



# Liikahduksia

1600-luvun musiikin affektien historiaa ja  
nykyisyyttä cembalistin monitaiteisessa  
työskentelyssä

---

MARIANNA HENRIKSSON

EST 91

DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2025

## LIIKAHDUKSIA

1600-luvun musiikin affektien historiaa ja nykyisyyttä  
cembalistin monitaiteisessa työkentelyssä



# *LIIKAHDUKSIA*

*1600-luvun musiikin affektien  
historiaa ja nykyisyyttä cembalistin  
monitaiteisessa työskentelyssä*

Marianna Henriksson

EST 91

DocMus-tohtorikoulu

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2025

Marianna Henriksson: Liikahduksia. 1600-luvun musiikin affektien historiaa ja nykyisyyttä cembalistin monitaiteisessa työskentelyssä

**Ohjaaja**

Musiikin tohtori Päivi Järviö

**Esitarkastajat**

Tanssitaiteen tohtori Kirsi Monni

Doctor of Philosophy Sanna Raninen

**Tarkastustilaisuuden valvoja**

Musiikin tohtori Laura Wahlfors

**Tarkastaja**

Tanssitaiteen tohtori Kirsi Monni

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

EST 91

© Marianna Henriksson ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2025

Kansi: Satu Grönlund

Kannen kuva: iStock.com / kuu00

Taitto: Paul Forsell

ISBN 978-952-329-398-4 (painettu)

ISBN 978-952-329-397-7 (pdf)

ISSN 1237-4229 (painettu)

ISSN 2489-7981 (verkkojulkaisu)

Paino: Hansaprint Oy

Helsinki 2025

## Tiivistelmä

Marianna Henriksson

*Liikahduksia – 1600-luvun musiikin affektien historiaa ja nykyisyyttä cembalistin monitaiteisessa työskentelyssä*

Taiteilijakoulutuksen mukaisen musiikin tohtorin tutkinnon tutkielma  
Esittävän säveltaiteen tutkimuksia 91

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2025

170 sivua

Tämän taiteellisen tutkimuksen lähtökohtana on 1600-luvun musiikin affektiivisuuden ajattelu materiaalina nykyesitykselle. Se nostaa esiin historiallisten affekti- ja passiokäsitteiden – *galenistisen affektiteorian* – sovellusmahdollisuuksia taiteidenvälisessä, erityisesti vanhan musiikin ja uuden tanssin välisessä työskentelyssä. Tutkimuksen myötä cembalistin työskentely laajenee ja syvenee kohti musiikkiesityksen moninaisten affektiivisten merkitysten hahmottelua ja kohti kokonaisvaltaisesti keholliseksi miellettyä esiintyjän työtä.

Tutkimuskokonaisuus rakentui monipuolisesta cembalistin taiteellisesta työskentelystä, oman cembalisticen praktiikan reflektoinnista, koreografi Anna Mustosen kanssa tehdyistä esityksistä ja työpajoista, kollegoiden haastatteluista sekä affekteja ja passioita käsittelevään kirjallisuuteen tutustumisesta. Tutkielma hyödyntää tätä aineistoa nostoen rinnalle myös valikoiman affekteja ja passioita käsitteleviä 1500–1600-lukujen (ja muutamia varhaisempia) lähteitä sekä otteita historiallisia affekteja ja passioita käsittelevästä nykytutkimuksesta.

Historiallisten affektiteorioiden avaama käsitys affekteista vaikutti cembalistin työskentelyyn monella eri tasolla yksityisestä harjoittelusta yhteistyöhön ja esityskokonaisuuksien ajatteluun. Tutkielma kuvaa tätä prosessia laajenevien kehien metaforan avulla. Taiteellisista tuotoksista tutkielma käsittelee erityisesti *Di anima et di corpo*- ja *Maria-vesper*-esityksiä.

Affektien ja passioiden käsitteet ovat olleet erittäin tärkeitä aikamme historialliseen tietämiseen perustuvan esittämiskäytännön (*historically informed performance*, HIP) muodostamassa suhteessa his-

torialliseen musiikkiin. Musiikkia ensisijaisesti partituurianalyysin näkökulmasta lähestyvä tutkimus on tullut luoneeksi barokkimusiikin affekteista osin rationaalisesti ja tekstuaalisesti painottuneen kuvan, mitä käsillä oleva tutkielma valottaa kriittisesti. Tutkielma asemoituu viime vuosikymmeninä virinneeseen kehollistuneempien affektien paradigmaan ja esittelee affektit ensisijaisesti välisyydessä, hetkellisyydessä ja elävien kehojen todellisuudessa tapahtuvina.

Avainsanat: musiikki, affekti, passio, elonhenget, ruumiinnesteet, humoraalioppi, taiteidenvälisyys, historialliset esittämiskäytännöt, HIP, uusi tanssi, nykyesitys, nykynäyttämö

## Abstract

Marianna Henriksson

*Stirrings – Reflections on the Past and Present of Affects in 17th-Century Music in the Interdisciplinary Work of a Harpsichordist*

Doctoral thesis, Arts Study Programme

EST 91

DocMus Doctoral School, Sibelius Academy, University of the Arts  
Helsinki 2025

170 pages

The starting point for this artistic doctoral study is to think of the affectivity of 17<sup>th</sup>-century music as material for contemporary performance. It explores the possibilities of applying historical concepts of affect and passion – the *Galenist Affect Theory* – to interdisciplinary work, especially between early music and contemporary dance. The research expands and deepens the harpsichordist's work towards the perception of the multiple affective meanings of musical performance and a holistically embodied understanding of a performer's work.

The research was built on a broad range of artistic work as a harpsichordist, reflections on the harpsichordist's own practice, performances and workshops with choreographer Anna Mustonen, interviews with colleagues, and engagement with literature on affects and passions. In addition to the aforementioned material, this written thesis draws on a selection of 16th- and 17th-century sources (and a few earlier ones) dealing with affects and passions, as well as excerpts from current research on historical affects and passions.

An understanding of affects, illuminated by historical affect theories, influenced the harpsichordist's work on many levels, from private practice to collaboration and to thinking about performance as a whole. The thesis describes this process using the metaphor of expanding circles. In terms of artistic output, the study focuses in particular on the performances titled *Di anima et di corpo* and *Maria-vesper*.

The concepts of affect and passion have played a central role in shaping the relationship to historical music within the *Historically Informed*

*Performance (HIP)* practice of our time. Previous research that has approached music primarily from the perspective of score analysis has, to some extent, created a rational and textually-oriented picture of affect in Baroque music, which this study critically illuminates. The present thesis positions itself within the paradigm of embodied affect that has been emerging in recent decades, presenting affect as occurring primarily in the realm of the in-between, in the moment, and in the reality of living bodies.

Keywords: music, affect, passion, spirits, bodily fluids, humoral theory, interdisciplinarity, historically informed performance, new dance, contemporary performance

## SISÄLLYSLUETTELO

13	Esipuhe
15	1 JOHDANTO
21	1.1 Tutkielman ydinkäsitteitä
23	1.2 Tiekartta
25	1.3 Menetelmät
25	1.3.1 Taiteellinen työ aineistona ja menetelmänä
28	1.3.2 Historiallisten tekstien ja niitä koskevan tutkimuskirjallisuuden lukeminen
29	1.3.3 Tutkimusasetelman sisältämät eettiset kysymykset
30	1.3.4 Tekstilajit
32	2 AFFEKTIEN JA PASSIOIDEN HISTORIAA GALENISTISEN AFFEKTITEORIAN VALOSSA
33	2.1 Galenos ja humoraalioppi
34	2.1.1 Galenoksen perintö
36	2.1.2 Humoraalioppi
41	2.1.3 Nicholas Culpeperin yhteenveto galenoslaisesta järjestelmästä
43	2.2 Affekti ja passio
44	2.2.1 Passio ja aktio Aristoteleen ja Tuomas Akvinolaisen perinnössä
46	2.2.2 Thomas Wrightin ja Lorenzo Giacominin määrittelyt passiosta ja affektista
48	2.2.3 Descartesin passiot
50	2.2.4 Affekti ja passio kehon ja sielun rajapinnalla
51	2.3 Äänen toiminta galenistisessä affektiteoriassa
52	2.3.1 Marsilio Ficino
53	2.3.2 Athanasius Kircher
54	2.3.3 Thomas Wright
56	2.3.4 Soiva ääni lääkeaineena
57	2.3.5 Sisäisten vaikutusten siirtäminen

59	2.3.6 Ihmisen ja kosmoksen suhde
60	2.3.7 1600-luvun alkupuolen uuden musiikin halu liikuttaa musiikilla
64	3 KRIITTISTÄ AFFEKTIKESKUSTELUA
65	3.1 Affektit rationaalis-retorisina, representoituina ja tekstuaalisina
71	3.1.1 Tunne (emootio) -käsitteen rajoitteet
72	3.2 Affektit, autenttisuuden käsite ja HIP
73	3.2.1 Autenttisen kokemuksen ongelma
77	3.3 <i>Affektenlehrestä</i> affektiteoriaan
78	3.3.1 Aikamme affektiteoriasta
80	3.4 Kohti kehollisempaa affektiparadigmaa
84	4 LAAJENEVAT RENKAAT – AFFEKTIEEN KÄYTTÖ OMASSA TYÖSKENTELYSSÄ
84	4.1 Ruumiinnesteistä ja elonhengistä nykymuusikon työskentelyyn
88	4.2 Ensimmäinen kehä: yksin soittimen äärellä – affektien työstöä henkilökohtaisessa cembalistin praktiikassa
89	4.2.1 Kosketettu
90	4.2.2 <i>Che sonando appariscono</i>
93	4.2.3 Työpajakokemuksia toccatojen työstämisestä
96	4.3 Toinen kehä: soittimen ääressä laulajan kanssa – affektien työstöä continuosoitossa
97	4.3.1 <i>Ardo in tacito foco</i> : humoraalianalyysi
102	4.4 Kolmas kehä: soittimen äärellä continuoryhmässä – affektien työstöä continuosoitinnusvalintojen keinoin
107	4.5 Neljäs kehä: Tanssin kanssa samalla näyttämöllä – affektien työstöä monitaiteisessa esityksessä
109	4.5.1 Yhteistyön tausta ja sen sijoittuminen tanssin kentälle
113	4.5.2 <i>Di anima et di corpo</i>
114	4.5.2.1 Keskustelu ja sanallistaminen kollaboratiivisessa työskentelyssä
116	4.5.2.2 Musisoinnista syntyvä liike tanssina

118	4.5.2.3 Muusikoiden sijoittuminen näyttämöllä
119	4.5.3 <i>Maria-vesper</i>
121	4.5.3.1 Kehollisen kuuntelun harjoite
124	4.5.3.2 Laulamisen ja tanssimisen yhteen kietoutuminen
126	4.5.4 Työpajatyöskentelyä
129	4.5.4.1 Kurssilaisten reflektioita
131	4.5.5 Liikutus – neljännen kehän yhteenvedo
133	4.6 Viides kehä: Esitystilanteen affektiivisuus – musiikkiesityksen merkityksellisyyttä tarkentamassa
134	4.6.1 Konserttitilanne ja affektiivisuus
138	4.6.2 Musiikkiesityksen ajatteleminen esityksellisesti
141	4.6.3 Historialliseen tietämiseen perustuva musiikkiesitys nykyesityksenä?
145	5 LOPUKSI
149	Lähteet
155	Liitteet
155	Liite A: Tohtorintutkinnon suorituksiksi hyväksytyt taiteelliset opinnäytteet
165	Liite B: Culpeperin alkukielinen luettelo
168	Liite C: Työpaja-materiaaleja

*Non è musica sol quella, ch'udiamo,  
Ma tutto quello, che s'odora, e tocca,  
E tutto ciò, che mai prova la bocca,  
Che chiamiam gusto, e quanto mai vediamo.*

[--]

*S'accorda cogli umor di quel, che mira,  
Ciò che porge diletto, e fà armonia.  
Ma all'altro poi convien, che noia dia,  
Se coi suoi si discorda, e'l volga in ira.*

Pompeo Colonna omistusrunossaan arkkiherttua Leopoldille  
Athanasius Kircherin *Musurgia Universalis* -teoksessa 1650 (Kircher  
ym. 2025, D\_A00, 13).

## ESIPUHE

Musiikki liikuttaa. Tästä näennäisen lapsekkaasta lauseesta on versonut pitkälinen ja hitaasti edennyt cembalistin taiteellinen tutkimusprojekti, jonka aikana olen viettänyt tuntikausia soittimen ääressä, tehnyt monta näyttämöesitystä, sukeltanut historialliseen lääketieteen, intoillut seminaareissa ja konferensseissa ruumiinnesteteoriasta, harhaillut aiheen tarkentamisen sivupoluilla, tuskaillut ajan riittämättömyyttä, viimein riuhtaissut itselleni tarvittavan ajan ja löytänyt kirjoittamisen nautinnon.

Kiitän sydämeni pohjasta ihmisiä, jotka ovat kulkeneet yhdessä kanssani pitkän projektini aikana. Kiitän työni ohjaajaa Päivi Järviötä keskusteluista, tarkkuudesta, kärsivällisyydestä ja ajatusteni ymmärtämisestä silloinkin, kun ne ovat olleet epäselvimmillään. Marcus Castrén luki tekstiäni sen kriittisessä vaiheessa ja esitti tärkeitä kommentteja, joista olen kiitollinen. Taiteellisten opinnäytteitteni pysyvät lautakunnan jäsenet, Kati Hämäläinen, Assi Karttunen, Eero Hämeenniemi, Claudio Astronio sekä lautakunnissa vierailleet asiantuntijat Eeva Muilu, Ari Tenhula ja Juhani Liimatainen keskustelivat esitysten jälkeen antoisasti, ymmärtävästi ja kipakastikin, millä oli suuri vaikutus työhöni. Taiteellisten opinnäytteiden esitarkastajani Elina Mustonen kuunteli ideat ja soittonäytteet ennakolta, ja kiitän entistä opettajaani lämmöstä ja tuesta. Tutkielmani esitarkastajien Kirsi Monnin ja Sanna Ranisen arvokkaista kommentteista oli hyötyä työn loppuun saattamisessa. Olen kiitollinen työpajojen ja kurssien osallistujien ennakkoluolettomuudesta ja omaa ajattelua ruokkivista sanoittamisista. Kiitän myös Andrew Lawrence-Kingiä valaisevista keskusteluista ja Anthony Marinia englanninkielisen tiivistelmän kielentarkistuksesta.

En voi kyllin kiittää koreografi Anna Mustosta jo lähes 20 vuotta jatkuneesta yhteistyöstä ja ystävyyydestä, joita ilman tätä tutkimuskokonaisuutta ei olisi syntynyt. Taideyhdistys *i dolci* ja Riikka Thitz tarjosivat korvaamattoman tärkeää tukea ja taiteidenvälisyyden asiantuntemusta. Kiitän Otso Aavanrantaa yhteistyöstä ja keskusteluista, jotka sysivät prosessia eteenpäin. Suuri kiitos kuuluu kaikille taiteel-

listen opinnäytteitteni osallistujille, joiden joukko onkin melkoinen: Kiitos Tuuli Lindebergille pitkäaikaisesta taiteellisesta yhteistyöstä ja tärkeistä ajatustenvaihdoista. Kiitos elämäni continuokumppanit, Louna Hosia ja Eero Palviainen! Kiitos myös kaikki muut taiteellisiin opinnäytteisiin osallistuneet upeat muusikot Katja Vaahtera, Sirkku Rintamäki, Teppo Lampela, Taavi Oramo, Juho Punkeri, Jussi Lehtipuu, Anne Pekkala, Hannu Vasara, Krishna Nagaraja, Anna K. Rinta-Rahko, Jani Sunnarborg, Esa Fagerholm, Vesa Lehtinen, Gawain Glenton, Andrea Inghisciano, Tuomas Norvio, Verner Pohjola ja Pekka Silén. Kiitos tanssijat Saara Töyrylä, Hanna Ahti, Anna Kupari ja Eleni Pierides, että sain paitsi soittaa, myös tanssia kanssanne. Kiitos puku-suunnittelija Piia Rinne, kiitos valo- ja tilasuunnittelijat Anna Pöllänen, Heikki Paasonen ja Jukka Kolimaa. Kiitos pitkästä yhteistyöstä ja ystävyydestä taiteilija, dramaturgi Masi Tiitta. Kiitos säveltäjät Olli Virtaperko, Riikka Talvitie, Shiva Feshareki ja Jonte Knif, joiden musiikkia esitin, ja monitaituri Jonte vieläpä äänitti, tuotti, editoi ja masteroi levyäni. Kiitos kaikki muut ystävät ja kollegat, joiden kanssa sain jakaa tämän hitaan prosessin eri vaiheita.

Kiitokset kuuluvat myös perheelleni: akateemisille vanhemmilleni tekstieni lukemisesta ja kommentoinnista sekä veljilleni projektin myötäelämisestä. Kiitos Jan Forsström, joka luit jo aivan ensimmäisiä tohtorintutkintoni suunnitelmatekstejä ja ammattikirjoittajana kommentoit niitä aivan viimeiseen asti, puhumattakaan kaikesta muusta kannattelusta ja mentoroinnista. Kiitos prosessin aikana ilmestyneet kaksi ”nahkakantista” – ihanat lapset viisivuotias Alma ja vielä nimetön kahdeksanviikkoinen, jonka päiväunet säestävät tämän kirjoittamista.

Helsingissä 27.7.2025

## 1

## Johdanto

Tässä taiteellisessa tohtorintutkinnossa olen keskittynyt 1600-luvun alkupuolen italialaiseen musiikkiin ja sen affektiivisuuteen eli vaikuttavuuteen ja koskettavuuteen. Lähennyin jo vuosia sitten tätä ohjelmistoa ainakin kolmesta syystä. Ensiksikin se on musiikkia, joka on syntynyt ajatuksesta, että musiikilla on voima vaikuttaa vahvasti kehoon ja mieleen, eli aiheuttaa passioita. Toiseksi tämän musiikin taustalla on sen tekijöiden tietoisuus uuden äärellä olemisesta – uusista käytännöistä ja niiden kokeilemisesta. 1600-luvun alkupuolen musiikissa on usein aistittavissa rajalla oleminen, uuden ja vanhan välitila. Kolmanneksi se on musiikkia, joka väistää myöhemmin syntynyttä musiikin teosajattelua ja usein ilmenee pikemminkin esittäjälle annetun materiaalin omaisesti.

