



**TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
ÅBO YRKESHÖGSKOLA**

**Opinnäytetyö**

**JOHN DOWLANDIN  
SOOLOLUUTTUMUSIIKKI -  
KITARISTIN NÄKÖKULMA**

**Pauli Pylkkö**

**Musiikin koulutusohjelma 2009**

Musiikin koulutusohjelma	
Pauli Pylkkö	
John Dowlandin soololuuttumusiikki - kitaristin näkökulma	
Musiikkipedagogi	Ohjaajat: Vesa Kankaanpää Jyrki Myllärinen
29. 4. 2009	Sivumäärä 37
<p>Tässä esseessä kuvaillaan ongelmia, joihin nykysuomalainen kitaristi törmää lähestyessään John Dowlandin soololuuttuteoksia. Ensimmäisen ongelman muodostaa varmaankin soitin, nykyaikainen konserttikitara, joka eroaa aika lailla renessanssin luutusta. Nykyaikaisena soittimena kitara helposti korostaa Dowlandin musiikissa sellaisia piirteitä, jotka eivät ehkä olisi päässeet esiin renessanssin aikana, ja työntää syrjään piirteitä, joita olisi tuolloin pidetty tärkeinä. Nykyaikainen konserttitilanne edellyttää taiteilijalta voimakasta ja omaperäistä tulkitsevää otetta, mikä olisi ehkä ollut vierasta renessanssin taide- ja taiteilijanäkemykselle.</p> <p>Myös Dowlandin musiikki eroaa rakenteeltaan ja tyyliältään meille tutusta klassis-romanttisesta musiikista. Dowlandin musiikissa on vielä jälkiä vanhasta vokaalipolyfoniasta ja neliäänisestä englantilaisesta laulusta, ja hänen soololuuttuteoksiaan voi olla helpompi ymmärtää, jos huomaa, että ne ovat eräänlaisia neliäänisiä lauluja, jotka on sovitettu luutulle. Itse asiassa eräistä soololuuttuteoksista löytyykin versio laulajalle ja luutulle, ja esseessä ehdotetaan, että tutustuminen Dowlandin soololuuttuteoksiin kannattaa aloittaa näistä teoksista. Ehkä juuri vanha vokaalipolyfoninen kerrostuma antaa Dowlandin musiikille sävyn, joka loitontaa säveltäjän henkilön ja tämän itseilmaisuhanun jonnekin taustalle.</p> <p>Dowlandin lauluihin tutustumista vaikeuttaa kuitenkin se, että renessanssin runouden aatemaailma on nykymusiikolle ja -kuuntelijalle varsin outoa, ellei hän sitten ole perehtynyt alkemiaan, astrologiaan ja humoraalioppiin. Sekä Dowlandin musiikkia että hänen runouttaan pidettiin jo hänen elinaikanaan melankolisena, ja esseen viimeisessä osassa tarkastellaan melankolian aatehistoriaa ja valotetaan Dowlandin runoutta sen avulla. Eroottista kaipausta ja itsetuhoista ahdistusta huokuvasta runoudestaan huolimatta Dowlandin lauluissa ei ole kyse runoilijan yksilöpsykologisten tilojen kuvailusta tai henkilöhistoriallisista tunnustuksista vaan yrityksestä sovittaa erotiikka osaksi kristillistä maailmankuvaa.</p>	
Hakusanat: John Dowland, renessanssin luuttumusiikki, neliääninen laulu, Englannin renessanssi, melankolia	
Säilytyspaikka: Turun ammattikorkeakoulun kirjasto	

Music	
Pauli Pylkkö	
John Dowland's music for solo lute - a guitarist's perspective	
Specialization line Music pedagogue	Instructors: Vesa Kankaanpää Jyrki Myllärinen
April 29, 2009	Total number of pages 37
<p>This essay deals with some of the main problems which a modern guitarist is bound to meet when he tries to approach John Dowland's solo lute music. First of all, the modern concert guitar differs considerably from the Renaissance lute. Also the concert institution has evolved since the Renaissance and changed the musician's role. Modern audience expects to hear a technically advanced interpretation which illustrates some new and unnoticed characteristics of the composition. This reduces music to a vehicle serving the interests of the composer's and performer's self-expression, and this would have been out of place in the Renaissance context.</p> <p>Some traces of English four-part song and old vocal polyphony can be noticed in Dowland's solo lute works too. This suggests that those of his songs of which Dowland composed also a solo lute version might cast light upon his solo lute music in general. It seems that the somewhat 'anonymous' flair of Dowland's music can be traced back to its vocal-polyphonic background, and this makes it somewhat improper as a medium of self-expression.</p> <p>If the most natural way to approach John Dowland's lute music goes through his songs we have to understand their lyrics as well. This is not an easy task for a reader who isn't familiar with alchemy, astrology, ancient humorism and other departments of the Elizabethan world picture. Thus the last section of this essay deals with the history of Melancholy. Dowland's famous melancholy wasn't composed mainly to reflect the artist's mental state or to depict intimate details of his life story but belonged to the well known convention of artistic Melancholy. The musically and lyrically cultivated erotic longing and despair of his songs represented a philosophically motivated attempt to reconcile erotic impulses and erotic life with the framework of Christianity.</p>	
Keywords: John Dowland, solo lute music, four-part song, English Renaissance, Melancholy	
Deposit at: Library at the Turku University of Applied Sciences	

## SISÄLTÖ

<b>1</b>	<b>Alkusanat: Dowland - lähellä vai kaukana?</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>Dowlandin elämä: hyvä muusikko - keho salainen agentti</b>	<b>4</b>
<b>3</b>	<b>Luuttu ja nykyaikainen kitara</b>	<b>7</b>
<b>4</b>	<b>Dowlandin musiikin rakenteista ja tyylistä</b>	<b>16</b>
<b>5</b>	<b>Dowlandin laululyriikka ja melankolia</b>	<b>22</b>
<b>6</b>	<b>Kuinka aitoja olivat Dowlandin kyöneleet?</b>	<b>31</b>

## 1 ALKUSANAT: DOWLAND - LÄHELLÄ VAI KAUKANA?

Noin neljäsataa vuotta erottaa meidät John Dowlandista, hänen musiikistaan ja hänen aikakaudestaan, Englannin renessanssista. Hänen musiikkinsa vaikuttaa eloisalta ja viehättävältä välittömästäkin, ja usein ajatellaan, ettei kuuntelija, joka nauttii kuulemastaan, oikeastaan voi ymmärtää kuulemaansa väärin. Mutta riittääkö pelkkä välitön kosketus vanhaan musiikkiin, vai liittyykö välittömyyteen vaara, että sivuutamme huomaamatta jotakin oleellista? Jos soittaja ja kuuntelija jo nauttivat musiikista, voiko musiikin taustan tutkiminen, perehtyminen aikakauden musiikin rakenteisiin, tyyliin ja esitystapoihin, tarjota heille enää mitään oleellista? Ja jos tutkimista tarvitaan ymmärtämisen syventämiseen, niin kuinka pitkälle tutkimista kannattaa jatkaa? Olisiko meidän syytä tuntea Dowlandin aikakautta, sen ajatustapoja, kirjallisuutta ja filosofiaa, vai onko kaikki tuollainen vain turhaa akateemista hienostelua, joka ei tuo soittoon ja kuunteluun mitään laadullista parannusta?

Ehkä selviä vastauksia ei löydy, mutta kun ajallinen ja kulttuurinen etäisyys kasvaa, kasvaa myös väärinymmärtämisen vaara. Vaara ei Dowlandin kohdalla liene kovin suuri, mutta mitätön se ei ole, sillä Englannin renessanssin musiikki eroaa rakenteeltaan ja tyyliltään esimerkiksi meille paljon tutummasta klassis-romanttisesta musiikista. Miten voisimme pienentää vaaraa? Dowlandin soololuuttuteoksiin on jäänyt jälkiä vanhasta vokaalipolyfoniasta, jonka musiikillinen ajattelu ei nykykuuntelijalle eikä aina nykymuusikollekaan avaudu aivan itsestään. Vaikka Englannin renessanssin laulumusiikki muodostaa ehkä luontevimman kehyksen, missä myös Dowlandin soololuuttusävellyksiäkin olisi parasta kuunnella ja tarkastella, ei liene aivan selvää, että renessanssin laulumusiikki ja vokaalipolyfonia olisi tuttua sanokaamme 'tavalliselle' suomalaiselle kitaristille.

Myös soitin, jolla Dowlandia nykyisin paljon soitetaan, nimittäin nykyaikainen konserttikitara, eroaa melko paljon renessanssin luutusta. Kitaristista luutun ääni voi aluksi vaikuttaa hennolta ja ohuelta, mutta korva sopeutuu vaikutelmaan, ja kuuntelija

oppii arvostamaan tämän intiimin soittimen hienostunutta sävykirjoa jopa niin paljon, että ankaran ruokavalion jälkeen kitaran muhkeampi ääni voi äkkiä vaikuttaa liian suolaiselta tai imelältä. Sama vierauden vaikutelma voi syntyä, milloin Dowlandin lauluja esittää nykyaikainen lied- tai oopperalaulaja: ikään kuin äänen kuohkeaksi ja notkeaksi kouluttu voima olisi ristiriidassa musiikin viattomuuden kanssa. Vibrato joka sopii romanttiseen lieettiin, ei aina ole paikallaan Dowlandin lauluissa.

Jos Englannin renessanssin polyfoninen laulumusiikki on Dowlandin musiikin luontevin ympäristö, voi myös olla luontevinta aloittaa Dowlandin soololuuttuteosten tarkastelu niistä sävellyksistä, jotka tunnetaan sekä soololuuttu- että lauluversiona. Säveltäjä näet itse laati eräistä lauluistaan soololuuttusovituksia ja ilmeisesti sovitti eräitä soololuuttuteoksistaan lauluiksi. Dowlandin soololuuttuteoksia voi olla helpompi lähestyä, jos oppii huomaamaan, että niissä on paljon laulumusiikin piirteitä.

Päästäksemme lähemmäs Dowlandin luuttumusiikkia meidän olisi siis kuunneltava hänen laulujaan, mutta lauluja ymmärtääksemme tulisi meidän ymmärtää myös hänen laulujensa runoutta - varsinkin koska sen uskotaan olevan osittain hänen itsensä laatimaa. Tämä tehtävä ei ole helppo, sillä Englannin renessanssin aatemaailma on nykykuuntelijalla varsin vieras. Etäisyys Dowlandista nykykuuntelijaan on tässä kohdin ehkä suurimmillaan, ja myös väärinymmärtämisen vaara on ilmeinen. Niin helppoa kuin onkin samaistua siihen, miten Dowland käyttää sanaa "Love", on syytä olla varuillaan: Dowlandin käsitys rakkaudesta saattaa olla meille kuitenkin vieras, suorastaan outo. Dowland oli kuuluisa luuttuvirtuoosi ja ilmeisesti esitti itse myös laulujaan, mutta kun hän lauloi oman aikansa yleisölle, hän saattoi olla melko varma, että hänen kuulijansa tunsivat sanokaamme alkemiaa, astrologiaa ja uusplatonistista filosofiaa. Nykykuuntelijalle ne taas ovat lähes tavoittamattomissa. Aikalaiskuuntelijat olisivat myös osanneet tulkita hänen melankoliaansa, siis sitä musiikillista ja lyyristä affektia (karakttäriä), joka useimmiten liitetään Dowlandin taiteeseen. Vaikka Dowlandin laulut luokitellaankin 'maalliseen' musiikkiin, tuon ajan kuuntelijat lähes varmasti ottivat kristillisen uskontonsa hyvin vakavasti, ja välinpitämättömyyttä mikä nykyisin leimaa länsimaalaisen suhdetta uskonnollisiin kysymyksiin, olisi esiintynyt vain poikkeustapauksissa. Kun Dowland siis laulaa mieliaiheestaan, melankolisesta

rakkaudesta ja kaipuusta, sitä ei tulisi ymmärtää liian nykyaikaisesti yksilökeskeiseksi ja yksilöpsykologiseksi tunneilmaisuksi. Pikemminkin Dowlandin melankoliassa on eroottisesta sävystä huolimatta numeenisen kaipauksen sävy.

