenteemme on erilainen emmekä suhtaudu kaikkiin samalla lailla. Eräät tekevät meidät surullisemmiksi ja vakavammiksi, kuten niin sanottu sekalyydinen (miksolyydinen) sävellaji. Hilpeämmät sävellajit taas tekevät mielen keveäksi. Vain doorinen sävellaji näyttää saavan aikaan näiden välille sijoittuvan hillityn mielentilan, kun taas fryyginen tekee innostuneeksi [...] Sama koskee rytmejä. Toiset ovat luonteeltaan rauhallisempia ja toiset vilkkaampia. (Aristoteles 1991, 214.)⁹

Aristoteles viittaa ”moniin viisaisiin”, joiden mukaan ihmissielu on osa universumin harmoniaa. Harmonia on sielun ja maailmankaikkeuden välinen yhteys. Musiikin avulla ihminen voi soida osana ”sfäärien harmoniaa”. Ajatus ”sfäärien harmoniasta” oli alun perin Pythagoraan ja Platonin, mutta vaikuttaa siltä, että Aristoteles ei täysin allekirjoita teoriaa.

Aristoteles ei koskaan selittänyt tarkemmin *Runousopissaan* käyttämänsä termin *katharsis* merkitystä. Luvussa kuusi hän selittää tragedian jäljittelyn tapahtuvan toimivien ihmisten kautta, jolloin tragedia ”tervehdyttää” yleisössä heräävät säälin ja pelon tunteet. Sana *katharsis* tarkoittaa puhdistusta (*kathairo* - puhdistaa). Ruumis

⁷ *Politiikka*, VIII kirja, 1340 a, 6–13.

⁸ *Politiikka*, VIII kirja, 1340 a, 19–23.

⁹ Aristoteles, *Politiikka*, VIII kirja, 1340 a, 38–1340 b, 8.

haluttiin ikään kuin tyhjentää myrkyllisistä aineista. Maarit Kaimion mukaan Aristoteleen lähtökohta *katharsis*-sanalle oli nimenomaan lääketieteellinen, ei moraaliseen paranemiseen viittaava. Musiikkia saattoi Aristoteleen mukaan käyttää ikään kuin homeopaattisena kuurina esimerkiksi psyykkisten häiriötilojen hoidossa. Tragedian aiheuttamalla *katharsiksella* oli sekä psyykkinen että puhtaasti fysiologinen vaikutus. Aristoteles ottaa *katharsis*-sanankuvailullaan kantaa Platonin väitteeseen tragedian aiheuttaman tunnekuohun haitallisuudesta. (Kaimio 1977, 83-85.)

Juuri tämä tragedian oletettu terveyttä ylläpitävä ominaisuus inspiroi italialaisia 1500-luvun humanisteja. Piero Vettori, Lorenzo Giacomini ja Torquato Tasso sovelsivat *katharsis*-ilmiön koskemaan myös musiikkia. *Katharsis*-periaatteen perusteellisen analyysin kirjoitti Lorenzo Giacomini, ja hänen teoksensa *Sopra la purgatione della tragedia* esiteltiin Firenzen *Accademia degli Alteratissa* vuonna 1586. Toisin kuin muut ajan kommentaattorit, Giacomini keskittyi teoksessaan kehittämään analogiaa tragedian tuottaman psykologisen helpotuksen tunteen ja antiikin Kreikan lääketieteen välille. Ruumis haluttiin saada puhdistautumaan höyryistä ja kuona-aineista, jotka eivät muuten poistu ihmisen elimistöstä. (Hanning 1980, 23.)

Tragedian terveyttä ylläpitävä ominaisuus koski Giacominin mukaan myös moodeja. Hän kuvailee tarkkaan tunteen fyysisiä ilmenemismuotoja. Sydämessä sijaitseva *potenza* on kuumuuden ja elonhenkien lähde. Elonhenget kulkevat kanaaleja muistuttavia hermoja pitkin aivoihin, joissa kuumat elonhenget jäähtyvät. Hän kuvailee myös kyynelten syntyä monien ruumiin höyryjen pakkauduttua päähän. Ulkoinen ärsyke saa liikkeelle liialliset höyryt, jotka valuvat ulos kyyneleiden muodossa. Myös huudon syntyminen kuvattiin Giacominin kirjassa sydäntä puristavien höyryjen ja kuumuuden aiheuttamaksi. Huuto on kehon yritys vapautua sydäntä ahdistavasta tuskasta. Hanningin sanoin Giacominin ideat tuovat esiin niitä humanistisen ajattelun аспектеja, joista oopperan ja monodian teoriat syntyivät. Musiikilla ja runoudella oli samat tehtävät: sielun virkistäytyminen ja rentoutuminen, kauneuden tuottaman ilon antama jalo ajanviete, sielun emotionaalisen taakan helpottaminen ja moraalinen kasvatus. (Hanning 1980, 23.)

5.2 Mersennen *Musique accentuelle*

Ethos-oppi sai Ranskassa vaikutusvaltaisen puolestapuhujan Marin Mersennestä (1588-1648). Musiikin ilmaisusta puhuessaan hän kehuu erityisesti italialaisten soittajien ja laulajien intohimoista esitystapaa. Hän myös siteeraa Giulio Caccinia ja kehottaa lukemaan Caccinin teoksen *Le Nuove Musiche*. (Mersenne [1636] 1975, 356-357.) Vaikka Mersenne muutti vanhemmalla iällään kantansa musiikin ihmevaikutuksiin maltillisemmaksi, hänen merkitystään italialaisen musiikillisen humanismin välittäjänä Ranskaan ei voi liioitella. (Walker 1950, 9.)

Mersenne otti käyttöön termin *musique accentuelle* kuvaamaan erityisesti laulua, jossa tunteet ilmaistaan ”korostuksilla” (*accents*), ja kuinka kaikkia retoriikan keinoja käyttäen laulaja kiihdyttää kuulijat tahtomaansa tunnetilaan ”kuin oraattori” eli puhetaidon ammattilainen (Mersenne [1636] 1975, 365).

Musique accentuelle oli Mersennelle erityisesti esiintymistaitoa. Hän määritteli aksentin olevan ”äänen tai sanan taivutus tai muuntelu (*une inflexion ou modification*), jolla ilmaistaan intohimoja (*passions*) tai tunteita (*affections*) luonnollisesti (*naturellement*) tai keinotekoisesti (*par artifice*)”. Hän myös vaati säveltäjää kirjoittamaan nuottiin, milloin äänen tulee hiljentyä ja milloin vahvistua ja milloin musiikkiin tulee ”tunnekorostuksia” (*l’accents des passions*).

Mersenne sanoi ”aksenttien” olevan luonnollisia sekä ihmisille että eläimille, jotka molemmat ilmaisevat ääneen ilonsa ja surunsa. Jokaisella tunteella ja sielun affektilla on oma ”aksenttinsa”. Kaikki tunteet juonsivat Marin Mersennen mukaan juurensa rakkaudesta. Hän sanoi ihmisen tunne-elämän olevan kuin meren vuoksi ja luode. ”Koska kuten ilo, vuoksi kerää suuren määrän kiviä, näkinkenkiä ja kaloja rantaan ja ilo tuo runsaasti verta ja elonhenkiä kasvoille ja muihin osiin kehoa. Mutta pelko ja tuska muistuttavat luodetta joka vie pois sen minkä vuoksi toi: koska pelko ja kauhu saavat kasvot kalpeiksi ja ilmeen synkäksi ja vastenmieliseksi.” (Ibid., 365-368.)

Marin Mersenne toivoi ilmaisullisuutta myös kotimaansa Ranskan musiikkielämään. Hänen mukaansa ranskalaiset laulajat kietoiivat esityksensä iänikuiseen lempeyteen (*douceur perpetuelle*) ja olivat ylipäänsäkin liian ujoja. (Ibid., 356-357.) Kyse oli

esiintyjän taidosta saada yleisö kiihtymään tunnetilojen ilmaisun aste-erojen (*les degrés*), rytmien (*les temps*), liikkeiden (*les mouvements*) ja korostusten (*les accents*) avulla. Mersenne kehuu monisanaisesti italialaisten laulajien tunneilmaisua. Hänen mukaansa italialaiset laulajat esittävät ”esimerkiksi vihaa, vimmaa, halveksuntaa, raivoa, sydämen kaipausta, ja muita tunteita, niin oudon rajusti (*avec une violence si étrange*), että voisi vaikka vanhoa heidän olevan samojen tunteiden koskettamia.” (Mersenne [1636] 1975, 356.)

Mersennen kirjoituksista selviää, että voimakas tunneilmaisuus koettiin 1600-luvun Ranskassa uutena ja shokeeraavana. Mersenne on selvästi vaikuttunut kuulemastaan italialaisesta laulusta. Myöhempi musiikkielämän kommentaattori Le Cerf de La Viéville on puolestaan närkästynyt italialaisen laulun virtuoosisuudesta ja epäluonnollisuudesta. Hänen alter-egonsa Le Chevalier myöntää kuitenkin, että italialaiset pitävät ranskalaista musiikkia turhan ikävystyttävänä, samanlaisena ja laimeana.¹⁰

Mersenne kirjoitti ilmaisusta, että oraattori saa paremmin yleisön mukaansa ollessaan itse liikuttunut ja täysin vakuuttunut sanomastaan. Mersenne luettelee monia säveltäjän työn oppimiseen liittyviä tärkeitä asioita, kuten aiempien mestarien musiikin opiskelua ja jäljittelyä. Kolmanneksi tärkeimmäksi asiaksi hän listaa sen, että säveltäjä ymmärtää ja ilmaisee säveltämänsä runon sanojen sisällön. Mersenne oli myös sitä mieltä, että säveltäjä on itse sen tunnetilan koskettava (*frappé du sentiment*), minkä tahtoo ”painaa” (*imprimer*) kuulijoidensa sieluun. Mersennelle sana ilmaisu merkitsi siis nimenomaan omakohtaisesti koetun tunteen välittämistä kuulijalle. Hän kuvailee musisoimiseen liittyvää liikituksen tunnetta samanlaiseksi kuin se tunne, jota hädässä oleva ihminen tuntee rukoillessaan. Kuvaus muistuttaa kiinnostavalla tavalla myös *katharsiksesta* kirjoitettuja kuvauksia ja myös italialaisten humanistien kuvauksia musiikin lähes parantavista kyvyistä.

La troisieme chose est, que l'on doit bien considerer, comprendre, & exprimer le sens, & l'intention des paroles, & du sujet, afin de l'accentuer

¹⁰ Ranskalaisen musiikin puolustukseksi hän ottaa esiin eri kansallisuuksien toisistaan poikkeavia ruokatottumuksia: ”Me [ranskalaiset] olemme kansaa, joka ravitsee itseään kaikella sillä herkullisimmalla ja valikoiduimmalla, mitä luonto meille tarjoaa, ja me syömme toisinaan myös korvasieniä ja tryffeleitä, mutta pidämme tuskin ollenkaan viinaksista, kastikkeista ja höysteistä. Ja italialaiset taas ovat kansaa, joka pitää leivoksistaan, muhennoksistaan ja kullankeltaisista hilloistaan ja syövät vain sellaista.” (Le Cerf [1705–06] 1972, I, 22–23.)

& de l'animer en telle forte, que chaque partie face tout l'effet dont elle est capable; ce qui arrive particulièrement lors que le Compositeur est luy mesme frappé du sentiment qu'il desire imprimer dans l'esprit de ses auditeurs, en faisant & en chantant ses Airs: comme il arrive que l'orateur a plus de puissance sur son audience, quand il se sent esmeu & entierement persuadé de ses raisons: ce qui se remarque encore en ceux qui ont recours à Dieu pour leur maladies, & leurs autres necessitez, car ils se sentent eschauffez & émués de certains mouvemens interieurs extraordinaires, qui leur font apprehendre & croire que leur guerison est prochaine, & que la bonté de divine commence à les secourir. (Mersenne [1636] 1975, 363.)

Kolmas asia on se, että tulee pohtia, ymmärtää ja ilmaista hyvin [runon] sanojen ja aiheen merkitys ja tarkoitus, jotta voi korostaa ja elävöittää sitä niin voimakkaasti, että sen jokainen osa saa aikaan juuri sen vaikutuksen, mihin se on kykenevä; mikä saadaan aikaan erityisesti, kun Säveltäjä on itse sen tunnetilan koskettava, minkä haluaa painaa kuulijoidensa sieluun Aarioita sävellettäessä ja laulettaessa: aivan kuten Oraattorilla on enemmän vaikutusvaltaa yleisöönsä nähden, kun hän tuntee itsensä liikuttuneeksi ja täysin perusteluittensa vakuuttamaksi: mikä huomataan myös niiden kohdalla, jotka ovat kääntyneet Jumalan puoleen hakiessaan apua sairauksiinsa tai muihin tarpeisiinsa, koska he ovat tunteneet itsensä kiihtyneiksi ja tiettyjen epätavallisten sisäisten liikutusten koskettamiksi, saa se heidät kokemaan ja uskomaan, että heidän parantumisensa on lähellä ja jumalallinen hyvyys tulee pelastamaan heidän [sielunsa].

5.3 Laulu puhetaitona

Vuodelta 1679 oleva Bénigne de Bacillyn laulukoulu painottaa sanojen kunnollista lausuntaa, esittämistä, ilmentämistä ja ilmaisua (*exprimer*) tai sävellyksen karakterin mukaisen tunnetilan herättämistä (*passionner à propos*). (Bacilly [1679] 1993, 4.) Korukuvioiden katsottiin olevan tunteen ilmaisuja. Bénigne de Bacilly luettelee vuonna 1679 ilmestyneessä laulukoulussaan korukuviot (*ornemens*) seuraavasti:

Le Port de voix, la Cadence, La double Cadence, Le demy Tremblement tai Tremblement étouffé [tukahdutettu trilli]; *Le soutien de la Voix* [kannateltu, pidätelty ääni], joka tehdään lopukkeissa tai muilla pitkillä nuottiarvoilla; *L'Expression*, jota rahvas kutsuu sanalla *Passionner*; *L'Accent*, tai *Aspiration*, jota monet kutsuvat *Plainteksi*, tietty nuotin toistaminen, joka tehdään kurkulla, melkein huomaamattomasti, mitä kutsutaan rahvaanomaisesti *Animer* [kiihdyttäen] ja *La Diminution*, joka tehdään säveleltä toiselle.” (Bacilly [1679] 1993, 136.)

Jean-Antoine Bérardin Madame Pompadourille omistetussa laulukoulussa vuodelta 1755 siteerataan heti alkuunsa Ciceroa, humanismin oppi-isää, joka sanoo musiikin tarkoituksena olevan kuvailla (*peindre*) ihmissydämen intohimoja ja tunteita ja ”fyysisen maailman” tapahtumia ja kuohuntaa. Bérard sanoo laulun monien korukuvioiden olevan kuin retoriikan kuvioita (figuureita), joilla oraattori liikuttaa kuulijansa sydämiä miten tahtoo (*rémue à son gré*), vieden heitä mielensä mukaan (*les pousse là où il veut*) ja jättäen heidät milloin minkäkin tunnetilan armoille (*qu’il y jette successivement toutes les passions*).

Hän antaa tarkkoja lauluteknisiä ohjeita korukuvioiden toteutukseen ja kuvailee luvussa *Usage de l’Inspiration, et en particulier de l’Expiration par rapport à la génération des Sons à caractères*, kuinka hengitystä voidaan käyttää erilaisten äänien (*sons à caractères*) tuottamiseen. Nämä ”karakterisoidut äänet” Bérard on jakanut kahteen ryhmään. Ensimmäisessä ryhmässä ovat ”rajut äänet”, ”katkaistut äänet”, ”majesteettiset äänet”, ”tukahdutetut äänet” ja toisessa ryhmässä ”kevyet äänet”, ”lempeät äänet” ja ”maneeriset äänet”. (Bérard [1755] 1984, 25.)

Jos laulaja osaa monin keinoin vaikuttaa kuulijaansa, kuulijan korva vietellään (*l’oreille est délicieusement flattée*), hänen sydämensä tunnetilaa järkytetään rajusti (*violemment ému*) ja hänet temmataan eri tunnetilojen vietäväksi (*est entraîné dans des passions différentes*) tai saadaan saman tunteen eri asteisten ilmenemismuotojen pauloihin. Bérard puhuu siis ennen kaikkea kuulijoiden tunnetilasta, mutta myöhemmin sanoo, että hyvää laulajaa ei voi määritellä vain keuhkojen, kurkun, suun ja korvien perusteella vaan että hyvän laulajan on ajateltava ja tunnettava. (Ibid., 25 ja 136-139.) Hän ei kuitenkaan väitä, että laulajan tulisi konsertoidessaan itse olla esittämiensä tunteiden vallassa.

Grimarestin teoksessa *Traité du récitatif* (1707) kuvaillaan retorisia kuvioita ja niitä vastaavia tunteita. Kirjansa seitsemännessä luvussa Grimarest listaa viisitoista tunnetilaa ja niitä vastaavat äänen sävyt tai ”aksentit” (*accents*). Grimarest luettelee ne puheen kuviot, jotka voivat toimia musiikissa ”aksentteina”: *interrogatio*, *apostrophe*, *prosopopeia*, *antiteesi*, *vala* tai *kirous*, *ironia*, *exclamatio*, *epistrophe* ja *kliimaksi*. (Grimarest, sit. Sloan 1990, 40.)

Myös Jean-Philippe Rameaun musiikin esittämistä koskevat lausunnot ovat samansuuntaisia. Hyvän muusikon tulisi hänen mukaansa ”jättäytyä” tai ”heittäytyä” (*se livrer*) esittämänsä karakterin vietäväksi. Taitavan näyttelijän tavoin hänen tulisi kuvitella itsensä paikkoihin, joissa osallistuisi tapahtumiin ja tarinan käänteisiin niin kuin ne tapahtuisivat hänelle itselleen.

Au reste, un bon musicien doit se livrer à tous les caracteres qu'il veut dépeindre; & comme un habile Comedien, se mettre à la place de celui qui parle; se croire être dans les lieux où se passent les differents évenemens qu'il veut représenter, & y prendre la même part que ceux qui y sont les plus interessez; être bon declamateur, au moins en soi-même; sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser plus ou moins, pour y conformer sa Melodie, son Harmonie, sa Modulation & son mouvement.

Muuten hyvän muusikon täytyy eläytyä kaikkiin niihin [musiikin] piirteisiin, joita haluaa kuvata; kuten taitava näyttelijä, asettautua sen paikalle, joka puhuu; uskotella itselleen olevansa niissä paikoissa, joissa tapahtuvat ne tarinat, joita haluaa esittää, ja ottaa niihin osaa samoin kuin ne, jotka ovat tapahtumienkulusta kaikkein osallisimpia; olla hyvä lausuja, ainakin sisimmässään; tuntea koska äänen tulee nousta ja laskea enemmän tai vähemmän Melodian, Harmonian, Sointukulkujen ja Liikkeen muodostamiseksi. (Rameau [1722] 1984, 143.)

Rameau kehottaa omaksumaan musiikkiin kielen painottomat ja painolliset tavut, kuten lausuja (*un Déclamateur*). Todellinen hyvä maku (*le goût*) on omaksuttavissa Rameaun mukaan kuuntelemalla oopperaa ja muutakin hyvää musiikkia, pikemminkin kuin sääntöjä noudattamalla. (Rameau [1722] 1984, 161-162.)¹¹

Rameaulle musiikin esittäminen on monella tavalla lähellä näyttelemistä. Rameau kuitenkin sanoo, että hänelle itselleen musiikin ilmaisuvoima oli kiinni harmonioista. Rameaulla olikin tärkeä rooli musiikin oman sanoista riippumattoman estetiikan muodostamisessa.

¹¹ Retoriikan ja musiikin yhdistämiseen pyrkiviä lausuntoja esitti erityisesti Bernard Lamy teoksessaan *L'Art de parler* vuodelta 1675 ja Jean Leonar Le Gallois de Grimarest teoksessaan *Traité du Récitatif* vuodelta 1701.

5.3.1 Montéclairin ohjeet laulajalle

Michel Pignolet Montéclair, yksi ranskalaisten kantaattien säveltäjistä, antoi laulajalle monia affektien hyödyntämiseen liittyviä ohjeita. Käytännön miehenä hän ei filosofioi musiikin ja tunnetilojen yhteyksistä, mutta kehottaa laulajaa esiintymään hyvässä ryhdissä, laulamaan hyvin sitoen, ääntä tasaisesti kannatellen ja äänen sävyä muunnellen sen mukaan, onko laulu pateettinen, lempeä, iloinen, eloisa tai vihainen. Montéclair varoittaa kirjassaan laulun aikaisesta irvistelystä tai tahdin lyömisestä päällä tai keholla. Tahtia pitäisi lyödä oikealla kädellä tai jalalla, meteliä pitämättä! (Montéclair [1735] 1972, 77-92.)

Montéclair ei edellä mainitun Bérardin tavoin vertaa korukuvioita puheen figureihin. Kirjassaan hän nuotinsi korukuviot (*agréments*) havainnollisesti. Kahdeksantoista eri korukuvion tai tehokeinon mukana on muutamia harvinaisempia tekniikoita, joita en ole nuotinnettuina löytänyt muista lähteistä. Vibratoefekti *Le Flaté* on ”pienten henkäyksien” muodostama pitkillä äänillä käytetty tehokeino, joka muistuttaa muun muassa gamballa tehtyä sormivibratoa. Myös *Balancement* on Montéclairin mukaan vibratoa, jota italialaiset kutsuvat *tremoloksi* ja joka muistuttaa urkujen vibrato-tehokeinoja. Ranskalaisten barokkiurkujen *tremblant* (erityisefekti, jonka saa ”päälle” äänikertojen tapaan) on melko voimakas joko hidas tai nopea, rytmisen tremolo. Myös äänen voimakkuuden vaihtelut on kirjassa luokiteltu erityisiksi tehokeinoiksi tai korukuvioiksi. Montéclair lisää luettelonsa myös korukuvion nimeltä *Sanglot*, joka on pallean avulla tuotettu voimakas huoahdus, joka kuulostaa ”mykältä ja tukahduteltulta kuiskaukselta”. (Ibid., 77-92.)

Le Flaté. 85

Le flaté est une espèce de balancement que la voix fait par plusieurs petites aspirations douces, sur une note de longue durée, ou sur une note de repos, sans en hausser ni baisser le son. Cet agrément produit le même effet que la vibration d'une corde tendue qu'on ébranle avec le doigt, Il n'a eu jusqu'à présent aucun caractère pour le designer; on pourroit le marquer par une ligne onduyée,

Sol ut. ut ut mi ut. ut si ut ut si la si ut re - e. ut ut.

Si l'on pratiquoit le flaté sur toutes les notes fortes, il deviendroit insupportable, en ce qu'il rendroit le chant tremblant et qu'il le rendroit trop uniforme.

Pincé, flaté, flaté Pincé, flaté, flaté Pincé, accent, flaté, appuyé, Trembl. parfait, flaté.

Balancement.

Le Balancement, que les Italiens appellent, Tremolo, produit l'effet du tremblant de l'Orgue.

Pour le bien exécuter, il faut que la voix fasse plusieurs petites aspirations plus marquées et plus lentes que celles du Flaté.

La Syllabe qui se rencontre sur la première des notes balancées sert pour toutes les autres notes que ce signe, ~, embrasse.

mo ta est ter. ra. Tout trem. ble, tout trem. ble devant le Seigneur.

Tour de Gosier.

Le Tour de Gosier se marque par ce signe, ∪; Les cinq notes qui servent à le former, se font d'une seule haleine, et ne parcourent que trois degrés conjoints.

Pour le bien former on appuie la voix sur la note forte ou le signe, ∪, est marqué, M, on monte ensuite sur le degré immédiatement au dessus, N, on descend

Esimerkki 31. Montéclairin nuottiesimerkkejä korukuvioiden havainnollistamiseksi. Kuvassa hän kuvailee kolmea eri korukuviota. *Le Flaté* ja *Balancement* ovat erilaisia vibratoja. *Tour de gosier* on myöhemmästäkin musiikista tuttu neljän äänen muodostama kuvio, joka alkaa pää-äänien yläpuolelta ja käy pää-äänellä ja sen alapuolisella äänellä ennen kuin palaa takaisin pää-äänelle. Saksalaiset kutsuvat sitä nimellä *cadence* ja englantilaiset nimellä *turn*. (Montéclair [1736] 1972, 85.)

Il se pratique presque toujours, sur la première syllabe du mot, hélas! et sur les exclamations, ah! eh! ô! Exemple tiré de Jephthé.

The musical score is written on four staves. The first staff shows the title and a note about the practice of placing ornaments on the first syllable of a word or exclamation. The second staff begins with 'He...las!' and 'Ma Fille, ah!'. The third staff continues with 'cet Autel est il dressé pour toy? Eh! comment! eh! pour ='. The fourth staff continues with 'quoy! voulez vous que je vi-ve, &c. ô! douleur mortelle, &c. Ah! quel bonheur! quel plaisir! Ah vengeons nous ainsi du reste.' The score includes various musical ornaments and dynamics such as 'Sanglot', 'Son accent', 'Hélas ou Sanglot', 'Trembl. Feint.', 'Port de voix', 'Son. Tenue. accent.', 'Son. enfle.', 'Trembl. Subit ou jette.', 'Sanglot. du', 'Hélas', 'Accent étouffé.', and 'Son. enfle.'.

Esimerkki 32. Montéclair pyrkii nuottiesimerkein havainnollistamaan *sanglot*-nimisen voimakkaan huoahduksen laulamista. *Sanglot* esiintyy Montéclairin mukaan melkein aina *Helas*-huudahduksen yhteydessä (Montéclair [1736] 1972, 89.)

5.3.2 Montéclairin Jalo halveksunta

Montéclairin *Le Dépit Généreux* -kantaatti (*Jalo halveksunta*) on loistava esimerkki tunnetilojen vaihtelun musiikillisesta kuvaamisesta.¹² Kantaatin sanat kehottavat kuulijaansa uusstoalaiseen tunteiden hallintaan. Mielentyyneys pelastaa tuskalta. Laulun kertoja on petetty rakkaudessa ja ensimmäisessä resitatiivissa hän manaa jumalia kostamaan puolestaan (*vengez vous*). Yhtäkkiä tunnelma vaihtuu valitteluun: "Miksi huokailla, miksi vuodattaa kyyneliä?", laulaja kysyy. Affektin mukainen kromaattinen bassokulku tehostaa vaikutelmaa. (Esimerkki 33.)

¹² Montéclairin ensimmäisestä kantaatteja sisältävästä kokoelmasta n. vuodelta 1709

violin

voix vite

- je jure Vengez vous vengez moi, vengez vous, ne pardonnez pas vos traits.

b.c. vite

Mais pourquoi soupirer? pourquoi verser des

Esimerkki 33. Nuottiesimerkki Montéclairin *Le Dépit Généreux*-kantaatin (I kirjasta n. vuodelta 1709) ensimmäisen resitatiivin tempovaihteluista. Nopea kolmijakoinen tempo (*vite*) vaihtuu kaksijakoiseen tempoon. Affekti muuttuu samalla rajusta kostonhimosta (*vengez vous*) valittavaan kromatiikkaan.

