

Aili Heikkilä

SANAT ENNEN SÄVELTÄ

Yhteydet Aristoteleen mimesiksen ja G. Frescobaldin aarian *Così mi disprezzate* (1630) välillä

SANAT ENNEN SÄVELTÄ

Yhteydet Aristoteleen mimesiksen ja G. Frescobaldin aarian *Così mi disprezzate* (1630) välillä

Aili Heikkilä
Opinnäytetyö
Kevät 2021
Musiikin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Aili Heikkilä

Opinnäytetyön nimi: Sanat ennen säveltä – Yhteydet Aristoteleen mimesiksen ja G. Frescobaldin aarian *Così mi disprezzate* (1630) välillä

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistuslukuksi ja -vuosi: kevät 2021

Sivumäärä: 25

Tämä opinnäytetyö on jatkoa ensimmäiselle, antiikin filosofien musiikkikäsitteitä käsitelleelle, opinnäytetyölleni. Tavoitteena oli löytää Aristoteleen mimesiksen ja Frescobaldin aarian *Così mi disprezzate* välillä mahdollisesti havaittavia yhteyksiä. Aristoteleen (384–322 eaa.) *Runousoppi* ja sen sisältämä mimesis ovat tarjonneet minulle käytännön apua taiteen esittämisen ymmärtämiselle. G. Frescobaldin aaria *Così mi disprezzate* valikoitui vertailukohtaksi vanhan musiikin kiinnostukseni sekä Firenzessä Italian varhaisbarokkia käsittelevän vaihto-opiskeluni myötä. Tarve työlle syntyi halusta syventää ymmärrystä Italian varhaisbarokin sävellystyylistä sekä niistä historiallisista musiikillisista vaikuttimista, jotka ovat johtaneet kyseessä olevan tyylin käyttöön. Tutkimuksen aineistona on käytetty Aristoteleen *Runousopin* sekä *Politiikan* lisäksi pääosin G. Caccinin kirjasta *Le Nuove Musiche* (1602) olevia käännöksiä, muita Aristoteleen mimesistä käsitteleviä tekstejä, Sibelius-Akatemian yhteydessä toimivan Barokkiakatemian järjestämällä Italian varhaisbarokki -lyhytkurssilla 25.–27.9.2020 opittua tietoa sekä omaa empiiristä kokemusta aarian harjoittelemisesta yksin ja yhdessä muiden instrumenttien kanssa.

Päätuloksena tutkielmassa on, että G. Frescobaldin aarian *Così mi disprezzate* ja Aristoteleen mimesiksen välillä on hyvin vahva yhteys. Joitakin eroavaisuuksia on liittyen musiikin sävellystekniikoihin, mutta se, mihin musiikin esittämisessä halutaan ensisijaisesti kiinnittää huomio, näyttää olevan sama. Runo on molemmissa keskeisessä asemassa ja kaikki muu palvelee sitä: rytmi pohjautuu puhuttuun kieleen. Eroina ovat suhde harmoniaan, melodian arvottaminen musiikillisten elementtien hierarkiassa sekä resitatiivimaisten osien esitystavat.

Tämä tutkielma toimii alkukosketuksena aiheeseen niille, jotka haluavat perehtyä antiikin filosofien musiikkikäsitteiden vaikutuksiin Italian varhaisbarokin musiikissa. Jatkotutkimuksessa voisi syventyä laajemmin Aristoteleen teksteissä käsiteltävään harmoniaan sekä Italian varhaisbarokin musiikkiin. Lisäksi olisi hyvä kiinnittää huomiota Frescobaldiin ihmisenä ja säveltäjänä. Aineistoa voisi laajentaa italiantielisiin lähteisiin ja niiden käännöksiin. Olisi kiinnostavaa tutkia myös muiden antiikin filosofien vaikutuksia varhaisbarokin musiikkiin.

Asiasanat: Mimesis, Aristoteles, Italian varhaisbarokki, Frescobaldi, monodia, Le Nuove Musiche

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, BA, Option of Music Pedagogy

Author: Aili Heikkilä

Title of thesis: The Words Before the Notes – Affiliations between Mimesis of Aristotle and Aria *Così mi disprezzate* by G. Frescobaldi (1630)

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2021 Number of pages: 25

This thesis is a continuation of a previous thesis which considered the musical conceptions of ancient philosophers. As an aim of this thesis has been to find the possible affiliations between Mimesis of Aristotle and ancient the aria *Così mi disprezzate* by G. Frescobaldi. Mimesis contained in the *Poetics* of Aristotle helps to understand more deeply the presentation of art. The aria *Così mi disprezzate* by Frescobaldi was selected as a target of comparison due to the student exchange in Florence in the spring of 2020 regarding the Italian early baroque music as well as working on this aria with a singing teacher on that time. The need arose to deepen the understanding of the Italian early baroque composition style and the historical reasons behind this style of music. Along with Aristotle's *Poetics* and *Politics*, the following has been used as materials of this study: translations of the book named *Le Nuove Musiche* by G. Caccini, other texts of Aristotle's Mimesis, learned knowledge from the short course of the Italian early baroque by Baroque Academy of Sibelius Academy 25.-27.9.2020 and the thesis author's empirical experience in practicing the aria alone and with other instruments.

Main research result is that the affiliations between the aria *Così mi disprezzate* by Frescobaldi and Aristotle's Mimesis can be found quite much. There are visible some visible differences between them regarding composition technics of music, but the poetry is the most important element in both. All other elements (rhythm, melody and harmony) are based on the poetry and its beat. Differences are relationship with harmony, valuing a melody in a hierarchy of musical elements and presentations of recitative parts.

This study offers an initial contact to the subject to those people which are interested in deepening their understanding from the effects of musical conceptions of ancient philosophies to the Italian early baroque music. A further research could be deal with the harmony in the Aristotle's texts and deepen into the Italian early baroque music. In addition, it could be necessary to pay attention to G. Frescobaldi as a composer and a human. Materials of the research could be expanded to the Italian sources and their translations. It could be interesting to research the effects of other ancient philosophies on the Italian early baroque music, too.

Keywords: Mimesis, Aristotle, Early Baroque of Italy, monody, G. Frescobaldi, *Le Nuove Musiche*

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	ARISTOTELEEN MIMESIS	7
2.1	Mimesiksen tarpeellisuus	7
2.2	Mimesiksen toteutus.....	8
2.3	Runon ja musiikin suhde	9
3	LE NUOVE MUSICHE	11
4	G. FRESCOBALDIN AARIA COSÌ MI DISPREZZATE	13
4.1	Mimesiksen välineet	13
4.2	Mimesiksen kohteet.....	17
4.3	Mimesiksen tavat.....	18
5	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA	20
	LÄHTEET	23
	LIITTEET	25

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyöni on jatkoa aiemmin kirjoittamalleni työlle, joka käsitteli Pythagoraan, Platonin ja Aristoteleen käsityksiä musiikista. Ollessani vuonna 2020 opiskelijavaihdossa Firenzessä varhaisbarokin musiikin parissa nykyinen aiheeni alkoi hahmottua. Oppiakseni syvemmin varhaisbarokin musiikista syntyi tarve hahmottaa niitä historiallisia ketjuja, jotka vaikuttavat varhaisbarokin musiikillisiin ratkaisuihin. Muutoin musiikilliset aikakaudet ja niiden ilmiöt jäävät vain irrallisiksi, yksittäisiksi tietopalasiksi eivätkä jäseny loogiseksi perustaksi laajemmalle ymmärtämiselle ja tiedolle. Tarkastelen tässä opinnäytetyössäni yhteyksiä Aristoteleen mimesiksen ja varhaisbarokin (1600–1650) aikaisen Girolamo Frescobaldin aarian *Così mi disprezzate* (1630) välillä. Alkuun mietin sitä, onko aiheeni lainkaan relevantti, sillä näin kyllä yhteyksiä näiden kahden aihealueen välillä, mutten ollut kuullut kenenkään vertaavan niitä toisiinsa. Kerrottua pohdinnoista opettajalleni, professori Leonardo De Lisille, hän kannusti tarttumaan aiheeseen.