## **2 DOWLANDIN ELÄMÄ: HYVÄ MUUSIKKO - KEHNO SALAINEN AGENTTI**

John Dowlandista (1563?-1626) tiedetään suurin piirtein yhtä vähän kuin William Shakespearesta (1564-1616), ja se mitä heidän elämästään tiedetään, ei yleensä ole kovin mielenkiintoista tai valaisevaa heidän taiteensa ymmärtämisen kannalta. Aikakautta leimasi paavinmielisten ja reformaation kannattajien välinen kiista, joka levisi teologiasta veriseksi valtapoliittiseksi taisteluksi, ja tunkeutui yhteiskunnan kaikille tasoille ja alueille. Molemmat puolueet tavoittelivat kruunua, juonittelivat toisiaan vastaan ja saivat tukea maan ulkopuolelta - katoliset varsinkin Espanjalta ja paavilta, reformistit puolestaan saksankielisen Euroopan ruhtinaskunnilta.

Kiista vaikutti myös Dowlandin elämään, sillä hän matkusti ensimmäistä kertaa seitsentoistavuotiaana ulkomaille Englannin ranskanlähettilään, Sir Henry Cobhamin, seurueen luutunsoittajana, ja kääntyi Ranskan vuosiensa aikana katolilaiseksi. Katoliset piirit mannermaalla kuhisivat kaikenkarvaista paavinmielistä juonittelijaa ja agenttia, ja poliittisesti naiivina henkilönä Dowland ei ilmeisesti osannut pitää sopivaa etäisyyttä hämäämiehiin ja tärveli maineensa reformistien silmissä. Dowland itse uskoi, että tämä esti häntä saamasta kuninkaallisen luutunsoittajan virkaa Elisabet I:n hovissa, mutta Diana Poulton, laajan Dowland-monografian (1972) kirjoittaja, jolta tässä esitetyt elämäkertatiedot ovat peräisin, pitää selitystä epäuskottavana. Syitä Dowlandin uran hajanaisuuteen on Poultonin mukaan etsittävä Dowlandin luonteen ailahtelevuudesta ja levottomuudesta (sivut 41-42).

Dowlandin poliittisen harharetken ansiosta tiedämme kuitenkin edes jotakin Dowlandin elämästä. Hän näet kirjoitti pitkän ja sekavan selittelykirjeen suojelijalleen Robert Cecilille, joka oli Elisabet I:n pitkäaikaisen neuvonantajan, William Cecilin, poika. Sir Robert nousi itsekin pääministeriä (secretary of state) muistuttavaan asemaan. Kirjeestä saa vaikutelman, että huono omatunto ja masennus on ajanut Dowlandin paniikitilaan, koska hän uskoo, että Englannin viranomaiset pitävät häntä katolisen liigan agenttina. Dowland oli äärimmäisen kunnianhimoinen muusikko, mutta hänestä ei koskaan olisi tullut vakavasti otettavaa juonittelijaa tai salaliittolaista. Poulton arvelee, että Robert Cecil, jolla tietenkin oli oma kätyriverkostonsa mannermaan hoveissa, tiesi jo ennen Dowlandin kirjeen vastaanottamista Dowlandin törmäilyistä enemmän kuin Dowland itse.

Varmaankaan Dowlandin poliittinen hölmöily ei parantanut hänen asemaansa Englannissa, joka Armadasta saadun voiton (1588) jälkeen erottautui ja yksilöityi reformoiduksi kansallisvaltioksi. Englannin itsetuntoa kohensi saavutetun poliittisen riippumattomuuden lisäksi vilkastunut kansainvälinen kauppa ja kasvuun kiihtynyt talouselämä. Tässä ilmapiirissä syntyi mannermaisten vaikutusten kiihottamana kulttuurirenessanssi, jonka laatutasoa Englanti ei varsinkaan runouden ja draaman alalla ole sen jälkeen pystynyt enää saavuttamaan, saaticka sitten ylittämään.

Dowland oli kyllä jo elinaikanaan tunnettu ja arvostettu, varsinkin luuttuvirtuoosina, mutta Englannin renessanssin suurina vuosikymmeninä hänen uransa takelteli kotimaassa ja hän joutui usein etsimään työtilaisuuksia ulkomailta. Hän löysikin töitä Kasselista, Hessenin maakreivin, Moritzin hovista. Moritz oli alkoholisti ja taiteen suurpiirteinen suosija, joka muun ohella perusti saksankielisen Euroopan ensimmäisen hoviteatterin.

Dowland oli luultavasti jo ensimmäisellä Ranskan-matkallaan, siis hyvin nuorena, tutustunut ranskalaiseen laulutyyliin, varsinkin luutistina ja kitaristina tunnetun Adrian LeRoy'n *chanson*-musiikkiin. Mutta myös italialaiseen musiikkiin Dowland tutustui paikan päällä. Firenzessä vieraillessaan hän todennäköisesti tapasi tunnetun säveltäjän, Guilio Caccinin, jonka madrigaali *Amarilli, mia bella* muistuttaa haikeassa



melankoliassaan Dowlandin *lachrimae*-aiheisia teoksia. Caccini kuului Firenzessä vaikuttaneeseen *Camerata*-ryhmään (Poulton, 1972, sivut 199-204), johon kuului muusikkojen lisäksi musiikintutkijoita ja filologeja. Ryhmän tutkijajäsenet, esimerkiksi filologi Girolamo Mei ja musiikkiteoreetikko Vizenzo Galilei (kuuluisan fyysikon isä), yrittivät kirjallisten lähteiden perusteella rekonstruoida Kreikan klassisen kauden musiikkia, ja tulostensa perusteella sitten ohjata oman aikansa musiikkia kreikkalaiseen suuntaan. *Camerata*-ryhmä vastusti vanhanaikaisena ja taantumuksellisena pitämäänsä vokaalipolyfoniaa ja hyökkäsi kirjoituksissaan sitä vastaan. Ryhmän säveltäjä-jäsenet pyrkivät sävellyksissään toteuttamaan klassisen kauden kreikkalaisia ihanteita, mikä heidän käsityksensä mukaan tarkoitti homofonian korostumista polyfonian kustannuksella, siis esimerkiksi laulun korostumista madrigaalin kustannuksella; se tarkoitti myös laululyriikan kielen prosodisten ominaisuuksien kunnioittamista sävellystyössä. Vaikka Dowlandin irrottautuminen vokaalipolyfoniasta ei koskaan ollutkaan lopullista, hänen estetiikkaansa voidaan pitää englantilaistettuna sovellutuksena *Camerata*-ryhmän ideoista.

Tunnetuin vaihe Dowlandin elämässä alkoi, kun hän pääsi Tanskan kuninkaan, Kristian IV:n hovimuusikoksi Helsingöriin, Hamletin kaupunkiin. Myös Kristian IV oli niin alkoholisoitunut, että hänen vuoden 1606 valtiovierailunsa Englantiin, Jaakko I:n hoviin, lässähti holtittomaksi juopotteluksi ja paisui meheväksi skandaaliksi. Tanskan hovista Dowland sai potkut, ilmeisesti alkoholin väärinkäytön ja lukuisien poissaolojen takia - muusikolle ei tietenkään sallittu kuninkaan vapauksia. Hän palasi Englantiin ja jätti Tanskaan pinkan maksamattomia laskuja ja muita taloudenhoidon epäselvyyksiä. Huolellisten kirjureiden ansiosta tiedämme, että Dowland hoiti raha-asioitaan paljon huonommin kuin Shakespeare.

Dowland julkaisi neljä laulukokoelmaa ja laajan kamarimusiikkiteoksen "Lachrimae or Seven Tears" gamba-yhtyeelle ja luutulle. Vaikka hänen soololuuttuteoksensa olivatkin suosittuja jo hänen elinaikanaan, hän ei itse koonnut niistä mitään julkaisua. Niitä painettiin erilaisissa antologioissa, usein luvattakin, ja niiden käsinkirjoitettuja kopioita levitettiin ahkerasti. Tämä on aiheuttanut paljon päänvaivaa nykytutkijoille.

### 3 LUUTTU JA NYKYAIKAINEN KITARA

Nykykitara (niin sanottu klassinen konserttikitara) ei ole luutun soitinhistoriallinen perillinen. Nykykitaraa edelsivät renessanssin neli- ja viisikieliset kitarat, espanjalainen vihuela ja barokkikitarat, joiden kehityksen ja rappion historia kulkee luuttuperheen historian rinnalla. Aivan omia teitään eivät kitara ja luuttu kuitenkaan kulkeneet, sillä ainakin vihuelan viritys on sama kuin renessanssiluutun yleisin viritys (siis terssi on kolmannen ja neljännen kielen välissä, ei toisen ja kolmannen kuten nykykitarassa; Turnbull, 1976, sivu 11). Luutun historia katkesi tylästi barokin lopussa, kunnes alkuperäissoittimiin ja vanhaan esityskäytäntöön pyrkivä liike nosti luutun 1900-luvun jälkipuoliskolla unohduksista. Renessanssin ja barokin luutulle on kuitenkin kirjoitettu hyvin paljon korkealaatuista musiikkia, jota ei juuri kapean asiantuntijapiirin ulkopuolella tunneta, ja jos laajempi musiikkiyleisö pääsee sitä kuuntelemaan, on esittäjänä usein kitaristi. Vastaavasti barokkikitaralle ja vihuelalle sävellettyä musiikkia esitetään nykyisin useimmiten nykykitaralla.

Tulisiko vanhaa musiikkia, siis esimerkiksi Englannin renessanssin luuttumusiikkia, esittää nykykitaralla vai ei, on vaikea, ellei suorastaan ratkeamaton ongelma. Ongelma ei kuitenkaan ole tyypiltään uusi, vaan sen monia muunnelmia on pohdittu kulttuurintutkimuksen eri aloilla jo pitkään. Esimerkiksi humanistifilologit pohtivat jo Dowlandin aikana kääntämiseen liittyviä vaikeita ongelmia, ja erityisen polttavaksi ongelma koettiin Raamatun ja muiden vanhojen tekstien kääntämisen yhteydessä. Kääntäjän äidinkieli, tyypillisesti jokin eurooppalainen nykykieli, poikkeaa aika lailla Uuden testamentin koinee-kreikasta. Kääntäjän on toisaalta ilmaistava vanhan tekstin ajatus nykykielessä; toisaalta hän ei saa modernisoida ilmaisuaan niin paljon, että alkuperäinen ajatus tärveltyy. Tehtävä on vaikea tai jopa mahdoton, ja paraskin tulos yleensä vain likiarvoinen kompromissi.

Sekä kitaran vastustajilla että puolustajilla on käytössään hyviä perusteluja, eikä kiistalla ole yksiselitteistä ratkaisua. Kiistelevien osapuolten perustelut ovat kuitenkin

mielenkiintoisia, koska ne heijastavat erilaisia käsityksiä siitä, mihin musiikilla ja sen esittämisellä oikeastaan pyritään.

