



**TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
ÅBO YRKESHÖGSKOLA**

**Sävellajit affektin luojina  
barokkimusiikissa**

**Anne Hätönen**

**Musiikin koulutusohjelma**

**Lukuvuosi 2008–2009**

TURUN  
AMMATTIKORKEAKOULU

TIIVISTELMÄ

Koulutusohjelma: Musiikin koulutusohjelma	
Tekijä: Anne Hätönen	
Työn nimi: Sävellajit affektin luojina barokkimusiikissa	
Suuntautumisvaihtoehto: Musiikkipedagogi	Ohjaajat: Timo Korhonen, Soili Lehtinen
Opinnäytetyön valmistumisajankohta: 28.9.2009	Sivumäärä: 30
<p>Musiikin tehtävänä barokissa oli ilmaista tunteita, affekteja, ja myös saada kuulija tuon affektin valtaan. Affektin luomiseen oli useita keinoja. Valitsemalla muun muassa intervallit, soinnut, kadenssit, tempon, rytmin, retoriset kuviot ja sävellajin säveltäjät saattoivat luoda musiikkinsa halutun affektin.</p> <p>Kiinteävireisissä soittimissa oli barokin aikana käytössä ei-tasavireinen viritysjärjestelmä, jolloin eri sävellajeilla oli erilainen luonne. Tästä syystä barokissa muotoutui sävellajikarakteristiikka, jolloin sävellajin valinta oli säveltäjältä kannanotto teoksen luonteeseen ja affektiin.</p> <p>Opinnäytetyössäni käsittelen sävellajeja affektin luojina. Selvitän affektiopin taustoja ja syitä esittelemällä barokin viritysjärjestelmien periaatteita. Yksi työni tärkeä painopiste on sävellajien ja affektiopin suhde eli se, millaisia affekteja kuhunkin sävellajiin liitettiin.</p> <p>Lopuksi pohdin barokin sävellajikarakteristiikan seurauksia ja perintöä. Vaikka elämme tasavireisyyden aikakautta, on meillä monella edelleen käsitys sävellajien erilaisuudesta.</p>	
Hakusanat: esityskäytäntö, barokki, sävellajit, viritysjärjestelmät	
Säilytyspaikka: Turun ammattikorkeakoulun kirjasto	

TURKU UNIVERSITY OF  
APPLIED SCIENCES

ABSTRACT

Degree Programme: Music	
Author: Anne Hätönen	
Title: Keys as a Creator of the Affections in Baroque Music	
Specialization line: Music pedagogue	Instructors: Timo Korhonen, Soili Lehtinen
Date: 28.9.2009	Total number of pages: 30
<p>The mission of music in the Baroque era was to express feelings, affections and also to get the listener in a state of that same feeling. The composer had several ways to put it into practice. By choosing the intervals, chords, cadences, tempo, rhythm, rhetorical figures and key he could achieve the wanted affect.</p> <p>The instruments with a stable tuning had an unequal temperament in the Baroque era, which produced different characters between keys. These different characters created the doctrine of key characteristics. In this way the selection of the key was already a statement of the nature of the piece of music.</p> <p>In my thesis I deal with the subject of keys as a creator of the affections in baroque music. I clear up the backgrounds on the doctrine of the affections by presenting the principles of unequal temperaments of the Baroque era. One of my theses' focus points is the relationship between keys and the doctrine of the affections, i.e. what the writers have written about this relationship and what kind of affections the keys were attached to.</p> <p>In the end of my thesis I ponder on the consequences and legacy of the key characteristics. Although equal temperament is the most usual temperament of our time, many of us still think that there is dissimilarity between keys.</p>	
Keywords: baroque music, keys, performance practice, tuning system	
Deposited at: Turun ammattikorkeakoulun kirjasto Library, Turku University of Applied Sciences	

## SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO.....</b>	<b>5</b>
<b>2 AFFEKTIOoppi.....</b>	<b>6</b>
2.1 Historiaa ja perusteita.....	6
2.2 Affektin luomisen keinoja.....	7
2.3 Barokin perusaffektit.....	8
<b>3 VIRITYSJÄRJESTELMISTÄ.....</b>	<b>9</b>
3.1 Hyvät viritysjärjestelmät.....	10
3.2 Keskisävelviritykset.....	11
<b>4 SÄVELLAJIKARAKTERISTIIKKA.....</b>	<b>12</b>
4.1 Matthesonin käsitys.....	13
4.2 Kirnbergerin käsitys.....	15
4.3 Matthesonin ja Kirnbergerin vertailua.....	16
4.4 Ranskalaisten käsityksiä.....	18
4.5 Gervasonin käsitys.....	19
4.6 Yhtäläisyyksiä ja erilaisuuksia.....	20
<b>5 POHDINTAA BAROKKIMUSIIKIN TULKINNASTA.....</b>	<b>22</b>
<b>6 LOPUKSI .....</b>	<b>25</b>
<b>LÄHTEET.....</b>	<b>27</b>

## 1 JOHDANTO

Olen jo ennen musiikkipedagogiopintojeni alkua ollut hyvin kiinnostunut barokista ja sen musiikista. En pysty täysin erittelemään syytä siihen, mutta joitakin seikkoja olen huomannut. Tärkein syy kiinnostukseeni on luonnollisesti itse musiikki ja sen uskomaton kauneus, mihin on mahdotonta eritellä järkipäistä syytä. Musiikin lisäksi koko barokin ajatusmaailma kiehtoo minua. Käsitys musiikista oli erilainen, ja siihen kietoutuivat itse musiikin lisäksi koko ajatusmaailma ja tuon ajan filosofia. Erityisesti minua miellyttää maanläheinen käsitys muusikosta. Romanttisen ajan kuva tuonpuoleisesta viestejä vastaanottavasta säveltäjä- tai muusikkonerosta syntyi vasta myöhemmin. Barokissa muusikko oli ennen kaikkea käsityöläinen.

Koska käsitys oli erilainen, ei nykyajan ihminen voi ilman asiaan tutustumista saada musiikista irti kaikkea sitä, jonka tuon ajan ihminen siitä sai. Toki musiikista voi silti nauttia ymmärtämättä sen perimmäisiä ajatuksia, mikä ei ole ollenkaan vähäarvoista, mutta syvempää ymmärrystä voi hakea. Barokkimusiikki ilman taustoihin tutustumista voi kyllä *puhutella* meitä, mutta jotta musiikki *puhuisi* meille, on meidän tutustuttava kaikkeen siihen traditioon, joka barokin ajan muusikolle oli itsestäänselvyys. Traditio on valitettavasti katkennut, ja osa käytännöistä on varmasti mennyt barokin ajan ihmisten mukana hautaan, mutta tutkimalla aikalaikirjoittajien tekstejä voimme ainakin osittain päästä sisälle tähän ajatteluun.

Opinnäytetyössäni pyrin syventämään tietämystäni sävellajien merkityksestä affektin luojina. Minkälainen yhteys on affekteilla, affektiopilla ja sävellajeilla? Onko sävellajeihin ja affektiin liittyen olemassa jotain yleistä oppia, jonka kaikki allekirjoittivat? Mitä sävellajit merkitsivät ja miksi? Miksi ylipäänsä voidaan puhua sävellajikarakteristiikasta?

## 2 AFFEKTIOPPI

Barokin yhteydessä mainitaan usein sana affektioppi. Buelow'n (2007–2009a) mukaan barokin ja musiikin yhteydessä affektiopilla tarkoitetaan sitä, että säveltäjän on liikutettava kuulijan tunteita. Täsmälliseltä ja hyvin määritellyltä kuulostavasta oppisanastaan huolimatta affektioppi ei ollut mitenkään yhtenäinen, vaan enemmänkin kokoelma erilaisia käsityksiä. Barokin kirjoittajat eivät suinkaan olleet yhtä mieltä asioista, mutta yhteneväisyyksiäkin löytyy. (Forsblom 1994, 107; Buelow 2007–2009a.)

