

**MUSIIKKI JA KIELI GIOSEFFO ZARLINON JA
FIRENZEN CAMERATAN MUSIIKKIKÄSITYKSISSÄ**

**Pro gradu -tutkielma
Kevät 2002
Musiikkitieteen laitos
Jyväskylän yliopisto
Riku Jokinen**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Jokinen, Riku	
Työn nimi Musiikki ja kieli Gioseffo Zarlinon ja Firenzen Cameratan musiikkikäsityksissä	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 2002	Sivumäärä 91
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkimuksen tehtävänä on tarkastella musiikin ja kielen suhdetta 1500-luvulla vaikuttaneiden Gioseffo Zarlinon ja Firenzen Camerata-seuran musiikkikäsityksissä. Molempien käsitys musiikin ja kielen suhteesta perustuu Platonin <i>Valtion</i> kohtaan, jossa Platon määrittelee melodian runouden, harmonian ja rytmin liitoksi. Zarlino ja Camerata päätyvät tästä lähtökohdasta kuitenkin lähes vastakkaisiin käsityksiin musiikin ja kielen suhteesta. Zarlino haluaa säilyttää musiikin autonomian suhteessa runouteen. Camerata taas käsittää musiikin runouden palvelijaksi.</p> <p>Tutkimuksen tavoitteena on osoittaa, että erilaiset käsitykset musiikin ja kielen suhteesta ovat ymmärrettävissä Zarlinon ja Cameratan edustamien erilaisten musiikkikäsitysten kautta. Musiikkikäsitysten tarkastelu selittää, miten on mahdollista, että Zarlino ja Camerata päätyvät samasta lähtökohdasta kahteen erilaiseen käsitykseen musiikin ja kielen suhteesta.</p> <p>Musiikkikäsityksiä vertaillaan jakamalla musiikkikäsitys viiteen eri osa-alueeseen. Tutkimuksessa tarkastellaan käsityksiä musiikin asemasta tiedonalana, musiikin tehtävästä, musiikin ideaalista, keinosta tehtävän ja ideaalin saavuttamiseksi sekä musiikin ja kielen suhteesta. Näiden elementtien avulla muodostetaan traditionalistisen ja ekspressiivisen musiikkikäsityksen abstrahointi.</p> <p>Tutkimuksen lähdeaineisto koostuu Zarlinon ja Camerata-seuran keskeisistä musiikkia koskevista kirjoituksista. Zarlinon osalta tarkastelun kohteena on hänen koko musiikinteoreettinen tuotantonsa. Cameratalta mukana ovat Vincenzo Galilein, Giovanni Bardin ja Girolamo Mein tärkeimmät kirjoitukset.</p> <p>Tutkimuksessa osoitetaan, että erilaiset musiikin ja kielen suhteen tulkinnat selittyvät erilaisilla musiikkikäsityksillä. Zarlinon edustamassa traditionalistisessa musiikkikäsityksessä musiikki säilyttää autonomiansa suhteessa kieleen. Cameratan ekspressiivinen musiikkikäsitys puolestaan nostaa musiikkiteoksen tärkeimmäksi elementiksi runotekstin. Musiikin tehtäväksi jää olla runouden soiva aspekti.</p>	
Asiasanat Musiikkikäsitys, musiikin estetiikka, kontrapunkti, monodia, mimesis	
Säilytyspaikka Musiikkitieteen laitoksen kirjasto	
Muita tietoja	

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	4
1.1 Gioseffo Zarlinon ja Vincenzo Galilein debatti 1580-luvulla.....	4
1.2 Aiempi tutkimus.....	5
1.3 Tutkimustehtävä.....	6
1.4 Tutkimuksen lähteet.....	8
2 TRADITIONALISTINEN JA EKSPRESSIIVINEN MUSIIKKIKÄSITYS 1500-LUVULLA.....	10
2.1 Musiikin asema tiedonalana.....	13
2.2 Musiikin tehtävä.....	17
2.3 Ideaali.....	20
2.4 Keino.....	23
2.5 Musiikin ja kielen suhde.....	24
3 GIOSEFFO ZARLINO: HARMONIAN PERUSTEET.....	28
3.1 <i>Musica speculativa</i> ja <i>musica prattica</i>	31
3.2 Antiikin musiikin ihmeelliset vaikutukset.....	35
3.3 Hyvä kontrapunkti.....	39
3.4 Luonto ja taito.....	41
3.5 Runon säveltäminen.....	43
3.6 Zarlinon vaikutus.....	48
4 FIRENZEN CAMERATA: ANTIIKIN JA MODERNIN MUSIIKIN DIALOGI.....	51
4.1 Musiikki ja empirismi.....	54
4.2 Affektien liikuttaminen.....	60
4.3 Kontrapunkti ja monodia.....	62

4.4 Sanojen merkityksen imitoiminen.....	65
4.5 Musiikki palvelijana.....	67
4.6 Cameratan vaikutus.....	71

5 MUSIIKKI JA KIELI ZARLINON JA FIRENZEN CAMERATAN

MUSIIKKIKÄSITYKSISSÄ.....	74
5.1 Musiikkikäsitteiden vertailu.....	74
5.2 Musiikin autonomia.....	77
5.3 Musiikki runouden palvelijana.....	81

6 PÄÄTÄNTÖ.....	84
-----------------	----

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	86
------------------------------	----

LIITE.....	91
------------	----

1 JOHDANTO

1.1 Gioseffo Zarinon ja Vincenzo Galilein debatti 1580-luvulla

Musiikin historiassa 1500-luku merkitsee vaihetta, jolloin keskiajan matemaattisiin spekulatioihin perustuva abstrakti ajattelu hylätään ja musiikissa siirrytään, barokkia ennakoiden, tunteiden esittämiseen.

Uudella ekspressiivisyyden vaatimuksella oli kannattajansa ja vastustajansa. Ekspressiivisen musiikkikäsityksen kannattajat ryhtyivät koettelemaan traditionaalisen alankomaalaisen kontrapunktin rajoja pukiessaan säveliksi runoilijoiden kuvaamia tunnetiloja. Kromatiikan ja dissonanssien käyttö käy vuosisadan kuluessa yhä rohkeammaksi. Traditionaalisen kontrapunktin valta-asemaa nousevat uhkaamaan toisaalta ekspressiivinen madrigaali ja toisaalta firenzeläisen Camerata-seuran pyrkimys luopua koko moniäänisyydestä yksiäänisyyden hyväksi. Traditionaalisen musiikkikäsityksen kannattajat puolestaan vastustavat uudistuksia. Heidän mielestään ekspressiivisyyden nimissä tehdyt uudistukset ovat rikkomuksia ”kaunista kirjoitustyyliä” vastaan.

Traditionaalinen ja ekspressiivinen musiikkikäsitys joutuvat törmäyskursille Gioseffo Zarinon ja Vincenzo Galilein käymässä debatissa 1580-luvulla. Zarlino oli arvostettu venetsialainen musiikinteoreetikko, joka oli

luonut maineensa traditionalistisen musiikkikäsitteiden merkittävimpänä edustajana vuonna 1558 julkaistulla teoksellaan *Le istituzioni harmoniche*. Galilei oli puolestaan Zarinon entinen oppilas, joka kääntyi opettajaansa vastaan firenzeläisen Camerata-seuran parissa käytyjen keskustelujen vaikutuksesta. Galilein vuonna 1581 julkaistu *Dialogo della musica antica et della moderna* oli paitsi Zarinon teoksen kritiikkiä, myös Cameratan ajattelun merkittävin manifesti. Debattia jatkoivat Zarinon *Sopplimenti musicali* (1588) sekä Galilein *Discorso intorno all'opere di Zarlino* (1589).

Kirjoittajat käsittelevät teoksissaan mitä moninaisimpia kiistakysymyksiä. Aiheina ovat esimerkiksi viritysjärjestelmät, intervallit, harmoniagenret, temperointi ja moodit. Näiden lisäksi kiistellään antiikin musiikista, kontrapunktista ja monodiasta, musiikin tehtävästä, hyvästä musiikista sekä musiikin ja kielen suhteesta.

Zarinon ja Firenzen Camerataa edustaneen Galilein välinen debatti on mielenkiintoinen, koska se on Giovanni Maria Artusin sekä Claudio ja Giulio Cesare Monteverdin 1600-luvun alussa käymän debatin ohella ainoita esimerkkejä keskustelusta, jossa vanhan ja uuden musiikkikäsitteiden edustajat käyvät suoraa keskinäistä sananvaihtoa.

1.2 Aiempi tutkimus

Tutkimuskirjallisuudessa Zarinon ja Galilein välistä debattia on käsitelty melko runsaasti. Tavallisesti tätä tavattoman laajaa ja monitasoista kiistaa on lähestytty jostain tietyistä suppeista näkökulmista. Esimerkiksi Claude V. Palisca (1985, 268-275) on käsitellyt Zarinon ja Galilein väittelyä oikeasta viritysjärjestelmästä. Maria Rika Maniates (1979, 223-226) painottaa kiistaa antiikin ja modernin musiikin paremmuudesta. Don Harrán (1986, 194) on puolestaan käsitellyt runotekstin säveltämistä koskevia näkemyseroja.

Monipuolisemmin debattia on käsitellyt Enrico Fubini (1980 ja 1984). Muista kirjoittajista poiketen Fubini yrittää muodostaa Zarinon ja Galilein debatista jonkinlaisen kokonaiskuvan. Hän lähtee purkamaan debattia musiikin ja kielen suhteen näkökulmasta. Fubinin mukaan kaikki 1500-luvun murroksen ongelmat liittyvät jollain tavoin musiikin ja runouden suhteeseen. Olipa kyse sitten soittimien uudeltaisesta funktiosta, polyfonian kriisistä, antiikin Kreikan uudelleen löytämisestä tai polemiikista gregoriaanisia moodeja vastaan, löytyy ongelmassa aina jokin yhteys kysymykseen musiikin ja runouden suhteesta. (Fubini 1980, 35.)

Sama koskee myös Zarinon ja Galilein debattia. Teoreetikot käsittelevät kiistassaan mitä moninaisimpia teemoja, kuten antiikin musiikkia, polyfoniaa, intervaleja viritysjärjestelmiä ja esteettisiä kysymyksiä. Polemiikin taustalla on Fubinin mukaan kuitenkin pohjimmiltaan kaksi erilaista käsitystä musiikillisen kielen luonteesta (Fubini 1984, 44). Zarinon mukaan musiikin ja puhutun kielen välinen autonomia on absoluuttinen (ibid. 54). Galilei on puolestaan humanistisen tradition kasvatti ja hänelle verbaalisen ilmaisun ensisijaisuus verrattuna musiikkiin on itsestäänselvyys (ibid. 46).

Zarinon ja Galilein välistä debattia ei Fubinia lukuunottamatta ole juuri lähestytty musiikin ja kielen suhteen näkökulmasta. Musiikin ja kielen välisen suhteen keskeisyys 1500-luvun murroksessa on tutkimuskirjallisuudessa kuitenkin tunnustettu yksimielisesti. Aihetta ovat käsitelleet tutkimuksissaan esimerkiksi Walther Dürr (1980), Alfred Einstein (1971), James Haar (1986), Barbara Russano Hanning (1980), Don Harrán (1986), Maria Rika Maniates (1979), Claude V. Palisca (1972) ja Hans-Heinrich Unger (1941).

1.3 Tutkimustehtävä

Tutkimukseni tehtävänä on tarkastella musiikin ja kielen suhdetta Zarinon ja Firenzen Camerataa edustaneen Galilein musiikkikäsitelyissä.

Lähtökohtanani on Fubinin ajatus siitä, että Zarlinon ja Galilein irralliset kiistakysymykset voidaan viime kädessä palauttaa kysymykseen musiikin ja kielen suhteesta. Fubini ei kuitenkaan pyri selittämään, miksi Zarlino ja Galilei ylipäänsä päätyivät niin erilaisiin käsityksiin musiikin ja kielen suhteesta. Vaikka Zarlino ja Galilei edustavat kahta hyvin erilaista näkemystä, on molempien tulkintojen lähtökohtana sama Platonin *Valtion* katkelma. Platonin mukaan sana ja sävel eivät ole toisistaan erillään, vaan ne yhdessä rytmiin liittyneenä muodostavat laulun. Elementit eivät ole tasa-arvoisia, vaan laulussa musiikki ja rytmi ovat sanan palvelijoita. (Valtio 3.398d.)

Teoreetikot päätyvät tästä lähtökohdasta lähes vastakkaisiin käsityksiin musiikin ja kielen suhteesta. Zarlino haluaa säilyttää musiikin autonomian. Vaikka runoteksti määrää ilmaistavan affektin, ei se poista sitä tosiasiaa, että loppujen lopuksi musiikki toimii autonomisesti, omien lakiansa ohjaamana. Galilei tulkitsee Platonia kirjaimellisemmin. Musiikki ei ole ainoastaan runouden palvelija, vaan sen yksi aspekti. Musiikkia ilman runoa ei ole olemassa.

Näiden erilaisten tulkintojen ymmärtämiseksi Fubinin näkökulmaa täytyy laajentaa. En tyydy tarkastelemaan ainoastaan erilaisia käsityksiä musiikin ja kielen suhteesta. Sen sijaan pyrin näkemään nämä käsitykset osana laajempaa musiikkikäsityksen kontekstia. Oletan, että musiikkikäsitysten tarkastelu selittää, miten on mahdollista, että Zarlino ja Galilei päätyvät samasta lähtökohdasta kahteen käsitykseen musiikin ja kielen suhteesta - käsityksiin, jotka ovat sisäisesti koherentteja, mutta keskenään täysin erilaisia.

Tutkimuksen pohjaksi esitän luvussa 2 traditionalistisen ja ekspressiivisen musiikkikäsityksen abstrahoinnin. Jaottelu perustuu eroihin, joita tutkimuskirjallisuudessa tuodaan usein esiin kuvattaessa vanhaa ja uutta musiikkikäsitystä ja näiden eroja. Luvuissa 3 ja 4 käyn läpi tutkimuksen lähdemateriaalin. Kuvaan Zarlinon ja Firenzen Cameratan musiikkikäsitykset 2.

luvussa esitetyn musiikkikäsitusten abstrahoinnin pohjalta. Musiikkikäsitusten vertailun ja yhteenvedot musiikin ja kielen välisestä suhteesta esitän luvussa 5.

1.4 Tutkimuksen lähteet

Tutkimuksen aineisto muodostuu alkuperäisistä italiankielisistä lähteistä. Luvussa 3 käsitellään Gioseffo Zarlinon musiikinteoreettinen tuotanto. Sen muodostavat Venetsiassa painetut *Le istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) sekä *Sopplimenti musicali* (1588).

Luku 4 käsittelee puolestaan Firenzen Camerata-seuran musiikkikäsitystä. Lähteistä kolme on käsikirjoituksia: Girolamo Mein kirje Galileille, Giovanni Bardin esitelmä sekä Galilein kolme tieteellistä tutkielmaa. Lisäksi lähteinä ovat Galilein kaksi Firenzessä painettua teosta: *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) ja *Discorso intorno all'opere di Zarlino* (1589).

En rajoita tarkastelua pelkästään Vincenzo Galilein tuotantoon, vaan mukana ovat kaikki Camerata-seuran keskeiset dokumentit. Tämä sen vuoksi, että Galilein musiikkikäsitys on muodostunut Cameratan keskustelujen vaikutuksesta. Zarlinon ja Galilein välisessä debatissa ovat näin ollen vastakkain itse asiassa Zarlinon ja Firenzen Cameratan musiikkikäsitukset, Galilein toimiessa ainoastaan Cameratan ”puhemiehenä”. Lähteet ja kirjoittajat esittelen tarkemmin kyseisten lukujen johdanto-osuuksissa.

Vanhojen alkuperäislähteiden käytössä on tiettyjä lähdekritiikkiin liittyviä kysymyksiä. Ensimmäinen koskee lähteiden aikasidonnaisuutta. Käytetyt tekstit eivät ole nykykirjallisuutta, vaan ne on tulkittava oman aikansa kontekstissa.

Esimerkiksi 1500-luvun käsitykset ja terminologia poikkeavat usein huomattavasti nykykäytöstä. Kun Gioseffo Zarlino puhuu esimerkiksi ’luon-

nosta' pitää nykylukijan ottaa huomioon, että Zarlino ei tarkoita fyysistä aistein havaittavaa ympäristöämme, vaan aistien ulottumattomissa olevaa metafyyssistä todellisuutta.

Samoin monien musiikkitermien merkitys on muuttunut. Esimerkkinä tästä voidaan mainita modulaatio-termi, joka nykymerkityksessään tarkoittaa sävellajin vaihdosta, mutta joka vielä 1500-luvulla merkitsee sävelkulkua. Vastaavia esimerkkejä on useita. Olen "kääntänyt" termit nykykielelle.

Toinen kysymys liittyy Zarlinon ja Galilein välisen debatin eri tasoihin. On otettava huomioon, että debatissa oli asiasisältöön liittymättömiä tekijöitä. Ensinnäkin Zarlino oli cameratalaisille hyvä maalitaulu. Zarlino oli vakiinnuttanut asemansa traditionalistien itseoikeutettuna äänitorvena. Cameratalaiset näkivät Zarlinon usein vanhoillisempänä kuin hän itse asiassa oli. Toiseksi debatissa vaikuttivat vahvana henkilökohtaiset kaunat. Keskustelun kärjistymiseen johti todennäköisesti se, että Zarlino koki entisen oppilaansa kritiikin röyhkeänä loukkauksena. On hyvä tähdentää, että tässä tutkimuksessa ei tarkastella debatin pintatasoa, vaan sen taustalla olevia kahta musiikkikäsitystä.

Kolmas kysymys koskee tekstikatkelmien suomennoksia. Alkuperäiset lauserakenteet ovat usein hyvin raskaita ja vaikeaselkoisia. Suomennoksissa olen pyrkinyt mahdollisimman suureen uskollisuuteen, mutta joissain tapauksissa olen keventänyt ja selventänyt lauserakenteita. Mahdolliset sanalisäykset olen merkinnyt hakasuluilla. Joissain tapauksissa olen lisännyt tekstiin selvyuden vuoksi myös alkuperäisen italiankielisen termin.

2 TRADITIONALISTINEN JA EKSPRESSIIVINEN MUSIIKKIKÄSITYS 1500-LUVULLA

Musiikin 1500-luvun murrosta on tutkimuskirjallisuudessa pyritty kuvaamaan erilaisin kielikuvin. Alfred Einsteinin mukaan musiikkikäsitys liikkuu 1500-luvulla "rauhallisuudesta eloisuuteen, traditionalismista vapauteen" (Einstein 1972, 213). Maria Rika Maniatesin mukaan musiikki siirtyy "tieteellisestä quadriviumista ekspressiiviseen triviumiin" (Maniates 1979, 115). Edward A. Lippman puolestaan kuvaa tätä quadriviumin ja triviumin taistelua "kauneuden ja ekspressiivisyyden taisteluksi" (Lippman 1992, 27).

Musiikin estetiikkaa ja teoriaa koskevasta 1500-luvun kirjallisuudesta voidaan erottaa kaksi päävirtausta. Ensinnäkin ovat *tradition* merkitystä korostavat konservatiiviset ajattelijat. He pitävät traditiota "ajattoman täydellisyden todistettuna periaatteena" (Maniates 1979, 158). Tällaisia ajattelijoina ovat esimerkiksi Gioseffo Zarlino, Giovanni Maria Artusi, Scipione Cerreto, Lodovico Zacconi, Adriano Banchieri sekä G.A. Bontempi (Blume 1967, 24.) Toisaalta on myös radikaalimpia, *ekspressiivisyyden* innoittamia ajattelijoina. Näille traditionalistien kontrapunktisäännöt merkitsevät estettä affektien liikuttamiseen pyrkivän musiikin tiellä. Tällaisia ajattelijoina ovat esimerkiksi Nicola Vicentino, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, Giovanni Bardi, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, Jacopo Peri sekä Claudio ja Giulio Cesare Monteverdi (ibid.).

Seuraava kuvio kuvaa traditionalistista ja ekspressiivistä musiikkikäsitystä. Jaottelu perustuu viiteen päätekijään: käsitykseen (i) musiikin asemasta tiedonalana, (ii) musiikin tehtävästä, (iii) musiikin ideaalista, (iv) keinosta tehtävän ja ideaalin saavuttamiseksi sekä (v) musiikin ja kielen suhteesta:

	Traditionaalinen	Ekspressiivinen
tiedon ala:	<i>quadrivium</i>	<i>trivium</i>
tehtävä:	<i>diletto</i> <i>mielihyvää</i>	<i>muovere gli affetti</i> <i>liikuttaa affekteja</i>
ideaali:	<i>kauneus</i>	<i>ekspressiivisyys</i>
keino:	<i>luonnon imitoiminen</i>	<i>sanojen imitoiminen</i>
musiikki/kieli:	<i>autonomia</i>	<i>palvelija</i>
manifestaatio:	<i>traditionaalinen</i> <i>kontrapunkti</i>	<i>ekspressiivinen madrigaali</i> <i>monodia</i>

Kuvio 1. Traditionalistinen ja ekspressiivinen musiikkikäsitys

Tiedon ala paljastaa koko sen näkökulman, josta kukin teoreetikko musiikkia tarkastelee. Musiikki oli perinteisesti kuulunut matemaattisiin tieteisiin (*quadrivium*), mutta 1400-luvulta alkaen osa teoreetikoista alkoi nähdä musiikissa yhteyksiä kommunikatiivisiin tieteisiin (*trivium*) ja runouteen. Musiikin ja kielen suhteen tarkastelun osalta jako on olennainen. Pidettäessä musiikkia matemaattisena tieteenä musiikin ja kielen yhteys jää luonnollisesti etäiseksi, kun taas musiikin liittäminen kommunikatiivisiin tieteisiin nostaa musiikin ja kielen välisen suhteen keskeiseksi.

Musiikin tehtävä ja ideaali liittyvät kiinteästi yhteen. Traditionaalisesti musiikin tehtävänä nähtiin mielihyvän tuottaminen musiikillisia lukusuhteita ajattelevan tai kuulevan henkilön mielessä. Tällöin keskeiseksi hyvän musiikin arvottamisen kriteeriksi nousee puhtaisiin lukusuhteisiin perustuva kauneus. Uuden musiikkikäsityksen mukaan musiikin tehtävänä on puolestaan vaikuttaa kuulijoiden tunteisiin eli, 1500-luvun termejä käyttäen, liikuttaa kuulijoiden affekteja. Tähän yltääkseen musiikilta vaaditaan uudenlaista ilmaisuvoimaisuutta. Traditionaalinen käsitys musiikin päämäärästä ja ideaalista merkitsee, että kieli on musiikin arvottamisen kannalta epäolennainen tekijä. Uusi ekspressiivinen käsitys sen sijaan pitää kieltä musiikin arvottamisen kriteerinä. Jos säveltäjä osaa esittää tehokkaasti runotekstin tunnetilat, hän luo musiikkia joka vaikuttaa kuulijoihin.

Myös käsitykset keinosta, jolla musiikin tehtävä ja ideaali voidaan saavuttaa eroavat. Traditionaalisessa musiikkikäsitksessä keinona nähdään luonnossa ilmenevien ikuisten lukusuhteiden jäljitteleminen. Ekspressiivisessä musiikkikäsitksessä jäljittelemisen kohteena on puolestaan runoilijan kirjoittamat sanat. Myös tämä jaottelu tuo selkeästi esiin eron suhtautumisessa kieleen. Traditionalisteille runoteksti on toissijainen, kun taas ekspressiivisen musiikkikäsitksen edustajille runotekstistä tulee sävellysprosessin lähtökohta.

Kuten edellä esitetyistä kohdista voidaan havaita, traditionaalinen ja ekspressiivinen musiikkikäsitys pitävät sisällään kaksi hyvin erilaista käsitystä musiikin ja kielen suhteesta. Traditionaalisessa musiikkikäsitksessä musiikki on kieleen nähden suhteellisen autonominen. Ekspressiivisessä käsitksessä musiikki ei ole ainoastaan entistä kiinteämmin yhteydessä kieleen, vaan siitä on tullut vieläpä kielen palvelija.

Viimeiseksi kohdaksi kuvioon on kerätty ne erilaiset manifestaatiot joi-
nalla esitetyt käsitykset ilmenivät musiikissa. Traditionaalisen musiikkikäsitksen ilmentymänä voidaan pitää 1400- ja 1500-luvun traditionaalista alankomaalaista kontrapunktia. Uusi ekspressiivinen musiikkikäsitys ilmeni puolestaan ekspressiivisenä madrigaalina ja firenzeläisen Camerata-seuran monodia-kokeiluina.

Kuvion tarkoitus ei ole kuvata kenenkään tietyn teoreetikon käsityksiä, vaan siihen on abstrahoitu 1500-luvulla vaikuttaneita virtauksia. Vaikka kuvio yleisellä tasolla kuvaakin melko hyvin 1500-luvun murrosta, on asia yksittäisten teoreetikoiden tasolla monimutkaisempi. Esimerkiksi Gioseffo Zarinon kutsuminen traditionalistiksi ei tee oikeutta hänen musiikin esteettisille ja teoreettisille käsityksillensä. Toisaalta esimerkiksi Nicola Vicentina ja Vincenzo Galileita voidaan molempia täysin aiheellisesti kutsua ekspressiivisiksi teoreetikoiksi, vaikka heidän tulkintansa sanojen imitoimisen merkityksestä ovat täysin erilaiset.

2.1 Musiikin asema tiedonalana

Onko musiikki osa matemaattisia tieteitä vai runouden ja retoriikan tapainen ilmaiseva taide? Onko musiikin harrastaminen luvuilla ja lukusuhteilla *spekulointia* vai säveltämiseen, soittamiseen ja laulamiseen keskittyvää *käytäntöä*?

Renessanssin murros merkitsi musiikin tieteellisen aseman uudelleenarvioimista. Keskiaikaisessa seitsemän vapaan tiedonalan järjestelmässä musiikki oli kuulunut yhdessä aritmetiikan, geometrian ja astronomian kanssa *quadriviumiin*. Toisin sanoen musiikkia oli keskiaikana pidetty matemaattisena tieteenä. Uuden, 1400-luvulta lähtien nousseen, ekspressiivisyyden vaatimuksen myötä matemaattiset spekulatiot alkoivat menettää merkitystään ja musiikki alkoi lähestyä retoriikkaa ja runoutta. Näitä kolmea taiteenlajia - musiikkia, retoriikkaa ja runoutta - yhdisti niiden yhteinen päämäärä, tunteisiin vaikuttaminen.