Kitaran vastustajista tunnetuin oli ehkä Igor Stravinski, joka jo varsin varhain, ennen vanhan musiikin renessanssia, otti kitaran esimerkiksi soitinkulttuurimme rappiotilasta. Robert Craftin kanssa laatimassaan haastatteluteoksessa (Stravinski, 1963, sivu 219) Stravinski ylistää luuttua "täydelliseksi" ja "persoonalliseksi" ja liittää kitaran soitinkulttuurin "yksinkertaistumiseen", siihen että taidemusiikin soitinvalikoima on varsinkin parin viimeisen vuosisadan aikana huomattavasti kaventunut. Stravinskin mukaan meillä on nykyisin (viime vuosisadan puolivälissä) käytössä rajoittunut määrä kovaäänisiä ja karkeita soittimia, kun taas vielä Bach saattoi käyttää kokonaisia soitinperheitä, esimerkiksi trumpettiperheitä ja pasuunaperheitä. Hänestä Bachin jousiorkesteri gamboineen, violinoineen ja piccoloselloineen "on parempi kuin meidän standardikvartettimme, jonka sello ei edes kuulu samaan perheeseen alttoviulun ja basson kanssa." Stravinski jatkaa: "Jos *oboe d'amore* ja *oboe da caccia* olisivat yleisesti käytössä, säveltäisin niille. Miten verrattomalla tavalla Bach käyttikään soittimia! On kuin hänen viuluosissaan tuntuisi hartsin tuoksu [...]"

Stravinski olisi varmaankin kuunnellut suurella mielihyvällä Dowlandin laajaa kamarimusiikkisarjaa *Lachrimae or Seven Tears*, joka on kirjoitettu gambayhtyeelle ja luutulle. Luuttuperhe oli yhtä rikas kuin gamba-perhekin, eikä luuttu renessanssin aikana ollut rakenteeltaan vakiintunut, vaan sen muoto, koko, kielten määrä ja viritystapa vaihteli maasta ja kaupungistakin toiseen. 'Tavallisen' luutun rinnalla kuultiin usein myös muita luutuntapaisia soittimia kuten orfarionia, teorbia, pikkuista mandorea ja myöhemmin suurta arkkiluuttua. Vastaavasti kitaraperhe tuotti erilaisia versioita suorastaan hillittömässä tempossa, ja jos palataan ajassa keskiajan suuntaan, varioi näppäilysoitinten rakenne ja viritys vieläkin villimmin.

Stravinski muotoilee ajatuksensa varsin kärkevästi, mutta ne ovat usein riippumattomia ja omaperäisiä. Jos Stravinski tahtoikin kuunnella vanhaa musiikkia vanhoilla instrumenteilla esitettynä, hän ei perusteluissaan vetoa ensisijaisesti

esityksen alkuperäisyyteen tai aitouteen. Hänestä vanhan musiikin soitinvalikoiman avulla tuotettu soitinmaailma on nykysoittimilla tuotettua soitinmaailmaa rikkaampi. Hän kadehtii menneiden vuosisatojen säveltäjiltä näiden rikasta soitinvalikoimaa ja pitää esimerkiksi "nykyaikaista sinfoniaorkesteria kolmisointuun perustuvan musiikin tuotteena" (sivu 217). Hän toteaaakin, että "oleellisesti harmoniselle yhtyeelle on erittäin vaikea kirjoittaa polyfonisesti."

Voimme kääntää Stravinskin väitteen kysymykseksi: voiko oleellisesti harmonisella yhtyeellä esittää ja harmonisella soittimella soittaa oleellisesti polyfonista musiikkia? Jos sanotaan, että vanhaa musiikkia tulisi esittää vanhoilla soittimilla, ei olla pelkästään haikailemassa alkuperäisyyden ja aitouden perään, vaan uudet soittimet voivat sopimattomalla soinnillaan ja teknisillä puutteillaan peittää tai häivyttää musiikillisia rakenteita ja ideoita, tai ainakin muuttaa ne toisiksi. Luutun ja kitaran sointien ero voi tuntua pieneltä, mutta mitä tässä tarkoittaa eron koko? Nykykitaran sointi on kerta kaikkiaan nykyaikainen, ja jos sointi liittyy musiikkiin merkityksiä, korostaa toisia ja vaimentaa toisia, niin kitara voi liittää Dowlandiin 'väärää' tai ainakin uusia, Dowlandille vieraita, merkityksiä, ja vaimentaa vanhoja.

Mitä nämä 'väärät', vieraat tai uudet merkitykset voisivat olla? Tyypillisin uudempi kitaramusiikki tai kitaralla esitetty musiikki, esimerkiksi iberialainen romantiikka, sanokaamme Albénizin ja Tárregan musiikki, on romanttisuudessaan yksilökeskeistä ja esittäjäkeskeistä. Tämän musiikin esittäjä on aina Esiintyvä Taiteilija, joka tuo omalla tulkinnallaan merkittävän panoksen esitetyn teoksen kokonaisuuteen. Esiintymislavalle yksinään nouseva kitaristi on eräänlainen sankari, jolta odotetaan suurta suoritusta. Odotukset kohdistuvat ainakin siihen, mitä soittaja saa irti usein tutuksi tai jopa kuluneeksi käyneestä teoksesta. Esittävä säveltaide voidaan nykyisin suorastaan määritellä siten, että siinä tulkitsija yrittää löytää tutusta sävellyksestä piirteitä, joita siinä ei aikaisemmin ole huomattu - siis löytää jonkinlaisen uuden ja omaperäisen tulkinnallisen näkökulman.

Vanha musiikki on teoskeskeisempää kuin uusi. Esitystilanteessa teos korostui jo siitäkin syystä, että noihin aikoihin esitettiin lähes aina vain aikakauden omaa, siis

uutta (sic) musiikkia. Tällöin muusikko oli enemmän musiikin palveluksessa oleva käsityöläinen kuin nykyaikainen, kykyjään esittelevä tutun musiikin sankaritulkitsija. Voiko vanhan musiikin esittäjä nykypäivänä enää palata viattomuuteen, siis päästä takaisin teoksen taakse, irti roolistaan, joka tekee hänestä itseään ilmaisevan - ellei suorastaan teoksen eteen tunkeutuvan - tulkitsijan?

Elisabetin Englannissa ammattimuusikot olivat käsityöläisiin rinnastuvia porvareita. Heidän työnantajansa kuuluivat yleensä maksukykyiseen aatelistoon, jonka makuodotuksia muusikoiden oli tyydytettävä. Muusikoilta edellytettiin kyllä melko hienostuneita tapoja, siis maallisen ja kirkollisen ylimystön elämäntavan tuntemusta, mutta he kuuluivat kuitenkin aatelistoa palvelemaan henkilökuntaan. Tästä syystä emme tiedä Dowlandista henkilönä juuri mitään. Porvariston edustajat eivät olleet siinä mielessä henkilöinä - eivät ainakaan julkisuuden henkilöinä - olemassa, että heidän elämänvaiheensa olisi esimerkiksi kirjattu muistiin. Tämä käsityöläisen nimettömyys koski noihin aikoihin myös muiden taiteenalojen edustajia. Myöskään Shakespearesta ei henkilönä oikeastaan tiedetä mitään kertomisen arvoista, samalla kun lähes jokainen aatelinen mitättömyyskin kirjoitutti elämäkertansa. Shakespearen elämästä on tietenkin myöhemmin kirjoitettu paksuja teoksia, joista eräs uusimmista on suomeksikin saatavilla (Greenblatt, 2008), mutta nämä teokset perustuvat kokonaan spekulatiolle: Jos Shakespeare kävi koulua Stratfordissa, niin hän todennäköisesti kävi sitä-ja-sitä koulua, koska oli tapana, että ne Stratfordin porvariston pojat, jotka ylipäätään pääsivät kouluun, kävivät tätä koulua. Ja niin edelleen.

Kitara soittimena liittyy vahvasti romanttiseen (varsinkin iberialaiseen kansallisromantiikkaan) ja sitä uudempaan musiikkiin, missä tulkitsijan näkemykset ja henkilökin on voimakkaasti esillä. Kun soitamme Dowlandia kitaralla, emme voi noin vain sulkea pois tätä kitaran soitinluonnetta ja kitaran sointiin liittyvää historiaa. Itse asiassa on epäselvää, voimmeko estää esittäjän roolin modernia korostumista, vaikka soittaja ottaisi kitaran sijasta käteensä renessanssiluutun tarkan kopion ja soittaisi Dowlandia mahdollisimman paljon Elisabetin ajan esityskäytäntöä seuraten. Niin

mahtava on odotusten mahti, että se voi pakottaa meidät kuuntelemaan luutunsoittajaakin kykyjään esittelevänä tulkitsijana.

Kitaran puolustaja voi myöntää, että kitara ja muut uudet soittimet ehkä hieman hämärtävät joitakin renessanssin musiikin piirteitä, mutta hän varmaankin lisää, että kitara ja uudet soittimet samalla tuovat soitto- ja kuuntelukokemukseen jotakin aivan uutta: uudenlaista dynamiikkaa, soinnin loistoa, säkenöiviä juoksutuksia, rytmistä jänteveyttä, ehkä suorastaan arkkitehtonista rakennetta. Ehkä kitara soittimena tosiaankin on siinä mielessä hieman harmonisempi - käyttääksemme Stravinskin ilmaisua - että kitaran otelaudalla kahden vierekkäisen nauhan väli on varsinkin alemmissa asemissa niin suuri, että se voi vaikeuttaa äänenkuljetusta, erityisesti milloin sävellys on kirjoitettu voimakkaan polyfonisesti, siten että basso ja väliäännetkin seuraavat kukin omaa itsenäistä melodialinjaansa. Ehkä luuttu selviää polyfoniasta luontevammin. Mutta näitä kitaran rajoituksia korvaa mahdollisuus herkutella muhkeilla apoyando-tehoilla, joilla kitaristi voi sävyyttää yleisöä pienintä hieman suuremmassakin salissa. Mutta ei riitä, että polyfonian hienouksien esiin nostaminen on luutulla hieman helpompaa kuin kitaralla, vaan luutun puolustajan pitäisi pystyä osoittamaan, että polyfonian hienouksien korostaminen on kitaralla hyvin vaikeaa tai suorastaan mahdotonta, siis ettei se oleellisissa kohdissa onnistu lainkaan.

Onko siis syytä uskoa, että luutistit saavat Dowlandia soittaessaan esiin oleellisesti enemmän polyfonian hienouksia kuin kitaristit? Arvioidessaan Dowland-levytyksiä Matti Suurpää (1986, sivu 69) sanoo suorasukaisesti: "Kitara on hyvä luuttumusiikin esitysväline." Vaikka Suurpää kehuu usein myös luutisteja, saa vaikutelman, että hänen kokonaisarvionsa kallistuu kitaran puolelle. Mutta tekstistä ei käy selville, kallistuuko hänen arvionsa kitaran puolelle, koska kitara onnistuu nostamaan Dowlandin musiikista esiin piirteitä, joita luuttu ei saa esiin; vai koska kitaristit, joita Suurpää kuuntelee, sattuvat ylipäänsä miellyttämään Suurpäää 'parempina' muusikkoina? Siis suosiiko hän kitaristeja kitaran ominaisuuksien vai kitaristien ominaisuuksien takia? Kun hän sanoo eräästä luutistista, että tämä "koristelee

fantasian alun lähes kuulumattomiin", saa vaikutelman, että Suurpään mukaan kyse on luutisteille tyypillisestä heikkoudesta.

Kuitenkaan Suurpään mukaan luuttua ei tule soittaa kuin kitaraa, vaan luutistin on etsittävä oman soittimensa ydinsointia. Jos luutunsoittajilla onkin joitakin tyypillisiä heikkouksia, kuten oikeaoppisen kohtuuton korusävelten viljely selkeyden kustannuksella, niin luulisi, että tuollaisista 'heikkouksista' olisi melko helppo päästä eroon. Luutistien pienet heikkoudet eivät voi olla ratkaiseva esteettinen peruste suosia kitaraa.