### 2.1 Historiaa ja perusteita

Buelow (2007–2009a) kirjoittaa affektiajattelun kehittyneen antiikissa retoriikassa ja puheopissa, jolloin tavoitteena oli vaikuttaa kuulijan tunteisiin. Affektioppi ei ollut alun perin missään kytköksissä musiikkiin. 1500-luvulla alettiin kiinnittää huomiota affektiopin musiikin sovellusten kannalta tärkeisiin asioihin: sanamaalailuun ja ylipäänsä tunteiden ilmaisuun musiikissa. Tässäkään vaiheessa ei vielä puhuttu affektiopista, vaan säveltäjät halusivat ilmaista tunteita ja tekstiä musiikissa.

1500-luvun keskivaiheilta lähtien 1700-luvulle asti annettiin yhä enemmän painoarvoa sille, että musiikissa pitäisi esiintyä tunteita, affekteja. 1700-luvun loppua kohden ei enää tyydytty siihen, että musiikissa ainoastaan maalailtaan sanoja ja siinä esiintyy tunteita, vaan musiikin tulisi myös herättää tunteita kuulijoissa, liikuttaa heitä. Affektioppi syntyi siis vähitellen musiikin kehityksen mennessä kohti tunteikkaampaa tyyliä. (Bartel 1997, 32; Dart 1964, 295–297.)

Tällöin myös muusikon rooli tuli yhä tärkeämmäksi, sillä hänen piti välittää musiikin tunteet kuulijoille. (Dart 1964, 294–299.) Jotta tunteiden välitys onnistuisi, on muusikon Harmoncourtin (1986, 176) ja Bachin (1982, 206–207) mukaan itse oltava siinä affektissa, jota hän halua kuulijoissaan herättää. Bach (1982, 206–207) kirjoittaa asiasta näin: "Hiljaisia ja surullisia kohtia tulkitessaan soittaja käy itsekin raukeaksi ja surumieliseksi. Tämän myös näkee ja kuulee hänestä. Tehtävään eläytyminen

tapahtuu samalla tavoin luonteeltaan kiihkeissä, leikillisissä tai muunlaisissa sävelkeksinnän tuotteissa, joita tulkitessaan soittaja heittäytyy kulloinkin kyseessä olevien affektien valtaan."

Kuten jo aiemmin mainitsin, barokin affektioppi ei ollut yhtenäinen. Barokin ajan kirjoittajat olivat kuitenkin pääosin yhtä mieltä siitä, että musiikin tarkoitus on luoda ihmisissä affekteja: liikuttaa ja tyyntyttää tunteita. Tunneskaala ei sekään ollut yhtenäinen kaikilla, mutta tiettyjä perusaffekteja oli useita. (Bartel 1997, 30.)

## 2.2 Affektin luomisen keinoja

Keinoja affektin luomiseen on useita. Forsblom (1994, 110) mainitsee sävellajin, intervallit, soinnut, kadenssit, tempon, rytmin, diminuotikuviot, retoriset kuviot, sointiväriin ja artikulaation. Huomattavaa on, että enimmäkseen keinot ovat säveltäjien keinoja, mutta muutama näistä keinoista on selvästi enemmän esittäjän kuin säveltäjän käsissä. Sävellaji, intervallit, soinnut, kadenssit, rytmi, diminuointi- ja retoriset kuviot ovat enimmäkseen säveltäjän käsissä, mutta tempo, sointiväri ja artikulaatio ovat kiinni myös esittäjästä ja hänen tulkinnastaan. Tempomerkinnoilla säveltäjä voi ohjata esittäjän tempoalintoja, mutta esittäjä kuitenkin valitsee tempon. Sointiväriä ei voi kirjoittaa nuotteihin, voi antaa ainoastaan kuvailevia ohjeita ja niitäkin näkee varsin harvoin barokkimusiikissa. Toki voidaan myös ajatella, että ylipäänsä instrumentointi, joka on enimmäkseen säveltäjän käsissä, on sointiväriin valitsemista sikäli, että jokaisella soittimella ja soitinyhdistelmällä on oma erityinen sointiväriinsä.

Artikulaatio on myös viime kädessä esittäjän käsissä, vaikka ei ehkä niin paljoa kuin voisi ajatella. Barokissa artikulaatiota ei usein merkitty, mikä Harnoncourtin (1986, 53) mukaan on johtanut moniin harhakäsityksiin barokin artikulaatiosta, sillä monet artikuloivat barokkimusiikkia 1800-luvun nuotinluvun tapaan. Barokissa artikulaatiota ei usein merkitty, koska se oli tuon ajan muusikolle itsestäänselvyys. Oli olemassa tiettyjä sääntöjä, jonka mukaan artikuloitiin. Tuolloin ainoastaan poikkeukset merkittiin nuottikuvaan. (Harnoncourt 1986, 53–54.) Artikulaatio ei siis pääasiallisesti ole nuoteissa, vaan barokkimusiikin esittämisen traditiossa. Näin ollen traditio sääteli

varsin paljon sitä, miten tietyt kuviot artikuloitiin, mutta oli kuitenkin viime kädessä esittäjän asia, kuinka suuria tai pieniä artikulaatioita hän halusi käyttää. Samat asiat koskevat myös aiemmin mainitsemani tempoa. Vaikka esittäjä valitsi tempon, teki hän sen kuitenkin barokin tradition mukaisesti.

Barokkimusiikista kirjoittaessa säveltäjän ja esittäjän erottelu on ylipäänsä hieman teennäistä, sillä tuohon aikaan säveltäjä ja esittäjä olivat usein sama henkilö. Nykymusiikon kannalta asiaa pohdittaessa on tällaisen jaottelun teko on mielekästä, sillä säveltäjä-esittäjä on barokkimusiikkia esitettäessä mahdoton.

Myös Dart (1964, 295) ja Bartel (1997, 33) mainitsevat affektin luomisen keinoja, joista useat ovat samoja kuin Forsblomilla. Heidän mielestään sävellajilla, tahtilajilla, tempomerkinällä ja intervaleilla voidaan vaikuttaa kappaleen affektiin. Bartel (1997, 33) mainitsee viimeisimpänä kaikki retoristen kuvioden ja keinojen mahdollisuudet affektien luomisessa. Dart (1964, 295) kirjoittaa myös intervallitaulukoista, joissa määriteltiin intervallien affekteja, mikä asettaa esittäjälle valtavasti haasteita: musiikon tulisi tietää kunkin intervallin tai kuvion affektisisältö, jotta hän pystyisi tarkasti tuomaan esille säveltäjän tarkoittaman affektin.

### 2.3 Barokin perusaffektit

Dart (1964, 295–296) antaa ohjeita musiikolle siitä, kuinka affektiajattelua ja näitä perusaffekteja voi käyttää hyväksi musiikin tulkinnassa. Hänen mukaansa ensimmäinen askel tähän on barokin perusaffektien tunteminen. Perusaffektit ovat taulukossa 1.



Taulukko 1. *Barokin perusaffektit Dartin (1964, 295–296) mukaan.*

iloinen	vähään tyytyväinen	miellyttävä	rohkaiseva
rakastettava	suloinen	siro	hivelevä
eloisa	hauska	yllättävä	julkea
energinen	tulinen	rohkea	villi
ylevä	juhlallinen		
mieltävä	melankolinen	eleginen	
vakava	raskas	surullinen	traaginen
valittava	liikuttunut	vihainen	epätoivoinen

Ensimmäisen sarakkeen affektit ovat perusaffekteja, ja samalla rivillä oikealla on näiden perusaffektien muita vivahteita. Haluan korostaa sitä, että tämä on Dartin käsitys. Jos kysyisimme asiasta toiselta asiantuntijalta, saisimme varmasti erilaisen vastauksen affektiopin epäyhtenäisyyden vuoksi. Henkilökohtaisesti pidän Dartin määritelmää varsin kattavana.

Soitettaessa musiikkia voi ensin katsoa ensimmäisen sarakkeen affekteja ja pohtia, mitä perusaffektia musiikki edustaa. Tämän jälkeen voi laajentaa vielä käsitystä katsomalla saman rivin affekteja ja yrittää löytää niistä sopivin, jolloin musiikkia voi karakterisoida perusaffektin suuntaan. Tällaiseen ajatteluun kehottaa myös Bach (1982, 204), jonka mukaan soittajan tulee oivaltaa sävellyksen todellinen sisältö ja oppia tunnistamaan sen pohjalla oleva affekti.