1500–1600-lukujen vaihteen tienoilta säilynyttä italialaista musiikkia on usein tarkasteltu sen sisältämän vanhan ja uuden välisen jännitteen kautta. Tämän jännitteen ytimessä olivat kysymykset siitä, mitä musiikki merkitsee ja miten sen merkityksellisyys syntyy, sekä miten se vaikuttaa kuulijaan. Musiikin olemus alkoi määräytyä pikemminkin sen tapahtumallisuuden ja vaikuttavuuden kuin sen rakenteen keskeisyyden kautta (Carter 2005, 160–161). 1600-luvun alkupuolen musiikissa “teos” ei ole niinkään autonominen, itsensä selittävä objekti kuin sarja aktiviteetteja (Carter 2005, 189).<sup>1</sup> Siten 1800-luvun musiikkitieteessä kehittynyt, musiikkiteoksen olemuksen ensisijaisesti kirjoituksena käsittävä musiikin teosajattelu ei sellaisenaan sovi 1600-luvun musiikkiin (Cook 2001, 3–4). Tämä tutkielma suhtautuukin 1600-luvun musiikkiin

---

1 1600-luvun sävellysten teosluonteesta ks. myös Butt (2005) ja Carter (2005).

materiaalina, joka antaa sysäyksiä monenlaisille esitysteoille ja jossa kappaleiden rajat ovat huokoisia.

Edellä kuvatut 1600-luvun alkupuolen musiikkiin kytkeytyvät ominaisuudet kietoutuvat omaan haluuni tehdä musiikkiesityksiä käytössäni olevilla välineillä, cembalonsoitolla ja taiteellisella ajattelulla yhteistyössä muiden taiteilijoiden kanssa. Sekä historiallisina että nykytyöskentelyn osasina edellä mainitut 1600-luvun musiikin piirteet antavat työkaluja suunnata kohti sitä, miten haluan esittää vanhaa musiikkia. Työskentelyssäni olen etsinyt esittämistapoja, joissa 1600-luvun musiikin ydin, *affektiivisuus* voisi paljastua uudella tavalla. Olen etsinyt havahtumista sen koskettavuudelle tilanteissa, joissa vanhan musiikin esittämisen aktin sisältämä kerroksellinen suhde aikaan ja musiikin esittämiseen itseensä voisi tulla esittämisen osaksi.

Taiteellisen tutkimusprojektini keskeiset kysymykset ovat seuraavat: *Mitä* musiikin affektit ovat ja *miten* ne toimivat, *tekevät* jotakin ihmiselle, eli aiheuttavat *passioita*? Näitä laajoja kysymyksiä ei tule ymmärtää kattavasti, eikä niihin pyritä tässä vastaamaan musiikinhistoriallisesti perusteellisin menetelmin tietyn tiukan ajallisen ja paikallisen rajauksen puitteissa – pikemminkin ne ovat taiteellista työtä ohjaavia kysymyksiä, jotka johtavat seuraavaan, käytännölliseen kysymykseen: Miten nykyhetkessä tapahtuvassa vanhan musiikin esityksessä voidaan taiteellisen työskentelyn kautta tavoitella moninaisten kehollisten ja esityksellisten aspektien merkityksellisyyttä ja affektiivisuutta?

Tutkimus muodostui musiikkiesitysten ja levytyksen sekä käsillä olevan tutkielman kokonaisuudesta. Niistä rakentuu erään cembalistin vastaus edellä esitettyihin tutkimuskysymyksiin. Musiikkiesitykseni ovat olennainen osa tutkimuksen argumenttia, ja niiden kautta affektiivisuuden kysymykset artikuloituivat omimmassa ympäristössään, hetkellisyydessä. Tutkielma, jonka perusta on taiteellisessa työssäni, on pyrkimys koota yhteen muusikontyön tekemisen mukana lainehtivaa ajattelua. Kokonaisuutena tämä tutkimus on suunnannut taiteellista työtäni ja muuttunut sekä kehittynyt työn tekemisen myötä.

Työskentelyäni on ohjannut halu suhtautua vakavasti affektin ja passion merkityksiin vanhassa musiikissa: ne eivät ole vain historiallinen, tekstuaalinen ilmiö, vaan taiteen harjoittamisen, esittämisen ja

kokemisen todellisuutta. Affektien olemukseen on koko niiden historian ajan liittynyt jännite, jossa ne toisaalta yhdistyvät kieleen ja merkkeihin sisältyvään pysyvyyteen, toisaalta ovat olemassa voimana ja tapahtumana, jota ei voi pysäyttää tai hallita (Sarjala 2007, 56). Tämä jännite näkyy tämänkin tutkielman kirjoitustyössä, koska paneutuessani affektien jälkimmäiseen olemukseen yritän kirjoittaa sellaisesta, mikä vain vaikeasti kääntyy (kirjoitetuksi) kieleksi.

Lähtökohtanani on ymmärrys, että affekti on olemassa ensisijaisesti musiikin esittämisen soivassa, materiaalisessa, hetkellisessä ja välisyyksiin asettuvassa todellisuudessa. Barokkimusiikin affekteista on kuitenkin kirjoitettu runsaasti siten, että niiden on nähty sitoutuvan nuottitekstistä tunnistettavissa oleviin retorisiin eleisiin tai affektioppiin (1900-luvun musiikkitieteessä konstruoitu *Affektenlehre*), jossa ne järjestyvät ja kategorisoituvat rationaaliseksi, merkkijärjestelmän kaltaiseksi ilmiöksi. Oma kiinnostukseni sen sijaan on suunnannut pois-päin nuottitekstin analysoinnista kohti affektien hahmottamista elävän ihmisen ja soivan musiikin suhteena. Tässä tutkielmassa historiallisten lähteiden tarkastelussani painottuukin se, millainen käsitys musiikin ja ihmisen suhteesta vallitsi 1600-luvun alkupuoliskolla. Millaiseksi substanssiksi musiikin perustava elementti, ääni, käsitettiin, ja miten ihmisen ajateltiin reagoivan ääntä kohdatessaan? Millaiseksi sanoittajaksi nämä historialliset käsitykset ihmisen ja musiikin suhteesta muodostuvat nykytyöskentelylle? Millaista vanhan musiikin nykyesittämistä kohti näin syntyvä affektiymmärrys vie?

Käytän affektin käsitettä erityisesti niissä merkityksissä, jotka nousevat sen historiallisesta tutkimisesta, jolloin sen rinnalle nousee yhtä tärkeäksi passion käsite. Affekti on ajankohtainen ja muodikaskin sana nykyaikaisen harjoittamisessa, ja 1960-luvulta lähtien *affektiteoria* on muodostunut moneen suuntaan haarautuvaksi tutkimusalaksi (ks. mm. Gregg & Seigworth 2010; Massumi 2015). Nykyaffektiteoriat antavat paljon tarttumapintaa taiteelliselle tutkimukselle, ja esimerkiksi Daniel Sternin vitaaliaffekteista musiikin kokemuksessa ovat kirjoittaneet muiden muassa Anne Tarvainen (2012) ja Katariina Nummi-Kuisma (2010).

Ajattelen, että affektiteorian nykyiset suuntaukset eivät ole ristiriidassa affektin historiallisten merkitysten kanssa, ja näin ajattelee myös Jed Wentz (2010, 55), jonka esittely historiallisesta affektiteoriasta on ollut tälle tutkielmalle inspiroiva<sup>2</sup>. Kuten Jukka Sarjala (2007, 55) on todennut, nykyinen, 1990-luvulla voimistunut kiinnostus affekteihin ja affektiivisuuteen merkitsee itse asiassa vanhan ja tärkeän aiheen paluuta. Koen, että historialliset affektiteoriat puhuvat affekteista yhtä ymmärrettävästi ja koskettavasti kuin nykyisetkin teoriat. Historialliset, musiikin tuntumista ja vaikuttavuutta kuvaavat käsitteet, kuten *passio*, *affekti*, *ruumiinnesteet* ja *elonhenget*, nousevat tutkielmassa sanoittamaan nykyajassa ja -hetkessä tapahtuvia värähtelyjä. Käsitteet kasvavat samasta maaperästä kuin 1600-luvun musiikki, kietoutuvat yhteen sen kanssa ja tulevat osaksi minun suhdettani tähän musiikkiin. Koska elän nykyisen taidekentän ja sen suuntausten vaikutuspiirissä, oman aikamme tavat ymmärtää affekteja vaikuttavat varmasti historiallisten tekstien luentaani. Historialliset käsitteet tulevat omiksi työkalukseni, jolloin ne eivät ole enää (pelkästään) historiallisia.

Cembalistina juureni ovat niin sanotussa vanhan musiikin liikkeessä tai HIP-liikkeessä (*historically informed performance*)<sup>3</sup>, ja työskentelyni on aina jonkinlaisessa suhteessa tämän taustan mukanaan tuomiin praktiikoihin, kysymyksiin ja ongelmiin. Kun jatkossa kuvaan tämän ilmiön tutkimukselleni olennaisia piirteitä, käytän käytännöllisyyden vuoksi siitä sanaa HIP. Tarkoitin ilmiöllä paitsi historialliselle tietämiselle perustuvaa esittämiskäytäntöä, myös elävää yhteisöä, joka tuottaa musiikin esittämisen kentälle erilaisia esityksiä, taiteellisia tekoja ja keskustelua.

HIP on mielenkiintoinen ja monimutkainen ilmiö, jonka pohtiminen itsessään antaa materiaalia taiteelliselle ajattelulle. Tässä tutkielmassa hahmottelen ajatusta HIPistä nykytaiteena, jossa historiallinen tietäminen voi tihkua läpi taiteelliseen praktiikkaan ja aiheuttaa siellä

2 Tutkielma on paljon velkaa Wentzin väitöskirjan luvulle 2, *Galenist musical affect theory and its place in the reconstruction process* (Wentz 2010, 51–74).

3 Joskus myös *historically informed performance practice*. Käytän Buttin (2002, ix) esimerkin mukaisesti lyhyempää versiota.

hyvin monenlaisia tuloksia. Omassa työskentelyssäni historiallinen tietäminen on vaikuttanut taiteellisiin tuotoksiin varsin vapaalla tavalla, nykyajassa tapahtuvien, nykynäyttämölle sijoittuvien nykyesitysten löyhänä raaka-aineena. Toisaalta HIP tihkuu muusikkosukupolvien työn läpi, opettajieni kautta, soittamiseeni. Sormiini ja kehooni uponneet soittotavat ovat eri tavoin HIP-liikkeen kerrostumien kautta syntyneitä, ja niiden muokkautumista ovat ohjanneet paitsi se suullisena perimätietona kulkeva tietotaito, joka välittyy opettajalta oppilaille, myös itse lukemani primäärilähteet ja niiden kommentaarit. Tällaisesta vuosien aikana kerrostuneesta taitamisen ja tietämisen maaperästä on kasvanut taiteellinen työskentely, jota tässä tutkielmassa kuvaan. Tutkimusprojektin aikana taiteellinen työskentely on vaikuttanut historialliseen tietämiseeni ja saanut ammentamaan historiallisista lähteistä asioita, joita en olisi niistä etsinyt ilman taiteellista työskentelyä.

Tässä tutkielmassa keskeinen affektin käsite on seurannut musiikkiopintojani ja ammattilaisuraani musiikkiopistolaisesta tohtorikoulutettavaksi vuosikymmeninä 1990–2020. HIP-opiskelija tuskin voi välttää kohtaamia affektin käsitteen kanssa, sillä vanhan musiikin liike allekirjoittaa yhteisesti seuraavan teesin: barokkimusiikissa, 1500-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä alkaen, musiikin ja runouden liiton tärkeimmäksi tehtäväksi ymmärrettiin affektien herättäminen (Palisca 1981, 4). Affektin keskeisyyttä käytetään määrittämään ja rajaamaan muuten vaikeasti rajattavaa kohdealuetta, ”barokkimusiikkia”. Vanhan musiikin opiskelijan käsikirjan, Claude Paliscan *Baroque Music* -kirjan (1981) esipuheessa muotoillaan:

Jos on olemassa jokin yhteinen nimittäjä barokiksi kutsumallemme vaihtelevalle valikoimalle musiikkia, se on kaiken pohjalla lepäävä käsitys, jopa velvoite: musiikilla on voima liikuttaa affekteja (Palisca 1981, 4–5).<sup>4</sup>

---

4 “If, then, there is any common thread that unites the great variety of music that we call baroque, it is an underlying faith in music’s power, indeed its obligation, to move the affections.” Mikäli ei toisin erikseen mainita, kaikki suomennokset ovat tutkielman kirjoittajan.

### *Juuret*

*Olen cembalisti ja cembalisti<sup>us</sup> määrittää muusikkouttani. Tämä tutkielma ei kuitenkaan juurikaan sisällä yksityiskohtaista cembalistisen praktiikan tutkimista tai reflektiota – keskittymistä tiettyihin soolokappaleisiin, niiden artikulaatioon tai muihin taiteellisiin valintoihin. Sen sijaan otan laajemman näkökulman vanhan musiikin esittämiseen yhdessä muiden kanssa. Usein cembalistit tulevat katsoneeksi musiikkia partituurin näkökulmasta, varmaankin koska partituuri on useimmiten se materiaali, josta me soitamme orkesteri- tai kamarimusiikkia. Siksi varmaan monet päätyvät joltamaan tai ”liidaamaan” vanhan musiikin esityksiä. Niin myös minä olen muutamissa projekteissani tehnyt.*

*Kiinnostukseni musiikin esittämisen moninaisiin tilanteisiin heräsi oikeastaan jo lapsuudessa. Länsi-Helsingin musiikkiopistossa oli vanhan musiikin osasto, jossa nokkahuilisti Pekka Silénin johdolla syntyi paljon kamarimusisointia. Opisto järjesti suuret barokkibakkanaalit, joihin pukeuduttiin epookkiasuihin ja joista noin 10-vuotiaalle jäi aivan maagisia muistikuvia. Musiikki oli osana leikkiä, jossa siirryttiin arkisten olemuksien toiselle puolelle ja mentiin jännittäviin, erikoisiin paikkoihin luomaan yhdessä jotakin kokonaisvaltaista, vaikuttavaa.*

*Vanhan musiikin oppilaat eivät olleet erillään opiston muusta musiikki-toiminnasta. Osallistuin kursseille, joilla opiskeltiin sovittamista, säveltämistä ja musiikinjohtoa. Teimme musiikkiesityksiä teemoittain keskittyen esimerkiksi Bond- ja Disney-musiikkiin sekä Chydeniuksen lauluihin, joita sovitimme, johdimme ja esitimme, ja kokonaisuudet ohjattiin osin näyttämöllisiksi esityksiksi. Esiinnyimme Nuottapolun vanhan kansakoulurakennuksen puisella, ehkä kolmen metrin levyisellä näyttämöllä, jonka punaisten verhojen takana oli aivan omanlaisensa tuoksu ja tunnelma. Näissä produktioissa sillä, että olin vanhan musiikin – cembalon ja nokkahuilun – opiskelija, ei ollut niin paljon merkitystä. Yhdessä toimiminen ja konserttia näyttämöllisessä musiikkiesityksessä osana oleminen oli tärkeää.*

*Nämä kokemukset muodostivat pohjan muusikkoudelleni, joka teini-ikäisenä ja ammattioipinnoissa kanavoitui cembalonsoittoon ja vanhaan musiikkiin erikoistumiseen. Cembalistinakin olen kuitenkin aina kokenut olevani vain ”muusikko”, en niinkään erikoisalan periodisoittaja. Vaikka cembalis-*

*tisten taitojen hankkiminen ja ohjelmiston pikkutarkka opiskelu on ollut ja on olennainen osa muusikkouttani, jokin vanha sisäinen pohjavirtani on aina suunnannut minua kohti yhdessä toimimista, taiteidenvälisyyttä ja esityskokonaisuuksien miettimistä. Tämä tutkielma on hakenut muotoaan vuosien ajan, ja sivupoluilla käytyään asettuu juuri tuon pohjavirran ohjaamaksi. Niinpä tutkielmani keskittyy musiikkiesityksen monimerkityksisyyteen, vaikuttavuuteen ja ylijajaisuuteen. Se nousee siitä muusikkoudesta, jota olen vuosien varrella hionut ja kehittänyt: cembalon soitosta, vanhan musiikin erikoisosaamisesta ja erityisesti 1600-luvun alkupuolen italialaiseen musiikkiin keskittymisestä. Vaikka juuri tämä maaperä on se, jonka kautta ajatukseni muotoutuvat tutkimukselliseksi kirjoittamiseksi, tutkielman avaukset ja tulokset eivät lopultakaan rajaudu tiukasti vanhan musiikin alalle. Oma sukellukseni 1600-luvun alun musiikkiin ja sen taustalla oleviin historiallisiin ajatusrakennelmiin antaa minulle konkreettisen materiaalin. Siitä nousee musiikin esittämistä koskevia ajatuksia, jotka eivät välttämättä koske ainoastaan juuri 1600-luvun musiikkia.*

### 1.1 Tutkielman ydinkäsitteitä

Musiikin *affektit* ja *passiot* ovat tutkielman tärkeimpiä käsitteitä, ja tutkielman yhtenä tehtävänä onkin nimenomaan näiden merkityksiin pureutuminen. Sana affekti juontuu latinan sanasta *afficere*, joka tarkoittaa vaikuttamista, ja passio sanasta *patior*, kärsiä tai tulla vaikutetuksi. Ne valaisevat samaa ilmiötä hiukan eri puolilta, ja osittain niiden käyttö on yhteen kietoutunutta.

*Seconda pratica*, Claudio Monteverdin lanseeraama termi aikansa musiikin uusille käytännöille, on meidän aikanamme yleistynyt tarkoittamaan 1600-luvun alkupuolella Italiassa kehittynyttä, humanismin laajempaan liikkeeseen sitoutunutta musiikin suuntausta. *Seconda pratica* oli vastareaktio *prima praticalle*, tiukan polyfoniselle ja kaikki dissonanssit valmistamaan pyrkivälle sävellystavalle. Musiikin affektien, erityisesti laulutekstien merkitysten vahvistaminen ja selkiyttäminen tuli musiikin tärkeimmäksi tehtäväksi.

Voidaan ajatella, että *seconda pratican* myötä nuottikirjoituksen alueelle tuli musiikkia, joka luultavasti aiemmin oli elänyt lähinnä improvi-soiduissa ja nuotintamattomissa käytännöissä (Carter 2005, 158–159). Uudet käytännöt liittyivät laajempiin tendensseihin, joissa antiikin lähteisiin paneuduttiin ja toisaalta vanhoja auktoriteetteja haastettiin. 1600-luvun musiikki, johon tutkielma useimmin viittaa, linkittyy tähän musiikilliseen liikkeeseen.