Joskus luutunsoittajat vaativat soittimelleen enemmän tilaa musiikkikouluissa ja konserttiohjelmistoissa vetoamalla alkuperäisyyteen, siis siihen, että Dowland ja hänen aikalaisensa eivät soittaneet kitaraa vaan luuttua, ja että Dowlandin sävellykset on kirjoitettu luutulle. Tämä ei ole aivan sama perustelu kuin sanoa, että luuttu sopii Dowlandin musiikkiin paremmin, koska luuttu pystyy tuomaan Dowlandin musiikista esiin piirteitä, jotka eivät pääse esiin kitaralla. Jälkimmäinen perustelu, siis vetoaminen siihen, että luutun sointi on eduksi Dowlandin musiikillisten ideoiden esiintuomiselle, on stravinskimainen ja vetoaa musiikin sisältöön tai merkitykseen, ja on tästä syystä vahvempi kuin suoraviivainen vetoaminen alkuperäisyyteen. Tässä sisältöpohjaisessa perustelussa on kuitenkin se erikoinen piirre, että kitaristi voi kääntää sen edukseen väittämällä, että juuri kitara, ei luuttu, onnistuu tukemaan parhaiten Dowlandin musiikillisten ideoiden välittämistä. Kitaristin ajatus jatkuu näin: Kitara uutena soittimena on 'kehittyneempi' kuin luuttu ja voi siten korostaa paremmin eräitä sellaisia musiikin piirteitä, joita Dowlandin ajan muusikot eivät pystyneet korostamaan, mutta joita he olisivat korostaneet, jos olisivat siihen pystyneet. Näinhän usein perustellaan Steinwayn käyttöä vanhan kosketinsoitinmusiikin esittämisessä: soitin on yksinkertaisesti niin paljon parempi kuin vanhat cembalot, klavesiinit ja fortepianot, että olisi tyhmää palata näihin soitinhistorian ohitettuihin kehitysvaiheisiin.

On hauskaa, että itse asiassa luutistit voisivat uudelleen vedota analogiseen perusteluun ja ehdottaa, että renessanssin luuttua olisi lähde-telemaan 'parantelemaan'

soitinrakennusteknisillä uudistuksilla hieman siihen tapaan kuin nykykitaraa edelleen yritetään parannella. Tällä parantelulla pyrittäisiin esimerkiksi lisäämään luutun äänen voimaa ja kiinteyttä. Ei siis ole niin, että renessanssiluutun puolustaminen aina perustuisi siihen, että yritettäisiin tavoittaa ja korostaa niitä musiikin ominaisuuksia, joita renessanssin luuttutaiteilijat pitivät tärkeinä. Voidaan ajatella, että sekä luuttu soittimena että luuttutulkinnat kehittyvät, ja kehittyessään tuovat esitykseen uusia piirteitä, joita renessanssin luutistit eivät tunteneet.

Jos kysymys soittimen valinnasta palautuu kysymykseksi siitä, mitä musiikin piirteitä arvostetaan ja mitä halutaan korostaa, ei pyrkimyksellä alkuperäisyyteen ole itseisarvoa, vaan alkuperäisyys on arvokasta, jos se pystyy korostamaan joitakin sellaisia musiikin piirteitä, jotka uhkaavat jäädä modernin jalkoihin. Jotta voitaisiin ottaa kantaa perusteluihin, joissa vedotaan musiikin sisältöön, ja joita sekä luutistit että kitaristit ovat esittäneet, olisi tiedettävä, mitä ominaisuuksia toisaalta luutistit ja toisaalta nykykitaristit pitävät keskeisinä ja korostamisen arvoisina. Tämä keskustelu ei suinkaan ole tyhjänpäiväistä saivartelua tai henkilökohtaisten makutottumusten ruotimista vailla yleistä merkitystä. Se mitä musiikin ominaisuuksia pidetään oleellisina ja siis korostamisen arvoisina, on itse asiassa vastaus kysymykseen, miksi ylipäättään musiikkia, ja erityisesti vanhaa musiikkia, pitäisi soittaa. Se on siis vastaus muusikon elämänskysymykseen - käyttääksemme vanhanaikaista mutta osuvaa ilmaisua.

Jos esimerkiksi päämääränä on käyttää musiikkia esiintyvän taiteilijan tunneilmaisun välineenä tai materiaalina, mistä taiteilija voi 'luoda' oman, uuden tulkinnan, niin kitara luultavasti tarjoaa paremmat edellytykset korostaa Dowlandin musiikin niitä piirteitä, jotka tukevat tätä päämäärää. Niin viatonta Dowlandin musiikki ei ole, ettei siinä olisi näitä piirteitä.

Mitä päämääriä sitten luutunpuolustajilla olisi käytettävissä, jotta puolustelu ei jäisi satunnaiseksi vetoamiseksi makutottumuksiin tai vetoamiseksi alkuperäisyyteen alkuperäisyyden vuoksi? Mikä siis olisi luutunpuolustajan kannalta hyvä syy ylipäättään soittaa ja kuunnella vanhaa musiikkia, siten että luuttu ja luutun kaltaiset



vanhat soittimet olisivat korvaamattomia? Mikä vanhan musiikin ominaisuus puolustaa luutun ja muiden vanhojen soitinten valintaa?

Vanhasta musiikista pitäisi löytyä ominaisuuksia, jotka uudempi musiikki (esimerkiksi barokista eteenpäin) on menettänyt, mutta joita silti edelleen pidetään arvokkaina. Näiden ominaisuuksien menettäminen pitäisi osoittaa menetykseksi, ja lisäksi pitäisi osoittaa, että uusien soittimien käyttö tekee näiden ominaisuuksien esiintuomisen vaikeaksi ellei mahdottomaksi. Maitohampaiden menettämistä ei aina koeta menetykseksi. Siis jonkin varhaisemman vaiheen, esimerkiksi alkeellisena pidetyn vaiheen, ohittaminen ei välttämättä vielä ole menetys. Mutta jos varhaisemmassa vaiheessa on ollut jotakin arvokasta, jota vaille nykyinen vaihe on jäänyt, ja jonka tavoittaminen on vaikeaa tai jopa mahdotonta, niin ollaan tekemisessä menetyksen kanssa. On myös mahdollista mennä pitemmälle ja sanoa, että vanhalla musiikilla on ominaisuuksia, jotka ovat uuden musiikin ominaisuuksia parempia. Tämä tarkoittaa, että musiikin historia renessanssin jälkeen on ollut (ainakin joiltakin osin) taantumista.

Vanhan musiikin anonymiteetti, henkilökeskeisyyden poissaolo, voisi olla sellainen ominaisuus, jonka musiikki viimeistään barokin mukana menetti. Onko sattuma, että tämä ominaisuus jollakin tavalla liittyy polyfoniaan? Onko siis homofoniharmoninen musiikki aina tunne- ja itseilmaisumusiikkia? Henkilökeskeisyyden poissaolo tarkoittaa ainakin sitä, ettei vanhaa musiikkia ole sävelletty säveltäjän tai esittäjän itseilmaisun välineeksi, vaan musiikki palvelee muita voimia, esimerkiksi sellaisia, jotka liitetään uskonnolliseen kokemukseen tai missä on jonkinlainen mietiskelevä, harras tai ylevä (subliimi) luonne. Tietenkin vanhakin musiikki voi ilmaista iloa, rauhaa, kaipausta tai vaikkapa pastoraalista luonnontunnetta, mutta näidenkään affektien ja karaktäärien ei ajatella edustavan henkilöpsykologisia tunnetiloja. Vanha musiikki ei ole henkilön (säveltäjän, esittäjän, kuuntelijan) tunteen ilmaisua tai tunteen välittämistä. Vanha musiikki ei 'kommunikoi'.

Voi ainakin olettaa, että renessanssin kirkkomusiikkia voidaan kuunnella siten, ettei sitä vastaanoteta ensisijaisesti säveltäjän tai esittäjien taidonnäytteenä tai heidän

henkilökohtaisena itseilmaisunaan. Musiikki kyllä edustaa uskonnollista kokemusta, liittyy siihen tai on jopa osa sitä, esimerkiksi alistumista ihmistä ja hänen järkeään suuremman voiman valtaan, mutta kyse ei ole tietyn henkilön kokemuksista vaan ihmisen suhteesta jumaluuteen yleensä. Nykymaailmassa, joka on tärvelty sankarikultilla, nerokultilla ja tähtikultilla, tämän numeenisen affektin läsnäolo voidaan kokea suorastaan vapauttavana, kun muusikko ja yleisö voivat yksinkertaisesti keskittyä vain musiikin sisältöön.

Jos vanha musiikki voidaan tällä tavoin kokea merkitykselliseksi, niin meidän on luovuttava ajatuksesta, että siirtyessään kaudesta seuraavaan musiikki edistyy. Edistysajatus on keskeinen esimerkiksi Adornon musiikkiestetiikassa, missä musiikin edistys ja sosiaalis-poliittinen edistys kulkevat aina rinta rinnan. Jos musiikin historia käsitetään vain edistyksen historiaksi, niin vanhan musiikin esittämistä voi olla vaikea perustella: miksi soittaa musiikkia, jonka kehitystaso on jo ohitettu? Esittäminen palvelee tällöin korkeintaan museaalisia tai akateemisia päämääriä. Tuskin luutisti haluaa rajoittaa tehtävänsä näin ahtaaksi. Mutta kitaristi voi sanoa, että luutisti on tähän pakotettu, koska menneen aikakauden affekteja, siis vaikkapa hartautta, ylevyyttä ja pastoraalista elämäniloa, ei voida myöhemmin uudelleenlämmittää. Uudelleenlämmittämisessä paraskaan tulos ei ole tyydyttävä. Kitaristi voi ajatella, että taideteos on aina luotava tässä ja nyt, 'lämpimän' on aina oltava uutta, ja vanhan musiikin nuottilehti on tehtävä merkittäväksi ja eloisaksi nykyihmiselle, ja tässä tehtävässä kaikki keinot ovat sallittuja. Ja hän voi lisätä: 'väärän', siis uuden soittimen käyttö, on tässä välttämätöntä, koska mitään muuta aitoutta kuin eloisan esitystilanteen aitous ei ole olemassa. Emme voi rekonstruoida vanhaa musiikkia siten kuin se aikanaan esitettiin; emme ainakaan oleellisista osin, vaan rekonstruktio-yritykset koskevat aina vain sivuseikkoja. Koko rekonstruktion ajatus on virheellinen, koska soittimen oletettu alkuperäisyys ja korusävelten oletettu korrektiuus ei riitä, vaan meidän olisi myös vaihdettava vanhaksi muusikon ja kuuntelijan kokemusmaailma, käsitys ihmisestä, luonnosta, jumalasta ja musiikista, ja tämä on tietenkin mahdotonta. Miksi takertua sivuseikkoihin, kuten vibraton määrään ja laatuun tai dynamiikan luonteeseen, kun emme tiedä, miten vibrato ja dynamiikka renessanssin aikana koettiin ja mitä merkityksiä siihen liitettiin. Niin, ovela kitaristi voisi jopa sanoa, että

jokin fraseerauksessa tai tempon valinnassa tehty nykyratkaisu, joka tiedetään virheelliseksi renessanssin esityskäytäntöä koskevan tiedon valossa, voi nykyihmisessä saada aikaan kokemuksen, joka on sama tai oleellisesti sama kuin kokemus, jonka renessanssin vastaanottaja koki kuunnellessaan oman aikansa esityskäytännön mukaista esitystä.

Luutisti voi vastata tähän, että hän sallisi hyvinkin tuonkaltaisen kitaristisen tulkinnan, mikäli meillä olisi syytä uskoa, että renessanssin ja nykyvastaanottajan kokemukset todellakin ovat lähellä toisiaan, milloin edellinen kuuntelee luuttua ja jälkimmäinen nykykitaraa, mutta että käytännössä ne eivät juuri koskaan ole eivätkä voi olla lähellä toisiaan. Nykymusiikon käsitys musiikin esittämistilanteesta on niin vahvasti romantiikan muovaama, että henkilökeskeisyydestä ei voida luopua nykyaikaisen konsertti-instituution rajoissa. On valittava oikea soitin, mutta on purettava myös esitystilanteen konventiot, siis esiintyjien ja vastaanottajien odotukset, ja on tartuttava myös musiikin esittämisen perussyihin, ja muutettava niitä. On palattava esittämisen ideaan, missä suoritukseen tähtäävällä henkilöllä on nykyistä oleellisesti pienempi rooli. Niin, miksei mentäisi pitemmällekin: on todellakin muutettava muusikkoa ja kuuntelijaa, siis ihmistä, hänen odotuksiaan, uskomuksiaan ja tietojaan. Toisin kuin kitaristi ajattelee, tässä ei ole mitään lopullisen mahdotonta. Tämä muutos ei ole tarkalleen ottaen paluuta renessanssin kokemusmaailmaan, vaan pikemminkin nykykokemuksen puhdistamista ja perkaamista pahimmista vääristymistä, niin että nykyihminenkin voi kokea hartautta, iloa ja ylevyyttä ilman henkilöpsykologista painolastia. Ehkä on peräti muutettava nykymaailmaakin, kuten kitaristi ironisesti ehdotti. Jos se ei ole mahdollista, niin sitä pahempi nykymaailmalle.