Saman kantaatin toisessa resitatiivissa kertoja kysyy, täytyykö hänen ikuisesti kärsiä rakkauden tuskista (*Faut-il lui conserver une ardeur éternelle?*). Esimerkin 34 viidennessä tahdissa hän päättää karkottaa nuo tunteet sydämestään. Tempo muuttuu samalla nopeaksi (*vivement*). Basso-continuo kuudestoistaosa-rummutus säestää virtuoosisia viuluarpeggioita. Tämän tyyppinen tunnetilojen yhtäkkisen vaihtelun musiikillinen "kuvaaminen" oli uutta ja kiinnostavaa. Toisen aarian kehräävä basso-ostinato houkuttelee Suloista Rauhaa (*douce tranquillité*) palaamaan kertojan luo.

Esimerkki 34. Nuottiesimerkki Montéclairin *Le Dépit Généreux*-kantaatin (I kirjasta n. vuodelta 1709) toisesta resitatiivista. Resitatiivin tempovaihtelut ovat yhtäkkisiä. Neljä tahtia kestävä hidas jakso (*lent*) muuttuu nopeaksi tulisten viulu-arpeggioiden säestämäksi kiihkoksi (*vivement*). Kun resitatiivi päättyy B-duuri-kadenssiin, alkaa toinen aaria g-mollissa, jolloin laulaja ikään kuin putoaa ilman uuteen sävellajiin valmistavaa kadenssia "suloiseen rauhallisuuteen". Kyseessä on tyypillinen affektien herättämiseen pyrkivä retorinen tehokeino.

5.4 Rameaun harmoniaopin suhde musiikin affekteihin

Kantaattisäveltäjä Jean-Philippe Rameau esittää *Code de Musique pratique* -teoksessaan sarjan kysymyksiä: "Miten musiikki on voinut olla yhteydessä ihmisiin (*se communiquer aux hommes*)? Miksi musiikilla on niin suuri valta sieluumme? Miksi

Luonnossa esiintyy ilmiö, joka saa meissä ihmeitä aikaan? Miksei vastaavaa voimaa löydy muista aisteista kuin vain kuulosta?” (Rameau 1760, 215.)

Tässä Rameau puhuu aidon pythagoralaisessa hengessä kuvaten musiikin salaperäisiä vaikutuksia ihmismieleen. Hän puhuu kuulon erityisasemasta muihin aisteihin nähden, mikä myös oli alun perin pythagoralainen ajatus. Vanhat *ethos*-opin kaiut kuuluvat monissa lausunnoissa kielen ja musiikin välisistä yhteyksistä.¹³ Rameaulla antiikin *ethos*-teoria oli muuntunut käytännössä moniksi affektitekniikoiksi. Affektit merkitsivät hänelle paitsi musiikin retoristen kuvioden hallintaa ja rytmiikan ilmeikkyyttä myös sävellajien värikästä ja herkkävaistoista käyttöä.

Rameaun mielestä harmonialla on kyky nostattaa kuulijassa erilaisia tunteita.

Il est certain que l'Harmonie peut émouvoir en nous, différentes passions, à proportion des Accords qu'on employe. Il y a des Accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais, & surprenans; Il y a encore une suite d'Accords pour exprimer les mêmes passions; & bien cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir. (Rameau [1722] 1984, 141.)

On varmaa, että harmonia voi herättää meissä erilaisia tunteita, riippuen käytetyistä soinnuista. On olemassa surullisia, valittavia, helliä, miellyttäviä, iloisia ja yllättäviä sointuja. Samaisten tunteiden ilmaisemiseen on myös sointujen sarjoja; ja vaikka asia menee vahvasti käsityskyyni yli, aion antaa siitä täydeksi selvitykseksi sen, millä kokemus on voinut minut varustaa.

Hän luettelee sointuja ja sointukulkuja, joilla on tunteita herättäviä ominaisuuksia.

Konsonoivia sointuja tavataan kaikkialta, mutta niitä pitää käyttää mahdollisimman usein iloisissa ja mahtavissa lauluissa. [...] Hellyys ja suloisuus tulevat toisinaan melko hyvin ilmaistuksi valmistetuilla pienillä dissonansseilla.¹⁴ Hellät valitukset vaativat joskus dissonansseja *par emprunt*¹⁵ ja dissonansseja *par supposition*, pikemminkin pieniä kuin

¹³ Rameaun tiedetään lukeneen ainakin Descartesin, Massonin, St. Lambertin, Brossardin, Kircherin ja Zarlinon teoksia (Christensen 1993, 23).

¹⁴ Rameau luokittelee dissonanssit suuriin ja pieniin dissonansseihin tavalla, jota ei tilanpuutteen takia voi selittää tässä yhteydessä. Lisää aiheesta Rameaun teoksessa *Traité de l'Harmonie* (muun muassa sivuilla 22, 24 ja 27.)

¹⁵ Rameau selittää termin ”lainattu”, *emprunt*, käytännössä muodostuneeksi nimitykseksi soinnulle, jossa käytetään sävellajin ulkopuolista säveltä. (Rameau 1722/1984, *Table des termes*, 13.) Dissonanssi *par emprunt* on vastaavasti sävellajin ulkopuolista säveltä lainaamalla saatu dissonoiva intervalli.

suuria¹⁶ [...] Valitukset ja tuskat tulevat erinomaisesti ilmaistuiksi lainatuilla dissonansseilla ja erityisesti kromatiikalla, josta puhumme kirjan seuraavassa osassa. [...] Epätoivo ja kaikki tunteet, jotka sisältävät raivoa tai jotakin hämmästyttävää, vaativat ilmaisukseen kaikenlaisia valmistamattomia dissonansseja.[...] (Rameau [1722] 1984, 141.)

Ethos-teorian kaikuja on kuultavissa Rameaun sävellajien ominaisuuksia sisältävässä luettelossa:

C-, D- ja A-duurit sopivat iloon ja riemuun; F- ja B-duurit rajuilmoihin ja ukkosiin; G- ja E-duurit helliin ja lempeisiin lauluihin; D-, A- ja E-duurit sopivat myös suureellisuuteen ja mahtavuuteen. Molleista d-, g-, h- ja e-molleja käytetään suloisen hellyyden esittämiseen; c- ja f-mollit sopivat herkkiin ja haikeisiin kappaleisiin; ja f- ja b-mollit synkkiin teoksiin. (Rameau [1722] 1984, 157.)

Sävellajien karakterit ovat helpommin ymmärrettävissä, mikäli ne liitetään käytäntöön, jossa viritysjärjestelmä aiheuttaa erikokoisia puolisävelaskeleita.¹⁷

Kirjassaan *Nouveau Système de Musique Théorique et Pratique* (1726) Rameau asettaa moduloinnin ekspressiivisyyden ehdoksi. Tosin hän tarkoitti moduloinnilla sekä sävellajin sisäisiä sointukulkuja että sävellajin muuntumista toiseksi. Sävellajin muuntumista toiseksi hän kutsuu ”kaukaiseksi” modulaatioksi. Hänen mielestään pelkkä melodia ei riitä sävellykseksi. Ilman taitavaa harmonisointia ilmaisulla ei ole voimaa. ”Ilmaisun voima riippuu paljon enemmän modulaatiosta [soinnutuksesta] kuin vain melodiasta.” Hän havainnollistaa sanojaan nuottiesimerkillä, jossa sama melodiakulku (ylöspäinen kvarttikulku) on soinnutettu kahdellakymmenellä eri tavalla. (Rameau [1726] 1975, 282.)

Rameaun itsensä kehittämä viritysjärjestelmä on muunnos niin sanotusta kesikävelvirityksestä. Ensin Rameau määrittelee ”suuren ja pienen” komman. Sitten

¹⁶ Dissonanssit *par supposition* (*supposer* – otaksua, arvela) olivat sointuun kuulumattomia dissonoivia ääniä. Rameau sanoo, että termiä käytettiin äänistä, jotka vastoin yleistä äänenkuljetusta (*le goût de Chant*) hyväksyttiin vain *par supposition*, koska niiden ei varsinaisesti katsottu kuuluvan sointuun, jossa niitä tavattiin. Rameau kuitenkin jatkaa, että hänelle itselleen nämä dissonanssit *par supposition* muuntavat sointuja siten, että ne laajentavat sointuja yli oktaavin. (Rameau [1722] 1984, *Table des termes*, 21.) Lisää aiheesta saatavilla Erkki Huovisen ja Antti Hyryläisen *Musiikki-*lehden artikkelissa *Rameaun suppositioteoria* (painossa).

¹⁷ Itselleni asialla on käytännön merkitystä muun muassa virittämiseen liittyviä ratkaisuja tehdessäni. Barokin ajan kosketinsoittimet voidaan virittää niin, että valittu viritysjärjestelmä tukee sävellyksen sävellajiestetiikkaa. Tällöin jotkut sävellajit kuulostavat kirkkaammilta, lämpimämmiltä tai sameammilta kuin toiset. Affektiivisuuden taustoihin tutustuminen auttaa myös ymmärtämään säveltäjän sävellajeihin liittyviä ratkaisuja.

kahdeksaa kvinttiä kavennetaan ”suuren” komman $\frac{1}{4}$ -osan verran ja loput neljä kvinttiä viritetään taas ”pienen” komman $\frac{1}{4}$ -osan verran puhdasta kvinttiä laajemmiksi. Tästä kaikesta on se hyöty, että käyttöön saadaan kaksi puhdasta duuriterssiä. Systeemiä ei ole kuvattu Rameaun teoksessa (1726) erityisen matemaattisesti, vaan se vaikuttaa Rameaun käytännössä keksimältä systeemiltä. Rameau ei edes puhu ”huojunnoista”, joita Joseph Sauveur havainnoi yksityiskohtaisesti jo vuonna 1701. (Chandler 1975, 100-101.) Huojunnoilla tarkoitetaan tässä kahden viritettävän sävelen yläsävelsarjojen välisen epäpuhtauden aiheuttamaa ”sykkimistä”, jonka avulla kiinteävireisiä soittimia viritetään. Sykkimisen nopeudesta voidaan päätellä intervallin sopiva epäpuhtaus, kapeus tai leveys. Rameaun suosittama systeemi on keskisäveljärjestelmän ja tasavireen välimuoto. Tasavireisyyttä Rameau päätyi suosittamaan kymmenen vuotta myöhemmin.

Yhteys valitun viritysjärjestelmän ja sävellajien oletettujen affektien väliltä löytyy Rameaun lausunnosta *Nouveau Système* -teoksessa:

[...] duuriterssi, joka luontaisesti kiihdyttää meidät iloon, sen mukaan mitä siinä tunnemme, vie meidät jopa raivon partaalle silloin kun (duuriterssi) on liian laaja, ja molliterssi joka luontaisesti johdattaa meidät pehmeeseen ja suloisuuteen, tekee meidät surullisiksi ollessaan liian kapea. (Rameau [1726] 1975, 435.)

Teoksessaan *Génération harmonique* (1737) Rameau ottaa harmonioittensa perustaksi käyttöön *corps sonore* -prinsiipin. Musiikin perustaksi kasvaa harmonia, joka on kuultavissa jokaisen yksittäisen äänen yläsävelsarjassa. Periaatteen mukaan kolmisointu, johon musiikki perustuu, on löydettävissä ikään kuin luonnosta yläsävelsarjan osana. Rameau ei kytke *corps sonore* -periaatettaan sävellajien oletettuihin affekteihin. Käytännössä hän on kuitenkin ollut tietoinen siitä, että kiinteävireisiä soittimia viritettäessä valittu viritysjärjestelmä vaikuttaa eri sävellajien sointiominaisuuksiin. Tällöin muun muassa edellä mainittua Rameaun itsensä suosittamaa viritysjärjestelmää (1726) noudattamalla eri sävellajit soivat eri tavalla.

Yläsävelsarjan löytymiseen vaikuttivat monet tutkijat, mutta Joseph Sauveur (1653-1716) kiteytti tämän äänifysiologisen ilmiön piirteet teoksessaan *Traité complet d'Acoustique* (1697). *Mémoire*-kirjassaan (1701) Sauveur sanoo painokkaasti:

Silloin vakuutuin, että oli olemassa musiikkia korkeammalla oleva tiede, jota kutsuin akustiikaksi ja jonka kohteena on ääni itsessään, kun taas musiikin kohteena on ääni siinä mielessä, että miellyttääkö se korvaa.

Sauveurin ansioihin kuuluu myös tarkka erittely äänen vastaanottamisen ja havainnoimisen eri vaiheista: 1.) äänen tuottaminen, 2.) äänen siirtyminen, 3.) äänen vastaanottaminen korvan kautta 4.) äänen tulkinta aivoissa ja 5.) äänen psykologinen vaikutus sieluun (*l'âme*). (Sauveur, sit. Cohen 1981, 27.)

Rameaulle yläsävelsarjan kuuleminen ja ilmiön ymmärtäminen oli niin suuri elämys, ettei hän voinut lakata puhumasta siitä elämänsä loppuun saakka. Vanhemmalla iällään hän tunnusti sen merkitsevän hänelle samaa kuin itse Jumala ilmaisisi läsnäolonsa taivaallisen valon muodossa. Hän myös tutki eri aikojen ja maiden musiikkikulttuuria todistaakseen oman *corps sonore* -periaatteensa kaikkivoipaisuutta ja universaaliutta.¹⁸ (Christensen 1993, 297.)

5.5 Kantaattien dynamiikka

Ei ole sattumaa, että juuri samoihin aikoihin, 1700-luvun alun Ranskassa, alkaa partituureihin ilmestyä dynamiikka-, karakteri- ja tempomerkintöjä. Muiden muassa kantaattisäveltäjä Sébastien Brossard (1655-1730) puolustelee käyttämäänsä italiankielistä terminologiaa ja tarjoaa luettelon, jossa ranskantaa italiankieliset sanat.¹⁹ Erityisen huolella hän kuvailee *Affettuoso*-termiä: ”Se tarkoittaa lempeästi (*tendrement*), ja melkein aina hitaasti (*lentement*), mikä tarkoittaa, että laululle tulee antaa tietty herkkä ilmaisutapa, tietty henki, sanalla sanoen, tietty ”se jokin” (*je ne sçay quoi*), joka saa sen kuulostamaan paremmalta ja jota ei voi sanoin kuvailla.” Brossard käyttää *Canticum Nonum* -laulussaan seuraavia italiankielisiä termejä: *A*

¹⁸ Thomas Christensenin mukaan Rameaun *corps sonore* -prinsiippi sai yleismaailmallisia piirteitä: ”Niinpä raportit Kiinan musiikkikäytännöistä, muinaisista raamatullisista soittimista, kreikkalaisesta musiikinteoriasta, Egyptin tieteestä ja keskiaikaisesta modaalisesta teoriasta sulautuivat Rameaun mielessä yhdeksi ja samaksi todisteeksi siitä, että *corps sonore* oli musiikin universaali pääperiaate kaikkina aikoina ja kaikkialla. Vielä uskaltaen, hän näki tässä historiallisessa todisteessa varmuuden oletukselleen siitä, että *corps sonore* on kaikkien tieteenalojen alkusyy.” (Christensen 1993, 297.)

¹⁹ Ranskassa käytettiin kuitenkin pääasiassa ranskankielisiä dynamiikka- ja tempomerkintöjä aina vuoteen 1750 saakka, jolloin ne korvattiin italiankielillä. Sébastien Brossard esitteli italiankielisiä termejä myös musiikin tietosanakirjassaan *Dictionnaire de Musique* vuodelta 1703.

*Quattro tempi vivaci, é staccati, staccato, prestissimo, Adagio Adagio.*²⁰ (Brossard [1695] 1986, 4.)

CANTICUM NONUM.

Adagio Adagio.

voix *Æ*Terna nox Lunam premet, *Æ*Terna nox Lunam

BASSUS-CONTINUUS.

premet, *Æ*Terna nox Lunam premet. Sol

BASSUS-CONTINUUS.

Esimerkki 35. Nuottiesimerkki Brossardin *Canticum Nonum* -laulun alusta. Säveltäjä on merkinnyt erittäin hitaan tempon sanoilla *Adagio Adagio*.

Myös Joseph Vallette de Montignyn (1665-1738) motetit samalta ajalta kertovat dynamiikka- ja esitysmarkintojen lisääntymisestä. Motettikokoelmansa toisessa editiossa vuodelta 1711 hän käyttää italiankielisiä termejä, kun ensimmäisessä editiossa (1701) termit olivat vielä ranskaksi. *Super flumina* -motetissa esiintyvät termit: *Spirituoso, Affectuoso, Vivace, Largo, Allegretto, Passionato, Grazioso, Presto ja Adagio*. Kantaattisäveltäjien joukosta voisin mainita Montéclairin, jonka dynamiikka- ja karakterimerkinnät ovat monipuolisia. Hän kehoittaa säveltäjiä merkitsemään äänen voimistumisen ja heikentymisen erityisillä paksunevilla ja ohenevilla palkeilla. Voimistuvat ja heikentyvät äänet ovat Montéclairille kuin korukuvioita (*agréments*), joita hän kutsuu nimillä *Son enflé* ja *Son diminué* (esimerkki 36).²¹ Montéclairin kantaateista en löydä painettuja *enflé*- tai *diminué*-merkintöjä. Vaikuttaa siltä, että merkintöjä tarvittiin nimenomaan ranskalaisten esiintyjien herättämiseksi, koska italialaisissa kantaateissa vastaavia ei ole.

²⁰ ”*Adagio Adagio* tarkoittaa erittäin hitaasti” (Brossard [1705] 1965, xij).

²¹ Vertaa italiankieliseen *mezza di voce*-termiin, jolla tarkoitettiin yhdellä pitkällä äänellä tehtyä äänen voimistumista ja hiljentymistä.

Son enflé et Diminué.

Pour bien enfler un Son, il faut qu'il parte d'abord de la poitrine, et qu'il commence à demi-quart de voix: on le file, et on le fortifie peu à peu en poussant et en étendant la voix, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à sa plus grande plénitude. Il faut éviter de commencer l'enflém.^t du Son par la voix de teste ou faufbet, par ce qu'on ne pourroit passer de cette voix à la voix pleine sans qu'il paroisse une section ou separation.

Il n'y a aucun caractere qui designe le Son enflé et le Son diminué, C'est ce qui obligea M.^r de-Planes, Italien, à me demander comment il pourroit faire pour marquer cet agrément dans quelques endroits de Ses Sonates. Je luy conseillay de Se Servir d'une ligne qui grossiroit à mesure qu'elle s'étendroit pour le Son enflé, et qui diminueroit au contraire pour le Son diminué;

Il s'est Servy avec Succés, de cette innovation, et comme elle vient de moy je m'en Serviray cy dessous.

Esimerkki 36. Voimistuvat ja heikentyvät äänet ovat Montéclairille kuin korukuvioita (*agréments*). Hän kehoittaa säveltäjiä merkitsemään äänen voimistumisen ja heikentymisen erityisillä paksunevilla ja ohenevilla palkkeilla. Paksunevaa palkkia hän kutsuu nimellä *son enflé* ja ohenevaa nimellä *son diminué*. (Montéclair [1735] 1972, 77–92.)

5.6 Ihmisluonteen mekanismit

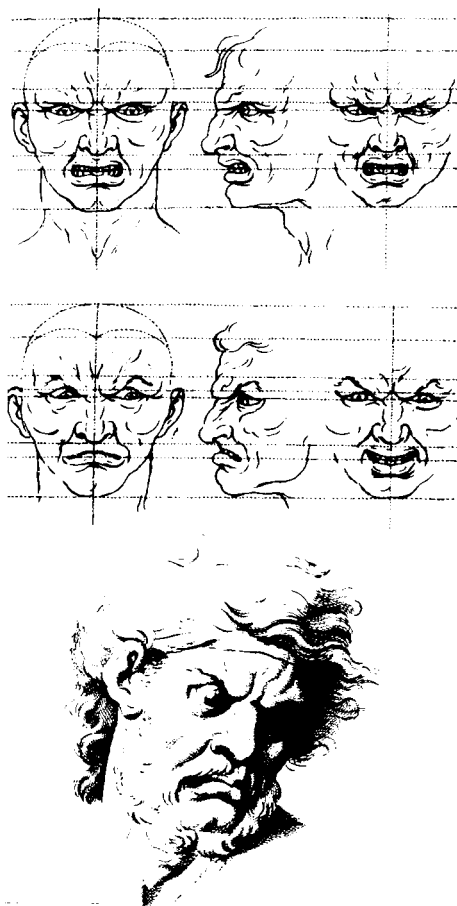
Humanistista juonnetta voi seurata ranskalaisen musiikin historiassa 1700-luvun kantaatteihin saakka ja pitkälle niiden säveltämisen jälkeenkin. Sen sekoittuminen vuoroin salonkien presiöösiin tyyliin, uhkeaan, valtakoneistoa pönkittävään oopperainstituutioon ja italialaisvaikutteiseen kantaattiin ei heikentänyt sen elinvoimaisuutta. Humanistisia ihanteita heijastelivat antiikin retoriikan ja *ethos*-opin perinteiden ylläpitäminen. Antiikin myyttejä käytettiin osoittamaan ihmisen tunnekartan universaalisuus kautta aikojen. Yksilöllisyyttä tai subjektiivisuutta ei korostettu. 1700-luvulla ikään kuin ”tiedettiin”, mikä musiikin ilmiö aiheuttaa minkäkinlaisen reaktion kuulijan sisimmässä. Ihmisen tunne-elämää voitiin manipuloida mielen mukaan, koska se perustui ennalta arvattaville mekanismeille.

Mekanistisuudella ei sanana välttämättä ollut niin ikävää jälkikaikua kuin nykyään. Barokin aikaan koneen hienomekaniikka oli osoitus hyvästä suunnittelusta ja tarkasta

toteutuksesta. Newtonilainen maailmankuva ei antanut tilaa kaaokselle, vaan kaikki toimi hyvässä järjestyksessä. 1700-luvun laulukouluissa ei kuitenkaan kehoiteta laulamaan koneen tavoin, vaan huomiot ihmisen tunnereaktioiden konemaisesta logiikasta olivat apuna ilmaisun ja musiikin kokemisen lainalaisuuksia haettaessa. Varhaiselle humanismille tyypillinen musiikin voimien mystifiointi oli muuttunut rationaaliseksi ihmisen tunnekartan tutkimukseksi.

Filosofis-psykologisen inhimillisiä tunteita (*passions*) käsittelevän kirjallisuuden ilmestymisen kronologia on mielenkiintoinen: Pierre Charronin *De La Sagesse* (1601), Nicolas Coëffeteaun *Tableau des passions humaines* (1615), Saint François de Salesin *Traité de l'amour de Dieu* (1616), Marin Mersennen *Musique accentuelle* (osana *Harmonie Universelle* -teosta 1639), Jean-François Senaultin *De l'usage des passions* (1640), Cureau de La Chambren *Caractères des passions* (1640), Pierre Le Moynen *Peintures Morales* (1645), René Descartesin *Les Passions de l'âme* (1649) ja Antoine Le Grandin *L'Homme sans Passions* (1662).²² Tunteiden analysointia jatkoi Blaise Pascal *Pensées* -teoksessa (1670), joka sisältää aforismeja ja proosakatkelmia. Tunteiden vaikuttimien ja taustojen tarkastelua harrasti myös François de La Rochefoucauld kokoelmassaan *Maximes* (1665-78) Varsinaista luokittelua ja tunteiden systemaattista kartoitusta löytyy Benedict de Spinozan *Etiikasta* vuodelta 1675. Teos julkaistiin osana koottuja teoksia vuonna 1677. Kuvataiteiden puolelta ottaisiin esiin Charles le Brunin *L'Expression des passions* -teoksen (1727), jossa ihmiskasvojen ilmeitä ja tunneilmaisua analysoidaan Le Brunin sanoin ”geometrisesti”.

²² Suurin osa listan teoksista löytyy ansiokkaasta artikkelista *Définir la passion*. (Parker 1996, 49.)



Esimerkki 37. Charles Le Brunin *L'Expression des passions*-teoksen [1727] 1994 kuvitusta: *La Colère* eli viha.

Ranskassa vaikutti voimakkaasti myös tunnetilojen hillitsemiseen pyrkivä uusstoalaisuus. Liiallisten ja hallitsemattomien tunteiden katsottiin johtavan hulluuteen, kuten Jean Racinen ranskalaista klassismia edustavassa *Phèdre*-näytelmässä (1677) varoitetaan. Hovimiehen käyttäytymiskoodiin (*honnête homme*) kuului itsekontrolli tilanteessa kuin tilanteessa. Järjen (*raison*) tulisi valvoa tunne-elämää myös musiikkia kuunnellessamme. Seigneur de Freneuse kirjoittaa vuonna 1705:

Viimeinen sääntö [...] on välttää aina liioittelua. Tehkäämme tästä tapa ja ansioitukaamme halveksunnasta ja inhosta ja vastenmielisyydestä ja olkaamme antamatta sijaa kaikelle ylenpalttisuudelle. Inhotkaamme jopa ilmaisua (joka) on laadultaan oikea mutta... menee voimallaan yli sopivaisuuksien rajan. Kun sisäinen tunteesi on saanut sinut iloitsemaan aariasta..., varmista... että sydäntäsi ja järkeäsi ei ole petetty. (de Freneuse, sit. Sloan 1990, 32.)

Julien Offray de La Mettrien (1709-1751) kirjassa *l'Homme machine* (1748) humanismi ja tiede yhdistyvät. La Mettrie vertaa ihmistä koneeseen pyrkiessään määrittelemään tajuntaa ja sielua. Hän ei pidä kone-vertaustaan kuitenkaan vedenpitävänä, vaan sanoo ihmisen olevan ”niin koostettu kone, että hänestä on mahdoton saada selvää ideaa etukäteen, ja niin ollen häntä määritellä.” (La Mettrie [1748] 2003, 26.)²³

Samansukuinen vertaus ihmisen ja automaatin välillä löytyy René Descartesin (1596-1650) *Metodin esityksen* viidennestä luvusta. ”Kun näitä (automaatteja) verrataan niihin moniin luihin, lihaksiin, hermoihin, valtimoihin, laskimoihin ja kaikkiin muihin elimiin, joita on kaikkien eläinten ruumiissa, niin tämä ruumis, katsottuna koneeksi, joka on Jumalan käten tekoa, on verrattomasti paremmin suunniteltu ja liikkeiltään ihmeellisempi kuin mikään niistä, joita ihmiset voivat keksiä” (Descartes 1994, 50). On huomattava, että Descartes nimenomaan sanoo, että ”Jumalan käten tekoa” olevaa ”koneetta” ei voi rinnastaa ihmisen keksimiin koneisiin, vaikka niitä näin metaforisella tavalla voikin verrata toisiinsa.