### 3 VIRITYSJÄRJESTELMISTÄ

Sävellajikarakteristiikan syiksi esitettiin tuohon aikaan viritysjärjestelmistä johtuvia pieniä intervallieroja tai sävelkorkeutta. Esimerkiksi Mattheson ja Rameau olivat sitä mieltä, että sävellajikarakteristiikka johtuu pääasiassa sävelkorkeudesta, mutta yleisimmän käsityksen mukaan syynä olivat ei-tasavireiset viritysjärjestelmät. (Steblin 2002, 49–53.)

Barokin aikana klaveerisoittimissa ei ollut käytössä tasavireistä viritysjärjestelmää, kuten meidän aikanamme lähes kaikissa pianoissa (Harnoncourt 1986, 86–87). Pellon

(1989, 299) ja Lindleyn (2007–2009b) mukaan barokissa oli sekä keskisävelvirityksiä että niin sanottuja hyviä viritysjärjestelmiä. Koska nämä järjestelmät eivät olleet tasavireisiä, vaihtelivat intervallien korkeudet eri sävellajeissa, jolloin jokaiselle sävellajille muodostui oma, erilainen karaktäärinsä (Pelto 1990, 44). Pellon (1989, 293) mukaan tasavireinen viritysjärjestelmä on ollut tiedossa Kiinassa jo pari vuosituhatta ennen länsimaisen ajanlaskun alkua ja Euroopassa viitteitä tasavireisistä ratkaisuista on 1500-luvun lopulta, mutta se tuli yleisimmäksi viritykseksi vasta 1800-luvun puolivälistä lähtien. Tasavireisyys on siis ollut pitkään tiedossa, mutta sitä ei pidetty hyvänä ratkaisuna. Tasavireisessä viritysjärjestelmässä sävellajit ovat periaatteessa samanlaisia. Harnoncourt (1986, 86) väittää jopa niin, että tasavireisessä viritysjärjestelmässä ei ole kuin kaksi sävellajia, duuri ja molli, joita transponoidaan eri korkeuksille.

Viritysjärjestelmiä oli 1600–1700-luvuilla paljon. Niitä kehittivät muuan muassa urkurit, kapellimestarit, teologit, asianajajat, matemaatikot ja harrastelijat. Monilla viritysjärjestelmien kehittäjillä oli useita viritysjärjestelmiä. (Kelletat 1981, 26.)

Viritysjärjestelmien paljous ja erilaisuus aiheuttaa luonnollisesti myös ongelmia sävellajikarakteristiikan tarkastelulle. Mikäli viritysjärjestelmät ovat kovin erilaisia, ei sävellajikarakteristiikasta luonnollisesti muodostu lähellekään yhtenäistä oppia. Tällöin kukin muusikko käyttää omaa järjestelmäänsä, jossa kussakin on omanlaisensa sävellajikarakteristiikka. Viritysjärjestelmissä on kuitenkin havaittavissa selkeitä yhtäläisyyksiä.

Pellon (1980, 299) mukaan barokissa oli käytössä periaatteeltaan kahdenlaisia virityksiä: niin sanottuja hyviä virityksiä ja keskisävelvirityksiä. Näistä kummatkin olivat käytössä 1500-luvulta ainakin 1700-luvun loppuun, paikoin pitkälle 1800-luvulle asti.

### 3.1 Hyvät viritysjärjestelmät

Lindleyn (2007–2009c) mukaan hyvin viritetty (*wohltemperiert*) klaveeri viittaa viritysjärjestelmään, jossa kaikki 24 sävellajia ovat soitettavissa. Samalla tavalla

kirjoittaa Mustonen (1971, 10), jonka mukaan hyvin viritetty oli 1600–1700-lukujen ihmisille viritys, joka on käyttökelpoinen kaikissa sävellajeissa, mutta useammin käytetyissä sävellajeissa paremmin soiva. Rasch (2002, 215) on samaa mieltä, mutta kirjoittaa hieman eri sanakäantein kuvaillessaan vähän etumerkkejä sisältävien sävellajien puhtautta verrattuna kaukaisempiin, paljon etumerkkejä sisältäviin sävellajeihin.

Haluan korostaa sitä, että hyvä viritys ei ole laadullinen määritelmä. Se ei siis viittaa virityksen arvottamiseen merkityksessä hyvä tai huono, vaan hyvällä virityksellä viitataan viritykseen, jotka täyttävät yllä mainitut kriteerit. Periaatteessa tasavireinen viritysjärjestelmä täyttää ainakin Lindleyn (2007–2009c) määritelmän kriteerit, ja Harnoncourt (1986, 94) pitää tasavireistä viritystä primitiivisimpänä hyvänä viritysjärjestelmänä, mutta Mustosen (1971, 10) ja Raschin (2002, 215) määritelmiin sävellajien erilaisuudesta tasavireisyys ei sovi.

Hyviä viritysjärjestelmiä oli paljon erilaisia ja niiden sävellajikarakteristiikan vahvuus vaihteli. Yleistäen voidaan ajatella, että varhaisemmissa hyvissä viritysjärjestelmissä vähän etumerkkejä sisältävät sävellajit olivat puhtaampia ja paljon etumerkkejä sisältävät epäpuhtaampia kuin myöhemmissä. Tällöin varhaisemmissa hyvissä viritysjärjestelmissä oli vahvempi sävellajikarakteristiikka ja myöhemmät olivat lähempänä tasavireisyyttä. Vaikka paikallisia eroja oli paljon, kulki kehitys vähitellen kohti tasavireistä järjestelmää. (Lindley 2007–2009c.)

### 3.2 Keskisävelviritykset

Keskisävelviritys oli yleisin järjestelmä ennen 1700-lukua (Mustonen 1971, 9). Pelto (1980, 299) mainitsee niiden käytön jatkuneen paikoin 1800-luvun jälkipuoliskolle asti. Keskisävelviritykset perustuvat puhtaiden terssien viritykseen, jolloin osa sävellajeista soi erittäin puhtaasti. Tällä puhtaudella on myös kääntöpuolensa: osa sävellajeista on käyttökeltottomia. Keskisävelvirityksissä, toisin kuin hyvissä virityksissä, ei ole enharmoniaa johtuen puhtaiden terssien virityksistä. Keskisävelviritykset ovat kromaattisesti äärimmäisen rikkaita, mutta varsinaista sävellajikarakteristiikkaa ei runsaasta ilmeikkyydestä huolimatta kuitenkaan ole.

Puhtaat sävellajit ovat hyvin puhtaita, mutta pääosin keskenään samanlaisia. (Lindley 2007–2009a; Pelto 1990, 41–43.)

Keskisäveljärjestelmien sävellajikarakteristiikan puuttuminen aiheuttaa muutamia kysymyksiä ylipäänsä sävellajikarakteristiikan olemassaolosta. Hyvissä viritysjärjestelmissä sävellajien erilaisuus on ilmeistä, mutta keskisäveljärjestelmässä kyseenalaista. Onhan keskisäveljärjestelmissä oikeastaan kyse samanlaisesta tilanteesta kuin tasavireisen viritysjärjestelmän kohdalla, jossa on käytössä vain yksi duuri ja yksi molli, jota transponoidaan monelle eri korkeudelle (Harmoncourt 1986, 86–87). Keskisäveljärjestelmissä on kuitenkin vielä olemassa käyttökelvottomat sävellajit, jolloin kaikki sävellajit eivät ole samanlaisia (Pelto 1990, 41–43). On myös huomioitava se, että kromatiikka on keskisäveljärjestelmissä hyvin värikästä. Samanlaista hyvien viritysjärjestelmien vaihtelevaa sävellajikarakteristiikkaa ei keskisäveljärjestelmissä kuitenkaan ole.