#### **4 DOWLANDIN MUSIIKIN RAKENTEISTA JA TYYLISTÄ**

Dowlandin soololuuttuteosten musiikillista ajattelua voidaan parhaiten tarkastella osana laulumusiikin perinnettä. Englantilaiset kutsuivat tämän perinteen yleisintä

sävellystyyppiä 'neliääniseksi lauluksi' (four-part song tai ayre), ja se kukoisti jo ennen kun italialainen madrigaali rantautui Englantiin 1580-luvulla. Madrigaalista tuli ajan muoti-ilmiö, ja aluksi tuotettiin nopeassa tahdissa englanninkielisiä käännösmadrigaaleja italialaisista partituureista (Reese, 1959, sivut 819-822), kunnes myös englantilaiset säveltäjät, kuten Thomas Morley ja Thomas Weelkes, omaksuivat madrigaalimuodon ja muovasivat sitä englantilaiseen ympäristöön sopivaksi. Reese sanoo (sivu 822), että englantilainen madrigaali ei ole yhtä "esoteerinen" kuin italialainen, ja että Englannissa - toisin kuin Italiassa - sekä madrigaali että neliääninen laulu olivat suosittuja myös porvarispiireissä.

Vaikka italialainen vaikutus oli musiikissa ja runoudessa voimakasta, monet asiantuntijat, myös Reese, ovat sitä mieltä, että paras englantilainen madrigaali ja laulumusiikki säilytti oman etnis-kielellisen sävynsä. Sävy on erityisen voimakkaana Dowlandilla, ja ehkä tämä on yksi syy, miksi hänen laulujaan ei pidetä madrigaaleina. Rakenteellisesti rajanveto neliäänisen laulun ja madrigaalin välillä taitaa usein olla hankalaa, eivätkä kaikki kirjoittajat edes yritä sitä. Englantilainen etnis-kielellinen sävy on kotoisin kansanmusiikista, tyypillisesti vanhoista balladeista, ja varmasti myös englanninkielen prosodiasta, puheen melodioista ja rytmeistä. Myös Dowland käytti sekä lauluissaan että soololuuttuteoksissaan mielellään balladi-aiheita, ja laulusäveltäjä Dowland osasi seurata englannin luonnollisen puheäänien rytmejä ja melodioita. Kuuntelija saa vaikutelman, että laulumelodian intervallit ja rytmit usein matkivat lyriikan prosodiaa. Dowland sallii melodian linjan vapaasti seurata runon omaa melodiaa eikä pakota sitä ahtaaseen rytmikaavaan. Diana Poulton mainitsee (1972, sivu 257) ihailen, miten hienostuneesti ja herkästi laulun "Flow my tears" melodia myötäilee sekä sävelkorkeuden että rytmin avulla sanan 'infamy' poljennon nousua ja laskua. Ehkä tämänlaatuisen myötäilyn läsnäolo Dowlandin teoksissa sävyttää musiikinkin hieman englantilaiseksi: Koska puhemelodia ja sen rytmit, joita musiikin melodia seuraa, ovat englantilaisia, sävyttyy musiikkikin jotenkin englantilaiseksi.

Kuinka moderneja Dowlandin laulut sitten aikanaan olivat? Varmaankin hänen lyriikkansa aistilliset ja eroottiset aiheet kuuluvat renessanssin aatemaailmaan, mutta

homofonista hänen musiikkinsa ei sentään ole. Hänen laulujensa ja soololuuttuteostensa polyfonisuuden aste tosin vaihtelee paljon. Eräät balladit ja balladiaiheiset luuttusävellykset, kuten "Orlando sleepeth", eivät ole juuri muuta kuin soinnutettuja melodioita, kun taas toisissa lauluissa ja luuttuteoksissa kaikki äänet elävät itsenäistä elämää - ainakin jonkin aikaa. Myös soololuuttuteoksissa on voimakkaan polyfoniaa jaksoja, joissa säveltämisen esikuva on varmaankin ollut vokaalipolyfoniassa. Vaikka polyfonia astuu usein myös syrjään ja teos jatkuu jonkin aikaa homofonisesti, on monien keskeisten soololuuttuteosten musiikillinen ajattelu perusluonteeltaan polyfonista.

Erityisen modernina piirteenä pidetään sitä, että Dowland panee lauluissaan melodian myötäilemään runon puhemelodiaa. Tämä esteettinen ihanne saattaa olla kotoisin Italiasta, tarkemmin sanoen *Camerata*-ryhmältä, jonka jäseniin Dowland ehkä tutustui Italian-matkallaan. Claude Palisca sanookin (2006, sivu 124) suoraan joskin perustelematta, että Dowlandin laulut (airs) ovat saaneet vaikutteita *Camerata*-ryhmän ehkä tunnetuimmalta säveltäjältä, Giulio Caccinilta. Renessanssi-humanistit, jotka innokkaasti keräsivät ja käänsivät tekstejä antiikin Kreikasta, toivat taiteeseen maallisia aiheita, aistillisia kauneusihanteita ja suorastaan pakanallista elämäniloa. Esimerkiksi filologi Girolamo Mei (1519-1594) yritti hyvin puutteellisten lähteiden varassa selvittää, millaista musiikkia klassisen kauden Kreikassa oikeastaan soitettiin ja laulettiin. Hänen tutkimustuloksensa eivät aina olleet luotettavia, mikäli niitä arvioidaan nykytiedon valossa, mutta hän uskoi kuitenkin kreikkalaisen melodian myötäilleen luontevasti runon puhemelodiaa, ja tämä käsitys vaikutti paljon säveltäjiin ja muusikoihin, joiden kanssa hän teki yhteistyötä.

Koska Dowlandin soololuuttuteokset ovat musiikilliselta ajattelultaan niin lähellä hänen laulujaan, kannattaa hänen soololuuttuteostenkin tarkastelu aloittaa niistä luuttusävellyksistä, jotka tunnetaan myös Dowlandin laatimina lauluversioina. Diana Poulton on eräässä artikkelissaan (1951) esitellyt seitsemän tapausta:

1. "If my complaints could passions move" on lauluversio soololuuttusävellyksestä "Captain Digorie Piper's Galliard".
2. Laulu "Can she excuse my wrongs" esiintyy luuttuversiona ja muina soitinversioina nimellä "Earl of Essex Galliard".
3. Laulu "Awake Sweet Love" esiintyy soololuuttuteoksena yksinkertaisella otsikolla "Galliard".
4. Dowlandin ehkä tunnetuin laulu "Flow my tears" kulkee soololuuttuteoksena nimellä "Lachrimae Pavan".
5. Laulu "My thoughts are winged with hopes" tunnetaan soololuuttuteoksena "Sir John Souch's Galliard".
6. Laulu "Now, o now I needs must part" tunnetaan soolosoitinversioina nimellä "Frog Galliard".
7. Laulu "Shall I strive with words to move" esiintyy soololuuttuteoksena nimellä "Mignarda".

Diana Poultonin (1972, sivu 135) mukaan luuttuteos "Captain Digorie Piper's Galliard" on luultavasti kirjoitettu ennen laulua "If my complaints could passions move". On jäänyt arvoitukseksi, miksi Dowland on omistanut soololuuttuteoksen hyvin huonomaineiselle merirosvolle. Digorie Piper (1559-n. 1590) ei nimittäin ollut Walter Raleighin kaltainen salonki- tai hovikelpoinen merirosvo, joka kaappasi vain vihollismaiden, Espanjan ja Portugalin, laivoja jossakin kaukana Uuden maailman vesillä, vaan oikea rosvo, joka joutui Englannin viranomaisten silmätikuksi ryösteltyään myös Tanskan, Hollannin ja Ranskan lipun alla purjehtivia kauppalaivoja. Diana Poulton (1962) toteakin lakonisesti, että nuorena kuolleen Digorie Piperin loppu tuskin oli rauhallinen.

"Captain Digorie Piper's Galliard" tunnetaan itse asiassa neljänä versiona: soololuuttuteoksena, laulajalle ja luutulle sovitettuna versiona, neliäänisenä lauluna (ayre) ja orkesteriversiona (luutulle ja gamba-orkesterille). Viideskin versio on mahdollinen: neliääninen laulu, jota luuttu myötäilee. Karkeasti ottaen laulajan ja luutun versiossa luuttu huolehtii neliäänisen laulun kolmesta alimmasta äänestä (altosta, tenorista ja bassosta), mutta tämä vastaavuus ei ole tarkka, sillä Dowland on kirjoittanut luutun osuuden luutulle sopivaksi. Koska orkesteriversio on kirjoitettu usein jopa yhdeksäänääniseksi, on mukana pakostakin paljon kaksinnettuja ääniä. Diana Poulton (1972, sivu 345) kuitenkin paheksuu sovittajia, jotka ovat olettaneet, että luuttu voidaan esityksessä jättää tarpeettomana pois. Poultonin mukaan luuttu on välttämätön, koska se esimerkiksi kaksinnuksillaan vahvistaa kulloinkin juuri ääntä, joka säveltäjän mukaan tarvitsee sillä hetkellä kaksinnusta.

Kun soololuuttuversiossa luutun on huolehdittava kaikista äänistä, on ymmärrettävää, että väliääniä on usein yksinkertaistettava, ja "Digorie Piper" onkin soololuuttuteoksena oikeastaan kolmiääninen (ylä-ääni, väliääni, basso). Luuttuversion perustana on kolme nelisäkeistä periodia, joista kutakin seuraa nelisäkeinen muunnelmä: AA'BB'CC'. Tyypillisesti muunnelmä vain hieman koristelee alkuperäistä melodiaa ja tihentää sen rytmejä. Poulton kutsuukin muunnelmia usein vain aiheen 'dekoraatioksi' (decoration).

Soololuuttuteoksen vokaalipolyfonisesta taustasta kielii runsas imitaatio. Toisesta tahdistä lähtien väliääni imitoi ylä-ääntä, ja kolmannessa tahdissa basso yhtyy imitointiin. Kaanonista ei kuitenkaan ole kyse, sillä imitointi on molemmilla kerroilla tarkkaa vain kahden tahdin ajan. Tarkka imitointi loppuu siis neljännessä tahdissa, minkä jälkeen väliääneen ilmestyy uusi kaunis aihe muiden äänten lähinnä säestäessä. Muunnelmassa (A) muuntelusta huolehtii enimmäkseen ylä-ääni; muuntelu alemmissä äänissä on vähäisempää joskaan ei olematonta. Seuraavassa osassa, B, esitelläänkin sitten taas uusi aihe.