Maria Rika Maniatesin mukaan musiikki siirtyikin 1500-luvulla ”tieteellisestä quadriviumista ekspressiiviseen triviumiin¹” (Maniates 1979, 115). Musiikkia ei enää nähty matemaattisena tieteenä, vaan 1500-luku, ja varsinkin manierismin teoria, suuntautui kohti ideaa musiikista ”numeerisista systeemeistä vapaana taiteena” (ibid.). Uuden estetiikan kannalta retoriikka ja runous olivat oleellisempia esikuvia musiikille kuin abstraktit matemaattiset spekulatiot, joita pythagoralaisuuden värittävä keskiaika harrasti. Claude V. Palisca toteaa, että ”musiikin liittäminen verbaalisiin taiteisiin, retoriikkaan ja poetiikkaan, oli renessanssille samalla tavalla ominaista kuin keskiajalle oli liittää musiikki matemaattisiin tieteisiin” (Palisca 1985, 333).

Keskiaikainen *quadrivium* perustui pythagoralaiseen käsitykseen matemaattisista tieteistä. Pythagoralaisen filosofin Arkhytas Tarentumilaisen

mukaan matemaattisia tieteitä yhdistää se, että ne käsittelevät olemisen kahta perusmuotoa: määrää ja ulottuvuutta (Lippman 1978, 545). Jokaisella matemaattisella tieteellä on oma tutkimuskohteensa. Aritmetiikka tutkii lukuja itsessään eli määrää. Geometria puolestaan levossa olevaa ulottuvuutta. Nämä molemmat sisältyvät astronomiaan, jonka tutkimuskohteena on liikkeessä oleva ulottuvuus. Musiikki tai harmoniaoppi on puolestaan eräänlaista sovellettua aritmetiikkaa. Harmoniset äänet ovat näet kokonaislukuista muodostuneita lukusuhteita. (Levin 1994, 17; Lippman 1978, 549.) Pythagoralaisien lisäksi myös Platon käsitti musiikin matemaattisena tieteenä, joskin hänen luokituksensa eroaa pythagoralaisista. Platon painottaa harmoniaopin abstraktia ja ideaalista luonnetta. (Lippman 1978, 547.)

Pythagoralais-platonilainen käsitys matemaattisista tieteistä ja musiikista siirtyi keskiajalle paljolti Anicius Manlius Severinus Boëthiuksen (480-524) teosten välityksellä. Teoksessaan *De institutione musica* Boëthius toistaa tutun esityksen matemaattisten tieteiden tutkimuskohteista:

Geometria spekuloi kiinteällä suuruudella, kun taas astronomia tavoittelee tietoa liikkuvasta suuruudesta; aritmetiikka on itsessään diskreettiä määrää koskeva auktoriteetti, kun taas musiikki selvästikin on toisiin kvantiteetteihin liittyviä kvantiteettejä koskeva asiantuntija. (De institutione musica 2.3.)

Siteerattu kappale osoittaa, että myös Boëthiukselle musiikki oli sovellettua aritmetiikkaa. Musiikki yhdistää aritmetiikan kvantiteetit, eli kokonaisluvut, lukusuhteiksi.

Boëthiukselta on peräisin vaikutusvaltainen musiikin kolmijako, joka toistuu vielä esimerkiksi Gioseffo Zarlinolla 1500-luvun puolivälissä. Musiikin lajit ovat Boëthiuksen mukaan *musica mundana*, *musica humana* ja *musica instrumentalis*. Ensimmäinen laji, *musica mundana*, ilmenee taivaan-kappaleiden suhteissa ja vuodenaikojen kierrossa. Vaikka tätä kosmista

¹ *Trivium* oli keskiaikaisen koulutusjärjestelmän toinen osa. Sen muodostivat grammatiikka, dialektiikka ja retoriikka.

musiikkia ei voida korvin kuulla, on sen olemassaolo Boëthiukselle kiistatonta:

Sillä miten voi olla, että niin nopeasti taivaallinen koneisto liikkuu mykkää ja hiljaista juoksua? Vaikka tämä ääni ei tunkeudu korviimme --- on joka tapauksessa mahdotonta, että sellaisten suurten kappaleiden äärimmäisen nopea liike ei tuottaisi lainkaan ääntä, varsinkin kun tähtien radat ovat liittyneet sellaisella harmonisella unionilla, että mitään niin täydellisesti yhteenliittynyttä, mitään niin täydellisesti yhteensopivaa, ei voida käsittää. (Ibid, 1.2.)

Toinen laji, *musica humana*, löytyy jokaisen ihmisen sisältä. *Musica humana* ilmenee harmoniana, joka yhdistää ruumiin aineettomaan järkeen. Sama harmonia ilmenee myös sielun rationaalisen ja irrationaalisen osan yhteydessä sekä ruumiinosien suhteissa.

Kolmas laji, *musica instrumentalis*, tarkoittaa musiikki-instrumenttien sisältämää harmoniaa. Tämä musiikki voidaan jakaa edelleen kolmeen osaan: kieli-, puhallin- ja lyömäsoittimien tuottamaan. (Ibid.) Boëthiuksen teos käsittelee lähes yksinomaan tätä ”instrumentaalimusiikkia”. Kyse ei ole kuitenkaan mistään soitto- tai sävellysoppaasta. Boëthiuksen *musica instrumentalis* käsittää erilaisia spekulatioita esimerkiksi intervallien lukuosteista sekä tetrakordin jakamisesta kolmen harmoniagenren² mukaan.

Vaikka musiikki on Boëthiukselle lähinnä matemaattisten tieteiden osa, hän tunnustaa myös soivan musiikin olemassaolon. Hän tekee kuitenkin selväksi, että käytännön musiikin parissa puuhastelevat soittajat ja säveltäjät ovat järkeen perustuvia spekulatioita harrastavaa tosimusikkoa alemmalla tasolla:

Tulee pitää mielessä, että jokaisessa taiteessa ja dissipliinissä pidetään järkeä luonnostaan arvokkaampana kuin taitoa, jota harjoitetaan käsityöläisen käden työssä. Sillä on paljon parempaa ja jalompaa tietää, mitä joku toinen tekee kuin toteuttaa se, mitä joku toinen tietää; Fyysinen taito palvelee kuin orja, kun taas järki hallitsee kuin herra. (Ibid 1.34.)

² Diatoninen, kromaattinen ja enharmoninen.

Vain järkeen perustuvia matemaattisia spekulatioita harrastava ansaitsee tiedonalan nimestä johdetun nimityksen *musicus*. Hänellä on arvostelukyky musiikkia koskevissa asioissa.

Pythagoralainen käsitys musiikista matemaattisten tieteiden osana saa vakavan haastajan 1400-luvulla, kun teoreetikot alkavat kiinnostua matemaattisten spekulatioiden sijaan yhä enemmän musiikin vaikutuksesta. Samalla kun musiikin vaikutus alkaa nosta merkitystä, tulee merkittäväksi myös analogia muusikon ja puhujan välillä. Musiikki liittyi yhteisen tehtävänsä johdosta läheisesti retoriikkaan, vaikuttavan puheen laatimisen taitoon.

Paliscan mukaan ideaa musiikin liittymisestä puhetaitoon levitti roomalaisen reettorin Quintilianuksen puhetaidon opas *De Institutione Oratoria*, jonka ensimmäinen moderni laitos ilmestyi vuonna 1470 (Palisca 1972, 39). Teoksen valtava levinneisyys kertoo teoksen vaikutusvallasta. Painoksia kertyi 1400-luvun lopun ja 1500-luvun aikana yhteensä yli 90 (Unger 1941, 12).

Nicola Vicentinon *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) paljastaa hyvin uuden asenteen. Hän käsittelee musiikin spekulatiivisen osan, *theorica musicale*, kahdeksassa sivussa. Musiikin spekulatiivisen tieteen sijaan Vicentino keskittyy musiikin käytännölliseen puoleen. Pythagoralaisen matemaatikon on korvannut muusikko-puhuja, kuten käy ilmi katkelmasta, jossa Vicentino kehottaa laulajia muuttamaan rytmiä sanojen mukaan:

Ja tässä [rytmin muuttamisessa] opettaa puhujan kokemus, kuten nähdään tavasta joka on puheessa, jossa hän milloin puhuu kovaa, milloin hiljaa, milloin hitaasti, milloin nopeasti, ja näin liikuttaa suuresti kuulijoitaan. Ja tämä tapa muuttaa rytmiä tekee melkoisen vaikutuksen sielussa ja tästä syystä musiikkia lauletaan imitoiden puheen osien aksentteja ja vaikutuksia. Ja minkä vaikutuksen tekisi puhuja, joka resitoisi kauniin puheen ilman sen aksenttien ja ääntämisen järjestystä ja ilman nopeaa ja hidasta liikettä? (*L'Antica musica* 4.42.)

Analogia puhujan ja muusikko-säveltäjän välillä säilyttää asemansa italialaisessa musiikkikirjoittelussa koko 1500-luvun ajan ja myöhemminkin. Esimerkiksi Adriano Banchieri teoksessaan *Cartella musicale nel canto Figurato Fermo, et Contraponto* (1614) toteaa, että modernit säveltäjät:

yrittävät imitoida täydellistä puhujaa --- sanojen affektit tulevat imitoiduksi musiikin nuottien avulla. (Siteerattu teoksesta Stefani 1987, 111.)

Varsinainen musiikin retoriikka saa alkunsa kuitenkin vasta vuonna 1599 Joachim Burmeisterin ensimmäisen teoksen myötä, ja silloinkin Saksassa. Burmeisterin tuotannon tärkein teos on *Musica poetica* vuodelta 1606, jossa hän esittää musiikin retoriikkansa. Burmeisterin musiikin retoriikan tärkeimmät elementit ovat retoriikan figuurien soveltaminen kontrapunkti-tyyliin sekä retoriikan dispositio-osaan perustuva musiikkianalyysi.

2.2 Musiikin tehtävä

Onko musiikin tehtävänä miellyttää kuulijoita vai vaikuttaa näiden tunteisiin? Tämä kysymys säilyttää ajankohtaisuutensa koko 1500-luvun ajan. Traditionalistien mukaan ensisijaista on kauniin kontrapunktin korville ja järjelle tuottama mielihyvä, *il diletto*. Radikaalimmat ajattelijat ovat kuitenkin valmiita hylkäämään kauneuden ihanteen ekspressiivisyyden (*espressione*) vuoksi. Heidän mukaansa musiikin tehtävänä on liikuttaa affekteja, *muovere gli affetti*.

Mielihyvään tähtäävän diletto-estetiikan kuuluisimpia edustajia on bolognalainen Giovanni Maria Artusi, jonka vuosina 1600 ja 1603 julkaistu dialogi *Delle imperfettioni della moderna musica* kuvaa hyvin 1500-luvun traditionalistista musiikkikäsitystä. Teoksen alkupuolella Artusin henkilöhaamot pohtivat musiikin tehtävää:

Luca: --- Mutta yksin tai yhdessä laulavien ja soittavien tehtävä, minkä sanomme sen olevan?

Vario: Sen saman mikä on runoilijalla, kuten olen Teille sanonut.

Luca: Runoilijan tehtävä on olla hyödyksi ja miellyttää (giovare e dilettere); niinpä myös laulajan tai soittajan tehtävä on olla hyödyksi ja miellyttää. (Delle imperfettioni, 4-5.)

Mielihyvä ei kuitenkaan synny yksinomaan kuuloaistissa, vaan tarvitaan myös järjen mukanaan tuomaa arvostelukykä:

Luca: Te tosin kerrotte, että tämän mielihyvän (dilettatione) täytyy olla sekä aisteissa että järjessä, mutta ette kai kuitenkaan kiellä, että aisti miellytty ensin tästä nautinnosta, ja ensimmäisenä ja tärkeämpänä sen täytyy siitä saada järkeä suurempi tyytyväisyys.

Vario: Vahvistan Teille, että kuulo on ensimmäinen, joka nauttii ja miellytty siitä osasta joka sille kuuluu, eli äänestä, omasta kohteestaan ja se on laulujen materiaali. Mutta sanon Teille vielä, että aisti ilman järkeä ei voi arvostella ensimmäistäkään asiaa, koska se on monien vikojen ja epätäydellisyyksien alainen. (Ibid. 12.)

Artusin musiikkikäsitys voidaan nähdä osana keskiajalle ulottuvaa traditiota, jossa musiikki nähdään eräänlaisena kontemplatiivisen nautinnon lähteenä. Uutta keskiaikaan verrattuna on ainoastaan se, että Artusi ja muut 1500-luvun traditionaaliset teoreetikot korostavat kuuloaistin merkitystä.

Pelkkä mielihyvän tuottaminen aisteissa ja järjessä ei kuitenkaan riitä kaikille teoreetikoille. Pian aletaan kiinnittää huomiota myös musiikin vaikutuksiin. Ensimmäisten joukossa on Johannes Tinctoris, joka teoksessaan *Complexus effectuum musices* 1400-luvun lopulla esittää 20-kohtaisen listan musiikin vaikutuksista. Tinctoriksen mukaan musiikilla on esimerkiksi kyky karkottaa raskasmielisyys, pehmentää sydämen kovuutta ja kiihottaa ekstaasiin. Musiikki myös parantaa sairait ja tekee ihmisistä iloisia. (Fubini 1991, 107; Dahlhaus 1980, 29.)

On huomattava, että mielihyvää ei 1400- ja 1500-luvun kirjoituksissa pidetä varsinaisena vaikutuksena. Aistien ja järjen miellyttäminen asetetaan usein vastakkain musiikin aikaan saamien konkreettisten vaikutusten kanssa. Musiikin vaikutuksista olivat kirjoittaneet varsinkin antiikin musiikinteoreetikot.

Antiikin musiikin ihmeellisten vaikutusten perään haikailtiin ennen kaikkea firenzelaisten humanistien piirissä. Merkittävin antiikin musiikin tuntija oli Girolamo Mei, joka kävi kirjeenvaihtoa kahden muun firenzelaïsen, Giovanni Bardin ja Vincenzo Galilein kanssa. Tämä kirjeenvaihto oli Bardin isännöimän ns. Firenzen Camerata-seuran keskustelujen päävaikutin (Palisca 1989, 45).

Ensimmäisessä kirjeessään Galileille vuonna 1572 Mei paljastaa oman näkemyksensä musiikin tehtävästä. Hänen mukaansa moderni musiikki ei yllä antiikin musiikin vaikutuksiin. Syynä tähän on se, että modernin musiikin tehtävänä on miellyttää kuuloaistia, kun taas antiikissa musiikin tehtävänä oli johdattaa kuulija samaan tunteeseen, jota itse tuntee. (Palisca 1989, 66.) Toisin sanoen: liikuttaa kuulijan affekteja.

Affektien liikuttamiseen tähtäävän musiikkikäsitteen taustalla on siis nostalgia antiikin musiikin voimasta. Lyhyt yhteenveto antiikin musiikin ihmeellisiin vaikutuksiin liittyvistä tarinoista löytyy Giulio Caccinille omistetusta esitelmästä, jonka Giovanni Bardi piti vuonna 1578:

Mutta palatkaamme musiikin ihmeisiin, joista Sokrateen opettaja Damon sanoi, että musiikilla on voima järjestää sielumme hyveeseen, jos se on kunniallista, ja toisin päin. Ja Platon sanoo, että disiplineja on kaksi. Se joka on ruumista varten on gymnastiikka, ja se joka on sielun hyvyttä varten on musiikki. Hän myös kertoo, että Thales Miletokselaisella oli niin kaunis laulutyylä, ettei ainoastaan liikuttanut toisten sieluja, vaan paransi raihnausta ja ruttoa. Ja voidaan lukea Pythagoraasta, joka musiikin avulla paransi humalaiset, Empedokles raivostuneet ja Ksenokrates erään riivatun. Ja Plutarkhos kertoo, että Asklepiades paransi houreiset sinfoniolla (sinfonian tarkoittaessa laulun ja [soittimen] äänen sekoitusta) ja kerrotaan, että Ismenias paransi musiikilla iskiaksen ja kuumeen. Ja Aulus Gellius kirjoittaa, että kihdin piinaamat lääkittiin auloksen äänellä, samoin kuin kynnepuremat. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989, 110.)

Bardi ja muut cameratalaiset uskoivat Mein opetuksen mukaan, että moderni musiikki on kykenemätön tuottamaan vastaavia vaikutuksia, koska moderni kontrapunkti keskittyy miellyttämiseen.

Vaikka teoreetikot yleensä voidaan jakaa melko hyvin traditionalistisiin ja radikaaleihin musiikin tehtävän perusteella, eivät rajat aina ole kovin sel-

viä. Esimerkiksi niinkin radikaali teoreetikko kuin Nicola Vicentino osoittaa vielä, kuten Alfred Einstein (1971, 222) huomauttaa, aistinautintoon tähtäävän ”hedonistisen” estetiikan piirteitä. Teoksessaan *L’Antica musica ridotta alla moderna prattica* (IV kirja, kappale 26) Vicentino nimittäin kirjoittaa, että ”musiikin päämääränä on miellyttää korvia harmonialla”. Tämä on yllättävä huomautus kirjoittajalta, jota on totuttu pitämään musiikin manierismin keskeisimpänä teoreetikkona.

Ylipäänsä rajat ovat 1500-luvulla kuitenkin melko selvät. Toisella puolella on traditionaalinen kontrapunkti tavoitteenaan mielihyvän tuottaminen kuuliijoille. Toisella puolella taas toisaalta sanamaalailuun ja ekspressiivisyyteen pyrkivä madrigalismi, toisaalta firenzelaisten humanistien monodia-kokeilut, joilla pyrittiin saavuttamaan antiikin musiikin tuottamat vaikutukset.

2.3 Ideali

Millaista on hyvä musiikki? Vastaukset tähän kysymykseen noudattavat samaa jakolinjaa kuin suhtautuminen musiikin päämäärään. Traditioon tukeutuvat teoreetikot pitivät musiikin ideaalina kauneutta. Kauneudella tarkoitettiin ennen kaikkea sopusuhtaisuutta ja lukusuhteiden puhtautta. Uskottiin, että tuottaakseen mielihyvää musiikin tulee olla kaunista ja kontrapunktisääntöjen mukaan laadittua. Radikaalimmat ajattelijat olivat puolestaan valmiita tinkimään kauneuden ihanteesta ekspressiivisyyden vuoksi.

Vaikka aikalaislähteet itse eivät käytä aikakauteen liitettyä termiä ’manierismi’, tiedostettiin käynnissä oleva muutos varsinkin uuden tyylin kriitikkojen piirissä. Uutta tyyliä kutsuttiin nimityksillä *musica nuova*, *nuova maniera* ja *musica reservata*. (Palisca 1972, 38.)

Claude V. Palisca nostaa uuden tyylin kriitikkona esiin Jean Taisnierin teoksen *Astrologiae iudicariae ysagogica* (1559). Paliscan mukaan Taisnier kritisoidessaan musica reservataksi kutsumaansa tyyliä, käytännössä tulee esitelleeksi luettelon uuden musiikin tyylipiirteistä. Uusi musiikki rikkoo kirkkosävellajien rajat kromaattisilla intervaleilla ja muutoksilla sekä jättää huomiotta lyhyiden ja pitkien nuottien oikean suhteen juoksuttamalla peräkkäin useita samanarvoisia lyhyitä nuotteja ja vaihtelemalla metriä edestakaisin kolmijakoisesta kaksijakoiseen. Lisäksi se kohtelee fuugaa kaltoin ja sotkee sitä muihin tyyliin. (Palisca 1972, 38-39.)

Säveltäjät perustelevat näitä rikkomuksia ekspressiivisyyden vaatimuksella. Taisnierille ne ovat kuitenkin rikkomuksia Gioseffo Zarlinon kodifioimaa *bella maniera di scrivereä*, kaunista kirjoitustyyliä, vastaan. (Ibid.) ”Kaunis tyyli” tarkoittaa kontrapunktia, jossa dissonanssien käyttö on hallittua ja tarkkojen sääntöjen säätelystä.

Saman suuntaista kritiikkiä esittää myös uuden tyylin leppymättömin kriitikko, Giovanni Maria Artusi. Artusin hyökkäyksen kohteeksi joutuu nimetönä esitetty katkelma Claudio Monteverdin madrigaalista. Luca-herra, toinen Artusin dialogin keskustelijoista, on ollut kuuntelemassa ”eräitä uusia madrigaaleja”. Näiden kappaleiden nimeltä mainitsemaan säveltäjä ”esittelee uusia sääntöjä, uusia tapoja ja uusia sanontatapoja”, jotka ovat kuitenkin:

vastoin harmonian perusteiden hyvää ja kaunista. Ne ovat karkeita kuuloaistille ja ne pikemminkin loukkaavat korvaa kuin tuottavat sille mielihyvää. (Delle imperfettioni, 40.)

Artusin peräänkuuluttama ”hyvä ja kaunis” on määritelty vanhoissa säännöissä, joita vastaan Monteverdi rikkoo:

Vario: Uskon, että tällaisten säveltäjien päässä ei ole muuta kuin huurua ja että monet ovat itserakkaita, kun kuvittelevat voivansa turmella, pilata ja tuhota hyvät säännöt --- (Ibid. 42.)

Artusi tiedostaa, että rikkomuksien taustalla on uusien säveltäjien halu saada aikaan vaikutuksia kuulijoissa. Musiikin, kuten muidenkin tieteiden ja taiteiden, säännöt on kuitenkin luotu jo aikoja sitten, eikä jokainen voi mennä keksimään omia sääntöjään (ibid. 43).

Kauniin ja ekspressiivisen välisen taistelun ytimessä on ennen kaikkea kiista dissonanssien käsittelystä. Ne vapaudet, joita radikaalit säveltäjät ottavat ekspressiivisyyden nimissä ovat Artusin tapaisille traditionalisteille rikkomuksia kauneuden ihannetta vastaan. Artusin mukaan konsonansseja ja dissonansseja on kohdeltava eri tavalla:

Vario: En kiellä, etteivätkö säveltäjät käyttäisi dissonansseja sävellyksissään. Mutta koska ne ovat erilaisia luonteeltaan kuin konsonanssit, niitä ei voida missään tapauksessa koota yhteen samaan tapaan, eikä niitä pidä käyttää samaan tapaan. Konsonansseja käytetään harmoniassa vapaasti -- - ilman huolta, mutta dissonansseja täytyy tarkastella eri tavalla, koska ne ovat erilaisia luonteeltaan. Ja tavan on osoittanut Artusi L'Arte del Contraponto -teoksessaan. (Delle imperfettioni, 43.)

Radikaalit säveltäjät ajattelevat asiaa toisella tavalla. Heille dissonanssien vapaa käyttö on tunneilmaisun vuoksi välttämätöntä.

Traditionaalinen kontrapunkti oli uhattuna kahdelta taholta. 1500-luvun puolivälin jälkeen madrigaali alkoi suuntautua yhä enemmän affektien ilmaisemiseen. Italialainen avantgarde käytti dissonansseja suruttomasti Artusin ja muiden traditionalistien vaalimista "hyvistä säännöistä" piittaamatta. Dissonanssien vapaa käyttö nähtiin tunneilmaisun kannalta välttämättömänä. Gioseffo Zarlinon 1550-luvulla kauhistelemien "kromatistien" kokeilut saattavat nykykuulijasta vaikuttaa vielä suhteellisen maltillisilta, mutta vuosisadan lopulla esimerkiksi Carlo Gesualdon ja Luca Marenzion ekspressiivinen tyyli kielivät jo traditionaalisen kontrapunktiin olevan vakavassa kriisissä.

Firenzen Cameratan ajattelijat kyseenalaistivat sen sijaan koko moniäänisen kontrapunktityylin mielekkyyden. Heille ei riittänyt mikään kontrapunktiin ekspressiivinen uudistaminen, vaan he halusivat hylätä koko polyfoni-

an. Cameratalaisten mukaan kauneuteen ja mielihyvään pyrkivä kontrapunkti on musiikin vihollinen. Ekspressiivisen musiikin esikuva löytyy kontrapunktin sijaan antiikista monodiasta.

2.4 Keino

Onko musiikin tehtävänsä ja ideaalinsa saavuttaakseen imitoitava luontoa vai runoilijan kirjoittamia sanoja? Sekä traditionaaliset että radikaalit teoreetikot ajattelivat 1500-luvulla, että saavuttaakseen tehtävänsä, oli se sitten nautinto tai affektien liikuttaminen, musiikin keinona on *imitazione*, jäljittely. Mimesis-teorian tulkinnat kuitenkin eroavat toisistaan.

Myöhäisrenessanssin ajattelussa termillä *imitatio* on kaksi erilaista käyttötarkoitusta. Ensimmäisessä merkityksessä *imitatio* tarkoittaa vanhojen ja uusien tekstien jäljittelyä. (Tomlinson 1993, 218.) Vanhojen mestareiden jäljittely oli keskeisin tapa, jolla säveltäjät, runoilijat ja taidemaalarit oppivat ammattinsa (Brown 1982, 8). Toisessa merkityksessään *imitatio* tarkoittaa luonnon ja maailman ”kirjallista heijastamista” (Tomlinson 1993, 218). *Imitatio* termin käyttötarkoituksista olennainen erilaisia musiikkikäsityksiä pohdittaessa on tämä jälkimmäinen, luonnon jäljittely eli mimesis.

Aristoteliaanisen mimesis-teorian tulkinnassa voidaan erottaa kaksi päälinjaa sen mukaan, edustaako kulloinkin kyseessä oleva teoreetikko traditionalistista vai ekspressiivistä musiikkikäsitystä. Maria Rika Maniatesin mukaan konservatiivinen mimesis-teorian tulkinta 1500-luvulla merkitsee pidättäytymistä uskomuksessa, että musiikin täytyy imitoida kosmoksen luonnollisia lakeja. (Maniates 1979, 195.) Pythagoralaisen teorian mukaan nämä lait voidaan redusoida lukusuhteiksi. Samat lukusuhteet esiintyvät taivaankappaleiden liikkeissä, tunnetiloissa ja musiikillisissa intervaleissa. Jäljittelemällä näitä lukusuhteita musiikillisilla intervaleilla, säveltäjällä on suora yhteys luontoon. Luonnon jäljittelyn kohteena ei ole aistein havaitta-

va 'luonto', vaan tämän aistimaailman takana oleva muuttumaton ja ikuisen todellisuus.

Ekspressiivisen musiikkikäsitteen edustajat sen sijaan vierastivat pythagoralaista luonto-käsitystä. He eivät usko, että musiikki on yhteydessä luontoon minkään mystisen numerologian kautta. Musiikki on kykeneväinen jäljittelemään luontoa ainoastaan runotekstin kautta. Jäljittelyn kohteena ei siten ole luonto, vaan luontoa jäljittelevä runoteksti.