Hyvät viritysjärjestelmät ja keskisävelviritykset olivat käytössä rinnakkain, jolloin en ainakaan itse näe keskisävelviritysten sävellajikarakteristiikan puuttumista ongelmana yleisesti kirjoittaessa barokin sävellajikarakteristiikasta. On muistettava, että meidän tasavireisenä aikakautenamme monet silti kokevat pianonkin sävellajit erilaisina, vaikka nykyään käytössä oleva tasavireinen viritysjärjestelmä ei sitä ajatusta tuekaan. Kun barokin aikaan on ollut käytössä useita erilaisia hyviä viritysjärjestelmiä, on tämä riittänyt luomaan perinteen sävellajikarakteristiikasta, vaikka sitä ei niin vahvasti keskisäveljärjestelmissä olisikaan.

#### 4 SÄVELLAJIKARAKTERISTIIKKA

Francesco Antonio Vallotti (1697–1780) kirjoitti, että viisas säveltäjä valitsee sävellajin, joka sopii parhaiten sävellykseen. Matthesoninkin mukaan on hyvin tunnettua, että jokaisella sävellajilla on oma luonteensa. Sävellajien erilaisuutta ei yleisesti kiistetty, mutta niiden luonne ja karaktääri oli kiistelyn kohteena. (Steblin 2002, 40–62.) Steblinin (2002, 40) mukaan yleisesti ajateltiin, että

sävellajikarakteristiikka oli seurausta ei-tasavireisistä viritysjärjestelmistä, jolloin intervallit olivat erikorkuisia eri sävellajeissa. Mattheson antoi painoarvoa myös sävellajin korkeudelle, mutta yleinen käsitys tuohon aikaan oli, että sävellajikarakteristiikka on seurausta viritysten erilaisuudesta. (Steblyn 2002, 40–53.) Koska virityksiä oli paljon erilaisia, on mahdotonta, että sävellajikarakteristiikasta olisi tullut yhtenäistä oppia. Hajanaisuus on samanlaista kuin affektiopin kohdalla.

Johann Sebastian Bachin tuotannosta löytyy esimerkki sävellajin valitsemisen merkittävyydestä. Forsblom (1994, 111) mainitsee esimerkin Johann Sebastian Bachin urkukoraalista *O Traurigkeit, o Herzeleid*, josta säveltäjä kirjoitti vain kaksi ensimmäistä tahtia. Bach oli kuitenkin jo kirjoittanut esitysmerkinnäksi *Molt'adagio* ja valinnut sävellajiksi f-mollin. Yhteys sävellajin, f-mollin, esitysmerkinnän ja surun affektin luomisen välillä on Forsblomin (1994, 111) mielestä selkeä.

Valitsin tähän viiden eri kirjoittajan näkemyksiä sävellajikarakteristiikasta. Halusin valita kirjoittajia kaikista tuon ajan suurmaista, Saksasta, Italiasta ja Ranskasta. Saksalaista näkemystä edustavat tässä Mattheson ja Kirnberger, italialaista Gervasoni ja ranskalaista Rousseau, Castil-Blaze ja Laborde.

#### 4.1 Matthesonin käsitys

Johann Mattheson (1681–1764) oli saksalainen säveltäjä, kriitikko, musiikkijournalisti, sanakirjantoimittaja ja teoreetikko. Matthesonin kuuluisimmat teokset ovat *Das neu-eröffnete Orchestre*, *Critica musica* ja *Der vollkommene Capellmeister*. (Buelow 2007–2009b.)

Forsblom (1994, 113) esittelee Matthesonin käsityksen sävellajeista. On huomattavaa, että Mattheson ei kuvaile kaikkia sävellajeja. Puuttuvat sävellajit ovat paljon etumerkkejä sisältäviä sävellajia, jotka voivat olla hyvin epäpuhtaita tai jopa käyttökelvottomia, jos Mattheson on käyttänyt pääasiassa keskisävelviritystä. Oli Matthesonin käyttämä järjestelmä hyvä viritys, keskisävelviritys tai jotain tältä väliltä, on oletettavaa, että järjestelmä on ollut hyvin vahvasti temperoitu, mikä on minusta pääteltävissä juuri sävellajien puuttumisesta.

*Taulukko 2. Matthesonin käsitys sävellajeista Forsblomin (1994, 113) mukaan.*

C-duuri	iloinen, kyltymätön	c-molli	surullinen, synkkä, rakastettava
D-duuri	iloinen, terävä, suuri, itsepäinen, herkullinen	d-molli	rauhallinen, miellyttävä, suuri
Es-duuri	pateettinen, vakava, valittava		
E-duuri	kuolettavan surullinen, epätoivoinen	e-molli	surullinen, syvämietteinen
F-duuri	jalomielinen, kestävä rakkaus	f-molli	musta, avuttoman melankolinen, kuolemankauhu
G-duuri	sekä iloinen että vakava	g-molli	kaunein sävellaji, aika vakava mutta rakastettava, hieman iloinen
A-duuri	valittava, mutta voi loistaa	a-molli	valittava, kunniallinen, nukuttava
B-duuri	vahva, komea	h-molli	melankolinen, haluton

Forsblom (1994, 114) väittää nykylukijan hämmästyvän Matthesonin kuvailua Es-, E ja A-duureista. Es-duuria Mattheson kuvailee pateettiseksi, vakavaksi ja valittavaksi. E-duuri on hänen mielestään kuolettavan surullinen, epätoivoinen, kun puolestaan A-duuri on valittava, mutta voi myös loistaa. Jokaisella nykymuusikolla on tietysti omat käsityksensä sävellajeista, jolloin voin puhua vain omasta puolestani, mutta kyllä nämä määritelmät minunkin mielestäni tuntuvat erikoisilta. Varsinkin E-duurin kuvailu kuolettavan surulliseksi kuulostaa erikoiselta.

Matthesonin kuvailulle löytyy selitys hyvien viritysjärjestelmien määritelmää tutkiessa. Hyvissä viritysjärjestelmissä kaikki sävellajit ovat käytettävissä, mutta yleisimmissä, vähän etumerkkejä sisältävissä sävellajeissa paremmin soivia ja puhtaampia (Lindley 2007–2009c; Mustonen 1971, 10, Rasch 2002, 215). Es-, E- ja A-duuri ovat kaikki kolmen ja neljän etumerkin sävellajeja ja siten hyvien

viritysjärjestelmien perusmääritelmän mukaisesti epäpuhtaampia, jolloin on helpompi ymmärtää Matthesonin kuvailuja näistä sävellajeista.

Vertaillen Matthesonin sävellajikäsityksiä taulukkoon 1, jossa on esitettyä barokin perusaffektit Dartin mukaan huomaamme, että useat sävellajit voidaan helposti jakaa Matthesonin kuvailujen avulla Dartin perusaffektiluokitteluun. Sävellajit, joiden luokittelu on minusta hieman epäselvä, olen laittanut kahteen paikkaan ja sulkuihin.

*Taulukko 3. Dartin perusaffektit verrattuna Matthesonin sävellajikuvailuihin.*

Perusaffekti Dartin mukaan	Sävellaji Matthesonin mukaan
iloinen, vähään tyytyväinen, miellyttävä, rohkaiseva	C-duuri, D-duuri, (G-duuri)
rakastettava, suloinen, siro, hivelevä	d-molli, (g-molli)
eloisa, hauska, yllättävä, julkea	
energinen, tulinen, rohkea, villi	(A-duuri)
ylevä, juhlallinen	F-duuri, B-duuri
mieltävä, melankolinen, eleginen	h-molli, e-molli, (g-molli)
vakava, raskas, surullinen, traaginen	c-molli, Es-duuri, (G-duuri), f-molli
valittava, liikuttunut, vihainen, epätoivoinen	a-molli, E-duuri, (A-duuri)

Verratessa Matthesonin sävellajikuvailuja Dartin perusaffekteihin huomaamme niiden vastaavan hyvin paljon toisiaan. Matthesonin kuvailuista en löytänyt vastinetta Dartin neljännelle perusaffektille "eloisa, hauska, yllättävä, julkea". Haluan huomauttaa, että tämä vertailu on subjektiivinen ja jokin toinen olisi voinut luokitella Matthesonin kuvauksen esimerkiksi D-duurista tuohon neljänteen perusaffektiluokkaan. D-duuria Mattheson kuvaili adjektiiveilla iloinen, terävä, suuri, itsepäinen, herkullinen.