Oman osansa kone-tematiikkaan antaa laskukoneen yhdeksäntoistavuotiaana rakentanut Blaise Pascal (1623-1662) sanomalla kirjassaan *Pensées*, että ”meissä on automaattia yhtä lailla kuin ymmärrystä” (Pascal [1670] 1996, 328). Kone-metafora ilmestyi myös Gottfried Wilhelm von Leibnizin (1646-1716) kirjoituksiin.

Näin jokaisen elävän olion orgaaninen ruumis on eräänlainen jumalainen kone tai luonnollinen automaatti, joka ylittää äärettömästi kaikki keinotekoiset automaatit. (Leibniz [1714] 1995, 54.)

Leibniz näkee ”elävän olion orgaanisen ruumiin” eroavan koneesta sikäli, että ”ihmisen taidolla tehty kone ei ole kone kaikilta osin.” Elävä olento on siis Leibnizin mukaan koneena täydellisempi kuin ihmisen tekemä ”keinotekoinen automaatti”. Leibniz kirjoittaa muun muassa, että toisin kuin kone, ihminen koostuu elävän, orgaanisen aineen osasista, joista jokainen on jaettavissa aina vain pienempiin osiin. (Ibid., 54-55.)

²³ Ciceron mukaan ihminen on ”monimutkainen olento”, *animal multiplex*.

Ihmismielen kiehtoviin mekanismeihin kuuluivat myös tajunta, uni ja valveillaolo. Leibniz erotti toisistaan mieltämisen sinänsä ja tajuisen mieltämisen (*perseptio* ja *apperseptio*). (Leibniz [1714] 1995, 36.)

Myös Benedict de Spinoza (1632-1677) kirjoitti tajunnasta. Spinozan *Etiikan* toinen osa on kokonaan varattu ihmisen tajunnan pohtimiseen. Hän pitää sitä Jumalan olemassaolon ja olemuksen välttämättömänä seurauksena: ”Ajattelu on Jumalan attribuutti eli Jumala on ajatteleva olio” (Spinoza [1677] 1994, 86).

Tajunnan käsitettä kuvasi myös Blaise Pascal vertaamalla ihmistä ruokoon. ”Ihminen on vain ruoko, haurainta luonnossa, mutta ajatteleva ruoko.”²⁴ (Pascal [1670] 1996, 112.) Hän kirjoittaa unen ja valveillaolon eroista:

Eikä kenelläkään ole uskoon perustumatonta varmuutta siitä, valvooko hän vai nukkuu, kun unessaan sitä uskoo olevansa yhtä vankasti valveilla kuin muutenkin. Uskoo näkevänsä avaruudet, kuviot, liikkeet, aistii ajan kulun, mittaa sitä, toimii sanalla sanoen kuin valveilla. (Pascal [1670] 1996, 74.)

Descartesin kuuluisa lause: ”Ajattelen, siis olen”, saa jatkoa Pascalin muotoiltua oman versionsa seuraavasti.

Minusta tuntuu, ettei minun olisi tarvinnut ollenkaan olla, sillä minä olen yhtä kuin ajatukseni. (Ibid., 78.)

5.6.1 Descartesin Sielun liikutukset

Descartesin *Sielun liikutukset* (1649) on monella tavalla olennainen teos kirjoittajansa tuotannossa. Se on myös tärkeä 1700-luvun ranskalaisen musiikin affektisointiin vaikuttanut kirja. Kirjassa sielun passiot määritellään elonhenkien aiheuttamiksi, ylläpitämiksi ja vahvistamiksi sielun havainnoiksi, tuntemuksiksi tai tunteiksi (Descartes [1649] 2005, 39). Elonhenget muodostuvat veren ”erittäin hienojakoisista osasista”, jotka liikkuvat hyvin nopeasti ”aivan kuin soihdusta kohoavan liekin osat” (ibid., 31). Toisaalta elonhenget ovat Descartesin mukaan ”eräänlaista hyvin ohutta ilmaa tai tuulta” (ibid., 30).

Passiot sanan laajimmassa merkityksessä sisältävät ruumiin havaintojen lisäksi myös sielusta riippuvaisten ajatusten havainnot, joita kuitenkin tavallisesti kutsutaan aktioiksi. Varsinaiset passiot (joita Descartes *Sielun liikutuksissaan*) pääasiassa käsittelee) ovat ruumiin (ruumiista riippuvaisia) havaintoja. (Ibid., 378.) Niiden ”viimeinen ja lähin syy” ei ole muu kuin liikehdintä, jolla elonhenget liikuttavat pientä rauhasta aivojen keskellä (ibid., 51). Peruspasioita on kuusi: ihmetys, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru (ibid., 55). Sielu ja sielun tunteet eli passiot liittyvät Descartesin mukaan kaikkiin ruumiin osiin.

[...], koska ruumis muodostaa ykseyden ja on jollain tavalla jakamaton. Tämä jakamattomuus johtuu ruumiin elinten järjestyksestä. Ne liittyvät toisiinsa niin, että jos joku niistä poistetaan, tämä saattaa koko ruumiin puutteelliseksi. Tämä johtuu myös siitä, että sielu on luonnoltaan sellainen, ettei se mitenkään liity ulottuvuuteen, kokoon tai muihin ruumiin muodostavan aineen ominaisuuksiin vaan ainoastaan ruumiin elinten muodostamaan yhdistelmään kokonaisuudessaan. (Ibid., 40.)

Descartes ilmaisee näin sielun kyllä liittyvän ruumiiseen, mutta vain sen elinten muodostamaan kokonaisuuteen, ei johonkin sen yksittäiseen osaan, vaikkapa sydämeen. Descartes kytkee sielun ruumiiseen myös kuvaamalla, kuinka passiot aiheuttavat ruumiin valmistautumista toimintaan. Pelon tunne aiheuttaa pakenemisen tarpeen ja rohkeuden tunne taistelemisen tahdon. Passioita kuvatessaan Descartes samalla kuvaa ruumiissa tapahtuvia fysiologisia muutoksia. Descartes luettelee myös elimet, joiden toiminnasta passiot aiheutuvat: aivot, sydän, perna, maksa ja kaikki ruumiinosat, jotka tuottavat verta.

5.6.2 Spinozan affektit

Spinozan *Etiikka* on kirjoitettu ainakin osittain ottamaan kantaa Descartesin *Sielun liikutuksiin*. Jo Spinozan äänenpainoista voi havaita, miten tärkeäksi molemmat kirjoittajat kokivat affektien ja passioiden määrittelyn, luetteloinnin ja niiden syiden ja seurauksien pohdinnan. Myöhemmän filosofian tutkimuksen keskittyminen tietoteoreettisiin kysymyksiin onkin turhaan sivuuttanut kyseisten filosofien tunnetilojen analyysia koskevat kirjoitukset. Oman kirjallisen työni aihepiirin kannalta molempien edellä mainittujen filosofien tunteita käsittelevät kirjoitukset ovat tärkeitä, koska ne toivat oman osansa musiikin affektisointia koskeviin käsityksiin ja käytäntöihin.

Kolmannen osan esipuheessa Spinoza viittaa ”maineikkaan Descartesin” teoksiin ja niissä esiintyviin näkemyksiin, joihin hän ei voi täysin yhtyä. Suurimmat erot Spinozan ja Descartesin ajattelussa liittyivät affektien hallintaan.

Spinozalle ihminen oli tunteineen osa luontoa ja siten sen vääjäämättömien lakien alainen.

Useimmat affekteja ja ihmisten elämäntapaa käsitelleet kirjoittajat eivät näytä kuvanneen yleisten luonnonlakien mukaisia luonnollisia asioita vaan luonnon ulkopuolisia seikkoja. Näyttää kuin olisi peräti käsitetty ihmisen olevan luonnossa kuin valtion valtiossa. Ihmisen uskotaan pikemmin häiritsevän luonnon järjestystä kuin seuraavan sitä; luullaan että hänellä olisi ehdoton valta tekojensa yli eikä hänelle asettaisi rajoja mikään muu kuin hän itse. Ihmisen kyvyttömyyden ja epävakaisuuden syytäkään ei liitetä mihinkään yleiseen luonnon voimaan, vaan mihin lie ihmisluonnon puutteeseen, jota sitten murehditaan, nauretaan, halveksitaan, tai – kuten useimmat menettelevät – kirotaan. (Spinoza [1677] 1994, 136.)

Etiikan kolmannessa osassa sana affekti määritellään sielun passiiviseksi tilaksi eli ”sekavaksi ideaksi, jolla tajunta myöntää ruumiinsa tai jonkin sen osan suuremman tai vähäisemmän olemassaolon kyvyn kuin aiemmin ja jonka ollessa annettu tajunta itse määräytyy ajattelemaan pikemminkin tätä kuin tuota.” (Ibid., 200).

Luvun neljä otsikko on kuvaava: ”Ihmisten orjuudesta eli heidän affekteistaan”. *Affektit* kuvataan siinä voimina, joiden vallassa ihminen on tahdostaan huolimatta. Luku julistaa heti alkuun, että ”affekteille altis ihminen ei ole omassa vallassaan, vaan sattuman alainen” (ibid., 202).

Etiikan viidennessä osassa Spinoza torjuu Descartesin kannan tajunnan kaikkivoipaisuudesta affekteihin nähden (Ibid., 271-274.) Spinozalle vain ymmärryksen voima saa ihmisen vapautumaan affektiensa vaikutuksesta. Kaikki mitä ihminen tietää affekteista, vähentää niiden valtaa hänen tajuntansa yli. Spinozalle ihmisen luonteen tarkkailu, tutkiminen ja sen lainalaisuuksien tutkiminen toi kyvyn säilyttää mielen tasapaino, koska tiedostettu passio lakkaa olemasta passio.²⁵ Affektit sinänsä

²⁵ Spinoza rinnastaa affektin ja passion sanomalla ”affektien yleinen määritelmä” -otsikon alla, että ”affekti, eli passio, on sekava idea” (Spinoza [1677] 1994, 200). Passio-sanalla korostettiin ihmisen passiivista tunnetilan kohteena olemista ja siitä kärsimistä. Joissain yhteyksissä Spinoza käyttää

eivät hänen mukaansa olleet haitallisia, mikäli ne eivät estäneet tajunnan kykyä ajatella. (Ibid., 280.)

5.7 *Exprimer-verbin monikerroksellisuus*

Ranskan kielen *exprimer*-verbi on monimerkityksellinen ja tarkoittaa yhteydestä riippuen esittämistä, ilmentämistä, ilmaisemista tai lausumista.²⁶ Toisinaan se tarkoittaa myös jonkin asian julkituomista, tietäväksi tekemistä, ilmiänsun antamista tai kuvaamista. Käännän sanan *exprimer* ilmaisuksi, silloin kun sanaa käytetään ranskalaisessa 1700-luvun lähteessä tunteen julkituomisen yhteydessä. Ilmaisus-sana on suomen kielessä kieltämättä modernin oloinen, mutta se kuitenkin tarkimmin kattaa ne merkitykset, mitä *exprimer*-sanalla on taiteen yhteydessä.

Tunteiden ilmaisemisen yhteydessä käytetään 1700-luvun ranskalaisissa lähteissä useimmin *exprimer*-verbiä. Usein puhutaan myös tunteiden ”kuvaamisesta” (*peindre*) tai tunteiden esittämisestä (*représenter*). Usein tämän on tulkittu musiikin yhteydessä tarkoittavan sitä, että barokin ajan musiikissa musiikki esittää tunteita jäljitellen niiden fyysisiä ja henkisiä merkkejä tai oireita. Musiikin affektit olisivat näin pikemminkin tunteiden kuvia tai niitä ilmaisemaan osittain myös tiedostamattomasti sovittuja merkkejä.

Ranskalaisten kantaattien ilmaisukieli viestii voimakkaasti siitä, että yksilön tunnekartan kirjavuuden ilmaiseminen koettiin kiinnostavaksi. Kantaattien musiikin tunnekylläisyys on mielestäni helppo ymmärtää ajan tiukkoja käyttäytymiseen liittyviä sopivaisuussäädöksiä vasten. Konsertit, joissa kantaatteja esitettiin ja kuunneltiin, tarjosivat monille tukahdutetuille tunteille jalostetun, hallitun ja sosiaalisesti hyväksytyn purkautumistien. Eri kansanosilla oli omat, erilailla määritellyt rajat sille, mikä katsottiin sopivaksi ilmaisuksi. Vaikka barokin ilmaisu pitää sisällään kulttuurisesti sovittuja musiikillisia merkkejä ja eleitä, ei se mielestäni sulje pois

passio-sanaa, kun affekti on erityisen voimakas. Esimerkiksi tältä vaikuttaa, kun Spinoza sanoo, että ”affekti lakkaa olemasta passio”, kun siitä muodostetaan selvä ja kirkas idea. (Spinoza [1677] 1994, 276.) Passiosta tulee ikään kuin lievempi emotio, affekti, joka ei sinänsä enää ole haitallinen, koska se ei estä tajuntaa toimimasta normaalisti.

²⁶ Verbiä *exprimer* käytetään myös fysikaalisena terminä, kun oliiveista puristetaan öljyä tai sitruunoista mehua.

sisäisesti koettujen tunteiden hyödyntämistä. On kuitenkin muistettava, että sekä kulttuurisesti että esteettisesti 1700-luvun ilmaisun kieli poikkesi myöhemmästä romanttisesta ilmaisusta.²⁷

Itse ajattelen, että 1700-luvun kantaattien ilmaisu on keinotekkoisten ja tyylieltyjen merkkien järjestelmällistä hyödyntämistä, mutta silti se voi olla myös noiden merkkien takana olevien inhimillisten tunteiden kokemista, tiedottamista ja välittämistä. Myös taiteessa esiintyvä ilmaisu pitää sisällään alkukantaisen ymmärretyksi tulemisen perustarpeen. Mielestäni on epätodennäköistä, että tuo perustarve olisi täysin poistettu jonkin tietyn musiikin aikakauden musiikista. Taiteen ilmaisussa alkukantainen ja melko helposti tulkittava perustarpeiden tunneilmaisu on kuitenkin mahdollista jalostaa monien tekniikoiden palvelukseen, joiden avulla tunteita kuvitellaan, keksitään, teeskennellään ja esitetään.

Exprimer-verbiä kuvataan ranskalaisessa sanakirjassa *Dictionnaire de la langue françoise Ancienne et Moderne de Pierre Richelet* vuodelta 1732 ajatusten ja käytöksen sanalliseksi esittämiseksi (*Représenter ses pensées & même ses mœurs par des paroles*). Hienostunut itsensä ilmaiseminen olisi sitä, että tuo henkevästi julki ajatuksensa (*s'exprimer délicatement, exprimer ses pensées avec esprit.*) Sen, joka ilmaisee, on määritelmän mukaan pikemminkin koettava tunne omakohtaisesti kuin turvauduttava runoilijan taitoihin. Richeletin sanakirjassa *exprimer*-verbin kohdalla siteerataan Boileau'n lausetta:

*Mais pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être Poëte, il faut être amoureux.*

Ilmaistakseen hyvin sen [rakkauden] oikkuja,
ei niinkään tarvitse olla Runoilija vaan rakastunut.
(Boileau, sit. Richelet 1732, 658.)

Toinen sanakirja *Dictionnaire de l'Académie françoise* vuodelta 1799 kuvaa samaa verbiä mielessä olevan asian sanalliseksi esittämiseksi tai lausumiseksi (*Énoncer*,

²⁷ Olen etsiskellyt sanaa "tulkinta" (*interprétation*) barokin ajan ranskalaisista lähdekirjoista, tuloksetta. Sanojen esittää, ilmentää, ilmaista, lausua (*exprimer*) ja tulkita (*interpréter*) välillä saattaa piillä hienonhienoinen ero, joka kuitenkin merkittävällä tavalla muuttaa käsitystä taiteen tai ainakin esittävän taiteen tehtävistä.

représenter par le discours ce qu'on a dans l'esprit.) Myös tässä sanakirjassa annetaan esimerkki tunteen ilmaisemisesta. Esimerkissä käytetään *exprimer*-verbiä, kun tuskaa ilmaistaan kyynelillä (*Exprimer sa douleur par ses larmes.*) (*Dictionnaire de l'Académie française* 1799, 552.)

Tietosanakirja *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* kuvaa *exprimer*-verbiä kaunokirjallisuuden yhteydessä ennen kaikkea ajatuksen esittämiseksi (*représentation de la pensée*), jonka voi tehdä kolmella tavalla, joko äänen sävyllä (*par le ton de la voix*), eleellä (*par le geste*) tai lausuttuna tai kirjoitettuna sanana (*par la parole*). Ajatuksen esittämisen ja lausumisen tulisi olla selkeää. (Mallet [1751-1772] 1966-99, 315.)

Oopperan yhteydessä kuitenkin *expression*-sanana merkitystä selitetään seuraavasti:

Expression, (Opéra). C'est le ton propre au sentiment, à la situation, au caractère de chacune des parties du sujet qu'on traite. La Poésie, La Peinture & La Musique sont une imitation. Comme la première ne consiste pas seulement en un arrangement méthodique de mots, & que la seconde doit être tout autre chose qu'un simple mélange de couleurs, de même la Musique n'est rien moins qu'une suite sans objet de sons divers.

Expression, (ooppera). Se on käsiteltävän aiheen jokaisen osan tunteen, tilanteen ja luonteen oikea vivahde. Runous, Maalaustaide ja Musiikki ovat jäljittelyä. Kuten ensin mainittu ei koostu vain sanojen oikeaoppisesta muodostelmasta, ja toiseksi mainitun tulee olla jotain aivan muuta kuin pelkkä värien sekoitus, samoin ei Musiikkikaan ole pelkästään erilaisten äänien päämäärätön seuraanto. (Cahusac [1751-1772] 1966-99, 315.)

5.8 Imitation ja ilmaisun käsitteistä

Sloan kiinnittää Rameaun kantaatteja ja retoriikkaa käsittelevässä kirjassaan huomiota affektisoinnin eroihin 1600- ja 1700-luvuilla. Hänen mukaansa on havaittavissa siirtyminen renessanssin representaatiosta ja imitaatiosta barokin ”ilmaisuun” (Sloan 1990, 29). Käsitteiden imitaatio ja ilmaisu keskinäinen ero ei kuitenkaan mielestäni ole niin selvä, kuin Sloan tuntuu ymmärtävän. Ovatko käsitteet lopultakaan niin selvästi eroteltavissa toisistaan, että niiden voisi katsoa kronologisesti seuraavan toisiaan Sloanin ehdottamalla tavalla? Lisäksi molemmat

käsitteet ovat merkitykseltään ja historialtaan niin rikkaita, että voisi kysyä, ovatko ne täysin vertailukelpoisia edellä mainitulla tavalla.

Osittain imitaation ja ilmaisun vastakkainasettelu voi olla peräisin myöhemmin 1800-luvulla syntyneestä tarpeesta nähdä nämä asiat erillään. Osittain sekaannus imitaation ja ilmaisun käsitteiden yhtenevyyksistä tai eroavuuksista voi johtua musiikin ja taiteen kentällä vaikuttaneiden eri tahojen erilaisista näkökulmista. Musiikin teoreetikkojen, musiikkielämän kommentaattoreiden ja musiikkifilosofien näkemykset saattoivat poiketa toisistaan. Laulajat ja laulunopettajat esiintymisen ammattilaisina toivat esiin oman näkemyksensä ja toisaalta säveltäjät omansa. He kokivat nämä asiat yksilöinä eri tavoin, ainakin osittain huolimatta ajassa vahvasti vaikuttaneista suuntauksista.

Imitaation käsite ei alun perinkään poissulkenut sisäistä kokemista. Jo Aristoteles (yksi imitaatio-käsitteen luoja) puhui ilmaisun yhteydestä esittäjän tunne-elämään. Hänen mukaansa runoilijan on elettävä, mikäli mahdollista mukana tapahtumissa ruumiin liikkeitä myöten, koska ”vakuuttavimpia ovat ne, jotka itse ovat kuvaamiensa tunnetilojen vallassa, sillä kärsivä kärsii ja raivostunut raivoaa uskottavammin.” (Aristoteles 1967, 47.) Aristoteles ei siis nähnyt imitaatiota eläytyneen tai sisäistyneen esittämisen vastakohtana.

Myös Ciceron perusohje kuulijoiden tunteisiin vaikuttamisen suhteen oli se, että puhujan täytyy itse olla saman tunnetilan vallassa, jonka hän haluaa herättää kuulijoissaan. Cicero jättää puhujalle kuitenkin paljon harkinnanvaraa. Puhujalla olisi oltava tilannetajua ja kykyä arvioida yleisönsä ajatuksenjuoksua. Hyvä puhetaito siis perustui vankkaan ihmistuntemukseen, tekniikkaan, taitoon, älyyn ja intuitioon. Cicero painotti filosofian opiskelun tärkeyttä, koska se valmensi puhujaa ymmärtämään ihmisluontoa. (Haapanen 1990, 39-40.)

Toisaalta taas Horatius kirjoittaa armottomasti runoilijasta, joka on liikaa omien luomuksiensa tunnelmien vanki.

Hurmahenkinen runoilija on kuin ihminen, jota vaivaa paha ihottuma tai keltatauti tai uskonnollinen mielenhäiriö ja Dianan viha: täysjärkiset pelkäävät olla tekemisissä hänen kanssaan ja pakenevat häntä; lapset häntä varomattomuudessaan härnäävät ja seurailevat. Tuijottaessaan yläilmoihin, röyhtäillessään säkeitä ja hoiperrellessaan hän saattaa

suistua kaivoon tai kuoppaan kuin rastaita innokkaasti tähyilevä linnustaja; mutta vaikka hän kuinka huutaisi: ”Hoi kansalaiset, tulkaa auttamaan!”, ei varmaan kukaan välittäisi kiskoa häntä ylös. Mikäli joku vaivautuu tuomaan apua ja laskemaan köyden, sanon tälle: ”Mistä tiedät vaikka hän olisi tahallaan heittäytynyt sinne eikä haluaisikaan pelastua?” (Horatius 1978, 53.)²⁸

Silti Horatiuskin korostaa tunnelman virittämisestä puhuessaan, että ”ihmiskasvot nauravat nauravien mukana; myös itkevien suruun ne ottavat osaa.”

Jos tahdot minun itkevän, sinun on ensin kärsittävä tuskaa; vasta silloin onnettomuutesi järkyttävät minua, sinä Telefos tai Peleus! Jos esität osaasi huonosti soveltuvia vuorosanoja, minä torkun tai nauran. (Horatius 1978, 33.)²⁹

Horatiuskin korostaa opiskelun merkitystä ja sen mukanaan tuomaa tietoa, tyyliä ja tekniikkaa, mutta se ei hänen mielestään tarkoita, ettei esiintyminen voisi olla eläytyvää.

Boileau, yksi ranskalaisen klassismin luoja, sanoo teoksessaan *l'Art Poétique* (1674) hyvin samansuuntaisesti:

Saadaksenne minut kyyneliin, teidän tulee itkeä.
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.
 (Boileau [1674] 1937, 188.)

Ranskalaisen imitaatioteorian yhteydessä siteerataan useimmiten pappi, historioitsija ja diplomaatti Jean-Baptiste Dubosin (1670-1742) ja retoriikan opettaja Charles Batteuxin (1713-1780) teoksia. Siteeraamisen tarkoituksena on useimmiten osoittaa, kuinka ranskalaisen barokin ajan musiikin yhteydessä sana *exprimer* tarkoittaa tunnetilan esittämistä tai ilmentämistä, ilman että tunnetila missään vaiheessa olisi ollut esittäjän oma, omakohtaisesti koettu tunne.

Dubos ja Batteux nojaavat todellakin vahvasti Horatiuksen kuuluisaan lauseeseen *Ut pictura poësis*, jonka mukaan runo on kuin maalaus.³⁰ Silti Dubos sanoo teoksessaan *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719), että todellisten tunteiden

²⁸ *Ars Poetica* 453–463.

²⁹ *Ars Poetica* 102–105.

³⁰ Lause ei Horatiuksella alun perin ollut taidefilosofinen periaate vaan pikemminkin vain vertaus, jolla hän halusi tuoda esiin kirjailijan ja kuvaamataiteilijan työtä yhdistävän tekijän. Molempien on pidettävä silmällä sekä teoksen kokonaisvaikutelmaa että sen yksityiskohtia. (Oksala & Palmén 1992, 111.)

vallassa olevien näyttelijöiden lausunta liikuttaa ja miellyttää, vaikka se olisikin täynnä perustavaa laatua olevia puutteita. Dubosin mielestä tähän on syynä se, että ihmiset jotka ovat itse liikuttuneita kykenevät vaikeuksitta liikuttamaan meitä. Dubos korostaa tämän tyyppisen ilmaisun yksinkertaisuutta. Hän tuntuu itsekin olevan ymmällään siitä, miten helposti ihmissydän on kosketettavissa. Juuri tämäntyyppinen ilmaisu on Dubosille imitaatiota. (*Du pouvoir que les imitations ont sur nous, & de la facilité avec laquelle le coeur humain est ému*). Mielestäni on kiinnostavaa, että Dubos raportoi tilanteesta, jossa ilmaisu hänen mielestään onnistuu koskettamaan kuulijaa, vaikka näyttelijän tekniikka pettää ilmeisesti juuri liiallisen tunnekylläisyyden seurauksena. Dubos ei kuitenkaan itse ollut näyttelijä eikä välttämättä tiennyt, olivatko hänen mainitsemansa näyttelijät tosiasiassa tunteiden vallassa vai eivät.

Pourquoi les Acteurs qui se passionnent véritablement en déclament, ne laissent-ils pas de nous émouvoir & de nous plaire, bien qu'ils aient de défauts essentiels: c'est que les hommes qui sont eux-mêmes touchés, nous touchent sans peine.

Miksi tunteiden vallassa todella olevat näyttelijät eivät jätä lausuessaan liikuttamatta ja miellyttämättä meitä, vaikka he omaisivat olennaisia puutteita: siksi koska ihmiset jotka itse ovat liikuttuneita liikuttavat meitä vaivatta.

Les Acteurs dont je parle, sont émus véritablement & cela leur donne le droit de nous émouvoir, quoiqu'ils ne soient point capables d'exprimer les passions avec la noblesse ni avec la justesse convenable. (Dubos 1737, 39.)

Näyttelijät, joista puhun, ovat todella liikuttuneita, ja siksi he kykenevät vilpittömästi liikuttamaan meitä, vaikka eivät pysty ilmaisemaan tunteita jalosti tai asiaankuuluvalla tavalla tarkasti.

De tous le talents qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit & de lumières: c'est le talent de les émouvoir à son gré; ce qui se fait principalement en paroissant soi-même ému, & pénétré des sentimens qu'on veut leur inspirer. (Ibid., 40.)