Perehtyessäni aiheeseen huomasin, että jo vuonna 1602 Giulio Caccini (1546–1618) on kirjoittanut kirjassaan *Le Nuove Musiche* kokevansa tarpeelliseksi luoda joitakin käytäntöjä laulumusiikin esittämiseksi, jotta aiemmasta, renessanssin musiikista poiketen voidaan musiikilla saada aikaan niitä vaikutuksia kuulijassa, joita antiikin filosofit ihastelivat (2020, 4). Myös barokkiakatemian kurssilla syksyllä 2020 Sibelius-Akatemian lehtori Annamari Pöhlö mainitsi kirjan keskeisenä lähteenä varhaisen barokin esityskäytännöistä ja niiden muutoksista siirryttäessä renessanssista barokkiin. Aristoteleen mimesis taas on kiehtonut minua vuosia, sillä se tarjoaa käytännönläheisen ja helposti omaksuttavan näkökulman musiikin esittämiseen. Olen koonnut aineistoni ja pohjatietoni Aristoteleen *Runousopin* sisältämän mimesiksen lisäksi pääosin Caccinin kirjaa *Le Nuove Musiche* koskevista käänöksistä, Aristoteleen *Politiikasta*, laulutunneilta Leonardo de Lisin kanssa sekä Barokkiakatemian Varhaisbarokin Italia -kurssilta, joka järjestettiin Suomessa vaihtoni jälkeen 25.–27.9.2020. Tarkasteluni pohjana toimii Aristoteleen määrittelemät raamit mimesiksestä: millä välineillä, mitä kohdetta imitoiden ja miten todellisuuden mimesis toteutetaan (Aristoteles 2012b, 159: 1447a). Välineinä ovat rytmi, melodia sekä runous yleensä, ei niinkään runomitta, jonka Aristoteles kirjoittaa yhdeksi keinoksi. Kohteen määrittelee aarian runon sisältö. Tapoina ovat kerronta ja draama sekä niiden yhdisteleminen. (Sama, 160: 1447b–1448a; Heinonen ym. 2012, 84.) Caccinin kirjan läsnäolo tässä tutkimuksessa on välttämätöntä, mutta jätän pois tarkemman analyysin hänen kirjoittamien 'uusien' esityskäytäntöjen ja Frescobaldin aarian välillä, sillä ne eivät liity suoranaisesti opinnäytetyöni aiheeseen.

2 ARISTOTELEEN MIMESIS

Aristoteleen (384–322 eaa.) *Runousopissa* on useassa kohtaan viittauksia mimesikseen, niin kutsuttuun todellisuuden jäljittelemiseen. Aristoteleen mimesis on osin hänen omaa kehittelyään, osin Platonin mimesiksen jatkojalostamista. Mimesis (karkeasti suomennettuna jäljittely) ei siis ole käsitteenä Aristoteleen keksimä, vaan sitä on käytetty jo aiemmissa filosofisissa teksteissä ilmaisemaan todellisuuden kuvia. Muun muassa Platonin kirjan *Lait* valtiojärjestyksessä näkyy mimesis kuvana parhaasta elämästä. (Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen, Reitala & Aristoteles 2012, 74, 76–77.)

Yksi suuri ero Aristoteleen ja Platonin mimesiksissä on se, että Aristoteleelle mimesis taiteen alalla on mahdollisia todellisuuden kuvia, ei siis tarkkaa todellisuuden jäljittelemistä kuten Platonilla (Heinonen ym. 2012, 72, 76). Näin Aristoteles jättää vapauden taiteen tekijöille ilmaista sellaista, joka mahdollisesti on olemassa, mutta jonka todenmukaisuutta ei ehkä voi eikä ole tarvekaan jäljittää.

Mimesis voidaan nähdä tarkoittavan Aristoteleen filosofiassa hyvin monia muitakin asioita kuin jäljittelyä: ”esittämistä, ilmaisemista, kuvaamista tai representaatiota... matkimista, jopa uskottelua tai hyväntahtoista huijaamista – syy-seuraussuhteita tai visuaalista samankaltaisuutta” sekä ymmärtämistä. (sama 2012, 77.) Aristoteleen mimesiksessä osallisina ovat näin ollen sekä jäljittelijä että jäljittelyn kohde (Kuisma 2017, 12). Tämä ’jäljittelyn kohde’ tarkoittaa nimenomaan Aristoteleen kuvausta siitä, mitä jäljitellään, ei katsojaa, kuten edellä mainittujen suomennosten perusteella voisi virheellisesti tulkita.

2.1 Mimesiksen tarpeellisuus

Aristoteles kuvaa mimesiksen tarpeellisuutta niin *Runousopissaan* kuin *Politiikassaankin*. Hän jakaa sen kolmeen osaan: tarve, mielihyvä sekä ymmärrys. Hän näki, että mimesis on ihmiselle luontainen tapa oppia ja käsitellä maailmaa. Jo lapsena ihminen leikeissään kuvaa ja imitoi oppimaansa maailmasta, mikä tuottaa ”lasten valvojille” tehtävän tarkastella imitoitavia kohteita niin, että ne palvelevat lapsen tulevaisuutta, aikuisuutta (Aristoteles 2012a, 205: 1336a, 30–34).

Mimesiksen tarpeellisuus näkyy Aristoteleen filosofiassa myös niin kutsuttuna katharsiksena, jona Aristoteles kuvaa puhdistumisen kokemusta, jonka katsoja kokee esityksen herättämien säälön, pelon tai innostuksen jälkeen (Aristoteles 2012a, 218: 1342a). Tässä työssä katharsiksen tarkempi käsitteleminen ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista.

Mimeettinen taide tuottaa myös mielihyvää katsojalleen, vaikka kyseessä olisikin todellisuudessa inhottava kohde. Mikäli katsoja ei tunne kohdetta todellisuudessa, hän saa mielihyvää siitä tavasta, jolla mimesis on toteutettu. (Aristoteles 2012b, 161: 1448b.) Tämä näkyy muun muassa musiikkiesityksen katsomisessa ja myös musiikin ilmaisemisessa, sillä ihmisellä, jolla ei ole kokemusta tietynlaisista tunteista tai tunnereaktioista, on vaikeampi saada kiinni kyseessä olevia tunteita jäljittelevän musiikin sisällöstä. Tällöin nautinto hänelle tulee musiikin rakenteesta ja esimerkiksi esiintyjän virtuoosisista taidoista. Heinonen ym. kirjoittaa, että esteettinen kokemus teoksesta jää tuolloin kuitenkin ”epätäydelliseksi” (2012, 79).