Haluan painottaa tällä vertailulla sitä, että vaikka affektioppi ei ollut yhtenäinen, eivätkä barokin kirjoittajat olleet täysin samaa mieltä asioista, on kuitenkin selviä yhtäläisyyksiä havaittavissa. Vertailu osoittaa myös sen, etteivät asiat ole niin yksiselitteisiä: jotkut Matthesonin sävellajikuvailut sopivat kahteen kohtaan Dartin perusaffektiluokittelussa.

## 4.2 Kirnbergerin käsitys

Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) oli saksalainen teoreetikko ja säveltäjä. Hän oli yksi aikansa merkittävimmistä teoreetikoista Quantzin, C. P. E. Bachin ja Marpurgin ohella. (Serwer 2007–2009.)

Forsblom (1994, 114) ja Steblin (2002, 91) esittelevät Kirnbergerin näkemyksen, joka on alla olevassa taulukossa. Kirnberger on jakanut sävellajit kolmisointujen puhtauden perusteella kolmeen ryhmään.

*Taulukko 4. Kirnbergerin käsitys sävellajeista (Forsblom 1994, 114).*

	Duurit	Mollit
Puhtaimmat	C, F, G, D	d, e, a, h
Vähemmän puhtaita	E, Fis, A, H	cis, dis, fis, gis
Vähiten puhtaat	Des, Es, As, B	c, f, g, b

Hyvien viritysjärjestelmien määritelmän mukaan puhtaimmat sävellajit sisältävät vähän etumerkkejä ja epäpuhtaimpia ovat paljon etumerkkejä sisältävät (Lindley 2007–2009c; Mustonen 1971, 10; Rasch 2002, 215). Kirnbergerin mainitsemat puhtaimmat eli ensimmäisen ryhmän sävellajit sisältävät etumerkkejä nolasta kahteen, mikä koskee sekä duureja että molleja. Keskimmaisessä ja viimeisessä ryhmässä olevat sävellajit ovat etumerkkien suhteen jokseenkin sekaisin. Molemmissa ryhmissä on sävellajeja, joissa etumerkkien määrä on kolmesta kuuteen. Kirnbergerin linja on kuitenkin pääosin hyvien viritysjärjestelmien määritelmän mukainen.

Huomattavaa Kirnbergerin sävellajien luokittelussa on se, että keskimmaisessä, vähemmän puhtaiden ryhmässä on vain ylennysmerkkisiä ja vähiten puhtaiden ryhmässä ainoastaan alennusmerkkisiä sävellajeja. Tämä koskee sekä duureja että molleja. Runsaasti alennusmerkkisiä sävellajeja sisältävät sävellajit ovat epäpuhtaampia kuin vastaavat ylennysmerkkiset sävellajit. Sävellajien luonteesta Kirnberger kirjoittaa, että toisen ja kolmannen ryhmän sävellajeissa on enemmän luonnetta kuin ensimmäisen ryhmän sävellajeissa, jotka tekevät väsyttävän



vaikutuksen. Sävellajien epäpuhtaus tuo siis hänen mukaansa lisää luonnetta. (Forsblom 1994, 114.)

#### 4.3 Matthesonin ja Kirnbergerin vertailua

Verrattaessa Matthesonin ja Kirnbergerin käsitystä huomataan, että Matthesonin pateettiseksi, kuolettavan surullinen ja valittavaksi luonnehditut Es-, E- ja A-duuri ovat Kirnbergerillä vähemmän puhtaiden sävellajien joukossa, joissa Kirnberger väitti olevan enemmän luonnetta kuin puhtaammissa sävellajeissa. Tästä näkökulmasta Matthesonin kuvailu ei ole niin erikoinen.

On myös mielenkiintoista verrata Kirnbergerin ja Matthesonin muita sävellajikäsitteitä. G-mollin kuvailu kiinnittää heti huomion, sillä Mattheson kuvailee sitä kauneimmaksi sävellajiksi, aika vakavaksi, mutta rakastettavaksi ja hieman iloiseksi. Kirnbergerin määritelmässä g-molli on vähiten puhtaiden sävellajien joukossa. Tosin Kirnberger kuvasi toisella ja kolmannella, vähemmän ja vähiten puhtaiden ryhmällä, olevan enemmän luonnetta kuin ensimmäisellä, puhtaimpien sävellajien ryhmällä. Emme tosin voi tietää, mitä Kirnberger tällä luonteella täsmälleen tarkoitti, mutta olettaisin sen tietynlaiseen karkeuteen ja valittavuuteen. Minusta mielipiteet menevät hieman ristiin. Matthesonin g-mollin kuvailu hieman iloiseksi hämmästyttää minua nimenomaan verrattuna Kirnbergerin näkökulmaan. Saattaa olla hyvin todennäköistä, että Matthesonilla ja Kirnbergerillä on ollut hieman erilainen viritysjärjestelmä, jolloin esimerkiksi g-molli on ollut kullakin hieman erilainen. Mattheson myös itse kirjoitti lukemattomista eri käsityseroista ja ikään kuin luovuttaen totesi niiden valtavan määrän johtuvan ihmisluonteen erilaisuudesta (Steblin 2002, 48).

Muiden mollisävellajien vertailu tuo loogisia tuloksia. C- ja f-mollit ovat Kirnbergerillä vähiten puhtaiden joukossa, jolloin Matthesonin kuvailut f-mollista mustana, avuttoman melankolisena ja kuolemankauhuisena, ja c-mollista surullisena, synkkänä ja rakastettavana ovat minusta hyvin uskottavia. Merkille pantavaa on, että Kirnbergerin puhtaimmat mollit, d-, e-, a- ja h-mollit, ovat Matthesonilla pääasiassa positiivisempia kuin aiemmin mainitut synkät c- ja f-molli.

Duureissa Kirnbergerin puhtaimpana pitäneet C-, F-, G- ja D-duuri saavat Matthesonilta keskenään varsin samankaltaisia kuvailuja. C-duuria hän pitää iloisena ja kyltymättömänä, D-duuria iloisena, terävänä, suurena, itsepäisenä ja herkullisena. G-duuri saa hieman poikkeavan kuvauksen: sekä iloinen että vakava, kun taas F-duurin hän ajattelee kuvaavan jalomielistä ja kestävästä rakkautta. Kaikki määritelmät ovat positiivisia ja F-duurin kohdalla jopa jaloja ja mieltä ylentäviä kuvauksia.

#### 4.4 Ranskalaisten käsityksiä

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) oli sveitsiläinen filosofi, teoreetikko ja säveltäjä. Hän vaikutti suuren osan elämästään Ranskassa, minkä vuoksi käsittelem häntä tässä ranskalaisten luvussa sveitsiläisjuuristaan huolimatta. (Kintzler 2007–2009.) Rousseau mukaan F-duuri ja alennusmerkkiset duurit ylipäänsä ilmaisevat jalosti majesteettisuutta ja vakavuutta. A-, D- ja muut ylennysmerkkiset duurit ovat suositeltavia silloin, kun halutaan iloisuutta ja loistavuutta. Alennusmerkkiset mollit ovat koskettavia ja herkkiä. Rousseau mainitsee vielä erikseen näistä c-mollin, joka hänen mielestään tuo herkkyyttä sieluun, ja synkän surullisen f-mollin. (Steblin 2002, 57–59.)

Francois-Henri-Joseph Castil-Blaze (1784–1857) oli ranskalainen kriitikko, kääntäjä, libretisti ja sovittaja (Newark 2007–2009). Castil-Blazen mielestä F-duuri ja muutkin alennusmerkkiset duurit ilmaisevat jalosti majesteettisuutta ja vakavuutta. C-, D- ja E-duuri puolestaan ovat sopivia iloiseen, loistavaan ja sotaisaan tunnelmaan. Herkkää ja koskettavaa ilmaisevat a- ja e-molli, uskonnollisuutta Es-duuri ja c-, d-, e- ja g-molli. Näistä kolme viimeksi mainittua tuovat myös herkkyyttä sieluun. F-molli on synkkä ja surullinen, h-molli puolestaan kuiva, pureva ja julma. (Steblin 2002, 61)

Castil-Blazen sävellajikarakteristiikkakäsityksissä on selvästi nähtävissä Rousseauin vaikutus. Hän kuvailee muun muassa F-duuria ja muita alennusmerkkisiä sävellajeja täysin samanlaisin sanakääntein. Myös f-mollin Castil-Blaze kuvailee samalla tavalla.