*HIP* eli *Historically Informed performance* tarkoittaa 1900-luvun alkupuolella vakiintunutta musiikkikulttuuria, jossa alkujaan pyrittiin esittämään ennen 1800-lukua syntynyttä musiikkia etsien mahdollisimman paljon informaatiota sen ”alkuperäisestä” esitystavasta, sävellysaikana käytetyistä soittimista ja säveltäjiltä säilyneistä esitysohjeista. 1900-luvun loppupuoliskolla *HIP* muodostui tärkeäksi länsimaisen klassisen musiikin esityskulttuuriksi, jolla on ollut vaikutuksia koko kenttään. Ajattelen *HIP*in tarkoittavan paitsi historialliselle tietämiselle perustuvaa esittämiskäytäntöä, myös elävää yhteisöä, joka tuottaa musiikin esittämisen kentälle erilaisia esityksiä, taiteellisia tekoja ja keskustelua.

*Esityksellä* tarkoitan esitystilannetta, jossa on eläviä ihmisiä jakamassa saman tilan ja ajan. En siis tarkoita esityksellä esimerkiksi musiikkikappaleen ”tulkintaa” erotuksena nuottitekstistä tai siitä tehtyä äänitai videotallennetta.

*Kehollisuus*: Musiikin affektien kehollisuus viittaa musiikin soivaan ja hetkelliseen todellisuuteen, jota ei ole olemassa ilman musiikin esittäjän ja musiikin kokijan ruumiiden elämistä kyseisessä tilanteessa. Musiikki voi olla olemassa myös tekstuaalisesti ja ääni- sekä videotallenteina, jolloin se pysähtyy ja asettuu tarkastelun kohteeksi. Kehollistuneena se on voima ja tapahtuma, joka ei pysähdy eikä toistu. Kehollinen tarkoittaa sitä tiedettyä, joka sitoutuu kokemukseen ja aistittavaan. Tutkielmani sitoutuu taiteelliseen tutkimukseen. Varto kuvaa osuvasti taiteellisen tutkimuksen kehollisuutta: ”Taiteellinen on [– –] näkyvästi kehollista suhdetta maailmaan, jossa yksittäisen (teki-

jän) keho on tärkein paikka taidon ja tiedon tunnistamiselle.” (Varto 2017, 69.)

*Teos* tarkoittaa tässä tutkielmassa esityskokonaisuuksia tai uudemman musiikin teoksia. En käytä teos-sanaa kuvaamaan 1600-luvun musiikkikappaleita. Musiikkiteoksen käsitettä koskevien monitahoisten kysymysten käsittely rajautuu tämän tutkielman tehtävien ulkopuolelle.

*Taiteidenvälisyys* on työskentelymuoto, jossa saman esitystilanteen jakaminen pakottaa taiteenlajit kysymään itseltään jotakin omasta olemuksestaan. Siihen kuuluu praktiikoiden ja kielellistysten vuotaminen toisiinsa sekä työskentelyprosessien yhteen kietoutuminen.

*Tanssi* ja *liike* ovat sanoja, joita tarvitsen erityisesti kuvatessani taiteidenvälistä työskentelyäni. Liike on tanssi-sanaa vapaammin määrittyvä. Heimosen (2009) sanoin ”tanssi-sana henkii joskus kodifioitujen tanssitekniikoiden jäänteitä, liike-sana merkitsee avarampaa oloa maailmassa” (Heimonen 2009, 22). Tanssin ei tarvitse yhdistyä aina edes ajatukseen liikkeestä, ennemminkin olemisesta (Mustonen 2020, 39). Käytän laajassa mielessä sanoja liike, liikkuminen, liikuttaminen. Ne yhdistyvät konkreettisesti siihen, mitä musiikki tekee: ilma värisee ja liikkuu, musiikki liikuttaa kehoa ja mieltä.

*Nykyesitys* tarkoittaa tässä tutkielmassa toki myös vanhan musiikin tapahtumista aikamme musisoimisena, mutta sitäkin enemmän uuden näyttämötaiteen asennoitumista esitykseen ja sen merkityksiin. Helsingin Kaupunginteatterin Nykyesityksen näyttämön kuraattori Riikka Thitz määrittää nykyesitystä seuraavasti: ”Nykyesitykset ottavat tietoisuuden suhteen edustamansa taiteenlajin tai -lajien historiaan ja tarkastelevat niitä uudenslaisista näkökulmista” (Thitz 2024, yksityinen viestinvaihto).

## 1.2 Tiekartta

Tutkielman **toisen** pääluvun aluksi esittelen affekti- ja passioymmärrystä taustoittavaa fysiologiaa, antiikin lääketieteestä ja erityisesti Galenokselta (129–201 jaa.) juontuvaa *humoraalipatologiaa*. Seuraavaksi sivuan affektin ja passion käsitteiden historiaa myös aktion käsitteeseen poiketen. Tarkoituksena luvussa 2 on esitellä affektien ja passioiden historiallista käsitteistöä siinä laajuudessa kuin se palvelee tutkielman taiteellista työtä kuvaavien osioiden argumenttia – kattavaan affektien ja passioiden historian katsaukseen ei tässä yhteydessä pyritä. Rajallisen esittelyn tarkoituksena on myös osoittaa affektin ja passion käsitteiden välitön sitoutuneisuus fysiologiaan. Humoraalipatologia ja affektit/passiot yhdessä muodostavat niin kutsutun *galenistisen affektiteorian*. Kuvaan sitä, miten musiikillisen äänen ymmärrettiin toimivan galenistisessä viitekehyksessä, sidoksissa affekteihin ja passioihin. Galenistisen affektiteorian esittely on tärkeää, sillä kyseinen teoria toimii työskentelyssäni tapana sanoittaa musiikin kykyä vaikuttaa suoraan kehon kautta mieleen. Sen antamat muotoilut ovat teoriaa opiskellessani alkaneet resonoida oman taiteellisen työskentelyni kanssa.

Edellä on todettu, että affektin ja passion käsitteiden kattava historiallinen kuvaus olisi tälle tutkielmalle aivan liian laaja tehtävä. Niiden määritelmät kuitenkin saavat syvyyttä tutkielman kuluessa; tutkielman kokonaisuus välittää tutkimuksen aikana muodostuneen henkilökohtaisen suhteeni niihin. Siksi primäärilähteiden ajallinen ja paikallinen rajaus ei ole kovinkaan tarkka. Kokonaan pois olen jättänyt 1600-luvun jälkipuoliskolta lähtien versoneet kehityskulut, mekanistisen luonnontieteen ja tieteellisen vallankumouksen piirteitä kantavat uudet tuulet, jotka suuntasivat affektiymmärrystä kohti ensyklopedistisia ja kategorisoivia tendenssejä. Niinpä affektin ja passion määrittelyssä ulos rajautuu tärkeitä kirjoittajia, kuten Spinoza ja esimerkiksi täysbarokin affekteja ja passioita musiikissa kuvanneet Mattheson ja Quantz.

Galenistisen affektiteorian kuvauksesta siirryn **kolmannessa** pääluvussa tarkastelemaan kriittisesti joitakin 1900-luvun loppupuolen musiikkitieteen muodostamia kuvailuja affektista ja passiosta, joihin

HIP-käytännössä on tavattu viitata. Pohdin historialliseen tietämiseen perustuvan esittämiskulttuurin (HIP) suhdetta affekteihin ja autenttisuuskäsitykseen, ja reflektoin omaa asemoitumistani tähän kenttään. Esittelen viime vuosikymmeninä vanhan musiikin esittämisen ja tutkimuksen alalla voimistunutta suuntausta, jossa affekteihin ja passioihin suhtaudutaan kehollisuutta, tapahtumaluonteisuutta ja välisyyttä painottavalla tavalla.

**Neljännessä pääluvussa** kirjoitan omasta taiteellisesta työskentelystäni. Kuvaan veteen muodostuvien laajenevien kehien metaforan antaman rakenteen avulla, kuinka affektityöskentely ulottuu yksinäisestä cembalistin praktiikasta laulajan ja soitinyhtyeen kanssa työskentelyyn ja siitä edelleen kokonaisten esitysten rakentamiseen taiteidenvälisessä ympäristössä. Kuvailussa painottuu erityisesti pitkään jatkunut yhteistyöni koreografi Anna Mustosen kanssa. Näillä neljällä ensimmäisellä kehällä aineistona ovat omat kokemukseni tehdystä työstä ja kollegoideni haastattelut. Työtapoja oli mahdollista kehittää myös erilaisissa työpajoissa, joista kertyi omien kokemusteni lisäksi osallistujien kurssipalautteita ja kirjoitustehtäviä. Tekstissä asetan tätä aineistoa keskusteluun historiallisten lähteiden ja aiheeseen liittyvän, olemassa olevan tutkimuksen kanssa. Viidennellä kehällä pohdin affektiivisuutta esitystilanteen merkityksenmuodostamisen kautta. Pohdin konserttitilanteen ennako-oletuksia ja tuon esiin, että musiikkiesitystilanteen ajattelemisen esityksellisyyden kautta avaa mahdollisuuksia affektiivisuuden laajentumiselle ja syventymiselle. Esitän, että historialliseen tietämiseen perustuvan esittämisen monimutkaiset filosofiset lähtökodit tekevät siitä oivallisen alustan uudensuuntautuneisiin esityskonteksteihin avautumiselle.

**Luvussa 5** pohdin vielä tutkielman avaamia näkymiä tulevaisuuden työskentelyyn sekä reflektoin HIP-liikkeen olemusta tutkielman valaisemalla polulla.

### 1.3. Menetelmät

Tutkimus lukeutuu taiteellisen tutkimuksen piiriin. Se on tapahtunut monen vuoden ajalle levittäytyen, orgaanisesti muusikon elämäni kiinnittyen. Tutkielmassani toimiminen ja tietäminen yhdistyvät toisiinsa

kirjoitetuksi rakennelmaksi. Eleyssä elämässä tietäminen ei ollut toiminnan kanssa samanlaisessa suhteessa kuin miten se kirjoitetussa muodossa tulee esitetyksi (ks. Varto 2017, 84–85, 116). Tutkimuksen perusta on taiteellisessa työssä: taiteellinen työ on sekä tiedon tuottamisen että sen koettelun menetelmä – kirjoitustyö muuntaa taiteellisen työn aineistoksi, joka tässä tutkielmassa asettuu keskusteluun historiallisten lähteiden ja niitä koskevan tutkimuskirjallisuuden kanssa.

### *1.3.1 Taiteellinen työ aineistona ja menetelmänä*

Tutkimuksen ensisijainen aineisto on taiteellinen työ, joka jakaantui tutkimuksen aikana seuraavasti:

1. soittamisen harjoittelu
2. soittamisen kuunteleminen ja ajattelu
3. yhdessä soittaminen
4. soittamalla esiintyminen
5. esityskokonaisuuksien ja soitinnusten suunnittelu
6. keskusteleva yhteistyö ja työskentelyn purkaminen
7. taiteidenvälisten kysymysten ratkominen

Soittimen ääressä tehty työ on oman kehollisen taidon ja tiedon kartuttamista, soveltamista ja koettelua, johon yhdistyy vanhan musiikin nuottitekstien samanaikaista tarkastelua ja siihen liittyvän, luetun historiallisen tiedon ajattelua. Nuottiteksti muuntuu kehollisessa työskentelyssä äänelliseksi musiikin virraksi, jota kuunteleva ajattelu harjoitustyössä keskeyttää. Ajattelu koettelee nuottitekstin ja äänellisen virran yhteyttä; ajattelun koettelema ja muuntama ääni vuorostaan koettelee ajattelua. Soittaen esiintymisessä nuottitekstiin tukeutuva kehollinen ja ajatteleva ponnistus tuottaa keskeytymätöntä äänellistä virtaa. Esiintyminen tuottaa omanlaisiaan, erityisen keskittymis- ja virittymistilan värittämiä kokemuksia.

Tutkimuksen aikana soittaminen käsitti työskentelyä tiettyjen musiikkikappaleiden kanssa sekä yksin että vuorovaikutuksessa muiden muusikoiden kanssa. Esitysten suunnittelu tarkoitti soittotyöskentelyn kohteeksi tulevien kappaleiden valikointia ja valikoinnin perus-

telemista sekä soitinyhtyeen tapauksessa soitinnusten suunnittelua. Esityskokonaisuuksien suunnitteluun kuului myös kappaleiden järjestäminen mielekkääksi kokonaisuudeksi, konsertiksi tai esitykseksi. Tutkielmassa päädyn kuvaamaan musiikin esittämistä taiteidenvälisessä työssä, erityisesti yhteistyössä uuden tanssin kanssa. Tähän liittyvä suunnittelutyö käsitti musiikkikappaleiden ajattelemista sellaisen esityksen osana, joka määrittyi konsertin ja tanssiesityksen välimaastoon. Esityskokonaisuutta suunnitteleva työ sisälsi siis kappaleiden merkityksen pohtimista esityskontekstin kannalta ja esimerkiksi esiintyjien kaikenlaisen liikkumisen ja olemisen merkitysten pohtimista.

Taiteidenvälinen työ oli intensiivistä työskentelyä koreografi Anna Mustosen ja työryhmien muiden taiteilijoiden kanssa. Yhteistyön piirteisiin kuului olennaisesti keskusteleminen, siis asioiden sanoittaminen jaetusti ymmärretylle kielelle. Mustosen kanssa yhteistyössä toimimme molemmat omien erikoisalojemme tonteilla soveltaen omaa osaamistamme: minä en esimerkiksi luonut koreografiaa eikä Mustonen tehnyt suoraan musiikkia koskevia päätöksiä. Keskustelemalla asiat meille molemmille ymmärrettäväksi pystyimme kuitenkin vaikuttamaan toistemme taiteelliseen alueeseen. Yhdessä muotoillut lähtökohdat antoivat työskentelylle yhteisen suunnan, jonka pyrkimyksenä oli musiikin ja tanssin yhteen kietominen, yhteisten työskentelytapojen löytäminen sekä musiikin kehoa liikuttavan voiman tuominen musiikin ja tanssin jakamalle näyttämölle.

Edellä kuvattu taiteellinen työ on muotoutunut tutkielma-aineistoksi kirjoittamisen kautta. Kirjoittaminen on tuonut mukanaan yhtenä työmenetelmänä muistelemisen ja muistamisen. Muistellessani olen ajatellut itseäni menneen tilanteen osana. En ole välttämättä muistelut mitään tiettyä esityshetkeä, vaan muistamisessa ovat sekoittuneet eri esitykset, läpimenot, harjoitukset ja työstäminen. Esitysten kohtia harjoiteltiin, niissä haettiin jotakin tiettyä, joka sitten toistui eri harjoituksissa ja esityksissä jossakin määrin samanlaisena. Siksi eri hetket tietystä esityksen kohdasta ovat voineet muistelussani sekoitua toisiinsa ja sulautua muistomateriaaliksi, jonka pohjalta kirjoitus on syntynyt. Kirjoitus on suhteessa paitsi muisteltuun tilanteeseen, joka saattaa olla vuosien takana, myös kirjoittamishetkeen, ja näiden

välisenä aikana olen oppinut, vanhentunut ja liikahtanut. Kirjoitus on suhteessa myös kaikkeen muuhun tekstiini, jonka keskelle se asettuu tässä kirjoitelmassa. Kirjoittaessani olen välillä katsonut esitystallennevideoita palauttaakseni asioita mieleeni. Siten muistelevassa kokemukkirjoittamisessa läsnä ovat menneen hetken muistelu, siitä tehdyn tallenteen katsominen ja nykyhetki.

Taiteellisen työn sanoittamisen, historiallisten lähteiden tutkimisen ja muistelevan kirjoittamisen tueksi olen haastatellut kollegoitani. Litteroimieni haastattelujen lisäksi aineistossani on yksin ja Mustosen kanssa pitämieni työpajojen myötä syntyneitä tekstimateriaalia, kurssipalautteita ja kirjoitustehtäviä. Haastattelukatkelmat ja työpaja-aineisto keskustelevat tutkielmassa muiden aineiston osasten kanssa.

### *1.3.2. Historiallisten tekstien ja niitä koskevan tutkimuskirjallisuuden lukeminen*

Tutkimukseni sisälsi taiteellisen työn ja sen tutkimisen lisäksi historiallisten tekstien ja niitä koskevan tutkimuskirjallisuuden sekä artikkelien lukemista. Tutkimustehtävä on ohjannut kuuntelemaan historiallisista teksteistä erityisesti kaikuja musiikin ja ihmisen suhteesta, käsityksiä, jotka lepäävät 1600-luvun musiikin syntymisen pohjalla. En ole niinkään etsinyt historiallisista teksteistä varsinaisia yksityiskohdaisia esitysohjeita, kuten artikulatorisia vihjeitä. Niiden sijaan olen etsinyt tuntuisuutta: sanallistuksia sille, miten musiikki vaikuttaa ja millaiset liikahdukset kehossa liittyvät musiikin affekteihin. Käytän suoria lainauksia historiallisista lähteistä varsin paljon sen takia, että affektia ja passiota kuvailevat sanavalinnat ovat tärkeitä niiden ymmärtämiselle. Suoria lainauksia on myös muista lähteistä, koska myös niiden suhteen juuri sanavalinnat ovat kiinnostavia – vanhat ja uudet tavat sanallistaa affektia rinnastuvat. Historiallisten sanallistuksien ja myöhempien tutkijoiden kommentaarien muodostama ymmärrys musiikin affektiivisuudesta on toiminut materiaalina ja teoriana taiteellisen työn edellä esitellyille aspekteille.

Historiallisiksi lähteiksi on valikoinut ajallisesti ja maantieteellisesti suhteellisen etäällä toisistaan olevia kirjoittajia. Vaikka musiikillinen keskittymispisteeni on 1600-luvun alkupuolen italialaisessa musiikissa,

taustoittavat tekstit viittaavat antiikkiin, 1400-, 1500- ja 1600-luvuille, Välimeren alueelta Englantiin. 1600-luvun musiikin taustalla ollut ymmärrys ihmisen ja musiikin suhteesta perustui yleiseurooppalaiseen, pitkän ajan kuluessa muodostuneeseen psykofysiologiseen<sup>5</sup> käsitykseen, ja siksi tarkka ajallinen ja paikallinen rajausta ei ole tuntunut tärkeältä. Valikoituneet lähteet tarjoavat oman taiteellisen työskentelyni kanssa läheisesti resonoivia, sitä koskettavia ja liikuttavia sanoittamisen tapoja musiikin affektiivisuudelle.