2.2 Mimesiksen toteutus

Mimesiksen toteutukseen liittyy Aristoteleen mukaan kolme aspektia: välineet eli millä, kohde eli mitä sekä tapa eli miten mimesis tuotetaan. Esimerkiksi laulaessa rytmin, melodian ja runomitan avulla esiintyjä joko jäljittelee roolihahmoa ja hänen tunteitaan, esittää roolihahmoa myös fyysisesti esittämällä tai vuorotellen näiden kahden välillä. Kolmannesta tavasta tutkijat ovat kiistelleet, kuuluuko se Aristoteleen mimesiksen tapoihin, sillä teksti on ajan saatossa osin tuhoutunut tai sitten se on jäänyt kesken. (Aristoteles 2012b, 160: 1448a; Heinonen ym. 2012, 83–84.) Kun käytössä on kaikki kolme välinettä – luen runomitan viittaavan laajemmin tekstiin, puhuttuun kieleen –, tavoissa voidaan nähdä yhteyksiä nykypäivän Lied-musiikkiin sekä oopperaan.

Runoutta käsitellessään Aristoteles tekee eron sen ja historiankirjoituksen välillä. Hänen mukaansa historiankirjoitus on tapauskohtaista kerrontaa siitä, mitä on tapahtunut, kun taas runous on yleispätevää kerrontaa siitä, mitä voisi tapahtua. Runomitan käytöllä ei ole Aristoteleen mukaan mitään vaikutusta siihen, mikä teksti mielletään runoudeksi, mikä ei. (Aristoteles 2012b, 168: 1451b.) Runous ilmaisee siis muun muassa yleisiä oletuksia asioiden kausaalisuhteista, jolloin se on Aristoteleen mukaan syvällisempää kuin pelkkä historiankirjoitus. Vasta Aristoteleen jälkeen on tehty ero faktan ja fiktion välillä. (Heinonen ym. 2012, 80–81.)

Musiikin rytmeistä ja melodioista Aristoteles kirjoittaa *Politiikassaan*, että niiden vaikutukset ihmisen luonteeseen ovat niin selvät, ettei musiikin opetusta voida jättää antamatta nuorille. Musiikki siis vaikuttaa luonteeseen innostavasti, rauhoittavasti, ylevästi tai rahvaanomaisesti. Aristoteleen mukaan mixolyydinen sävellaji tekee luonteen surullisemmaksi ja vakavammaksi, fryyginen innostuttaa, kun taas doorinen on ainoa sävellaji, joka tuottaa hillityn mielentilan. Myös rytmeillä on samansuuntaisia vaikutuksia, mutta niitä Aristoteles ei erittele sen tarkemmin. (Aristoteles 2012a, 212–215: VIII kirja, 5. luku.) Lyydisen sävellajin Aristoteles mainitsee sopivan lapsille, sillä se vahvistaa järjestelmällisyyttä ja on ”kasvattava” (sama, 219: 1342b).

Aristoteles kirjoittaa *Runousoppinsa* 17. luvussa, kuinka runoilijan täytyy testata itsellään tapahtumat, jotta niihin ei jäisi ristiriitaisuuksia ja tarinasta tulisi todenmukainen. Aristoteleen mukaan keino ilmaista todenmukaisesti runon tunteita vaatii sen, että esittäjä eläytyy tunteeseen kokien sen itessään; ”raivostunut raivoaa ja vihastunut vihaa...”. Tämä tuo ’näytelmään’ myös liikkeen tarpeen, jonka Aristoteles näki tärkeänä. Mainittakoon, että näiden vuoksi Aristoteles näkee runoilijoiden olevan joko lahjakkaita tai hulluja. (2012b, 176; 1455a.)

2.3 Runon ja musiikin suhde

Onko sitten sanat olleet merkittävämpiä kuin sävel Aristoteleen maailmassa? Aristoteles käsittelee *Politiikassaan* musiikin harjoittelemista ja esittämistä myös irrallaan sanoista eli lauluista. Hän näkee musiikin olevan ihmiselle niin huviksi, virkistykseksi kuin ajanvietteeksikin. Huvi tarkoittaa ilonpitoa, virkistys musiikin rentouttavaa vaikutusta ja ajanviete ’vapaasyntyisille’ suunnattua harrastusta, joka kehittää lasta haluttuun suuntaan. (Aristoteles 2012a, 212–215: 1339a–1340b.)

Koska musiikki kuuluu nautittavien asioiden joukkoon ja koska hyveeseen kuuluu se, että osaa iloita, rakastaa ja vihata oikealla tavalla, on selvää, että mitään ei tule oppia ja mihinkään ei tule tottua niin paljon kuin oikealla tavalla arvostamaan yleviä luonteita ja jaloja tekoja sekä iloitsemaan niistä. (Sama 2012a, 214: 1340a.)

Heti *Runousoppinsa* alkutekstissä käy selväksi, että Aristoteles käsittelee runoutta ja musiikkia hyvin kiinteästi toisiinsa sidottuina:

Epiikka ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambirunous sekä enin osa huilu- ja lyrramusiiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn lajeja... ne kaikki jäljittelevät rytmin, kielen ja melodian avulla, joko erikseen tai toistensa kanssa yhdessä. (Aristoteles 2012b, 159: 1447a.)

Kuisma avaa artikkelissaan *Mimesis antiikin filosofiassa* tarkempaa kuvaa antiikin musiikkielämästä kirjoittaen, että musiikkikasvatuksen merkittävydestä huolimatta runous oli antiikin aikaan kiinteä osa musiikkia. Joskus joku saattoi illanvietossa soittaa huilua soolona, mutta yleensä instrumenttien tehtävä oli tukea runon poljentoa. (2017, 27.) Tämä viittaa siihen, ettei musiikin esittämisestä ja Aristoteleen mimesiksestä musiikissa voi kovinkaan pitkälle keskustella ilman runouden mukanaoloa.

Kuten Kuisma jatkaa, runotaito oli tärkeämpää kuin soittotaito. Runotaito luokitellaan Aristoteleen tieteitä ja taitoja koskevassa kolmijaossa – teoreettinen, praktinen ja produktiivinen – produktiiviseen, sillä sen päämääränä on tuottaa nautittavia teoksia kuulijoille. On kuitenkin huomioitava, että vasta myöhään renessanssin jälkeen estetiikka taiteissa nähtiin itseisarvona. (2017, 27–28.) Näin ollen renessanssin ja varhaisen barokin aarioissa voidaan hyvin nähdä niin antiikin ajan kuin Aristoteleenkin vaikutusta. Lauluääni ei ole ensisijaisesti esteettinen asia, vaan sen tarkoitus on palvella tekstiä muiden instrumenttien rinnalla.