Laulu "If my complaints could passions move" eroaa soololuuttusävellyksestä "Captain Digorie Piper's Galliard" siten, että laulussa ei ole lainkaan muuntelua. Sen musiikillinen rakenne on siis yksinkertaisesti: AABBCC, joskin kussakin kertauksessa lauletaan runosta uusi säepari. Imitointia toki esiintyy jonkin verran. Esimerkiksi luutun basso imitoi kolmannessa ja neljännessä tahdissa pääaihetta, jonka laulaja esittää ensimmäisessä ja toisessa tahdissa. Laulajan osuus on hieman yksinkertaistettu versio soololuuttuteoksen ylä-äänestä (siis ilman soololuuttuversion muunnelmaperiodeja). Ilmeisesti rytmejä on helpotettu lauluäänelle sopiviksi. Soololuuttuversion muunnelmaperiodit, A', B' ja C', olisivatkin laulajalle hyvin vaikeita elleivät mahdottomia, eikä laulun tekstiä olisi helppo sovittaa niihin. Kaiken kaikkiaan soololuuttuversio on musiikillisesti hieman mutkikkaampi kuin lauluversio, vaikka lauluversio onkin aidosti neliääninen.

Poultonin (1972, sivu 229) mukaan soololuuttuteos "Earl of Essex Galliard" on muokattu laulun "Can she excuse my wrongs" pohjalta. Dowland saattoi kuitenkin antaa soitinversioille Essexin jaarliin viittaavan nimen vasta Elisabet I:n kuoleman (1603) jälkeen. Jaarlia näet pidetään - Poultonin mukaan perustellusti - runon "Can she excuse my wrongs" kirjoittajana, ja Elisabet allekirjoitti Essexin jaarlin, Robert Devereux'n, kuolemantuomion 1601. Tässä tapauksessa luuttuteoksen nimi viittaa siis laulun säkeiden kirjoittajaan ja epäsuorasti myös Elisabetin ja Robert Devereux'n mutkikkaaseen henkilökohtaiseen suhteeseen.

Se mitä edellä sanottiin soololuuttuteoksen ja laulun suhteesta, pätee pitkälti myös luuttuteoksen "Earl of Essex Galliard" ja vastaavan luuttulaulun "Can she excuse my wrongs" suhteeseen kuitenkin sillä varauksella, että ensimmäisessä periodissa soololuutun melodiaa on jonkin verran muunneltu suhteessa alkuperäiseen lauluun. Mutta edelleen luuttuversio on muotoa AA'BB'CC', kun taas laulu on suoraviivaisesti muotoa AABBCC. Molemmissa teoksissa esiintyy kuitenkin hauskaa rytmistä vaihtelua, kun tahtilajit 3/4 ja 6/8 vuorottelevat eloisasti. Etnistä sävyä korostaa se, että säveltäjä on molempiin versioihin ujuttanut väliäänneen tunnetun kansanlaulun "Shall I go walk the woods so wild?" aiheen. Luuttuteoksessa se esiintyy C- ja C'-periodien väliäännessä, ja lauluversiossa C-periodin luutun ylä-äännessä. Kuten



galliardissa "Digorie Piper" on muuntelu myös "Earl of Essex" -galliardissa lähinnä rikasta koristelua, siten ettei alkuperäistä säerakennetta muuteta. Esimerkiksi periodissa A on aina yhtä monta tahtia kuin muunnelmassa A'.

Dowland muokkasi nimettömäksi jääneestä soololuuttu-galliardistaan (Poultonin numeroinnissa 24.; Poulton, 1972, sivu 144) laulun "Awake sweet love". Galliard on kaksiosainen, siinä on hieman imitaatiota, muttei muuntelua. Myöskään tässä tapauksessa Dowland ei ole lauluversiossaan toistanut tarkasti luutun ylä-ääntä. Jo ensimmäisessä tahdissa lauluversion melodia eroaa luutun ylä-äänestä: Luutisti soittaa ensin kokoaskeleen alas ja sitten puoliaskleen, kun taas laulaja aloittaa alaspäin kulkevalla puoliaskleella, jota seuraa kokoaskel. Poultonin (1972, sivu 144) mukaan Dowland muutti lauluversiossa modaalisen asteikon duuri-asteikoksi korottamalla seitsemännen asteen säveltä (melodian toinen ääni) puolella sävelaskeleella, jotta melodia olisi kuulostanut nykyaikaiselta. Jos sekä lauluversio että luuttu-galliard ovat aikanaan olleet tunnettuja, on niistä voitu nauttia ikään kuin toistensa muunnelmina.

## 5 DOWLANDIN LAULULYRIKKA JA MELANKOLIA

Dowlandin musiikki ja runous yhdistetään melankoliaan. Jo Dowlandin aikalaiset pitivät hänen musiikkiaan ja runouttaan melankolisena, mutta nykyaikainen vastaanottaja ymmärtää toki 'melankolian' toisin kuin Dowlandin aikalaisvastaanottaja. Toisaalta ei ole itsestään selvää, että ainoa mielenkiintoinen tapa lähestyä Dowlandin melankoliaa edellyttää, että yritämme mahdollisimman tarkasti selvittää, miten Dowlandin aikalaiset melankolian ymmärsivät. Nykykuuntelijasta voi kuitenkin tuntua oudolta Dowlandin laulurunouden loputon kyynelehtiminen, kaipaus, ahdistus, valittelu, toivottomuus, kuolemankaipuu... Voisi jopa kärjistää: Dowlandin runoissa perustilanne on, että torjuttu rakastaja hautoo kyyneleet silmissä itsetuhoisia ajatuksia. Esimerkiksi laulussa "If my complaints could passions move" kertoja sanoo: "If Love doth make men's lives too sour,/ Let me not love, nor live henceforth."

Dowland siis omisti tämän laulun pohjana olevan soololuuttuversion tunnetulle merirosvolle, Digorie Piperille. Tarkemman tiedon puutteessa voidaan vain uumoilla, että aikalaiset tunsivat Digorie Piperin elämänvaiheet, ja osasivat yhdistää hänen itsetuhoisuutensa onnettomaan rakkaustarinaan. Onnettoman rakkauden aihe toistuu sitten muissa lauluissa lukemattomina muunnelmina.

Erityisen oudolta Dowlandin runojen itkuisen kuolemanhakuisuuden täytyy tuntua, jos noita sävyjä ja karaktäärejä tarkastellaan vain taiteilijan yksityisen sielunelämän ilmentäjinä, ja sivuutetaan se tieto, että melankolia oli taiteellinen perinne, tyyllisuunta tai konventio, jolla oli oma aatehistoriansa ja oma filosofiansa. Miten melankolinen Dowland jossakin nykypsykologisessä mielessä itse oli, ja missä määrin hän yritti välittää kuuntelijoille omaa melankoliaansa, on tässä valossa toissijainen kysymys, johon voi olla vaikea vastata jo pelkästään elämäkertatietojen niukkuuden takia. Tämä ei tarkoita, että meidän pitäisi rajoittaa tarkastelumme ainoastaan Dowlandin aikakauden melankolia-ideaan, sillä nykyaikaiset reaktiot - myös 'virheelliset', siis renessanssin kokemuksesta selvästi poikkeavat reaktiot - Dowlandin lauluihin voivat myös olla mielenkiintoisia.

Kaikki Dowlandin runous ei ole melankolista. "Fine knacks for Ladies" on hilpeä laulu, jonka sanoitus edustaa lähinnä niin sanottua katuäänten runoutta. Katujen, torien, verstaiden ja peltojen äänten ja huutojen lainaamisesta oli renessanssin Englannissa nimittäin kehittynyt kokonainen laululaji (street-cries songs, katso esimerkiksi Reese, 1959, sivu 832-833). Laulussa "Fine knacks" markkinoiden helppoheikki esittelee halpoja tuotteitaan ja elämänfilosofiaansa, jonka mukaan suurimmat aarteet ovat ilmaisia. Mutta eroottinen kaipaus, eroottiset ristiriidat ja ongelmat, ja niiden herättämä melankolia, on kyllä Dowlandin runouden keskeisin aihe. Jonkinlaisena yksilöpsykologisena tunnustuslyriikkana Dowlandin laulujen sanat jäävät silti lähes käsittämättömiksi, koska ahdistusta ja kuolemankaipuuta on kerta kaikkiaan ylettömästi. Aiheet käyvät ymmärrettävämmiksi, jos runoille hahmotellaan aatteellista taustaa alkemiasta, astrologiasta ja uusplatonismista, joita lähes kaikki Dowlandin kirjallisesti sivistyneet aikalaiskuuntelijat tunsivat, ja jotka muodostavat melankolian filosofian ja aatehistorian pohjan.

Tämä ei tarkoita, että runojen eroottinen sisältö jotenkin sivuutettaisiin. Ei, kyse on erotiikasta, mutta nykykuuntelijan kannalta hankalaa on, että renessanssin Englannin vastaanottajien käsitys erotiikasta ja tavasta, miten erotiikasta tulisi puhua, ei ollut nykyaikainen. Renessanssin aatemaailmassa ja kirjallisuudessa esimerkiksi kuolema ja erotiikka kietoutuivat läheisesti toisiinsa, ja sanoilla 'kill' ja 'die' viitattiin usein myös eroottisen suhteen intiimeihin käännteisiin. Niinpä kun laulussa "Now, o now, I needs must part" laulaja sanoo "Part we must though now I die,/ Die I do to part with you" ei kyse ole pelkästään matkasuunnitelmien tekemisestä. Vaikka eroottiset vihjaukset ovatkin joskus läpinäkyviä, ei eroottisella kaipauksella suinkaan aina ymmärretty vain yhden henkilön kaipausta toisen henkilön lähelle, siis kaipauksen odotettua täyttymistä tai pelättyä täyttymisen puutetta, vaan kyse oli henkilöä tai yksilöä suuremmista voimista ja niiden kohtaamisesta. Rakastettu ei ollut yksinomaan toinen henkilö vaan myös Rakkauden voiman ruumiillistuma ihmisen ja runoilijan elämässä. Runoilija kirjoittaakin rakkauden usein suurella alkukirjaimella, jolloin hän viittaa jumalalliseen voimaan tai sitä edustavaan mytologiseen olentoon. Rakastettu nähtiin tämän jumalallisen tai mytologisen voiman edustajana tavallisessa elämässä. Tämä rakkaus ei tietenkään ollut mitään kristillistä laupeutta tai vanhurskautta, vaan pakanallista energiaa. Kun sen kuvaamiseen käytettiin mytologista kieltä, ei sitä myöskään ymmärretty vain kirjalliseksi tekniikaksi - kuten nykykirjailijat ja nykyrunoilijat asian helposti ymmärtävät. Runoudella käsiteltiin polttavaa ongelmaa: miten käsitellä erotiikkaa kristillisyyden kyllästävässä kulttuuriympäristössä. Tämä edellytti, että pakanallinen energia, jota usein edusti antiikin mytologiasta lainattu olento, oli tulkittava uudelleen kristillisessä aateympäristössä. Näin eroottinen kaipaus ja kristillisesti tulkittu sielun kaipaus Jumalan yhteyteen lopulta samaistuivat. Tästä syystä Dowlandin laulujen perusasetelma, missä ahdistunut laulaja kuvailee menetettyä rakastettuaan, voidaan ymmärtää myös kristillisen sielun kaipaukseksi Jumalan yhteyteen. Eräissä runoissa, kuten laulussa "Flow my tears", kaipauksen kohdetta ei ole edes erikseen erotisoitu, vaan kuuntelija voi mielessään valita, mitä hän oikeastaan on kaipaamassa.