Sanojen jäljittelemisestä voidaan erottaa kaksi erilaista käsitystä. Madrigalistit ymmärsivät sanojen jäljittelemisen sanamaalailuna. Sanamaalailussa käytettiin kuvioita, jotka oli tarkoitettu joko nähtäviksi tai kuultaviksi. Nähtävä kuvio, tai "näkömusiikki", saattoi olla esimerkiksi viisi samaa aika-arvoa ja äänenkorkeutta olevaa nuottia kuvaamassa sanoja *di cinque perle* (viisi helmeä), tai mustat nuotit kuvaamassa tummuutta ja valkoiset kirkkautta (Einstein 1971, 238). Kuultavat kuviot saattoivat olla esimerkiksi runon yksittäisiä sanoja maalailuvia nousuja, laskuja, juoksutuksia tai äkillisiä pysähdyksiä (Maniates 1979, 201-202).

Firenzen Cameratan teoreetikot puolestaan arvostelivat tällaisia manierismeja. He kehottivat säveltäjää jäljittelemään sanoja, mutta heidän keinonsa olivat erilaisia. Tarkoituksena ei ole jäljitellä niinkään itse sanoja, vaan henkilöä, joka on näiden sanojen kuvaaman tunnetilan vallassa. Vincenzo Galilei kehottaakin säveltäjiä menemään teatteriin katsomaan, miten näyttelijät ilmaisevat erilaisten tunnetilojen vallassa olevia ihmisiä (Dialogo, 89).

2.5 Musiikin ja kielen suhde

Erilaiset mimesis-teorian tulkinnat ovat näin ollen yhteydessä erilaisiin käsitteisiin musiikin ja kielen suhteesta. Musiikkia autonomisena, runotekstistä riippumattomana pitävät teoreetikot ajattelevat musiikin olevan suo-

rassa yhteydessä jäljittelemäänsä luontoon. Musiikin riippuvuussuhdetta tekstiin korostavat teoreetikot puolestaan pitävät jäljittelyn kohteena runotekstiä.

Aikakauden musiikin teoria koskee ennen kaikkea vokaalimusiikkia. Keskeisimmät sävellysmuodot, motetti, messu, madrigaali jne. ovat kaikki laulettavaksi tarkoitettua musiikkia. Suhtautumisessa laulettavaan tekstiin on kuitenkin huomattavia eroja. Traditionalistisen musiikkikäsityksen mukaan musiikki noudattaa kontrapunktisääntöjä ja on tekstin suhteen autonominen. Radikaalimpien mukaan musiikki taas jäljittelee tekstiä ja on tämän vuoksi sanan ”palvelija”.

Don Harrán on tutkimuksessaan keskittynyt sävel-sana -suhteen yhteen osaongelmaan, tekstin sijoitteluun nuottien alle. Hänen mukaansa tavujen huolellinen asetteleminen nuottien alle on yhteydessä ekspressiiviseen sävellystyylisiin. Huolimaton tai välinpitämätön asettelu puolestaan viittaa absoluuttisempaan musiikkiajatteluun. (Harrán 1986, 8.) Voidaan olettaa, että Harránin jako pätee laajemminkin: välinpitämättömyys runotekstiä kohtaan viittaa ”absoluuttiseen musiikkiin” tai käsitykseen musiikista tekstin suhteen autonomisena, kun taas tekstin ja sen merkityksen huolellinen seuraaminen viittaa ekspressiiviseen käsitykseen musiikista.

Vaikka puhuttu kieli alkaa vaikuttaa musiikkiin yhä selvemmin 1500-luvulla ei tämä tarkoita, etteikö kieli olisi ollut läheisessä yhteydessä musiikkiin myös aiemmin. Varhainen esimerkki tästä on neumikirjoituksen kehittyminen. Varhaiskeskiajalla reettoreilla oli tapana varustaa tekstit erilaisilla merkeillä osoittamaan oikeaa painotusta. Näistä aksenttimerkeistä syntyivät lopulta yhä käytössä olevat välimerkit. Musiikkiin sovellettuna näistä aksenttimerkeistä syntyi puolestaan neumikirjoitus. Tärkeimmät neumerkit olivat äänen nousua merkitsevä *virga* (,) sekä äänen laskua merkitsevä *punctum* (.). Näitä perusneumeja yhdistelemällä saatiin kaikki mahdolliset neumiyhdistelmät. (Unger 1941, 21.) Myös mensuraalinuottikirjoituksen kehitykseen vaikutti kielellinen esikuva.

Ylipäänsä 1500-lukua edeltänyttä tilaa musiikin ja kielen suhteesta kuvaa kuitenkin hyvin Enrico Fubinin (1984) luonnehdinta, jonka mukaan keskiaikaisessa musiikissa ”sana ja musiikki olivat liittyneet ja sulaneet tuohon suureelliseen, goottiseen rakennelmaan, joka oli messu tai motetti, liikkumaton rituaali joka staattisine muotoineen kohosi uskovaisen edessä (Fubini 1984, 66)”.

Huomioidessaan runon merkityksen nousua 1500-luvun alussa, Alfred Einstein toteaa, että keskiaikainen musiikin autonomia on 1500-1530 lopullisesti päätymässä (Einstein 1972, 223). On kuitenkin todettava, että autonominen käsitys musiikista ei katoa 1500-luvulla minnekään. Vielä 1600-luvulla osa teoreetikoista ja säveltäjistä suhtautuu runotekstiin vähintäänkin väliinpitämättömästi. Tästä hyvänä esimerkkinä on Artusi, joka esitellessään Monteverdin madrigaalia (ks. edellä) on jättänyt madrigalin pohjana olleen runotekstin kokonaan pois. Monteverdin tunneilmaisun nimissä tekemät rikkomukset vanhoja sääntöjä vastaan jäävät Artusille siten täysin käsittämättömiksi.

Enrico Fubini huomauttaa, että Artusilta puuttuu kokonaan pohdinta musiikin ja tekstin ensisijaisuudesta. Artusille musiikki on täysin autonomista eikä se tarvitse mitään apuvälineitä. Monteverdin tekemät rikkomukset ovat anteeksiantamattomia, sillä musiikki ”ei ole ilmaisua varten, koska kauneus on sen päämäärä ja kauneus mitataan nautinnolla, jonka se tuottaa kuulijoissa.” (Fubini 1984, 95.)

Artusin ja traditionalistien kannattaman autonomian vastakohtana on madrigalistien ekspressiivisyys. Nicola Vicentinon kuvaus musiikin ja runotekstin suhteesta ei jätä mitään epäselväksi:

--- sanojen mukaan sävelletty musiikki ei ole tehty muuta varten, kuin ilmaisemaan harmonialla niiden merkitys, tunteet ja vaikutus. Jos sanat puhuvat vaatimattomuudesta, tulee sävellyksessä edetä vaatimattomasti eikä rai-vokkaasti. Ja jos ilosta, ei tehdä surullista musiikkia, ja jos surusta, ei sävelletä iloista. (Antica musica 4.29.)

Madrigalistien lisäksi myös Firenzen Camerata kannatti näkemystä, jonka mukaan musiikki on riippuvainen tekstistä. Madrigalistien ja Cameratan kannattaman tekstin ilmaisun vaatimuksen tueksi vedottiin usein Platonin Valtion kohtaan, jossa määritellään musiikin, tekstin ja rytmin suhde. Tähän Valtion kohtaan vetoaa myös Giulio Cesare Monteverdi vastatessaan vuonna 1607 Artusin hänen Claudio-veljelleen esittämään kritiikkiin. Monteverdi tiivistää ekspressiivisen musiikkikäsitteen pyrkimyksen tehokkaasti todetessaan, että ”hänen [Claudio Monteverdin] tarkoituksena on ollut --- tehdä niin, että puhe olisi harmonian isäntä eikä palvelija” (siteerattu teoksesta Paoli 1973, 396).

3 GIOSEFFO ZARLINO: HARMONIAN PERUSTEET

Venetsialaista säveltäjää ja musiikinteoreetikkoa Gioseffo Zarlinoa (1517-1590) on totuttu pitämään traditionaalisen musiikkikäsityksen merkittävimpänä edustajana. 1500-luvun madrigalisteihin verrattuna Zarlino vaikuttaakin melko maltilliselta teoreetikolta. Hän esimerkiksi tuomitsee oman sukupolvensa ”kromatistien” tyylin. Lisäksi hän viittaa jatkuvasti antiikin ja -mikä pahinta - keskiajan auktoriteetteihin sekä palaa kaiken huipuksi ikivanhaan pythagoralaiseen lukumystiikkaan ja kosmologiaan.

Zarlinon maine patakonservatiivina perustuu ennen kaikkea kahteen lähteeseen. Aikalaiskriitikoista merkittävin oli Vincenzo Galilei, joka näki Zarlinossa säestetyin monodian vastustajan (Fubini 1980, 39). Myöhemmin Zarlino joutui erityisesti Claudio Monteverdin hampaisiin. Kuuluisassa esipuheessa viidenteen madrigaalikirjaansa Monteverdi asettaa ”Zarlinon opettaman käytännön”, eli *prima pratican*, oman ”täydellistyneen nykymusiikkinsa”, eli *seconda pratican* vastakohtaksi (Monterosso 1967, 15.)

Zarlinon leimaaminen vanhoilliseksi tai taantumukselliseksi ei tee kuitenkaan oikeutta hänen musiikinteoreettiselle tuotannolleen. Hän on pikemminkin sovittelija, joka yrittää saada uudet ilmiöt mahtumaan vanhaan pythagoralaiseen musiikkikäsitykseen. Vanhoillisen pythagoralaisen takaa paljastuu teoreetikko, jonka mukaan musiikin tehtävänä ei olekaan tuottaa intellektuaalista mielihyvää vaan liikuttaa affekteja. Myös Zarlinon käsitys musiikin ja tekstin suhteesta hätkähdyttää. Näyttäähän hän esittävän, että musiikki on tekstin palvelija. Tämä ”palvelussuhde” poikkeaa kuitenkin täysin siitä, millaiseksi Firenzen cameratalaiset sen ajattelivat.

Seuraavassa esityksessä on käytetty lähteenä Zarlinon musiikinteoreettista tuotantoa, joka koostuu kolmesta teoksesta:

1) *Le istituzioni harmoniche*³ (Harmonian perusteet, Venetsia 1558); Zarlinoon *Istituzioni* on merkittävin 1500-luvulla kirjoitettu musiikkia käsittelevä teos. Se on yritys muodostaa synteesi kahdesta musiikin teorian traditiosta: musiikin spekulatiivisesta tieteestä (*musica theorica*) ja käytännön musiikin teoriasta (*musica practica*) (Palisca 1968, xvi). Esipuheessa Zarlino ilmoittaa, että mikäli joku haluaa ansaita nimityksen ”todellinen muusikko” (il vero Musico), on hänen hallittava molemmat osa-alueet.

Teoksen kaksi ensimmäistä osaa käsittelevät *musica theorica* perinteisiä osa-alueita: musiikkia matemaattisena tieteenä, lukusuhteita sekä viritysjä ja asteikkojärjestelmiä. Teoksen kolmas ja neljäs osa keskittyvät käytännöllisiin kysymyksiin kuten kontrapunktisääntöihin, moodeihin ja tekstin säveltämiseen.

Zarlinoon maine perustuu ennen kaikkea teoksen kolmanteen osaan, jossa hän esittää opettajansa Adrian Willaertin edustaman kontrapunktityylin kodifioinnin. Zarlinoon mukaan Willaert on ”uusi Pythagoras” ja luonut esikuvallisen sävellystyylin. *Istituzioni* on kirjoitettu niitä varten, jotka haluavat oppia säveltämään Willaertin tapaan ”kauniisti, oppineesti ja elegantisti (IH, esipuhe)”.

Istitutionin vaikutus oli omana aikanaan valtava. Käytännössä jokainen 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun teoreetikko joutui ottamaan kantaa Zarlinoon teokseen, joko puolesta tai vastaan. Lisäksi Zarlinoon teoksen eri osista tehtiin useita mukaelmia italiaksi, saksaksi ja ranskaksi (Palisca 1968, xiii-xiv).

2) *Dimostrazioni harmoniche*⁴ (Harmoniset demonstraatiot, Venetsia 1571); Zarlinoon toinen teos muodostuu viidestä keskustelusta, joissa Zar-

³ LE ISTITVTIONI HARMONICHE DI M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA; Nelle quali; oltre le materie appartenenti ALLA MVSICA; Si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. (Herra Gioseffo Zarlino chioggialaisen harmonian perusteet, jossa musiikkiin liittyvän materiaalin lisäksi selitetään monia runoilijoiden, historioitsijoiden ja filosofien kohtia, kuten teosta luettaessa voidaan selvästi nähdä.)

⁴ LE DIMOSTRATIONI HARMONICHE DIVISE IN CINQVE RAGIONAMENTI. NE I QVALI SI DISCORRONO ET DIMOSTRANO le cose della Musica; & si risoluono molti dubij d'impor-

lino, Adrian Willaert, Francesco Viola ja Claudio Merulo pohtivat Zarlinoon esittämiä määritelmiä ja näistä johdettuja propositioita. Keskustelujen aiheina ovat mm. ääni, intervallit, monokordin jakaminen, harmonian lajit, erilaiset tetrakordit, temperointi sekä moodit. *Dimostrationsi harmoniche* ei tuo mitään olennaista uutta Zarlinoon musiikkikäsitteeseen, vaan siinä toistetaan jo *Istitutionissa* esiin nostettuja asioita.

3) *Sopplimenti musicali*⁵ (Musiikilliset lisäykset, Venetsia 1588); *Sopplimenti* otsikossa Zarlino lupaa vastata ”panetteluun”, johon ovat syyllystyneet erinäiset henkilöt, jotka ovat ymmärtäneet väärin hänen aiemmat teoksensa. Näillä parjaajilla Zarlino tarkoittaa ennen kaikkea entistä oppilastaan Vincenzo Galileita, joka 1570-luvulla alkoi etäännyttää opettajansa opeista. Galilei lähetti 1570-luvun lopulla Zarlinoon otteita tulevasta teoksestaan. Zarlino raivostui entisen oppilaansa kritiikistä ja yritti estää Galilein teoksen julkaisemisen. Galilein *Dialogo della musica antica et della moderna* ilmestyi kuitenkin lopulta 1581. *Sopplimenti* on Zarlinoon vastaus Galilein esittämään kritiikkiin. Hän ei kuitenkaan mainitse koko teoksessaan entistä oppilasta kertaakaan nimeltä.

Sopplimenti muodostuu kahdeksasta kirjasta, joissa Zarlino käsittelee jo *Istitutionissa* esittämiään käsityksiä. Galilein kritiikki on pakottanut Zarlinoon selvittämään ja terävöittämään monia *Istitutionin* kohtia. Nämä huomaukset ja selvennykset ovat suureksi avuksi muodostettaessa kuvaa Zarlinoon musiikkikäsitteestä.

tanza à tutti quelli, che desiderano di far buon profitto nella Intelligentia di cotale Scienza. Con la Tauola delle materiali notabili contenute nell'opera. (Viiteen keskusteluun jaetut harmoniset demonstraatiot. Jossa keskustellaan ja esitetään demonstraatioita musiikkiin liittyvistä asioista ja ratkaistaan kaikkien niiden epäilyksiä, jotka haluavat hyötyä tämän tieteen ymmärtämisestä. Sisältää taulukon teokseen sisältyvästä merkittävästä materiaalista.)

⁵ DE I SOPPLIMENTI MUSICALI DEL REV. M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA, Maestro di Cappella della Serenissima Signoria DI VENETIA; Ne i quali, per maggiore intelligentia di molte cose ch'ei scrisse nelle Istitutioni & Dimostrationsi harmoniche, assai ne dichiara, malamente intese d'alcuni de Moderni; & insieme risponde à molte loro calunnie. (Kunnianarvoisan herra Gioseffo Zarlino chioggialaisen, Venetsian tasavallan signorian maestro di cappellan, musiikilliset lisäykset, jossa hän monien *Istitutionessa* ja *Dimostrationsi* harmonichessa kirjoittamiensa ja joidenkin modernien huonosti ymmärtämien asioiden paremmaksi ymmärrettävyydeksi niitä selvittää, ja vastaa moniin heidän panetteluihinsa.)

3.1 *Musica speculativa ja musica prattica*

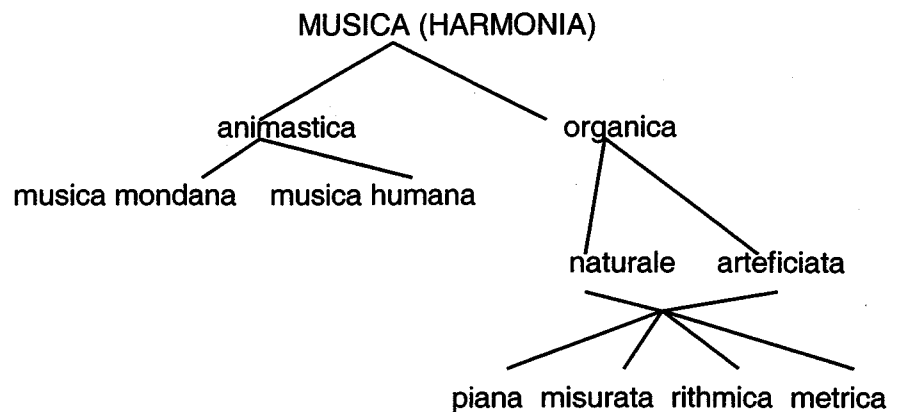
Keskiajalla musiikin teoreettinen tutkimus ja käytännön musisointi olivat hyvin kaukana toisistaan. Tärkeimmät ajattelijat keskittyivät musiikkia koskevissa teoksissaan lähes yksinomaan *musica theoricastaan*, musiikkiin spekulatiivisena tieteenä. Vaikka jotkut käsittelivät teoksissaan myös käytännön musiikkia, oli arvojärjestys kaikille selvä. Todellinen *musicus* keskittää kaiken tarmonsensa musiikillisiin spekulatioihin. Käytännön musisointi saa jäädä houkille ja rahvaalle.

Vuosisatojen kuluessa asenteet käytännön musiikkia kohtaan alkoivat lientyä. Esimerkiksi 1400-luvun lopulla Franchino Gaffurio saattoi kirjoittaa teoksen sekä *theoricasta* että *practicasta*. Huomionarvoista kuitenkin on, että Gaffurion teokset oli tarkoitettu eri lukijakunnille. Teoria ja käytäntö olivat vielä tiukasti eroteltuja toisistaan. (Palisca 1968, xvi.)

Gioseffo Zarlinon *Le istituzioni harmoniche* on yritys yhdistää musiikin teoreettinen ja käytännöllinen osa (ibid.). Teoreettisessa osassa Zarlino seuraa keskiaikaista traditiota. Hänen teoreettisten kirjoitustensa aiheena on musiikki eli *harmonia*. Zarlinon mukaan nämä kaksi käsitettä merkitsevät samaa asiaa. Musiikki eli harmonia on ”se riita ja ystävyys --- joka synnyttää kaikki asiat, eli epäsopeissa sopusointu (*discordante concordia*).” (IH 1.5.) Harmonia syntyy siis keskenään erilaisista ja jopa ristiriitaisista aineksista.

Harmonia on ymmärrettävä hyvin laajassa merkityksessä. Pythagoraan tapaan Zarlino näet uskoo, että harmoniaa on kaikkialla. Harmoniaa ei ole ainoastaan sävelten välisissä suhteissa, vaan myös taivaankappaleiden suhteissa, vuodenaikojen kierrossa sekä ihmisten sielussa. Kaikissa näissä ”epäsopeissa” ja erilaiset ainekset muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, harmonian.

Boëthiusta seuraten Zarlino jakaa maailmassa esiintyvän musiikin kolmeen osaan (kuvio 2). Ensinnäkin on jo olemassa olevaa musiikkia, siis harmoniaa, joka on erilaisten kappaleiden sisäisissä suhteissa (*musica animastica*). Tätä harmoniaa on kahta lajia: *musica mundana* ja *musica humana*.



Kuvio 2. Harmonian lajit Zarlinon mukaan.

Musica mundana tarkoittaa esimerkiksi taivaankappaleiden liikkeissä ja vuodenaikojen kierrossa ilmenevää harmoniaa. Pythagoraan vedoten Zarlino uskoo, että ”näin suuren koneiston näin suurella vauhdilla tapahtuva muutos, ei voi mennä läpi päästämättä ulkopuolelle ääntä” (IH 1.6). Maailma on koneisto ja Jumala tämän koneiston ylläpitäjä. Maailmassa ilmenevää ”sfäärien harmoniaa” ei voi kuitenkaan ihmiskorvin kuulla, vaan taivaallisen harmonian ihanuus ylittää inhimillisen käsityskykymme.

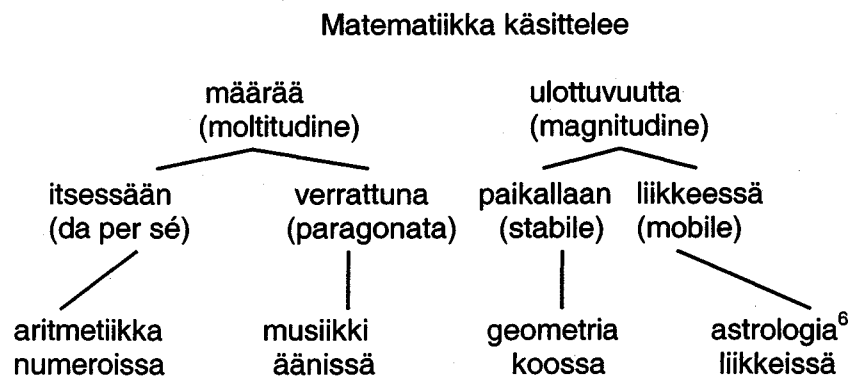
Samat lukusuhteet, jotka ovat taivaissa, löytyvät myös ihmisestä. Tätä musiikin osa-aluetta Zarlino kutsuu *musica humanaksi*. Tämä harmonia ilmenee niin ruumiin ja hengen yhteydessä, sielun rationaalisten ja irratiionaalisten osien suhteissa kuin ruumiinosien suhteissa.

Harmonian kolmas osa-alue on Zarlinon mukaan musiikki, joka tuotetaan instrumenteilla eli *musica organica* (Boethiuksen *musica instrumentalis*).

Instrumentit voivat olla joko luonnollisia (kuten ihmisääni) tai keinotekoisia (puhallin-, kieli- ja lyömäsoittimet). Instrumentein tuotetun musiikin Zarlino jakaa vielä neljään osaan. Ensinnäkin ovat *musica piana* (cantus firmus) ja *musica figurata* (cantus figuratus). Edellisellä Zarlino tarkoittaa rytmisesti yksinkertaista cantus planus -tyyliä ja jälkimmäisellä rytmisesti varioivaa mensuraalimusiikkia. Tämän lisäksi *musica organica* ovat runoissa ja proosassa tavuista ja sanoista syntyvä *musica rithmica* sekä runon rytmisessä eli runojalkojen muodossa ilmenevä *musica metrica*.

Zarlinon mukaan harmonia on perustaltaan *lukusuhteita*. Kaikki musiikki palautuu samoihin ikuisiin, muuttumattomiin lukusuhteisiin. Olipa kyse sitten taivaankappaleiden liikkeistä, ihmisen sielusta tai laulettu musiikista.

Koska musiikki muodostuu lukusuhteista, se kuuluu matematiikan tutkimusalaan. Pythagoralaiseen tapaan Zarlino näkeekin musiikin aritmetiikan, geometrian ja tähtitieteen ohella osana matemaattisia tieteitä. Hän esittää matematiikan osa-alueet ja tutkimusalueen seuraavassa kuviossa (SM 1.9):



Kuvio 3. Matematiikan lajit Zarlinon mukaan.

Zarlinon kuvio on toisinto vanhasta pythagoralaisesta matematiikan nelijaosta, jossa musiikki nähdään osana matemaattisia tieteitä. Aritmetiikka

⁶ Zarlinon käyttämä muoto

tutkii lukuja eli määrää itsessään. Musiikki puolestaan näiden lukujen yhdistelmiä eli lukusuhteita. Geometrian ja tähtitieteen tutkimuskohteena on ulottuvuus. Geometria tutkii ulottuvuutta levossa ja tähtitiede ulottuvuutta liikkeessä.

Toisaalta Zarlino vertaa musiikkia lääketieteeseen. Yhteistä näille kahdelle tieteelle on, että ne molemmat koostuvat kahdesta osasta, spekulatiivisesta ja käytännöllisestä. Molemmat osat ovat tieteelle tärkeitä:

---samalla tavalla kuin se, joka on ainoastaan opiskellut lääketieteen teoriaa, ei voi koskaan tehdä täydellistä arviointia jos ei ole tutustunut käytäntöön --- samoin käytännöllinen *musicus* ilman spekulatiivista [osaa], tai spekulatiivinen [*musicus*] ilman käytäntöä, voi aina tehdä virheitä ja huonoja arvostelmia musiikkiin liittyvistä asioista. Tämän vuoksi, niin kuin olisi hullua luottaa lääkäriin jolla ei ole jompaa kumpaa nimetyistä asioista yhteenlisättyinä, on todellakin kömpelö ja hullu hän, joka tahtoo luottaa sellaisen arvostelukykyyneen, joka olisi ainoastaan praktikko, tai olisi opiskellut ainoastaan teoriaa. (IH 4.36.)

Painottaessaan käytännöllisen musiikin merkitystä Zarlino irrottautuu keskiaikaisesta perinteestä. Musiikki ei ole enää ainoastaan spekulatiivista tiedettä, vaan myös sen käytännöllinen puoli saa uudenlaista arvostusta.

Vanha nokkimisjärjestys on kuitenkin vielä tallella. Boethiuksen ja Guido Arezzolaisen tavoin myös Zarlino arvostaa ennen kaikkea musiikin spekulatiivisen tieteen harjoittajaa. Vain musiikin spekulatiivisen tieteen harjoittaja ansaitsee nimityksen *musicus*. Musiikin käytännöllisen osan harjoittajat ovat *vain* säveltäjiä, laulajia ja soittajia. (IH 1.11.)

Vaikka Zarlino itse korosti *musica speculativa*n merkitystä, tunnetaan hänet ennen kaikkea *Istitutioni harmonichen* käytännöllistä musiikkia koskevista osista. Varsinkin teoksen kolmas osa, jossa Zarlino esittää kuuluisat kontrapunktisääntönsä, takasi Zarlinolle maineen aikansa merkittävimpänä teoreetikkona.

3.2 Antiikin musiikin ihmeelliset vaikutukset

Traditionalistiset teoreetikot olivat 1500-luvulla yleensä diletto-estetiikan kannattajia. Vanhastaan diletolla oli viitattu musiikillisten spekulatioiden tuottamaan intellektuaaliseen mielihyvään. 1400-luvulla järjen rinnalle nousi yhä voimakkaammin myös kuuloaisti. Zarlino suhtautuu kriittisesti ajatukseen, että musiikki olisi olemassa aistien tai järjen miellytykseksi. Hän ei hylkää diletto-estetiikkaa kokonaan, mutta tekee siihen tiettyjä varauksia.