Kaikista niistä lahjoista, jotka antavat ihmisille yliotteen toisiin ihmisiin, mahtavin lahja ei ole hengen tai älyn ylivoimaisuus, vaan lahja saada ihmiset liikuttumaan mielensä mukaan, mikä tehdään etupäässä näyttämällä itse liikuttuneelta ja niiden tunteiden valtaamalta, joita haluaa nostattaa toisissa.

Batteuxin kirjan *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) ideana on soveltaa Aristoteleen *Runousopin* imitaatioteoriaa ja Horatiuksen *Ut pictura poësis* -lausetta kaikkeen taiteeseen. Batteux koki taiteen olevan jäljittelyä ja hänen mielestään taiteilijan ensisijaisena tehtävänä oli olla tarkkailija *observeur*. Puhetaidon opettajana Batteux korosti jäljittelyn tarkkuutta ja tekniikkaa. Nuoret oppilaat saattoivat olla motivoituneita hyödyntämään tunteenpalloaan kuin opettelemaan ammatin vaatimia taitoja. Batteux kuvaa tilannetta, jossa esiintyjä on itse esittämiensä tunteiden vallassa.

[...] *et si quelquefois il arrive que le Musicien, ou le Danseur, soient réellement dans le sentiment qu'ils expriment; c'est une circonstance accidentelle qui n'est point du dessein de l'Art: c'est une peinture qui se trouve sur une peau vivante, & qui ne devrait être que sur la toile.* (Batteux 1753, 178.)

[...] Ja jos toisinaan sattuu, että muusikko tai tanssija on todella sen tunteen vallassa, jota ilmaisee, kyse on satunnaisesta tilanteesta, joka ei ole ollenkaan Taiteen aikomus: kuin elävälle iholle maalatusta taulusta, jonka ei pitäisi olla muualla kuin kankaalla.

Silti hän myöntää (tosin vähän ikään kuin pitkin hampain) ilmaisun olevan osa hyvää jäljittelyyn perustuvaa esittämistä. Voi melkein kuulla, kuinka hän on opettajana keskustellut asiasta oppilaidensa kanssa. Myöntäessään tunneilmaisun merkityksen hän samalla asettaa sanansa niin, että kysyjä joutuu miettimään, onko ilmaisun tunteellisuudella itsetarkoituksellinen vai välineellinen arvo.

D'ailleurs le Poëte ne doit-il pas éprouver lui-même le sentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle conclusion tirer de ce-là? Que les sentiments & l'Enthousiasme sont le principe & le fin de la Poësie: en sera-ce l'essence? Oui, si l'on veut que la cause & l'effet, la fin & le moyen soient la même chose; car il s'agit ici de précision.

Sitä paitsi eikö Runoilijan pidä itse kokea tunne, jonka haluaa syntyvän toisissa? Mihin johtopäätökseen päätyä? Että tunteet ja Innoitus ovat Runouden lähtokohta ja päämäärä: ovatko ne sen sisin olemus? Kyllä, jos halutaan, että syy ja seuraus, päämäärä ja keino olisivat sama asia, sillä tässä on kyse täsmällisyydestä. (Ibid., 99.)

Batteux kuvaa taiteilijan kokemaa innoituksen tunnetta (*Enthousiasme*) monisanaisesti (kreikk. *enthusiasmos* - haltioituminen).³¹ Innoituksessa on Batteuxin mukaan toisaalta eläytyvästä esittämisestä, toisaalta itsensä unohtamisesta. Mielestäni on kiinnostavaa, että taiteellinen innoitus saattaa myös ikään kuin syrjäyttää sen hetkiset arjen tuntemukset. Sen hetkisiä tunteita ei suinkaan ilmaista, vaan ne suorastaan unohdetaan. Innoituksen aikana huomio keskittyy taiteeseen.

Tantôt c'est une vision céleste, une influence divine, un esprit prophétique: tantôt c'est une ivresse, une extase, une joie mêlée de trouble & d'admiration en présence de la Divinité.

Joskus se on kuin taivaallinen näky, jumalainen mielentila, selvänäköisyyden henki: joskus se on hurmiota, haltioitumista, iloa sekoittuneena levottomuuteen ja hämmästykseen Jumalan läsnäollessa. (Ibid., 22.)

[...] ce même enthousiasme est nécessaire aux Peintres & aux Musiciens. Ils doivent oublier leur état, sortir d'eux-mêmes, & se mettre au milieu des choses qu'ils veulent représenter.

Samainen innoitus on tarpeen niin maalareille kuin muusikoillekin. Heidän täytyy unohtaa tilansa, irrottautua itsestään ja eläytyä asioihin, joita haluavat esittää. (Ibid., 24.)

Batteux korostaa taiteessa koettujen ja esitettyjen tunteiden olevan vain mielikuvituksen tuotetta. Ne ovat vain tunteiden tunnusmerkkejä.

Les expressions, en général, ne sont d'elles-mêmes ni naturelles, ni artificielles: elles sont que des signes.

Ilmaisut, yleensä ottaen, eivät sinänsä ole luonnollisia tai keinotekoisia, ne ovat vain merkkejä. (Ibid., 178.)

L'art ne crée les expressions, ni ne les détruit: il les règle seulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut sortir de la Nature pour créer les choses; il ne peut pas non plus en sortir pour les exprimer; c'est un principe.

Taide ei luo eikä tuhoa tunteenilmaisuja, se vain säätelee niitä, vahvistaa ja hioo. Ja samoin kuin se ei kykene irrottautumaan Luonnosta luodakseen asioita; se ei myöskään pysty siitä irrottautumaan niitä ilmaistakseen; tämä on periaate. (Ibid., 179).

³¹ Latinaksi sama termi kuuluu *Dei plenos* – haltioitunut.

Brossardin *Dictionnaire de Musiquesta* sanaa *expression* ei löydy. Myöhemmin kirjoitetussa tietosanakirjassa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (1751-1772) sana *expression* rinnastetaan imitaatioon.

Chacun de ces arts [La Poésie, La Peinture et La Musique] a & doit avoir une expression, parce qu'on imite point sans exprimer, ou plutôt que l'expression est l'imitation même.

Jokaisella näistä taiteista [Runous, Maalaustaide ja Musiikki] on ja täytyy olla ilmaisunsa, koska ei voi imitoida ilman ilmaisemista tai pikemminkin ilmaisu on itse imitaatiota.

La Musique est une imitation, & l'imitation n'est & peut être que l'expression véritable du sentiment qu'on veut peindre. La Poésie exprime par les paroles, La Peinture par les couleurs, La Musique par ces chants; & les paroles, les couleurs, les chants doivent être propres à exprimer ce qu'on veut dire, peindre ou chanter. (Cahusac [1751-1772] 1966-1990, 315-318.)

Musiikki on imitaatiota ja imitaatio ei ole eikä voi olla muuta kuin todellista sen tunteen ilmaisua, jota halutaan kuvata. Runous ilmaisee sanoillaan, Maalaus väreillään ja Musiikki sävelillään; ja sanojen, värien ja sävelien tulee olla oikeat ilmaisemaan sitä, mitä halutaan sanoa, maalata tai laulaa.

Imitaatio-sana määritellään samassa tietosanakirjassa todellisuuden keinotekoiseksi jäljittelemiseksi.

L'Imitation, s.f.³² (Gramm. & Philosoph.) c'est la représentation artificielle d'un objet. La nature aveugle n'imité point; c'est l'art qui imite. (Jaucourt [1751-1772] 1966-1990, 567.)

Imitaatio (Kieliopissa ja Filosofiassa) on todellisuuden keinotekoista esittämistä. Sokea luonto ei imitoi mitään, mutta taide imitoi sellaisenaan.

Runouden ja puhetaidon yhteydessä imitaatio määritellään jäljittelyksi, jonka ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa kopiointia. Imitaatio-sanan kohdalla käsitellään jäljittelemisen, vaikutteiden ottamisen ja suoranaisen matkimisen problematiikkaa.

L'Imitation, s.f. (Poésie, Rhétor.) on peut la définir, l'emprunt des images, des pensées, des sentimens, qu'on puise dans les écrits de quelqu'auteur, & dont on fait un usage, soit différent, soit approchant, soit en enchérissant sur l'original. (Jaucourt [1751-1772] 1966-1990, 567.)

³² Kirjaimet s.f. viittaavat substantiiviin, joka on suvultaan feminiini.

Jäljittely (Runoudessa ja Puhetaidossa) voidaan määritellä kuvien, ajatusten ja tunteiden lainaamiseksi, joka ammennetaan jonkin kirjailijan teoksista ja joka otetaan käyttöön, joko alkuperäisestä erottuen, sitä lähestyen tai sen ylittäen.

Tietosanakirjan imitaatiota koskevassa artikkelissa hyvänä jäljittelynä pidetään vaikutteiden ottamista, joka ei pysäytä luovaa prosessia. Jaucourt, artikkelin kirjoittaja, määrittelee hyvän imitaation olevan jatkuvaa keksintää (*la bonne imitation est une continuelle invention.*) Hän siteeraa kirjailija La Fontainea, joka julistaa, että hänen tapansa jäljitellä ei ole orjuutta. (*Mon imitation n'est point un esclavage.*) (Jaucourt [1751-1772] 1966-1990, 567.) Mielenkiintoista kyllä, ilmaisua koskevassa artikkelissa sanat *expression* ja *imitation* rinnastetaan vahvasti, mutta imitaatiota koskevassa artikkelissa ei mainita sanaa ilmaisu, paitsi välillisesti viittaamalla eri taiteenalojen hakusanoihin, joiden kohdalla se tietysti tulee vastaan tavalla tai toisella.

5.9 Näyttelijän paradoksi

Ilmaisusta puhuttaessa on tärkeää eritellä, mitä kaikkea sen oletetaan pitävän sisällään. Dahlhaus ehdottaa musiikin yhteydessä käytetyn ilmaisu-sanana ymmärtämiseen alun perin Karl Büchlerin käyttämiä lausefunktioita: "laukaisevia", "kuvaavia" ja "tiedottavia" (Büchler, sit. Dahlhaus 1967, 28). Käsitän Dahlhausin tarkoittavan, että ilmaisu voi olla laukaisevaa, kuvaavaa tai tiedottavaa (tai ehkä kaikkia näistä). Dahlhaus kirjoittaa myös, että barokin musiikissa tämänlaista ilmaisua ei esiinny.

Ja myös 1600-luvulla ja 1700-luvun alussa tavallinen puheenparsi, että musiikin tehtävänä on ilmaista tunnetta ("affectus exprimere"), käsitettäisiin väärin, jos puhuttaisiin "ilmaisusta" ja ajateltaisiin säveltäjän tai tulkitsijan tunneliikkeistä tiedottamista. Affekteja kuvattiin, esitettiin, niitä ei "vuodatettu sydäimestä", puristettu esiin liikuttuneesta sisimmästä. (Dahlhaus 1967, 28-29.)

Ilmaisussa on mielestäni kyse koetun oman sisäisen tunnekartan opiskelusta ja sen hyödyntämisestä ja hallitsemisesta. On tärkeää kysyä, missä vaiheessa mikin ilmaisun vaiheista tapahtuu. Osa tunteiden tunnistamisesta ja prosessoinnista on saattanut tapahtua ennen kuin sitä aletaan hyödyntää esittämisessä. Muistojen ja mielikuvituksen käyttö mahdollistaa monipuolisen tunneilmaisun esittämisen. Jopa

ulkokohtainen tunnetilan esittäminen saattaa hyötyä siitä, että esittäjä on jossain vaiheessa elämäänsä tai harjoitusprosessiaan kokenut kyseisen tai hyvin samantapaisen tunnetilan omakohtaisesti. Esitetty tunnetila on samankaltainen tai sen ulkoiset merkit muistuttavat tarpeeksi tavoitellun tunnetilan ulkoisia merkkejä. Näin on mahdollista esittää murhaajaa ilman, että tarvitsee murhata ketään.

Ajan lähteissä korostettiin ilmaisun yhteyttä sisäiseen tunne-elämään. Sen katsottiin kuuluvan musiikin teon, esittämisen ja kuulemisen jokaiseen vaiheeseen. Ihmisen tunteiden ilmaisu oli kuitenkin universaalia. Ilmaistiin ihmiskunnalle yhteisiä ja yleisiä tunteita eikä poikkeuksellisia, persoonallisia, vain yhtä ihmistä koskevia tunnetiloja. Tosin Dubosin mukaan taideteos saattaa kiinnostaa ihmistä sekä osana ihmiskuntaa (*comme étant un homme en général*) että ainutlaatuisena yksilönä (*& comme étant un certain homme particulier*). (Dubos 1737, 72.) Ajan lähteet ottavat esiin myös yksilöllisen, jäljittelemättömän ilmaisutavan ja sitä kuvaavan käsitteen *je ne sai quoi* (se jokin, en tiedä mikä), joka saa esityksestä poikkeuksellisen ja mieleenpainuvan. Ainakin siis esittäjät olivat yksilöitä, vaikka saattoivat esiintuoda universaalisti yleispäteviä tunteita.

Kaitaron mukaan tunteiden kokeminen oli 1700-luvulla sosiaalisesti säädeltyä ja sovittua.³³ Historiassa tunnetaan joitakin affekteja (*acédie*), jotka ovat kuolleet sukupuuttoon, kun niitä luoneet sosiaaliset kontekstit ja käytännöt ovat muuttuneet. Tunteita koskevat normit olivat osa tunteiden kokemista. Normit eivät vain rajoittaneet ja kontrolloineet tunteita vaan myös loivat ja synnyttivät niitä. Näin tunteiden ilmaisun ja niiden hallinnan korostaminen olivat saman kolikon eri puolia. Tunteiden kokeminen oli 1700-luvulla paljon sosiaalisempaa kuin 1800-luvulla. Vastaavasti tunteiden sosiaalinen kokeminen alettiin myöhemmin nähdä epäautenttisenä ja luontoa tukahduttavana voimana, eikä enää sosiaalisuuden perustana, kuten valistuksen aikana. (Kaitaro 2006, henkilökohtainen tiedonanto.)

³³ Kuulijat eivät välttämättä halunneet kuulla laulajan äänen värähtelevän surusta tai vapisevan jännityksestä, vaan laulussa kuullut tunteen ilmaukset olivat ilmaisuvoimaisen laulutekniikan aikaansaamia ja jalostamia.

Diderot on käsitellyt esittämisen ja ilmaisemisen problematiikkaa teoksessaan *Näyttelijän paradoksi*.³⁴ Diderotin ”ensimmäisen” keskustelijan mukaan esittäjän tunneherkkyys on esitykselle vain haitaksi. Hän on siis eri mieltä kuin Aristoteles, Cicero, Horatius, Mersenne, Boileau ja Dubos siitä, että esittäjän tulisi itse kokea esittämäänsä tunteita.

Sanotaan, että puhe tehoaa paremmin silloin, kun puhuja kiihtyy ja on täynnä vihaa. Minä en usko sitä. Se tehoaa silloin, kun puhuja jäljittelee vihaa. Ei näyttelijä tee vaikutusta yleisöön silloin, kun hän on raivoissaan, vaan silloin kun hän näyttelee hyvin raivoa. Oikeusistuimissa, kokoussaleissa, kaikkialla missä halutaan vallita ihmismieliä, teeskennellään milloin vihaa, milloin pelkoa tai sääliä, jotta muut joutuisivat noiden tunteiden valtaan. Hyvin jäljitelty tunne saa aikaan sen, mihin tunne itse ei pysty. (Diderot 1987, 69.)

On kiinnostavaa pohtia, edustiko Diderotin keskustelijan kanta yleistä suuntausta, vai oliko se päinvastoin reaktio aikakaudellensa yleisempää kantaa vastaan. *Näyttelijän paradoksi* herätti paljon keskustelua.³⁵ Joka tapauksessa aika oli kypsä antiikin puhetaitoon perustuvien näkemyksien kyseenalaistamiselle. Diderotin keskustelijan kanta on nähtävä myös sitä taustaa vasten, että 1730-luvun ranskalainen uutuus ns. *comédie larmoyante* eli ”kyynelehtivä näytelmä” oli mahdollisesti vienyt tunteikkuuden jo äärirajoille. Näytelmäkirjailija Nivelle de La Chaussée tunnettiin tämän tyyllilajin luojana. Kyynelehtivälle näytelmälle oli tyypillistä saarnata siveellisyyden puolesta, ja näin se vetosi erityisesti kasvavan ranskalaisen porvariston tunteisiin. Diderotin omat kolme näytelmää edustivat hänen ajamiaan uudistuksellisia ajatuksia. Ne ajoivat valistusihanteita ja käsittelivät porvaristoon kuuluvia ihmisiä. (Kallinen 1987, 91.)

Jokainen ammatikseen esiintyvä voi tunnistaa joitakin Diderotin kuvaamia tilanteita, joissa jonkin tunteen kokeminen on ollut esitykselle haitaksi. Mielestäni on kiinnostavaa, että Diderotin kirjan ensimmäinen keskustelija väittää, etteivät nerokkaat näyttelijät koskaan myöntäisi näyttelemisensä perustuvan tunnetilojen ulkoisten tunnusmerkkien tarkoille havainnoille ja niiden jäljittelemiselle. (Diderot 1987, 18.) Viittaako Diderot siihen, että näyttelijät eivät halunneet paljastaa

³⁴ Teoksen alkuytimenä pidetään vuonna 1770 ilmestynyttä tekstiä, jota on korjailtu ja johon on lisätty materiaalia vuosina 1772-73 ja 1777 (Kallinen 1987, 95).

³⁵ Virikkeen sen syntymiselle antoi Pariisissa 1769 painettu *Garrick, ou les acteurs anglais*, jonka oli mukaellan kääntänyt englannista ranskaksi italialainen näyttelijä Antonio Fabio Sticotti. (Kallinen 1987, 94.)

ammattiinsa liittyviä salaisuuksia? Esittämisessä on kyse senlaatuista sisäisistä prosesseista, että niitä on vaikea kuvata kenellekään toiselle. Osa prosesseista saattaa olla myös tiedostamattomia. Tavat, joilla esiintyjät itse kuvaavat työtapojaan, vaihtelevat eri aikoina myös sen mukaan, mitä milloinkin halutaan kuulla. On mahdollista, että julkisuuteen annettu kuva esittämiseen liittyvistä työstämisen prosesseista ei aina vastaa todellisuutta. Lisäksi harjoitusprosessin aikana käydyt sisäiset reaktiot ja niiden kontrolloiminen voivat olla vähittäistä valmentautumista esiintymistilanteeseen, jossa tunteiden kokeminen on jo hallitumpaa.

Myös Diderotin kirjassa viitataan harjoitusprosessin aikaiseen tunteiden läpikäymiseen.

En lainkaan epäile, etteikö Clairon tuntisi samaa luomisen tuskaa kuin Le Quesnoy, kun ensimmäisiä kertoja lähestyy rooliaan. Mutta kun kamppailu on käyty, kun hän on vain kerrankin päässyt mielikuvansa tasolle, hän hallitsee itsensä ja harjoittelee vailla tunnetta. Hän on niin kuin meille joskus unissa käy: pää pilvissä, kädet taivaan laitoja tavoittaen. Hän on työskennellessään rakentanut ympärilleen suuren marionetin, jonka sielu hän itse on. (Diderot 1987, 16.)

Persoonallisuuksien väliset erot tuovat oman rikkautensa esittävään taiteeseen. Diderot kuvaa erilaisia näyttelijöitä ja sanoo, etteivät he toimi ollenkaan samalla tavoin. Hän kuvaa, kuinka näyttelijä Dumesnil nousee näyttämölle tietämättä ollenkaan, mitä tulee sanomaan: ”Hän ei melkein koko aikana tiedä, mitä sanoo, mutta sitten seuraa suurenmoinen hetki.” Tässä tapauksessa esityksessä onnistuttiin antamaan vaikutelma spontaaniudesta. Tuntuu kuin Diderot kuvaisi omaa luomistyötään, kun hän kirjoittaa:

Ja miksi näyttelijä olisi erilainen kuin kirjailija, maalari, puhuja tai muusikko? Työn leimaa-antavat piirteet eivät synny innostuksen ensi hetkinä vaan viileän rauhallisina, täysin odottamattomina hetkinä. Kukaan ei tiedä mistä ne tulevat, ne syntyvät hetken inspiraatiosta. Ne syntyvät kun nerokas mieli tarkkailee yhtä aikaa luontoa ja omaa luonnostaan siitä, siirtää tarkkaavaisen katseensa vuorotellen toisesta toiseen. Inspiraation kauneimmat luomukset, ne odottamattomat näyt, jotka siirtyvät heidän teoksiinsa ja joiden synty yllättää heidät itsensäkin, ovat paljon vaikuttavampia ja tehokkaampia kuin kaikki se mitä he kiihkeyden puuskassa syytivät. Ajatuksen tulee hillitä innostuksen huumaa. (Diderot 1987, 17.)

Mielestäni on ollut virkistävää lukea ajan lähteistä, miten eri tavoin eri 1700-luvun taiteilijat ovat tilanteen mukaan soveltaneet itselleen luontaisia esittämisen tekniikoita. Kuva barokin ja valistuksen ajan ilmaisuusta rikastuu, kun ottaa huomioon yksittäisten esiintyjien asian tiimoilta säilyneet lausunnot. Vaikka aristoteelinen taiteen kokeminen imitaationa on ollut vielä 1700-luvulla vahva suuntaus, ei se tarkoittanut kaavamaisista suhtautumista ilmaisuun. Päinvastoin, imitaatio piti sisällään monenlaisia ilmaisun tekniikoita, joista omakohtaisten tunteiden hyödyntäminen oli todennäköisesti yksi muiden joukossa. Esiintyvänä muusikkona ajattelen, että musiikkia on niin monenlaista, ettei yhden ilmaisutavan hallitseminen riitä, vaan olisi osattava löytää useita itselleen luontevia (tai mahdollisesti tarkoituksellisen luonnottomia) keinoja ja tekniikoita musiikin ilmaisuun.

7 Ovidius ja 1700-luvun ranskalainen libertiinikulttuuri

Metamorfoosien ohella myös toinen Ovidiuksen teos oli monen kantaattitekstin henkisenä kasvualustana. *Ars amandi*, joka on paremmin tunnettu nimellä *Ars amatoria* (*Rakastamisen taito*), on kirjoitettu n. vuosien 2 eaa.-1 eaa. tienoilla. Se on oman aikansa rohkea ja leikkimielinen sukupuoliopas. Ovidius käyttää hyväkseen mytologiasta löytyviä esimerkkejä selittäessään rakkaudessa mahdollisesti eteen tulevia ongelmia. Myös kantaattirunoille oli luonteenomaista käsitellä rakkauteen liittyviä asioita kevyeen tyyliin ja mytologiaan viitaten. *Ars amatoria* oli 1700-luvun Pariisissa saatavilla niin latinan- kuin ranskankielisenäkin versiona. Silti sen ei katsottu olevan kaikille soveliaa luettavaa, vaan painosten kohderyhmänä oli vain valikoitunut yläluokka.

Yhtymäkohdat Ovidiuksen teoksen ja kantaattitekstien välillä eivät ole sanatarkkoja. Kyse on pikemminkin parafraaseista. On tietenkin muistettava, että kantaattitekstit oli tarkoitettu sävellettäviksi. Tästä seuraa, että käytännössä ei ole mielekasta vertailla kantaattitekstien ja Ovidiuksen runojen kirjallista painoarvoa. Olen halunnut kuitenkin tarkastella tekstejä rinnakkain, koska niiden sisällölliset yhtymäkohdat tulivat ainakin itselleni yllätyksenä. Olin liittänyt rakkauselämän ongelmien pohdinnan kuuluvaksi nimenomaan ranskalaiseen kulttuuriin, enkä ollut ymmärtänyt tähänkin asiaan liittyvää vuosituhantista perinnettä. Tekstien vertailu on hedelmällistä, vaikka en varsinaisesti pyri todistamaan, että jokainen ranskalaisia kantaattirunoja kirjoittanut runoilija olisi ottanut vaikutteita juuri *Ars amatoriasta*.

Ottamalla esiin ranskalaiset 1700-luvun kantaattitekstit ja Ovidiuksen *Ars amatoria*n pyrin lähestymään jotain koko kirjallisen työni kannalta olennaista asiaa. Mihin ranskalaiset tarvitsivat antiikin mytologiaa ja sen kirjallisia auktoriteetteja? Mitä arvokasta ranskalaiset kokivat saavansa kantaattitekstien Ovidiukseen viittaavien kirjallisten yhtymäkohtien sivutuotteina? Oliko sivutuotteina saatujen, tuoreilta vaikuttavien ajatusten omaksuminen ja välittäminen tiedostettua vai tiedostamatonta? Mitä tämä usein niin kepeä, ajan libertiinikulttuuria monella lailla edustava runous pitää sisällään? Kerron seuraavaksi hieman Ovidiuksen *Ars amatoriasta*. Sen jälkeen vertailen esimerkeiksi valitsemiani tekstejä ja otan pohdittaviksi niiden esiintuomia teemoja. Otan esiin myös 1700-luvun kantaattirunoutta sivuavan libertiinikulttuurin

8 Yhteenvetoa

8.1 Plan de Metro

Humanistisella kulttuurisuuntauksella on ollut vahva vaikutus ranskalaiseen kulttuuriin. Kirjallisessa työssäni keskityin pohtimaan tuon suuntauksen ilmenemistä yhden sävellyslajin, ranskalaisen kantaatin, puitteissa. Työni oli musiikin ja tekstin taustalla elävien taideperiaatteiden kartoittamista sekä niiden muuntuneiden ilmenemistapojen havainnointia.

Näitä periaatteita ovat esimerkiksi antiikin *mimesis*-periaate, jonka mukaan taide on todellisuuden jäljittelyä, retoriikka eli antiikin puhetaito, *ethos*-oppi, jonka mukaan musiikilla voi vaikuttaa kuulijan luonteeseen ja *pathos*-käsite, jota käytettiin muun muassa, kun haluttiin kuvata musiikin (tai puhujan) valtaa ihmisen tunteisiin.

Ensisijaiset tutkimuskysymykseni olivat seuraavat:

- 1.) Miten humanistisen kulttuurisuuntauksen perintö on kuultavissa ranskalaisessa kantaatissa 1700-1730? Mitä humanistista kulttuurisuuntausta peilaavia taideperiaatteita kantaattien musiikista ja runoudesta voidaan löytää?
- 2.) Miten humanistisen kulttuurisuuntauksen välittämät antiikin taideperiaatteet ovat muuntuneet 1700-luvun ranskalaisessa kantaatissa?

Kirjallisen työni taustoittamiseksi kysyin lähdemateriaaliltani myös seuraavaa:

- 3.) Mikä osa antiikin lähdemateriaalista erityisesti kiinnosti 1700-luvun runoilijoita ja säveltäjiä? Miten sitä hyödynnettiin?
- 4.) Minkälaista taidekeskustelua 1700-luvun alussa, kantaattien kirjoittamisen aikoihin käytiin?
- 5.) Miten 1700-luvulla käyty antiikki-aiheinen polemiikki olisi tulkittavissa ja selitettävissä?