Tästä syystä erotiikka ei ollut ensisijaisesti henkilökohtainen ongelma vaan filosofinen, uskonnollinen ja aatteellinen ongelma - ja tietenkin taiteellinen ongelma. Melankolia oli eräs yritys sulauttaa erotiikka maailmankuvan kokonaisuuteen. Eroottisessa voimassa nähtiin toki myös aistillinen, intohimoinen ja raakakin ulottuvuus, mikä pulpahtaa esiin vaikkapa John Donnen soneteissa, mutta usein uskottiin myös, että eroottista voimaa voidaan jalostaa. Jalostaminen ei välttämättä Dowlandinkaan aikana tarkoittanut tukahduttamista, erotiikan aistillisen puolen torjuntaa, vaan erotiikan aistillinen puoli toimi pikemminkin jalostetun puolen energialähteenä. Tämä tarkoittaa, ettei jalostaminen ole mahdollista, ellei aistillisuutta ruokita, rohkaista ja viljellä samanaikaisesti kuin sitä jalostetaan. Dowlandin lauluissa voi kuulla tämäntapaista uskonnolliseen suuntaan jalostettua eroottisuutta. Kun laulun kertoja puhuu kuolemasta, hänellä voi olla yhtäaikaa mielessä sekä salainen kohtaaminen rakastetun kanssa että Jumalan kohtaaminen kuoleman jälkeen. Tätä voi nykyihmisen olla vaikea ymmärtää, koska erotiikasta on tullut toisaalta henkilökohtainen, yksilöpsykologinen ongelma (ns. parisuhdeongelma); tai seksuaalisuutta tarkastellaan biologisena tai lääketieteellisenä ilmiönä; ja tietenkin erotiikka on kaupallistettu ja tuotteistettu viihteeksi ja liikunnaksi vailla filosofista syvyyksulottuvuutta.

Melankolian aatehistoria ulottuu vähintäänkin toisella vuosisadalla eläneeseen lääkäri Galenos pergamonilaiseen, jonka mukaan ihmisen ruumiissa vaikuttaa neljä humoraalia eli elinnestettä: veri, keltainen sappi, lima ja musta sappi. Elinnesteiden suhteellinen osuus ihmisessä määräsi hänen temperamenttinsa, ja elinnesteiden tasapainon järkkyminen aiheutti sairauksia. Verevä ihminen on aktiivinen, ulospäin suuntautunut, optimistinen ja menestyvä; keltaisen sapsen valta tuottaa koleerisen, tulisen temperamentin; limainen ihminen on flegmaattinen ja hidas; ja mustan sapsen ihminen on melankolinen (kreikan *melas* tarkoittaa mustaa ja *kholee* sappea). Melankolisuuteen liitettiin tumma hiusten väri ja tumma ihon värisävy, synkkyys, alakuloisuus, myös köyhyys ja epäsosiaalisuus. Melankolinen tyyppi oli laiha ja luihu, taipuvainen rikoksiin, hulluuteen ja ihmisvihaan. (Melankolia-käsitteen historiasta, katso esimerkiksi Couliano, 1987, sivut 42-52, ja Yates, 1979, sivut 49-59)

Antiikin temperamenttityypit levisivät lukemattomina versioina arabialaisen sivistyksen välityksellä keskiajan Eurooppaan ja kuuluivat esimerkiksi Elisabetin Englannissa lähes jokaisen koulutetun ihmisen maailmankuvaan. Vuosisatojen mittaan lääketieteellisiin oppeihin liitettiin myös astrologiaa ja alkemiaa. Niinpä astrologit liittivät melankolian planeetta Saturnukseen ja alkemistit maa-alkuelementtiin. Taulukkona tyypit voidaan esittää näin:

veri - sangviinikko - Jupiter - ilma

keltainen sappi - koleerikko - Mars - tuli

lima -flegmaatikko - kuu - vesi

musta sappi - melankolikko - Saturnus - maa-aines

Melankolinen tyyppi ei siis ollut mikään mukava ihannehminen. Tyypillisiä melankolikkoja olivat huijarit, profeetat, vallankumoukselliset ja koronkiskurit. He ovat irstailuun asti intohimoisia mutta kontrolloivat itseään hyvin. Heillä oli kykyjä abstraktiin ajatteluun käytännön sovellutusten ulkopuolella.

Miten tämä kaikki liittyy Dowlandiin? Dowland itse piti itseään melankolikkona ja aikalaisten mukaan hänen taiteensa oli ennen muuta melankolista. Myös Diana Poulton sanoo, että Dowland korjaili eräitä melodioitaan saadakseen aikaan entistä melankolisemman vaikutelman; Poulton myös ihmettelee toisessa yhteydessä, miksi Dowland on antanut eräälle galliardilleen nimen "Melancholy Galliard", kun sama adjektiivi sopisi melkein jokaiseen hänen galliardiinsa. Ja kiistatta Dowlandin runoudesta ja musiikista huokuu ahdistusta, epätoivoa ja kaipausta. Keskiajan ja renessanssin musiikkiteoreetikot tunsivat melankolia-affektin, ja liittivät sen usein lyydiseen tai hypolydiseen kirkkosävellajiin. Muutkin moodit kelpasivat joskus, mutta juuri kukaan ei yhdistänyt melankoliaa, lamentoa tai surua dooriseen tai fryygiseen sävellajiin (Palisca, 2006, sivut 80-84). Dowlandin sävellykset liikkuvat jo duuri-molli-sävellajien maailmassa, mutta jälkiä kirkkosävellajeista näkyy siellä

täällä. Poultonin (1972, sivu 144) mukaan Dowland muunsi luuttu-galliardinsa melodian (miksolydydisestä) kirkkosävellajista d-duuriksi antaakseen laululle "Awake sweet love" nykyaikaisen sävyn.

Jotta melankolialle saataisiin esteettistä sisältöä, on mentävä hieman syvemmälle humoraalioppiin: elinnesteet nimittäin voivat tietenkin sekoittua ja saada aikaan lisäominaisuuksia. Jos mustaan sappeen lisätään sopivasti keltaisen sapan tulta, syntyy taiteelle ja muulle luovuudelle otollinen yhdistelmä. Taiteilijat ja muut nerot olivat humoraaliopin mukaan melankolikkoja, joiden elinnesteisiin oli tihkunut hieman keltaista sappea. Kärjistäen voisi sanoa, että taiteilijat ovat ihmisiä, joiden taipumusta hulluuteen ja rikoksiin on jalostettu hieman koleerisella hyökkäävyydellä ja uhollla (*furor*). Saturnuksen alla syntyneitä pidettiin yleensäkin onnettomina ihmisinä, eikä antiikissa ja keskiaikana ihmistä, jonka kohtaloksi lankesi taitelijan tai filosofin ura, pidetty onnekkana. Nerous oli sairautta muistuttava taakka, tosin taakkaa lievitti hieman keltaisen sapan kirvoittama kyky profetointiin, selvänäköisyyteen ja mielikuvituksen käyttöön. Mielikuvituksen liikahtaminen taas edellytti eroottista voimaa, joka puhtaalla mustan sapan melankolikolla ei ollut yhtä kehittynyt kuin sekoittuneella musta-keltaisen sapan melankolikolla.

Hamlet oli dowlandinaikainen kuva inspiroituneesta melankolikosta, joka potee heroista hulluutta, furoria. Ei ole vaikea kuvitella Hamletia laulamaan Dowlandin lachrimae-aiheelle sävellettyä laulua "Flow my tears". Laulu on syntynyt soololuuttuteoksen "Lachrimae Pavane" pohjalta, ja säilyttää luutun bassossa pavane-rytmin aiheen. Poultonin (1972, sivu 255-256) mukaan on todennäköistä, että Dowland laati itse sanat lauluversioonsa. Laulu oli jo Dowlandin elinaikana hyvin laajalti tunnettu Englannin ulkopuolellakin, ja monet aikalaiskirjailijat ovat viitanneet siihen. Erikoista laulussa on, ettei siinä missään suoraan sanota, että runon kertojan suru tai kaipaus olisi alkuperältään eroottista. Laulun runo korkeintaan vihjaa, että puhuja on ahdistunut, koska jokin mahti erottaa hänet rakastetusta. Oikeastaan runo kuvailee ahdistunutta tai masentunutta mielentilaa pikemminkin sellaisessa yleisfilosofisessa mielessä, jota paljon myöhemmin alettiin kutsua "eksistentiaaliseksi". Jos laulu sävyttyy torjutun tai hylätyn rakastajan ahdistuksen

kuvaukseksi, johtunee se siitä, että niin monet muut Dowlandin laulut ovat rakkauskärsimysten kuvausta.

Laulun avainsanana voi pitää sanaa "exiled":

Flow my tears, fall from your springs!

Exiled for ever let me mourn

Runon kertoja on siis ajettu maanpakoon, pois kotiseudulta, mutta tilanne voidaan tulkita myös siten, että hän kaippaa kotiseudulleen rakastetun luo. Hän on selvästikin menettänyt jotakin rakasta, jotakin, mikä on ollut syvästi tyydyttävää, ja minkä menettämistä hän häpeää. Mitä on menetetty, kuvaillaan niin epämääräisesti, että kuuntelija voi liittää siihen monenlaista aihetta: isänmaan, jumalan, rakastetun, kuolleen omaisen, lapsuuden tai nuoruuden, kauneuden... Laulu virittää, tai viritti ainakin aikalaisissa, perusmelankolian, surumielisyyden affektin, kaipauksen johonkin, mikä oli arvokasta, ja mikä on nyt menetetty. Jos affektille haluaa etsiä rinnastuksia lähempää omaa aikaamme, niin ensinnä tulee mieleen Schubertin "Winterreise" ja Wagnerin "Tristan ja Isolde" (esimerkiksi kolmannen näytöksen alku), mutta rinnastuksella on enemmän kirjallista kuin musiikillista pohjaa.

Aina ei Dowlandinkaan surumielisyys ole sysimustaa. Miellyttävämpiä surun sävyjä edustaa laulu "I saw my lady weep", missä kertoja, ehkä mies, on sitä mieltä, että rakkaussurut tekevät eräästä ihailusta naisesta entistä kauniimman. Valoisampi tunnelma löytyy myös laulusta "Awake, sweet love". Kertoja on voittanut kuolemankaipuunsa ("Despair did make me wish to die"), koska rakastettu on tällä kertaa vastannut hänen tunteeseensa ("If she at last reward thy love"). Yö on ohi, aamu on valkenemassa.

Itsenäisinä runoina Dowlandin laulujen sanat tuskin olisivat säilyneet vuosisadasta toiseen, ja eräät kiinnostavimmat sanoitukset hän onkin lainannut itseään etevämmiltä runoilijoilta. Laulun "Sweet, stay awile" sanoittajana pidettiin pitkään John Donne,

mutta nykytutkijat ovat skeptisiä. Runo on sen verran taidokas ja eroottisesti rohkea, ettei sitä kuitenkaan pidetä Dowlandin omana luomuksena. Se alkaa näin:

Sweet stay awhile, why will you rise?  
 The light you see comes from your eyes:  
 The day breakes not, it is my heart,  
 To thinke that you and I must part.

Diana Poulton sanoo (1972, sivu 296), että olipa runon laatija sitten kuka tahansa, Dowland luultavasti uskoi sen Donnen runoksi. Runossa on muuten piirteitä, jotka eivät sulje pois mahdollisuutta, että runon kertoja puhuttelisi miestä - tämä on tuon ajan runouden piirre, jota Kirsti Simonsuuri on laajasti kehitellyt Shakespearen sonettien suomennostulkinnoissaan, *Nautintojen ajan aarre* (2005).

On kuitenkin uskottavaa, että Dowland tunsi ja arvosti Donnen runoutta. Laulun "To ask for all thy love" sanoitus muistuttaa niin paljon John Donnen runoa "Loves Infinitesse", että Dowlandin uskotaan tässä tapauksessa vapaasti lainanneen Donnen aiheita ja ideoita (Poulton, 1972, sivu 294). Tekstin laatijan tunnistaminen ei ehkä tässä ole tärkeää, sillä runo on kuitenkin ajan tyylin mukainen. Se leikittelee sanoilla, ottaa kuvainnollisen merkityksen kirjaimellisesti ja kirjaimellisen kuvainnollisesti, ja päättyy paradoksiin:

You cannot euery day giue me your heart for merit:  
 Yet you will, when yours doth goe,  
 You shall haue still one to bestow:  
 For you shall mine when yours doth part inherit

Aikakauden kiihkeä poliittinen elämä ja sen merkkihenkilöt tunkeutuvat Dowlandin melankoliseen maailmaan laulussa "Can she excuse my wrongs". Tuon ajan ruhtinaat eivät nimittäin häpeilleet tarttua luuttuun ja laulaa rakastetulleen. Ja he lauloivat usein vieläpä omin sanoin, sillä musiikkia ja runoutta arvostettiin. Henrik VIII soitti luuttua ja jopa Elisabet I istuutui mielellään virginaalin ääreen. Musiikilla ja runoudella



ilmaistiin merkittäviä ajatuksia ja tunteita, joskus myös ajatuksia ja tunteita, joilla oli valtapoliittista painoa.