Le istitutioni harmonichen ensimmäisen osan kolmannessa luvussa Zarlino pohtii, minkä takia musiikkia tulisi harjoittaa. Aluksi hän tuo esiin mieliteen, jonka mukaan musiikkia tulisi harrastaa kuuloaistin huviksi:

On joitakin, jotka ajattelevat että musiikkia täytyisi oppia antaakseen huvitusta ja mielihyvää [dilettatione] kuulolle. Ei muuhun kuin tekemään tästä aistista täydellisen, kuten näköaistin täydellistä, kun mielihyvällä ja nautinnolla katsotaan kaunista ja sopusuhtaista asiaa. (IH 1.3.)

Tällaisessa kuuloaistin hedonistisessa miellyttämisessä ei Zarlinon mukaan ole kuitenkaan mitään hyveellistä, vaan se on karkeiden ihmisten, ”rahvaan ja mekaanikkojen” puuhaa.

Toisten mielestä musiikkia tulee opiskella, koska se kuuluu vapaisiin tiedonaloihin ja on näin ollen ylhäinen harrastus. Musiikki järjestää sielun hyveeseen ja säännöstelee sen tunnekuohuja. Lisäksi älyä voidaan harjoittaa spekuloiden erilaisilla harmonioilla. Musiikki olisi näin ollen voimistelun eräänlainen älyllinen vastine.

Myöskään tämä näkemys ei ole Zarlinon mielestä riittävä. Hänen mielestään on väärin ajatella, että musiikki olisi jotain välttämätöntä, kuten aritmetiikka, tai hyödyllistä, kuten raha. Musiikki ei myöskään ole mitään älyllistä voimistelua:

Musiikkia ei tule siis opiskella jonain välttämättömänä, vaan jonain vapaana ja vilpittömänä. Niin että sen avulla voimme saavuttaa hyvän ja hyveellisen mielenlaadun, joka johdattaa hyvien tapojen tiellä. (IH 1.3.)

Zarlinon käsitys musiikin päämäärästä täsmentyy Le istitutioni harmonichen toisessa osassa, kun hän ryhtyy käsittelemään antiikin musiikkia. Zarlino paljastuu antiikin musiikin ”ihmeellisten vaikutusten” (effetti maravigliosi) ihailijaksi. Säveltäjän ei tule tyytyä tuottamaan mielihyvää, vaan musiikin täytyy pyrkiä vaikuttamaan kuulijoihin.

Zarlinon suhtautuminen antiikin musiikkiin on hyvin ristiriitaista. Harmonia on hänen omiana aikanaan saavuttanut täydellisyyden. Antiikin musiikki on tähän verrattuna ”yksinkertaista, karkeaa ja konsonanssiköyhää” (IH 2.1). Ero modernin ja antiikin musiikin välillä on suuri:

Sillä tuon ajan muusikot eivät käyttäneet musiikissaan useita soittimia --- eivätkä heidän laulunsa olleet sävelletty monista osista. Eivätkä he tehneet harmonioitaan monista äänistä, kuten me teemme nykyään. Sen sijaan he esittivät sen [musiikkinsa] siten, että yhden ainoan soittimen äänellä - huilun, kitharan tai lyran - muusikko yksinkertaisesti säesti omaa ääntään ja näin tuotti mielihyvää itselleen ja kuulijoilleen. (IH 2.4.)

Yksinkertaisuus viittaa siten tässä *monodiaan*, antiikin muusikoiden tapaan esittää yksiäänisiä lauluja. Konsonanssiköyhyys puolestaan viittaa antiikin musiikinteoriaan. Pythagoralainen lukusuhdeteoria tunnusti ainoastaan kolme konsonanssia:

Ja muinaiset eivät todellakaan tunteneet muita konsonansseja kuin yllämainitut, joita nykymuusikot kutsuvat täydellisiksi [oktaavi, kvintti ja kvartti]. Eikä heillä ollut konsonansseina niitä interalleja joita nykymuusikot kutsuvat epätäydellisiksi [terssi ja seksti]. (IH 2.1.)

Zarlinon tulkinta lukusuhdeteoriasta on traditionaalista pythagoralaista käsitystä huomattavasti väljempi. Pythagoralaiseen *tetraktysiin* kuului neljä lukua. Tällöin konsonansseja on ainoastaan kolme: oktaavi (2:1), kvintti (3:2) ja kvartti (4:3). Zarlino laajensi vanhaa systeemiä ottamalla mukaan myös luvut 5 ja 6, jolloin saadaan *senario*. Tällöin myös pieni terssi (6:5) ja suuri terssi (5:4). Tämän lisäksi Zarlino halusi kohottaa myös sekstit kon-

sonanssin asemaan. Pieni seksti saada yhdistämällä pieni terssi ja kvartti ja suuri seksti yhdistämällä suuri terssi ja kvartti (Palisca 1968, xx).

Vaikka antiikin musiikki oli epätäydellistä, oli sillä eräs kiistämätön etu puolellaan. Se pystyi saamaan kuulijoissaan aikaan ”ihmeellisiä vaikutuksia”. Näihin vaikutuksiin tuntuu nykymusiikki olevan kykenemätön:

Mutta jos antiikin musiikissa (kuten olen yllä osoittanut) oli itsessään tällaisia epätäydellisyyksiä, ei tuntuisi uskottavalta, että muusikot pystyisivät tuottamaan ihmisieluissa paljon erilaisia vaikutuksia, kuten tarinoissa kerrotaan. Kuitenkin voidaan lukea, että he joskus liikuttivat sielua vihaan, joskus palauttivat sen vihasta kuuliaisuuteen. Toisinaan johdattivat itkuun toisinaan nauruun, tai muihin vastaaviin tunteisiin. Ja vielä vähemmän uskottavalta tuntuu - koska se [musiikki] on nykypäivänä saatettu sellaiseen täydellisyyteen, että parempaa ei voisi toivoa - että yhtäkään näistä yllämainituista vaikutuksista ei nähdä nykyään. Melkeinpä voisi sanoa, että moderni on epätäydellinen, ei antiikki. (IH 2.4.)

Nykytyyli ei kuitenkaan yllä antiikin vaikutuksiin, koska se on usein esitetty epätyydyttävään tapaan:

Jos musiikilla saatiin ennen aikaan tällaisia vaikutuksia, se esitettiin kuitenkin kuten olen yllä näyttänyt, eikä siten kuin nykyään, moniäänisesti, monin laulajin ja soittimien, joista joskus ei kuulla muuta kuin soittimien ääniin sekoittuneiden lauluäänien meteliä. Tai laulajaa ilman minkäänlaista arvostelukykyä, hienotunteisuutta ja sanojen lausumisen tuntemusta, joista ei kuulla kuin melua ja meteliä. Tähän tapaan esitetty musiikki ei voi tehdä minkäänlaista muistamisen arvoista vaikutusta. (IH 2.4.)

Yllä esitetyistä kappaleista voisi saada vaikutelman, että Zarlino on antiikin monodia-tyylin kannattaja. Tämä on kuitenkin virheellinen tulkinta. Vaikka antiikin musiikki sai aikaan ihmeellisiä vaikutuksia ja vaikka antiikin tyyllillä on tietty arvonsa, ei se poista sitä tosiasiaa, että nykytyyli on teknisesti antiikkia täydellisempää.

Sopplimenti musicalin alkusivuilla Zarlino katsookin aiheelliseksi tähden-tää, että hän ei halua propagoida antiikin musiikin puolesta (kuten tekevät cameratalaiset), vaan nykytyylin, jonka paras edustaja on hänen oma opettajansa Adrian Willaert:

Aikomukseni ei ole koskaan, eikä ole vielääkään, ollut kirjoittaa muinaisten, kreikkalaisten tai latinaalaisten käytännöstä, --- vaan ainoastaan niiden tavasta, jotka ovat löytäneet tämän meidän tyylimme, laittaa laulamaan yhdessä monia ääniä, erilaisin liikkein ja sävelin, ja erityisesti Adrian Willaertin tavan ja tien mukaan. (SM 1.1.)

Nykytyyli voisi siis yltää antiikin ihmeellisiin vaikutuksiin, jos vain kiinnitetäisiin enemmän huomiota esityksen selkeyteen ja sanojen ymmärrettävyyteen.

Mistä osatekijöistä antiikin musiikin ihmeelliset vaikutukset ovat sitten kiinni? Zarlinon mukaan vaikutukseen liittyviä asioita on neljä: harmonia, runon rytmi, kerronta ja kuulija⁷ (IH 2.7). Vaikutuksen aikaan saamiseksi nämä kaikki ovat tärkeitä.

Harmonia tarkoittaa sävellyksen soivaa aspektia. Se muodostuu sävelistä ja äänistä. Harmonialla on kyky järjestää sielu sisäisesti niin, että sielun on helpompi kokea tunteita tai vaikutuksia. Harmonian lukusuhteet voivat valmistaa sielua sisäisesti tunnetiloihin (esim. ilo tai suru), mutta pelkästä harmoniasta koostuvalla sävellyksellä ei voida saada aikaan ulkoisia vaikutuksia (esim. nauru tai itku).

Harmonian voima on sitä vastoin paljon suurempi, jos siihen yhdistyy ”määrätty luku” (numero determinato) eli rytmi. Tästä on esimerkkinä tanssi, joka saa ihmisen ilmaisemaan tunteitaan myös ruumiin ulkoisilla liikkeillä.

Rytmin ja harmonian lisäksi tarvitaan kuitenkin kerrontaa (oratione), joka ilmaisee tunnetiloja esimerkiksi tarinan muodossa. Nämä kolme vaikutukseen liittyvää asiaa muodostavat yhdessä *melodian*⁸. Melodian osa-alueista kerronta on ainoa, jolla on kyky aiheuttaa ulkoisia tunnetiloja myös ilman muita osa-alueita. Kerronta on kuitenkin tehokkaampi vaikuttaja, jos se on yhdistynyt harmoniaan ja rytmiin, jotka molemmat muo-

⁷ Zarlino käyttää kuulijasta nimitystä ‘soggetto’ (subjekti). Hän viittanee siihen, että kuulija on musiikillisten tapahtumien vaikutuksen *alainen*.

⁸ Platon: Valtio 3.398d.

dostuvat lukusuhteista ja ovat näin ollen läheisessä yhteydessä ihmisen sieluun.

Neljäs vaikutuksen osa-alue on kuulija. Ilman kuulijaa ei melodialla olisi tietenkään mitään mihin vaikuttaa:

On totta, että jos ei olisi valmista subjektia, eli kuulijaa, joka vapaaehtoisesti kuulisi nämä asiat ja niistä miellyttyisi, ei voitaisi nähdä minkäänlaista vaikutusta. Vähänpä tai ei mitään tekisi muusikko. (IH 2.7.)⁹

3.3 Hyvä kontrapunkti

Zarlino uskoo, että antiikin ihmeellisten vaikutusten saavuttamiseksi ei tarvitse palata antiikin monodiaan. Sen sijaan esikuvaksi täytyy ottaa Adrian Willaertin edustama kontrapunktityyli. Zarlino esittää tämän tyylin koodifoinnin *Le istituzioni harmonichen* kolmannessa osassa.

Zarlinon mukaan jokaisessa hyvässä sävellyksessä tai hyvässä kontrapunktissa tulee olla kuusi asiaa. Jos yksikin puuttuu, on sävellys epätäydellinen (IH 3.26):

1) Ensimmäisenä valitaan sävellyksen aihe eli subjekti (soggetto¹⁰). Sävellyksen aiheella Zarlino tarkoittaa materiaalia, jonka varaan sävellys rakennetaan. Tämä materiaali voidaan keksiä itse tai se voidaan lainata esimerkiksi jonkun toisen sävellyksen tenori-osasta. Zarlino vertaa säveltäjää runoilijaan, joka keksii runon aiheen itse tai lainaa sen jostain muualta:

⁹ Zarlino siis todellakin tarkoittaa 'subjektilla' tässä yhteydessä kuulijaa. Alkuperäinen italiankielinen katkelma: E ben vero, che se non vi si trouasse il Soggetto disposto, cioè l' Vditore, il quale vdisi volentieri queste cose, & in esse si diletasse, non si potrebbe vedere alcuno effetto; & nulla o poco farebbe il Musico. (IH 2.7.)

¹⁰ Vaikutuksen yhteydessä Zarlino käytti käsitettä 'soggetto' merkityksessä 'alamainen'. Tässä yhteydessä soggettolla viitataan musiikilliseen aiheeseen tai materiaaliin, johon sävellys perustuu.

Samoin [kuten runoilijalla] on muusikolla - sen lisäksi että häntä liikuttaa sama päämäärä, eli kuulijoiden sielujen parantaminen ja miellyttäminen harmonisilla aksenteilla - aihe, johon hänen sävellyksensä perustuu. Hän koristelee sen erilaisilla sävelkuluilla ja harmonioilla siten, että antaa mielihyvää kuulijoille. (IH 3.26.)

Katkelma osoittaa, että *diletto* ei ole hävinnyt Zarlinoon estetiikasta mihinkään. Kontrapunktin tehtävä on vaikutuksen ohella tuottaa edelleen myös mielihyvää kuulijoissa.

2) Sävellyksen täytyy perustua konsonansseille. Sävellyksessä on toki dissonansseja, mutta ne tulee käsitellä sääntöjen mukaan:

Ja vaikka (kuten toisaalla on sanottu) jokainen sävellys ja jokainen kontrapunkti ja - sanalla sanoen - jokainen harmonia sävelletään ensisijassa konsonansseista, käytetään näissä toissijaisesti - eikä vähiten suuremman kauneuden ja viehkeyden vuoksi - myös satunnaisesti dissonansseja, jotka kuitenkin yksinään kuultuna eivät ole kovin miellyttäviä. (IH 3.27.)

Dissonansseilla on sävellyksessä ennen kaikkea kaksi funktiota. Ensimmäkin niiden avulla liikutaan konsonanssilta toiselle. Toisaalta dissonanssi saa sitä seuraavan konsonanssin kuulostamaan vieläkin hyväksyttävämältä. (IH 3.27.)

3) On pidettävä huolta myös oikeasta äänenkuljetuksesta. Sävelkulun täytyy tapahtua oikeilla, senariosta¹¹ johdetuilla intervaleilla. Äänien hyvän etenemisen nimissä on vältettävä tilannetta, jossa kahden äänen sävelkulut aiheuttavat ylinousevan oktaavin tai tritonuksen. (IH 3.30-31.)

4) Sävelkulkujen ja harmonian tulee olla vaihtelevia. Harmonia eli ”epäsopuisa sopusointu” perustuu sävelkulkujen ja intervallien yhdistelyn moninaisuuteen. Sillä ”harmonia voi syntyä ainoastaan asioista, jotka ovat keskenään erilaisia, epäsopuisia ja vastakohtaisia, eikä asioista, jotka ovat täydellisessä sovinnossa.” Käytännössä tämä tarkoittaa ennen kaikkea rinnakkaisten konsonanssien välttämistä. Saman lukusuhteen alaiset kon-

¹¹ Ks. luku 3.1.

sonanssit voidaan asettaa peräkkäin ainoastaan siten, että välittäjänä on dissonanssi. (IH 3.29.)

5) Sävellyksen tulee perustua johonkin määrättyyn moodiin tai harmoniaan. Sävellyksen moodin määrittää säveltäjän valitsema musiikillinen aihe. Aihetta tai subjektia tutkimalla löydetään oikea moodi ja oikeat kadenssit. Jos moodeja sekoitetaan, voi esimerkiksi sävellyksen loppu olla epäsovussa alun tai keskikohdan kanssa. (IH 3.40.)

6) Musiikin tulee soveltua sanoihin. Kaikissa edellämainituissa kohdissa täytyy ottaa huomioon sävellettävänä oleva teksti, jotta ”iloisessa materiaalissa harmonia ei olisi valittava, ja toisin päin, valittavassa harmonia ei olisi iloinen.” (IH 3.26.)

Zarlinon listaamat hyvän kontrapunktin edellytykset paljastavat, että harmonian on oltava ennen kaikkea *kaunista*. Perustaessaan sävellyksensä konsonansseille ja huolehtimalla oikeasta äänenkuljetuksesta, säveltäjä luo kaunista musiikkia, joka tuottaa kuulijoissaan mielihyvää.

3.4 Luonto ja taito

Zarlinon estetiikassa musiikin tuottama vaikutus on keskeisellä sijalla. Tämä piirre erottaa hänet traditionaalisesta käsityksestä, jonka mukaan musiikin ainoa tehtävä on tuottaa mielihyvää aisteille ja järjelle. Zarlinon maine traditionalistisena teoreetikkona ei ole kuitenkaan tuulesta temmattu. Tunnetaanhan hänet ennen kaikkea *bella maniera di scriveren*, kauniin kirjoitustyylin kodifioijana.

Ekspressiivisen estetiikan näkökulmasta Zarlinon käsitys näyttää ristiriitaiselta: vaikka musiikin tehtävänä on Zarlinon mukaan liikuttaa affekteja, ei hän kuitenkaan hyväksy oman sukupolvensa rohkeimpien säveltäjien tekemiä ekspressiivisiä kokeiluja, jotka rikkoivat perinteistä konsonanssin

ylivaltaa vastaan. Musiikin tulee siis vaikuttaa sieluun, mutta samalla sen täytyy olla kaunista. Miten tämä ristiriita on selitettävissä?

Zarlinon musiikin esteettisen ajattelun ymmärtämisen kannalta tärkeä on hänen jakonsa luonnolliseen (*naturale*) ja keinotekoiseen tai taidonalaiseen (*arteficiale*). Tämä jaottelu tavattiin jo harmonia-käsitteen erittelyn yhteydessä (ks. luku 3.1). Zarlinon mukaan luonto on ensisijainen, koska se on ollut olemassa ennen tehtyä. Zarlinon mukaan olisi ”hulluutta ilmaista uskomus, että luontoa voitaisiin korjata” (SM 1.6). Luonto on täydellinen ja se toimii esikuvana keinotekoiselle, jonka tehtävänä on jäljitellä luontoa. Esimerkiksi ihmisääni on luonnon instrumentti, kun taas soittimet on tehty jäljittelemään ihmisääntä.

Luonnon ensisijaisuudella on tärkeä seuraus. Zarlinon mukaan nimittäin luonnolliset intervallit ovat ensisijaisia keinotekoihin, temperoituihin intervaleihin nähden. Luonnollisilla intervaleilla Zarlino tarkoittaa oktaavia, jossa intervallit on laskettu matemaattisilla suhteilla (esimerkiksi oktaavi = 2:1, kvintti = 3:2, kvartti = 4:3 jne.). Keinotekoisien soittimien käyttämät intervallit ovat ”epäpuhtaita”, eräänlaisia kompromissejä. Niitä ei pidä Zarlinon mukaan sotkea luonnollisiin intervaleihin. (SM 4.4.)

Samasta syystä diatoninen harmonia on etusijalla kromaattiseen ja enharmoniseen nähden. Diatoninen harmonia ei ole ihmisen keksintö, vaan se löytyy luonnosta. Kromaattinen ja enharmoninen laji ovat sen sijaan ihmisen keksimiä. (SM 8.1.) Sävellyksien tulee perustua diatoniseen harmoniaan, mutta kromaattista ja enharmonista harmoniaa voidaan käyttää tuomaan musiikkiin tiettyjä efektejä (IH 3.78). Zarlinon mukaan sävellystä ei voi kuitenkaan perustaa kromaattiselle tai enharmoniselle harmonialle, kuten tekevät jotkut ”kromatistit”¹². Nämä kromatistit väittävät jäljittelevänsä affekteja liikuttelevaa puhujaa, mutta Zarlino sanoo, ettei ole koskaan kuullut näin outoja asioita käyttävää puhujaa. (IH 3.80.)

¹² kromatisteilla Zarlino tarkoittaa sukupolvensa madrigalisteja, jotka käyttivät sävellyksissään yhä rohkeammin dissonansseja. Avantgarden terävintä kärkeä edusti Nicola Vicentino, joka teki keiluja mikrintervallisella enharmonia-genrellä.

Zarlinon käsitys luonnosta on avain, jolla hänen ”kaunis kirjoitustyyhensä” ja affekteihin vaikuttaminen voidaan yhdistää. ’Luonto’ ei tarkoita tässä yhteydessä aistein havaittavaa ja alati muuttuvaa maailmaamme, vaan sen taustalla olevaa ikuista ja muuttumatonta metafyyssistä todellisuutta. Tämä todellisuus muodostuu pythagoralaisen uskomuksen mukaan lukusuhteista. Ja koska samat lukusuhteet vallitsevat ihmisen sielussa ja instrumentein tuotettavassa musiikissa on selvää, että tie ihmisen sieluun on näissä lukusuhteissa. Ei siis tarvita mitään ”luonnotonta” tai keinotekoista (kuten madrigalistien kromatiikka ja dissonanssit), vaan yksinkertaisesti tulee jäljitellä luonnollisia intervaleja ja käyttää luonnollista harmoniaa (diatoninen).

3.5 Runon säveltäminen

Puhuessaan hyvän kontrapunktiin edellytyksistä Zarlino nostaa esiin sanan ja sävelen välisen suhteen. Hänen mukaansa säveltäjän on pidettävä huoli siitä, että iloista runotekstiä ei sävelletä surullisella harmonialla ja että surullista runotekstiä ei pidä säveltää iloisella harmonialla (ks. edellä 3.3).

Zarlino palaa tarkemmin sanojen ja sävelen suhteeseen kahdessa luvussa *Le istituzioni harmonichen* neljännen osan loppupuolella. Ensimmäisessä luvussa (4.32) Zarlino pohtii sana-sävel -suhdetta yleisesti. Toinen luvusta (4.33) käsittelee sanoihin säveltämisen teknistä puolta.

Ensimmäisessä luvussa Zarlino pohtii, miten harmonia ”istuu” sanojen antamaan aiheeseen. Hänen mukaansa on oikein puhua nimenomaan harmonian istuttamisesta, ei sanojen:

Sanon ”yhdistää harmonia sanoihin” seuraavasta syystä: Vaikka toisessa osassa (selvittäessän melodiaa Platonin käsitysten mukaan) sanottiin, että [melodia] on kerronnan, harmonian ja rytmin yhdistelmä ja vaikuttaisi että

tällaisessa yhdistelmässä yksikään näistä asioista ei olisi toistaan tärkeämpi, Platon kuitenkin asettaa kerronnan muita tärkeämmäksi osa-alueeksi ja kaksi muuta tämän palvelijoiksi. (IH 4.32.)

Zarlinon mukaan harmonian ja rytmin tulee siis seurata runoa ja sen merkitystä. Harmonia ja rytmi tulee valita sanojen sisältämän tunnetilan mukaan. Runon käsitellessä iloisia asioita säveltäjä ei voi valita surullista harmoniaa ja raskasta rytmiä. Vastaavasti hautajaisiin liittyviä aiheita ei voi käsitellä iloisin harmonioin ja kepein rytmein. (Ibid.)

Yhdistettäessä harmoniaa sanoihin, tulee kiinnittää huomiota erityisesti neljään seikkaan: moodiin, intervalleihin, sävelkulkuihin ja rytmiin. Jokainen näistä osa-alueista käsitellään runon sisältämän tunnetilan antamissa puitteissa.

Moodi-teoriassaan Zarlino seuraa Glareanuksen vakiinnuttamaa kahden-toista moodin järjestelmää. Glareanuksen järjestelmä koostuu kuudesta autenttisesta moodista (aiolinen, jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen ja miksolyydinen) sekä näiden plagaalisista muodoista (Rivera 1980, 202). Zarlinon ja Glareanuksen systeemeissä on kaksi eroa. Ensinnäkin Zarlino aloittaa systeeminsä d:stä¹³ (doorinen) kun Glareanuksen systeemin ensimmäinen moodi alkaa a:sta (aiolinen). Toinen ero on, että Zarlino kutsuu moodeja kreikkalaisten nimien sijaan järjestysnumeroilla.

Zarlinon mukaan jokaisella moodilla on oma affektiivinen karakterinsa. Esimerkiksi kolmas moodi (fryyginen) sopii ”sanoihin, jotka ovat surullisia ja täynnä valituksia” (IH 4.20) ja kahdeksas (hypomiksolyydinen) sopii ”lempeään materiaaliin tai sanoihin” (IH 4.25). Joidenkin moodien luonne on hyvinkin monitulkintainen. Esimerkiksi ensimmäisen moodin (doorinen) vaikutus on ”surullisen ja iloisen väliltä” (IH 4.18). Tästä huolimatta Zarlinon moodijärjestelmästä voidaan Benito V. Riveran mukaan löytää jälkiä, jotka viittaavat iloinen-surullinen -dikotomian hahmottumiseen. Moodit, joissa finaliksen yläpuolelle muodostuu suuri terssi (lyydinen, miksolyydi-

¹³ *Istitutione harmonichen* myöhemmässä laitoksessa (1573) Zarlino aloittaa järjestelmänsä c:stä (jooninen).

nen ja jooninen plaagalisine muotoineen) ilmaisevat yleensä iloisuutta ja loput moodit, joissa finaliksen päälle muodostuu pieni terssi, ovat omiaan ilmaisemaan surullisia affekteja. (Rivera 1980, 204-205.)

Myös intervallit voidaan jakaa niiden edustaman tunnetilan mukaan. Jos halutaan ilmaista karvautta, kovuutta, julmuutta tai katkeruutta, voidaan basson yläpuolella käyttää suurta sekstiä. Näitä säestetään kvartti- ja septimipidätyksillä. Sävelkuluissa on hyvä käyttää puolisävelaskeleiden sijaan kokosävelaskeleita ja suuria terssejä. Jos taas halutaan ilmaista itkua, tuskaa, surua, huokauksia ja kyyneleitä, on harmonian oltava surullista. Tällöin voidaan basson yläpuolella käyttää pieniä sekstejä. Äänet voivat edetä puolisävelaskelin ja pienin terssein. (IH 4.32.)

Sävelkulut Zarlino jakaa kahteen luokkaan. Luonnolliset sävelkulut etenevät ilman ylennys- tai alennusmerkkejä. Ne ovat luonteeltaan viriilejä ja sopivat ilmaisemaan samoja tunnetiloja kuin suuri seksti. Sävelkulut, joissa on käytetty tilapäisiä ylennys- ja alennusmerkkejä ovat sen sijaan luonteeltaan raukeita ja pehmeitä. Tällaiset sävelkulut ilmaisevat surullisia tunnetiloja. (Ibid.)

Viimeiseksi Zarlino tarkastelee rytmejä. Rytmii täytyy ottaa huomioon kahdessa merkityksessä. Ensimmäinen tarkastelu liittyy sanojen sisältämään aiheeseen. Iloinen materiaali vaatii nopeaa, puolinuotein ja neljäsosanuotein etenevää liikettä. Surullinen puolestaan vaatii hidasta rytmiä. (Ibid.)