3 LE NUOVE MUSICHE

Caccinin 1602 kirjoittaman kirjan *Le Nuove Musiche* ('uusi musiikki') nimi sekä se, että Caccini kirjoitti sen yksin, ovat harhaanjohtavia, sillä uuden musiikin suuntaviivoista oli käyty yhteistä keskustelua Firenzen Cameratassa – älymystöstä koostuva keskustelupiiri, jossa Caccini oli myös mukana – jo keskustelupiirin perustamisen alussa 1560-luvulla ja muun muassa Caccinin kilpailija Jacopo Perillä oli samansuuntaisia ajatuksia uuden musiikin raameista. Caccini kuitenkin ehti ensin ja sai kunnian ”uuden musiikin kärkihahmona”. (Fogelberg 1990, 27–28.) Sion M. Honean mukaan Caccini kertoo kirjassaan *Le nuove musiche* halunneensa kirjoittaa ylös suuntaviivat, kuinka tehdä kaunista musiikkia crescendoineen, diminuendoineen, eklamaatioineen (= huudahduksineen), trilleineen ja muine koruineen, sillä laulajilla ei ollut siitä selkeää käsitystä, jolloin he toimivat umpimähkään (Caccini 2020, 3).

Caccini kertoo, miten vanhan tyylin (renessanssin) avulla ei ollut mahdollista saada musiikilla aikaan niitä vaikutuksia kuulijassa, joita Platon ja muut antiikin filosofit ihmettelevät kirjoituksissaan, sillä teksti on pidennettyjen fraasien, lyhennettyjen tavujen ja runsaan sävelkulkujen käytön vuoksi muuttunut epäselväksi ja fokus kiinnittyy kuulijalla vain laulajan suuremoisuuteen. Koska tällainen musiikki ei ruoki sitä älyä, jota antiikin filosofit ajoivat takaa musiikin määritelmässään, Caccini näkee tarpeelliseksi luoda uutta käytäntöä laulumusiikin säveltämiseen ja esittämiseen. (Sama, 3–4.) Tavat, joilla Caccinin mukaan tuli saada musiikista kaunista, perustuvat äänenkäytöllisiin sekä sävellysteknisiin ilmaisukeinoihin, jotka esitellään seuraavasti:

esclamazione = huudahdus (*decrescendo* + *crescendo* + *sforzato*)

trillo = saman sävelen nopea toisto

gruppo = vierekkäisiä nopeita säveliä (vastaa nykyistä trilliä)

passaggio = nopea sävelkulku/juoksutus

cascata = nopea laskeva sävelkulku

mesa di voce = äänen paisuttaminen ja hiljentäminen (*crescendo* + *decrescendo* = <>)

sprezzatura = vapaa, ”huoleton”, tahtiin sitomaton esitystapa

(Murtomäki 2019, viitattu 1.10.2020)

Yllä mainitut ilmaisukeinot ovat Caccinin mukaan keino saada teksti säilymään selkeänä musiikissa. Tämän kautta saadaan aikaan antiikin filosofien ihailemat musiikin vaikutukset kuulijassa (Fogelberg 1990, 30.)

Lisäksi Caccini loi uuden laulutavan, *monodian* (= *yksin*), josta myöhemmin kehittyi resitatiivi ja sitä kautta ooppera. Se on yksiäänistä laulua, jossa renessanssin polyfonisesta harmoniasta poiketen on monodinen, muista erillinen, melodia, jota instrumentaalinen 'harmoniavirtaus' tukee. (Monodia, viitattu 1.10.2020.) Tosin Camerata oli suunnannut kohti monodiaa jo ennen Caccinin kyseessä olevaa kirjaa. Camerata, jonka keskusteluaiheina olivat musiikki, antiikin draaman ihailu ja musiikin muuttaminen sen mukaiseksi, oli päätyntä ajatukseen, että tekstin merkitys täytyy palauttaa antiikin musiikin mukaisesti selkeäksi ja oleelliseksi osaksi musiikkia. Polyfonian nähtiin vaikeuttavan tekstin ymmärtämistä. Tästä syystä rytmin, harmonian ja melodian käsittely täytyi alistaa tekstin luonnolliselle rytmille ja aksentoinnille. (Murtomäki, 2019, viitattu 1.10.2020; Fogelberg 1990, 27.)

4 G. FRESCOBALDIN AARIA COSÌ MI DISPREZZATE

Analysoin tässä opinnäytetyössäni Girolamo Frescobaldin (1583–1643) passacaglia-aarian *Così mi disprezzate* etsien siitä mahdollisia yhteyksiä Aristoteleen mimesikseen. Aaria on osa Frescobaldin (1630) julkaisemaa kirjaa *Primo libro d'arie musicali per cantarsi*. Vaikka aarian julkaisuvuosi on noin 2000 vuotta Aristoteleen jälkeen ja 1600-luvun alkupuoli on ennemminkin varhaisbarokkia kuin myöhäisrenessanssia (antiikin ihannoinnin aikaa), antiikin ajan vaikutukset näkyvät hyvin sävellyksessä.

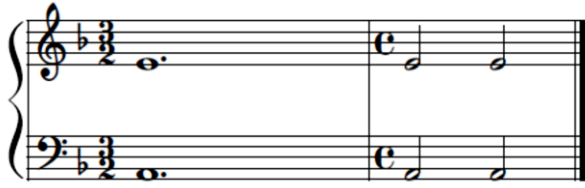
4.1 Mimesiksen välineet

Aristoteleen mimesiksessä välineinä ovat rytmi, melodia sekä runomitta (tässä runo) (Aristoteles 2012b, 160: 1447b). Rytmeistä ja melodioista Aristoteles kirjoittaa seuraavaa:

Rytmit ja melodiat muistuttavat erityisesti vihan ja lempeyden todellista luontoa, samoin miehuullisuutta ja kohtuullisuutta sekä niiden kaikkien vastakohtia ja muita luonteenpiirteitä (Aristoteles 2012a, 214: 1340a).

Frescobaldi on käyttänyt aariassa doorista kirkkosävellajia, jonka Aristoteles on luonnehtinut ainoaksi hillittyä mielentilaa ruokkivaksi sävellajiksi (Aristoteles 2012a, 215: 1340b; Garvin, viitattu 3.3.2021). Tämä näyttäytykin alkuun Aristoteleen mimesistä ajatellen ristiriitaisena valintana, sillä aarian teksti on hyvin kaukana hillitystä. Kuitenkin erityisesti resitatiivisten osien nelijakoisuuden vahvistamana sävellystavassa voi kuitenkin nähdä pyrkimystä itsehillintään, mahdollisesti siksi, ettei laulun minä sortuisi samaan karkeuteen kuin hänen kumppaninsa. Tähän teemaan palaamme myöhemmin osiossa mimesiksen kohteet.