Rousseau mainitsee sielunherkistäjäksi ainoastaan c-molliin, kun puolestaan Castil-Blaze mainitsee tuohon tarkoitukseen d-, e- ja g-mollin.

Jean-Benjamin Laborde (1734–1794) oli ranskalainen säveltäjä, joka kirjoitti paljon musiikista (Fend 2007–2009). Hänen sävellajikuvailunsa on seuraavassa taulukossa.

*Taulukko 5. Laborden sävellajikarakteristiikka (Stebelin 2002, 70–71).*

Sävellaji	Kuvailu	Sävellaji	Kuvailu
C-duuri	vakava, majesteetillinen, sopiva sotaan	c-molli	sopiva uskonnollisiin aiheisiin
Des/Cis-duuri	pehmeä ja armelias, samaan aikaan naismainen		
D-duuri	innokas, ylpeä, kiivas, kiihkeä	d-molli	hellä
Es/Dis-duuri	vakava ja hyvin synkkä		
E-duuri	vilkas, kirkas	e-molli	pateettinen ja sopiva pehmeuteen
F-duuri	meluisa	f-molli	melankolinen ja pateettinen
Ges/Fis-duuri	synkkä ja rauhallinen		
G-duuri	hellä, rakastava, mutta iloinen	g-molli	usein lempeä ja majesteetillinen
As/Gis-duuri	vakava ja majesteetillinen	as/gis-molli	hyvin surullinen
A-duuri	loistava	a-molli	rauhallinen
B-duuri	vaikuttava, mutta surullinen		
H-duuri	vilkas ja loistava	h-molli	miellyttävä, hellä, toisinaan hyvä hautajaismusiikkiin ja jaloihin meditaatioihin

#### 4.5 Gervasonin käsitys

Steblinin (2002, 62) mukaan Rousseau'n vaikutus näkyy myös Italiassa. Carlo Gervasoni (1762–1819), italialainen teoreetikko, musiikinhistorioitsija, opettaja ja urkuri, käsittelee sävellajien karaktäärejä seuraavasti (Sutter & Radicchi 2007–2009).

C-duuri on majesteettinen, ja oikeastaan kaikki alennusmerkkiset sävellajit ovat vakavia ja ylennysmerkkisillä on paljon eloisuutta. G-duuri on iloinen, D-duuri loistava ja A-duuri on täynnä intoa. Mollit yleisesti ilmaisevat herkkyyttä. F-mollissa on surullisuutta, d-molli on rakastettava ja g-molli pehmeä. (Steblin 2002, 62.)

Gervasoni, kuten Rousseaukin, pitää alennusmerkkisten duurien vaikutelmaa majesteettisena. Gervasoni ja Rousseau ovat yhtä mieltä myös ylennysmerkkisistä duureista. Gervasonin mukaan ylennysmerkkisissä duureissa on paljon eloisuutta, ja Rousseau'n mielestä ne ilmaisevat iloisuutta ja loistavuutta. Molleista molemmat mainitsevat herkkyyden, ja molemmat erikseen f-mollin surullisuuden. Gervasoni erittelee vielä d- ja g-mollien karaktääriä rakastettavaksi ja pehmeäksi, mitä Rousseau ei ainakaan Steblinin mukaan tee. (Steblin 2002, 59–62.)

#### 4.6 Yhtäläisyyksiä ja erilaisuuksia

Käsitysten vertailua vaikeuttaa se, että kaikki mainitsemistani kirjoittajista eivät kirjoita kaikista sävellajeista. Rousseau ja monet muut häneltä vaikutteita saaneet kuvailivat myös ylennys- ja alennusmerkkisiä sävellajeja yleisesti, eivät niinkään eritelleet kaikkia sävellajeja. Joitakin yhtäläisyyksiä on kuitenkin selkeästi havaittavissa.

Monet kirjoittajat mainitsevat f-mollin erityisesti surun sävellajina. Mattheson kuvailee sitä mustaksi, avuttoman melankoliseksi ja kuolemankauhuseksi. Kirnbergerillä tämä sävellaji on vähiten puhtaiden joukossa. Rousseau ja Castil-Blaze kuvaavat molemmat f-mollia surulliseksi ja synkäksi, ja Laborden mielestä f-molli on

melankolinen ja pateettinen. Myös Gervasoni kirjoittaa tässä sävellajissa olevan surullisuutta.

A-duuri on toinen selkeästi samankaltaisia tunteita herättävä sävellaji. Matthesonin mielestä A-duuri on valittava, mutta voi myös loistaa. Gervasonin A-duuri on täynnä intoa, Laborden mielestä A-duuri on loistava. Rousseau'n mielestä A-duuri, kuten muutkin ylennysmerkkiset sävellajit, ovat suositeltavia silloin, kun halutaan iloisuutta tai loistavuutta.

Eriäviä mielipiteitä esiintyy muun muassa E-duurista. Mattheson pitää E-duuria kuolettavan surullisena ja epätoivoisena, kun puolestaan Castil-Blaze pitää sitä sopivana iloiseen, loistavaan ja sotaisaan tunnelmaan. Rousseau'n käsitykset ovat samalla linjalla Castil-Blazen kanssa, sillä hänen mukaansa ylennysmerkkiset sävellajit ovat iloisia ja loistavia.

Olen koonnut taulukkoon 6 Matthesonin ja Laborden sävellajikuvailut rinnakkain. Otin mukaan taulukkoon ne sävellajit, joita molemmat ovat kuvailleet.

Taulukko 6. Matthesonin ja Laborden sävellajikarakteristiikan vertailua.

Sävellaji	Mattheson	Laborde
C-duuri	iloinen, kyltymätön	vakava, majesteetillinen, sopiva sotaan
c-molli	surullinen, synkkä, rakastettava	sopiva uskonnollisiin aiheisiin
D-duuri	iloinen, terävä, suuri, itsepäinen, herkullinen	innokas, ylpeä, kiivas kiihkeä
d-molli	rauhallinen, miellyttävä, suuri	hellä
Es-duuri	pateettinen, vakava, valittava	vakava ja hyvin synkkä
E-duuri	kuolettavan surullinen, epätoivoinen	vilkas, kirkas
e-molli	surullinen, syvämietteinen	pateettinen ja sopiva pehmeuteen
F-duuri	jalomielinen, kestävä rakkaus	meluisa
f-molli	musta, avuttoman melankolinen, kuolemankauhu	melankolinen ja pateettinen
G-duuri	sekä iloinen että vakava	hellä, rakastava, mutta iloinen
g-molli	kaunein sävellaji, aika vakava, mutta rakastettava, hieman iloinen	usein lempeä ja majesteetillinen
A-duuri	valittava, mutta voi loistaa	loistava
a-molli	valittava, kunniallinen, nukuttava	rauhallinen
B-duuri	vahva, komea	vaikuttava, mutta surullinen
h-molli	melankolinen, haluton	miellyttävä, hellä, toisinaan hyvä hautajaismusiikkiin ja jaloihin meditaatioihin

Selkein ero on E-duurin kuvailussa, jota Mattheson kuvailee pateettiseksi, vakavaksi ja valittavaksi, Laborde puolestaan vilkkaaksi ja kirkkaaksi. Laborden käsitys heijastaa selvästi linjaa, jonka mukaan ylennysmerkkiset duurit ovat kirkkaita ja loistavia. Mattheson ei selvästikään kannata tätä ajatusta, vaan E-duurin valittavuus on hänellä varmasti kiinni sävellajin epäpuhtaudesta.