Tämän lisäksi täytyy tarkastella sanojen rytmiä. Sanojen ja harmonian rytmii tulee sovittaa yhteen siten, että pitkistä tavuista ei tehdä lyhyitä ja lyhyistä tavuista pitkiä. Säveltäjän pitää pysyä uskollisena myös sanojen luonnollisille painoille. (Ibid.)

Nuottien keston lisäksi myös tauot tulee sijoittaa tekstin kannalta oikeisiin paikkoihin. Toisin sanoen kadenssit sijoitetaan samoihin kohtiin tekstin välimerkkien kanssa. Tekstin pisteiden paikalla voidaan käyttää neljäsosa-

ja puolitaukoja, kun taas virkkeiden lopussa tauko voi olla pidempi. Oikean mittaiset tauot auttavat kuulijaa ymmärtämään sanat. (Ibid.)

AFFEKTI:	ILO	SURU
MOODI:	jooninen, lyydinen, miksolyydinen	doorinen, fryyginen, aiolinen
INTERVALLIT:	S2, S3, S6	p2, p3, p6
SÄVELKULKU:	"luonnollinen"	tilapäismerkinnät
RYTMI:	nopea (½- ja ¼-nuotit)	hidas

Kuvio 4. Affektin määrittelemät parametrit.

Kuviossa affektien kaksijakoisuutta on kuvattu vastakohtaparilla ilo-suru. 1500- ja 1600-luvulla affektit jakautuivat kuitenkin hieman eri tavalla, kuin mihin olemme 1700- ja 1800-luvun tunneilmaisuestetiikan opettamina tottuneet. 1500-luvulla suuren terssin piiriin kuuluivat ilon ja elinvoiman lisäksi myös sellaisia tunnetiloja kuin katkeruus ja viha. Pienen terssin piiriin kuuluivat puolestaan surun ja heikkouden lisäksi hellyys ja suloisuus, jotka myöhempinä vuosisatoina on yleensä kuvattu suuren terssin avulla. (Bianconi 1991, 62.)

Toisessa sanan ja sävelen suhdetta koskevassa luvussaan (IH 4.33) Zarlino tarkentaa sanojen rytmiiin ja taukoihin liittyvää tarkasteluaan. Hänen mukaansa nykyajan käytännön musiikissa vallitsee kaamea sekamelska:

On todellakin tyrmistyttävää kuulla ja nähdä sävellyksiä --- joista - sen lisäksi että niissä kuullaan sanojen lausunnassa sekavia virkkeitä, epätäydellisiä lauseita, sopimattomia kadensseja, laulamista ilman sääntöjä, lukemattomia virheitä harmonian sanoihin sijoittamisessa, vähäistä huomiota moodeihin, huonosti yhteenliitettyjä ääniä, juoksuja ilman kauneutta, rytmejä ilman lukusuhteita, sopimattomia sävelkulkuja - löytyy myös sellaiseen tapaan sanoihin liitettyjä nuotteja, että laulaja ei osaa päättää tai löytää sopivaa tapaa niiden lausumiseen. (IH 4.33.)

Tässä katkelmassa tiivistyy Zarlinon huoli modernin kontrapunktin rappiosta. Säveltäjät ovat huolimattomuuttaan ja väliinpitämättömyyttään johtaneet musiikin sellaiseen tilaan, että laulajien on mahdotonta lausua runo oikealla tavalla ja kuulijoiden on mahdotonta ymmärtää sanoja. Kun tähän lisätään vielä huolimattomasti valitut moodit, rytmit ja sävelkulut, ei pidä ihmetellä, miksi moderni kontrapunkti ei yllä antiikin musiikin ihmeellisiin vaikutuksiin.

Zarlino haluaa lopettaa sävelen tekstiin sovittamiseen liittyvän sekamelskan kertakaikkiaan. Tätä varten hän antaa kymmenen sääntöä tavujen ja sävelten yhteenliittämisestä (ks. liite). Säännöt perustuvat Giovanni Maria Lanfrancon aiemmin esittämiin kahdeksaan sääntöön, joihin Zarlino on liittänyt selvennyksiä ja lisäyksiä (Harrán 1986, 197).

Traditionalistiselle musiikkikäsitteelle oli ominaista nähdä musiikki runon suhteen autonomisena. Esimerkiksi luvussa 2 nähtiin, miten Giovanni Maria Artusi saattoi Monteverdin madrigaalia arvioidessaan jättää runotekstin kokonaan tarkastelun ulkopuolelle. Artusia kiinnosti vain ja ainoastaan teoksen soiva aspekti.

Käsityksessään sanan ja sävelen suhteesta Zarlino poikkeaa traditionalismista. Hän ottaa lähtökohdakseen Platonin Valtion katkelman, jossa Platon esittää harmonian ja rytmin olevan runon palvelijoita. Säveltäjän on harmoniaa ja rytmiä sommitellessaan pysyttävä uskollisena runon määrittelemälle affektille ja rytmille.

Zarlino ei kuitenkaan kiistä, etteikö harmonialla olisi myös autonomista, runotekstistä riippumatonta voimaa. Vaikka harmonia ei voi saada aikaan ulkoisia vaikutuksia, voidaan sielu sen avulla saada järjestäytymään tiettyihin tunnetiloihin.

Vielä merkittävämpi todiste musiikin autonomiasta on se, että musiikki noudattaa omia lakejaan. Runous ja muu kirjallinen ilmaisu on luonteeltaan lineaarista. Musiikki, joka Zarlinon mukaan on luonteeltaan

moniäänistä, on sen sijaan monien lineaarisesti etenevien linjojen yhdistelmä eli harmonia, jossa tärkeällä sijalla on myös vertikaalinen aspekti. Tämän vuoksi harmonia tarvitsee oman ”kielioppinsa” eli kontrapunktisäännöt.

Musiikki on runouden palvelija siinä mielessä, että runoteksti määrittelee teoksen affektin ja sanarytmi määrittelee teoksen rytmin. Ilmaistessaan runotekstin määrittämää affektia harmonia toimii kuitenkin itsenäisesti, omien lakiansa mukaan.

3.6 Zarlinon vaikutus

Zarlinon *Le istituzioni harmoniche* ja sitä täydentävät *Dimostrazioni harmoniche* ja *Sopplimenti musicali* ovat kunnianhimoinen yritys luoda kokonaisesitys musiikista. Niissä käsitellään kaikkia musiikkiin liittyviä asioita musiikin metafysisistä perusteista aina käytännön kontrapunktiin yksityiskohtaisimpiin sääntöihin.

Musiikin harrastaminen ei saa olla pelkkää spekulatiota tai pelkkää käytäntöä. Todellinen muusikko hallitsee molemmat osa-alueet. Samalla tavalla Zarlino haluaa yhdistää teoksissaan kaksi musiikin teorian traditiota yhdeksi kokonaisuudeksi.

Zarlinon maine traditionalistisen musiikkikäsitteiden merkittävimpänä edustajana on täysin oikeutettu. Hänen teoksistaan löytyvät kaikki traditionalismin perustekijät pythagoralaisesta lukusuhdeteoriasta dilettantestetiikkaan. Zarlino on kuitenkin myös uudistaja. Hänen teoreettinen tuotanto voidaan nähdä yrityksenä säilyttää tradition relevanssi 1500-luvun uutuuksien paineessa. Teoksissaan Zarlino pyrkii selittämään monia käytännön musiikissa hyväksytyjä asioita vanhan teorian puitteissa. Näitä asioita ovat esimerkiksi vaikutus musiikin päämääränä, terssien ja sekstien asema konsonansseina sekä runon herruus sävellyksessä.

Zarlino oli oman aikansa merkittävin musiikinteoreetikko. Sekä perinteisen tyylin kannattajat että sen vastustajat pitivät Zarlinoa traditionalismin itse-oikeutettuna mestarina. Zarlinoon teoksia luettiin ahkerasti ja niistä tehtiin myös useita mukaelmia. Italiassa Zarlinoon kontrapunktisääntöihin perustuvia sävellyssoppaita julkaisivat esimerkiksi Giovanni Maria Artusi (1586) ja Orazio Tigrini (1588) (Palisca 1968, xiii).

Italiassa Zarlinoon *Le istituzioni harmonichen* perintö sai vakavan haastajan Cameratan pyrkimyksestä herättää henkiin antiikin säestetty monodia. Firenzelaisten teorisoima ja käytännössä toteuttama *stile rappresentativo* oli hyvin kaukana Zarlinoon käsityksestä hyvän musiikin luonteesta ja hänen opettamastaan kontrapunktityylistä.

Cameratan työn seurauksena syntynyt oopperatyyli siirsi Zarlinoon omassa kotimaassaan taka-alalle pian 1600-luvun alussa. Muualla Euroopassa Zarlinoon vaikutus säilyi sen sijaan vahvana. 1600-luvulla Zarlinoon *Istitutionista* tehtiin useita saksan- ja ranskankielisiä mukaelmia. Näistä tärkeimpiä olivat Jan Pieterszon Sweelinckin saksankielinen lyhennelmä, jota hänen oppilaansa Matthias Weckmann ja Jan Adams Reinken levittivät edelleen. Ranskassa *Istitutionista* ilmestyi puolestaan Jehan Le Fortin ranskannos. (Palisca 1968, xiv.) Oman kompendinsa Zarlinoon pohjalta kirjoitti myös mm. René Descartes. Vuonna 1618 kirjoitetussa *Compendium Musicae* -teoksessaan Descartes tarjoaa Zarlinoon viitaten joukon kontrapunktisääntöjä.

Zarlinolla oli vahva vaikutus saksalaisen 1600-luvun musiikinteorian kehittymisessä. Ferruccio Civran (1991) mukaan saksankielisten maiden musiikkikulttuurista voidaan erottaa kaksi kehityslinjaa. Toisaalta säilyi vahvana Lutherin ajoilta peräisin oleva alkeisopetuksen traditio, joka pyrki säilyttämään uskonpuhdistuksen hengen. Erikoistuneempien musiikinteoreetikoiden tuotannossa heijastui puolestaan italialaisen nykymusiikin vaikutus. Näiden kirjoittajien esikuvana oli Zarlino ja aiheena kontrapunkti. (Civra 1991, 82.) Merkittävimmistä musiikinteoreetikoista, joihin Zarlinoon

vaikutus oli erityisen vahva, voidaan mainita Johannes Lippius (Rivera 1980, 222) ja Seth Calvisius (Civra 1991, 80).

Myös Zarlino kannattama pythagoralainen käsitys harmoniasta nautti laajaa kannatusta Italian ulkopuolisessa Euroopassa vielä pitkälle 1600-luvulle. Esimerkiksi Gottfried Wilhelm Leibniz käsitti harmonian universumissa vallitsevaksi matemaattiseksi järjestykseksi. Hän uskoi, että luonto manifestoituu suoraan musiikissa, jota kuullessamme teemme tiedostamattomia laskutoimituksia ja niin tehdessämme tunnemme nautintoa. (Fubini 1991, 149.) Myös Johannes Kepler ja Marin Mersenne seurasivat pythagoralaista alkuperää olevaa sfäärien harmonia -käsitystä (ibid. 166).

4 FIRENZEN CAMERATA: ANTIIKIN JA MODERNIN MUSIIKIN DIALOGI

Merkittävimmän panoksen ekspressiivisen musiikkikäsitteiden kehittämisessä antoi Giovanni dei Bardi luona kokoontunut musiikillisiin kysymyksiin keskittynyt keskustelupiiri ns. Firenzen Camerata. Mesenaattinsa ohella sen tärkeimpiä jäseniä olivat Vincenzo Galilei (n. 1520-91) ja Giulio Caccini sekä eräänlaisena etäjäsenenä toiminut Girolamo Mei.

Camerata oli ajalle tyypillisiä kirjallisuusakatemoita (*accademia*) epämuodollisempi, eikä sen kokoontumisista ole tarkkaa tietoa¹⁴. Claude V. Paliscan mukaan Cameratan toiminta alkoi 1570-luvun alussa ja päättyi vuonna 1592 Bardin siirryttyä Roomaan. Aktiivisinta toiminnan aikaa olivat vuodet 1577-82. (Palisca 1989b, 7.) Cameratan alkuhistoria ulottuu kuitenkin varhaiselle 1560-luvulle, jolloin Bardi lähetti Vincenzo Galilein Veneetsiaan opiskelemaan musiikkia Gioseffo Zarinon johdolla. Jo ennen tätä Galilei lienee viihdyttänyt Bardin vieraita luutunsoitolla. (Ibid, 4.)

Cameratan keskustelujen tärkein innoittaja oli Girolamo Mei, Roomassa vaikuttanut firenzeläinen antiikin tuntija, jonka kanssa Bardi ja Galilei olivat kirjeenvaihdossa vuosina 1572-78. Tämä kirjeenvaihto sai Galilein vakuuttuneeksi siitä, että monet hänen entisen opettajansa Gioseffo Zarinon käsityksistä antiikin musiikista ja musiikista ylipäänsä olivat virheellisiä. (Ibid, 45.)

Firenzen Cameratan musiikkikäsitteistä koskevassa esityksessä on käytetty seuraavia lähteitä:

¹⁴ Myös nimitys 'camerata' on myöhempää perua. Nimitys on peräisin Caccinin L'Euridice-oopperan (1600) Bardille osoitetusta omistuskirjoituksesta. (Palisca 1989b, 4.)

1) Girolamo Mein kirje Vincenzo Galileille 8. toukokuuta 1572, käsikirjoitus (Rooma 1572); Ensimmäisessä kirjeessään Galileille Mei esittää keskeisimmät teesinsä musiikista. Kirjeessään Mei käsittelee mm. antiikin monodiaa, affektiteoriaansa sekä käsitystään musiikin päämäärästä. Tämä kirje ja myöhempi kirjeenvaihto olivat pohjana Cameratan keskusteluille.

Galilei kääntyi Mein puoleen ensimmäistä kertaa vuonna 1572. Galilei oli ryhtynyt 1570-luvun alussa laatimaan kompendia Zarinon *Le istituzioni harmoniche*. Työn edetessä Galilein epäilykset opettajansa opetuksia kohtaan alkoivat kuitenkin herätä. Saadakseen selkoa epäselviin kohtiin hän turvautui Meihin, aikansa merkittävimpään antiikin musiikin tuntijaan. (Palisca 1989b, 153.)

Kirje jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen osa on antiikin ja nykyajan musiikkia käsittelevä tutkielma, jonka Mei oli kirjoittanut jo aiemmin. Tutkielma levisi käsikirjoituksena 1500-luvun lopulla, ja se julkaistiin Venetsiassa vuonna 1602 nimellä *Discorso sopra la musica antica e moderna* (Keskustelu antiikin ja nykyajan musiikista). (Palisca 1989b, 48.) Kirjeen toinen osa koostuu vastauksista Galilein esittämiin kysymyksiin¹⁵. Galilei haluaa mm. tietää, miksi nykyajan musiikki ei kykene antiikin musiikin ihmeellisiin vaikutuksiin tai miten antiikin musiikki pystyi miellyttämään kuulijoitaan ilman konsonansseja. Nämä ja muut epäilykset johtivat Galilein lopulta pois ”zarlinolaisuudesta”.

2) Giovanni Bardin esitelmä, omistettu Giulio Caccinille¹⁶, käsikirjoitus (Firenze 1578); Kirjoituksen aiheena on vokaalimusiikki ja sen uudistaminen. Esitelmässään Cameratan mesenaatti toistaa monia jo Mein kirjeessä esitettyjä näkemyksiä. Bardi käsittelee kuitenkin Meitä perusteellisemmin sanan ja sävelen suhdetta.

¹⁵ Galilein kirje ei ole säilynyt, mutta rekonstruktio kysymyksistä löytyy teoksesta Palisca 1989b, 51.

¹⁶ *Discorso mandato da me a Giulio Caccini detto Romano, sopra la musica anticha, e 'l cantar bene.* (Minun Giulio Caccinille, jota kutsutaan roomalaiseksi, lähettämäni esitelmä antiikin musiikista ja hyvästä laulamisesta.)

3) Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica et della moderna*¹⁷ (Antiikin ja modernin musiikin dialogi, Firenze 1581); Mein kirjeiden ja Camerataassa käytyjen keskustelujen vaikutuksesta Galilei alkoi vieraantua Zarlino-opetuksista. 1570-luvun alussa Galilei oli vielä kirjoittanut kompendia opettajansa teoksesta, mutta vuosikymmenen lopulla hänestä oli jo tullut Zarlino-ankarin kriitikko. Galilei ryhtyi laatimaan omaa musiikkiteostaan, josta hän lähetti näytteitä myös Zarlinoalle. Zarlino loukkaantui entisen oppilaansa epälojaalisuudesta verisesti ja sai estetyksi valmiin teoksen painamisen Venetsiassa. Galilein *Dialogo* ilmestyi lopulta Firenzessä vuonna 1581. (Palisca 1989b, 5.)

Galilein dialogissa Giovanni Bardi ja Piero Strozzi keskustelevat musiikkiin liittyvistä asioista. Aiheina ovat esimerkiksi intervallit, moodit, musiikin päämäärä sekä sanan ja sävelen suhde. Huomattava osa keskusteluista keskittyy ”modernien kontrapunktistien”, käytännössä lähinnä Zarlino, esittämiin kestävämpiin näkemyksiin. Zarlinoa ei useinkaan mainita nimeltä itse dialogissa, mutta reunahuomautuksista lukija voi nähdä, mitä Zarlino teoksen kohtaa kulloinkin käsitellään.

4) Galilei: *Discorso intorno all'opere di Zarlino*¹⁸ (Tutkielma Zarlino-teoksista, Firenze 1589); *Discorsion* omistuskirjoituksessa Galilei toteaa korjanneensa Zarlino *Le istituzioni harmonichessa* ja *Dimostrazioni harmonichessa* esiintyneet virheet jo aiemmassa teoksessaan. Uuden teoksen tarkoituksena on keskittyä edellisenä vuonna julkaistun *Sopplimenti musicali* virheisiin. Aiheina ovat mm. nykyaikainen viritysjärjestelmä, temperointi, matemaattiset periaatteet sekä luonnon ja taidon suhde.

¹⁷ Dialogo DI VINCENTIO GALILEI NOBILE FIORENTINO DELLA MUSICA ANTICA ET DELLA MODERNA. (Firenzäläisen aatelismiehen Vincenzo Galilein antiikin ja modernin musiikin dialogi.)

¹⁸ DISCORSO DI VINCENTIO GALILEI NOBILE FIORENTINO, INTORNO ALL'OPERE di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, ET ALTRI IMPORTANTI particolari attententi alla musica. Et al medesimo Messer Gioseffo dedicato. (Firenzäläisen aatelismiehen Vincenzo Galilein tutkielma herra Gioseffo Zarlino chioggialaisen teoksista, ja muista musiikkiin liittyvistä yksityiskohdista. Ja samaiselle Gioseffo-herralle omistettu.)

5) Galilei: Kolme tieteellistä esseetä, käsikirjoitus (Firenze 1589-90); Galilei suoritti vuosina 1589-90 joukon kokeita Zarlinoa kohtaan esittämänsä kritiikin tueksi. Galilei raportoi kokeistaan kolmessa tieteellisessä esseessä. Esseiden aiheina ovat erilaiset viritysjärjestelmät¹⁹, oktaavi²⁰ ja unisono²¹.

Galilein tutkielmat jäivät käsikirjoituksiksi, eivätkä aikalaiset niitä juurikaan tunteneet. Poikkeuksena on Galileo Galilei, joka käsittelee isänsä esiinnostamia näkökantoja teoksessaan Dialogi kahdesta uudesta tieteestä. (Palisca 1989b, 162.)

4.1 Musiikki ja empirismi

Käsitys musiikista matemaattisena tieteenä alkaa hiljalleen menettää merkitystään 1500-luvun lopulla. Teoreetikoita eivät niinkään kiinnosta enää pythagoralainen musiikin metafysiikka ja numerologia, vaan uudet käytännönläheisemmät ongelmat. Musiikki ei ole enää abstrakti ajatuskonstruktio, vaan vaikutukseen pyrkivää kommunikaatiota. Retoriikka korvaa matematiikan musiikillisten ilmiöiden selitysmallina.

Retoriikan lisäksi musiikilliseen ajatteluun alkaa vaikuttaa myös kokeellinen metodi. Claude V. Paliscan mukaan uusi empiristinen asenne vaikutti kahdella tasolla: musiikin tutkimuksen metodina ja käytännön muusikoiden lisääntyneinä kokeiluina. (Palisca 1989a, 176.) Ensimmäisellä tasolla empirismi merkitsee uudenlaista asennetta musiikin tutkimiseen. Auktoriteetti ja traditio, jotka olivat olleet keskiajan kulttuurin kulmakiviä, korvautuvat tutkijalla, joka haluaa itse ottaa selvää. Toisella tasolla empirismi ilmenee käytännön muusikoiden lisääntyneenä kokeilunhaluna. Tästä selvimpänä todisteena on madrigaalin kehitys 1500-luvun lopulla.

¹⁹ Discorso intorno a diversi pareri che hebbono le tre sette piu famose degl'antichi musici, intorno alla cosa de suoni, et degl'acchordi. (Tutkielma kolmen kuuluisimman antiikin musiikin koulukunnan käsityksistä ääneen ja viritukseen liittyvistä asioista.)

²⁰ Discorso particolare intorno alla diversita delle forme del diapason. (Eriyinen tutkielma oktaavin muotojen erilaisuudesta.)

Renessanssin Italiassa aletaan ottaa yhä selvemmin etäisyyttä vanhaan pythagoralais-boëthiaaniseen perinteeseen. Varsinainen uuden ajan airue on 1400-luvun lopulla vaikuttanut flaamilais-syntyinen Johannes Tinctoris. Hän määrittelee esimerkiksi dissonanssin äänien sekoitukseksi, joka satuttaa korvaa. Tämä ja muut vastaavat subjektiivisiin kokemuksiin perustuvat määritelmät osoittavat Enrico Fubinin mukaan sen miten kaukana Tinctoris on vanhasta abstraktista ja matemaattisesta musiikin käsityksestä. Hän on ainoastaan kiinnostunut soivasta musiikista ja sen vaikutuksesta kuulijaan (Fubini 1991; 107-108). Vastaavia empirisiä määritelmiä on myös 1500-luvun alussa vaikuttaneella Ludovico Foglianolla. Oikeuttaakseen omat ”epämatemaattiset” määritelmänsä Fogliano hyödyntää aristotelelaista ajatusta siitä, että viimeisen tuomion ääntä koskevissa asioissa antaa korva (Palisca 1985; 20-21). Fubinin mukaan empirinen lähestymistapa musiikissa tulee ajankohtaiseksi laajemminkin juuri Aristoteleen uudelleenlöytymisen myötä (Fubini 1991; 108).

Vielä Zarlino yritti *Istitutionissaan* yhdistää musiikin teorian spekulatiivisen ja käytännöllisen perinteen. Firenzen Cameratan teoreetikoille musica speculativa on käynyt kuitenkin jo auttamattoman irrelevantiksi. Heitä kiinnostaa musiikki ennen kaikkea runouden ja retoriikan ekspressiivisenä sisartaiteena. Girolamo Mei hahmottelee omaa käsitystään spekulatiivisen ja käytännöllisen musiikin teorian suhteesta ensimmäisessä kirjeessään Galileille:

Musiikin tiede tutkii ja tarkastelee huolellisesti äänien rakenteiden, järjestelmien ja järjestysten piirteitä ja ominaisuuksia, olivat ne sitten yksinkertaisia ominaisuuksia tai suhteellisia, kuten konsonanssit. Ja tämä vain siitä syystä, että tiedettäisiin itse totuus, kaikkien spekulatioiden täydellinen päämäärä, ja sivutuotteena virheellinen. Sitten se antaa taiteen käyttää hyväkseen, niin kuin se sopivaksi näkee, ilman mitään rajoituksia, näitä samoja ääniä joista tiede on oppinut tietämään totuuden. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 65.)

²¹ Discorso particolare intorno all'unisono. (Erityinen tutkielma unisonosta.)

Mein mukaan musiikki taiteena on suhteessa musiikkiin spekulatiivisena tieteenä täysin autonominen. Musiikki taiteena voi toteuttaa omia tarkoituksiperiään täysin riippumatta mistään spekuloinneista, jotka koskevat esimerkiksi täydellisiä konsonansseja.

Varsinaisen empiirisen metodin musiikin tutkimukseen toi Vincenzo Galilei²². Vuosina 1589-90 Galilei suoritti joukon kokeita tavoitteenaan osoittaa kokeellisesti, että Zarlinon pythagoralaiseen lukusuhdeteoriaan perustuvat käsitykset konsonansseista ja viritysjärjestelmistä ovat virheellisiä.

Galilei ryhtyi kokeisiinsa alunperin todennäköisesti Girolamo Mein vaikutuksesta. Mei halusi osoittaa Galileille, että heidän omana aikanaan käytetty viritysjärjestelmä ei voinut olla Ptolemaioksen viritys, kuten Zarlino väittää. Kirjeessään 17.1 1578 Mei kehottaa Galileita suorittamaan yksinkertaisen kokeen:

Jännitä luuttuun (mitä suurempi se on, sitä selkeämmin tapahtuu se, minkä haluamme osoittaa korvalle) kaksi saman pituista ja paksuista kieltä ja järjestä huolellisesti nauhat alle kummankin intonaation mukaan - syntono [Ptolemaioksen viritys] ja ditono [pythagoralainen viritys] - sitten, soittaen tetrakordin sävelet yksi toisensa jälkeen kummankin kielen nauhojen mukaan, tutki kumpi kielistä antaa sävelet, jotka vastaavat nykyisin laulettuja. (siteerattu Palisca 1989a, 169-170.)

Mein ehdottama koe on hyvin yksinkertainen, mutta sen sisältämä asenne on vallankumouksellinen. Ei ole olennaista mitä tämä tai tuo auktoriteetti sanoo, koska asian voi kokeilla itse.

Ehkä paras todiste Mein kokeen kaltaisten koeasetelmien vallankumouksellisuudesta ja uutuudesta on tarina Pythagoraasta ja sepistä. Tarinan mukaan Pythagoras keksi teoriansa lukujen ja sävelten yhteydestä kävellessään eräänä päivänä sepän pajan ohi. Kuunnellessaan raudan kalketta, hän huomasi, että raudantaonnasta syntyy ääniä, jotka yhtäaikaan soiodessaan muodostavat sattumalta kvartin, kvintin ja oktaavin. Sisällä pajassa hän huomioi, että äänen korkeuteen vaikutti vasaran paino. Myö-

hemmin hän jatkoi koetta asettamalla saman pituisten kielten päähän erilaiset painot, esimerkiksi 12, 9, 8 ja 6. Soittaessaan kieliä hän huomasi, että oktaavi syntyy painavimman ja kevyimmän kielen soidessa yhtäaikaan (suhde 2:1). Vastaavasti kvintti syntyy toiseksi painavimman ja kevyimmän (suhde 3:2) ja kvartti kahden kevyimmän (suhde 4:3) kielen soidessa yhtäaikaan.