Löysin humanismiin viittaavia ilmiöitä kantaattien musiikin jäljittelevyydessä ja retorisuudessa, tekstin ja musiikin kiinteässä yhteydessä, musiikin affektioppiin viittaavissa tekniikoissa, ilmaisun vaatimuksessa, aarioiden yksinkertaisuuden ja symmetrian ihanteessa, resitatiivien puheenomaisuudessa, kantaattirunojen mitallisuudessa, niiden mytologisissa aiheissa ja korostuneessa kiinnostuksessa

ihmistunteiden kirjalliseen ja musiikilliseen käsittelyyn. Olen pyrkinyt tuomaan esiin ajan taidekeskustelua, jotta ajan monet keskenään ristiriitaisetkin näkemykset tulisivat esiin. Olen myös pyrkinyt tarvittaessa tulkitsemaan käytyä keskustelua.

Työskentelin kirjallisen työni aihepiirin parissa nelisen vuotta. Tänä aikana ranskalainen kantaatti alkoi hahmottua minulle uuden, italialaismielisen musiikkilajin aaltona. Oli hupaisaa lukea konservatiivisten piirien suhtautumisesta uuteen italialaiseen musiikkityyliin. Tyyli oli instrumentaalista ja virtuoosista, ja se moduloi notkeasti ja nopeaan tahtiin. Jos ranskalainen perinne tähtäsi yhden kirjoitetun runonsäkeen vastaavuuteen yhden musiikillisen fraasin kanssa, oli uusi italialainen tyyli vallattomampaa ja saattoi irrottaa runosta kaksi sanaa loputtoman melodisen kehittelyn tai vähintäänkin koristelun pyörteeseen. Ranskalainen 1700-luvun kantaatti yhdisti italialaisia piirteitä (rohkea modulointi, voimakkaat dissonanssit, instrumentaalijohdannot ja instrumentaaliset obligato-osuudet, virtuoosinen *bravura*-laulutyyli) perinteiseen ranskalaisen sulavalinjaiseen, selkeään ja yksinkertaiseen tyyliin. Voisi ehkä kärjistää, että Ranskan luonnollisuus painotti luonnon järjestystä, kun taas Italian luonnollisuus korosti luonnon kurittomuutta.¹ Vaikka ranskalaiset kantaatit voi mielestäni hyvin laskea kuuluviksi Ranskan klassismiin (joka on siis myös aikakauden nimitys), niiden avantgardistisuus ja sekatyylisyys ovat klassismille epätyypillisiä piirteitä (esteettisessä mielessä).

Huomasin kirjallisen työni muistuttavan muodoltaan epäilyttävästi Pariisin metrokarttaa (*Plan de Metro*). Muutamia isoja teemoja seurataan pohjoisesta etelään (*de La Porte de Clignancourt à La Porte d'Orléans*), mutta niiden välillä risteilee muita teemoja, jotka usein yhdistävät isommat teemat toisiinsa. Jotkut teemat kulkevat aivan rinnakkain, mutta eroavat sitten omiin suuntiinsa. Suurimpana ja kaikkia muita teemoja koskettavana teemana kulkee laaja *mimesiksen* virta, joka tässä yhteydessä kantaa luonnollisesti Seine-joen nimeä. Teemojen rihmasto-
maisuus johtuu siitä, että 1700-luvun alun ranskalaisessa taiteessa pyrittiin eri taidemuotojen kiinteään yhteyteen, toisinaan metaforisella tasolla, toisinaan taas tavalla, joka piti sisällään selkeitä toimintaohjeita tämän yhteyden saavuttamiseksi.

¹ Viittaan 1700-luvun luonto-käsitteen moniin merkityksiin, joita käsitelen luvussa 3.3.

Minua itseäni kiehtoo tuollaisessa rihmastomaisessa muodossa se, että se ei yritä antaa harhaanjohtavan järjestäytynyttä kuvaa monien eri todellisuuksien muodostamasta keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Erilaisia muotoratkaisuja pohtiessani huomasin, etten voisi puhua *mimesiksestä* 1700-luvun ranskalaisen kantaatin yhteydessä ottamatta esiin retoriikkaa. Toisaalta retoriikan tarkoituksien ymmärtäminen vaatii tuekseen vanhan *mimesis*-käsitteen. Oletetut musiikilliset affektit olivat taas osa musiikillista retoriikkaa. Ne olivat kuulijoiden kannalta myös juuri sitä, mihin retorisoivilla tekniikoilla tähdättiin. Rihmastomaisen muodon kunniaksi on myös mainittava eräs tunnettu antiikin teos, jonka kerronta versoo köynnösmäisesti ja jota tämän kirjallisen työn sivuilla siteerataan ahkerasti: Ovidiuksen *Metamorfoosit*.

8.2 Kirjallisen työn suhde jatkotutkintokonsertteihin 2002–2006

Kun kirjoittaa musiikista, jota soittaa, saa olla mukana mielenkiintoisessa ymmärtämisen tilojen muutosprosessissa. Musiikillisen näkemyksen syntymiseen vaikuttavat monet näkö- ja kuulokulmat, jotka kaikki tuovat mukanaan jonkin olennaisen viipaleen kokemusta tai tietoa, joka on aiheelle tyypilliseen tapaan kuitenkin jotenkin häilyväistä. Lähestymistavat vaihtelevat yhtäältä läheltä ja toisaalta kaukaa tarkastelemisen välillä.

Molempiin tarkastelutapoihin liittyy kiinnostavalla tavalla myös kuulo- ja näköharhojen mahdollisuus. Läheltä tarkastelemiseen liittyy tarpeeksi lähelle mentäessä häiritsevää rakeisuutta ja suurien muotojen pirstaloitumista. Toisaalta etäisyyden ottaminen tuo omat harhansa. Monet yksityiskohdat katoavat, mutta selkeämmin hahmottuvat ääriviivat saattavat tuoda mukanaan myös mielenkiintoisia havaintoja.

Musiikkia soitettaessa ollaan musiikissa sisällä, ikään kuin mukana sen ilmiöissä. Tämä tietenkin jatkuu muusikolla läpi koko elämän. Soittamiseen sisältyy monia intuitiivisia ja vaistonvaraisia asioita, jotka liittyvät erityisesti kuulemiseen ja tuntemiseen. Olen saanut tehdä yli kolmen vuosisadan takaista musiikkia eläväksi ja samalla elää mukana sen käännteissä. Tämä mahdollisuus tuo mukanaan vaikeasti

sanoiksi taipuvia kokemuksia, jotka kuitenkin ovat tärkein osa musiikillisen näkemyksen muotoutumista.

Välillä on kuitenkin hyvä tarkastella musiikkia ja sen ilmiöitä etäämpää, ikään kuin ei olisi siellä mukana elävänä elimellisenä osana. Tällainen tarkastelu antaa taas uuden näkö- ja kuulokulman kyseessä olevaan musiikkiin. Tähän vaiheeseen kuuluu taustoittaminen, muiden soittimien kuuntelu ja muiden asiaan liittyvien teosten kuuntelu. Voi tarkastella vuosisatojen aikaisia kulttuurisia prosesseja ja kokonaisten maanosien musiikillisia tai kulttuurisia ilmiöitä yleisellä tasolla. Pitkät välimatkat tai laajat mittakaavat tuovat kuitenkin väistämättä kuvaan melkoisia epätarkkuuksia.

Lisäksi ajattelussamme on, haluamme tai emme, mukana harhaista mielikuvien ja fantasian maailmaa. Kaukana menneisyydessä oleviin asioihin alkaa liittyä nostalgiaa ja idealismia. Harhoista tyypillisimpiä saattaa olla esimerkiksi nähdä yhteyksiä ja yhtenäisyyttä asioissa, joissa niitä ei välttämättä ollut. Musisointiin puolestaan liittyy intuitiivista, irrationaalista fantasiaa, joka ei ole välttämättä sidoksissa tutkimalla tai ajattelemalla saatuun tietoon. Lisäksi kaikkeen tiedon valikointiin, ymmärtämiseen ja käsittelyyn liittyy myös yksilölle ominainen, henkilökohtainen näkemys, joka ei ole aina täysin yleisesti jaettavissa. Tämä näkemys on ollut läsnä niissä viidessä jatko-tutkintokonsertissa, jotka olen soittanut vuosien 2002 ja 2006 välillä, mutta se tulee myös esiin kirjallisen työni sivuilla.

Itselleni on ollut tärkeää koettaa muotoilla sanoiksi yhtäältä musisoimiseen ja toisaalta musiikin taustalla vaikuttavien periaatteiden hahmottamiseen liittyvää ymmärtämistä. Jatkotutkintoon tukiopintona kuuluvan niin sanotun kirjallisen työn (tai jonkin vastaavan) kirjoittaminen voi olla avuksi omana työvaiheenaan, eli muun muassa taustoittamisessa ja musiikin historiallisten kokonaiskuvien tai tyylillisten jatkumoiden hahmottamisessa. Se on kuitenkin vain murto-osa siitä kaikesta, mitä muusikko tekee musisoidessaan ja musisointiin valmistautuessaan.

Kirjallisen työni antama tausta on syventänyt suhdettani tähän musiikkiin ja rikastuttanut näkemystäni siitä, minkälaisia tulkintalinjoja kantaattien suhteen olisi mahdollista seurata. Kirjallinen työ ei kuitenkaan anna valmiita vastauksia taiteellisiin ratkaisuihin. Päinvastoin tyylillisesti ”itsestäänselvät” tai vaikkapa ”historiallisesti

perustellut” ratkaisut pitää voida tarvittaessa haastaa. Lyhyesti sanoen esimerkiksi historiasta ammentamisen voi ajatella olevan osa muusikon työn luovaa prosessia.

Jatkotutkintoon kuuluvien konserttien musiikki ei ole alisteinen kirjalliselle työlle. Mielestäni jatkokonserttien musisointia ei missään tapauksessa voi pitää ”tieteenä”, eikä niissä käytettyjä ratkaisuja voi tietenkään pitää ”tieteellisinä”. Niitä ei mielestäni myöskään voi arvostella tieteenä. Musisoidessa koetaan yhdessä, vastataan toisten muusikoiden impulsseihin ja eletään vaistoilla. Kaiken kaikkiaan musiikki elää ja hengittää aivan toisessa maailmassa kuin sanojen maailma.

8.3 Jatkotutkintokonserttien humanistiset teemat

Konsertteja, joissa kantaatteja (ja muuta ajan musiikkia) on esitetty, minulla on ollut viisi. Ensimmäinen konsertti oli varattu Rameaun ja Lullyn musiikille. Nämä säveltäjät olivat tärkeitä, koska kantaattien kukoistuskausi sijoittui näiden kahden ooppera-säveltäjän valtakauden väliin. Humanistisista teemoista esillä oli laajeneva maailmankuva ja ranskalaisille uusien kansallisuuksien (muun muassa etiopialaiset, egyptiläiset ja intiaanit) pelonsekainen ihailu. Mukana oli otteita muun muassa Rameaun *Les Indes Galantes* -teoksesta säveltäjän omina cembalosovituksina ja Jean-Henri d’Anglebertin (1626-1691) soolocembalolle sovittamia otteita Lullyn oopperoista. Rameaun *Pièces de claveçin en concerts* -kokoelmasta soitimme kaksi konserttoa cembalon, viulun ja gamban muodostamalle kokoonpanolle.

Toinen konsertti oli omistettu Montéclairin kantaateille. Kantaattikokoonpanona kuultiin sopraanoa, kahta viulua, cembaloa, urkupositiivia ja selloa. Humanistisia teemoja kuultiin traagisen naiskertojan häpeää ja piiloutumisen tarvetta käsittelevissä teksteissä (*Morte di Lucretia* ja *Le Dépit Généreux*). Molemmissa kantaattirunoissa esiintyvä ”lehvien varjoon” piiloutumisen metafora oli mukana konsertin suunnittelussa. Konsertin molempien kantaattien tekstit edustivat myös ranskalaista uusstoalaisuutta. Toinen kuulluista kantaateista perustui kuuluisan roomalaisen kirjailijan Titus Liviuksen (n. 59 eaa.-17 jaa.) teokseen *Rooman synty*, ja siinä kerrottuun tarinaan Lucretian kuolemasta. Mukana oli myös Jacques Duphlyn (1715-1789) säveltämiä musiikillisia muotokuvia, kuten teatterinomistaja Félixille, laulaja La Van Loolle ja yliopiston tohtori Cazamajorille omistetut soolocembaloteokset.

Kolmas konsertti esitteli säveltäjä Nicolas Bernierin kantaatin *Jupiter et Europe*. Kantaatin antiikin mytologiaan ja Ovidiuksen *Metamorfooseihin* perustuva runo toi mukanaan myös muita humanismiin viittaavia teemoja, kuten ranskalaisen valistuneen libertiiniajattelun (*libertinage d'esprit*) ja muuntuneen *mimesis*-periaatteen. Konsertin innoituksena käytin Paul Delvauxin (1897-1948) öljymaalausta *Eloge de la Mélancholie*, jossa antiikin mieshahmoa esittävä patsas kuvataan unenomaisessa sähkövalon loisteessa. Jean-Baptiste Forquerayn (1699-1782) laaja soolocembalolle kirjoitettu viides c-molli-sarja sisälsi myös osan *Jupiter*. Kantaattikokoonpanona kuultiin sopraanoa, baritonia, kahta viulua, cembaloa ja gambaa.

Neljäs konsertti sisälsi hengellistä ranskalaista 1700-luvun musiikkia. Mukana oli psalmiteksteihin pohjautuvia ranskalaisia motetteja ja joululauluja. Psalmitekstien ensimmäiset ranskannokset olivat tärkeä osa humanistien pyrkimystä lukea hengellistä kirjallisuutta omalla kielellä. Samoin joululaulut *Noëls* olivat osa humanistien pyrkimystä kansanomaistaa Raamatun tekstejä ja tehdä ne tutuiksi kaikille ranskalaisille. Ranskalaisissa joululauluissa Raamatun henkilöt ja kertomukset näyttäytyvät lapsenomaisen kirkkain värein. Konsertissa kuultiin urkujen, gamban ja sopraanon lisäksi muutama joululaulu ranskankielisen lapsikuoron laulmana.

Viides konsertti palasi Ovidiuksen *Metamorfooseihin*. Kahden Clérambaultin kantaatin (*Médée* ja *Orphée*) myötä esiin tuli 1700-luvun muuntunut versio antiikin mytologiasta. Konsertin suunnittelussa ja sen toteutuksessa leikittelin ajatuksella ”metamorfoosin metamorfoosista”. Humanismia heijastelevista teemoista mukana oli muun muassa itsetuntemusta ja narsismia edustava 1700-luvun ranskalainen peilifiksaatio, laajenevan maailmankuvan teemat ja ranskalaisesta uusplatonismista irtaantumisen teemat. Kantaatin kokoonpanossa kuultiin sopraanoa, viulua, traversoa, gambaa ja cembaloa. Pienenä yksityiskohtana kuultiin urkupositiivin ja ukkospellin yhdistelmää Manalan valtiaan Plutonin puheenvuoroa säestämässä.

8.4 Maaginen dialogi

Taiteellisen linjan jatko-opiskelijana minulta on kysytty, mikä on minun ”taiteilijan ääneni”. Ajattelen, että kaikki konserttien ohjelmista ja kirjallisen työn aiheenvalinnasta ja sen muotoilusta lähtien on osa tuota ääntäni. Ajattelen myös, että

”taiteilijan ääni” ei ole yksinpuhelua. Mielestäni jatkotutkimnon kaikkein tärkein tehtävä on lisätä kyseessä olevan taiteenalan sisäistä ja taidealojen välistä vuoropuhelua. Olen saanut jatkotutkintoni yhteydessä keskustella tutkijoiden, filosofien, kääntäjien, historioitsijoiden, säveltäjien, muusikoiden, näyttelijöiden, ohjaajien, pedagogien, laulajien ja matemaatikoiden kanssa. Monet näistä keskusteluista ovat olleet niin vaikuttavia ja kiinnostavia, että ne muistuvat tuon tuostakin mieleeni.

Tuntuu siltä, että taidealalla tavoiteltu ymmärrys ei niinkään ilmene yhden yksittäisen ihmisen teoissa tai puheissa, vaan monenlaisien taidenäkemyksien kohtaamisissa. Nekin kysymykset, joihin alallemme tyypillisesti on mahdotonta vastata tyhjentävästi, tuovat mukanaan uusia kiinnostavia ajatuksia, joista jokainen on kuin silmukka laajemmassa kudoksessa. Itse koen usein käyväni jonkinlaista vuoropuhelua alaani koskevan lähdeaineiston kanssa. Saatan innoittua jostain musiikillisesta ajatuksesta tai vertailla sitä toiseen. Saatan myös kapinoida jotain tiettyä käsitystä tai ajatusta vastaan tai haastaa sen jollain toisella ajatuksella.

Siksi olen antanut kirjallisessa työssäni tilaa useille eri vuoropuheluille. Juuri se tapa, joilla keskustelijat kuvailevat näkökantojaan ja juuri ne sanat, jotka he päättivät valita puheenvuoroihinsa, kertovat hyvin paljon ajastaan ja kyseessä olevien yksilöiden ajattelutavoista. La Motte ja Dacier ottavat mittaa toisistaan. Dubosin ja Batteuxin näkökantoja vertaillaan toisiinsa. Diderotin *Näyttelijän paradoksin* kaksi keskustelijaa vaihtavat näkemyksiään. Dialogisuus on tietenkin osa arvokasta antiikin kulttuuri-perintöämme.

Jollain tavalla tuo edellä mainittu dialogisuus on 1700-lukua parhaimmillaan. Le Cerf kuvaa kuinka joukko kaupunkilaisia lähtee retkelle heleänä kesäpäivänä. Hän kuvaa sitä, kuinka seurue laskeutuu vaunuista eräässä Seinen varrella sijaitsevassa ranskalaisessa pikkukylässä ja kuinka itse kukin istahtaa nurmikolle joen rantaan luonnosta nauttimaan. Vaikka seurueen jäsenet ovat eri ikäisiä, eri sukupuolta ja muutenkin 1700-luvun yhteiskunnassa asemaltaan eri arvoisia, on nurmikolla silti mahdollista keskustella ilman arvonimiä, Le Cerfin sanoin ”kuin joukko paimenia”. Jokainen saa esittää oman puheenvuoronsa. Jokaisen puheenvuoroa kuunnellaan. Jopa seurueen nuorimman, naispuolisen jäsenen italialaista musiikkia puolustavat puheenvuorot kuunnellaan loppuun asti. Tosin Le Cerfin alter-egon, *Le Chevalierin*,

kommentit näyttävät saavan eniten palstatilaa. (Le Cerf [1705-06] 1972, 5ème dialogue, 148-149.)

Keskustelussa on se hieno piirre, että kukaan ei sen alkaessa tiedä, mihin se johtaa. Se on kuin taitavasti suunniteltu pulmalelu, jonka parissa askarteleminen tuottaa uusia ajatuksia. Muun muassa Jung puhuu ”dialektisesta vuorovaikutuksesta kahden persoonallisuuden välillä” toimivana keinona lisätä heidän välistä ymmärrystään. Hän myös kuvailee prosessia, joka sai hänet muuttamaan työtapojaan dialektisempaan suuntaan. Jung toteaa, että ilman dialektista vuorovaikutusta kahden persoonallisuuden kohtaamisessa on kysymys vain siitä, kumpi haluaa käyttää valtaansa toisen ylitse. (Jung, sit. Ståhl 1997, 58.)

8.5 Tiedon kokoamista ja jäsentelyä

Työhöni kuului myös yleisesti tunnetun tiedon kokoamista ja jäsentelyä. Ranskan Akatemian suosima klassisen sivistyksen ihanne selittää omalta osaltaan kantaattitekstien mytologiset aiheet. Tiesin Ludvig XIV:n suureksi ranskalaisen klassismin kannattajaksi ja tukijaksi. Jesuiittakoulujen *artes liberales* -järjestelmä suosi klassisia kieliä, antiikin puhetaitoa ja kirjallisuutta. Ludvig XIV:n valta alkoi hiipua 1700-luvulle tultaessa jatkuvan sodankäynnin aikaansaaman sisäisen kritiikin ja taloudellisen ahdingon seurauksena.

Ranskan sijaishallitsija *Régent*, entinen Orleansin herttua, nousi valtaan vuonna 1715. Hän oli kantaattisäveltäjien tukija ja sävelsi kantaatteja itsekin. Kantaateissa kuninkaan suosimat klassiset aiheet yhdistyivät hänen vierastamaansa italialaisvaikutteiseen tyyliin. Olisi kuitenkin liikaa sanoa kantaatteja varsinaisesti poliittiseksi musiikiksi. Kysymys oli pikemminkin siitä, että hovin nuorempi väki alkoi yksinkertaisesti pitää uudenlaisesta musiikista. Myös uusi säveltäjäpolvi oli innostunut kokeilemaan vauhdikasta ja dramaattista italialaismielistä tyyliä yhdistettynä ranskalaiseen perinteeseen. Musiikkielämän painopiste siirtyi Versaillesista Pariisiin yksityisiin salonkeihin ja lähiseudun linnoihin.

Antiikin kirjallisuuden määrä ja laatu ei voinut olla jättämättä jälkeensä kaikkialle, minne se levisi. Uudet Homeroksen *Iliaan* ja *Odyssseian* ranskannokset olivat ajankohtaisia juuri 1700-luvun alussa. Muita ajankohtaisia teoksia olivat Ovidiuksen

Metamorfoosit, Vergiliuksen *Aeneis*, Pindaroksen lyriikka ja koko antiikin Kreikan ja Rooman jumaltarusto. Toisen maan, kulttuurin ja ajan kirjallisuuden korkeatasoisuus synnytti hämmentävän vertailuasetelman eri kansojen välillä, eri aikoina ja eri maisissa. Voisiko todellakin pakanallista uskontoa edustavan maan kulttuuri olla ihailemisen arvoista? Kysymyksestä seuraa loogisesti muitakin tasa-arvoon liittyviä keskustelun aiheita. Tätä taustaa vasten ei ranskalaisien kantaattien antiikkiaiheistoakaan voi mielestäni nähdä taidepoliittisena konservatiivisuutena tai taloudellisena laskelmoivuuksena.

Kantaatit edustavat antiikin *mimesis*-periaatteeseen nojaavaa taidemuotoa, jossa taide ymmärretään todellisuuden jäljittelyksi. Kantaattien musiikki hyödyntää antiikin puhetaitoon pohjautuvaa musiikillisen retoriikan sävelkieltä. Tekstin ja musiikin yhteys on niin kiinteä, että säveltäjät sanovat olevansa kuin sanojen sisällön musiikillisia kuvittajia. Paradoksaalista kyllä käytännössä kantaattien säveltäjät ottivat askeleen kohti musiikin itsenäistymistä sanojen vallasta. Tätä suuntausta edustavat edellä mainitut kantaattien musiikin voimakkaasti instrumentaaliset piirteet.

Kantaattien sävellajien käyttö tukee niiden sisäisen draaman ilmaisua. Valinnat perustuvat sävellajien oletettuun vaikutukseen ihmisluonteeseen. Antiikin kreikkalaisen musiikin jopa ihmeenomaisen vaikuttavuuden katsottiin 1700-luvun Ranskassa perustuvan juuri sävellajien herkkään käyttöön ja melodian yksinkertaisuuteen. Kantaattisäveltäjien kuvaukset ranskalaisen aarian lempeydestä, sulavuudesta, linjakkuudesta, selkeydestä ja yksinkertaisuudesta saavat lisää pontta, kun kuulija ottaa huomioon retoriikan vaikutuksen musiikkiin.

Kantaattirunojen säkeiden tavujen määrä (mitallisuus) ja niiden muodostamat rytmit olivat tärkeä musiikkiin vaikuttanut tekijä. Runoilijoiden mainitsema pindarisuus, antiikin kreikkalaisen runoilijan Pindaroksen mukaan, tarkoitti kuitenkin myös mitallisuuden sisäistä puheenomaisuutta, lyhyitä lauseita, hengityksen rytmiä, kysymyksiä ja huudahduksia. Antiikin mytologiasta ammennettiin ihmiskohtaloita kantaatin musiikillisen draaman palvelukseen. Erotuksena seremonialisempaan, ranskalaiseen 1600-luvun oopperaan voi havaita kantaatin olevan mittasuhteiltaan inhimillisempi ja tunneilmaisultaan intiimimpi. Oli kiinnostavaa huomata italiankielisten esitys- ja dynamiikkamerkintöjen käytön lisääntymisen ajoittuminen juuri 1700-luvun alkuun.

Oli yllättävää todeta, että *cantate*-sana tarkoitti alun perin sävellettäväksi tarkoitettua runoa. *Cantate*-runon tavujen lukumäärää ja mitallisuuden lajia vaihtelevat säkeet koettiin Pariisissa raikkaiksi ja moderneiksi. Runoja julkaistiin *Mercure de Francede* ilman musiikkia. Resitatiivien puhetta jäljittelevä tyyli lähenteli proosaa. *Cantate*-runo heijasteleekin omalla tavallaan proosamuotoisen tekstin esiinmarssia. Näytelmäkirjallisuus oli siihen saakka ollut enimmäkseen mitallista runoutta, jossa lisäksi toimi feminiinisten ja maskuliinisten säkeiden vuorottelun rytmittämä loppusointuisuus.

Kantaattirunojen lemmeekkyys on ilmausta yksilön oikeudesta omiin tunteisiinsa ja rakkauselämäänsä. Todellisuudessa avioliitto oli taloudellispoliittinen instituutio, mutta ihmisten haaveissa avioliitto oli rakkauteen perustuva tunneperäinen ihmis-suhde. Kantaattirunojen rakkauselämään viittaavat aiheet *Le Jaloux* (Mustasukkainen), *l'Impatience* (Kärsimättömyys), *l'Inconstance* (Uskottomuus) toimivat yksilöllisen rakkauselämän oppaana aikana, jolloin kontakti toiseen sukupuoleen on ollut monimutkaisen kontrollin rajoittamaa. Kantaattien sanoissa voi myös törmätä personifioituihin tunnetiloihin, kuten *Douce tranquillité* (Suloinen rauha), joita puhutellaan tietysti kohteliaasti teititellen.