Affektiivisuuden syvin ydin jää kielellistämisen ulkopuolelle: tarkimmin siitä puhuvat taiteelliset teot itsessään. Kirjoittamisessani olen etsinyt tapaa, joka puhuisi affekteista mahdollisimman konkreettisesti ja materiaalisesti, sisältyyhän 1600-luvun affekti- ja passioymmärryksen itseensäkin hyvin konkreettinen ja aineellinen puoli.

### *1.3.3. Tutkimusasetelman sisältämät eettiset kysymykset*

Tutkimuksen sisältämä taiteellinen työni oli osin ryhmässä vastuullisessa asemassa toimimista, ja siihen kuului myös opetusasetelmassa työskentelyä. Tätä valtaa pyrin tutkimuksen aikana käyttämään eettisellä tavalla niin, että työskentelyssäni olisi jatkuvasti mukana omien työskentelytapojeni reflektio ja vallankäyttöni tunnistaminen.

Itsereflektio on taiteellisen työskentelyn toimintakulttuurissa ehdoton eettisyyden edellytys (Törmi 2021, 471). Sikäli voi ajatella, että tutkimuksellinen ote omaan taiteelliseen työhön voisi lisätä sen mahdollisuuksia eettisyyteen. Taidealoilla tavataan edelleenkin paljon vinoutuneita vallankäytön tapoja ja haavoittavia toimintatapoja, joiden yksi juurisyy on esteettisten pyrkimysten asettaminen etusijalle eettisiin pyrkimyksiin nähden (Törmi 2021, 454, 461). Yhteistyössämme Anna Mustosen kanssa painottui ajatus, että prosessin laatu ei olisi alistainen tavoitellulle lopputulokselle. Ajattelimme, että turvalliset työskentelytavat ja hyvinvointi näyttämöllä valuvat suoraan esityksen sisällöksi

---

5 Gail Kern Paster käyttää sanaa *psychophysiology* kuvaamaan ihmisen kehon ja mielen yhteen liittyntä toimintaa varhaisissa 1600-luvun käsityksissä (Paster 2004, 12). Käytän siis Pasteria mukaillen ajoittain sanaa psykofysiologia samassa merkityksessä.

ja myös kohti yleisöä.<sup>6</sup> Opetus- ja työpajatyöskentelyssäni pidin esillä näitä samoja ajatuksia.

Työpaja- ja opetustilanteista keräsin tietoa omia kokemuksiani kirjaamalla sekä osallistujien kirjoitustehtävien ja kurssipalautteiden kautta. Kirjoitustehtävät palautettiin nimettyinä, kurssipalautteet useimmiten anonyymeinä. Tässä tutkielmassa on esillä näytteitä workshopien kirjallisista tuotoksista sekä nimellä että nimettömänä, ja näiden katkelmien julkaisuun olen saanut asianosaisilta tietoon perustuvan kirjallisen suostumuksen sähköpostilla. Lisäksi viittaa anonyymeihin kurssipalautteisiin, joista en kuitenkaan esitä suorita lainauksia. Haastattelemani kollegat tiesivät haastattelujen päätyvän aineistoksi tutkimukseeni. Haastattelutallenteet, litteroinnit, kirjalliset tehtävät ja kurssipalautteet ovat hallussani, ja ne tuhotaan tämän tutkielman valmistumisen jälkeen. Kirjoittaessani yhteistyöstäni Mustosen kanssa tulen kuvailleeksi myös hänen taiteellista työskentelyään, ja kyseiset kuvaukset olen tarkistanut keskustelemalla hänen kanssaan.

#### *1.3.4. Tekstilajit*

Tutkielmassani tavoittelen kirjoitustapaa, joka voisi olla ymmärrettävää myös musiikkialan ulkopuolelta tulevalle lukijalle; toisaalta toivon, että teksti antaa ajattelun sytykettä esimerkiksi vanhan musiikin ammattiopiskelijalle.

Käytän ajoittain musiikkiterminologiaa ja viittaa musiikkikappaleisiin, joiden nuotit löytyvät lähdeluettelosta ja joita lukija voi halutesaan tarkastella internet-linkkien kautta. Tutkimukseni pääasiallisten havaintojen välittymiseen terminologian tai nuottitekstien ymmärtäminen ei kuitenkaan ole välttämätöntä. Tutkielma ei sisällä nuottiesimerkkejä kahdesta syystä: 1. halusta välittää ymmärrystä musiikin affektien voimasta sanalliseen asuun muotoillulla esityksellä, 2. halusta välttää nuottitekstiin sidottua affektien esitystapaa, joka tulee helposti välittä-

---

6 Pitkään jatkuneen yhteistyömme aikana taidealojen toimintakulttuurien eettisissä pohdintoissa on tapahtunut paljon edistystä, ja tämä on näkynyt myös meidän työskentelykäytännössämme produktiosta toiseen. Taiteellisen työskentelyn etiikka ei tule valmiiksi vaan vaatii jatkuvaa tarkastelua.

neeksi tekstuaalista affektiymmärrystä. Koska työ käsittelee affektien ja passioiden toteutumista hetkellisyydessä ja välisyydessä, en halua toisintaa affektien esittämistä partituurista osoitettavissa olevina, tarkastelua varten pysäytettyinä ilmiöinä. En toisaalta viittaa myöskään ääni- tai videotallenteisiin, sillä niitä koskee sama pysäyttämisen ongelma. Nekään eivät välitä musiikin affektiivisuuden sitoutuneisuutta ei-toistettavissa olevaan hetkeen. Pysin kirjoittamisessani siihen, että lukijan ja tekstini välille muodostuisi affektiivisuutta, joka on liikkeessä ja liikkeellä olevana lähentyy kuvaamiani asioita todenmukaisemmin kuin pysäytetyt havainnollistamisesimerkit. Musiikkiesityksissäni tavoittelen välittömyyttä ja koskettavuutta, joka ei sisällä vaatimusta koodin purkamisesta – myös kirjoittaessani pidän tärkeänä tavoitella esitystapaa, joka ei välttämättä vaadi asiantuntijaymmärrystä musiikista.

Tekstin seassa on sinisellä taustavärillä merkittyjä katkelmia, välikkeitä. Ne erottuvat muusta tekstistä henkilökohtaisuudellaan ja kokemuksellisuudellaan, yleensä ne sisältävät muistelua. Silloin kun nämä kokemustekstit viittaavat suoraan tiettyihin esityskokonaisuuksiin, olen ilmaissut sen alaviitteessä. Pidemmät suorat lainaukset on totuttuun tapaan ilmaistu sisennettyinä, ilman kursiivia. Olen suomentanut kaikki lainaukset, jotta katkelmat tulisivat mahdollisimman lähelle suomenkielistä lukijaa; alkukielillä (tai käyttämälläni käännöskielellä silloin, kun en ole päässyt alkukielisen äärelle) ne ovat luettavissa alaviitteissä. Myös haastattelu- ja kirjoitustehtäväaineistosta poimimani lausumat on ilmaistu sisennettyinä ilman kursiivia.

## 2

# Affektien ja passioiden historiaa galenistisen affektiteorian valossa

Tutkielman luvussa 2 keskityn seuraaviin kysymyksiin: ”*Mitä* musiikin affektit ovat ja *miten* ne toimivat, miten ne *tekevät* jotakin ihmiselle eli aiheuttavat *passioita*?” Esittelen affektin ja passion käsitteiden historiaa. Pysin ymmärtämään, millaiset ihmisen keho-mieltä koskevat käsitykset pohjustivat ymmärrystä musiikillisen äänen kyvystä vaikuttaa ihmiseen. Selostan vielä 1600-luvulla voimassa olleen historiallisen lääketieteen käsityksiä tarkoitukseni mahdollistaa lukijan upottautuminen ajatteluun, joka poikkeaa varsin paljon oman aikamme tieteellisestä tiedosta. Historialliset tavat ymmärtää ihmiskehon toimintaa ja suhdetta äänen affektiivisuuteen myös pohjustavat lukua 3, jossa tarkastelen nykyisen vanhan musiikin liikkeen piirissä vallitsevia affektikäsitteitä.

Galenistinen (musiikin) affektiteoria on otsikko lääketieteellis-filosofiselle käsityskokonaisuudelle, jossa ääni käsitetään ilmiöksi, joka kykenee liikuttamaan ihmisen kehoa ja sielua ruumiinnesteiden ja elonhenkien toiminnan kautta. Kirjoittaessaan 1600-luvulla voimassa olleesta affekteja ja passioita pohjustavasta ajattelusta Jed Wentz (2010) on käyttänyt tätä yleistermiä.<sup>7</sup>

---

7 Galenist (musical) affect theory: “[– –] the belief, widely and perhaps even universally held in the period in question, that sounds, like other sensual stimulation, move the human body and soul through the medium of either the humors, the animal spirits or a combination thereof” (Wentz 2010, 55).

Galenistista affektiteoriaa valaistakseni minun on esiteltävä galenoslaisen<sup>8</sup> humoraaliopin perusteita, affektin ja passion historiaa sekä musiikillisen äänen osuutta affektin ja passion psykofysiologiassa. Esittelen Galenoksen perintöä ja humoraaliteoriaa pääpiirteittäin ja varsin löyhällä rajauksella, siten kuin voidaan ajatella sen muodostaneen 1600-luvun ihmisille yleiseurooppalaisen, perustavanlaatuisen ja jaetun taustaoletuksen ihmiskehon toiminnasta ja siis myös lähtökohdan käsityksille musiikin affektiivisista vaikutuksista.<sup>9</sup>

## 2.1 Galenos ja humoraalioppi

Aina tieteellisen vallankumouksen läpilyöntiin asti lääketiede tarkoitti pääosin olemassa olevan, antiikista lähtien kerrostuneen tradition kommentointia ja eteenpäin välittämistä. Siksi fysiologiset käsitykset perustuivat pitkään samoihin antiikin kirjoittajiin ja heistä korostuneimmin Galenokseen, joka taas oli perustanut omat oppinsa vielä vanhemmille lähteille, kuten hippokraattisiin teksteihin sekä Platonin ja Aristoteleen filosofiaan.

1500–1600-lukujen taite oli mullistavaa aikaa tieteille ja taiteille. Siraisin (1990, 193) mukaan ”lääketieteen renessanssi” sisälsi sekä ikivanhan tradition kulminaation että sen torjunnan siemenet. Samaan aikaan, kun galenoslaisen perinteen tärkeys kasvoi antiikin lähteiden tarkentuneen tuntemuksen myötä uudestaan, fysiologisessa tietämisessä tapahtui edistystä, joka tulisi ajan kuluessa kumoamaan antiikista periytyvät käsitykset. Kuitenkin vasta William Harveyn (1578–1657) kuvaus verenkierrosta (1628) antoi sysäyksen galenoslaisen järjestelmän vähittäiselle kumoutumiselle (Siraisi 1990, 192). Voitaneen perustellusti

---

8 Suomeksi käytetään sekä sanoja galenistinen että galenoslainen. Käytän tässä galenoslainen-sanaa silloin, kun puheena on Galenokselta periytyvä lääketiede. Kun ollaan ikään kuin kauempana Galenokselta suoraan periytyvässä ajattelussa, edelleen kehitellyssä affektiajattelussa, käytän sanaa galenistinen. Raja näiden välillä on toki häilyvä.

9 Olen hyödyntänyt tutkielman Galenosta ja humoraalioppia sekä Marsilio Ficinoa ja Athanasius Kircheriä koskevia osuuksia myös syksyllä 2025 julkaistavassa artikkelissa Musiikki, maailmankaikkeus ja ihminen uuden ajan alun ajattelussa (Järviö & Henriksson 2025).

todeta, että uusi tieto ei saavuttanut laajaa yleisöä – johon kuvittelen kuuluvaksi myös useimmat musiikin parissa toimivat ihmiset – välittömästi, vaan psykofysiologinen ymmärrys perustui galenismiin vielä hyvin pitkään. Ajattelen, että 1600-luvun alkupuolen ja vielä puolivälinkin musiikin aateympäristön muodostivat siis ensi sijassa tieteellistä vallankumousta edeltäneet käsitykset.

Luvun tarkoituksena ei ole käsitellä 1600-luvun lääketieteen moninaista, vanhan ja uuden tiedon ristipaineessa vellovaa kenttää yksityiskohtaisesti, vaan esitellä käsitteistöä, joka voi avata nykypäivän ihmiselle väylän menneisyyden musiikin kehollisuuden kuvitteluun. Lindsay Johnson (2013, 48) on esittänyt, että galenismien tärkeyttä 1500- ja 1600-lukujen ihmisten ymmärrykselle omasta kehostaan ei voi yliarvioida. Jos on näin, tällaisen ajatusrakennelman luulisi kiinnostavan meitä, jotka olemme tuon ajan musiikin kanssa tekemisissä musisoivien kehojemme kautta – ainakin yhtä paljon kuin ajan nuottitekstien yksityiskohtien analysoinnin.

### 2.1.1 Galenoksen perintö

Lääkäri, lääketieteilijä ja filosofi Galenos eli 129–201 jaa. ja työskenteli Rooman keisari Marcus Aureliuksen lääkärinkunnassa. Hänen valtavan kirjallisen tuotantonsa tärkeydestä kertoo sen levinneisyys hänen omana aikanaan ja erityisesti häntä seuranneina vuosisatoina (Ahonen 2019, 11–16). Galenoksen voimakkaana vaikutteena oli Aristoteles ja tämän rakentama yhteys lääketieteen ja luonnonfilosofian välille<sup>10</sup>. Galenos systematisoi Aristoteleen elementtiopin ja hippokraattisten tekstien perustalle rakentuneen *humoraalipatologian* eli opin neljästä perustavanlaatuisesta ruumiinnesteestä ja niihin kytköksissä olevasta *kompleksiosta* eli peruslaatuisten sekoittumisesta. Galenoksen vaikutus seuraavien vuosisatojen lääketieteelle ja ihmiskäsitykselle oli valtava, erityisesti uudestaan 1100-luvun lopulta lähtien (Siraisi 1990, 100). Galenoksen tärkeyttä tämän kirjoituksen keskiössä olevan musiikin kannalta kuvaa esimerkiksi se, että vuosina 1500–1700 Euroopassa

10 Esimerkiksi oppi neljästä elementistä, erilaisten liikkeen lajien kategorisointi, tieto-opilliset seikat, ks. Siraisi 1990, 3.

painettiin yhteensä 590 eri Galenos-käännöstä (Gordon 2004, 20). Galenoslaiseen humoraalioppiin perustuvat lääketieteelliset käsitykset pysyivät eriasteisesti voimassa yhteensä 1400 vuoden ajan, ja sen rippeet ulottuivat aina 1800-luvulle asti (Siraisi 1990, 4, 97).

1500–1600-lukujen vaihteessa oltiin tieteellisen vallankumouksen kynnyksellä, mutta uusimmat tieteelliset löydökset tuskin löysivät välittömästi tietään yleisen ihmiskuvan raaka-aineeksi. Galenoslainen perintö oli sitkeä, vaikka sitä alettiin vähitellen 1500-luvun edetessä haastaa. Anatomiaa tutkineet Andreas Vesalius (1514–1564) ja hänen aikalaisensa yhtäältä rakensivat Galenoksen anatomian päälle, mutta toisaalta rohkenivat kritisoida sitä (Siraisi 1990, 191). Tieteen kehitystä uusi tieto alkoi kuitenkin tuottaa vasta yhdistyessään edellä mainittuun Harveyn verenkiertojärjestelmän kuvaukseen vuodelta 1628 (Rossi 2010, 254). Ennen Harveyn käänteentekevää oppia ei ollut ymmärrystä suljetusta verenkierrosta, vaan galenoslainen lääketiede erotti valtimot ja laskimot erillisiksi järjestelmikseen, joissa valtimot sisälsivät ja kuljettivat vereen sekoittuneita elonhenkiä ja laskimot ainoastaan toimittivat verta ruumiin ravinnoksi (Siraisi 1990, 109). Harveyn löydös oli yksi niistä tieteellisen vallankumouksen sysäyksistä, jotka johtivat galenoslaisen järjestelmän hitaaseen purkautumiseen.

1600-luvun ensimmäisen puoliskon aikana galenoslainen ajattelu oli edelleen täysin voimissaan. Se välittyi 1600-luvun ihmisille monien kerrostumien kautta: 1. Galenoksen omina tai hänen kirjoittaminaan pidettyinä teksteinä, 2. Galenoksen jälkeisinä vuosisatoina eläneiden, Galenosta tulkitsevien kirjoittajien teksteinä sekä 3. skolastisesti värityneinä teologisina ja filosofisina teksteinä (Wentz 2010, 51, 59). 1600-luvulla vallinnut, suurelta osin galenoslaisesta lääketieteestä versonut ihmiskäsitys oli siis kaikkea muuta kuin yhtenäinen ja ristiriidaton oppijärjestelmä.

Oma luentani galenismista jatkaa tätä sirpaleisuuden traditiota sikäli, että yhdistän siinä primäärilähteitä, kommentaareja ja kommentaarien kommentaareja. Galenoslaisen lääketieteen pohjustus on tässä tutkielmassa välttämätön siksi, että pyrin ymmärtämään, miten äänen/musiikin ja ihmisen psykofyysisen kokonaisuuden suhde sanallistui 1600-luvulla ja millaisia jaettuja ihmiskäsityksiä vaikutti musisoinnin

taustalla. Vertailukohtana voisi olla vaikkapa nykyaikana yhteisesti jakamamme yleistajuiset käsitykset siitä, että kudoksemme koostuvat soluista ja musiikkia kuunnellellemme hermoverkot kuljettavat sähköimpulsseja aivoihin.

### 2.1.2 Humoraalioppi

Seuraavassa kuvaan humoraaliopin osatekijöitä: *kompleksiota* eli ihmiskehon persoonallista ominaislaatuisten sekoittumista, *ruumiinnesteitä*, *henkiä*, kehon jakaantumista kolmeen hallitsevaan alueeseen, ihmisen terveyteen vaikuttavien tekijöiden ryhmittelyä sekä sydämen keskeisyyttä affekteille ja passioille. Vedän nämä osatekijät yhteen englantilaisen lääkärin Nicholas Culpeperin (1616–1654) esittämän tiivistyksen avulla, jonka tarkoitus tässä on myös osoittaa, että galenistinen järjestelmä oli elinvoimainen vielä 1650-luvullakin.