Legenda Pythagorasta ja sepistä toistuu lukemattomissa antiikin ja keskiajan musiikinteoreettisissa kirjoituksissa Nikomakhos Gerasalaisesta²³ Boëthiukseen. Vielä Gioseffo Zarlino toistaa *Istitutionissaan* saman kertomuksen. Tarinan levinneisyys paljastaa traditionalistisen musiikkikäsitteiden abstraktin ja spekulatiivisen luonteen. Tarinaa toistettiin nimittäin kaksi tuhatta vuotta ilman että kukaan olisi vaivautunut toistamaan Pythagoraan kokeen ja näin huomannut sen sisältämät kaksi virhettä. Ensimmäinen virhe sisältyy alun kohtaukseen pajassa. Lyötäessä alasinta vasaralla ei äänen korkeuteen vaikuta vasaran paino, vaan lyötävän kohteen paino. Toinen virhe sisältyy Pythagoraan painoilla tekemään kokeeseen: jotta kaksi painoilla kiristettyä kieltä tuottaisi oktaavin, ei painojen suhde tule olla 2:1 (kuten tarina väittää), vaan tämän neliö 4:1. Vastaavasti kvintin ja kvartin kohdalla oikeat suhteet olisivat 9:4 (3:2 x 3:2) ja 16:9 (4:3 x 4:3). (Levin 1994, 92-93.)

Virheessä on kyse siitä, että kielen värähdyksen frekvenssi (jota voidaan tutkia esimerkiksi jakamalla kieli kahteen osaan) ja jännite (jota voidaan tutkia esimerkiksi asettamalla painoja roikkuvien kielten päähän) eivät noudata samoja lukusuhteita. Tuottaakseen oktaavin täytyy kahden kielen välisen frekvenssin olla suhteessa 2:1, kun taas oktaavin jännitteen suhde on tämän neliö eli 4:1. Flora R. Levinin mukaan Pythagoraan painoilla tekemään kokeen virheen huomasi vasta ranskalainen Théodore H. Martin 1800-luvulla. (Levin 1994, 93.)

²² Vincenzon poika Galileo Galilei oli 1600-luvun alussa empiristisen metodologian vakiinnuttaneen "tieteellisen vallankumouksen" huomattavimpia edustajia

Todellisuudessa virheen löysi kuitenkin jo Vincenzo Galilei. Hän löysi virheen tekemällä sen, mitä kukaan ei ollut kahden tuhannen vuoden aikana viitsinyt tehdä: toistamalla Pythagoraan kokeen. *Discorsossaan* hän kirjoittaa:

He uskovat, että painot jotka Pythagoras kiinnitti kieliin kuullakseen paremmin konsonanssit olisivat peräisin niistä vasaroista, jotka hän oli kuullut aiemmin. Sen että tämä ei voi olla totta, osoittaa (kuten olen sanonut) kokemus. Sillä jos joku haluaisi kuulla kahdesta saman pituisesta, paksuisesta ja laatusesta kielestä oktaavin, hänen täytyisi ripustaa niihin painot, jotka eivät olisi kaksinkertaisessa (kuten olivat vasarat) vaan nelinkertaisessa suhteessa. (Discurso intorno all'opere di Zarlino, 104.)

Se, että Galilei ei mainitse mitään erilaisten lukusuhteiden taustalla olevasta jännitteen ja frekvenssin välisestä suhteesta²⁴ ei ole tässä yhteydessä oleellista. Oleellisempaa on, että Galilei on todella itse kokeillut Pythagoraan tekemäksi väitettyä koetta ja huomannut tarinan sisältämän virheen.

Galilei jatkoi empiirisiä kokeitaan vuosina 1589-90. Näistä kokeista on todisteena kolme käsikirjoitukseksi jäänyttä tutkielmaa. Ensimmäinen tutkielmista käsittelee antiikin kolmea viritysjärjestelmää. Tutkielma ei sinänsä tuo mitään uutta, vaan se kokoaa yhteen Galilein aiemmin esittämiä ajatuksia. Pääteesinsä Galilei esitti jo *Dialogossa* vuonna 1581: Galilein omana aikana käytetty viritysjärjestelmä ei voi olla Ptolemaioksen syntono²⁵, kuten Zarlino väittää (Dialogo, 4). Se ei ole myöskään pythagoralainen viritys²⁶ eikä Aristoksenoksen tasaviritys. Galilein omana aikana käytössä oleva viritys on sen sijaan näiden kolmen yhdistelmä. Ainoa pysyvä ja puhdas intervalli on oktaavi (Dialogo, 30-31).

²³ Nikomakhos Gerasalaiselta on peräisin tarinan ensimmäinen tunnettu toisinto (ks. Levin 1994, 86).

²⁴ Levinin mukaan Marin Mersenne oivalsi ensimmäisenä jännitteen ja frekvenssin välisen suhteen (Levin 1994, 93)

²⁵ Ptolemaioksen tetrakordin intervallit ylhäältä alas: 10:9 ("pieni kokosävelaskel"), 9:8 ("suuri kokosävelaskel") ja 16:15 ("suuri puolisävelaskel")

²⁶ Pythagoralaisen tetrakordin intervallit: 9:8, 9:8 ja 256:243.

Viritysjärjestelmä muuttuu myös sen mukaan, onko kysymyksessä kieli-soitin vai kosketinsoitin. Samoin kielten materiaali vaikuttaa viritykseen (Dialogo, 47-48). Monimutkaisin tilanne on laulussa. Galilein mukaan:

Harjaantuneet laulajat, ääniensä sointuvuuden ja täydellisen kuulonsa avulla, laulavat aina mitä haluavat, kaikki musiikilliset intervallit sillä erin-omaisuudella, jota vain voidaan ikinä toivoa. (Discorso, 117.)

Laulussa käytetty viritysjärjestelmä on siten liian monimutkainen kuvattavaksi. Järjestelmä muuttuu koko ajan esimerkiksi sen mukaan, minkä instrumenttien kanssa laulajat joutuvat kulloinkin musisoimaan.

Galilein toinen essee koskee oktaavin erilaisia lukusuhteita. Oktaavi voidaan tuottaa kolmella tavalla: kielillä (2:1), painoilla (4:1) tai putkilla (8:1). Galilei oli jo aiemmin Discorsossa (1589) osoittanut sekaannuksen, joka liittyi legendaan Pythagoraasta ja sepän pajasta.

Kolmas essee käsittelee unisonoa. Galilei esitti jo Dialogossa käsityksen, että eri soittimilla täytyy olla erilainen viritys. Kolmannessa tutkielmassaan Galilei osoittaa tämän kokeellisesti. Jotta kaksi kieltä voisi soida täydellisessä unisonossa, niiden täytyisi olla samaa materiaalia, yhtä paksuja ja niihin kohdistuvan jännitteen tulisi olla sama. Esimerkiksi luuttua ja kosketinsoittimia ei Galilein mukaan voida virittää samalla tavalla, koska luutun terssi kuulostaa kosketinsoittimilla soitettuna lähes sietämättömältä.

Claude V. Paliscan (1989a) mukaan Galilein kokeet olivat merkittäviä kahdesta syystä. Ensinnäkin hän osoitti, että pythagoralainen lukumystiikka on vailla todellisuuspohjaa. Vielä Zarlino kannatti käsitystä, jonka mukaan musiikillisten intervallien olemus on muuttumattomissa ja ikuisissa lukusuhteissa. Galilein kokeet kielillä, painoilla ja pilleillä kuitenkin osoittivat, että esimerkiksi oktaavi voidaan muodostaa kolmella eri tavalla. Ei ole olemassa yhtä ainoaa, pyhää tapaa tai lukusuhdetta. Toiseksi Galilei osoitti, että subjektiivisella tasolla musiikilliset teokset ja ilmiöt pakenevat kaikenlaisia kvantitatiivisia mittauksia. Esimerkiksi luutun suolikielillä käytetty suuri terssi on "luonnollista" terssiä hieman suurempi. Kosketinsoitti-

mien metallikielille viritettynä luutun terssi aiheuttaakin sietämättömän epäviereisen vaikutelman. (Palisca 1989a, 172-173.)

4.2 Affektien liikuttaminen

Edellä nähtiin, kuinka Gioseffo Zarlino suhtautui diletto-estetiikkaan sovittelevasti. Vaikka hänen mukaansa musiikin tärkein tehtävä on saada aikaan vaikutuksia kuulijassa, ei hän koskaan luovu kokonaan mielihyvästä. Voidaan sanoa, että mielihyvän ja vaikutuksen välisessä kamppailussa Zarlino edustaa jonkinlaista maltillista kompromissia. Firenzen Cameratan ajattelijat suhtautuvat diletto-estetiikkaan sen sijaan korostuneen kielteisesti. Heidän mukaansa musiikin ainoa tehtävä on tuottaa vaikutuksia kuulijoissa.

Ensimmäisessä kirjeessään Galileille 8.5. 1572 Girolamo Mei puuttuu kysymykseen musiikin tehtävästä. Mein mukaan ei pidä ihmetellä antiikin musiikin ihmeellisten vaikutusten puutetta nykymusiikissa, koska antiikin ja modernin musiikin tehtävissä on suuri ero. Modernin musiikki pyrkii tuottamaan mielihyvää kuulijoiden kuuloaistissa, kun antiikin musiikin päämääränä oli johdatella kuulija *affektiin*. (Palisca 1989b, 66.) Barokin ja 1500-luvun ajattelijoiden usein käyttämä käsite 'affekti' merkitsee tunnetilaa. Affektien esittämisessä ei ole kyse säveltäjän tai runoilijan subjektiivisista tunnetiloista romantiikan estetiikan tapaan. Affekti 1500-luvun ja barokin sille antamassa merkityksessä oli ennemminkin "kulttuuristen konventioiden suodattama ja stilisoima affektiivinen tilanne" (Stefani 1987, 84).

Kirjeessään Galileille Mei hahmottelee oman "affektioppinsa". Mei uskoo, että musiikin vaikutuksia tuottavan mahdin perustana ovat laulajien erilaiset äänenlaadut:

Sillä luonto antoi äänen eläimille ja ennen kaikkea ihmisille sisäisten tilojen ilmaisemiseen. Siksi on johdonmukaista, että erilaiset äänenlaadut eroavat

toisistaan ja jokaisen pitäisi olla sopiva ilmaisemaan tiettyjä määrättyjen tilojen affekteja. Sen lisäksi jokaisen tulisi helposti ilmaista oma affektinsa, mutta ei toisen. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 57.)

Äänenlaadulla hän viittaa ennen kaikkea äänialaan (matala, keskiääni tai korkea). Jokainen ääniala soveltuu parhaiten juuri tiettyjen affektien ilmaisemiseen. Korkeaäänisyys viittaa innoittuneeseen mieleen ja matalaäänisyys kurjiin ja nöyriin tunteisiin. Näiden väliin sijoittuva ääniala on puolestaan omiaan ilmaisemaan hillittyjä affekteja. (Palisca 1989b, 58.)

Äänialojen tavoin myös rytmit eroavat suhteessaan erilaisiin affekteihin. Nopea rytmi viittaa innoittuneeseen ja hidas laiskaan mieleen, kun taas keskitempot ovat merkki tasapainoisuudesta. Rytmii ja ääniala liittyvät Mein mukaan kiinteästi yhteen, sillä äänialojen vastakkaiset laadut, korkea ja matala, johtuvat vastakkaisista asioista. Korkeus nopeasta ja mataluus hitaasta liikkeestä. (Ibid.)

Giovanni Bardi toistaa Caccinille omistetussa esitelmässään Mein affektiteorian keskeisimmät ajatukset:

Koska nämä suuret filosofit ja luonnon tuntijat tiesivät hyvin, että hitaus ja raukeus ovat korkeissa äänissä, levollisuus, arvokkuus ja loistokkuus keskiäänissä sekä terävyys ja valittavuus korkeissa äänissä. Sillä kukapa ei tietäisi, että juopuneet ja väsyneet puhuvat useimmiten matalalla äänellä ja hitaasti, että tärkeiden asioiden hoitajat keskustelevat tavallisella äänenkorkeudella, arvokkaasti ja rauhallisesti ja että raivon tai suuren surun vallassa olevat puhuvat korkealla äänellä kiihtyneesti? (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 108; ks. myös Hanning 1980, 38-39.)

Aristoteleen *Politiikkaan*²⁷ vedoten Bardi ulottaa affektiteorian koskemaan myös moodeja. Aristoteleen mukaan laulu ja rytmi sisältävät luonteen hyveiden ja paheiden kuvat. Näin ollen on johdonmukaista, että erilaisten rytmien lisäksi myös erilaiset sävelkulut viittaavat erilaisiin luonteenpiirteisiin ja tunnetiloihin. Kuunnellessamme erilaisia sävelkulkuja koemme erilaisia tunnetiloja, koska jokainen moodi viittaa omanlaiseensa luonteen:

--- sillä joitain niistä [melodioista] kuullessamme tunnemme itsemme alakuloisiksi ja itseemme käpertyneiksi, kuten silloin kun lauletaan jotain mikrosolydisessa. Toisia kuuntelemme rentoutuneesti, kuten syviä melodioita eli matalia moodeja, hypofryygistä ja hypodoorista. Ja olemme normaalein ja vakain mielin kun kuulemme doorista. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 108.)

Bardin mukaan myös soittimia voidaan karakterisoida sen mukaan, millaisten tunnetilojen ilmaisuun ne sopivat. Puhallinsoittimista esimerkiksi pasuuna sopii vakavaan ja uneliaaseen musiikkiin, trumpetti soittamaan nopeasti korkealta ja huilu sekä pilli hillittyyn musiikkiin. Kielisoittimista suolikieliset ovat lähellä ihmisääntä ja sopivat siksi doorista moodia olevien sävelmien esittämiseen. Metallikieliset taas ovat luonteeltaan aktiivisempia. (Ibid, 116.)

4.3 Kontrapunkti ja monodia

Firenzen Cameratan ajattelijoiden mielestä on selvää, että heidän oman aikansa musiikki ei yllä antiikin musiikin ihmeellisiin vaikutuksiin. Heidän mukaansa nykymusiikki ei edes yritä vaikuttaa ihmisiin, vaan musiikki on alennettu pelkäksi hedonistiseksi huvittelumuodoksi.

Girolamo Mein mukaan modernin musiikin perusongelma on, että se sekoittaa eri affektit keskenään. Kontrapunktissa useat eri korkuiset äänet soivat yhtä aikaa. Koska jokainen näistä äänenkorkeuksista edustaa eri affektia, on tuloksena affektien sekamelska. Ajatuksensa havainnollistamiseksi Mei esittää vertauksen pylväästä:

Tämä [monen affektin yhtäaikainen esiintyminen] ei poikkea siitä mitä tapahtuisi, jos joku yrittäisi kaataa jalustalleen vakaasti seisomaan asetetun pylvään asettamalla sen kapiteeliin kaksi tai useampia samanlaista köyttä ja vetämällä niitä eri suuntiin yhtä pitkän matkan päästä ja yhtä suurella voimalla. Mikään käytössä oleva voima ei liikauttaisi pylvästä paikaltaan, ellei se vaurioituisi jonkin sen oman vian takia, koska vastakkainen voima vastustaisi sitä vastaan toiselta puolelta tehtyä ponnistusta. Mutta jos sen kimppuun käytäisiin samoin varustein ja samalla voimalla yhdestä suun-

²⁷ Politiikka 8.1340a.

nasta, ei olisi ihme jos tämä yhteinen ponnistus olisi tarpeeksi sysäämään pylvään maahan. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 61-62.)

Havainnollinen ja mm. Galilein usein toistama vertaus tiivistää tehokkaasti Mein käsityksen. Moniäänisyys on antiikin ihmeellisten vaikutusten näkökulmasta kestämaton tapa säveltää musiikkia. Mikään Zarlinon peräänkuuluttama tekninen ryhdistäytyminen ei voi sitä pelastaa.

Myös Giovanni Bardi kuvaa modernia kontrapunktia elävin sanankääntein. Häntä huolestuttaa etenkin tapa sekoittaa erilaiset rytmit ja äänen korkeudet keskenään:

--- koska samalla kun herra Basso muodollisesti pukeutuneena esimerkiksi koko- ja puolinuotteihin käyskentelee palatsinsa pohjakerroksissa, käy Sopraano nopein askelin pitkin parveketta koristautuneena puoli- ja neljäsosanuotteihin ja herra Tenori ja Alto kulkevat väliin jäävissä huoneissa vielä toisenlaisin liikkein ja toisin pukeutuneina. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 112.)

Bardin mukaan vaikuttaa siltä, että kontrapunktistit pitävät äänien samanaikaista etenemistä melkeinpä sytinä. Sen sijaan sävellyksiä arvostetaan sitä korkeammalle, mitä enemmän äänet liikkuvat. (Ibid.)

Musiikki on Bardin mukaan vajonnut vuosisatojen saatossa pimeyteen. Tähän asti ainoa yritys löytää tie tästä pimeydestä on ollut kontrapunkti. Se ei ole kuitenkaan mikään pelastus, vaan pikemminkin kontrapunkti on musiikin vihollinen. Affektien sekoittamisen lisäksi kontrapunkti syyllistyy sanojen merkityksen hämärtymiseen. Säveltäjät pilaavat runoilijan säkeet hajoittamalla ne palasiksi niin, että sanoja ei voi ymmärtää:

--- kun sopraano laulaa esimerkiksi "Voi ch'ascoltate in rime", basso samaan aikaan laulaa toisia sanoja sekoittaen näin yhden idean toiseen. Tämä ei ole muuta kuin hylätyn musiikin teurastus ja kuolema. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 112.)

Moderni kontrapunkti ei saa sympatiaa myöskään Vincenzo Galilein taholta. Dialogossa hän hyökkää Zarlinon esittämää näkemystä vastaan, jonka mukaan antiikin musiikki olisi nykymusiikkiin verrattuna epätäydell-

listä. Zarlinon näkemyksen riittää kumoamaan yksinkertaisesti se, että nykymusiikki on kykenemätön tuottamaan antiikin ihmeellisiä vaikutuksia. Ivalliseen sävyyn Galilei huomauttaa:

Kaikesta modernien käytännön muusikoiden erinomaisuudesta huolimatta nykyään ei kuulla eikä nähdä pienintäkään merkkiä siitä, mitä antiikin musiikki sai aikaan. (Dialogo, 81.)

Galilein mukaan moderni kontrapunkti on sietämätön ennen kaikkea siksi, että se muodostuu konsonansseista ja koska siinä äänet liikkuvat keskenään eri tavalla. Konsonanssi on Galilein määrittelemänä korkean ja matalan yhdistelmä, joka saavuttaa korvan suloisesti tai aiheuttaen mielihyvää (Dialogo, 81). Kontrapunktisäännöt tähtäävät Galilein mukaan siihen, että pyritään etenemään epätäydelliseltä täydelliseen konsonanssiin tai epätäydelliseltä toiseen epätäydelliseen konsonanssiin. Tarkoituksena on välttää väärästä äänenkuljetuksesta syntyviä ylinousevia kvartteja ja vähennettyjä kvinttejä. Nämä ja muut kontrapunktisäännöt ovat kuitenkin musiikin ilmaisuvoiman kannalta tuhoisia:

Ei löydy ensimmäistäkään joka ei pitäisi tällaisia tarkasteluja [kontrapunktisääntöjä] niiden korvalle tuottaman yksinkertaisen mielihyvän kannalta mitä parhaimpina ja välttämättömimpinä. Mutta [runon] merkityksen ilmaisun kannalta ne ovat tuhoisia, koska ne on tehty ainoastaan tuottamaan vaihteleva ja täysi sopusointu. Tämä sopii harvoin jos koskaan runoilijan tai puhujan haluaman idean ilmaisemiseen. (Dialogo, 85.)

Toisin sanoen jos musiikin halutaan olevan kaunista ja tuottavan mielihyvää, ovat kontrapunktisäännöt oikeutettuja. Jos musiikilla sen sijaan pyritään affektien liikuttamiseen ja ilmaisuun, muuttuu kontrapunktisäännöstö eli kaunis kirjoitustyyli musiikin pahimmaksi viholliseksi.

Millaista sitten oli ihmeellisiä vaikutuksia kuulijoissaan aiheuttanut antiikin musiikki? Mein mukaan antiikin musiikki erosi kontrapunktista siinä, että siinä eri äänet eivät toimineet toisiaan vastaan, vaan kaikki ilmaisivat yhtä ja samaa affektia. Kaikki laulajat lauloivat samoja sanoja yhtäaikaan, samassa tempossa, moodissa ja samalla sävelkululla: antiikin musiikki oli yksiäänistä. (Palisca 1989b, 59.) Galilei puolestaan huomauttaa, että jopa

”jumalainen Platon”, joka harrasti musiikkia myös spekulatiivisena tieteenä osana matematiikkaa, toivoi että soiva käytännön musiikki etenisi unisonossa, ei konsonanssein. (Dialogo, 83.)

4.4 Sanojen merkityksen imitoiminen

Gioseffo Zarlinon musiikin estetiikassa kauneus ja kuulijoihin vaikuttaminen yhdistyivät luonnon jäljittelemisessä. Zarlino ei tarkoita luonnolla aistimaailmaamme, vaan sen taustalla olevaa muuttumatonta ja ikuista todellisuutta, jonka olemus paljastuu lukusuhteissa.

Vincenzo Galilei tiesi varsin hyvin, että koko Zarlinon musiikkikäsitys oli hänen luontokäsityksensä varassa. Entiselle opettajalleen omistamassaan *Discorsossa* Galilei puuttuukin tähän Zarlinon teorian perimmäisimpään lähtökohtaan. Hänen varsinaisena kohteena on Zarlinon esitys luonnollisen ja taidonalaisen suhteesta *Sopplimentin* ensimmäisen kirjan kuudennessa luvussa.

Galilei aloittaa Zarlinon otsikosta, jonka mukaan ”Luonnon tekemää ei voi korjata taidon avulla tehdyillä asioilla (Sopplimenti 6.1).” Zarlino uskoo, että luonto on ollut ennen tehtyä ja tämän vuoksi välttämättä sitä ylempää ja täydellisempää. Galilei huomauttaa kuitenkin, että luontoa korjataan jatkuvasti taidonalaisilla asioilla. Näin tapahtuu esimerkiksi maanviljelyssä kun luonnon luomat kasvit kesytetään ja jalostetaan tai lääketieteessä kun vastasyntyneeltä erotetaan toisiinsa kiinnikasvaneet sormet. Vieläpä luonnonkauniit naisetkin voidaan somistaa taidon avulla vielä kauniimmiksi. (Discorso, 71). Galilein mukaan on selvää, että monissa asioissa taito ylittää luonnon.

Galilei ei voi myöskään hyväksyä Zarlinon käsitystä ”luonnollisista” sävellajeista ja intervalleista. Galilein mukaan viritysjärjestelmät ja asteikkosysteemit ovat kaikki yhtä keinotekoisia ja samassa määrin taidonalaisia. Ai-

noa, mikä niissä on luonnon tuottamaa, on ääni. Kaikki muu on ihmisen tekemää:

Siispä voidaan kutsua luonnollisiksi lauluäänten konsonansseja mitä tulee niiden materiaan eli ääneen. Samoin kuin ovat luonnollisia minkä tahansa soittimen soittajan kädet. Mutta äänen nostaminen tai madaltaminen määrättyyn konsonanssiin --- tai tietyn kielen tai koskettimen näppäily tai koskettaminen, ovat kaikki taidonalaisia asioita. (Discorso, 81.)

Luonto tuottaa materian, mutta muusikko tarvitsee taidon jonka avulla hän voi antaa tälle materiaalille erilaisia muotoja.

Galilei ei lähdekään omassa imitatio-teoriassaan luonnon jäljittelystä. Sen sijaan hän ottaa lähtökohdaksi runotekstin:

Lopuksi käsittelen, kuten olen luvannut, musiikin tärkeintä ja keskeisintä osaa. Ja se on sanojen sisältämän idean imitoiminen. (Dialogo, 88.)

Sanojen merkityksen imitoimisessa ei Galilein mukaan ole kyse mistään naiivista sanamaalailusta, niin kuin joku arvostelukyvyytön saattaisi väittää. Sen sijaan Galilei vertaa musiikkia retoriikkaan: sanojen sisältämiä merkityksiä täytyy jäljitellä ja ilmaista antiikin suurten puhujien tapaan. Aavistuksen muinaisten reettorien taiteesta voi saada tarkkailemalla ympäristöään:

Kun he [jotka haluavat oppia sanojen merkityksen imitoinnin] huvittaakseen itseään menevät katsomaan ilveilijöiden resitoimia tragedioita ja komedioita, niin he voisivat edes yhden ainoan kerran unohtaa kohtuuttoman nauramisen. Sen sijaan he voisivat tarkkailla, kuinka hiljainen herrasmies puhuu toiselle herrasmiehelle: miten korkealla tai matalalla äänellä, kuinka voimakkaasti, millaisin aksentein ja elein, kuinka nopeasti tai hitaasti. He voisivat paneutua hiukan siihen, miten nämä kaikki asiat muuttuvat kun hän puhuu palvelijalleen, tai [kun] palvelijat [puhuvat] keskenään. He voisivat tutkailla prinssiä tämä keskustellessa milloin alamaisensa ja vasallinsa milloin suosiota anelevan kanssa. Miten raivostunut tai kiihtynyt puhuu. Miten naitu nainen, nuori neito, pikku lapsi tai viekas portto. Miten rakastaja puhuu rakastajattarelleen yrittäessään saada haluamansa. Miten vaikeroitsevat, huutavat, pelokas ja ilosta riemuitsevat. Näistä erilaisista olosuhteista, kun ne on tarkkaan huomioitu ja ahkeraan tutkittu, voidaan valita sopiva sääntö minkä tahansa käsittelyyn tulevan merkityksen ilmaisuun. (Dialogo, 89.)

Cameratalaisen affektiteorian mukaan ulkoiset eleet sekä äänen korkeus, voimakkuus, painotus ja nopeus ovat sisäisten tunnetilojen ja ihmisen luonteenlaadun kuvia. Lukemalla näitä ulkoisia merkkejä voimme päätellä ihmisen kokeman tunnetilan ja jotain hänen luonteestaan. Säveltäjän on jonkin tunnetilan ilmaistakseen jäljiteltävä tunteiden ulkoisia merkkejä:

Laulaessaan mitä tahansa runoa antiikin muusikko tutki ensin huolellisesti [runossa] puhuvan henkilön laatua: ikää, sukupuolta sekä sitä kenelle ja mihin vaikutuksiin pyrkien hän puhuu. Nämä merkitykset, jotka runoilija oli aiemmin pukeut tähän tilaisuuteen valituilla sanoilla, muusikko sitten ilmaisi tämän henkilön toimintaan sopivalla sävelellä, aksenteilla ja eleillä sekä äänen laadulla, määrällä ja rytmillä. (Dialogo, 90.)