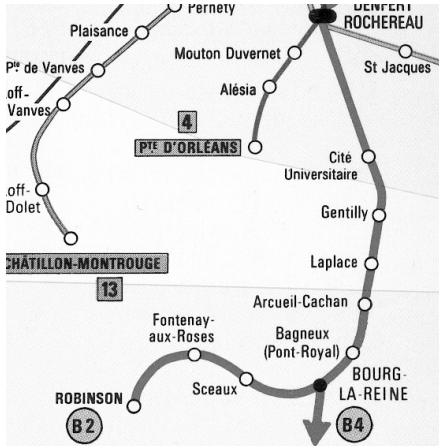
Sana rakkaus, *amour*, esiintyy taajaan kantaattien sanoissa: *L'Amour aveuglé par la Folie*, *L'Amour Gueri par l'Amour*, *L'Amour Prisonnier de la Beauté* ja *L'Amour sans Esperance*. *Venus*, rakkauden jumalatar oli kaikkien onnettomien ja turhautuneiden lemменparien ylipapitar. Kythera, ranskaksi *Cithère*, rakastavaisten ja taiteilijoiden kuvitteellinen paratiisi edusti kaikkea sitä vapautta ja onnea, jota tuskin yksikään Ranskan hovin lähipiirissä elävä ihminen saavutti omassa elämässään. Tämä kantaattien esiintuoma lemmeekkyys on muodostunut suorastaan taiteelliseksi periaatteeksi.

Kesäkuun puolivälissä Pariisissa on yli kolmenkymmenen asteen helle, kävelen parkkipaikalta hellevaatteisiin pukeutuneiden ihmisten virrassa. Yhtäkkiä Sceauxin linna seisoo suoraan edessäni, ja sen puutarha levittäytyy silmäkantamattomiin. Pariisilaisperheet ovat tulleet linnan ruohikoille eväineen, lapset lepäävät puiden varjoon levitetyillä huovilla ja miehet hölkkäävät ohi muodinmukaisissa urheilasusteissaan. Tänään linnan Aurinkopaviljongissa ei ole kantaattikonserttia. Silti

Sceaux on erinomainen retkikohde sekä ruumiin että sielun virkistämiseksi. Metro-karttaa katsottaessa voi huomata nopeasti kulkevan RER-linjan B2 pysähtyvän Sceauxin asemalla matkatessaan Robinsoniin.

Sceaux 12.6. 2006

Assi Karttunen



Esimerkki 45. *Plan de Metro, Sceaux*

kahden alalajin määritelmät (alaluku 7.2), sekä aikakauden vahvan sensuurin (7.3), kantaattien naiskuvan (7.4) ja niin sanotun *persiflage*-käsitteen (7.5). Mukana on myös erään kantaattirunon sisältämän Europen ja Juppiterin välisen dialogin sisältöä koskeva analyysi (7.6.1). Olen valinnut esimerkiksi juuri tämän kantaatin, koska se edustaa mainiosti libertiinikulttuuria ja siihen sisältyviä valistusta ennakoivia ajatuksia. Lopuksi puhun hieman kantaattirunouden sisältämisestä fyysisen rakkauden ilmaisuista (7.7).

7.1 Ovidiuksen *Ars amatoria*

Ovidiuksen karkottaminen maanpakoon vuonna 8 jaa. saattoi osittain johtua *Ars amatoria*n moraalittomaksi katsotusta perusvireestä. Teos suhtautuu tasapuolisesti molempien sukupuolten tarpeisiin rakkauselämässä. (Oksala 2000, 103.) Hän kirjoittaa omat ohjeensa molemmille, sekä miehille että naisille. Tosin naisille suunnatut ohjeet poikkeavat huomattavasti miehille suunnatuista. Ovidius tukeutuu kirjassaan ihmistuntemukseensa, eikä mystifioi rakkautta. Monien ohjeiden pohjana ovat myös hänen omat kokemuksensa. Opasta ei kuitenkaan varsinaisesti ole tarkoitettu avioliittoon kuuluvaa rakkautta varten, vaan runoilijaa itseään siteeratakseni, kyse on "vaarattomista lemменleikeistä ja luvallisista sotajuonista". (Ovidius 1965, 16.)¹ Runoilija korostaa rakastamisen taidon merkitystä silloinkin, kun kyse on vakavammasta rakkaudesta: "Taidolla purjehditaan ja soudetaan nopeita pursia, taidolla liikutellaan keveitä rattaita – taidolla on siis rakkauttakin ohjattava." (Ibid., 15.)²

*Ars amatoria*n ensimmäinen kirja on suunnattu miehille, jotka etsivät sopivaa kohdetta lemmennälkäänsä. Toinen kirja keskittyy kuvaamaan keinoja, joilla rakkauden voi saada kestämään. "Minulla on suuria suunnitelmia: aion kertoa, millä tavalla Amor saadaan pysymään paikallaan – tuo poika, joka vaeltelee ympäriinsä niin laajalla alueella. Hän on kevytmielinen ja hänellä on kaksi siipeä, joilla hän lentää tiehensä: vaikea on niille asettaa esteitä." (Ovidius 1965, 58.)³ Kolmas kirja on

¹ *Ars amatoria* I, 33–34: *nos Venerem tutam concessaque furta canemus, inque meo nullum carmine crimen erit.*

² *Ars amatoria* I, 3–5: *arte citae ueloque rates remoque mouentur, arte leues currus: arte regentus Amor.*

³ *Ars amatoria* II, 17–20: *magna paro: quas possit Amor remanere per artes,*

suunnattu naisille. Heidänkin on opittava rakastamisen taitoa, eikä luotettava poppakonsteihin. Jälkeenpäin, noin ajanlaskumme alun aikoihin kirjoitettu *Remedia amoris* kertoo, miten parantua rakkaussuruista.

7.1.1 Rakkaus voittaa kuoleman

Ei ole yllättävää, että *Orphée*-kantaattirunon viimeisessä aariassa esitelty rakkauden maksiimi löytyy myös *Ars amatoriasta*. Rochebrunen kantaattirunossa sanotaan: "Laulakaa loistokkaan voiton [rakkauden voitto kuolemasta] kunniaksi, joka toi takaisin suloisen rakkauden. Varjojen maillakin rakkauden hehku on voitokas." (Rochebrune, toim. Bachelier 1728/1992, 93.) Ovidiuksen sanomana sama asia kuuluu seuraavasti: "Vaikka tie veisi poikki Styksin, uimme halki sen aaltojen. Luonnonlait on uudistettava minun kohdaltani." (Ovidius 1965, 60.)⁴ Tosin Ovidius tarkoittaa tässä monien vaikeuksien kohtaamista, ei yksinomaan kuoleman voittamista.

Myös Bachelierin toimittaman kokoelman *Pyrame et Thisbe* -kantaatin viimeinen aaria julistaa:

*Dieu d'amour quelle victoire,
Tu triomphes de la mort,
Après un si grand effort
Que manque-t-il à ta gloire.
Au dela de l'Onde noire
Tu vas unir notre sort,
Dieu d'amour quelle victoire,
Tu triomphes de la mort.*

Rakkauden jumala, mikä voitto,
sinä päihität kuoleman.
Niin suuren ponnistuksen jälkeen
mitä puuttuu kunniastasi.
Mustan aallon tuolla puolen,
sinä tulet yhdistämään kohtalomme,
Rakkauden jumala, mikä voitto,
sinä päihität kuoleman.

(Tuntematon runoilija, toim. Bachelier [1728] 1992, 240.)

Tässäkin kantaattirunossa on "mustasta aallosta" puhuttaessa kysymys nimenomaan Styks-joesta. Runojen mukaan rakkauden ylivoimainen mahti päihittää jopa kuoleman. Ajatuksena on kannustaa rakastavaisia kohtaamaan urheasti monet mahdolliset vastoinkäymiset.

*dicere, tam uasto peruagus orbe puer.
et leuis est et habet geminas, quibus auolet, alas:
difficile est imposuisse modum.*

⁴ *Ars amatoria* II, 41–42: *per Styga detur iter, Stygias tranabimus undas:
sunt mihi naturae iura nouanda meae.*

Rakkaudessa vaadittavaa sankarillista sitkeyttä ja neuvokkuutta Ovidius ylistää sanomalla:

"Rakkaus on eräänlaista sodankäyntiä: luopukaa siis leikistä, laiskurit. Sotaviirit eivät ole pelkureita varten. Yö, rajuilma, pitkät matkat, ankarat tuskat ja kaikkinaiset vaivat liittyvät tähän sotaan." (Ovidius 1965, 69.)⁵

On tärkeää huomata, kuinka rakkaus kuvataan (yllä olevissa) esimerkeiksi valitsemisani teksteissä henkilökohtaisena tunteena, jonka puolesta yksilö on valmis taistelemaan ja jopa menettämään henkensä. Rakkaus ei näissä teksteissä olekaan ajan sovinnaisuussäännösten mukaan solmittu järkiavioliitto.

Rousseau'n *Forges de Lemnos* -kantaatti julistaa rakkauden olevan sodankäyntiä, jossa vastapuolelle tulee antautua:

*Fiers vainqueurs de la Terre,
Cédez à votre tour,
Le Vrai Dieu de la Guerre
Est le Dieu de l'Amour.
N'offensez point sa gloire;
Gardez de l'irriter.
C'est perdre la victoire
Que de la disputer.*

Uljaat maailmanvalloittajat,
antakaa periksi matkallanne,
Todellinen Sodan Jumala
on Rakkauden Jumala.
Älkää uhmatko hänen mahtiaan;
varokaa ärsyttämästä häntä.
Häntä vastaan on hävittävä,
eikä taisteltava.

(Rousseau [1728] 1992 , 19-20.)

Yllä olevassa runossa rakkaus on kuvattu jumalalliseksi voimaksi. Siten tämä runo muistuttaa edellä mainittua *Pyrame et Thisbe* -kantaatin viimeisen aarian runoa. Runo on myös leikkimielinen kehoitus ikään kuin hyväksyä rakkauden mahti, minkä voi tulkita omalla tavallaan peilaavan ajan libertiinikulttuuria.

⁵ *Ars amatoria* II, 233–236: *militiae species amor est: discedite, segnes!
non sunt haec timidis signa tuenda uiris.
nox et hiems longaeque uiae saeuique dolores
mollibus his castris et labor omnis inest.*

7.1.2 Kestävä rakkaus

Ovidius keskittyy *Ars amatoria*n toisessa kirjassa kertomaan, miten valloitettu rakkauden kohde saadaan pysymään tyytyväisenä. Rakkauden saa kestämään, mikäli on itse valmis unohtamaan ylpeytensä. On tärkeää kehittää itselleen henkevä ja rakastettava sielu, koska ulkoinen kauneus on katoavaista. Ovidius näkee paljon vaivaa selittääkseen kärsivällisen ja myönteisen asenteen merkitystä.

"Myöntyväisyys kesyttää tiikerit ja Numibian leijonat, vähitellen alistuu härkä maamiehen ikeeseen." (Ovidius 1965, 65-66.)⁶

Rousseau'n kirjoittaman kantaattitekstin mukaan rakastajan ei tule kauhistua, vaikka kaunotar yhtäkkiä muuttuisikin pedoksi.

*Amant si jamais quelque belle
Changée en Lionne cruelle
S'efforce à vous faire trembler,
Mocquez vous
d'une Image feinte,
C'est un fantôme que la crainte
Vous presente pour vous troubler.*

Rakastaja, jos joskus jokin kaunotar
muuntuneena julmaksi leijonaksi
koettaa saada teidät vapisemaan,
älkää olko välittävinänne
moisesta harhakuvasta,
se on vain haamu, jonka pelko
näyttää teille, jotta säikähtäisitte.

*Elle peut en prenant l'Image
D'un Tigre ou d'un Lion sauvage,
Effrayer de jeunes amours:
Mais après un effort extrême
Elle rédevient elle-même,
Et l'Amour triomphe toujours.*

Hän voi ottaen
Tiikerin tai villin Leijonan olomuodon
pelotella nuoria rakastajia:
mutta valtavan ponnistelun jälkeen
hän muuttuu itsekseen,
ja Rakkaus riemuitsee iäti.

(Rousseau [1728] 1992, 28-29.)

Molemmissa valitsemisani esimerkeissä on kysymys kärsivällisestä suhtautumisesta kumppanin, tässä tapauksessa ilmeisesti erityisesti naisen, suuttumukseen. Toisaalta "kaunottaren" kiukunpuuskaa kuvataan humoristisella otteella kuin vähätellen sen syytä. Silti molemmista, sekä kantaattirunosta että Ovidiuksen runosta, paistaa läpi rakkaussuhteen ymmärtäminen molemminpuolisena vuorovaikutuksena. Nekin

⁶ *Ars amatoria* II, 183–184: *obsequium tigresque domat Numidasque leones:
rustica paulatim taurus aratra subit.*

tunteet, joita ei hovin käyttäytymisetiketin mukaan katsottu soveliaiksi, kuuluvat tekstien mukaan normaaliin, rakastavaisten väliseen kanssakäymiseen. Lisäksi valitsemieni esimerkkien taustalla saattaa piillä ajatus rakkauden osittain primitiivisestä tai eläimellisestä luonteesta. Ovidiukselle on ominaista puhua rakkausasioista niin luontevasti, että se on varmasti viehättänyt ja ehkä samalla myös hämmentänyt 1700-luvun ranskalaista lukijaa.

7.1.3 Kuinka ollaan olevinaan

Bachelierin kokoelman *Calisto*-kantaattitekstin sanoma on korostaa itsehillinnän merkitystä rakkauselämässä. Jopa teeskentelyn taito on toisinaan tarpeen. Käsittääkseni runossa tarkoitetaan taitoa olla näyttämättä todellisia tunteitaan. Tämä aihepiiri on ollut ajankohtainen hovin koukeroisten käyttäytymiskoodien takia.

<i>Ne savoir pas se contraindre</i>	Jos ei osaa hillitä itseään,
<i>C'est ignorer l'art d'aimer,</i>	ei ole oppinut rakastamisen taitoa,
<i>Souvent l'amant qui fait feindre,</i>	usein rakastaja, joka on olevinaan,
<i>Est celui qui fait charmer.</i>	on se, joka onnistuu hurmaamisessa.

(Thibault [1728] 1992, 331.)

Bachelierin kokoelman kantaatti *Neptune et Amimone* neuvoo puolestaan:

<i>Tous les Amans savent feindre,</i>	Kaikki rakastajat osaavat teeskennellä,
<i>Nymphes craignez leurs appas!</i>	Nymfit pelätkää heidät viehätysvoimaansa!
<i>Le peril le plus à craindre</i>	Vaara, jota pitää pelätä eniten
<i>Est celui qu'on ne craint pas.</i>	on se, jota ei osaa pelätä.

<i>L'audace d'un téméraire,</i>	Uskaliaan julkeus
<i>Est facile à surmonter?</i>	on helppo päihittää?
<i>C'est l'Amant</i>	Rakastaja,
<i>qui fait nous plaire</i>	joka sai meidät mieltymään [itseensä],
<i>Que nous devons redouter.</i>	on se, jota meidän tulee pelätä.

(Rousseau [1728] 1992, 6.)

Ovidius ilmaisee saman asian korostamalla kaikenlaisen viekkaan laskelmoinnin ja näyttelemisen merkitystä.

"Myös kyyneleet ovat hyödyksi: kyynelillä saat teräksenkin heltymään. Pidä huolta siitä, että hän näkee poskiesi olevan märät, jos se vain suinkin on mahdollista. Jos kyyneleitä ei ole – eiväthän ne aina tule

sopiyaan aikaan – hipaise kasvojasi kostutetulla kädellä." (Ovidius 1965, 48.)⁷

"En aio säädellä kaunopuheisuuttasi ohjeillani: pane vain toimeksi - sanat löytyvät kyllä itsestään. Esitä rakastunutta, kuvaile laajasanaisesti lemmmentuskiasi ja pidä kaikin keinoin huolta puheesi uskottavuudesta." (Ibid., 46.)⁸

Vaikka tekstit korostavat jopa teeskennellyn itsehillinnän tärkeyttä, antavat ne kuitenkin ohjeita rakastuneelle, joka itse ja omista tunneperäisistä syistään johtuen pyrkii viettelemään rakkautensa kohteen. Yksilön rakkauselämä on esimerkeiksi valitsemisani teksteissä hänen omissa käsissään.

7.1.4 Oikullinen rakkaus

Bachelierin kokoelmassa *L'Amour aveugle* -kantaatin ensimmäinen aaria puhuu rakkauden oikullisuudesta.

*Que les jeux d'amour sont trompeurs,
Leur douceur est un bien volage;
Souvent son plus doux badinage,
se change en de noires fureurs.*

Rakkauden leikit ovat petollisia,
niiden suloisuus on oikukasta;
usein sen hellin kujeilu,
muuttuu mustiksi raivonpuuskiksi.

(Thibault [1728] 1992, 321.)

Ovidius sanoo asian seuraavasti:

"Sydämillä on yhtä paljon oikkuja kuin maan pinnalla muotoja." (Ovidius 1965, 55.)⁹

"On asioita, joita ei voi pakottaa käskemällä, mutta kuitenkin ne auttavat usein tapahduttuaan sattumalta." (Ibid. 162.)¹⁰ "Amor on kuitenkin luonteeltaan rasavilli ja hangoittelee usein minua vastaan." (Ibid., 15.)¹¹

⁷ Ars amatoria I, 659–662: *et lacrimae prosunt, lacrimis adamanta mouebis: fac madidas uideat, si potes, illa genas. si lacrimae - neque enim ueniunt in tempore semper - deficient, uncta lumina tange manu!*

⁸ Ars amatoria I, 609–612: *non tua sub nostras ueniat facundia leges: fac tantum cupias, sponte disertus eris. est tibi agendus amans imitandaque uulnera uerbis: haec tibi quaeratur qualibet arte fides.*

⁹ Ars amatoria I, 759: *pectoribus mores tot sunt, quot in ore figurae*: Tarkempi suomennos kuuluisi: "Sydämillä on yhtä paljon muotoja kuin kasvoissa on ilmeitä." (Oksala, suullinen tiedonanto 25.9. 2006.)

Bachelierin kokoelman *Circé*-kantaattirunon viimeisessä aariassa varoitellaan rakkauden olevan täysin omavaltainen.

<i>Ce n'est point par effort qu'on aime</i>	Ei ole mitään järkeä rakastaa väkisin,
<i>L'Amour est jaloux de ses droits;</i>	Rakkaus on mustasukkainen oikeuksistaan;
<i>Il ne dépend que de lui-même:</i>	Se on riippuvainen vain itsestään:
<i>On ne l'obtient que par son choix,</i>	Sitä ei saavuta kuin sen omasta valinnasta,
<i>Tout reconnoît sa loi suprême,</i>	Kaikki tunnustavat rakkauden ylivertaista lakia,
<i>Lui seul ne connoît point de loix.</i>	mutta se yksin ei tottele mitään sääntöjä.

(Rousseau [1728] 1992, 244.)

Varsinkin rakkauden omavaltaisuuden korostaminen on ollut 1700-luvun Ranskassa asia, jolla on ollut laajat kerrannaisvaikutukset. Jos rakkauden tunne ei tottele normaaleja, yleisesti hyväksyttyjä lakeja, korostuu jokaisen yksilön ainutkertaisuus entisestään. Sekä kantaattitekstien lemmeekkyys että Ovidiuksen runojen lämmin huumori ovat kaikessa viattomuudessaankin ajankohtaisia ja tuoreita kaikkina aikoina. Ne ovat puhutelleet lukijoitaan erityisesti 1700-luvun ranskalaisessa kaksinaismoraalin sävyttämässä yhteiskunnassa. Yksilön oikeus omiin tunteisiin ja yksityiseen rakkauselämään on ajatus, joka heijastelee 1700-luvun libertiinikulttuurin ja varhaisen valistusaatteen esiintuomaa yksilönvapautta.

7.2 *Libertins d'esprit*

Ranskan kielessä sanalla *libertin* on kaksi merkitystä. Toisaalta se viittaa vallitsevista moraalinormeista, etenkin sukupuolimoraalia koskevista, piittaamattomaan henkilöön, toisaalta maailmankatsomukseltaan, etenkin uskonnolliselta, vapaamieliseen henkilöön. Alun perin termi viittasi vapautettuun orjaan. Määreellä ”oppinut” erotetaan jälkimmäiset edellä mainituista, ”elostelijoista”. Tässä merkityksessä termi on lähellä suomen kielen vapaa-ajattelijaa, joka kuitenkin olisi ateismiin viitatessaan harhaanjohtava: merkittävä osa ranskalaisista libertiineistä uskoi Jumalaan tai oli jopa tunnustuksellisia kristittyjä. (Kaitaro 2003, 286.) Suomessa libertiini-termillä viitataan usein elostelijaan.

¹⁰ *Ars amatoria III, 741–742: sunt quae non possunt aliquo cogente iuberi, saepe tamen casu facta leuaresolent.*

¹¹ *Ars amatoria I, 9.*

Charles-Daubert jakaa varhaisen 1600-luvun libertiiniajattelun kahteen ryhmään eli *libertins de moeurs* ja *libertins d'esprit*. Ensin mainittu viittasi tapojen vapauteen ja jälkimmäinen hengen tai ajattelun vapauteen. Charles-Daubert jakaa *libertins de moeurs* -ryhmän vielä yhtäältä vapaamielisesti käyttäytyviin, toisaalta kirjailijoihin ja runoilijoihin, jotka kirjoittivat vapaamielisiä lauluja, satiireja ja pamfletteja. Charles-Daubert kutsuu jälkimmäisiä nimellä *libertins littéraires*. Sen sijaan oppineet libertiinit, *libertins érudits* tai *libertins d'esprit*, olivat yläluokkaan kuuluvia filosofejia, jotka suuntasivat kirjoittamansa teokset vain toisilleen, tarkoin valikoidulle ja asiaan vihi-kiytyneelle sisäpiirille. He eivät pitäneet itsestään kovaa meteliä, vaan suhtautuivat alentuvasti tavallisten kansalaisten kykyyn ymmärtää libertiiniajattelua. (Charles-Daubert 1998, 11-12.)

Timo Kaitaron mukaan libertiinikulttuurin filosofisempi osa-alue esiintoi tulevan valistuksen teemoja eli kriittistä järjenkäyttöä, auktoriteettien kyseenalaistamista, uskontokritiikkiä, naturalistista ihmiskuvaa, moraalin maallistumista ja poliittisen vallan sekularisointia. Oppinut libertiini oli elitisti, jonka mukaan tavallinen kansa oli kykenemätön käyttämään järkeään ja tarvitsi tuekseen taikauskoa ja auktoriteetteja. (Kaitaro 2003, 275.) Valistus toi aiemmin yksityisyyden piilossa olleen kriittisen ajattelun julkiseksi. Valistuksen mukana luottamus jokaisen kansalaisen kykyyn päättää omista asioistaan kasvoi 1700-luvulle tultaessa (Kaitaro, henkilökohtainen tiedonanto.)

Monille ajan ihmisille esimerkiksi uuden aurinkokeskeisen maailmankuvan omakohtainen sisäistäminen aiheutti sisäistä epävarmuutta. Se sai maapallomme vaikuttamaan perin pieneltä ja vähäpätöiseltä osalta avaruuden äärettömyydessä. Esimerkiksi Bernard Le Bovier de Fontenellen (1657-1757) *Entretiens sur la pluralité des mondes* (Keskusteluja maailmojen moninaisuudesta) vuodelta 1686 edustaa libertiinikulttuuria monipuolisesti. Kirja tuo popularisoidun tieteen muodossa esiin tuoretta tapaa ajatella, joka oli havainnollista, järkeenkäypää ja vierasti kaikenlaista asioiden mystifiointia.

Fontenellen kirjan otsikkoa siteeraten maailmankuvan oli aika muuttua pluralistisempaan suuntaan, jossa eri maanosat, kulttuurit, aikakaudet ja jopa eri planeetat omine kuvitteellisine maailmoineen elivät rinnakkain kaikista ristiriidoistaan huo-

limatta. Fontenellen kirja tarjosi 1600-1700-luvun taitteen lukijalle mahdollisuuden suhtautua asiaan huvittuneen uteliaasti.

Quand le ciel n'était que cette voûte bleue où les étoiles étaient clouées, l'univers me paraissait petit et étroit; je m'y sentais comme oppressé. Présentement qu'on a donné infiniment plus d'étendue et de profondeur à cette voûte, en la partageant en mille et mille tourbillons, il me semble que je respire avec plus de liberté, et que je suis dans un plus grand air, et assurément l'univers a toute une autre magnificence.

Kun taivas ei ollut kuin sininen holvi, johon tähdet oli kiinnitetty, maailmankaikkeus vaikutti minusta pieneltä ja ahtaalta; tunsin itseni ahdistuneeksi. Nykyään, kun tälle holville on annettu loputtomasti lisää tilaa ja syvyyttä ja kun se on jaettu tuhansiin ja tuhansiin kiertoratoihin, minusta tuntuu, kuin voisin hengittää vapaammin, että ympärilläni on ilmaa ja siten maailmankaikkeus on varmasti aivan toisella tavalla suurenmoinen. (Fontenelle [1686] 1998, 142.)

Quelque-fois, par exemple, je me figure que je suis suspendu en l'air, et que j'y demeure sans mouvement pendant que la Terre tourne sous moi en vingt-quatre heures. Je vois passer sous mes yeux tous ces visages differens, les uns blancs, les autres noirs, les autres bazanés, les autres olivâtres.

Toisinaan kuvittelen, että riippuisin ilmassa ja että leijuisin siinä ilman liikettä samalla kun Maapallo allani kiertyisi [akselinsa ympäri] kahdenkymmenenneljän tunnin ajan. Näen silmieni alla näiden kaikkien erilaisten kasvojen virtaavan ohitseni, toiset valkoisia, toiset mustia, toiset ruskeiksi parkkiintuneita, toiset oliiviin vivahtavia. (Ibid., 76.)

7.3 Kantaatit ja sensuuri

Kaitaro (2003) tarkastelee sensuurin kaksijakoisen vaikutuksen kirjoittamisen strategioihin. Toisaalta sensuuri aiheutti ns. laittomasti painettujen filosofisten, poliittisten tai pornografisten teosten leviämisen. Painoluvan (*privilège royal*) saaminen edellytti tuohon aikaan ennakkosensuuria. Tällaista ilman painolupaa levinnyttä kirjallisuutta kutsutaan nykyään klandestiinikirjallisuudeksi (ransk. *clandestin* - salainen, luvaton). Toisaalta sensuuri loi retorisia strategioita, joiden avulla sen saattoi kiertää. Hienovaraisiin ja vain valikoidun lukija- tai kuulijakunnan ymmärtämiin viittauksiin perustuva kirjoittaminen ja lukeminen kehittyi huippuunsa. Luvattomasti painetuissa kirjoissa sama kirjailija saattoi puhua suorasukaisesti

samasta aiheesta, josta hän puhui huomattavasti varovaisemmin teoksessa, joka oli saanut kuninkaallisen painoluvan (Kaitaro 2003, 274.)

Libertiinikulttuurin vakavammat äänenpainot tulevat kantaattien kohdalla esiin melkein tahattomasti. Ylitulkinnan vaara on lähellä, jos korkeatasoiseksi viihteeksi tai taidenautinnoksi tarkoitettu runon ja musiikin muodostama kokonaisuus analysoidaan liian ryppyotsaisesti. Silti muun muassa alaluvussa 7.6.1 tarkasteleman ote kantaattirunoudesta kertoo paljon omasta ajastaan. Ominaista on tietty sala-kielenomainen kaksoisviitteiden viljely. Tapa puhua monimerkityksellisesti oli juurtunut syvälle ajan runoilijoiden ja heidän yleisönsä kirjoittamiseen ja ymmärtämiseen.