Laulun "Can she excuse my wrongs" sanoittajana pidetään Elisabetin serkkua, Essexin toista jaarlia, Robert Devereux'tä, (Poulton, 1972, sivut 227-228). Hän oli hovimies ja sotapäällikkö, jota kohtaan Elisabetin lämpimät tunteet eivät olleet yksinomaan äidillisiä. Heidän suhteensa oli räiskyvä, ja riitoja seurasi taas sovinto ja kiihkeiden rakkaus- ja mustasukkaisuuskohtausten vaihe. Diana Poulton (1972, sivu 226) kuvailee suhdetta sanoilla "tortured and tragic". Suhteen teki erityisin hankalaksi se, että Robert Devereux'n kunnianhimo suuntautui myös politiikkaan, ja hänessä nähtiin aina myös Elisabetin kilpailija. Lopulta Essexin jaarli sekaantui vallankaappaushankeeseen ja Elisabetin oli allekirjoitettava rakastettunsa ja serkkunsa kuolemantuomio.

Laulun "Can she excuse my wrongs" sanoitusta voidaan lukea tavallisenakin rakkauslyriikkana, mutta Diana Poultonin mukaan sanoille antaa omalaatuista lisämerkitystä se, että ne on luultavasti osoitettu sovinnon eleeksi Elisabetille jonkin riidan jälkeen:

Better a thousand times to die  
 Than for to live thus still tormented:  
 Dear, but remember it was I  
 Who for thy sake did die contended,

Tapahistorian valossa ei liene aivan mahdotonta, että Robert Devereux olisi jossakin tilaisuudessa itse esittänyt laulun Elisabetille, joskin tämä on pelkkää spekulatiota. Myöhempien tapahtumien - vallankaappausyrityksen ja mestauksen - valossa sanat saavat aivan uutta merkitystä. Jos Diana Poulton on oikeassa, tämä melko sovinnainen runo on itse asiassa tarkoitettu varsin vakavaksi puheenvuoroksi. Tässä runossa "she" ei viittaakaan vain Rakkauden jumalattareen vaan Elisabetiin, jota jo hänen elinaikanaan palvottiin suorastaan uskonnollisessa hengessä. Neitsytkuningatar samaistettiin neitsyt Mariaan, ja palvottu Elisabet nousi kansallisessa tietoisuudessa

valtion eheyden ja puhtauden symboliksi. Kiiwasluontoinen Devereux saattoi jonkin riidan jälkeen lähteä kiukuspäissään hovista osallistuakseen sotaretkelle, missä hän sitten uhkarohkeasti vaaransi henkensä isänmaansa, siis lopultakin Elisabetin vuoksi.

## 6 KUINKA AITOJA OLIVAT DOWLANDIN KYYNELEET?

Dowlandin kyyneleet eivät ole syntisen tai murheellisen kristityn kyyneleitä, eivätkä liity suoraan Kristuksen kärsimyksiin tai Marian suruun ristin juurella. Kristilliseen suruun voidaan yhdistää esimerkiksi Bachin *Chaconnen* (sooloviululle) kromaattisesti laskeva lacrimae-aihe; teos on kirjoitettu säveltäjän vaimon kuoleman jälkeen. Dowlandin kyyneleet ovat eroottisen kaipauksen kyyneliä: useimmiten rakastettu on syystä tai toisesta tavoittamattomissa. Aiheiltaan Dowlandin laulujen runot muistuttavat Shakespearen ja Donnen sonetteja mutteivät ole yhtä kiinnostavia, taidokkaita ja rohkeita kuin ne. Dowlandilla inspiroitunut melankolia, 'luova hulluus', liittyy siis täyttymättömän eroottisen kaipauksen herättämään hillittömään suruun. Kyse ei kuitenkaan liene yksilökeskeisestä, psykologisesta kaipauksesta vaan jonkinlaisesta 'kaipauksen maailmankuvasta', kokonaisvaltaisesta eroottisesta filosofiasta, uusplatonismista, missä eroottisella melankoliolla tavoiteltiin jotakin, mikä kohoaa yksilöllisyyden, arjen ja satunnaisuuden yläpuolelle.

Ehkä ei ole sattuma, ettemme tiedä Dowlandin henkilöstä juuri mitään. Dowlandin laulujen perinpohjainen ja pitkäjännitteinen eroottinen kaipauksen jalostaminen ja kehittäminen musiikin keinoin kohti uskonnollista kaipausta ei kuitenkaan selittyisi kokonaan säveltäjän henkilöhistoriasta tai säveltäjän psykologista. Eroottinen kaipaus hänen runoissaan ja musiikissaan siirtyy rakastetusta Naiseen yleensä, ja tästä lopulta Rakkauteen, rakkauden hengen jumalalliseen tai mytologiseen henkilöitymään. Kun runoilija Dowland lausuu "If my complaints could passions move" ja jatkaa: "Or make Love see wherein I suffer wrong", kuulee nykyvastaanottaja sanassa "Love" varmaankin ensin viittauksen runon kertojan rakastettuun. Mutta runossa on kyse

muustakin. Rakastettu henkilöi Rakkauden ylimaailmallista henkeä. Koska tämä henki voidaan tulkita kristilliseksikin, Dowlandin laulurunoudessa eroottinen kaipaus ja kristillinen kaipaus jumalyhteyteen samaistuvat.

Dowlandin laululyriikan henkilöttömyys, anonymiteetti, siis rakkausaiheen yleisfilosofinen luonne, sopii hyvin yhteen hänen musiikkinsa anonymiteetin kanssa. Dowlandin musiikillisen ajattelun yhteys vanhaan vokaalipolyfoniaan vapauttaa hänen musiikkinsa modernista henkilökeskeisyydestä, siis siitä että säveltäminen on itseilmaisua, ja että musiikin esitystilanteessa tulkitsevan esiintyjän rooli korostuu. Tästä syystä meidän ei tulisi nostaa Dowlandin taiteesta esiin vain niitä piirteitä, jotka ennakoivat tulevaa, eikä liioitella sen yhteyksiä nykyhetkiseen maailmankuvaan ja ihmiskuvaan. Dowlandin lauluissa on nykyaikaista (vanhasta vokaalipolyfoniasta poikkeavaa) se, että musiikin melodia myötäilee runon puhemelodiaa eikä siis tee väkivaltaa tekstin musiikillisille ominaisuuksille. Tämä nykyaikainen piirre lienee kotoisin *Camerata*-ryhmältä. Vaikka moderni henkilökeskeinen ihmiskäsitys ja ihmistyyppi oli parhaillaan kehkeytymässä Dowlandin elinaikana, ei Dowlandin lyriikka vielä ole henkilön itseilmaisua, psykologisten tilojen välittämistä vastaanottajalle. Aivan kuten Dowlandin musiikin juuret ovat vielä kiinni vokaalipolyfoniassa, on hänen ihmiskäsityksessään esimoderneja piirteitä, jotka ovat kotoisin alkemiasta ja astrologiasta, esimerkiksi humoraaliopista. Näiden esimodernien piirteiden taustalla lymyää siis myös aito kristillisuus, mihin eroottinen uusplatonismi oli sulautunut. Vaikka renessanssi-humanistit arvostelivatkin keskiaikaisen kristillisyyden monia piirteitä - varsinkin skolastiikan kirjoitustyyliä ja tapaa sokeasti luottaa vanhoihin kirjallisiin lähteisiin - on syytä muistaa, ettei heistä juuri kukaan hylännyt (ainakaan missään nykyaikaisen ateistisessä mielessä) kristillistä uskontoaan. Paul Oskar Kristeller (1964, sivu 11) korostaa esimerkiksi, että Italian renessanssin runouden ja filosofian isähahmo ja modernin ihmiskäsityksen keskeinen muovaaja, nimittäin Francesco Petrarca, oli harras kristitty. Tämän vahvistaa myös Petrarcan teos "Secretum" (noin 1358), joka on oikeastaan kuvaus kristillisestä kilvoittelusta. Teos ilmestyi vastikään suomeksi nimellä "Salaisuuteni ja nousu Ventoux'n vuorelle" (2008).

Dowland pysyy murheellisen rakkauden aiheessa niin sitkeästi, muuntelee sitä niin hartaasti, ettei yksilöpsykologinen selitys vaikuta uskottavalta: kukaan ei voi kärsiä näin pitkään samoista oireista. Tämä on herättänyt arveluja, että kyse olisi ironiasta, esimerkiksi uusplatonististen aiheiden parodioinnista. Näin herkästä aiheesta puhuttaessa voi tahattoman huumorin vaara ollakin lähellä, mutta Dowlandin rakkausrunouden tulkitseminen parodiaksi voi olla myös ele, millä nykykuuntelija suojelee itseään oudoilta ja pelottavilta ajatuksilta: on niin helppoa järkeistää ja maallistaa uusplatonistinen, alkemistinen ja astrologinen puhe vaarattomaksi irtaviksi. Toki noita aiheita pilkattiin myös Dowlandin aikana (esimerkiksi Ben Jonsonin komediassa *The Alchemist* vuodelta 1610), mutta ennen kuin lähdemme tälle maallistamisen ja nykyistämisen tielle, on hyvä muistaa, että filosofi Giordano Bruno poltettiin Roomassa kerettiläisenä, kun Dowland oli noin neljäkymmenen ikäinen. Ja vielä sata vuotta myöhemmin modernin luonnontieteen (mekaniikan ja astronomian) perusteiden luoja, Isaac Newton, tutki sitkeästi vuosikymmenien ajan uusplatonistista ja astrologista kirjallisuutta ja suoritti laajoja, järjestelmällisiä alkemistisiä kokeita salaisessa kotilaboratoriossaan. On syytä uskoa, että myös Dowland oli enimmäkseen tosissaan.

#### Lähteet

Couliano, Ioan P. 1984. *Eros and Magic in the Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press.

Greenblatt, Stephen 2008. *Shakespeare - Kuinka Williamista tuli Shakespeare*. Helsinki: Otava.

Kristeller, Paul Oskar 1964. *Eight Philosophers of the Renaissance*. Stanford, Kalifornia: Stanford University.

Palisca, Claude 2006. Music and Ideas in the sixteenth and seventeenth Centuries. Urbana ja Chicago: University of Illinois Press.

Petrarca, Francesco noin 1358. Salaisuuteni ja nousu Ventoux'n vuorelle. Suomentanut Laura Lahdensuu. Helsinki: Basam Books, 2008.

Poulton, Diana 1962. "Captaine Digory Piper of the 'Sweepstake'". The Lute Society Journal. Vol. 4, sivut 17-22.

Poulton, Diana 1951. "Dowland's songs and their instrumental forms" The Monthly Musical Review, sivut 175-180, syyskuu 1951.

Poulton, Diana 1972. John Dowland. London: Faber & Faber. Toinen, uusittu painos.

Reese, Gustave 1959. Music in the Renaissance. New York: W.W. Norton. Uusittu painos.

Simonsuuri, Kirsti 2005. Nautintojen ajan aarreaitta. William Shakespearen Sonetit. Helsinki: Yliopistopaino.

Stravinski, Igor 1963. Keskusteluja Robert Craftin kanssa. Helsinki: Kirjayhtymä.

Suurpää, Matti 1986. Neljätoista mestaria. Kirjoituksia levytetystä musiikista. Helsinki: WSOY.

Turnbull, Harvey 1976. The Guitar from the Renaissance to the Present Day. London: B.T. Batsford.

Yates, Frances A. 1979. The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. London: Routledge & Kegan Paul.