Rytmin tarkka analysoiminen Frescobaldin aariasta on osin haastavaa, sillä rytmin käsittely tapahtuu tempon sisällä vapaahkosti pohjautuen tekstin puherytmiin. Kappaleen *Così mi disprezzate* tahtilaji vaihtelee kolmi- ja nelijakoisen välillä. Barokkiakatemia järjestämällä Varhaisbarokin Italia-kurssilla lehtori Annamari Pöyhö havainnollisti aikakauden musiikkiin liittyvien osatekijöiden hierarkiaa: tärkein on teksti, jolle alamaisia ovat ensimmäisenä rytmi, sitten harmonia ja vasta viimeisenä, merkityksettömimpänä, tulee melodia. Aaria koostuu kolmijakoisista melodisemmista osista sekä resitatiivimaisista osista, jotka kulkevat tarkasti daktuksessa:



KUVA 1. Esimerkki ko. aarian daktuksesta: pulssi pysyy samana, vaikka 3/2-tahdissa lasketaan yhteen, resitatiivimaisessa osassa C eli 4/4-tahdissa kahteen. (Oma kuvituskuva. 16.2.2021)

Runousopissaan Aristoteles kuvaa tragedian – joka on ”toimivien puhetta eikä se ole kertovassa muodossa” – keinoiksi rytmin, harmonian ja melodian. Näitä käytetään kielen mausteena joko laulaen tai pelkästään runomitan mukaan puhuen. (2012b, 164: 1449b.) Tästä voidaan päätellä, että Frescobaldin aariasta poiketen niin kutsutut resitatiivimaiset osat on voitu Aristoteleen mukaan lausua, ei laulaa. Murtomäki kirjoittaakin artikkelissaan *Oopperan ennakoijia*, että pyrkiessään herättämään antiikin tragedian uudelleen henkiin Firenzessä toiminut Camerata loi uuden laulutyylin, monodian, jossa

säestyksen rooli supistuu muutamaan laulua tukevaan sointuun, kun taas lauluääni deklamoi vapaarytmisesti siten, että puheen ja melodian välimailloilla oleva linja seuraa puheen luonnollista rytmiä ja aksentointia. (Murtomäki 2019, viitattu 23.2.2021.)

Tästä eroavaisuudesta huolimatta aarian resitatiivimaisissa osissa voidaan nähdä yhteys Aristoteleen mimesiksen tarkoitukseen jäljitellä todellisuuden mahdollisia tunteita. Aarian kummankin resitatiivimaisen osan tasarytmisyys tukee tekstin pyrkimystä itsehillintään.

1. *Anna minut uhriksi, pidä pilkkana huokauksiani, kiellä minulta armo, loukkaa uskollisuuttani, sillä huomaat silloin tuon, mitä olet minulle tehnyt. (Suom. A. Heikkilä)*
2. *En kiistä, kyllä, rakkaudessanne on jotain arvokasta, mutta tiedän, että aika mitätöi kauneuden, joka pakenee ja kulkee ohitse. Jos et halua rakastaa minua, minä en halua surra. (Suom. sama)*

Molempien edellä mainittujen tekstien ilmaisussa on nähtävillä välinpitämättömyyttä ja halveksintaa. Kuten kuvasta 2 voidaan nähdä, nelijakoinen rytmityyppi tukee tekstin luonnollista puherytmiä ja sanomaa. On merkillepantavaa, että tietyille fraaseille annetaan kuitenkin enemmän aikaa. Osan alussa ikään kuin venytetään laiskan välinpitämättömästi sanomaa, mutta seuraavat fraasit ryöpsähtävät ulos lähes hallitsemattomasti.

Da-te-mi pur-mar-ti-ri, bur-la-te_i mieiso-spi-ri, ne-ga-te-mi mer-ce - de,

KUVA 2. Ensimmäisen resitatiivimaisen osan alkupuoli. Tahtilaji on vaihtunut juuri edellisen rivin lopussa. (Oma kuvituskuva tuntemattoman edition pohjalta. 8.3.2021)

Niin sanotut melodisemmat osat aariassa sisältävät pääosin tekstillisesti paljon voimakkaampaa tunnepurkausta verrattuna resitatiivimaisiin osiin:

Noinko minua pilkkaat, noinko sinä minua ivaat? Tulee aika, jolloin rakkaus tekee teidän sydämellenne samoin kuin teette minulle. Ei enää sanoja. Hyvästi!... Teidän vaaleat hiuksenne, poskienne puna nopeasti kuin toukokuu katoaa. Ja maksamaan joudutte te, jolloin minä nauran makeasti. (Suom. sama)

Koska antiikin musiikista ei ole tallenteita, ei voida olla varmoja siitä, miten melodisemmat osat on esitetty antiikin aikaan; millainen on ollut melodian rytmitys suhteessa runon poljentoon. Kuitenkin tässä aariassa resitatiivimaisten osien lisäksi myös kolmijakoisissa osissa on pyritty säilyttämään teksti mahdollisimman selvänä rytmiiän avulla. Seuraavassa aarian kohdassa (kuva 3) tämä on nähtävillä selkeimmin.

Il - vost - ro bion-do cri - ne, le guan - ce pur - pu - ri - ne

KUVA 3. Puheen poljentoa mukaileva rytmitys. (Oma kuvituskuva tuntemattoman edition pohjalta. 11.3.2021)

Melodisempien osien kolmijakoisuus lisää laulun tunnelman epätasapainoa, mutta toisaalta se antaa myös selkeämmät raamit itsehillinnälle, joka voisi karata käsistä tekstin tunteen voimistuessa. Aariassa on nähtävillä selvästi, kuinka melodia ja rytmi on asetettu runolle alamaiseksi. Melismat eli

sävelkulut on sijoitettu pääsääntöisesti sanan painollisille tavuille, jolloin laulun poljennosta tulee jäməkämpää. Alla olevassa esimerkissä sanan *burlate* (suom. *ivaatte*) painollinen tavu on *la* (kuva 4). Tässä melisman kohdistus painolliselle tavulle ja sen sävelkulun figuuri vahvistavat tekstin sisältämää ivallista jännitettä, joka muistuttaa pilkkanaurua.

The image shows a musical score in 3/2 time, key of B-flat major. The vocal line (treble clef) has the lyrics "voimi bur-la - te?". The syllable "la" is emphasized with a melisma, consisting of a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a dotted half note G3, followed by a half note G3, and a treble line with a dotted half note G4, followed by a half note G4. The melisma in the vocal line is supported by a piano accompaniment that includes a dotted half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

KUVA 4. Melisma painollisella tavulla. (Oma kuvituskuva tuntemattoman edition pohjalta. 8.3.2021)

Edeltävästä poiketen aarian ensitahdissa on kuitenkin melisma, joka tähtää painolliselle tavulle (kuva 5). Tämä on täysin perusteltua, sillä laulu alkaa kommentilla siihen, mitä juuri on tapahtunut. Tällä melisman sijoittelulla ilmenetään järkytystä tai säikähdystä. Mikäli melisma olisi sijoitettu tavulle *si* (painollinen tavu), olisi kertojan olotila vakaampi.