Aristotelisen elementtiopin mukaan ihmiskehon pienimmät yksiköt koostuivat samoista elementeistä kuin kuunalinen maailma: maasta, vedestä, ilmasta ja tulesta. Mikro- ja makrokosmos, kuunylinen ja kuunalinen maailmanpiiri, olivat samaa ainesta ja toimivat samanlaisten lakien mukaan (Paster 2004, 19; Rossi 2010, 29). Ihmiskehon sisältämä yhdistelmä näitä materiaaleja määritti, millaisia parillisia sekoitussuhteita *peruslaadut* – kuuma, kostea, kylmä ja kuiva – muodostivat (Siraisi 1990, 101). Lämpötilatendenssit siis yhdistyivät kosteuteen tai kuivuuteen. Tämä kokonaisuus muodosti **kompleksion** (Siraisi 1990, 101).

Sana kompleksio oli latinannos kreikan sanasta *crasis* (latinaksi myös *temperamentum*), ja se tarkoitti peruslaatuisten välistä tasapainoa. Kompleksio oli yhtäältä synnynnäinen: jollakulla saattoi olla suhteessa muihin ihmisiin esimerkiksi erityisen kuuma kompleksio, ja ominaisuus säilyi läpi elämän. Toisaalta yksilön kompleksio muuttui elämäntilanteiden mukana: nuorena ihminen oli suhteellisesti kuumempi ja kosteampi, ja vanhuuden myötä hän kuivui ja viileni. Myös sukupuoli antoi kompleksiolle lähtökohdan: yleisesti ottaen naiset katsottiin viileämmiksi ja kosteammiksi kuin miehet. Lisäksi kehon eri elimillä oli omat kompleksionsa. Kompleksion määrittäminen tapahtui aistinvaraisesti, koskettamalla, ja vertaamalla sitä oletettuun normiin, siis suhteellisenä kvaliteettina. Kompleksioteorialla pystyttiin muodostamaan yhtä lail-

la fysiologisia, psykologisia kuin sosiaalisiakin oletuksia. Tällainen on esimerkiksi se, että naiset menstruivat. (Siraisi 1990, 102–103.)

Jo varhaisissa hippokraattisissa teksteissä **ruumiinnesteet** olivat erityisen keskeisiä organismien fysiologialle. Antiikin ja sitä seuranneiden vuosisatojen diagnoosi- ja hoitotraditioissa ruumiin erilaiset nesteet ylipäättään olivat tärkeässä roolissa. Tärkeimmiksi nesteiksi valikoituivat varhain neljä perustavanlaatuista ruumiinnestettä: veri, (keltainen) sappi, musta sappi ja lima (Siraisi 1990, 105). Nelijakoisuus ei ollut sattumaa, sillä eri nelijakoiset systeemit tukivat toisiaan: neljä elementtiä, neljä vuodenaikaa, neljä ruumiinnestettä ja neljä ihmiselämän vaihetta sitoivat mikro- ja makrokosmoksen ilmiöitä kauniisti toisiinsa (Siraisi 1990, 110).

Verellä oli erityinen asema nesteiden joukossa, sillä se ilmeni yleensä erilaisissa sekoitussuhteissa muiden nesteiden kanssa. Kaikki nesteet syntyivät veren valmistusprosessin yhteydessä. Veri, joka sisälsi vaihtelevia määriä muita nesteitä, katsottiin ruumiin ravinnoksi. Ruoansulatuksen yhteydessä syntyvä neste keittyi maksassa vereksi sekä muiksi nesteiksi ja levisi sitten verenkierron mukana kaikkialle kehoon ravitsemaan sitä. Kaikki kehon värittömät tai vaaleat eritteet paitsi siemenneste ja maito katsottiin limaan kuuluviksi. Elin, joka yhdistettiin limaan, oli tyypillisimmin aivot, mutta limaa esiintyi myös ruoansulatusprosessissa. Keltainen sappi sijaitsi sappirakossa, ja sitä valmisti maksa, jossa syntyi myös verta ja mustaa sappea. (Siraisi 1990, 105–106.)

Ruumiinnesteet kietoutuivat kompleksioon siten, että niiden yhteistoiminta piti yllä ihmisen yksilöllistä kompleksiotasapainoa. Kullakin nesteellä oli yhtäältä oma kompleksionsa, siis oma sisäinen tasapainonsa. Toisaalta niiden muodostama tasapaino ja sen heilahdukset vaikuttivat ihmisen kokonaiskompleksioon ja heijastuivat suoraan ihmisen fysiologiseen ja psykologiseen terveydentilaan. (Siraisi 1990, 106.) Yksilöllinen tasapaino ja kokonaisuutta hallitseva neste antoi luonne-tyypeille vielä nykyäänkin käytössä olevat nimitykset: sangviininen (*sangue* eli veri), koleerinen (*chole*, sappi), melankolinen (*melanchole*, musta sappi) ja flegmaattinen (*phlegma*, lima). Psykykkiset ja fyysiset ongelmat johtuivat nesteiden väärästä tasapainosta, tukoksista tai el-

taantumisista. Keho oli verrattavissa astiaan, joka oli täynnä nestettä ja siinä kelluvia sienimäisiä elimiä, jotka imivät, muunsivat ja erittivät tarvittavia nesteitä (Johnson 2013, 47–49). Galenistinen malli terveydestä ja sairaudesta siis perustui ajatukselle tasapainosta, joka ei koskaan voinut olla aivan täydellinen ja oli aina jonkinlaisessa liikkeessä. Humoraalikehon nesteet eivät lainehtineet suljetussa systeemissä, vaan ne virtasivat kehosta sisään ja ulos, vuorovaikutuksessa samoista aineksista koostuvan maailman kanssa (ks. myös Joutsivuo & Mikkeli 1995, 37–40; Paster 2004, 19).

Kuvassa 1 esitetään, miten kehon eri nesteet yhdistyvät muihin nelijakoisiin systeemeihin.

NESTE	VUODEN-AIKA	IKÄ	ELEMENTTI	LAATU	TEMPERAMENTTI
veri	kevät	lapsuus	ilma	märkä + kuuma	sangviininen
keltainen sappi	kesä	nuoruus	tuli	kuiva + kuuma	koleerinen
musta sappi	syksy	aikuisuus	maa	kylmä + kuiva	melankolinen
lima	talvi	vanhuus	vesi	kylmä + märkä	flegmaattinen

Kuva 1. Kehon nesteiden yhdistyminen muihin nelijakoisiin systeemeihin. (Ks. Wentz 2010, 53; Gordon 2004, 20; Joutsivuo & Mikkeli 1995, 37–40; Gouk 2000, 173.)

Käsitys kehon fysiologiasta ei ollut oikeastaan koskaan pelkästään fysiologista, vaan lääketiede, uskonto ja magia sekoittuivat toisiinsa. Siksi **henget** (lat. *spiritus*, kreik. *pneuma*) ja niiden olemus fysiologisen ja spirituaalisen välimaastossa on syytä mainita tässä.

Sydän valmisti sisään hengitetystä ilmasta henkiä, joita verisuonet kuljettivat kaikkialle kehoon (Siraisi 1990, 101). Ilman kaltaiset henget olivat hieman mystistä ainetta, joka muistutti kuunylisen maailman substanssia eli eetteriä (Roach 1993, 27). Joseph R. Roach (1993, 40) on kuvannut spirituksen luonnetta ”immateriaalisen sielun fyysisinä

jatkeina”.<sup>11</sup> Hengillä siis oli materiaallinen substanssi, mutta samalla ne olivat jotakin sieluun kuuluvaa. Ne toimivat kehon ja sielun rajapinnalla yhdistäen niiden toiminnot jakamattomaksi kokonaisuudeksi. Kehon eri toimintojen yhteydessä henget jalostuivat kolmeen alalajiin: luonnollisiin ja elon- ja sielunhenkiin, joilla oli hiukan erilaisia tehtäviä. Henkien kolme alalajia tarkentuvat seuraavassa.

Galenistisessä järjestelmässä keho jakaantui **kolmen tärkeimmän elimen**, maksan, sydämen ja aivojen mukaan kolmiosaiseksi. Aristoteleen mukaan sydän, lämmön ja elämän keskus, kuitenkin hallitsi koko kehon toimintaa. Keskiajan eurooppalaiseen lääketieteeseen suuresti vaikuttanut arabialainen lääkäri Avicenna (k. 1037) yhdisti aristotelismin ja galenismin järjestelmäksi, jossa kehon kolme suhteellisen itsenäistä osa-aluetta – tai elintä – eriteltiin niihin liittyvien voimien tai hyveiden mukaan (Siraisi 1990, 107). Voimia olivat vitaalinen, animaallinen (sielullinen) ja luonnollinen. Nämä voimat, kehon elimet ja henkien lajit yhdistyivät toisiinsa seuraavasti:

1. Vitaalinen voima tuotti *elonhenkiä*. Vitaalisen voiman keskus sijaitsi rintaontelossa, jossa sitä hallitsi sydän. Sydäimestä lähtevät valtimot levittivät veren ja muiden nesteiden sekoitusta sekä vitaalisen voiman tuotosta eli elonhenkiä kaikkialle elimistöön.
2. Sielulliset voimat olivat psyykkisiä, sieluun (*anima*) liitettyjä kykyjä, ja ne vastasivat esimerkiksi liikkumisesta ja aistitoiminnoista. Niiden keskus oli pään alue, erityisesti aivot mutta myös selkäydin ja hermosto. Elonhenget kulkeutuivat sydäimestä valtimoiden välityksellä sielun voimien kehonosiin ja jalostuivat niissä *sielunhengiksi*.
3. Luonnolliset voimat liittyivät ravitsemukseen, kasvuun ja lisääntymiseen. Ne sijaitsivat ruoansulatuselimistössä, laskimoissa ja maksassa. Tämän kehonosan toimintaan liitettiin *luonnolliset henget*, jotka huolehtivat kehonosan toiminnasta. (Siraisi 1990, 107–109.)

---

<sup>11</sup> “physical extensions of the immaterial soul”

Edellä mainitut kehon kolme ”sammiota” käsitettiin hierarkkisesti siten, että pään alue sielullisine elimineen oli korkea-arvoisin; rintakehän keskialue ja sen spiritusta tuottavat elimet seuraava. Alavatsan luonnollisten toimintojen alue oli vähäarvoisin. (Siraisi 1990, 107–109.)

Galenismissa **tekijät, jotka vaikuttivat ihmisen terveyden tasapainoon**, jaoteltiin kolmeen kategoriaan: luonnollisiin, luonnonvastaisiin ja ei-luonnollisiin (*naturales, contra-naturales, non-naturales* (Siraisi 1990, 101). Luonnolliset tekijät olivat kompleksioon liittyviä ihmisen henkilökohtaisen fysiologian tekijöitä, joita on kuvattu edellä. Luonnonvastaiset tekijät olivat patologisia tiloja, eli ihmisen fysiologista tasapainoa uhkaavia sairauksia. Ei-luonnolliset tekijät sen sijaan olivat ulkopuolisia seikkoja, joilla ihminen saattoi itse säädellä tasapainotilaansa. Galenos listasi niitä kuusi: hengitysilma, ruoka ja juoma, liikunta ja lepo, uni ja valve, aineenvaihdunta sekä affektit ja passiot. (Joutsivuo & Mikkeli 1995, 89; Siraisi 1990, 101.) On merkille pantavaa, että affektit ja passiot asettuivat tässä järjestelmässä rinnakkain ihmisen terveyteen ja jokapäiväiseen elämään hyvin konkreettisesti liittyvien, aineellisten perustekijöiden kanssa.

**Sydän** oli tärkeä, elonhenkiä kokoava keskuselin, elämän lähde. Galenistisessa kaksiosaisessa verenkierrossa sydämen oikeanpuoleinen osa ja laskimot hoitivat ravintoa antavaa tehtävää. Vasemmanpuoleinen osa ja valtimot taas välittivät sydämessä sijaitsevia henkiä kaikkiin elimistön osiin. Keuhkot toimittivat ilmaa, ja siten lisää henkien rakennusainetta, vasemmanpuoleiseen sydänkammioon. (Rossi 2010, 253–254.)

Sydämen keskeistä tehtävää kuvasi englantilainen Robert Burton *Anatomy of Melancholy* -teoksessaan (1628): sydän on ”elämän sija ja lämmön, henkien, sykkeen ja hengityksen lähde [– –] kaikkien passioiden ja affektien keskuselin”<sup>12</sup> (Burton 2001, The First Partition 152–153; ks. myös Gouk 2001, 186).

Sydän ajateltiin yleisesti lämmön, elämän ja henkien keskuksena, joka tuottaa pulssin ja hengityksen. Sen tienoille oli kerääntynyt erityisen paljon veren ja muiden ruumiinnesteiden mukana kulkeutuvia

---

12 ”the seat and fountain of life, of heat, of spirit, of pulse and respiration [– –] the seat and organ of all passions and affections”

elonhenkiä. Pikemminkin kuin pumppu, sydän oli kuin öljylamppu, jossa veri on öljyä ja keuhkot tuuletin ja jossa veri jättää palaessaan jäljelle savunkaltaisen jäännöksen. Tässä ajattelussa valtimoiden ja sydämen laajeneminen liittyi elonhenkiin, ei niinkään pumppaukseen. (Rossi 2010, 256.)

Erilaiset passiot aiheuttivat sydämen laajenemista ja supistumista, jolloin nesteet ja elonhenget joko pääsivät liikkumaan vapaasti tai jäivät jumiin aiheuttaen vaarallisia tukoksia. Jesuiitta Thomas Wright (1604) totesi sydämen olevan kaikista elimistä sopivin passioiden tyyssijaksi. Hän kuvasi ilon laajentavan sydäntä, surun ja tuskan puristavan sen kaasaan (Wright 2022, 33–34). Galenismen viitekehyksessä nämä sydämelle tapahtuvat asiat ovat todellisia fysiologisia tapahtumia, eivät kielikuvia.

### *2.1.3 Nicholas Culpeperin yhteenvedo galenoslaisesta järjestelmästä*

Esimerkkinä Galenoksen oppien tulkinnasta 1600-luvulla nostan esiin Nicholas Culpeperin (1652)<sup>13</sup> selkeän yhteenvedon galenoslaisesta järjestelmästä.<sup>14</sup> Culpeperin esityksessä kaikki yksityiskohdat eivät täsmää aivan täysin edellä kuvatun kanssa. Näin siitä kuitenkin välittyy se, että järjestelmän yksityiskohdissa oli ajallista ja paikallista variaatiota.

Culpeperin mukaan keho on terve, kun seitsemän luonnollista tekijää – henki, elementit, kompleksiot, ruumiinnesteet, ruumiinjäsenet, hyveet ja hyveiden vaikutukset – ovat ihmiskehossa yksilölle ominaisessa tasapainossa. Näitä tekijöitä Culpeper (1616–1654, 5–8) kuvaa tarkemmin seuraavasti:

- 1. Henki** on fysikaalisesti ymmärrettynä ilmasta koostuva substanssi, hyvin hienoinen ja nopealiikkeinen. Henki leviää ympäri kehoa sydäimestä, maksasta ja aivoista hermojen ja verisuonten

---

<sup>13</sup> Teoksessa *Galen's Art of Physic* (Culpeper 1652).

<sup>14</sup> Culpeperin alkukielinen yhteenvedo löytyy liitteestä 1.

välityksellä, ja tämän seurauksena kehon voimat sekoittuvat suorittaakseen toimintojaan.

2. **Elementti** on puhdas, yksinkertainen ja sekoittumaton kappale, josta kaikki luonnolliset asiat saavat alkuperänsä. Elementtejä on neljä: tuli, ilma, vesi ja maa. Elementtien toiminnot ovat aktiivisia, kuten lämpö ja kylmyys, tai passiivisia, kuten kuivuus ja kosteus.
3. **Kompleksiot** ovat näiden elementtien vaikutuksia ihmisen kehoon: kun tuli hallitsee, ihmisen keho on koleerinen; kun ilma, hän on sangviininen; kun vesi, hän on flegmaattinen; kun maa, hän on melankolinen.
4. **Ruumiinnesteet** ovat
  1. sappi, jonka astia on sappirakko
  2. veri, jonka paikka on maksa
  3. lima, joka sijaitsee keuhkoissa
  4. musta sappi, joka pitää hoviaan pernassa. [– –]
5. **Ruumiinjäsenet** ovat yksinkertaisia tai yhdistettyjä, pääasiallisia tai alisteisia.  
 Ensiksi, yksinkertaiset kehonosat ovat 1. luut; 2. rustot; 3. nivelsiteet; 4. laskimot; 5. valtimot; 6. hermot; 7. jänteet; 8. *panides*<sup>15</sup>; 9. rasva; 10. liha; 11. iho.  
 Toiseksi, yhdistetyt jäsenet ovat 1. pää; 2. sydän; 3. maksa; 4. keuhkot; 5. sääret; 6. käsivarret; 7. kädet.  
 Kolmanneksi, pääasialliset jäsenet ovat 1. aivot; 2. sydän; 3. maksa; 4. kivekset.  
 Neljänneksi, alisteiset jäsenet ovat 1. hermot jotka kantavat sielunhenkiä; 2. valtimot jotka kantavat elonhenkiä; 3. laskimot jotka kantavat luonnollisia henkiä; siemenjohtimet jotka kantavat lisääntymiseen tarvittavia henkiä.<sup>16</sup>
6. **Voimat** [*vertues*] operoivat kehossa, ja ne ovat vitaalisia, luonnollisia ja sielullisia. [– –]

15 En ole onnistunut löytämään suomenkielistä käännöstä tälle sanalle.

16 Lääketiede on vuosisatoja jättänyt huomiotta naiskehon, mikä näkyy tässäkin. Ks. Cleghorn 2021.

## 7. Edellisten operaatiot ihmiskehossa.

Ensiksi, sielulliset (animaaliset) voimat aiheuttavat

1. mielikuvituksen, ymmärryksen, haluamisen, mielihiteen, suostumuksen etc. kahdessa etuaivokammiossa,
2. harkinnan, arvioinnin, järjen, päättäväisyyden, luovuttamisen, havainnon keskiaivokammiossa,
3. aavistamisen, mitä on tulossa, ja menneen muistamisen, taka-aivokammiossa.

Toiseksi, vitaalinen voima liikuttaa

1. iloa, toivoa, riemua, laulamista, laajentamalla sydäntä,
2. surua, huolia, pelkoa, huokailuja etc. puristamalla sydäntä kokoon.