C-mollin kuvailut eivät ole vastakkaisia, mutta eivät myöskään synonyymejä. Matthesonin c-molli on surullinen, synkkä, rakastettava ja Laborden sopiva uskonnollisiin aiheisiin. Samanlainen tilanne on mielestäni h-mollin kohdalla.

Mattheson kuvailee tätä melankoliseksi ja haluttomaksi, kun Laborde kirjoittaa h-mollin olevan miellyttävä, hellä ja toisinaan hyvä hautajaismusiikkiin ja jaloihin meditaatioihin. Nämäkään mielipiteet eivät varsinaisesti ole vastakkaisia, mutta eivät myöskään tarkoita samaa. Emme voi tietää, millaista musiikkia Laborde pitää sopivana hautajaisiin ja jaloihin meditaatioihin.

Joukkoon mahtuu muutamia huvittaviakin tapauksia. F-duuri on Matthesonille jalomielinen, kestävä rakkaus ja Labordelle meluisa. Todennäköisesti kirjoittajat eivät tarkoita samaa tunnelmaa, ellei Labordelle kestävä rakkaus esiinny nimenomaan meluisana.

## 5 POHDINTAA BAROKKIMUSIIKIN TULKINNASTA

Kuten kaiken musiikin tulkitsemisessa, on myös barokkimusiikin tulkitsemisessa valtava määrä huomioon otettavia asioita. Keskityn tässä luvussa sävellajien ja affektien tulkitsemiseen barokissa.

Harnoncourt (1986) kirjoittaa paljon siitä, kuinka barokkimusiikki eroaa absoluuttisesta musiikista, jolla hän tarkoittaa musiikkia romantiikasta eteenpäin. Harnoncourt (1986, 53) yksinkertaistaa tilanteen niin, että vuoteen 1800 asti musiikki puhuu, sen jälkeen musiikki maalaa. Vanhempaa musiikkia on ymmärrettävä ja 1800-luvulta lähtien oleva musiikki ei vaadi ymmärrystä, vaan se pitää kokea. Hänen mukaansa absoluuttisella, tällä 1800-luvun jälkeen sävelletyllä ei ole piilomerkityksiä, se ei halua sanoa mitään itse musiikin lisäksi. Barokkimusiikki Harnoncourtin (1986, 172) mukaan sen sijaan haluaa aina sanoa jotain, ilmaista kaikille yhteisen tunteen, aikaansaada affektin. Harnoncourt (1986, 28) kirjoittaa myös, että vanhan musiikin kanssa meille ei riitä tunne tai intuitio, vaan meidän on tiedettävä, mitä musiikki sanoo ja mitä me tahdomme sillä sanoa. Hänen mukaansa barokkimusiikissa pelkkä tunne tai intuitio ei riitä.

Harnoncourtin (1986, 53) väite siitä, että 1800-luvun ja sen jälkeinen musiikki ei vaadi ymmärrystä, on varsin rajua. Pidän varsin hurjana ajatusta siitä, että romantiikan

ja sen jälkeisessä musiikissa olisimme vain tunteidemme varassa. On myös huomattava, että Harnoncourt eli aikana, jolloin tietoisuus vanhan musiikin esityskäytännöistä oli vasta nousemassa, jolloin hän kärjistämällä sai asialleen enemmän huomiota ja sai ihmiset ajattelemaan. Harnoncourtin ajatuksissa on kuitenkin perää. Barokkimusiikissa, jos haluamme olla tyyliuskollisia, emme voi ainoastaan luottaa kokemuseräämme musiikin luonteesta, vaan meidän on tiedettävä, mitä musiikki haluaa puhua. Musiikin puhuminen on eri asia kuin sen puhuttelevuus. Puheen ymmärtäminen vaatii kielen osaamista, aivan kuten vieraita kieliä opiskellessa. Barokin ajan muusikot osasivat musiikin kieliopin kuten ihminen osaa oman äidinkieltensä kieliopin. Meidän sen sijaan pitää opetella barokin kielioppi. (Harnoncourt 1986, 54.)

#### Barokin affektit vs. romantiikan tunteet

Affektiopin keskeinen ajatus on se, että musiikki liikuttaa kuulijan tunteita. Harnoncourtin (1986, 176) ja Bachin (1982, 206–207) mukaan tämä onnistuu vain, jos muusikko on itsekin saman affektin vallassa, mikä myös näkyy hänestä. Romantiikka oli varsinaista tunteiden paatosta ja myös silloin korostettiin tunteiden merkitystä esittämisessä. Affekteja ja tunteita pohtiessa minulle herää kysymys siitä, millä tavalla barokin affektit ja romantiikan tunteet eroavat toisistaan? Kummankin aikakauden musiikissa korostetaan selkeästi tunteita ja niiden ilmaisua.

Bach (1982, 203) kirjoittaa: "On soitettava suoraan sydäimestä eikä kuten opetettu lintu." Hunter (2005) puolestaan kuvailee varhaisromantiikan tulkintaa: "Soitetaan kuin suoraan säveltäjän sielusta." Bach on tässä tapauksessa Johann Sebastian Bachin poika Carl Philipp Emanuel Bach, jonka oma musiikki luokitellaan yleensä kuuluvaksi galanttiin tyyliin. Carl Philipp Emanuel Bachin ajatukset heijastavat kuitenkin hyvin barokin ajattelua. Bachin kirjan kirjoittamiseen aikaan 1753 ei ollut Johann Sebastianin kuolemastakaan tullut kuluneeksi vasta kuin kolme vuotta. Hunterin ajatukset varhaisromantiikasta ja säveltäjän suoraan sielusta soittamisesta voivat varmasti kaikki allekirjoittaa romantiikan tärkeänä ajatuksena ja tyylinä.



Palaan alkuperäiseen kysymykseeni barokin affektien ja romantiikan tunteiden eroavaisuudesta. Olen kuullut ajatuksia, joiden mukaan romantiikka on individualisempaa, jolloin soittaja on nimenomaan *omien* tunteidensa varassa, kun barokkimusiikissa pyritään löytämään *säveltäjän* tarkoittama perusaffekti ja viemään sitä eteenpäin. Toisaalta jos katsotaan Hunterin (2005) ajatusta suoraan säveltäjän sielusta soittamisesta, voidaan havaita, ettei tässä ole kysymys omista tunteista, vaan enemmänkin säveltäjän tunteista. Bach (1982, 206–207) kirjoittaa myös siitä, kuinka soittajan on itsensä oltava sen affektin vallassa, jota hänen soittamassaan musiikissa on. Bachin ajatuksissa on myös tietynlainen individualismi hänen kirjoittaessaan soittajan omista affekteista. Molemmat aikakaudet korostavat tunteita, mutta barokkimusiikissa on aina myös mukana puhuvuus (Harnoncourt 1986, 53).

Bartelin (1997, 33) mukaan 1800-luvun subjektiivinen omien tunteiden ilmaisu on varsin vierasta barokin tavalle ymmärtää musiikkia. Barokkimusiikki jäljittelee, kuvailee tunnetta, kun romantiikassa henkilökohtainen tunne on keskeinen. Bartel kirjoittaa myös barokkimusiikin objektiivisuudesta. Hänen mukaansa musiikissa oli lähes newtonilainen lähtökohta toiminnalle ja reaktiolle, jonka sekä säveltäjä että yleisö tunnustivat. Säveltäjä valitsi affektin, kuvasi sitä käyttämällä affektin luomisen keinoja ja tällä tavalla herätti kuulijassa valitun affektin. Barokissa säveltäjä kontrolloi kuulijan tunteita, romantiikassa tunteet olivat lähtöisin kuulijasta. Barokkimusiikki on objektiivisempaa, jolloin kyse ei ole niin paljon esittäjästä, vaan musiikista ja säveltäjästä.