The image shows a musical score in 3/2 time, key of B-flat major. The vocal line (treble clef) has the lyrics "Così". The syllable "si" is emphasized with a melisma, consisting of a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a dotted half note G3, followed by a half note G3, and a treble line with a dotted half note G4, followed by a half note G4. The melisma in the vocal line is supported by a piano accompaniment that includes a dotted half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

KUVA 5. Melisma painottomalla tavulla. (Oma kuvituskuva tuntemattoman edition pohjalta. 8.3.2021)

Melisman sijoittamista painollista tavua edeltävälle tavulle Frescobaldi on käyttänyt enemmän samasta kokoelmasta olevassa aariassa *Se l'aura spira* (Frescobaldi 1630), jossa linnut laulavat ja tuuli sekä kevät kiirehtävät eteenpäin yli vuorien ja alas laaksoihin. Aariassa *Così mi disprezzate* päätös melismoida painollisia tavuja tukee hyvin tekstin sanomaa; koska et usko minun sanojani vaan ivaat minua iän viemän kauneuteni takia, tulet vielä katumaan, sillä sama on sinulla edessä. Tämä tuo lauluun päättäväisyyden ja loukkaantumisen tuntua. Melismojen sijoittelusta Frescobaldin aarioissa keskustelin opettajani Leonardo De Lisin kanssa sähköpostitse vielä vaihdon jälkeen heinäkuussa 2020.

Edellä käsiteltyjen aiheiden kautta voidaan nähdä vahva yhteys Aristoteleen mimesikseen. Runo nostetaan tärkeimmäksi osaksi ilmaisua. Näin musiikin sävelkulkujen, kirkkosävellajin, rytmisten elementtien, harmonian ja melodian tehtävänä on ainoastaan palvella runon sisältöä, rytmisiä ja tunnetta eli ilmaisua.

4.2 Mimesiksen kohteet

Aristoteleen mimesiksessä kohteella tarkoitetaan sitä, ketä esitetään: onko kyseessä itseä parempi, huonompi vai samanlainen kuin itse. Tragedia esittää parempia ihmisiä, komedia huonompia. (Aristoteles 2012b, 160: 1448a.) Tässä täytyy toki ottaa huomioon kulttuuri- ja aikasidonnaisuus, mutta tietyt ihmisyyden lainalaisuudet toiminnassa pätevät ajasta ja paikasta riippumatta. Frescobaldin aariassa on selvästi kyse tragediasta. Laulaja esittää ihmistä, joka Aristoteleen tragedian mukaan on jalo, ylevä ihminen, mutta joka tapahtumien kulun seurauksena päätyy onnettomaksi (sama, 172: 1453a).

Aristoteles kuvaa tragediaa myös niin, että siinä painopiste ei ole näyteltävän hahmon luonteessa vaan toiminta paljastaa hahmon luonteen (sama 2012b, 164: 1450a). Aariassa *Così mi disprezzate* runon minä on hyvin järkyttynyt rakastajansa teosta, sen syystä ja sen paljastamasta arvomaailmasta. Aariassa Aristoteleen sanoin 'jalo ihminen' on rakastanut toista kokonaisuutena ihmisenä, kun taas rakastaja paljastaa rakastaneensa vain ulkoista kauneutta, joka on ajan myötä alkanut lakastua. Runon minä pyrkii aariassa itsehillintään ja jopa nousemaan henkisesti rakastajansa yläpuolelle, jotta säilyttäisi oman arvokkuutensa, paremmuutensa. Tosin lopun nautinto edessä olevasta toisen kivulle nauramisesta ei ole kovinkaan ylevää.

Oma lukunsa on sinällään, mitä Aristoteles mainitsee *Runousopissaan* runoilijoista: *"toiset yleväluonteisina jäljittelivät jaloja tekoja ja jalojen ihmisten tekoja, toiset taas vähemmän hyvinä luonteina jäljittelivät keuhkojen ihmisten tekoja tehden aluksi herjausrunoja, kun taas toiset tekivät hymnejä ja ylistysrunoja"* (Aristoteles 2012b, 162: 1448b). Antiikin aikaan runoilijat olivat itse usein myös runojensa esittäjiä, lausujia. Aristoteleen *Runousoppia* tarkastellessa voi havaita, että hän on armeli-aasti jättänyt mahdollisuudeksi, että runoilija voi myös oppia ja kehittyä ihmisenä, mikä sitten heijastuu myös hänen runouteensa. Oleellista on kuitenkin samaistuminen runon minään. Tästä lisää seuraavassa.

4.3 Mimesiksen tavat

Jo kohdassa Mimesiksen välineet avattiin jonkin verran tunneilmaisua aariassa *Così mi disprezzate*. Tässä osiossa tarkastelun aiheena ovat Aristoteleen määrittelemät tavat ilmaisulle. Sally Sanford siteeraa artikkelissaan *National Singing Styles* (2012, 4) ranskalaista Marin Mersennea, joka on kirjoittanut italialaisten varhaisbarokin laulutavasta reaaliaikaisesti seuraavaa:

Italialaisten osalta, heidän resitatiiveissaan he havaitsevat monia asioita, joita meiltä puuttuu, koska he esittävät niin paljon kuin pystyvät sielun ja hengen kärsimyksiä ja tunteita, kuten esimerkiksi vihaa, raivoa, halveksuntaa, vimmaa, sydämen heikkouksia ja monia muita intohimoja niin oudolla väkivallalla, että melkein voidaan sanoa, että heitä koskettavat samat tunteet kuin mitä he esittävät laulussa; ottaen huomioon, että ranskalaisemme tyytyvät korvan kutittamiseen ja heidän kappaleissaan on ikuinen makeus, joka poistaa energian heistä.
(Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636.)

Mersennen kuvaama tunneilmaisun tärkeys liittyy kiinteästi Aristoteleen mimesiksen tapoihin. *Runousopissaan* Aristoteles luettelee mimesiksen tavoiksi seuraavat: esittää kertoen niin, että esiintyjä säilyy omana itsenään tai muuttuu joksikin toiseksi tai esittää toimivaa eli tekoja toteuttavaa ihmistä (2012b, 160: 1448a). Koska Frescobaldin aariassa ei ole kysymys ooppera-aariasta – jollaiseen ilmaisumuotoon toimivista ihmisistä puhuminen näyttäisi viittaavan – aariasta on helppo löytää yhteys mimesiksen tapaan muuttua toiseksi ihmiseksi ja tuntea sitä, mitä mimesiksen kohde mahdollisesti tuntee kyseisessä tilanteessa. Verraten mimesiksen tapoja nykypäivän esitysmuotoihin, Frescobaldin aaria asettuu ilmaisussaan välimuodoksi kertovan liedin ja toimintaa kuvaavan oopperan väliin.

Aristoteleen mukaan runoilijan täytyy tuntea aitoja tunteita – samoja kuin runossa tai näytelmässä – niiden synnyttämiä liikkeitä myöten, sillä vain silloin tunteet välittyvät uskottavina katsojalle (Korhonen K. & Korhonen T. 2012, 206–207). Tämä vaikuttaa katsojan mahdollisuuksiin samaistua esityksen roolihahmoihin ja tavoittaa sitä kautta Aristoteleen sanoin puhdistuminen eli katharsis. Toisaalta tässä näkyy myös Aristoteleen ajatus elämän rakentumisesta historian toistumisille, sykleille (Kuisma 1991, 84). Näin ollen uuden luominen, esimerkiksi uudenlaisten syy-seuraussuhteiden avaaminen, ei olisi mahdollista, jolloin uudenlaisten niin sanottujen tunneketjujen rakentuminen ennalta tuttuihin tapahtumiin ei herättäisi katsojassa tunnistamista eli samaistumisen mahdollisuutta eikä uuden oppimista.