Kolmanneksi, luonnollinen voima

1. muuntaa ruoan ruoansulatusnesteiksi, ruoansulatusnesteet vereksi ja muiksi nesteiksi, ja veren lihaksi,
2. yhdistää, muotoilee, kasvattaa ja ravitsee ihmiskehoa.

(Culpeper 1616–1654, 5–8.)<sup>17</sup>

Culpeperin selkeä yhteenveto nähdäkseni tukee sitä ajatusta, että galenistiset käsitykset olivat 1600-luvun puolivälissä vielä varsin yleisesti voimassa. Myös Culpeper asettaa affektiiviset tapahtumat ja niihin liittyvät psykofyysiset reaktiot vitaalisen voiman, siis sydämen ja elonhenkien alueelle (ks. myös Wentz 2010, 57).

### 2.2 Affekti ja passio

Edellä on jo kohdistettu erityishuomiota affektin ja passion osuuteen Galenoksen kautta periytyneessä humoraaliopissa. Poikkean seuraavaksi affektin ja passion käsitteiden merkitysten historiaan. Tarkastelun tarkoituksena on osoittaa, että affektin ja passion ymmärtämistä ei voi erottaa niiden fysiologisesta – ja siis vuosisataiseen humoraalioppiin sitoutuneesta – luonteesta.

---

<sup>17</sup> Tekijän suomennos. Alkukielinen liitteessä 1.

Esittelen affektin ja passion käsitteiden juuria esikartesiolaiseen ajatteluun keskittyen. Ensin kuvailen suppeasti niiden osuutta Aristoteleen ja Tuomas Akvinolaisen filosofiassa. Näiden kautta tulee valaistuksi affektin ja passion yhteys aktiivisuuden ja passiivisuuden dikotomiaan. Tämän tutkielman kysymyksenasettelun mukaisesti luon katsauksen ensisijaisesti sellaisiin affekti- ja passionäkemyksiin, jotka rakentuivat tieteellistä vallankumousta edeltäneestä ymmärryksestä. Niinpä ulkopuolelle rajautuu useita aihetta sivunneita 1600-luvun ja sitä myöhäisemmän ajan filosofeja. Aiheen kattava käsittely ei olisikaan mahdollista tämän tutkielman puitteissa. 1600-luvun tarkasteluista nostan tässä esiin Thomas Wrightin ja Lorenzo Giacomini Malespini Tebalduccin eksplisiittisesti taiteisiin linkittyvät määritelmät. Esittelen lyhyesti myös René Descartesin ajattelua, jonka passiokuvaus sitoutui edelleen vanhaan psykofysiologiaan, vaikka rakensikin samalla jo uudenlaista ihmiskuvaa.

### *2.2.1 Passio ja aktio Aristoteleen ja Tuomas Akvinolaisen perinnössä*

Sana *passio* juontuu kreikan kielen sanasta *pathos*, joka merkitsi tiliä, jossa jonkin annetaan tapahtua itselle. Sillä on siten yhteinen juuri *passiivisuuden* käsitteen kanssa. *Aktio* ja *aktiivisuus* ovat sanan *passio* vastapooleja ja auttavat käsitteen historian ymmärtämisessä. Affekti on passion suhteen jotakin aktiivista, joten *passio-aktio-dikotomian* ymmärtäminen selventää myös affektia. (Knecht 2017, 49.)

Passion ja aktion välinen suhde juontuu Aristoteleen metafysiikan perustavanlaatuisen muodon ja aineen erotteluun. Siinä ymmärretään, että olioiden substanssi on muodon ja aineen yhdistelmä. Olio on olio vasta, kun aineeseen on liittynyt jokin muoto. Kaiken pohjalla on *prima materia*, aine, jolla ei ole muotoa. Ilman muotoa sillä ei ole ominaisuuksiakaan, joten sitä ei voi kuvailla, mutta se on silti kaiken olevaisen pohjalla. Ilman muotoa oleva aine on potentiaalinen; se voisi tulla miksi vain. Muoto antaa aineelle aktuaalisuuden, jonka myötä se tulee itseksensä; muoto on siis myös olion olemassaolon tarkoitus. Muoto tekee aineen potentiaalisuuden aktuaaliseksi. Aktualisoitumiseen kytkeytyy aktion idea; sana aktualisoituminen on johdettu sanasta *aktio*.

Ajatus aineesta ”vastaanottamassa” aktuaaliseksi tekevän muodon taas sisältää konnotaation passiivisuudesta eli vaikutetuksi tulemisesta. (James 1997, 31–32.)

Aristoteleelle sielu oli muoto, joka yhdistyi ruumiiseen, jolloin syntyi elollinen olio. Vaikka potentiaalisen/passiivisen kehon ja aktiivisen/aktuaalisen sielun yhteenliittymä sisältää konseptuaalisen kahtiajaon, elollisen olion ominaisuudet ovat aina keho–sielu-yhdistelmän ominaisuuksia, mikä hälventää rajaa aktiivisen sielun ja passiivisen kehon välillä. (James 1997, 37–38.)

Keho–sielu-yhdistelmällä on erilaisia kykyjä tai voimia, joista jotkut ovat aktiivisia, toiset passiivisia. Sensitiivinen, aistimuksellinen voima on passiivista. Vaikka siis esimerkiksi näkökyky sielun ominaisuutena onkin aina aktuaalinen, näköärsykkeiden aistimisen kyky on potentiaalinen, sillä aistit aktivoituvat vain ärsykkeiden avulla. Sensitiivisen sielun voimiksi lasketaan myös positiivisen ja negatiivisen halun voimat, jotka myös luetaan passiivisiksi, sillä ne heräävät laukaisevien tekijöiden vaikutuksesta. Haluaminen on Aristoteleen mukaan nautintoa kohti suuntaamista. Se voi jakautua monenlaisiksi tunteiksi: aistiärsykkeet aiheuttavat meissä suuntautumista niitä kohti nautinnon toivossa tai aversiota pois päin tuskasta. Haluaminen on siten kiinteässä yhteydessä passiioihin: passiot ovat tuntemuksia, joihin yhdistyy nautintoa tai tuskaa, sekä niitä kohden tai niistä pois päin suuntautumista. (James 1997, 39–41.)

Aristoteleen filosofiassa passiot ovat psykofyysisiä tapahtumia, sielu–keho-yhdistelmän toimintoja. Passiot tapahtuvat aina fysiologisina: esimerkiksi viha tarkoittaa sydämen kuumenemistä ja pelko kehon sisätilojen kylmenemistä. Siksi tunnetiloihin liitetyt sanat kuten ”vihasta kiehuminen” tai ”kuohahtaminen” eivät ole metaforisia. Ne kuvailevat passioiden konkreettisia fysiologisia prosesseja, tapahtumia, jotka eivät ole niiden kokijan kontrollissa; kokija on siis niiden suhteen passiivinen. Kyky kokea passioita on täten passiivinen, koska se on kyky tulla vaikutetuksi, affektoitua. Passiot eivät tapahdu itsestään, vaan ne vaativat ärsykeitä ja impulsseja ja ovat siksi kiinteästi yhteydessä aistimuksellisiin, kehollisiin toimintoihin. (James 1997, 41–42.)

Passion ja aktion käsitteet sekä niihin liittyvät aine/muoto- ja potentiaalisuus/aktuaalisuus -dikotomiat olivat Aristoteleen metafysiikan keskiössä. Ne tarjosivat luonnon syy-seuraussuhteiden ilmiöiden tutkimiseen lähes tyhjentymättömän kaivon, josta ammennettiin ja johon peilattiin uusia argumentteja vielä 1600-luvun ajattelussa. (James 1997, 36–37.)

Renessanssin ja 1600-luvun filosofiassa Aristoteleen passioita värittivät Tuomas Akvinolaisen tulkinnat ja laajennukset, joissa pyrittiin aristotelianismin ja kristinuskon synteesiin (James 1997, 47). Sielun aktiivisuus/aktuaalisuus jakaantui Akvinolaisella kolmeen: 1. alimpiin, ravitsemusta, elintoimintoja ja kasvua ylläpitäviin sielun voimiin, jotka toimivat ihmisen fysiologisten elinten avulla, 2. sensitiiviseen tai aistivaan sielun aktiviteettiin, joka tapahtui fysiologisten elinten avulla mutta ei ollut välttämättä itsessään fysiologista ja 3. rationaaliseen sieluun, joka ei tarvinnut fysiologista elintä toimintaansa. (James 1997, 52; vrt. edellä kuvattu henkien jakautuminen luonnollisiin, sielun- ja elonhenkiin.)

Passioiden kannalta sielun aktiivisuuden tasoista keskeisin on sielun toiminnan sensitiivinen taso, joka tapahtui Akvinolaisen mukaan kehollisen ja ei-kehollisen rajapinnalla. Sensitiivisen sielun ominaisuuksia olivat ymmärrys ja halu. Ne ovat passiivisia voimia, jotka aktivoituvat ulkoisten ärsykkeiden avulla ja synnyttävät passioita. Näistä halu on voimakkaammin fysiologisiin tapahtumiin kytkeytyvä kuin ymmärrys, sillä ymmärrykseen liittyvät keholliset muutokset ovat sattumanvaraisempia. Haluun liittyvät passiot, kuten vaikkapa viha, sen sijaan ovat luonteeltaan kehollisia tapahtumia, kuten kiehuvan kuuma veri sydämen ympärillä. (James 1997, 55–56.)

### *2.2.2 Thomas Wrightin ja Lorenzo Giacominin määrittelyt passiosta ja affektista*

Thomas Wright (n. 1561–1623) oli englantilainen kirjoittaja, joka oli matkustellut Italiassa. Hänen *Passions of the Minde* -teoksessaan (1604) esitetään tarkasteluni kannalta tärkeitä määritelmiä passiosta ja affektista, jotka heijastelevat Aristoteleelta, galenoslaisesta lääketieteestä ja Tuomas Akvinolaiselta periytyviä käsityksiä. Wrightin affekteja ja

passioita koskevan ajattelun mukaan ihmisellä on kolme sielullista toimintoa: kokonaan sisäiset ja immateriaaliset, kuten järkemme ja tahottomme toiminta; kokonaan ulkoiset ja materiaaliset, kuten aistiminen, näkeminen, kuuleminen ja liikkuminen; sekä sellaiset toiminnot, jotka asettuvat näiden kahden ääripään rajapinnalle ja koskevat niitä molempia ja joita kutsutaan passioiksi, affekteiksi tai perturbaatioiksi (Wright 2022, 5–8). Wright siis ottaa passion ja affektin rinnalle perturbaation käsitteen, joka valottaa passion mahdollisesti haitallisia ja riskialttiita ominaisuuksia.

Niitä kutsutaan passioiksi (vaikka tosiaankin ne ovat sensitiivisen sielun toimintoja [– –] ne ovat halun aistillista liikettä hyvän tai pahan asian kuvittelun kautta), koska kun nämä affektit kuhisevat mielissämme, ne muuttavat kehojemme nesteitä aiheuttaen passioita tai muutoksia niissä. Niitä kutsutaan perturbaatioiksi, koska (kuten myöhemmin selitetään), ne vaivaavat ihmeellisesti sielua, turmelevat arviointikyvyn, johdattavat (useimmiten) pahaan ja yleisesti vievät pois hyveen tieltä, ja siten aiheuttavat sairauksia tai sielullisia haavoja. Niitä kutsutaan myös affekteiksi, koska sielu niiden avulla joko vaikuttaa hyvää tehden tai tulee vaikutetuksi hyvään, ja siten torjuu pahan. Passiot siis ovat eräänlaisia sisäisiä sielun toimintoja tai operaatioita aistien ja järjen rajamailla, jotka seuraavat hyvää tai pakenevat pahaa, aiheuttaen siten muutoksia kehossa. (Wright 2022, 8.)<sup>18</sup>

---

18 “They are called Passions (although indeed they be actes of the sensitive power [– –] a sensual motion of our appetitive facultie, through imagination of some good or ill thing) because when these affections are stirring in our minds, they alter the humours of our bodies, causing some passion or alteration in them. They are called perturbations, for that (as afterward shall be declared) they trouble wonderfully the soule, corrupting the iudgement, & seducing the will, inducing (for the most part) to vice, and commonly withdrawing from vertue, and therefore some call them maladies, or sores of the soule. They bee also named affections, because the soule by them, either affecteth some good, or for the affection of some good, detesteth some ill. These passions then be certaine internall actes or operations of the soule, bordering vpon reason and sense, prosecuting some good thing, or flying some ill thing, causing therewithall some alteration in the body.”

Wrightin mukaan passiot ovat läheisempiä aistimiselle kuin järjelle, sillä sekä passioiden että aistimuksien perusta on kehollinen: ”sillä passiot, kuten aistiminenkin, ovat **upottautuneina ruumiin elimiin ja instrumentteihin**; järki ei vaadi ruumiillista toimijaa” (Wright 2022, 8–9, oma korostus)<sup>19</sup>.

Italialainen Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini käsitteli eri taiteiden vaikutuksia teoksessaan *Orationi e discorsi* (Firenze 1597) ja määritteli affektin (*affetto*) sielun liikahdukseksi tai mielen tapahtumaksi, jossa se tulee tietoisuuteen tulleen objektin puoleensa vetämäksi tai pois työntämäksi (Giacomini 1597, 38; ks. myös Palisca 1985, 406).<sup>20</sup> Liikahdus on seurausta ruumiinnesteiden tasapainon muutoksista, joihin jokaisella on yksilöllinen taipumus. Giacomini kuvasi esimerkiksi surun affektia tapahtumana, jossa sielun raskas olotila on saanut pään alueelle kerääntymään paljon höyryä, joka tiivistyy ulos virtaaviksi kyyneleiksi ja aiheuttaa kasvojen kouristelua sekä valittavan äänen ulospääsyä (Giacomini 1597, 39–40).

Myös Giacomini, vaikka puhuukin sielusta ”korkeampana” olemuksena kuin keho, olettaa sielun ja ruumiin toimintojen olevan riippuvaisia toisistaan. Affektit ovat toisaalta sielun liikahduksia, toisaalta keho on niiden ”äiti” (Giacomini 1597, 39).<sup>21</sup> Sielua ei ollut mahdollista liikuttaa ilman kehon liikuttamista. Giacomini kuvailee pitkällisesti affektien konkreettisia kehollisia ilmenemisiä ja niiden yhteyksiä ruumiinnesteiden ja elonhenkien (*spiriti*) toimintaan (Giacomini 1597, 39).

### 2.2.3 Descartesin passiot

Nykyään ehkä kuuluisin 1600-luvun affekteja ja passioita käsittelevistä filosofisista teoksista on René Descartesin *Les Passions de l'âme* (1649, suom. *Sielun liikutukset*). Descartesin teoria syntyi humoraaliopin ym-

19 “[– –] for passions are drowned in corporall organs and instruments, as well as sense; reason dependeth of no corporall subiect [– –]”

20 ” [– –] altro non è affetto che seguitamento o fuga dell’anima di alcuna cosa appressa da lei, o come convenevole, o come disconvenevole”. Olen tukeutunut kyseisen kohdan suomenoksessa Paliscaan (1985, 406).

21 ” [– –] Le quali cose non seguirebbero se la parte corporea madre de gli affeti non fusse”

päristössä ja rakentui sen päälle, vaikka Descartes ei puhunutkaan ruumiinnesteistä suoraan (Descartes 2005, 384).

Myös Descartesille passioiden perusta oli kehollisuudessa. *Sielun liikutukset* -teoksessa Descartes luetteli passiot ja niiden alalajit tarkasti ja kuvaa kunkin suhteen yksityiskohtaisesti, mitä ruumiissa tapahtuu. Keholliset tapahtumat paitsi aiheuttavat passioita (esimerkiksi erilaiset elonhenkien nopeat liikkeet, veren työntyminen tiettyihin ruumiin osiin tietyillä nopeuksilla), myös seuraavat niistä (esimerkiksi punastuminen, kalpeneminen, hengitys, lamaantuminen). (Descartes 2005, 67–83.)

Descartes selitti esimerkiksi itkun syntymisen rakkauden, ilon, surun tai näiden yhdistelmien seurauksena. Rakkaus tai ilo saavat sydämen työntämään runsaasti verta valtimoihin, ja suru jäädyttää veren, jolloin silmien aukot kaventuvat ja niiden kautta kulkevien höyryjen määrä vähenee. Kun verta vielä kulkeutuu sydämeen rakkauksen passiossa, höyryt lisääntyvät entisestään ja alkaa syntyä kyyneliä. (Descartes 2005, 80.)

Musiikinteoreettisessa varhaisteoksessaan *Compendium Musicae*, joka julkaistiin postuumisti 1650, Descartes käsitteli musiikin ja passioiden yhtymäkohtia:

Koskien niitä monenlaisia affekteja ja passioita, joita musiikki erilaisin keinoin voi aiheuttaa meissä, voimme yleisesti ottaen sanoa, että hidas tahti aiheuttaa meissä vähittäisiä ja verkkaisia liikahduksia, kuten raukeutta, surua, pelkoa, ylpeyttä, ja muita raskaita ja sameita passioita; vikkelämpi ja vetreämpi vauhti puolestaan aiheuttaa vikkellämpiä ja eloisampia passioita, kuten iloa, vihaa ja rohkeutta etc. (Descartes 1653, 6.)<sup>22</sup>

---

22 “Now, concerning those various Affections, or Passions, which Musick, by its various Measures, can excite in us; we say, in the Generall, that a slow measure doth excite in us gentle, and sluggish motions, such as a kind of Languor, Sadness, Fear, Pride, and other heavy, and dull Passions: and a more nimble and swift measure doth, proportionately, excite more nimble, and sprightly Passions, such as Joy, Anger and Courage etc.” Olen tukeutunut englanninkieliseen versioon, joka julkaistiin 1653.

Kartesiolainen dualismi, eli sielun ja ruumiin käsittäminen erillisinä, on passioiden ymmärtämisessä ensisijaisesti metodologinen (Descartes 2005, 19). Ruumiin ja sielun läheistä ja välttämätöntä yhteenliittymistä korostetaan monessa kohdassa, ja koko *Sielun liikutusten* lähtökohtana tuntuvat olevan mielentilojen fyysiset syyt ja seuraukset. Vaikka Descartesin maailmassa olikin mahdollista, että sielu olisi olemassa ilman ruumista, sielun liikutukset selitetään yksityiskohtaisten ruumiintoimintojen kuvauksen avulla.