4.5 Musiikki palvelijana

Firenzen Cameratan teoreetikoiden musiikki-kieli-suhdetta koskevien ajatusten lähtökohtana on Platonin Valtiossa esittämä musiikin määritelmä. Platonin mukaan musiikki on kerronnan, harmonian ja rytmin yhdistelmä²⁸. Musiikin eri osa-alueet eivät ole kuitenkaan tasa-arvoisina, kuten Giovanni Bardi Caccinille omistamassaan esitelmässä huomauttaa:

--- kaikki suuret viisaat, ja ennen kaikkea Platon, sanovat, että laulajan täytyy edetä runoilijan säettä seuraten, makeuttaen sen äänellään niin kuin hyvä kokki, joka hyvin maustamaansa ruokalajiin liittää jonkin pienen kastikkeen tai lisukkeen tehdäkseen sen herralleen mieluisammaksi. (Siteerattu teoksesta Palisca 1989b, 112-114.)

Samassa yhteydessä Bardi vertaa sanojen ja kontrapunktin suhdetta sielun ja ruumiin suhteeseen. Sanat ohjaavat kontrapunktia niinkuin sielu ohjaa ruumista. Sillä olisihan täysin naurettavaa, jos ”isäntä seuraisi ja tottelisi palvelijaansa tai jos lapsi neuvoisi opettajaansa tai vanhempiansa (Ibid, 114.)” Rikkoessaan runoilijan säkeet eri aikaan etenevillä äänillä, modernit säveltäjät syyllistyvät juuri tähän virheeseen. Modernissa kontrapunktissa palvelija hallitsee isäntäänsä. Vain harvat säveltäjät vaivautuvat

²⁸ Valtio 3.398d

pohtimaan sanojen ymmärrettävyyttä. Esikuvalliseksi näistä harvoista Bardi nostaa Cipriano de Roren myöhäistuotannon. (Ibid.)

Sanan täytyy ohjata sävelen lisäksi myös rytmiä. Runon sisältämien tunnetilojen ja niihin liittyvien tempojen (hidas, keskinopea ja nopea) lisäksi täytyy ottaa huomioon myös sanojen rytmi. Bardi valittaa, että nykysäveltäjät pilaavat jatkuvasti säkeitä laulamalla pitkät tavut lyhyinä ja lyhyet tavut pitkinä. Pitkät tavut täytyy laulaa pitkinä ja lyhyet lyhyinä ja mahdolliset korukuviot sattuvat aina pitkälle tavulle. Sanojen rytmin huomioonottamisessa Bardi pitää esikuvallisena kuuluisan *concerto delle donne*²⁹ esittämiä madrigaaleja. (Ibid, 120.)

Vincenzo Galilei on mesenaattinsa kanssa samoilla linjoilla. Galilein mukaan hänen oman ajan sävellyksien perusvirhe on se, että niissä eri äänet liikkuvat keskenään ristiriitaisella tavalla. Sopraanon liikuessa laiskasti basso lentää ja tenori ja altto menevät hitain askelin. Tämä, kuten edellä nähtiin, sotkee affektit ja tekee sanat mahdottomiksi ymmärtää. Lisäksi kontrapunktistit usein toistavat tavuja. Yhden tavun alla saattaa siten olla kaksikymmentä tai jopa useampia nuotteja ”jäljittelemässä milloin lintujen liverrystä, milloin koirien vinkumista (Dialogo, 82).”

Näiden ja muiden sietämättömien käytäntöjen takana on Galilein mukaan nykysäveltäjien väärä käsitys musiikin tehtävästä. Pyrkinessään tyydyttämään kuulijoidensa kuuloaistia he tekevät kammottavia vääryyksiä musii-kille ja varsinkin runolle, jota heidän pitäisi seurata. Kaiken huippuna on *ricercare*³⁰, jossa säveltäjät pääsevät keskittymään kuulijoiden tyydyttämiseen ilman sanojen häiritsevää ohjausta. (Dialogo, 87.)

Galilein mukaan musiikin on seurattava tekstiä ja säveltäjän tehtävänä on imitoida tekstin sisältämiä merkityksiä. Hänen mukaansa ajatus tekstin merkityksen imitoimisesta ymmärretään usein väärin. Tästä hän antaa kaksi esimerkkiä: Zarlinon intervalliteoria ja madrigalistien sanamaalailu.

²⁹ kolmen naisen muodostama kokoonpano, joka toimi Ferraran hovissa.

³⁰ instrumentaalinen kontrapunktityyli.

Omassa esityksessään sanan ja säveleen suhteesta Zarlino kehotti säveltäjiä tekstiä säveltäessään valitsemaan tietyille affekteille tietynlaiset intervallit (ks. edellä). Galilei pitää Zarliron esitystä epätyytyttävänä. Esimerkiksi säveltäessään Petrarcan sonetin avaussäettä "Aspro core et selvaggio et voglia"³¹ Zarlino ja muut "käytännön kontrapunktistimme" todennäköisesti viljelisivät septimejä, kvartteja ja suuria sekstejä luodakseen korvalle epämieluisan tai "karvaan" vaikutelman. (Dialogo, 88.) Zarliron teoriassa intervallit edustivat erilaisia tunnetiloja. Ne eivät kuitenkaan jäljittelleet tunteiden ulkoisia merkkejä, vaan tunteet ja intervallit ovat yhteydessä yhteisten lukusuhteiden kautta. Tällainen pythagoralaiseen lukumystiikkaan perustuva yhteys jää Galileille täysin käsittämättömäksi ja tyhjäksi.

Toinen esimerkki väärästä sanojen merkityksen jäljittelystä on madrigalistien sanamaalailu:

--- he sanovat jäljittelevänsä sanoja, kun heidän käsitteidensä seassa on joitain joiden merkitys on 'paeta' tai 'lentää'. Nämä he esittävät niin nopeasti ja niin vähällä viehkeydellä kuin on mahdollista kuvitella. Sellaisten sanojen yhteydessä, jotka sanovat 'kadota', 'pyörtyä', 'kuolla' tai 'sammua' he vaientavat äänet niin äkkinäisesti, että sen sijaan että he saisivat aikaan näitä affekteja, he saavat kuulijat nauramaan ja joskus suuttumaan, kun kuulijat luulevat että heidän kustannuksellaan pilailtaan. (Dialogo, 89.)

Myös kaikenlainen muu naiivi symboliikka saa Galileilta ankaran tuomion. Tällaista on esimerkiksi runossa mainittujen soittimien matkiminen lauluäänellä ja Manalaan laskeutumisen kuvaaminen laskevalla ja tähtiin kurkottamisen nousevalla sävelkululla. Yhtä absurdia on itkeä, nauraa, laulaa, huutaa tai ulvoa näiden sanojen esiintyessä tekstissä. Tai sijoittaa pimeydestä kertovien säkeiden alle mustia ja valosta kertovien säkeiden alle valkoisia nuotteja. (Ibid.)

Enrico Fubinin (1984) tulkinnan mukaan Galilein ja muiden cameratalaisten teoria musiikin ja runouden suhteesta sisältää oletuksen, että musiikki ei ainoastaan ole runolle alisteinen, vaan että musiikki seuraa samaa lo-

³¹ "Karvas sydän ja villi, ja julma tahto"; Zarlino käyttää samaa Adrian Willaertin säveltämää so-

giikkaa, joka ohjaa puhuttua kieltä. Cameratalaisille musiikki olisi siis tavallaan puhutun kielen aspekti. Zarlinoon musiikki ja puhuttu kieli olivat sen sijaan olleet kaksi samaa päämäärää toteuttavaa autonomista kieltä. (Fubini 1984, 44.)

Onkin totta, että Cameratan teoreetikot ottavat runon ja musiikin palvelusuhteen Zarlinoon kirjaimellisemmin. Cameratalaisten tavoin myös Zarlino ottaa lähtökohdaksi Platonin ajatuksen musiikin alisteisuudesta runolle. Zarlinoon teoriassa runon herruus rajoittuu kuitenkin lähinnä ilmaistavan affektin määrittämiseen. Se miten tuo affekti ilmaistaan, on täysin musiikin sisäisen logiikan ohjaamaa.

Galilei kehottaa säveltäjiä menemään teatteriin oppimaan sanojen ilmaisemista. Tarkkailemalla muita ihmisiä voidaan oppia, miten puheen voimakkuus, korkeus ja painotus muuttuvat tunnetilan mukaan. Säveltäjän on tutkittava tätä tunnetilojen ulkoisten merkkien kieltä, jotta hän osaa ilmaista affektit oikealla tavalla. Musiikki ei ole Zarlinoon ehdottaman tapaan omapäinen palvelija, vaan kieltä nöyrästi seuraava lakeija. Mitään musiikin autonomista säännöstöä, eli kontrapunktia ei tarvita, koska musiikki saa sääntönsä puhutulta kieleltä.

Cameratan käsityksellä runouden ja musiikin suhteesta on kaksi merkittävää seurausta. Ensinnäkin moniäänisyys tulee täysin kestävämmäksi tavaksi säveltää. Säveltäjän on jäljiteltävä tunnetilan vallassa olevan henkilön puhetta, eikä kukaan puhu moniäänisesti. Tai Fubinin sanoja käyttäen, cameratalaisille ”polyfonia on vailla järkeä, koska se ei vastaa kielen lineaarista logiikkaa (Fubini 1984, 46)”.

Toiseksi instrumentaalimusiikista tulee täysin absurdia. Musiikkiahan ei tavallaan ole olemassa itsenäisesti ilman puhuttua kieltä. Vaikka 1500-luvun musiikinteoreettiset kirjoitukset käsittelevät pääasiassa vokaalimusiikkia, on käytännön musiikissa myös instrumentaalimusiikilla oma mer-

kityksensä. Galilei kuitenkin tuomitsee esimerkiksi *ricercare*-tyylin, koska siinä runo ei ole ohjaamassa musiikkia.

4.6 Cameratan vaikutus

Cameratan vaikutus säilyi vahvana myös alkuperäisen seuran hajoamisen jälkeen. Cameratan teorisoiman ekspressiivisen monodiaan kehittelyyn vaikutti 1590-luvulla ennen kaikkea kolme säveltäjää: Emilio dei Cavalieri, Jacopo Peri ja Giulio Caccini.

Ruhtinas Francesco dei Medicin hämäräperäisen kuoleman jälkeen Giovanni Bardi alkoi menettää nopeasti vaikutusvaltaansa Firenzen hovissa ja hovin taiteilijoiden johtamiseen liittyvät tehtävät siirtyivät vähitellen Emilio dei Cavalierille. (Pirrota 1984, 223.) Cavalieri oli vastuussa jo vuonna 1589 uuden ruhtinaan hääjuhlaa varten järjestetyn musiikkispektaakkelin kokoamisesta. Musiikkia esitykseen sävelsivät Cavalierin lisäksi Peri, Caccini, Bardi, Cristofano Malvezzi, Matthias Werrecore ja Luca Marenzio.

Vuonna 1600 Cavalieri sävelsi merkittävän hengellisen musiikkidraaman *Rappresentatione di Anima et di Corpon*. Teoksen esipuheen kirjoittanut Alessandro Guidotti kuvaa Cavalierin jo vuodesta 1590 käyttämää uutta tyyliä termillä *recitar cantando* (resitoida laulaen). Hänen mukaansa se on antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten harjoittama tyyli, jolla liikutettiin yleisön affekteja. *Recitar cantandossa* laulua seuraa yksinkertainen säestys. (Teoksesta Solerti 1903, 1-3.)

Cavalierin ohella 1590-luvun Firenzen musiikkielämän merkittävä hahmo oli mesenaatti Jacopo Corsi, joka ryhtyi keräämään ympärilleen Bardin Cameratan tapaista piiriä. Tämän ”toisen Cameratan” tärkeimpiä jäseniä olivat säveltäjä Jacopo Peri ja runoilija Ottavio Rinuccini. Corsin vieraina nähtiin myös mm. Torquato Tasso ja Claudio Monteverdi. (Pirrota 1984, 229.) Varsinkin Tasson vierailu 1590 oli merkittävä, sillä silloin järjestettiin

Aminta-pastoraalin esitys. Musiikin oli laatinut Cavalieri. (Ibid. 224.) 1590-luvun alussa Corsi järjesti myös muita pastoraaliesityksiä. Merkittävin oli vuonna 1594 tai 1595 esitetty Dafne. Hanke alkoi runoilija Rinuccinin ja Corsin yhteistyönä, mutta lopulta musiikin sävelsi Peri. (Teoksesta Solerti 1903, 40.)

Corsin johtama seura ei tyytynytkään Cameratan tavoin enää antiikin monodian henkiinherättämiseen. Tavoitteena oli kokonaisen kreikkalaisen tragedian henkiinherättäminen. Tämän pyrkimyksen huipentumana on vuosi 1600, jolloin esitettiin ensimmäinen ooppera, Jacopo Perin säveltämä ja Ottavio Rinuccinin kirjoittama *L'Euridice*. Esipuheessaan Peri ilmoittaa käyttävänsä teoksessaan uutta tyyliä, jonka ensimmäinen mestari on Cavalieri. Sävelletessä antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten tavoin draamarunoutta, on Perin mukaan ”imitoitava laululla sitä joka puhuu (ja ilman epäilystäkään kukaan ei puhu laulaen) (siteerattu teoksesta Solerti 1903, 45.)”.

Perin peräänkuuluttama puheen jäljitteleminen ja Cavalierin *recitar cantando* ovat saman cameratalaisen ideaalin toteuttamista, vaikka viittauksia Bardin seurueeseen ei teosten esipuheista löydykään. Periä ja Cavalieria selkeämmin oman velkansa Cameratan ajattelulle tunnustaa Cameratan istunnoissa itse mukana ollut Giulio Caccini. Caccini sävelsi oman versionsa Rinuccinin *L'Euridice*-libretosta vuonna 1600. Esipuheessaan Caccini kutsuu uutta puhelaulutyyliä nimityksellä *stile rappresentativo* (esittävä tyyli). Caccinin mukaan Bardin luona kokoontunut Camerata piti sitä antiikin Kreikan tragedioissa käytettynä tyylinä. (Solerti 1903, 50.) Caccini sanoo käyttäneensä uutta tyyliä jo vuosien ajan. Nino Pirrotta ajoittaa Caccinin *basso continuolla* säestetyin soololaulutyylin syntyminen vuosiin 1589-92 (Pirrotta 1984, 226).

Caccini jatkaa Cameratan keskustelujen kuvaamista esipuheessaan *Le Nuove Musiche* -kokoelmaan (1601, 1614, 1615). Hän sanoo oppineensa Cameratan keskusteluista enemmän kuin mitä koko kontrapunktiin taide

on hänelle 30 vuodessa pystynyt opettamaan. Caccini tiivistää esipuheeseen Bardin seuralta saamansa opit:

Sillä nämä herrasmiehet ovat minua aina rohkaisseet, ja mitä selkeimmin perustein saaneet vakuuttuneeksi, olemaan arvostamatta sellaista musiikkia, joka jättäen sanat huonosti ymmärrettäviksi pilaa runon merkityksen ja säkeen, milloin pidentäen ja milloin lyhentäen tavuja saadakseen ne sopimaan kontrapunktiin, runouden turmelluksen, ja sen sijaan noudattamaan sitä Platonin ja muiden filosofien - jotka vakuuttavat, että musiikki on tarina, rytmi ja lopuksi ääni, eikä toispäin - paljon ylistämään tapaa, tahtoen, että se [musiikki] voisi tunkeutua toisten mieliin ja saada aikaan niitä ihmeellisiä vaikutuksia, joita kirjoittajat ihailevat ja joita ei voida saada aikaan modernin musiikin kontrapunktilla. (Siteerattu teoksesta Solerti 1903, 56.)

Ensimmäisiä oopperaesityksiä voidaan pitää Cameratan keskustelujen huipentumana. Nämä keskustelut loivat teoreettisen pohjan oopperan syntymiselle. Käytännön toteuttamisesta vastasivat Rinuccini, Peri, Cavallieri ja Caccini.

Uusi oopperatyö saavutti nopeasti suurta suosiota Italiassa. Aluksi ooppera levisi hoveissa, mutta vuonna 1637 aloitettiin Venetsiassa julkiset oopperanäytännöt. Venetsialaistyylinen oopperataloinstituutio levisi nopeasti kaikkialle Italiaan ja 1600-luvun loppuun mennessä Italiassa oli jo peräti 40 oopperataloa (Bianconi 1993, 18).

5 MUSIIKIN JA KIELEN SUHDE ZARLINON JA FIRENZEN CAMERATAN MUSIIKKIKÄSITYKSISSÄ

5.1 Musiikkikäsitusten vertailu

Zarlinon ja Firenzen Cameratan musiikkikäsitukset poikkeavat toisistaan kaikkien tarkastelussa mukana olleiden tekijöiden osalta:

	Zarlino	Firenzen Camerata
tiedon ala:	<i>quadrivium ja trivium</i>	<i>trivium</i>
tehtävä:	<i>diletto ja effetto mielihyvä ja vaikutus</i>	<i>muovere gli affetti liikuttaa affekteja</i>
ideaali:	<i>kauneus</i>	<i>ekspressiivisyys</i>
keino:	<i>luonnon imitoiminen</i>	<i>sanojen merkityksen imitoiminen</i>
musiikki/kieli:	<i>"autonominen palvelija"</i>	<i>palvelija</i>

Kuvio 5. Zarlinon ja Firenzen Cameratan musiikkikäsitukset

1) Tiedon ala; Zarlino ei traditionaaliseen pythagoralaiseen tapaan tyydy tarkastelemaan musiikkia pelkästään matemaattisena tieteenä. Zarlinoille myös käytäntö on tärkeää. Käytännön musiikista puhuessaan Zarlino menee jopa niin pitkälle, että vertaa säveltäjää runoilijaan (luku 3.3). Yhteistä näille taiteenlajeille on, että ne on suunnattu *yleisölle* eli ne ovat viestintää, eivät tutkijankammiossa tapahtuvaa abstraktia spekulointia. Zarlinoilla musiikki kuuluu siis sekä quadriviumiin että triviumiin.

Cameratan ajattelussa musiikki sijoittuu vain ja ainoastaan triviumiin. Musiikilla ei ole enää mitään tekemistä matematiikan kanssa, vaan musiikkia tulee verrata runouteen ja retoriikkaan, jotka musiikin tavoin pyrkivät vai-

kutukseen. Musiikki on kommunikaatiota, ei abstraktia matemaattista spekulatiota. Camerata eroaa traditionalismin abstraktiudesta myös metodologisesti. Enää ei tyydytä erehtymättömien auktoriteettien kaanoniin, vaan musiikkiin liittyviä ilmiöitä tutkitaan kokeellisesti, vanhoja totuuksia rohkeasti kyseenalaistaen.

2) Musiikin tehtävä; Zarlinoon pyrkimys maltillisiin uudistuksiin näkyy myös käsityksessä musiikin tehtävästä. Traditionalistinen *diletto* ja ekspressiivinen *effetto* esiintyvät Zarlinoilla rinnakkain.

Cameratalaisten oman aikansa musiikkia vastaan suunnatun kritiikin ytimessä on *diletto*-estetiikan vastustaminen. Nykymusiikki ei kykene antiikin musiikin ihmeellisiin vaikutuksiin, koska se keskittyy kuulijoiden miellyttämiseen. Sen sijaan täytyisi pyrkiä antiikin musiikin tavoin vaikuttamaan kuulijoihin, liikuttamaan heidän affektejaan.

3) Musiikin ideaali; Lähimpänä perinteistä traditionalismia Zarlino on käsityksessään musiikin ideaalista. Zarlinoille musiikki merkitsee moniäänisyyttä, harmoniaa. Lisäksi harmonian, melodian soivan aspektin, tulee olla kaunista. Zarlinoon maine traditionalistina perustuu juuri tähän hänen käsitykseensä hyvästä kontrapunktista. Aikalaisilleen Zarlino oli ennen kaikkea kauniin (*bello*) kirjoitustyylin puolestapuhuja.

Cameratalaiset edustavat täysin vastakkaista näkökantaa. Koska nykymusiikki ei kykene antiikin musiikin ihmeellisiin vaikutuksiin, voidaan cameratalaisten mukaan päätellä, että nykymusiikki on huonoa. Hedonistisena päämäärineen musiikki on vajonnut kauneuden tavoitteluksi, jossa ideaalina ovat sopusointuisuus ja sopusuhtaisuus. Antiikin ihmeellisten vaikutusten saavuttamiseksi tarvitaankin nykymusiikin perinpohjaista uudistamista.

Cameratan lisäksi musiikkia yrittivät uudistaa myös ns. madrigalistit, joita esimerkiksi Zarlino kutsui ”kromatisteiksi”. Madrigalistit yrittivät toteuttaa musiikin ekspressiivistä uudistusta moniäänisen kontrapunktityylin sisällä.

Ilmaistessaan runon sisältämiä tunnetiloja, he käyttivät yhä rohkeammin dissonansseja ja kromatiikkaa. Camerata sen sijaan nosti ideaaliksi antiikin muusikko-runoilijoiden käyttämän säestetyin monodian. Mein vertauksen mukaan pylvästä on turha yrittää riuhtoa kumoon vetämällä vastakkaisista suunnista. Yhteinen ponnistus yhdestä suunnasta tuottaa paremman tuloksen.

4) Keino; Zarinon estetiikassa *diletto*, *effetto* ja *bello* yhdistyvät luonnon imitoimisessa. Zarinon edustaman pythagoralaisen ajattelun mukaan luonto voidaan redusoida lukusuhteiksi. Erilaisia luonnon ilmiöitä yhdistävät niiden taustalla olevat yhteiset lukusuhteet. Esimerkiksi sielua ja harmoniaa ohjaavat samat lukusuhteet. Jäljittelemällä tunnetilojen lukusuhteita intervalleilla, saadaan kuulijassa aikaan vaikutuksia. Samalla saadaan kaunista musiikkia, joka tuottaa kuulijoilleen mielihyvää.

Galilei tyrmää Zarinon luonto-käsityksen. Jäljittelyn kohteena ei Galilein mukaan tule olla mikään metafyyminen luonto, vaan runoilijan kirjoittama teksti. Galilei kuitenkin kritisoi madrigalistien harjoittamaa naiivia sana-maalailua. Jäljittelyn kohteena eivät ole itse sanat, niiden ilmimerkitys tai niiden graafinen tai foneettinen ulkomuoto. Sen sijaan tulee jäljitellä erilaisten tunnetilojen ihmisessä aiheuttamia ulkoisia merkkejä. Jos esimerkiksi kiihtynyt ihminen puhuu korkealla äänellä ja nopeasti, täytyy myös musiikin kiihtyneitä tunnetiloja kuvatessaan ”puhua” korkealla äänellä ja nopeasti.

5) Musiikin ja kielen suhde; Sanan ja sävelen suhteessa Zarlino esittää uudenlaista huolta tekstin ymmärrettävyydestä. Hän ottaa lähtökohdaksi Platonin ajatuksen runouden ylivallasta harmoniaan ja rytmiin nähden. Zarinon käsityksen mukaan tämä ylivalta näkyy kuitenkin lähinnä siinä, että runo määrää esitettävän affektin. Runo ei kuitenkaan voi puuttua musiikin sisäisiin lakeihin, joita se noudattaa autonomisesti runon merkityksen ohjaamana.

Cameratalaiset käsittävät musiikin palvelussuhteen huomattavasti tiukemmaksi kuin millaiseksi Zarlino sen ajatteli. Runo ei määrää ainoastaan ilmaistavaa affektia, vaan myös *miten* affekti on ilmaistava. Musiikin on seurattava puhutun kielen lakeja.

Zarlinon musiikkikäsitys on eräänlainen traditionalismin maltillinen uudistus. Hän pitää kiinni traditionalismin keskeisistä käsityksistä, mutta hänellä esiintyy myös ekspressiivisyyteen viittaavia piirteitä.

Firenzen Cameratan teoreetikoille Zarlino on kuitenkin traditionalismin ruumiillistuma. Zarlinon edustamat traditionalistiset käsitykset kauneudesta ja mielihyvästä ovat Cameratan näkökulmasta kestäättömiä. Koko Cameratan teoreettinen tuotanto voidaan nähdä yrityksenä kitkeä nämä kauhistukset pois musiikista.

5.2 Musiikin autonomia

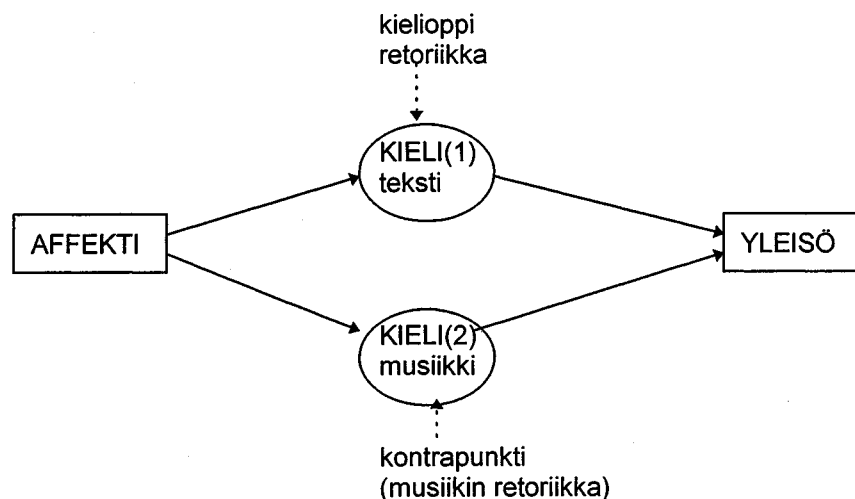
Gioseffo Zarlinon musiikkikäsitksessä kielellä on tärkeä merkitys. Hän rikkoo vanhat *musica theorican* puitteet luomalla analogian musiikin ja kielen välille. Musiikki ei ole tutkijan kammiossa tapahtuvaa abstraktia spekulatiota, vaan se on kommunikaation väline. Runoilijan tavoin muusikon ja säveltäjän on pyrittävä vaikuttamaan kuulijoihinsa, liikuttamaan näiden affekteja.

Käytännön sävellystyössä Zarlino tarjoaa neuvoja siitä, miten säveltäjän tulisi ottaa runoteksti huomioon. Runo vaikuttaa sävellykseen kahdella tasolla. Merkityksen tasolla säveltäjää ohjaa runon määrittelemä tunnetila. Runon affekti on määrittämässä sävellyksen moodia, intervaleja, sävelkulkuja ja rytmiä. Toinen tarkastelu liittyy puhtaasti muotoon. Säveltäjä ei saa rikkoa säkeitä sijoittamalla taukoja vääriin paikkoihin. Samoin on noudatettava tarkoin tekstin määrittelemää lyhyiden ja pitkien tavujen rytmiä.