Frescobaldi on säveltänyt aarian *Così mi disprezzate* viisaasti ajatellen tunneilmaisun tukemista. Kuten osiosta Mimesiksen välineet voidaan lukea, aariassa on käytetty hyvin paljon sävellysteknisiä keinoja runon tunteiden ja runon minän luonteen esille tuomiseksi. Esittäessäni aariaa huomasin usein oikean tunteen löytymisen helpottavan huomattavasti kunkin kohdan laulamista. Aarian lopussa oleva melisma sanalle *riderò* (*tulen nauramaan*) oikein houkuttelee nauramaan.

Ch'io ri - de - rò ben

KUVA 6. Jolloin minä nauran... (Oma kuvituskuva tuntemattoman edition pohjalta. 8.3.2021)

5 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Tutkielmani tekeminen Aristoteleen tekstien pohjalta oli sikäli haastavaa, että Aristoteleella 'runoilija' näyttää tarkoittavan toisinaan näyttelijää, joskus runonlausujaa, runoilijaa tai laulajaa. Myös sanoilla 'melodia' ja 'rytmi' näyttää olevan laajempi merkitys kuin mikä liittyy musiikkiin (muun muassa runomitan synnyttämä poljento ja ilmeikkään esittämisen tuottama melodia). Näiden sanojen tarkan merkityksen tutkiminen ja avaaminen on kuitenkin laajemman tutkimustyön aihe enkä siksi syventynyt niihin.

Alkaessani tutkia opinnäytetyöni aihetta en arvannutkaan, kuinka kiinteästi ne ovat sidottuina toisiinsa. Tarkasteltaessa Aristoteleen mimesistä ja Frescobaldin aariaa *Così mi disprezzate* havaittiin, että näiden kahden välillä löytyy useita yhtymäkohtia ja jopa selittäviä tekijöitä, miksi aaria on sävelletty kyseisellä tavalla. Aarian keinot käsitellä musiikkia runolle alamaisena ovat vahvasti nähtävissä, mikä selittää useita sävellyksellisiä ratkaisuja, muun muassa resitatiivimaisiin osiin merkittyä rytmikkaa, joka mukailee puheen luonnollista rytmiä sekä syytä tahtilajien vaihtumiselle. Eri tahtilajien käyttö on täysin perusteltua ajatellen tunnelmaisua ja pyrkimystä itsehillintään. Myös doorisen sävellajin käyttö antaa tälle tuensa.

Kirjassaan *Le Nuove Musiche (Uusi musiikki)* Caccini on tavoittanut jotain hyvin oleellista Aristoteleen mimeettisten taiteiden esittämisestä, vaikka perustikin omat musiikilliset näkemyksensä yleisesti antiikin filosofien musiikkikäsitteisiin. Sävellysteknisesti suuri ero Frescobaldin aarian ja Caccinin 'uuden musiikin' sekä Aristoteleen mimesiksen välillä löytyy siitä, lauletaanko vai puhutaanko resitatiivimaiset osat. Aristoteles mainitsee, että osa runosta voidaan myös lausua, kun taas Caccini suosii resitatiivimaisten osien säveltämistä, jollaiseen ratkaisuun Frescobaldi on päätenyt. Tämä ero voi johtua sekä Caccinin ja Aristoteleen näkemyseroista että yleisesti antiikin filosofien musiikkikäsitteisiin nojaamisesta. Frescobaldin aarian runon ja tunteenilmaisun asettaminen muiden musiikillisten elementtien yläpuolelle antaa vahvoja viitteitä Caccinin määrittelemään 'uuteen musiikkiin', mutta samalla se viittaa vahvasti Aristoteleeseen, joka *Runousopissaan* ilmaisee selvästi, vaikkakaan ei kirjaimellisesti, että musiikki oli hänelle suurelta osin olemassa palvelukseksi runoa.

Mimesiksen välineitä analysoidessani laitoin merkille, ettei Aristoteles mainitse niiden joukkoon lainkaan harmoniaa. Toisin sanoen Aristoteles ei nähnyt musiikillista harmoniaa tärkeänä osana

todellisuuden jäljittelyä tai tämä on jäänyt listasta pois epähuomiossa, mikä kuitenkin tuntuu epätodennäköiseltä. Harmonian puuttumisessa voidaan nähdä yhtäläisyys Caccinin 'uuden musiikin' linjauksiin, sillä Caccini ei juuri antanut arvoa renessanssin musiikissa vallalla olleelle kontrapunktin runsaalle käytölle (Fogelberg 1990, 30). Tämän löydön kautta sain vastauksen siihen, miksi barokkiin yleisesti liitetty ajatus laulajan olemisesta yhtenä instrumenttina muiden joukossa, osana harmonista sävelkudosta, tuntui haasteelliselta. Italialaista varhaisbarokkia laulaessaan laulajan täytyy unohtaa oma äänensä sekä persoonansa ollen kuitenkin samalla sanoittaja, kertoja, ilmaisija, toisin sanoen jotain, joka on enemmän kuin säestävät instrumentit (ks. monodia). Erona renessanssin virtuoosiselle niin kutsutulle kauniin lauluäänen esittelemiselle ja erityisesti varhaisbarokkia seuranneisiin aikakausiin laulajan rooli ei kuitenkaan ole solistinen sen yksilöä korostavassa mielessä, vaan hänen kuuluu olla puhtaasti runon sisällön välittäjä.

Sekä harmonisesti että laulajan roolia ajatellen laulamiskokemukseni eroavaisuus tutkimani aarian sekä esimerkiksi 100 vuotta myöhemmin sävellettyjen J. S. Bachin jouluoratorioaarioiden ja G. F. Händelin Messias-oratorion aarioiden välillä on huima, sillä Bachin ja Händelin aarioissa laulu on hyvin vahvasti yksi instrumentti muiden joukossa. Musiikin harmoninen kokemus on edellä mainituissa oratorioaarioissa hyvin kudoksellinen, jotain, jossa olen osana yhtenä säikeenä, kun taas Frescobaldin aariassa laulaja puhuu laulaen tarinan, jota muut instrumentit säestävät. Harmonian merkitys korostuu Frescobaldin aariassa sävelten arvottamisena tärkeyden mukaan korostaen dissonoivia tai muuten harmonisesti merkittäviä ääniä ja kiinnittäen huomiota niille saapumisiin ja toisaalta muiden äänten soittamiseen niin, etteivät ne saa samaa arvoa kuin edellä mainitut. Johtuen siitä, ettei Aristoteles ottanut harmoniaa mukaan mimesiksen välineisiin, tässä työssäni en analysoinut Frescobaldin aarian harmoniaa tämän tarkemmin.

Yhtenä suurena erona Aristoteleen mimesiksen ja varhaisbarokin välillä on, että siinä missä Aristoteles mainitsee melodian merkittävänä välineenä mimesikselle, varhaisbarokissa melodian nähdään olevan merkityksettömin osa musiikin avulla jäljittelemistä. Tämä lienee seurausta renessanssin aikana opituista kontrapunktisista sävellyskeinoista, sillä varhaisbarokin musiikin elementtien hierarkiassa harmonia tulee kuitenkin ennen melodiaa (runo–rytmi–harmonia–melodia).