Descartesin ajattelu johdatteli kuitenkin kohti uutta aikaa: hänen käsityksensä passioista suuntasivat kohti valistuksen mekanistista ja dualistista filosofiaa ja olivat osaltaan purkamassa vanhempia käsityksiä. Descartes sovelsi kyllä vuosisataista elonhenkien ideaa, mutta poisti siitä ylimaalliset ominaisuudet. Suuri ero varhaisempiin käsityksiin oli se, että Descartesin myötä tunteet ja passiot ankkuroituivat hermostoon ja aivoihin, kun aikaisemmin sydän ja veri olivat olleet niiden keskeinen tapahtumapaikka. (Roach 1993, 65.) Hänen teoriansa myötä ihmiskeho alettiin ymmärtää ympäristöstään erillisenä, suljettuna kokonaisuutena, kun taas aikaisemmat kirjoittajat hahmottivat sen enemmänkin huokoisena ja häilyväisenä nesteiden temmellyskenttänä. Esikartesiolainen psykofysiologia ei erottanut kehoa maailmasta eikä mieltä kehosta. (Paster, Rowe & Floyd-Wilson 2004, 15–16.)

#### *2.2.4 Affekti ja passio kehon ja sielun rajapinnalla*

On olennaista ymmärtää, että aina kun 1600-luvun (musiikki)kirjoittaja käyttää sanoja affekti, passio tai niiden johdannaisia, hän viittaa käsitteiden taustalla olevaan ymmärrykseen kehon ja mielen kosketuskohdassa tapahtuvista konkreettisista muutoksista tai liikahdukista, jotka tapahtuvat aktiivisina tai passiivisina voimina. Passio- ja affekti-sanojen merkitykset ovat sitoutuneet galenoslaiselle humoraaliopille perustuvaan ymmärrykseen ihmisestä. Siten affekti ja passio ovat käsitteitä, jotka sisältävät kehollisuuden; ajatuksen tapahtumista, joissa kehon ja mielen prosessit linkittyvät vastavuoroisesti toisiinsa.

1600-luvun ihmisen ajattelussa keho ja sielu olivat toki asioita, joista voitiin puhua erillään, mutta niiden toiminta oli voimakkaasti yhteen kietoutunutta. Affektit ja passiot olivat ilmiöitä, jotka tapahtuivat ke-

hon ja sielun rajapinnalla, ilmentäen niiden yhteyttä. Passiot toisaalta syntyivät ruumiinnesteistä ja vaikuttivat nesteiden tasapainoon ja toimintaan kehossa. Toisaalta ne heräsivät aisti-, muisti- tai kuvitteluimpulsseista ja liittyivät elonhenkien toimintaan, siis yhdistyivät sieluun. (Roach 1993, 40.)

### 2.3 Äänen toiminta galenistisessä affektiteoriassa

Edellä on esitelty galenoslaista humoraalioppia sekä passion ja affektin sitoutuneisuutta sen muodostamaan psykofysiologiseen käsitykseen. Tässä palaan osakysymykseen ”miten musiikin affektit toimivat”. Aistittava musiikki on olemukseltaan ääntä. Musiikin affektien ja sen aiheuttamien passioiden täytyy siis liittyä äänen ja ihmisen kohtaamiseen.

Kuten nykyisinkin, ääni ymmärrettiin ilman värähtelyksi. Ääntä kuvattiin usein läpäisyn ja läpätunkevuuden kautta. Äänen materiaali kykeni tunkeutumaan asioiden ja organismien sisäpuolelle ja aiheuttamaan niissä muutoksia. Värähtelevä ilma oli sielun ja kehon side.

Äänen luonne värähtelevänä ilmaana yhdisti sen elonhenkiin, joiden substanssi oli materiaalisen ja sielullisen rajamailla. Värähtelyn laatu vaihteli äänen laadun mukaan. Ilman liikkeen muotoa kuvattiin toisinaan vertauksella veden lukemattomista erilaisista pyörteilyistä ja väreilyistä sekä veteen muodostuvista kehistä, kun sen pintaan heitetään kivi (Wright 2022, 170).<sup>23</sup> Esittelen seuraavassa lisää osuvia kuvauksia siitä, miten ääni toimi affektien ja passioiden aiheuttajana, miten se saavutti ihmiskehon ja minkälaisia vaikutuksia se aiheutti. Marsilio Ficinin, Athnasion Kircherin ja Thomas Wrightin kuvauksissa toistuu ajatus värähtelevän ilman ja ihmisen henkien yhteydestä.

---

23 “[– –] the very sound it selfe, which according to the best philosophie, is nothing else but a certaine artificiall shaking, crispling, or tickling of the ayre (like as we see in the water crispled, when it is calme, and a sweet gale of wind ruffleth it a little; or when wee cast a stone into a calme water, we may perceiue diuers warbling naturall circles) which passeth thorow the eares, and by them vnto the heart, and there beateth and tickleth it in such sort, as it is moued with semblable passions.”

### 2.3.1 Marsilio Ficino

Firenzeläinen filosofi, humanisti ja neoplatonisti Marsilio Ficino (1433–1499) yhdisti aikansa neoplatonistista ajattelua kahteen vähemmän spekulatiiviseen lajiin: musiikkiin ja lääketieteeseen. Hän rakensi ajattelussaan eräänlaista maagista terapiaa, jossa musiikki toimi ihmisen väylänä kosmoksen aineksiin. (Tomlinson 1993, 84.) Musiikin vaikutus ihmiseen perustui Ficinon mukaan erityisesti siihen, että musiikin olemus muistutti ihmisen henkiä. Kuten henki, myös musiikki oli kompleksisesti liikkuvaa ilmaa ja siten eräällä tavalla elossa. (Tomlinson 1993, 87.) Ficino paitsi otti esiin musiikkina värisevän ilman ja elonhenkien liikkeiden samankaltaisuuden, myös linkitti nämä *spiritus mundiin*, jonka avulla syntyi yhteys kuunylisen ja kuunalisen maailman välille. (Gouk 2001, 174–175.)

Ficino käsitti musiikin tuottaman äänen kyvyn vaikuttaa ihmiseen seuraavasti:

- Musiikin värähtelevä ilma kiihdyttää samaten ilmasta koostuvan hengen, joka on ruumiin ja sielun välinen linkki.
- Värähtelevä ilma vaikuttaa tunteen kautta aisteihin ja niiden myötä sieluun.
- Merkityksen kautta se vaikuttaa mieleen.
- Ilman liike itsessään läpäisee kehon tehokkaasti. (Gordon 2004, 105.)<sup>24</sup>

Ficino vertasi musiikkia lääkeaineisiin: hänen mukaansa ääni oli kylläkin materiaalista, mutta koska sen pääasiallinen ainesosa oli ilma, se muistutti muita lääkkeitä enemmän taivaallista materiaa (Ficino 1498; ks. Tomlinson 1993, 132). Musiikin lääkkeellisyyteen palataan seuraavassa alaluvussa.

---

24 Ficino: "[–] musiikin tuottama ääni liikuttaa kehoa liikuttamalla ilmaa: tämän puhdistuneen ilman kautta se kiihdyttää ilmavaa henkeä (aerial spirit), joka on linkki kehon ja sielun välillä; tunteen kautta se vaikuttaa aisteihin ja samalla sieluun; merkityksillään se vaikuttaa mieleen; ja lopuksi, hienovaraisen ilman liikkeellä se läpäisee voimakkaasti." (Walker 1985, 137, sit. Gordon 2004, 105.)

Ficinon musiikkia ja henkiä koskeva teoria vaikutti suuresti myöhempien kirjoittajien teoksiin, kuten Heinrich Cornelius Agrippan *De occulta Philosophiaan* (1510), Robert Burtonin teokseen *The Anatomy of Melancholy* (1620) ja Athanasius Kircherin *Musurgia Universalikseen* (1650). (Gouk 2001, 174–175.)

### 2.3.2 Athanasius Kircher

Yksi harvinaisen seikkaperäisen selostuksen äänen ominaisuuksista laatineista kirjoittajista oli saksalainen, Roomaan asettunut jesuiitta Athanasius Kircher (1602–1680). Hän oli kiinnostunut valtavan monesta tieteellisestä aihealueesta, joihin kuului myös musiikki. Seuraavat kuvaukset ovat peräisin Kircherin järkälemäisestä *Musurgia Universalis*-teoksesta (1650). Olen käyttänyt teoksesta Günther Scheibelin kokonaissaksannosta (Kircher ym. 2025).

Teoksen ensimmäisessä kirjassa (*Liber primus anatomicus de natura sonis et vocis*) Kircher määrittelee äänen Boethiusta siteeraten liikkeelle päästetyksi ilman värinäksi, joka tunkeutuu korvista sisään (Kircher ym. 2025, D\_A01, I:I, 8). Kircher kuvailee yksityiskohtaisesti äänen syntymistä kappaleiden yhteen osumisen tuloksena ja korostaa, että ääni ei sijaitse näissä kappaleissa, vaan väliaineessa, mediumissa, joka on värisevää ilmaa (mts. D\_A01, I:II, 10). Väliaineen värinä tapahtuu sekä kappaleiden väleissä että niiden sisäpuolella: koska kaikki kappaleet ovat huokoisia, ne sisältävät ilmaa, ja niinpä värisevässä kappaleessa on ääntä tuottavaa, värisevää väliainetta myös sisällä. Ilma värisee siis myös ihmisen kuuloelimien sisällä, ja ääni tulee sitä kautta havaituksi. (Mts. D\_A01, I:VI, 17.) Kircherin mukaan korvan sisäpuolella oleva ilma on erityistä, ja hän omistaakin sen kuvailemiseen kokonaisen jakson (mts. D\_A01, I:IX, 33–34).

Korvan sisällä on ilmaa, joka on ollut siellä syntymästä lähtien. Se on äänen synnyttämiseen yhtä hyvää kuin ulkopuolinenkin ilma, mutta hyvin puhdasta. Se ei siis ole täysin samaa ainetta kuin ulkopuolinen ilma. Kircher kirjoittaa, että korvan sisäinen ilma muistuttaa olemukseltaan henkiä; nehan ovat tunnetusti substanssiltaan ilmaa. Siten korvan sisäisellä ilmalla on sama alkuperä kuin elon- ja sielunhengillä, jotka sijaitsevat aivojen verisuonissa, luolissa ja syvänteissä. Ja juuri tämä

erityinen korvan sisäinen ilma on se väliaine, jossa kuuleminen tapahtuu. (Mts. D\_A01, I:IX, 33.) Kircherin mukaan hidas ja nopea värinä liikuttavat ilmaa erilaisilla tavoilla. Musiikin ”ihmeellinen voima, joka sillä on affektien liikuttamiseen sydämessä”<sup>25</sup>, on peräisin sielunhenkien liikkeestä, siis sielun ja kehon perustavanlaatuisesta yhteydestä (mts. D\_B09, IX:II, 15–16). Täten Kircher ymmärtää äänen olevan ilman värinää, joka tunkeutuu korviin ja siellä värisyttää korvan sisäistä ilmaa, joka taas on olemukseltaan samankaltaista kuin kehon ja sielun yhteen liittyvien elonhenkien substanssi.

### 2.3.3. Thomas Wright

Englantilainen Thomas Wright selvitti äänen vaikutuksia ihmiseen teoksessaan *The Passions of the Minde in Generall* (1604). Hänen sanalintansa ovat niin osuvia, että lainaan niitä suoraan. Wrightin kysymyksenasettelu on seuraava:

Miten musiikki liikuttaa passioita ja affekteja? Mitä tekemistä sapan kiehuttamisen, mustan sapan aiheuttamisen, sydämen mielihyvällä täyttämisen, sielun hartauden nostattamisen, himoon houkuttelun, rauhoittamisen, myötätunnon herättämisen tai jalomielisyyteen kutsumisen kanssa on ilman tärinällä tai siihen synnytettyllä värähtelyllä (joka on itse asiassa musiikin substanssi)? Ei ole suurikaan ihme, että ruoka, juoma, liikunta ja hengitys liikuttavat passioita, sillä ne ovat ruumiinnesteiden sekoitteluun eri tavoin kykeneväisiä; mutta mitä tämän mahdollistavia ominaisuuksia on yksinkertaisilla äänillä? (Wright 2022, 168.)<sup>26</sup>

25 ”[- -] jene wunderbare Kraft der Musik, die sie für die Erregung der Affekten im Herzen besitzt [- -]”

26 “How musicke stirreth vp these passions, and moueth so mightily these affections? What hath the shaking or artificiall crispling of the aire (which is in effect the substance of musicke) to doe with rousing vp choler, afflicting with melanlancholie, iubilating the heart with pleasure, eleuating the soule with deuotion, alluring to lust, inducing to peace, exciting to compassion, inuiting to magnanimitie? It is not so great a meruaile, that meat, drinke, exercise, and aire set passions aloft, for these are diuers waies qualified, and consequently apt to stirre vp humors; but what qualitie carie simple single sounds and voices, to enable them to worke such wonders?”

Wright selitti äänen vaikutuksen kehoon ja mieleen kolmella tavalla: äänen ja sielun myötävärähtelyllä, Jumalan sallimuksella ja äänen kyvyllä tunkeutua kehon sisäosiin (ks. myös Wentz 2001, 72). Lisäksi hän huomioi oivallisella tavalla musiikin affektien moninaisuuden, räjättömyyden ja henkilökohtaisuuden.

Wrightin ensimmäinen selitys on eräänlainen *sympatia*, vastaavuus tai suhde, joka sielujemme ja musiikin välillä vallitsee. Tämä *sympatia* on kuten luonnonlaki, jota voi verrata kompassin neulan hakeutumiseen aina samaan suuntaan tai kaikkien luonnon eläinten taipumuksiin itselleen sopivaan ravintoon. (Wright 2022, 168.)

Toinen syy on Jumalan myötävaikutus ruumiin ja sielun yhdistämisessä: ilman Jumalan apua ruumiillinen musiikki ei olisi kykeneväinen ihmeellisiin vaikutuksiin, joita sillä on sielussa (Wright 2022, 169).

Kolmas tapa on värähtelevän äänen kyky tunkeutua korviemme kautta sydämeen ja siellä liikuttaa elon- ja sielunhenkiä:

Kolmas, ymmärrettävämpi ja kouriintuntuvampi tapa on se, että ääni itsessään – joka parhaan filosofian mukaan ei ole mitään muuta kuin ilman värähtelyä, väreilyä ja kutittelua (kuten näemme väreilevästä veden pinnasta, kun se on tyyni ja pieni tuulenvire saa sen väreilemään, tai kun heitämme kiven tyynen veden pintaan ja voimme havaita erilaisia värähteleviä kehiä) – kulkee sisään korvista, ja niiden kautta sisään sydämeen, ja siellä sykähdyttää ja kutittaa sitä niin, että se liikuttuu havaittaviin passioihin. Sillä sydän on niin hienovarainen ja aistiva, että se havaitsee pienimmätkin liikeyhdyskunnat ja vaikutelmat: ja näyttää siltä, että musiikki sen soluissa leikittelee elon- ja sielunhengillä, jotka ovat passioiden instrumentteja ja alkuunsaattajia. (Wright 2022, 170.)<sup>27</sup>

---

27 “The third maner more sensible & palpable is this, that the very sound it selfe, which according to the best philosophie, is nothing else but a certaine artificiall shaking, crispling, or tickling of the ayre (like as we see in the water crispled, when it is calme, and a sweet gale of wind ruffleth it a little; or when wee cast a stone into a calme water, we may perceiue diuers warbling naturall circles) which passeth thorow the eares, and by them vnto the heart, and there beateth and tickleth it in such sort, as it is moued with sensible passions. For as the heart is most delicat and sensatiue, so it perceiueth the least

Viimeisenä Wright huomioi, että musiikin aiheuttamat tuntemukset ovat niin moninaisia, että on mahdotonta erotella niitä toisistaan tarkasti. Kaiken lisäksi musiikin aiheuttamat lukemattomat erilaiset tuntemukset ovat erilaisia kaikilla ihmisillä riippuen heidän kompleksioistaan ja lähtökohdistaan. (Wright 2022, 171.)

### 2.3.4 Soiva ääni lääkeaineena

Musiikin ääni ymmärrettiin niin vaikuttavana substanssina, että sitä verrattiin usein jopa lääkeaineisiin (ks. edellä Ficinon esimerkkiä). Ääni oli niinkin materiaalisten ja konkreettisten tekijöiden kuin ruoan ja juoman ohella maailmaan kuuluva ärsyke, joka vaikutti ihmisen psykofyysiseen kokonaisuuteen hyvin materiaalisilla keinoilla. Uuden ajan alun ihmisillä lääketieteen harjoittajista koulutettuihin maallikoihin oli laajasti jaettu ja selkeä käsitys siitä, että musiikki oli kykenevä parantamaan ja toisaalta sairastuttamaan ihmisiä (Gouk 2001, 173).

Esimerkiksi Marsilio Ficino vertasi äänen toimintaa suoraan lääkekeitoiksi ja tuli siihen tulokseen, että äänen kyky vaikuttaa ihmiseen on jopa suurempi ja tehokkaampi kuin niiden:

Jos luonto toimii mitenkuten lääkkäreiden vaivalla sekoittamien yrtteikeitosten kautta, se toimii paljon välittömämmin äänen kautta, joka on täysin taipuisa ja mukautuvainen materiaali [- -]. (Ficino 1438–84, sit. Tomlinson 1993, 132.)<sup>28</sup>

Ficinon kolmiosaisessa *De Vita triplici* -tekstikokonaisuudessa (1489) ääni (musiikki) esiintyy moninaisten elämää ja terveyttä ylläpitävien asioiden, kuten ruoka-aineiden, yrttien, metallien, kivien, tuoksujen ja suotuisten astraalisten tilanteiden rinnalla (Ficino 1980).

---

motions and impressions that may be: and it seemeth that musicke in those celles playeth with the vitall and animate spirits, the onely instruments and spurres of passions.”

28 “If then nature acts in a congeries of herbs mixed with diligence and effort by doctors at an appropriate time, it acts much more suddenly in sound, an entirely supple and malleable material [- -]”

[– –] harmonian materia on puhtaampaa ja enemmän taivaiden kaltaista kuin lääkkeiden ainekset. Sillä se on ilmaa, lämmintä tai viileää, ja eräällä tavalla elossa, [– –] se ei vain kannan mukanaan liikettä ja affektia, vaan merkityksellistä mieltä, [– –] siis harmonia on täynnä henkiä [– –] (Ficino 1980, 161.)<sup>29</sup>

Jotkut musiikkikappaleet kantavat jopa meille säilyneissä otsikoissaan ajatusta musiikista lääkintänä. Kosketinsoittajan ohjelmistosta esimerkiksi Johann Jakob Frobergerin (1616–1667) pieni kappale *Plainte faite à Londres pour passer la melancolie* viittaa suoraan musiikin hoitaviin, lääkemäisiin ominaisuuksiin. Nykysoittaja ymmärtää luultavasti kappaleen nimen masentuneen olotilan reflektointina tai tavoitteena piristää mielialaa. Siihen se välillisesti johtaakin, mutta otsikon mukaisesti kappaleen soittamisen suoranainen, konkreettinen vaikutus on *passer la melancolie*, laittaa liikkeelle sydämen ympärille kerääntyneitä liiallista, paikoilleen jämähtänyttä mustaa sappea, joka haittaa terveyttä.