Kantaatit olivat siis alunperin vain hyvin rajatun piirin musiikkia. Siksi myös niiden tekstit saattoivat heijastella etuoikeutetun yläluokan elämää. Yksityisissä salongeissa kokoontuvat ihmiset edustivat urbaania ja valistunutta elämänmuotoa. Noille ihmisille saattoi olla mahdollista suhtautua esimerkiksi sukupuolisuuteen normaalia vapaamielisemmin. Ajalle tyypillinen libertiinikulttuuri on usein haluttu nähdä hemmotellun eliitin turmeltuneisuutena. Siitäkin saattoi ainakin osittain olla kysymys, vaikka toisaalta hyvin normaalit asiat saattoivat tuona aikana vaikuttaa vapaa-mielisiltä, jos ne nähtiin ankarana katolista tapakulttuuria vasten.

Kantaattitekstit saattavat toisinaan viitata erotiikkaan. Erotiikka on ollut perinteisesti tulenarka aihe, mutta taide on aina löytänyt väylänsä sen käsittelyyn. Pariisi oli 1600-luvun lopussa, hieman ennen ensimmäisten kantaattirunojen ilmestymistä, valmis kuulemaan muun muassa La Fontainen (1621-1695) eroottisia kertomuksia *Les Contes grivois*, joita julkaistiin vuosien 1665 ja 1685 välillä. Myös La Fontaine käyttää antiikin hahmoja monien tarinoidensa sankareina. Tyyli on kevyen humoristinen. Tarinat kuten *Le Cocu, battu, et content* (Aisankannattaja, lyöty, ja tyytyväinen) tai *La Courtisane amoureux* (Rakastunut kurtisaani) kertovat jo nimiensäkin puolesta, mistä on kysymys.

Kantaattien kohdalla voidaan myös puhua libertiinikulttuuriin kuuluvasta, *savoir vivre* -asenteesta, joka korosti elämänautintojen kuten ruoan, juoman, rakkauden, runouden ja musiikin merkitystä. Musiikin katsottiin toimivan erityisen tehokkaana lemmennostattajana. Ajan estetiikan mukaan voitiin runon ilmaisuun tuoda musiikin avulla uusi ulottuvuus, joka tarvittaessa toimi kaikenlaisten tunteiden aikaansaajana.

Kuulijat saatiin herkistymään otollisiksi rakkaudelle tai vähintäänkin lemmeikkäälle ilmapiirille. Lisäksi sanojen tarkoin valikoidut kiertoilmaukset saatiin musiikin avulla kuulostamaan rohkeammilta kuin pelkät sanat antoivat ymmärtää. Musiikilla voitiin ilmaista niitä asioita, jotka sanoissa tuli jättää sanomatta.

Kantaattitekstien rakkaus on usein näennäisen viatonta, iloista ja kepeää. Nuoret paimenet ja nymfit kirmaavat kedoilla onnen huumamina. Kuten kantaatissa *Alphée et Arethuse* sanotaan: "Näillä hedelmällisillä niityillä, joilla maan lapset huokailevat kallion jyrkänteen syleilyssä." (*Dans ces fertiles champs ou les fils de la terre, Gémissent sous le poids d'un rocher embrasé*) (Monsieur V., toim. Bachelier [1728] 1992, 15.) Jonkinlaiset juhlat ovat vuorossa aina viimeistään viimeisen aarian alkaessa. "Etsikää pullo, rakastuneet juopottelijat. Viiniköynnöksen mehu sytyttäköön teidät taas liekkiin." (*Cherchez la bouteille, Buveurs amoureux, Le jus de treille, R'allume vos feux*, Rousseau [1728] 1992, 54.) Rivien välistä voi kuitenkin kuulla vihjeitä paljon monimutkaisemmasta ja raadollisemmastakin todellisuudesta.

7.4 Kantaattien traaginen naiskuva

Monissa kantaattiteksteissä viitataan ajan avioliittokäytäntöihin. Ihmisten välisen yksityisen rakkauselämän ja 1700-luvun avioliittoinstituution suhde oli jännitteinen. Avioliitot olivat useimmiten sopimuksia, joiden avulla pyrittiin turvaamaan perheen taloudellinen asema. Erityisesti hovin piirissä solmittujen avioliittojen tarkoituksena oli ennakoida tulevia suhdanteita hovin hierarkiassa. Ei ole mikään ihme, että kantaattiteksteissä kaivataan paimenidylliä "luonnollista" ja spontaania rakkautta.

1700-luvun Pariisissa sukupuolten välillä vallitsi epätasa-arvo. Epätasa-arvoon liittyvien ongelmien määrä ja laatu lienevät osaltaan saattaneet vaikuttaa siihen, että myös kantaattitekstit heijastivat naisen aseman ongelmallisuutta. Kantaattirunoja ei tietenkään voi pitää suoranaisena sosiaalishistorian lähteenä. Runojen naiskuva on kärjistetty. Ehkä naisen roolin käynnissä ollut murrosvaihe lisäsi kiinnostusta voimakkaisiin naiskuviin. 1700-luvun pariisilaisiin ilmiöihin kuului muun muassa tiedonhaluinen ja oppinut nainen, *la femme savante*. Monet ajan teoksista on suoraan suunnattu naislukijoille.

Monet kantaattitekstit käsittelevät traagisia naishahmoja, esimerkiksi Didoa, Medeiaa ja Lucretiaa. Didon ja Lucretian kohtalona oli ajautua täydelliseen henkiseen umpikujaan ja kääntää onnettomuutensa itsetuhoisuudeksi. Medeia taas kosti hirvittävällä tavalla kaiken kärsimänsä huonon kohtelun. Epävakaisesti käyttäytyvien naisten kauhistelu onkin ollut yksi ajan ilmiöistä. Pariisissa irtolaiset tai muuten vain epätoivotut, sairaat ja henkisiin kriiseihin ajautuneet ihmiset vietiin kuuluisaan 1600-luvulla perustettuun pariisilaiseen sairaalaan *Salpêtrièreen*, jossa heitä pidettiin epäinhimillisissä oloissa. (Kortelainen 2003, 40.)

Salpêtrièreen sairaalan kutsuminen mielisairaalaksi on kyseenalaista, koska varsinainen hoito, senaikaisin menetelmin, alkoi vasta 1700-luvun puolivälin jälkeen. Kyse oli lähinnä siitä, että nämä ihmiset korjattiin ikään kuin talteen, pois häiritsemästä muiden ihmisten elämää. Kiinnostavaa on se, että 1700-luvun lopulla mielisairaanhoidon alettiin käyttää teatterinomaisia menetelmiä. Niin sanottu ”moraalimetodi” edellytti lavastettuja tilanteita ja draamaa. Näitä speaktaakkeleita tultiin katsomaan kuin näytelmiä. (Ibid., 283.)¹² Naisten epätasapainoisuuden speaktaakkelinomaisuus kuuluu tämäntyypisissä kantaattiteksteissä voimakkaasti.

7.5 Kantaatit ja persiflage

Ovidiukselle ominainen tapa viitata mytologiaan huumorilla höystetyn ironian sävyttämänä on säilynyt ranskalaisissa kantaattiteksteissä. Ranskalainen termi *persiflage* on olennainen käsite kantaattitekstien ymmärtämiseksi. *Le persiflage* on tapa puhua asiasta nokkelan pilkallisesti (*persifler* - pilkata, ivata). Tällöin sanotut lauseet saattoivat itse asiassa tarkoittaa jotain aivan muuta kuin ne kirjaimellisesti otettuina tarkoittivat. *Persiflage* toimi useimmiten siten, että puheenaiheena ollut henkilö ei itse voinut huomata olevansa ivan kohteena (*Le Nouveau Petit Robert* 2003, 1911). Myös tyyli saattoi olla tarkoituksellisesti valittu hieman harhaanjohtavasti, jolloin sanotut lauseet saivat erilaisen merkityksen. *Le persiflage* mahdollisti hienovaraisen kritiikin esittämisen siten, ettei kirjoittaja ollut vaarassa joutua haastetuksi oikeuteen säädyttömyydestä tai kunnianloukkauksesta.

¹² Lontoossa sama ilmiö oli vallalla jo 1600-luvulla, jolloin lontoolaisten vapaa-ajan huveihin kuului vierailu *Bedlamiin* eli *Betlehem Hospital* -nimiseen ”mielisairaalaan”.

Persiflage saattoi rakkautta ylistävissä kantaattiteksteissä ilmetä myös eräänlaisena ylemmydentunteena antiikin "vanhanaikaista" kirjallisuutta kohtaan. Kaikki kantaattirunoilijat eivät suhtautuneet antiikin kirjallisuuteen kunnioittavasti. Lisäksi kunnioitus saattoi ilmetä hyvin monin tavoin. Ei ollut ollenkaan tavatonta muuttaa mytologisen tarinan loppuratkaisua. Elettiinhän sentään jo 1700-lukua! Ranskalainen runoilija saattoi modernisoida vanhaa tarinaa mielestään järkevämpään tai kiinnostavampaan muotoon. Hän saattoi myös lisätä tarinaan omia tulkintojaan tarinan kulusta. Didon ja Aeneaan tarinan traaginen loppuratkaisu saattoi muuttaa muotoaan siten, että Dido antaa puolet valtakunnastaan Aenealle ja kantaatin lopussa vietetään sankariparin häitä.

7.6 Ovidiuksen *Europe ja Juppiter*

Ovidiuksen ja Jean-Baptiste Rousseau'n *Europe ja Juppiter* -tarinan versioita vertaamalla voi huomata, että versiot kohdentuvat eri asioihin. Rousseau'n runo alkaa oikeastaan juuri siitä, mihin Ovidiuksen runo loppuu. Rousseau on taiteilijan omavaltaisista otteista käyttänyt Ovidiuksen tarinaa omiin tarkoituksiinsa. Esittelen ensin Ovidiuksen *Europea ja Juppiteria* käsittelevää runoelmaa ja tarkastelen sen jälkeen Rousseau'n runoa sisältämiä libertiiniajattelun piirteitä.

Europen ja Juppiterin tarina kerrotaan Ovidiuksen *Metamorfoosien* toisessa kirjassa. Tarinan varsinainen alkuperä on tuntematon. Tarinassa Juppiter (eli Kreikassa Zeus, taivaan, sen ilmiöiden, valon ja ukkosen jumala, roomalaisten ylijumala) näyttäytyy Europelle (foinikialaisen kuninkaan tytär) häräksi muuntautuneena. Kun Europe ihastuu härän komeaan ulkomuotoon ja istuu tämän selkään, härkä pinkaisee juoksuun ja ryöstää Europen mukaansa Kreetalle. Jumalien ja erityisesti Juppiterin erilaisista valloitusyrityksistä kerrotaan peräti viisi tarinaa *Metamorfoosien* 1. ja 2. kirjassa. Kohteina saattaa olla naispuolinen nymfi, papitar tai kuninkaantytär (Juppiter ja Europe, Juppiter ja Kallisto, Jupiter ja Io, Apollo ja Dafne sekä Pan ja Syrinks).

Ovidiuksen versiossa tarinan painopiste on eri asioissa kuin Rousseau'n 1700-luvun alun ranskalaisessa kantaattirunossa (1712). Roomalainen runo on luonteeltaan eepinen ja kuvailee ensin tulevaan tragediaan johtaneita jumalien välisiä kiistoja.

Seuraavaksi se keskittyy kuvaamaan monisanaisesti jumalallisen härän upeaa ulkomuotoa, muun muassa sen lumenvalkoista nahkaa.

852-853) *quippe color niuis est, quam nec uestigia duri
calcauere pedis nec soluit aquaticus auster.*

852-853) *Karva on valkea kuin lumikin, mitä ei ole kengän
antura polkenut tai vetelöittänyt kostea Auster.*
(Ovidius [suom. Rönty] 1997, 101.)

Sitten Ovidius kuvaa tarkkaan, kuinka Europe vähitellen voittaa pelkonsa ja uskaltautuu tuomaan eläimelle kukkia syötäväksi.

860-861) *sed quamuis mitem metuit contingere primo,
mox adit et flores ad candida porrigit ora.*

860-861) *Vaikka se on kesy, hän sitä pelkää koskea ensin;
kohtapa kukkaset tuo hän nuuhkia valkean turvan.*
(Ovidius [suom. Rönty] 1997, 102.)

Ovidiukselle on ominaista poukkoilla tarinasta toiseen näennäisen sattumanvaraisesti. On toisinaan vaikea ennustaa, mistä hän seuraavaksi aikoo kertoa. Tarinat saattavat sisältyä toisiinsa tai jopa liukua toisiinsa vähitellen. Europen ja Juppiterin tarina loppuu äkillisesti siihen, että härkänä esiintynyt Juppiter muuntautuu Kreetalle saavuttuaan takaisin todelliseen olomuotoonsa säikäyttäen Europen pahanpäiväisesti.

Sen sijaan Rousseau antaa Juppiterin ja Europen selvittää välejänsä pitkässä koko kantaatin läpi kulkevassa dialogissa. Kuulemme niin Juppiterin kuin Europenkin sisäistä pohdintaa, joissa he erittelevät monia tilanteeseen liittyviä ristiriitaisia tunteitaan. Rousseauilla ongelmanasettelun ytimeen nousevat kysymykset parin epätasa-arvoisesta asemasta ja runo kiteytyy Europen sanoihin: *kuolevainen ei halua nousta Jumalien joukkoon, Jumala vain harvoin tahtoo alentua kuolevaisten tasolle.*

Ovidiuksen *Juppiter ja Europe* -tarinan aiheena ei varsinaisesti ole säätyjen välinen epätasa-arvo, eikä Ovidius siten korosta tätä asiaa (jumalan ja kuolevaisen välistä statuseroa) mitenkään. Voisi siis sanoa, että Rousseau käyttää mytologiaa hyväkseen puhuakseen aiheesta, jolla ei oikeastaan ole paljonkaan tekemistä

alkuperäisen aiheen kanssa. Kun Rousseau'n *Europe* kieltäytyy kuolemattoman arvosta, hän samalla epäilee Juppiteria luonteeltaan kevytmieliseksi ja ilmaisee epäilynsä suorin sanoin. Ovidiuksen runosta ei tietenkään löydy mitään tähän viittaavaa. Rousseau ottaa näin taas oikeudekseen laittaa mytologisen hahmon sanomaksi jotain 1700-luvun ranskalaiselle yhteiskunnalle ajankohtaista.

Vaikka Rousseau'n *Europe et Jupiter* -runon voi lukea yhteiskunnallista taustaansa vasten, olisi sääli olla huomaamatta sen monia muita kerrostumia. Jumalan ja ihmisen välinen rakkaus on ikivanha myyttinen aihe, joka toistuu monien eri kulttuurien runoudessa. Varsinkin viimeisen dueton sanoma kuolemattoman jumalan synnyttämästä kuolemattomasta rakkaudesta on vaikuttava. Toisaalta tarinassa saattaa olla kysymys nuoren naisen seksuaalisen tiedon hankinnasta (Simonsuuri 2002, 33).¹³ Lisäksi runoudella on tietenkin myös abstrakti puolensa ja siten se jättää meidät aina vaille tyhjentävää selitystä. Runon monet tulkinnat voivat olla jopa ristiriidassa keskenään.

7.6.1 Rousseau'n Europe et Jupiter -dialogin monet tasot

Rousseau'n kantaattiruno *Europe et Jupiter* sopii esimerkiksi libertiiniajattelun esiintymisestä kantaattirunoudessa. Runon dialogi sivuaa kaikessa keveydessään monia 1700-luvun alulle ajankohtaisia teemoja, kuten Versaillesin hallinnon mielivaltaa, säätyjen ja sukupuolten välistä epätasa-arvoa, moniulotteista libertiinikulttuuria, antiikin ihailun ja modernismin välistä köydenvetoa.¹⁴ Kaitaron aikaisemmin mainitsemista filosofisen libertiiniajattelun teemoista Rousseaulle esiintyvät ainakin seuraavat: kriittinen järjenkäyttö, auktoriteettien kyseenalaistaminen, uskontokritiikki, naturalistinen ihmiskuva ja poliittisen vallan sekularisointi.

Kantaattiteksti esittelee meille alkutilanteen, jossa Juppiter on häräksi muuntautuneena tuonut Europen Kreetalle. Äkillinen muodonmuutos härästä jumalaksi saa Europen kauhun valtaan. Näky on kielletty kuolevaisilta. Europen kauhistus jumalallisen ilmestyksen edessä on esitetty vakavaan sävyyn. Sen sijaan Juppiterin mahtipontista uhoa kuvataan tavalla, joka on mahdollista tulkita *persiflage*-

¹³ Itselleni runosta tulivat aivan ensiksi mieleen vanha intialainen runous tyttöjä huilunsoitollaan hurmaavasta Krishna-jumalasta.

¹⁴ Sävellyksessä kantaatin otsikossa esiintyvät nimet kirjoitetaan toisin päin eli *Jupiter et Europe*. Kantaatti löytyy Bernierin IV kantaattikirjasta. Bernierin ensimmäinen kantaattikirja ilmestyi vuonna 1703 ja muut kirjat sen jälkeen vuosien 1703 ja 1723 välillä.

tyyppiseksi ironiaksi. Musiikki on juhlavaa ja sävelletty korostamaan Juppiterin itseriittoisuutta.

Europe ja Juppiter (Kantaatin runoon sävelletyn musiikin on tehnyt Nicolas Bernier vuosien 1703 ja 1715 välillä. Kantaattiruno julkaistiin osana *Oeuvres*-kokoelmaa vuonna 1712.)

1. Resitatiivi

Europe:

*Mikä salaperäinen olento! Taivas!
Miksi lie muuttui tuo julkea peto,
jonka kohtalokas voima johdatti minut kaukaisille seuduille?
Kuolevainen ilmestyy eteeni häikäisevänä näkynä,
Mutta mitä sanonkaan? Kuolevainen!
Europe, avaa silmäsi.
Näet äkillisen muodonmuutoksen:
sokaisevassa loisteessa,
hämmentävässä myllerryksessä,
voitko olla tunnistamatta Jumalia?*

Juppiter:

*Malttakaa mielenne, Europe.
Kyllä, Taivaan valtiias tarjoo teille rakkauttaan,
teistä yksin nyt riippuu Maailmankaikkeuden Hallitsijan kohtalo.*

1. Aaria

Juppiter:

*Jakakaa kanssani sydämeni tuli ja hehku,
jonka teidän kauneutenne on sytyttänyt.
Jumala, joka teitä palvoo, ylistäköön teitä voitostanne.*

Toinen resitatiivi tuo kantaattiin mielenkiintoisen uuden elementin: kysymyksen sankariparin epätasa-arvoisuudesta (toinen on jumala, toinen kuolevainen). Runossa on kyse nimenomaan säätyjen välisestä erosta. Europe tarkastelee omia reaktioitaan ja kaksijakoista suhtautumistaan rakastuneen tavoin käyttäytyvään jumalaan. Kantaatin runoilija eläytyy toisessa resitatiivissa ja aariassa Europen pelkoon, joka aarian sanoin jäädyttää tunteet.

2. Resitatiivi

Europe:

*Voi, loisto joka minua kauhistuttaa
ja samalla kiehtoo;
loisto, joka jo nyt saa mustasukkaisen sydämeni vapisemaan.
Mitä enemmän jumaluutenne minua kiehtoo,
sitä enemmän se myös hirvittää.*

Onko Jumalat tarkoitettu rakastamaan ihmisten tavoin?

Aaria

Europe:

*Täytyykö pelon jäädyttää minut
vaikka Rakkaus haluaa sytyttää minut liekkeihin?
Sydämeni on tehty rakastamaan teitä,
mutta suuruutenne hämmentää minut.*

Kolmannessa resitatiivissa Juppiterin kuullaan valittelevan kovaa kohtaloaan. Onko jumalan muka elettävä ilman rakkauden iloja? Olisi ehkä liikaa sanoa, että Rousseau kuvaisi runossaan ajalle tyypillistä valta-aseman väärinkäyttöä. Silti kolmas resitatiivi tuo esiin huvittavalla tavalla, kuinka jumalan asemassa oleva ikään kuin järkeilee itselleen oikeuden nauttia asemastaan. Juppiter esitetään tavalla, joka on paitsi koominen, myös inhimillinen.

Tämä jumalallisen olennon käyttäytyminen ihmisen tavoin on mielenkiintoista nähdä Ranskan monarkian itsevaltaisuutta ja hierarkkisuutta vasten (uskontokritiikki, auktoriteettien kyseenalaistaminen ja naturalistinen ihmiskuva). Ludvig XIV käytti antiikin mytologiaa itsevaltiuttaan tukevan propagandan kasvualustana. Hän itse esiintyi usein Apollon roolissa. Kantaattien kirjoittamisen aikoihin Ludvig XIV:n valta-asema osoitti hiipumisen merkkejä. Kantaatin tekstissä mytologiaa käytetään osoittamaan jumalan asemaan (tai muuten korkeaan asemaan) korotetun ihmisen maallisuus (maallisen vallan sekularisointi).

Kuulija höristää korviaan kuullessaan Europen pohdiskelevan tasa-arvoa, tai yhdenvertaisuutta, josta todellinen rakkaus kasvaa (*cette égalité qui forme un Amour tendre*). Tämä ongelmalliseksi koettu säätyjen välinen statusero oli ajankohtainen aihe ajan seuraelämässä.¹⁵ Toisaalta muistamme kuinka asia ratkaistaan monissa oopperalibretoissa: libreton loppupuolella paljastuu, että eri säätyjä edustavan sankariparin köyhäksi luultu osapuoli paljastuukin rikkaaksi aateliseksi.

Toinen esiin tuleva tasa-arvoasia eli miehen ja naisen välinen epätasa-arvo on tässä kantaattirunossa jo hieman epätodennäköisempi ja kaukaa haetumpi teema. Tosin ensimmäiset jälkeinpäin feministisiksi luokitellut ranskalaiset tekstit ilmestyivät jo

¹⁵ Kaitaron mukaan säätyjen välinen lemменleikki esiintyy jo keskiaikaisessa pastoraalirunoudessa. Usein alempisäätyinen paimenetar esitetään rahvaanomaisena maalaistytönä.

1600-luvulla, joten ajatus ei ollut aivan poissuljettu. Oliko Europe siis sivistynyt nainen ns. *femme savante*? Ainakaan Europea ei (olihan hän kuninkaan tytär) esitetä rahvaanomaisena, tavallisena maalaisneitona, vaan Rousseau antaa Europen esittäytyä suhteellisen pohdiskelevana ja sanavalmiina.

Kolmas aaria esittelee Juppiterin ja Europen suhteen kissa ja hiiri -leikkinä. Takaa-ajokohtausta on tuskin kuultavissa ilman viittausta erotiikkaan. Bernierin musiikin sekvenssinomaisuus korostaa vaikutelmaa takaa-ajosta. Juppiterin ja Europen toistamat ”ei”-repliikit korostavat parin välistä konfliktia. Juppiter toistaa ei-sanaa saadakseen Europen luopumaan torjunnasta. Europen ”ei” puolestaan ilmaisee torjuntaa. Juppiterin ei-sanat saavat hänen hahmonsa vaikuttamaan yhä maallisemmalta. Tosin antiikin mytologiaa vasten tarkasteltuna Juppiterin toiminta oli jumalalle aivan ”luonnollista” käytöstä.

3. Resitatiivi

Juppiter:

*Mitä? Olenko jumaluuteni uhri,
olenko tuomittu elämään ilman onnea,
enkö välittäisi Rakkaudesta ja sen hurmasta?
Suokaa Jumalille edes tunteet.
Kuolemattomuus olisi liian kallis uhri,
jos se varjelisi jumalia heikkouksilta.*

Europe:

*Oi, Jumalten rinnalla!
Löytyikö keino saavuttaa tasa-arvoisuus, josta hellä Rakkaus kasvaa?
Kuolevainen ei halua nousta Jumalien joukkoon,
Jumala vain harvoin tahtoo alentua kuolevaisten tasolle.*

3. Aaria

Juppiter:

*Ei, ei, ei, ei, älkää pelätkö antaa minun koskettaa teitä;
Rakkaus pyyhkii pois kiusallisen asemani.
Rakkaus yhdistäköön
sen minkä mahti erottaa.*

Neljännessä resitatiivissa Juppiter tarjoaa Europelle kuolemattomuutta, mutta Europe kieltäytyy vedoten Juppiterin tunteiden kevytmielisyyteen. Jos Juppiterin rakkaus äkkiä loppuisi, kuolema olisi Europen ainoa keino paeta tuskaa. Juppiter vertaa viidennessä aariassa rakkauttaan auringon ikuiseen loisteeseen. Juppiterin monisanaiset uskollisuuden vakuuttelut ovat aavistuksen verran liian korkealentoisia, mikä

vain korostaa tilanteen humoristisuutta. Europe tuntuu runon mukaan aavistavan, miten suhde jumalan kanssa päättyisi, mutta hänen kieltäytymisensä jätetään oikeastaan täysin huomiotta.

Loppudueton teksti nostaa lemmeikkään tarinan äkkiä uudelle tasolle. Jumalan ja ihmisen rakkaus kuvataan sakraaliksi. Tämän voisi ehkä tulkita viittaavan Ranskan monarkian jumalalliseksi katsottuun alkuperään. Musiikiltaan loppuduetto on mielestäni yksi kantaattikirjallisuuden helmistä. Musiikki korostaa sakraalia vaikutelmaa luopumalla sanamaalailusta ja se tuntuu soljuvan kuin kirkollisena ankarampaa kontrapunktia siteeraten. Siirtyminen teatraalisuudesta abstraktimpaan vanhempaa kontrapunktitradiitiota hyödyntävään musiikkiin on tehokas. Abstraktius on siis tietoisesti tuotettu musiikillinen illuusio, joka on paradoksaalista kyllä, täynnä merkitystä. Loppudueton tekstissä Rousseau tuntuu asettuvan tilannetta sivustakatsovaksi monarkistiksi. Hän ikään kuin nostaa kädet pystyyn avuttomuuden merkiksi ja puhuu uhrauksista, jotka on tehtävä kuolemattoman Rakkauden alttarilla. Rousseauun mukaan kyseinen tarina on ikään kuin normaalien arkipäivää koskevien moraalilakien ulottumattomissa, koska sankareista toinen on jumala.