Edellä mainitussa hierarkiassa melodian sijoittumisessa viimeiseksi voidaan nähdä myös yhteys renessanssin aikaisesta virtuoosista laulua ja kaunista ääntä esittelevän laulutavan hylkäämiseen. Harjoitellessani aariaa havaitsin, kuinka vaikeaa melodiasta irrottautuminen onkaan. Lauluopin-

noissani painottui vahvasti romantiikan aikakauden musiikki, jossa kaunis melodialinja on merkittävä osa ilmaisua ja keinot, joilla kaunistetaan laulua, muistuttavat osin renessanssin laulutapaa. Varhaisbarokin laulutavassa täytyy irrottautua täysin sen miettimisestä, miltä kuulostan, miten minä teen tämän teknisesti tai musiikillisesti. Ainoa asia, jolle saa antaa huomiota, on runo, sen sisältämät puheenomainen rytmikka ja tunteet. Kaikki ratkaisut, yksityiskohtia myöten, täytyy pohjautua runon tunteiden ilmaisulle ja tekstin selkeydelle. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö laulun tekniikkaan varhaisbarokkia lauletaessa pitäisi kiinnittää huomiota, sillä tekstin ilmaiseminen selkeästi ja tunteiden välittäminen yleisölle varhaisbarokin keinoin vaatii paljon teknistä osaamista.

Tämän opinnäytetyön suppeuden vuoksi työssä ei käsitelty lainkaan Girolamo Frescobaldin elämää ja hänen perustelujaan sävellyksessä nähtäville valinnoille. Saadakseen kattavan kuvan vaikuttimista Frescobaldin aarian sävellyksen taustalla täytyisi tutkia Frescobaldin mahdollisten filosofisten kiinnostuksen kohteiden ja hänen muiden taustavaikuttajien lisäksi muiden antiikin filosofien näkemysten vaikutuksia yleisesti Italian varhaisbarokin musiikkiin. Tahtoessaan palauttaa antiikin filosofien kuvaamat musiikilliset vaikutukset kuulijalle Caccini mainitsee kirjassaan *Le Nuove Musiche* antiikin filosofeista nimeltä vain Platonin, joten voidaan olettaa, että myös hänen musiikillisilla näkemyksillään on ollut vaikutusta. Jatkotutkimuksissa aineistoa voisi laajentaa myös italialaiseen varhaisbarokkia koskevaan kirjallisuuteen ja sen käännöksiin.

LÄHTEET

Aristoteles 2012a. Teokset VIII. Poliittika. Toim. Knuutila S., Niiniluoto I., Sihvola J., Thesleff H. Vantaa: Gaudeamus.

Aristoteles 2012b. Teokset IX. Retoriikka. Runousoppi. Toim. Knuutila S., Niiniluoto I., Sihvola J., Thesleff H. Vantaa: Gaudeamus.

Caccini G. 2020. Le nuove musiche. Transl. Sion M. Honea. University of Central Oklahoma. Viitattu 23.9.2020, <https://www.uco.edu/cfad/files/music/caccini.pdf>.

Fogelberg, N. 1990. Giulio Caccinin Le Nuove Musiche (1602) – näkymiä varhaisbarokin vokaalimusiikin estetiikkaan. Teoksessa Näkökulmia musiikkiin (toim. Kari Kurkela), 27–43. Sibelius-Akatemia: Valtion painatuskeskus.

Frescobaldi, G. 1630. Se l'aura spira tutta vezzosa F 7.15. Viitattu 3.3.2021, https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP278345-PMLP365993-15-se_laura_spira--0-score.pdf

Garvin, A. IMLSP. Viitattu 3.3.2021, [https://imslp.org/wiki/Cos%C3%AC_mi_disprezate%2C_F_7.16_\(Frescobaldi%2C_Girolamo\)](https://imslp.org/wiki/Cos%C3%AC_mi_disprezate%2C_F_7.16_(Frescobaldi%2C_Girolamo))

Heinonen T., Kivimäki A., Korhonen K., Korhonen T., Reitala H. & Aristoteles 2012. Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoilla ja edistyneille. Runousopin suom. Korhonen K.&T. Helsinki: Teos.

Kuisma, O. 2017. Mimesis antiikin filosofiassa. Teoksessa Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta. Toim. J. Mikkonen & A. Salminen, 9–31. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 16.9.2020, <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55725/978-951-39-7097-0.pdf?sequence=1#page=10>.

Monodia. Viitattu 1.10.2020, <https://www15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/mel13.htm>.

Murtomäki, V. 2019. Oopperan ennakoijia. Viitattu 23.2.2021, <https://muhi.uniarts.fi/oopperan-ennakoijia/>.

Sanford, S. 2012. National Singing Styles. Teoksessa A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. Toim. S. Carter & J. Kite-Bowell, 3-30. Indiana University Press. Viitattu 30.9. 2020, https://books.google.fi/books?id=bzNwllK4FB8C&printsec=frontcover&hl=fi&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

AARIAN SUOMENNOS

LIITE 1

Così mi disprezzate F 7.16
G. Frescobaldi (1630)

Così mi disprezzate?
Così voi mi burlate?
Tempo verrà ch'amore
farà di vostro core
quel che fate del mio,
non più parole,
addio.

Datemi pur martiri,
burlate l miei sospiri,
negate mi mercede,
otraggiata mia fede,
ch'in voi vedrete poi
quel che mi fate voi.

Beltà sempre non regna
e s'ella pur v'insegna
a dispregiar mia fè,
gredete pur a me,
che s'oggi m'acidete,
doman vi pentirete.

Non nego già, ch'in voi
amor ha i pregi suoi,
ma sò ch'il tempo cassa
beltà che fugge passa
se non volete amare
io non voglio penare.

Il vostro biondo crine,
le guance purpurine
veloci più che maggio
tosto faran passaggio,
prezzategli pur voi
ch'io riderò ben poi.

Noinko minua pilkkaatte

Noinko minua pilkkaatte?
noinko te minua ivaatte?
Tulee aika, jolloin rakkaus
tekee teidän sydämellenne
sen, minkä te teette minulle,
Ei enää sanoja,
hyvästi.

Anna minut uhriksi,
pilkkaa huokauksiani,
kiellä minulta armo,
loukkaa uskollisuuttani,
sillä huomaat silloin
tuon, minkä olet minulle tehnyt.

Kauneus ei hallitse ikuisesti
ja jos hän opettaa sinua
halveksimaan minua,
usko silloin minua,
sillä jos tänään tuhoat minut,
huomenna tulet katumaan.

En väitä, kyllä,
teidän rakkaudessaanne on jotain arvokasta,
mutta tiedän, että aika mitätöi
kauneuden, joka pakenee ja kulkee ohitse.
Jos ette halua rakastaa minua,
minä en halua surra.

Teidän vaaleat hiuksenne,
poskienne puna
nopeasti kuin toukokuu
katoaa,
maksamaan joudutte kuitenkin te,
jolloin minä nauran makeasti.

Suom. A. Heikkilä