Zarlinon tulkinta musiikin ja runouden suhteesta on kuitenkin hyvin maltillinen, eikä hän luovu käsityksestään musiikin autonomisuudesta. Taustalla on pythagoralainen intervalliteoria. Zarlino näet uskoo, että musiikki on olemukseltaan moniäänistä. Olipa kyse ihmisten esittämästä musiikista tai taivaallisesta sfäärien harmoniasta, on kyseessä aina sama intervaleihin perustuva moniäänisyys.

Musiikkia ja runoutta yhdistää niiden yhteinen pyrkimys liikuttaa affekteja. Olennaista kuitenkin on, että näillä molemmilla on omat lakinsa ja logiikkansa. Molemmat pyrkivät samaan päämäärään, mutta eri keinoin (Fubini 1984, 44). Vokaalimusiikissa toteutuva musiikin ja puhutun kielen yhteys on kahden itsenäisen elementin liitto. Musiikin ja runouden yhteistyöllä saadaan parempi kokonaisvaikutus, mutta se ei poista musiikin pohjimmiltaan autonomista luonnetta (ibid. 31).

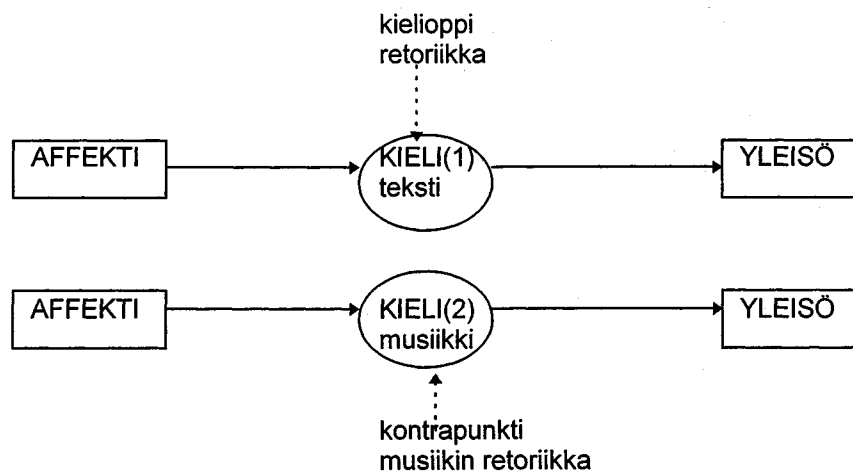
Kuvio 6 esittää tilannetta, jossa affekti kommunikoidaan kielen välityksellä yleisölle. Autonomisen käsityksen mukaan teksti ja musiikki noudattavat omaa logiikkaansa:



Kuvio 6: Musiikki autonomisena kielenä

Vokaalimusiikissa affekti ilmaistaan yhtäaikaaisesti kahdella kielellä. Runoteksti etenee lineaarisesti ja se seuraa puhutun kielen lakeja. Puhutun kielen lakien formalisointia edustavat esimerkiksi kielioppi ja retoriikka. Musiikissa, joka Zarliron käsityksen mukaan on moniäänistä, sen sijaan on monia yhtäaikaista eteneviä lineaarisia linjoja. Moniäänisessä musiikissa täytyy ottaa huomioon myös vertikaalinen aspekti, eli se, miltä nämä useat yhtäaikaiset äänet kuulostavat yhdessä jonain tietyinä hetkenä. Moniäänisen musiikin lakien formalisointia edustaa zarlinalainen kontrapunkti, jossa annetaan säännöt konsonansseille perustuvan musiikin säveltämiseen.

Zarlinalainen tulkinta musiikin ja kielen suhteesta jättää mahdollisuuden myös instrumentaalimusiikille. Edellä esitetty kuvio musiikin ja runouden suhteesta voidaan jakaa kahteen osaan (kuvio 7). Näin saadaan kaksi täysin itsenäistä kommunikaatiotilannetta (runous ja instrumentaalimusiikki):



Kuvio 7: Runous ja instrumentaalimusiikki toisistaan riippumattomina

Molempien kielten tehtävänä on vaikuttaa yleisöön esittämällään affektilla. Kielet ovat kuitenkin tässä mallissa itsenäisiä ja erilaisten lakien alaisia. Runous ja muu kirjallinen ilmaisu on luonteeltaan lineaarista. Moniääninen

musiikki on sen sijaan monien lineaarisesti etenevien linjojen yhdistelmä eli harmonia, jossa tärkeällä sijalla on myös vertikaalinen aspekti.

Instrumentaalimusiikki mahdollistuu, koska musiikki ei ole tekstistä riippuvainen. Tämän käsityksen tiivistää saksalainen Seth Calvisius teoksessaan *Melopoia* (1602) todetessaan, että ”musiikilla on ilman tekstiäkin kyky herättää intohimoja, sillä se on aivan samoin kuin vokaalimusiikkikin lukujen ja suhteiden määräämää ja sääntelemää sävelten liikettä, jolla on vastineensa tunteiden liikkeissä” (siteerattu teoksesta Dahlhaus 1980, 37).

Instrumentaalimusiikin lisäksi käsitys musiikin autonomiasta mahdollistaa myös musiikin retoriikan syntymisen. Zarlinalainen kontrapunktin eräänlainen 1500-luvun lopun ja 1600-luvun alun moniäänisen musiikin ”standardidiskurssi” tai kielioppi. Käytännön sävellystyössä, varsinkin 1500-luvun lopun italialaisessa madrigaalissa, poiketaan kuitenkin ilmaisullisista syistä usein tästä peruskielestä.

Saksalaiset teoreetikot ryhtyivät selittämään näitä poikkeamia turvautumalla retoriikan terminologiaan. Poikkeamia aletaan kutsua musiikillisiksi *figureiksi*. Ensimmäinen figuuri-luettelo on Joachim Burmeisterilla, jonka musiikin teoreettinen tuotanto huipentuu teokseen *Musica poetica* (1606). Retoriikan soveltaminen musiikkiin ei jää ainoastaan tähän koristeelliseen puoleen. Jo Burmeisterilla esiintyy myös musiikkiteoksen jakaminen retoriikan disposition mukaisiin jaksoihin.

Nämä ja muut retoriikan käytännöt auttoivat saksalaisia musiikinteoreetikkoita luomaan musiikin autonomisen kielen säännöstön, joka oli yhdistelmä zarlinalaista kontrapunktia ja klassista retoriikkaa. Kysymys musiikin säännöistä oli tärkeä, koska musiikki ei voinut turvautua puhutun kielen logiikkaan vaan sen täytyi pystyä toimimaan myös tilanteissa joissa se esitettiin instrumentein, ilman tekstiä. Aluksi tämä säännöstö oli konsonanssien ja dissonanssien oikean käsittelyn taitoa eli kontrapunktia. Ilmaisullisista syistä näitä sääntöjä alettiin kuitenkin rikkoa yhä enenevässä

määrin, kuten puhutussa kielessä rikotaan kielioppia tyylin ja ilmaisun nimessä.

5.3 Musiikki runouden palvelijana

Puhuttu kieli on Firenzen Cameratan ajattelussa vieläkin merkittävämmässä asemassa, kuin mitä se oli Zarinolla. Cameratalle musiikki on vain ja ainoastaan kommunikaation pyrkivä kieli. Mitään abstraktia *musica theoricaa* ei enää tunnusteta.

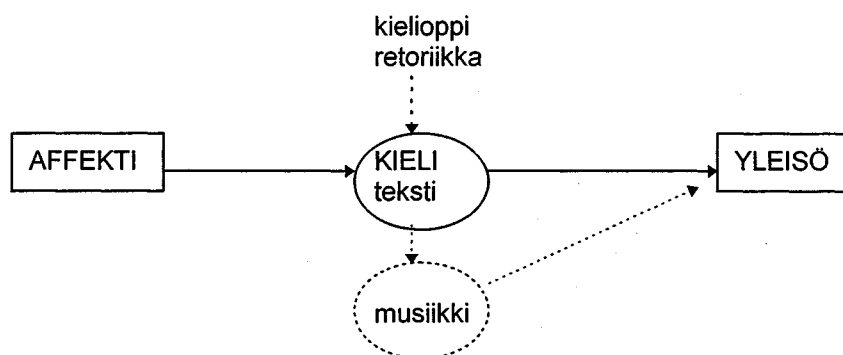
Koko Cameratan teoria suuntautuu ajan vallitsevaa sävellyskäytäntöä vastaan. Kontrapunkti on musiikin vihollinen, koska se turmelee runon. Kontrapunktisäännöt ovat musiikin ekspressiivisten pyrkimyksen kannalta tuhoisia, sillä ne pyrkivät ainoastaan mielihyvään ja kauneuteen. Kontrapunktiin sijaan muusikon täytyy opiskella antiikin reettorien taidetta, josta aavistuksen voi saada esimerkiksi teatterissa seuraamalla erilaisiin rooli-hahmoin eläytyneitä näyttelijöitä.

Cameratan ajattelussa verbaalinen ilmaisu on aina etuoikeutetussa asemassa. Asenne, joka on Enrico Fubinin mukaan firenzeläisen humanismin vaikutusta (Fubini 1984, 46). Musiikkia ei ole olemassakaan autonomisena, vaan, kuten Platon opettaa, puhutulle kielelle alisteisena. Musiikki on runouden yksi aspekti.

Ajatusta musiikista puhutun kielen aspektina voidaan selventää Walther Dürrin (1980) jaottelulla. Dürrin mukaan kielellinen kommunikaatio tapahtuu kahdella tasolla. Ensinnäkin on merkitysrakenteiden taso eli kieli varsinaisessa merkityksessä. Puhutulla kielellä kommunikoitaessa tarvitaan kuitenkin myös kielen rytmisiä ja soivia elementtejä. Näitä Dürr kutsuu kielen musiikilliseksi tasoksi. (Dürr 1980, 47.)

Cameratan ajattelussa musiikki ja rytmi tarkoittavat tätä kielen musiikillista tasoa. Kielen musiikillista tasoa ei voida kuvitella olevan olemassa itsenäisenä, koska se saa mielensä kielen merkitysrakenteista.

Kuvio 8 esittää tilannetta, jossa affekti viestitään yleisölle kielen välityksellä. Musiikki ei ole autonominen, vaan se seuraa lineaarisen kielen logiikkaa yhtenä kielen aspektina:



Kuvio 8: Musiikki puhutun kielen aspektina

Musiikki on puhutun kielen, ja välillisesti myös sen formalisointien, kieliopin ja retoriikan, alainen. Mitään kontrapunktisääntöjä tai musiikin retoriikkaa ei tarvita, koska musiikki seuraa puhuttua kieltä. Tämän mallin näkökulmasta myös moniäänisyys ja instrumentaalimusiikki ovat kestäättömiä käytäntöjä.

Esikuvaksi Cameratan piirissä nostetaan sen sijaan antiikin yksiääninen säestetty puhelaulu. Se oli kuulijoihinsa voimakkaasti vaikuttavaa taidetta, jossa runo ja musiikki olivat sulautuneet yhdeksi yksiääniseksi melodiaksi.

Alkuperäisen Cameratan jälkeen vaikuttanut Jacopo Corsin johtama ns. toinen Camerata ei tyytynyt pyrkimyksissään enää antiikin monodian henkiinherättämiseen. Sen sijaan tavoitteeksi otettiin 1590-luvulla kokonaisen antiikin tragedian henkiinherättäminen. Corsin piirin työ huipentuikin vuonna 1600 ensimmäisten oopperoiden esityksiin. Oopperan syntyminen

merkitsi samalla, kuten ensimmäisten oopperoiden esipuheet todistavat, Firenzen Cameratan ideaalien toteutumista.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tutkimuksessani olen pohtinut musiikin ja kielen suhdetta Zarlino ja Fiorenzen Cameratan musiikkikäsityksissä. Tarkoitukseni oli osoittaa, että erot musiikin ja kielen suhteessa selittyvät erilaisilla musiikkikäsityksillä.

Zarlino päätyy teoriassaan musiikin autonomiaan. Tämä on ymmärrettävää, sillä Zarlino musiikkikäsitys rakentuu traditionalismille. Puolustessaan kauneutta ja kontrapunktisääntöjä hyvän musiikin kriteereinä hänellä ei ole muuta mahdollisuutta kuin pitäytyä ”absoluuttisessa” musiikkikäsityksessä. Zarlino tulkinnan mukaan Platonin ehdotus musiikin alistamisesta kielelle tarkoittaa sitä, että runoilija määrää sen affektin, jota säveltäjän on teoksessaan esitettävä.

Cameratan teoriassa kielletään autonomisen musiikin olemassaolon mahdollisuus. Musiikin tehtävänä on liikuttaa yleisön affekteja ja sen vuoksi musiikki täytyy alistaa runouden palvelijaksi. Musiikilla ei ole kykyä itsenäisesti vaikuttaa yleisön tunnetiloihin, vaan se on riippuvainen kielen merkitysrakenteista. Cameratan teoriassa Platonia tulkitaan kirjaimellisesti. Musiikki on osa puhuttua kieltä.

Käsitysten kahtiajako avaa mielenkiintoisia näkymiä 1600-luvun alun musiikkikäsitysten ymmärtämiseen. Zarlino ja Cameratan erilaiset käsitykset musiikin ja kielen suhteesta näyttäisivät nimittäin olevan osaltaan selittämässä eroa italialaisen ja saksalaisen musiikkikulttuurin välillä. Saksalainen musiikinteoria lähtee Zarlino luomalta perustalta. Saksalainen kontrapunktiin perustuva musiikinteorian traditio synnyttää myös musiikin retoriikan. Ilmiö, jota italialainen musiikinteoria ei tunne lainkaan. Italiassa puolestaan oopperan leviäminen alkaa vähentää zarlinolaisen musiikinteorian merkitystä. Alkuajan kreikkalaisen tragediaideaalin mukaan sävelletyissä oopperoissa teoksen musiikillinen aspekti on alistettu runolle.

On kuitenkin muistettava, että kahtiajako, joka kenties näyttäytyy hetken aikaa kirkkaana 1600-luvun ensimmäisinä vuosina, alkaa hämärtyä hyvin nopeasti. Tästä vahvimpana esimerkkinä on oopperan kehitys 1600-luvulla.

Ooppera oli alusta asti taidemuoto, joka oli kalleutensa vuoksi poikkeuksellisen riippuvainen yleisöstään. Alkuaikojen tragediaideaalin mukaan tehdyt oopperat olivat antiikki-innostuksen vallassa olleiden upporikkaiden mesenaattien rahoittamia. Vuonna 1637 Venetsiassa aloitetut julkiset oopperaesitykset asettivat kuitenkin uudenlaisia vaatimuksia musiikkiteoksille. Maksavan yleisön houkuttelemiseksi ooppera kehittyi nopeasti kohti musikaalisempaa suuntaa ja monotoninen puhelaulu alkoi jakaantua resitatiiviksi ja aarioiksi. Samalla ooppera lähestyi ”absoluuttisempaa” musiikkikäsitystä, kun runoteksti alkoi merkitä yhä vähemmän. Libretto jäi pian toisarvoiseksi seikaksi, kun oopperataiteen hallitsevaksi elementiksi kohosivat aarioita esittävät laulajavirtuoosit.

Jo Giulio Caccini palaa *Le Nuove Musiche* -esipuheessaan vanhaan dilletto-estetiikkaan. Musiikin tehtävä ei ole ainoastaan liikuttaa sielua, vaan myös miellyttää kuulijaa (Solerti 1903, 63). Onkin usein todettu, että Caccini oli paitsi Cameratan puhelauluideaalin ensimmäisiä toteuttajia myös tämän ideaalin ensimmäinen kavaltaja (ks. esim. Fubini 1984, 129).

Ooppera alkoi kehittyä hyvin nopeasti pois puhelaulusta kohti musikaalisempaa suuntaa. Vielä Marco da Gagliano (1608) ilmoittaa ihailevansa Perin *recitar cantandoa*, joka saa yleisön kyynelehtimään ja iloitsemaan säveltäjän tahdon mukaan (Solerti 1903, 81). Mutta jo kaksikymmentä vuotta myöhemmin Vincenzo Giustinianilla on aivan toisenlainen käsitys varhaisen oopperasukupolven tyylistä. Hän kyllä arvostaa varhaisempaa *stile recitativoa*, mutta pitää sitä auttamattoman tylsänä (ibid. 122).

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Alkuperäislähteet

Ensisijaiset lähteet

- BARDI, Giovanni 1578. Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e 'l cantar bene. Käsikirjoitus. (Teoksessa Palisca 1989b, 90-131.)
- GALILEI, Vincenzo 1581. Dialogo di Vincentio Galilei nobile Fiorentino della musica antica et della moderna. Firenze: Giorgio Marescotti. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature XX. A Facsimile of the 1581 Florence Edition. New York: Broude Brothers.)
- GALILEI, Vincenzo 1589. Discorso di Vincentio Galilei nobile Fiorentino, intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia. Firenze: Giorgio Marescotti. (Electronic Edition. Edited by Frans Wiering. Institute for Information and Computing Sciences. Utrecht University 2000. Online version of Thesaurus musicarum italicarum (TMI): <http://www.euromusicology.org/tmiweb/tmiweb.htm> 4.9. 2001)
- GALILEI, Vincenzo 1589-90. Kolme tieteellistä esseetä. Käsikirjoitus. (Teoksessa Palisca 1989b, 164-207.)
- MEI, Girolamo 1572. Kirje Vincenzo Galileille 8.5. 1572, käsikirjoitus. (Teoksessa Palisca 1989b, 56-77.)
- ZARLINO, Gioseffo 1558. Le istituzioni harmoniche. Venetsia. (CD-ROM: Gioseffo Zarlino: Music treatises. Thesaurus musicarum italicarum (TMI). Volume 1. Facsimile and transcription edited by Frans Wiering. Department of Computer and Arts. Utrecht University 1997.)
- ZARLINO, Gioseffo 1571. Dimostrationsi harmoniche. Venetsia: Francesco de'Franceschi. (CD-ROM: Gioseffo Zarlino: Music treatises. Thesau-

rus musicarum italicarum (TMI). Volume 1. Facsimile and transcription edited by Frans Wiering. Department of Computer and Arts. Utrecht University 1997.)

ZARLINO, Gioseffo 1588. Sopplimenti musicali. Venetsia: Francesco de'Franceschi. (CD-ROM: Gioseffo Zarlino: Music treatises. Thesaurus musicarum italicarum (TMI). Volume 1. Facsimile and transcription edited by Frans Wiering. Department of Computer and Arts. Utrecht University 1997.)

Toissijaiset lähteet

ARTUSI, Giovanni Maria 1600, 1603. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Venetsia: Giacomo Vincenti. (Bibliotheca Musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna. Sezione II, 36. Ristampa fotomeccanica.)

BOËTHIUS, Anicius Manlius Severinus. *De institutione musica*. (Fundamentals of Music. Translated, with Introduction and Notes, by Calvin M. Bower. Edited by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press 1989.)

BURMEISTER, Joachim 1606. *Musica Poetica*. (Musical Poetics. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press 1993.)

CACCINI, Giulio 1600. *L'Euridicen* esipuhe. Firenze: Giorgio Marescotti. (Teoksessa Solerti 1903, 50-52.)

CACCINI, Giulio 1601, 1614, 1615. *Le Nuove Musichen* omistuskirjoitus ja esipuhe. Firenze: Giorgio Marescotti. (Teoksessa Solerti 1903, 53-75.)

DESCARTES, René 1618. *Compendium Musicae*. (Cartesio: Breviario di musica. A cura di Luisa Zanoncelli. Firenze: Passigli Editori 1990.)

GAGLIANO, Marco da 1608. *Dafnen* omistuskirjoitus ja esipuhe. Firenze: Christofano Marescotti. (Teoksessa Solerti 1903, 76-89.)

- GIUSTINIANI, Vincenzo 1928. Discorso sopra la musica de' suoi tempi. Käsikirjoitus. (Teoksessa Solerti 1903, 98-128.)
- GUIDOTTI, Alessandro 1600. *Rappresentatione di anima et di corpon* esipuhe. Rooma: Nicolò Mutii. (Teoksessa Solerti 1903, 1-12.)
- MONTEVERDI, Claudio 1605. Viidennen madrigaalikirjan esipuhe. Venetsia: Ricciardo Amadino. (Teoksessa Paoli 1973, 390-392.)
- MONTEVERDI, Giulio Cesare 1607. *Scherzi musicalin* esipuhe. Venetsia: Ricciardo Amadino. (Teoksessa Paoli 1973, 393-407.)
- PERI, Jacopo 1600. *L'Euridicen* omistuskirjoitus ja esipuhe. Firenze: Giorgio Marescotti. (Teoksessa Solerti 1903, 43-49.)
- PLATON. Valtio. (Teokset. Neljäs osa. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava 1999.)
- RINUCCINI, Ottavio 1600. *L'Euridicen* esipuhe. Firenze: Cosimo Giunti. (Teoksessa Solerti 1903, 40-42.)
- VICENTINO, Nicola 1555. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. (Facsimile edited by Edward E. Lowinsky. Kassel: Bärenreiter 1959.)

Tutkimuskirjallisuus

- BIANCONI, Lorenzo 1991. Il seicento. Storia della musica 5. Società Italiana di Musicologia. Uudistettu ja laajennettu laitos. Torino: EDT.
- BIANCONI, Lorenzo 1993. Il teatro d'opera in Italia. Bologna: Mulino.
- BLUME, Friedrich 1967. Renaissance and baroque music. A comprehensive survey. New York: Norton.
- BROWN, Howard Mayer 1982. "Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance." *Journal of the American Musicological Society* 35, 1, 1-48.
- CIVRA, Ferruccio 1991. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino: UTET.

- DAHLHAUS, Carl 1980. Musiikin estetiikka. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Musiikkitieteen kirjasto 1.
- DÜRR, Walther 1980. "Lingua e musica: Considerazioni sul madrigale di Luca Marenzio 'O dolce anima mia'." *Ricerche musicali* 4, 2, 46-70.
- EINSTEIN, Alfred 1971. *The Italian Madrigal. Volume I. 2. painos.* Princeton: Princeton University Press.
- FUBINI, Enrico 1980. "Musica e poesia: dalla polifonia alla monodia. Ipotesi per una ricerca." *Ricerche musicali* 4, 2, 35-45.
- FUBINI, Enrico 1984. *Musica e pubblico dal rinascimento al barocco.* Torino: Einaudi.
- FUBINI, Enrico 1991. *A History of Music Aesthetics.* Hong Kong: Macmillan Press.
- GOZZA, Paolo (toim.) 1989. *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento.* Bologna: Mulino.
- HAAR, James 1986. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600.* Los Angeles: University of California Press.
- HANNING, Barbara Russano 1980. *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera.* University of Michigan. *Studies in Musicology* 13.
- HARRÁN, Don 1986. *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century.* American Institute of Musicology. *Musicological Studies & Documents* 40.
- LEVIN, Flora R. 1994. *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean. Translation and Commentary by Flora R. Levin.* Grand Rapids: Phanes Press.
- LA RUE, Jan (toim.) 1978. *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese.* New York: Pendragon Press.
- LIPPMAN, Edward A. 1978. "The Place of Music in the System of Liberal Arts". *Teoksessa La Rue (toim.),* 545-559.
- MANIATES, Maria Rika 1979. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- MONTEROSSO, Raffaello 1967. "L'estetica di Gioseffo Zarlino". *Chigiana* 24, 13-28.

- PALISCA, Claude V. 1968. "Introduction". Teoksessa Zarlino 1968, xiii-xxvi.
- PALISCA, Claude V. 1972. "*Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism*". Teoksessa Robinson & Nichols (toim.) 1972, 37-66.
- PALISCA, Claude V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press.
- PALISCA, Claude V. 1989a. "Empirismo scientifico nel pensiero musicale". Teoksessa Gozza (toim.) 1989, 167-178.
- PALISCA, Claude V. (toim.) 1989b. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. New Haven: Yale University Press.
- PAOLI, Domenico de' (toim.) 1973. *Claudio Monteverdi. Lettere, dediche e prefazioni*. Edizione critica con note. Roma: Edizioni de Santis.
- PIRROTTA, Nino 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- RIVERA, Benito V. 1980. *German Music Theory in the Early 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius*. University of Michigan. *Studies in Musicology* 17.
- ROBINSON, Franklin W. & NICHOLS, Stephen G. (toim.) 1972. *The Meaning of Mannerism*. Hanover: University Press of New England.
- SOLERTI, Angelo (toim.) 1903. *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Torino: Bocca.
- STEFANI, Gino 1987. *Musica barocca. Poetica e ideologia*. 2. painos. Milano: Bompiani.
- TOMLINSON, Gary 1993. *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University of Chicago Press.
- UNGER, Hans-Heinrich 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Konrad Triltsch Verlag.
- ZARLINO, Gioseffo 1968. *The Art of Counterpoint. Part Three of Le istituzioni harmoniche, 1558*. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press.

LIITE. Zarlinon kymmenen sääntöä nuottien sijoittamisesta sanojen alle (IH 4.33)³².

- 1) Jokaisen lyhyen ja pitkän tavun alle laitetaan aika-arvoltaan sopiva nuotti; Cantus figuratuksessa ja cantus firmuksessa yksi nuotti vastaa yhtä tavua. Poikkeuksena ovat ligaturat, joissa käytetään neljäsosia tai sitä pienempiä aika-arvoja.
- 2) Jokaiseen ligaturaan tulee vain yksi tavu.
- 3) Nuottien aika-arvoa pidentävä piste ei saa omaa tavua.
- 4) Neljäsosanuotin tai sitä pienemmän aika-arvon tai sitä seuraavan nuotin alle laitetaan tavu vain harvoin.
- 5) Pisteellistä kokonuottia tai puolinuottia seuraavaan nuottiin ei ole tapana laittaa tavua, kun seuraava nuotti on aika-arvoltaan pienempi kuin piste (kuten pisteellisen kokonuotin tapauksessa neljäsosanuotti tai pisteellisen puolinuotin tapauksessa kahdeksasosanuotti).
- 6) Jos neljäsosanuotin alle täytyy sijoittaa tavu, myös sitä seuraavan nuotin alle tulee sijoittaa tavu.
- 7) Sävellyksen alussa tai tauon jälkeen nuotin on välttämättä sisällettävä tavu.
- 8) Cantus planuksessa ei koskaan toisteta tavua tai sanaa, kuten usein kuulee tehtävän. Cantus figuratuksessa toistot ovat siedettävissä, mutta ainoastaan jonkin asiakokonaisuuden kohdalla. Yksittäistä sanaa tai tavua ei tule toistaa.
- 9) Kappaleen toiseksi viimeisen tavun tulee olla pitkä.
- 10) Puheen viimeinen tavu osuu sävellyksen viimeiseen nuottiin.

³² Zarlion sääntöjen yhteydestä Lanfrancon sääntöihin ks. Harrán 1986, 199-208.