Varsin usein minusta nykyisin törmää käsitykseen, että barokkimusiikki oli mekaanista ja tunteetonta. Mikäli puhuu barokkimusiikista ja tunteista, saattaa jopa – hieman kärjistäen – leimautua harhaoppiseksi. Tunteet yhdistetään romantiikkaan ja sen ajan musiikin ilmaisuun. Barokkimusiikkia tulkittiin pitkään romantiikan lähtökohdista, jonka jälkeen pyrkimys autenttisuuteen on aiheuttanut sen, että barokkimusiikkia soitettaessa halutaan ehdottomasti sanoutua irti kaikesta romantiikan esityskielestä. Tällöin on usein haluttu myös sanoutua irti kaikesta tunneilmaisusta ja ajateltu barokkimusiikin olevan mekaanista ja tunteetonta. Barokkimusiikki oli suurten tunteiden musiikkia, mutta tunnekäsitys ei ollut individualistinen, kuten

romantiikassa. Harhakäsitykset barokkimusiikin tunteettomuudesta ja mekaanisuudesta eivät tee oikeutta musiikille ja estävät tuomasta esille sen kauneutta ja luonnetta.

## 6 LOPUKSI

Sävellajikarakteristiikan tunteminen auttaa muusikoita karakterisoimaan musiikkia. Vaikka kiinteävireisillä tasavireisillä soittimilla, kuten esimerkiksi pianolla, emme enää voikaan saada samanlaisia tehoja ulos, voimme silti sävellajien avulla tunnistaa säveltäjän tavoitteleman affektin ja yrittää toteuttaa sitä musisoidessamme. Musiikkia soittaessa saattaa karakterisointi olla ongelmallista, jolloin musiikki voi kuulostaa yhtä hyvältä eri tavoin karakterisoituna. Jos kuitenkin haluamme olla teosuskollisia, mikä on ymmärtääkseni jopa jonkinlainen muoti-ilmio, on meidän pyrittävä mahdollisimman lähelle säveltäjän ajatuksia. Barokin esitystraditio katkesi romantiikassa, ja osa käytännöistä on sen mukana hävinnyt, mutta voimme tavoitella alkuperäisyyttä niillä keinoilla, joita meillä on jäljellä.

Vaikka sävellajien erilaisuutta ei monikaan ole kiistänyt, oli sävellajien luonteista monia käsityksiä. Matthesonin mukaan sävellajien luonteista oli lukuisia käsityksiä, eikä hän keksinyt tälle muuta selitystä kuin ihmisluonteiden erilaisuuden. Sama sävellaji voi toiselle ihmiselle vaikuttaa iloiselta, kun toiselle se merkitsee valitusta ja tuskaa. Mattheson halusi tehdä selväksi, että tällaiset erot ovat täysin hyväksyttäviä ja kaikki saavat liittää sävellajeihin sopivina katsomiaan ominaisuuksia. (Steblyn 2002, 48.) Meille nykykuulijoille tämä aiheuttaa toki hankaluuksia. Koska oppi sävellajeista ei ollut yhtenäinen, emme voi aukottomasti soveltaa sävellajikarakteristiikan käsityksiä mihin tahansa sävellykseen ja tyyliin. Sävellyksiä ja musiikkia tulkitessa on aina harkittava tulosten oikeellisuutta.

On mielenkiintoista pohtia, millaisen perinnön barokin sävellajikarakteristiikka on jättänyt. Muutama vuosi sitten musiikkitieteilijä ja viritysjärjestelmien asiantuntija Mark Lindley kertoi luennollaan siitä, että vaikka tasavireinen viritysjärjestelmä tuli

yleisimmäksi viritysjärjestelmäksi, jolloin sävellajit klaveerisoittimilla tulivat periaatteessa samanlaisiksi, perinne niiden erilaisuudesta jäi silti elämään. Meillä on edelleen käsityksiä siitä, miltä tietyt sävellajit kuulostavat ja millainen musiikki sopii mihinkin sävellajiin.

Taustana tälle ajatukselle on varmasti kaikki se perinne ja hiljainen tieto, jota me musiikin ammattilaisina tai opiskelijoina olemme saaneet jo useiden vuosien ja vuosikymmenten ajan. Toki on myös sanottava, että sävellajit kuulostavat erilaisilta myös soitinteknisistä syistä, vaikka intervallien erot olisivatkin eri sävellajeissa samat. Esimerkiksi jousisoittimissa sävellajit, joissa voidaan käyttää paljon vapaita kieliä, kuulostavat erilaisilta verrattuna niihin sävellajeihin, joissa vapaiden kielten käyttö ei ole mahdollista. Edellytyksenä toki on, että vapaita kieliä käytetään, eikä soiteta asemissa. Tällaiset erot eivät kuitenkaan selitä sitä, että joidenkin mielestä sävellajit ovat pianollakin soitettaessa erilaisia, vaikka kiinteä- ja tasavireisessä pianossa sävellajeja teoriassa on enää kaksi: duuri ja molli, joita transponoidaan eri korkeuksille. Traditio on siis edelleen voimassa. Vai ovatko sävellajit *todellisuudessa* erilaisia?

Sävellajikarakteristiikkaan tutustuminen on ollut minulle itselleni myös tietynlaista nöyrytmistä barokkimusiikin suhteen. Jos haluaa syvästi ymmärtää barokkimusiikkia, ei riitä se, että tutkii nuotteja tarkasti ja kuuntelee itse musiikkia, vaan pitää tutustua kaikkeen musiikkiin liittyvään traditioon ja ajatusmaailmaan. Toki kaikessa musiikissa on paljon asioita nuottikuvan takana, mutta barokin nuottikirjoitus paljastaa tästä huomattavasti vähemmän, kuten Forsblom kirjoittaa *Mimesis*-kirjansa takakannessa: "...meidän silmämme ovat 1800-luvun silmät. Barokkimusiikin ymmärtämiseksi meidän on kehitettävä 1600–1700-lukujen nuotinlukusilmä."

## LÄHTEET

- Bartel, Dietrich (2007). *Musica Poetica: Musical-rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Buelow, George (2007–2009a). *Affects, theory of the*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 25.1.2009).
- Buelow, George (2007–2009b). *Mattheson, Johan*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 31.1.2009).
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1982). *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria (1753)*, käänt. Paavo Soinne. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Dart, Thurston (1964). *Musikalisk praxis. Från senmedeltid till wienklassicism*, käänt. Ingmar Bengtsson. Solna: Tryckindustri.
- Fend, Michael (2007–2009). *La Borde, Jean-Benjamin(-François) de*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 28.2.2009).
- Forsblom, Enzo (1994). *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Harnoncourt, Nikolaus (1986). *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*, käänt. Hannu Taanila. Keuruu: Otava.
- Hunter, Mary (2005). "To Play as if from the Soul of the Composer": The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics. Kausijulkaisussa *Journal of the American Musicological Society*. 58:2, 357–398.
- Kintzler, Catherine (2007–2009). *Rousseau, Jean-Jacques*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 24.2.2009).

Lindley, Mark (2007–2009a). *Mean-tone*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 25.1.2009).

Lindley, Mark (2007–2009b). *Temperaments*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 19.1.2009).

Lindley, Mark (2007–2009c). *The Well-Tempered Clavier*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 19.1.2009).

Kelletat, Herbert (1981). *Zur musikalischen Temperatur. Johann Sebastian Bach und seine Zeit*. Kassel: Bärenreiter-Druckerei.

Mustonen, Seppo (1971). Viritysjärjestelmistä. Kausijulkaisussa *Musiikki* 1971:3. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 3–22.

Newark, Cormac (2007–2009). *Castil-Blaze*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 24.2.2009).

Pelto, Pentti (1990). *Urkujen käyttäjän käsikirja*. Helsinki: Yliopistopaino.

Pelto, Pentti (1980). Virityksen historiaa ja nykypäivää teoksessa *Pro organo pleno. Juhlakirja Enzo Forsblomille 14.3.1980*, toim. Heikinheimo, Markku & Murto, Seppo. Helsinki: Helsingin Paino OY, 287–299.

Rasch, Rudolf (2002). Tuning and temperament teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*, toim. Christensen, Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 193–222.

Serwer, Howard (2007–2009). *Kirnberger, Johann Philipp*. Oxford Music Online. <http://www.oxformusiconline.com> (tarkistettu 31.1.2009).

Steblin, Rita (2002). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: The University of Rochester Press.

Sutter, Milton & Radicchi, Patrizia (2007–2009). *Gervasoni, Carlo*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (tarkistettu 28.2.2009).