Silti on muistettava, että tällainen aivan loppumetreillä tapahtuva kurssinmuutos poliittisen korrektiuden suuntaan ja ikään kuin asioiden korjaaminen ”oikealle” tolalle saattoi olla vain tapa jäädä henkiin. Rousseautakaan ei voi syyttää turhasta varovaisuudesta. Vuonna 1712 eli täsmälleen samana vuonna kuin kantaattiruno julkaistiin osana *Oeuvres* -kokoomateosta hänet tuomittiin maastakarkotukseen skandaalinkäryisten kuplettien kirjoittamisesta. *Oeuvres*-kokoomateos onkin julkaistu Rotterdammassa eikä Pariisissa. Bernierin säveltämä *Jupiter et Europe* -kantaatti ilmensi joskus vuosien 1703 ja 1723 välillä ja sai kuninkaallisen painoluvan (*privilège royal*).¹⁶ Jälleen kerran tarina jää kesken, emmekä saa tässä kantaatissa tietää, miten kertomus päättyi. Mikä olisi sen tehokkaampi tapa jättää se ikuisesti pyörimään ihmisten mieliin?

¹⁶ Kaitaro otti esiin esimerkiksi Diderotin teoksen *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Mietteitä luonnon tulkinnasta vuodelta 1753, jonka lopussa kirjoittaja kumoaa kaikki epäilyttävän kerettiläisiltä kuulostavat pohdintansa. Tämä on ymmärrettävää, kun ottaa huomioon, että edellisen kirjansa, *Lettre sur les aveugles*, (Kirje sokeista, 1749) takia Diderot passitettiin Vincennesin vankilaan.

4. Resitatiivi

Juppiter:

*Tulkaa, jakakaa kanssani kunnia,
jonka syntymässäni sain Kybeleltä,
uskollisuuteni pantiksi
ottakaa tänään vastaan kuolemattoman arvo.*

4. Aaria

Europe:

*Voi! Älkää riistäkö minulta ainoaa pelastusta,
johon voisin turvautua,
jos sydämenne lakkaisi rakastamasta minua,
sanoa, että pelkään kevytmielisyyttänne,
Eikö se riitä, että kerron pelkääväni kuolemattomuutta.*

5. Aaria

Juppiter:

*Ei, mikään ei jäähdytä rakkauteni liekkiä,
Vannon Rakkauden nimeen,
vannon teidän nimeenne,
että itse Aurinko sammuu,
ennen kuin minun Rakkauteni haihtuu.
Voin nähdä Imperiumini hajoavan,
ennen Rakkauteni hiipumista.*

Loppueduetto Preludi

Juppiter ja Europe:

*Olkoon rakkaus on onnemme ainoa valtias,
Hehkukoon sielumme rakkauden alttareilla;
Olkoon tulemme kuolematon,
kuten Jumala, joka sen synnytti.*

(Rousseau [1728] 1992, 30.)

7.7 Kantaattirunojen fyysinen rakkaus

Ranskan kielen rikkaus piilee sen kerroksellisuudessa. Kaikkia ranskan kielen tasoja on mahdotonta saada kääntymään yhteen ainoaan kantaattirunon suomennokseen. Rakkauden fyysisyys on kantaattirunoissa usein kuvattu kiertoilmauksiin turvautuen. Runoilijan tehtävänä oli käyttää vertauskuvia niin taitavasti, että kuulija saattoi kokea useiden assosiaatioiden tulvivan mieleensä. Silti runoilijaa ei voinut syyttää julkeudesta.

Esikuvina olleisiin Ovidiuksen teoksiin verrattuna kantaattitekstit ovat pidättyväisiä suhteessaan fyysiseen rakkauteen. Ovidiuksen *Ars amatoriassaan* antamat ohjeet ovat suorasukaisia ja käytännöllisiä:

Älköön sinulta jääköön huomaamatta jalojen ratsujen kilvoittelu - Circus suurine yleisöjoukkoineen tarjoaa monia oivallisia tilaisuuksia. Siellä ei tarvitse antaa sormilla salaisia merkkejä eikä ottaa vastaan nyökäten annettuja vihjeitä: kenenkään estämättä istut tyttösi viereen ja työnnyt niin tiukkaan kyljetysten kuin mahdollista. (Ovidius 1965, 21.)

Kantaattitekstien ohjeet on huomattavasti verhotumpia. Kantaateista löytyy esimerkiksi hyvin rajoitetusti ruumiinosia kuvaavia sanoja. Käytössä ovat enimmäkseen silmiä ja käsiä merkitsevät sanat. Tietenkin sana sielu, *âme*, esiintyy tiheään, kuten myös rintaa, povea, syliä tai helmaa merkitsevä sana *sein*. Sana *coeur*, sydän, on yleinen, mutta vertauskuvallisessa mielessä. On mielenkiintoista törmätä tässä selkeään rajavyöhykkeeseen, jonka yli ei juurikaan menty.

Jopa suuta ilmaiseva sana on harvinainen. Se esiintyy Rousseau'n suudelmasta kertovassa kantaatissa *Le baiser* (tai toisella nimellä *l'Incertitude*). Kyseessä oleva teksti on poikkeuksellisen rohkea. Siinä mainitaan jopa Iris-nimisen nymfin huulet. Kantaattirunon on kuitenkin tarkoitus pikemminkin varoitella ohimenevän fyysisen nautinnon vaaroista.

<i>Par un baiser ravi</i>	lhastuttavan suudelman
<i>sur les levres d'Iris</i>	muodossa Iriksen huulilta
<i>De ma fidelle ardeur</i>	rosvosin palkkion
<i>j'ai dérobé le prix;</i>	uskollisesta rakkaudestani;
<i>Mais ce plaisir charmant</i>	mutta hurmaava nautinto
<i>a passé comme un songe,</i>	meni ohi hetkessä kuin unelma,
<i>Ainsi je doute encor de ma félicité;</i>	siksi epäilen vielä onneani;
<i>Mon bonheur fut trop grand</i>	Onneni oli liian suuri
<i>pour n'être qu'un mensonge,</i>	ollakseen vain valhetta,
<i>Mais il dura trop peu</i>	mutta kesti liian vähän aikaa
<i>pour être une vérité.</i>	ollakseen totta.

(Rousseau, sit. Bachelier [1728] 1992, 180.)

Ruumiinsisäisiä tunnereaktioita kuvataan kantaateissa monisanaisesti. Kuvauksissa kuitenkin turvaudutaan vertauskuvalliseen, jotenkin ylevöityneeseen tyyliin, ilman konkretiaa. Vaikuttaa siltä, että vain hyvin rajatut sanamuodot koettiin sopiviksi

kantaattirunoihin. Rakkauden aiheuttamaa tuskaa huokaillaan (*soupirer*). Sen hehkua edustaa sana liekki, *flamme*, sekä sana tuli, *feu* tai *ardeur*. Toiveita ja haluja ilmaista sanoilla *les vœux* ja *les désirs*. Mielenliikkeet ilmaistaan sanalla *transports*, jolloin viitataan muun muassa ns. elonhenkien liikkumiseen kehossa.

Yksittäisten henkilöiden fyysistä ulkonäköä ei kuvailla. Emme koskaan saa tarkalleen tietää, miltä Orfeuksen ajatellaan näyttäneen tai millä tavalla kaunis Eurydiken ajatellaan olleen. Hiusten väriä tai yksilöllisiä kasvonpiirteitä ei kuvata sanallisesti. Sankari on yleensä ottaen jalo, *généreux*, valitettavan usein uskoton, *inconstant*, ja oikullinen, *volage*. Sankarittaret ovat kauniita (*belle*) ja usein hyvin julmia (*cruelle*). Myöskin jumalien ulkonäkö jää arvoitukseksi. Vaikka 1700-luvun kantaattirunolle on tyypillistä herkistyä tietyille ihmiskohtalolle, on kuvattu ihminen tai jumala läsnä lähinnä ideatasolla, ikään kuin ihmisen tai jumalan ääriviivoina, vailla yksittäisen henkilön erityisominaisuuksia.

Vaikka realistisuuteen tai konkretiaan ei pyrittykään, piilee kantaattirunon ilmaisuvoima nimenomaan niiden hienovaraisesti herättämissä mielikuvissa. Laulettava teksti on aina erilainen kuin lausuttu tai luettu teksti. Musiikki sallii teksteille tietyn naiiviuden ja korostuneen runollisuuden, joka lausuttuna kuulostaisi banaalilta. Kantaatissa *Les Heureux Epoux* nuoripari saatetaan avioliiton satamaan Amarin ja tämän äidin Venuksen siunauksella.

Runossa avioparin tulevaa onnea verrataan faunien ja nymfien sekä paimenien ja paimenettarien väliseen rakkauteen. Venuksen ja hänen poikansa Amarin vierailu lehdossa viittaa Kytheraan, rakkaudelle omistettuun paratiisilliseen saareen, jonka uskottiin olevan Venuksen koti.

*Les Oiseaux épris d'un beau zèle
Ranimèrent leurs tendres voix,
Les Faunes d'un ardeur nouvelle
Suivirent les Nymphes des bois.
Plus d'une Bergère sauvage,
Aux yeux de son Amant surpris
S'aperçût que dans ce bocage
Vénus étoit avec son fils.*

Linnut taas riemukkaasti
elähdyttävät suloiset äänensä,
Faunit uuden hehkun sytyttäminä
seuraavat metsän nymfejä.
Jopa villi paimenetar
hämmästyneen rakastajansa silmien edessä
huomaa, että tässä lehdossa
Venus kävi vastikään poikansa kanssa.

(Danchet sit. Bachelier [1728] 1992, 113.)

Lähteet:

Aikio, A. & Vornanen, R. 2000. *Uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava.

Alembert, J. (Le Ronde de) [1751-1772] 1966-1990. Hakusana Affection. Teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

Anthony, J. 1974. *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Anon. 1968. *Ad C. Herennium : de ratione dicendi (rhetorica ad Herennium)*. Käänt. H. Caplan. London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ariés, P. & Duby, G. 2001. *Omassa Huoneessa*. Suom. J. Ilmakunnas. Jyväskylä: Gummerus.

Aristoteles. 1991. *Politiikka*. Suom. A. M. Anttila. Jyväskylä: Gummerus.

—. 2000. *Runousoppi*. Suom. P. Hohti. Helsinki: Gaudeamus.

Aspelin, G. 1995. *Ajatuksen tiet*. Suom. J. A. Hollo. Porvoo: WSOY.

Auster, P. 2002. *Illuusoiden kirja*. Suom. E. Jukarainen. Jyväskylä: Gummerus.

Bachelier, J. (toim.) [1728] 1992. *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Bacilly, B. [1679] 1993. *l'Art de bien Chanter*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Bacon, H. 1995. *Oopperan historia*. Helsinki: Otava.

Baker, N. K. & Hanning, B. R. (toim.) 1992. *Musical Humanism and it's Legacy, Essays in Honor of Claude V. Palisca*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Baron, J. H. 2001. Hakusana Air de cour. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Bartel, D. 1997. *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German baroque music*. Ensipainos 1985. Lincoln: University of Nebraska Press.

Batteux, C. 1753. *Les Beaux-Arts reduits à un même principe*. Leide: L'Imprimerie d'Elie Luzac.

Béllenger, Y. 1988. *La Pléiade, La Poésie en France autour de Ronsard*. Paris: Librairie Nizet.

Bérard, J.-A. [1755] 1984. *l'Art du Chant*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Blainville, C. H. [1754] 1974. *l'Esprit de l'art musical ou reflexions sur la musique et ses differentes parties*. NÄköispainos. Genève: Minkoff.

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

Brenet, M. [1896] 1998. *Sébastien Brossard Prêtre, Compositeur, Écrivain et Bibliophile*. Genève: Minkoff.

Brossard, S. De [1703] 1965. *Dictionnaire de musique*. Toinen painos 1705. NÄköispainos. Hilversum: Frits Knuf.

Brown, H. M. & Fenlon, I. 2001. Hakusana Académie de Poésie et de Musique. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Brown, H. M. & Freedman, R. 2001. Hakusana Chanson. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

—. 2001. Hakusana Vers mesurés à l'antique. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Buelow, G. J. 2001. Hakusana Affect, theory of the. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Burmeister, J. [1643] 1993. *Musical Poetics*. Käänt. ja selityksin varustanut B. V. Rivera. New Haven (Conn.): Yale University Press.

Butler, H. E. (käänt. ja toim.) 1996. Alkulause. Teoksessa M. F. Quintilianus *Institutioni Oratoria*. Suffolk: St. Edmundsbury Press Ltd.

Cahusac, L. de [1751-1772] 1966-1990. Hakusana Expression (Opéra). Teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. NÄköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

Campbell, J. 1972. *Mythology of our time/Schizophrenia-Inward Journey*. New York: The Viking Press.

Caplan, H. (käänt. ja toim.) 1968. Alkulause. Teoksessa Anon. *Ad C. Herennium : de ratione dicendi (rhetorica ad Herennium)*. Sarjassa *Cicero in twenty-eight volumes*. London, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Carabatea, M. 1997. *Greek Mythology*. Athens: Adam Editions.

Castrén, P. & Pietilä-Castrén, L. 2002. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.

Cayrou, G. 1924. *Dictionnaire du français classique*. Paris: Librairie Générale Française.

Chandler, B. G. 1975. *Rameau's Nouveau Système de musique théorique: An annotated translation with commentary*. Michigan: Ann Arbor.

Charles-Daubert, F. 1998. *Les libertins érudits en France au XVIIIe siècle*. Paris: Presses universitaires de France.

Christensen, T. 1994. *Rameau and the Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, A. 1981. *Music in the French Royal Academy of Sciences, a study in the evolution of musical thought*. New Jersey: Princeton University Press.

Dahlhaus, C. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. I. Oramo. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

—. 1987. *Contemplating music, source readings in the aesthetics of music*. Vol. I. Stuyvesant (NY): Pendragon Press.

Descartes, R. [1637, 1640, 1649] 1994. *Teoksia ja kirjeitä*. Suom. A. Hollo. Porvoo: WSOY.

—. [1649] 2005. *Sielun liikutukset*. Sarjassa Teokset osa IV. Suom. T. Kaitaro. Helsinki: Gaudeamus.

Dictionnaire de l'Académie Française 5ème édition. 1799. Paris: J.J. Smits et Ce. Imp-Lib.

Diderot, D. [1751-1772] 1966-1990. *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

—. [1830] 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Suom. M. Ecaré. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.

Dobbins, F. 2001. Hakusana Courville, Joachim Thibault de. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

—. 2001. Hakusana Baïf, Jean-Antoine de. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Dubos, J.-B. 1737. *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture 4^{ème} édition revûé, corrigée & augmentée par l'Auteur*. Paris: Pierre-Jeanne Mariette.

Dufourcq, N. (toim.) 1957. *Larousse de la Musique / tome premier*. Paris: Librairie Larousse.

Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. [1751-1772] 1966-1990. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

Faydit, P. 1705. *Rémarques sur Virgile et sur Homere et sur le poétique de l'écriture sainte*. Paris.

Fontenelle, B. Le Bovier de [1686] 1998. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Paris: GF Flammarion.

Fumaroli, M. 2001. Johdanto Les Abeilles et les Araignées. Artikkelikokoelmassa M. Fumaroli (toim.) *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Editions Gallimard.

Haapanen, P. 1990. Johdanto. Teoksessa M. T. Cicero *Brutus*. Käänt. ja selityksin sekä liittein varustanut P. Haapanen. Helsinki: Finn Lectura.

Haar, J. 2001. Hakusana Humanism. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Hanning, B. R. 1980. *Of Poetry and Music's Power*. Michigan: Ann Arbor.

Heiskanen-Mäkelä, S. 1989. *Euroopan kirjallisuuden valtavirtauksia*. Jyväskylä: Gummerus.

Henrikson, A. 1991. *Antiikin tarinoita*. Suom. M. Westerlund. Porvoo: WSOY.

Horatius Flaccus, Q. 1992. *Ars Poetica*. Toim. T. Oksala & E. Palmén. Helsinki: Finn Lectura.

Härmänmaa, M. & Vihavainen, T. (toim.) 2000. *Kivettyneet ihanteet*. Jyväskylä: Gummerus.

Jaucourt, C. de [1751-1772] 1966-1990. Hakusana Imitation. Teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

Joutsivuo, T. & Mikkeli, H. 2000. *Renessanssin tiede*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Jung, C. G. 1985. *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. Toim. A. Jaffé. Suom. M. Rutanen. Porvoo: WSOY.

Kaimio M. 1977. Aristoteleen estetiikka ja Runousoppi. Teoksessa A. Kinnunen & T. Oksala (toim.) *Antiikin estetiikka*. Porvoo: WSOY.

Kaitaro, T. 2003. Kielletyn retoriikat: kristilliset harhaopit ja uskontokritiikki uuden ajan alussa. Teoksessa M. Heinonen ja J. Tunturi (toim.) *Pahan tiedon puu*. Helsinki: Gaudeamus.

Kallinen, T. 1987. Diderot, valistus ja teatteri. Jälkisanat teoksessa D. Diderot *Näytelijän paradoksi*. Suom. M. Ecaré. Helsinki: Valtion Painatuskeskus.

Kinnunen A. & Oksala T. (toim.) 1977. *Antiikin estetiikka*. Porvoo: WSOY.

Kirnberger, J. P. [1771, 1776-1779] 1982. *The Art of strict musical composition*. Käänt. D. Beach & J. Thym. New Haven and London: Yale University Press.

Kortelainen, A. 2003. *Levoton nainen*. Helsinki: Tammi.

La Mettrie, J. [1747] 2003. *Ihmiskone*. Suom. T. Kilpeläinen. Tampere: Eurooppalaisen kirjallisuuden seura.

Lamy, B. 1741. *La Rhétorique ou l'art de parler*. Paris: Antoine-Claude Briasson.

Larousse de la musique 1957: ouvrage en 2 volumes. Toim. Norbert Dufourcq. Osat 1-2. Paris: Librairie Larousse.

Le Brun, C. [1680, 1698 ja 1727] 1994. *L'Expressions des passions, Correspondance et autres conférences*. Näköispainos. Maisonneuve et Larose: Editions Dédale.

Le Cerf de la Viéville, J.-L. [1705-1706] 1972. *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Leibniz, G. [1714] 1995. *Monadologia*. Suom. J. Siukonen. Helsinki: Gaudeamus.

Lilius, H. 1980. Antiikin jälkivaikutus taidehistorian ongelmana. Teoksessa H. Lilius, S. Lilja, H. Thesleff, P. Setälä, J. Suolahti ja E. Kämäräinen (toim.) *Antiikin Kulttuurihistoria*. Porvoo: WSOY.

Livius, T. 1994. *Rooman synty. (Ad Urbe I-III)*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Porvoo: WSOY.

Longos 1990. *Dafnis ja Chloe*. Suom. M. Kaimio. Porvoo: WSOY.

Lovejoy, A. O. 1960. *Essays in the History of Ideas*. New York: G.P. Putnam's Sons The Capricorn Books Edition.

Mallet, E. - F. [1751-1772] 1966-1990. Hakusana Expression (Belles-Lettres). Teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

Massip, C. 1989. Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully: the stakes of a collaboration. Teoksessa J. H. Heyer (toim.) *Jean-Baptiste Lully and the Music of The French Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mathiesen, L. 2001. Hakusana Ancient : Rhythm notation. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Mellot, J.- D. & Queval, E. (toim.) 1997. *Répertoire d'imprimeurs/librairies XVIe - XVIIIe siècle état en 1995*. Paris: Bibliothèque Nationale.

Mersenne, M. [1636] 1975. *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Näköispainos. Paris: Centre National de la recherche scientifique.

Monson, D. E. 2001. Hakusana Recitative. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary on music and musicians*. London: Macmillan.

Montagnier, J.-P. 1996. *Un Mécène-Musicien: Philippe d'Orléans, Régent (1674-1723)*. Zurfluh: Éditions Aug.

Montéclair, M. P. [1736] 1972. *Principes de Musique*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Le Nouveau Petit Robert 2003. Nouvelle édition du *Petit Robert*. Toim. P. Robert. Paris: Dictionnaires le Robert.

Oksala, T. 1986. *Homeroksesta Alvar Aaltoon*. Espoo: Weilin & Göös kirjapaino.

—. 2000a. Kreikan kirjallisuus. Teoksessa M. Kaimio, T. Oksala ja H. Riikonen *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. Helsinki: Yliopistopaino.

—. 2000b. Mitä on Klassinen, klassikko? Teoksessa M. Härmänmaa & T. Viha-vainen (toim.) *Kivettyneet ihanteet*. Jyväskylä: Gummerus.

Oksala, T. & Kinnunen, A. (toim.) 1977. *Antiikin Estetiikka*. Porvoo: WSOY.

Oksala, T. & Palmén, E. (suom. ja toim.) 1989. *Horatiuksen Oodeja*. Helsinki: Finn Lectura.

—. (toim.) 1992. Johdanto ja selityksiä teokseen F. Q. Horatius *Ars Poetica*. Helsinki: Finn Lectura.

Ovidius Naso, P. 1965. *Rakastamisen taito*. Suom. S. Heikinheimo. Helsinki: Weilin & Göös.

—. 1997. *Muodonmuutoksia. (Metamorphoseon Libri I-XV)*. Suom. A. Rönty. Porvoo: WSOY.

Palisca, C. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven and London: Yale University Press.

—. 1993. Johdanto. Teoksessa J. Burmeister *Musical Poetics*. Käänt. ja selityksin varustanut B. V. Rivera. New Haven (Conn.): Yale University Press.

—. 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.

—. 2001. Hakusana Camerata. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Parker, P. 1996. Définir la passion: corrélation et dynamique. *Seventeenth Century French Studies. Vol 18 (1996)*. Oxford: Oxford University Press.

Pascal, B. [1670] 1996. *Mietteitä*. Suom. M. Anhava. Porvoo: WSOY.

Penant, J. 1997. *François de Troy (1645-1730): peintures et gravures*. Paris: Somogy éditions d'art.

Perrault, C. 1989. *Mémoires de ma vie*. Toim. ja käänt. J. Zarucchi. Morgan: University of Missouri Press.

Platon 1999. *Faidros*. Sarjassa Teokset III. Suom. P. Saarikoski. Helsinki: Otava.

— . *Valtio*. Sarjassa Teokset IV. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

Quintilianus, M. F. 1996. *Institutioni Oratoria*. Käänt. H. Butler. Suffolk: St. Edmundsbury Press.

Rameau, J.-P. [1722] 1984. *Traité de l'Harmonie*. Näköispainos. Madrid: Arte Tripharia.

— . [1769] 1965. *Code de Musique*. New York: Broude Brothers.

— . [1726] 1975. *Nouveau Système de Musique Théorique et Pratique*. Käänt. ja toim. B. G. Chandler. Michigan: Ann Arbor.

Richelet, P. 1732. *Dictionnaire de la langue françoise Ancienne et Moderne*. Amsterdam.

Riikonen, H. 1980. Antiikin vaikutuksesta kirjallisuuteen. Teoksessa H. Lilius, S. Lilja, H. Thesleff, P. Setälä, J. Suolahti ja E. Kämäräinen (toim.) *Antiikin Kulttuurihistoria*. Porvoo: WSOY.

Rohou, J. 1991. Johdanto teokseen F. La Rochefoucauld *Maximes*. Paris: Librairie Générale Française.

Rousseau, J-B. [1728] 1992. Kantaattiruno *Bachus*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

— . [1728] 1992. Kantaattiruno *Circé*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

— . [1728] 1992. Kantaattiruno *Forges de Lemnos*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

— . [1728] 1992. Kantaattiruno *Europe et Jupiter*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

— . [1728] 1992. Kantaattiruno *Le Baiser*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

— . [1728] 1992. Kantaattiruno *Neptune et Amimone*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

— . [1728] 1992. Kantaattiruno *Thetis*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Rousseau, J-J. [1751-1772] 1966-1990. Hakusana Fugue. Teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

—. [1751-1772] 1966-1990. Hakusana Modulation. Teoksessa *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Näköispainos. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog).

—. [1768] 1969. *Dictionnaire de Musique*. Näköispainos. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung ; New York: Johnson Reprint Corporation.

Saint-Lambert, M. de [1702] 1974. *Prinçipes de Claveçin*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Sihvola, J. 2000. Selitykset. Teoksessa Aristoteles *Retoriikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Simonsuuri, K. 2002. *Ihmiset ja jumalat*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Sloan, L. H. 1990. *The Influence of Rhetoric on Jean-Philippe Rameau's solo vocal cantatas and treatise of 1722*. New York: Peter Lang Publishing Inc.

Spinoza, B. [1677] 1994. *Etiikka*. Suom. V. Oittinen. Helsinki: Gaudeamus.

Strunk, O. (toim.) 1981. *Source readings in music history*. Selityksin varustanut O. Strunk. Osat 2 ja 3. London: Faber & Faber.

Ståhl, A.-B. (toim.) 1997. *Unen kuvat/ jungilaista unen tulkintaa*. Suom. M. Rutanen. Helsinki: Otava.

Tatarkiewicz, W. 1970. *History of Aesthetics vol. I-II*. Varsova: Polish Scientific Publishers.

Thibault [1728] 1992. Kantaattiruno *Calypso*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

—. [1728] 1992. Kantaattiruno *Calisto*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

—. [1728] 1992. Kantaattiruno *L'Amour aveugle*. Teoksessa J. Bachelier (toim.) *Recueil de Cantates*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Tunley, D. 1997. *The Eighteenth Century French Cantata*. Oxford: Oxford University Press.

Vartaniam, A. 1999. *Science and Humanism in The French Enlightenment*. Charlottesville: Rookwood Press.

Vollen, G. E. 1970. *The French Cantata, a Survey and Thematic Catalog*. Väitösk. Texas, North Texas State University. Michigan: Ann Arbor.

Väisänen, R. 1978. Hakusana Metri. Teoksessa *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*. Helsinki: Otava.

Waite, W. G. 1970. Bernard Lamy, Rhetorician of the Passions. Teoksessa H. C. Robbins Landon & R. E. Chapman (toim.) *Studies in Eighteenth-Century Music*. London: George Allen and Unwin Ltd.

Walker, D. P. 1950. Musical Humanism in the 16th and early 17th Centuries. *The Music Review*, vol. II, no.1-3.

Wilson, B. & Buelow, G. J. 2001. Rhetoric and music. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.

Nuottilähteet:

Eighteenth Century French Cantata. 1990. New York: Garland Publishing, Inc.

Brossard, S. [1695] 1986. *Promodus musicalis ou Elévations et Motets à Voix seule avec la basse continue*, Paris: Fuzeau.

Airs de cour pour voix et luth [1603-1643] 1978. Paris: Publication de la société française de musicologie.

The Italian Cantata in the seventeenth century. 1986. New York & London: Garland Publishing.

Piirroksset ja valokuvat:

Le Brun, C. [1680, 1698 ja 1727] 1994. *La Colère*. Teoksessa C. Le Brun *L'Expressions des passions, Correspondance et autres conférences*. Maisonneuve et Larose: Editions Dédale.

Rigaud, J. [1736] 1997. *Vue du château de Sceaux*. Teoksessa J. Penant *François de Troy (1645-1730): peintures et gravures*. Paris: Somogy éditions d'art.

Karttunen, A. 2006. Valokuva Sceauxin linnan portista.

Michelin Green Guide to Paris 1996, Plan de Metro, Paris (yksityiskohta). Paris: Michelin et Cie.