### 2.3.5 Sisäisten vaikutusten siirtäminen

Musiikin äänen synnyttämät ihmeelliset vaikutukset eivät syntyneet itsestään, vaan tarvittiin elävä ihminen tuottamaan musiikkia joko äänellään tai soittimen kautta. Jo Quintilianuksen retoriikasta periytynyt periaate kuului, että passioiden aiheuttamat kuohahdukset täytyy kokea itse, jotta niitä voisi siirtää toisille (Roach 1993, 24). Elonhenget synnyttivät fyysisen voiman, aallon, jonka myötä toisen ihmisen elonhenget saattoivat lähteä liikkeelle jopa etäisyyden päästä (Roach 1993, 45). Jos tällainen oli mahdollista suoraan elonhenkien kautta esimerkiksi visuaalisten impulssien tuottamana, miten voimallinen vaikutus olikaan, kun vaikutukset kulkivat fysikaalisten, kehoon tunkeutuvien ääniaaltojen mukana?

29 "[– –] this material of harmony is purer, and more like heaven itself, than material of medicine. For it is an air, warm or tepid, breathing, and to a certain extent living, [– –] not only bearing movement, and presenting an affect, but even bearing, as it were, a meaningful mind, [– –] Harmony, therefore, is full of spirit [– –]"

Musiikin esittäjälle oman itsen liikuttaminen oli vähintään yhtä tärkeä tehtävä kuin muiden liikuttaminen, eihän jälkimmäistä voinut olla ilman ensimmäistä (Haynes 2007, 175). Kun värähtelevä ilma sisälsi esiintyjän mielen-, kehon- ja tunteentilan, se läpäisi kuulijan kehon aiheuttaen siellä samankaltaisia muutoksia. Thomas Wright (1604) kuvasi omakohtaisen kokemisen tarvetta varsin yksiselitteisesti:

[– –] jos aiomme painaa passion jäljen toiseen ihmiseen, on välttämätöntä, että se on painettuna omaan sydämeemme: meidän äänemme, silmiemme ja eleidemme kautta muu maailma tulee läpäistyksi ja kokee meidän kokemamme affektin. Tästä syystä omassa rinnassamme sijaitsevan passion on oltava kaiken ulospäin suuntautuvan toiminnan lähde ja alkuperä; mitä kiihkeämpi on sisäinen liike, sitä voimallisempi on ulospäin suuntautuva vaikutus.<sup>30</sup> (Wright 2022, 174.)

Lorenzo Giacomini (1597) kuvasi keinoja, joilla runoilija saavuttaa voimallisia affekteja. Muusikoiden työskentely lienee ollut hieman samankaltaista. Giacomini kuvasi affektien synnyttämistä sisäisenä kykyinä loihittua esiin assosiaatiolla ja affekteilla ladattuja mielikuvia (Palisca 1985, 405). Giacominin mukaan runoilija saattoi päästä sisälle affektiin keskittyneen kuvittelun avulla (*la fissa imaginazione*) (Palisca 1985, 405–406). Silloin runoilija pystyi tuottamaan affekteja sydämestään, ei kylmästi ja ulkokohtaisesti. Runoilijan täytyi transformoitua tilaan, jossa hän on affektin valtaama, jotta hän voisi synnyttää samankaltaisia tiloja yleisössään. Giacominin mukaan affektin synnyttämä reaktio kuitenkin vaihteli sen mukaan, mikä oli ihmisen humoraalinen lähtökohta: nopeat ja ohuet nesteet tekivät ihmisestä taipuvaisen iloisten affektien vaikutuksille, kun taas sameat ja epäpuhtaat nesteet tekivät alttiiksi pelolle ja surulle. (Palisca 1985, 406.) Esiintyjän taitavuutta

---

30 ”Therefore if we intend to imprint a passion in another, it is requisit first it be stamped in our hearts: for thorow our voices, eies, and gestures, the world will pierce and thorowly perceiue how we are affected. And for this cause the passion which is in our breast, must be the fountaine & origen of al external actions; as the internal action in more vehement, so the externall perswasion will be more potent.”

kuvasi parhaiten se, miten hän pystyi pitämään yleisön ekstaattisessa otteessaan. Esimerkiksi 1500-luvun luutistin Francesco da Milanon kuvailtiin pystyvän liikuttamaan kuulijat tilaan, jossa kaikki aistit ja elonhenget olivat kerääntyneet korviin ja muut ruumiin- ja aistitoiminnot keskeytyneet, kunnes esiintyjä halutessaan palautti kuulijoiden aistit ja elonhenget omille paikoilleen (Johnson 2013, 51).

Tilanne, jossa musiikkia esitettiin, oli siis esiintyjien ja yleisön yhteinen asettuminen alttiiksi psykofyysisille liikutuksille. Se oli myötävärähtelyjen kenttä. Läsnaolijoiden välillä sijaitseva, esitystilanteen ja ääniaaltojen intensiivisyydestä tihentyvä ilma värisi ja kantoi elonhenkiä, ja ympäröivän maailman kanssa samoista aineksista koostuvat kehot värisivät sisäosiaan myöten.

### 2.3.6 Ihmisen ja kosmoksen suhde

Uuden ajan alun kosmologiassa ihmiskeho ja ympäröivä maailma koostuivat samoista aineksista (Paster 2004, 4). Musiikki sitoi kuunalisen maailman olentoa, ihmistä, kuunyliseen maailmaan monin tavoin. Boethius (480–524) oli vakiinnuttanut ajatuksen musiikista ennen kaikkea spekulatiivisena tieteenä, jolla oli vain vähän kosketusta käytännön säveltämisen tai musisoinnin kanssa. Hänen oppeihinsa perustui musiikin jako kolmeen tasoon: *musica mundanaan*, *musica humanaan* ja *musica instrumentalikseen*. *Musica mundana* tarkoitti sfäärien harmoniaa: taivaankappaleiden liikkumista radoillaan, elementtien suhteita toisiinsa ja esimerkiksi vuodenaikojen hitaasti sykkivää kiertoa. *Musica humana* tarkoitti tämän saman maailmankaikkeuden harmonian tapahtumista ihmiskehon ja -sielun mittakaavassa. Kumpikaan näistä ei ollut ihmiskorvin kuultavaa musiikkia, vaan spekulatiivista proportioiden harmoniaa. *Musica instrumentalis* oli ihmisen keino tuoda maailmankaikkeuden musiikki ihmiskorvin kuultavaan muotoon kosmoksen kanssa samoina lukusuhteina ilmenevinä intervalleina. (Bartel 1997, 11, 16.) Paitsi että mikro- ja makrokosmos koostuivat samoista ainesosista, ne toimivat samoin proportionaalisin, musiikiksi muunnettavin periaattein.

Ihmistä ja kosmosta yhdisti musiikin numeerisen olemuksen lisäksi myös musiikin yhteys henkiin. Musiikin värähtelevä ilma muistutti

substanssiltaan ihmisen henkiä, jotka taas linkittyivät kosmokseen siksi, että ne olivat aineeltaan lähellä eetteriä tai kvintessenssiä, *spiritus mundia*. Ihmisen hengille oli virkistävää ja parantavaa päästä yhteyteen spiritus mundin kanssa, mitä musiikki edisti. (Tomlinson 1993, 87–88.)

Ihmiskehossa nestemäisinä tapahtuvat passiot olivat itsessään luonnonvoimia, yhteydessä ympäröivän maailman tapahtumiin. Paster (2004) on kuvaillut jatkuvassa muutoksessa ja liikkeessä olevia, ruumiinnesteiden heilahduksina tapahtuvia passioita ihmistä maailmaan sitovina ilmiöinä. Hänen mukaansa passiot olivat keholle hiukan samaa kuin meret maapallolle. Kehonsisäinen ja -ulkoinen olivat jatkuvassa vastavuoroisessa vuorovaikutuksessa; nesteitä täynnä oleva keho oli huokoinen, vuotava ja jatkuvassa virtauksen tilassa. (Paster 2004, 19.)

### 2.3.7 1600-luvun alkupuolen uuden musiikin halu liikuttaa musiikilla

Edellä hahmoteltua affekti- ja passioymmärrystä vasten voi tarkastella 1500–1600-lukujen taitteen musiikillisen murroskohdan tavoitteita. Renessanssin humanismi siirsi musiikin painopisteen spekulatiivisen tieteen alueelta aistittavan alueelle, *quadriviumin* matemaattisten tieteiden joukosta *triviumin* retoristen ja kielellisten tiedon- ja taidonalojen joukkoon (Bartel 1997, 19). Musiikin humanistinen projekti tavoitteli erityisesti musiikin affektiivisuuden ja vaikuttavuuden vakavasti ottamista, voimistamista ja hyödyntämistä antiikin esikuvien mukaan. Sen ajan musiikin uusissa virtauksissa pohjavireenä olikin toisaalta uudelleen virinnyt kiinnostus passioiden fysiologiaan ja toisaalta musiikissa huomion siirtyminen aistittavan alueelle.

Antiikin kirjoitusten, mukaan lukien Galenoksen, uudelleen löytämisen ja käännöstyön myötä heräsi kiinnostus myös noiden tekstien aikaan soineeseen musiikkiin. Firenzen *camerata* perustettiin 1570-luvulla vaalimaan antiikin ihanteita uuden musiikin perustana. Sen halu perehtyä antiikin musiikkiin perustui huoleen aikalaismusiikin kyvystä toteuttaa tärkeintä tehtäväänsä, affektien ja passioiden synnyttämistä. Cameratan piirissä ajateltiin, että antiikin musiikin esikuvia seuraamalla voitaisiin tönä uusi musiikki hereille horroksesta, johon se oli Cameratan ajattelijoiden mukaan vaipunut.

Cameratan piirissä syntyikin vakavaa tutkimusta menneisyyden musiikista. Girolamo Mei<sup>31</sup> kirjoitti ensimmäisen varsinaisesti tieteellisen tutkimuksen antiikin kreikkalaisesta musiikista, neliosaisen kreikkalaista tonaalista järjestelmää käsittelevän *De modis musicis antiquorum* (1573). Laaja teos ei käsitellyt moodeja pelkästään teoreettiselta kannalta vaan kävi läpi myös niiden ilmaisulliset ja eettiset ominaisuudet: niiden kasvatuksellisen ja terapeutin käytön sekä yhteyden runouteen ja draamaan (Taruskin 2010). Hän päätyi tutkimuksessaan siihen, että antiikin musiikki oli aina yksiäänistä tai monofonista: kuorotkin laulettiin unisonossa ja mahdolliset soittimet kaksinsivat laulumelodioita.

Mei (1572, kirjeessä Vincenzo Galileille) perusteli käsityksensä antiikin musiikin monodisuudesta pääasiallisesti affekteista huolehtimisella:

Se, mikä minut vakuutti yksiäänisyydestä, oli havainto, että muinaisten musiikkia pidettiin arvokkaana keinona affektien liikuttamiseen, kuten todistavat useat kirjoittajien maininnat, ja kuten voi huomata siitä, että meidän musiikkimme sitä vastoin on kaikkea muuta, arkisesti ilmaistakseni. (Mei 1572, sit. Palisca 1989, 57.)

Mein radikaali yksiäänisyyden ajatus perustui siihen, että erilaiset säveltasot olivat luonnostaan kykeneväisiä liikuttamaan niiden itsensä kaltaisia affekteja: korkeat äänet kiihtyneitä ja kohotettuja, matalat nöyriä ja alhaisia, sekä keskialueen äänet tyyniä ja kohtuullisia affektin lajeja. Samoin erilaiset tempot synnyttivät itsensä kaltaisia affekteja kiihtyneestä veltoon. (Mei 1572, sit. Palisca 1989, 57–59.) Mein mukaan sävelten ja rytmien liikuttava voima heikkeni, jos niiden erilaisia ominaisuuksia sekoitettiin toisiinsa liikaa. Hän kritisoi aikansa polyfoniaa siitä, että se välittää kuulijalle yhtä aikaa täysin vastakkaisia sävelvaikutuksia, ja havainnollisti tilannetta pylvään vetämisellä köysillä yhtä aikaa eri suunnista, jolloin se ei kaadu suuntaan tai toiseen.

---

31 Mei oli klassinen filologi ja antiikin musiikkiin perehtynyt oppinut, jonka tietämys valui Cameratan musiikilliseen vaikutuspiiriin, esimerkiksi Vincenzo Galilein, Giulio Caccinin ja Jacopo Perin työhön.

Polyfoniassa erilaiset äänet ja rytmit sekoittuvat toisiinsa laimentaen kokonaisuuden kädenlämpöiseksi, vain korvaa miellyttämään kykeneväksi seokseksi. (Mei 1572, sit. Palisca 1989, 62.)

Yksiaänisyyden ideaali todellistui suosiossa, johon yksiaänisen, basso continuon säestämän laulun säveltäminen nousi. Radikaalin yksiaänisyyden sijaan Firenzen camerata vaikutti yleisemmin antiikin ideaalien soveltamiseen aikansa musiikkiin ja ajatukseen musiikin alisteisuudesta runoudelle. Camerata selkiytti musiikin tehtävää erilaisten passioiden aiheuttajana. Cameratan keskushenkilö, Giovanni de' Bardi kuvaili kirjeessään Giulio Caccinille (1578) antiikin musiikin ihmeellisiä vaikutuksia, *miracoli della musica*, ja listasi antiikin lähteissä esiintyviä esimerkkejä musiikista lääkkeenä:

Luemme, että Pythagoras paransi alkoholisteja, Empedokles hulluja ja Xenokrates joitakin pahan hengen vallassa olevia. Ja Plutarkhos kertoo, että Asklepiades paransi hourailevan sinfoniolla (sinfonian tarkoittaessa yksinkertaisesti laulun ja soitinäänen sekoitusta), ja kerrotaan että Ismenias paransi kihtiin, iskiakseen ja kuumeeseen sairastuneita. Gellius kirjoittaa, että niitä, joita piinasi iskiaan kihti, lääkittiin auloksen soinnilla, kuten myös niitä, joita oli purrut kyy. (de' Bardi 1578, sit. Palisca 1989, 110–111.)

1500–1600-lukujen taitteen musiikillinen murroskohta perustui siis suurelta osin juuri haluun voimistaa ja vahvistaa musiikin affektiivisuutta. Tuo affektiivisuus itsessään ei ollut vain laulettavien runojen tunnesisältöjen representoimista musiikillisten metaforien avulla, vaan vahvan, kokonaisvaltaisen voiman uudelleen käyttöön ottamista ja henkiin herättelyä.

*Paradyz*

*Olen festivaalilla Puolan maaseudulla sijaitsevassa luostarissa, joka toimii nykyään pappiseminaarina. Jokavuotinen elokuinen festivaali kestää 10 päivää, ja iltaisin on kaksi tai kolme konserttia, joista omien esiintymisteni lisäksi yritän kuunnella mahdollisimman monta, vaikka takana onkin yleensä jo kymmenen tunnin harjoituspäivä. Festivaalin muusikot esiintyvät omina yhtyeinään ja sekaisin toistensa kanssa, ja periodilla soitetaan ja lauletaan tauotta. Puolalainen yleisö ilmestyy jostakin ja kuuntelee tuntikausia musiikkia kyllästymättä ja väsymättä. Ollaan rajaseuduilla, kitukasvuisen maaseudun keskellä, ja luostarikirkon upeus on yllättävää. Kirkonmiehet ovat ennen festivaalia jotenkin de-sakralisoineet alttaritilan, jotta me, likaisia vitsejä viljelevät muusikot voisimme esiintyä siellä ja esittää muutakin kuin katolisen kirkon menoihin sopivaa musiikkia. Olen ihan poikki kaikesta soittamisesta ja kuuntelemisesta ja hiivin Profeti della quinta -laulu-yhtyeen konserttiin kesken kaiken, istun jonnekin reunapenkille. He esittävät Elam Rotemin johdolla ehkä jotain Monteverdin tai Salomone Rossin viisiäänistä madrigaalia. Doron Schleiferin sopraano on tarvittaessa täysin vibratoton, läpitunkeva, sinkkimäinen. Yhteen hitsautuneen laulu-yhtyeen sointi on voimallista ja tunnen kuinka ihokarvat nousevat pystyyn, jotain sulaa ja aukeaa. Istun siinä, suhteellisen lähellä esiintyjä, ja yhtäkkiä minulle valkenee aivan yksinkertainen asia: ennen kaikki musiikki kuultiin fyysisesti samassa tilassa. Ei ollut olemassa eikä kuviteltavissa musiikkia, joka ei vaatisi musiikkia tuottavan henkilön kehon läsnäoloa suhteellisen lähellä. Musiikki oli aina ääniaaltojen konkreettista liikettä hankauksen tai ilman halkoutumisen tuottamasta ihmisestä tai ihmis-soitin-hybridistä kohti korvia. Miten ohut onkaan se aikakerros, jossa musiikin voi edes ajatella jonakin aineettomana, kaiuttimesta tai korvanapista haluttaessa soivana ja tarvittaessa katkaistavana virtana. Miten helppoa on unohtaa musiikkiin tarvittava läsnä oleva ihmisruumis ja saman tilan jakaminen. Kun kuuntelen tuota laulu-yhtyettä, ymmärrän täysin esteettä ajatuksen musiikin materiaalisuudesta, sen kyvystä tunkeutua kehooni ja liikuttaa sen sisäosia. Tunnen, kuinka niin tapahtuu parhaillaan. (Muzyka w raju -festivaali, 2018.)*

## 3

## Kriittistä affektikeskustelua

Edellä olen kuvannut humoraaliopin perusteita, käsityksiä ihmiskehon toiminnasta ja musikaalisen äänen toiminnasta siinä päätyen affektien ja passioiden keholliseen olemukseen. Tässä luvussa nostan esiin muutamia esimerkkejä siitä, miten historiallisen musiikin affekteja ja passioita on viimeisten vuosikymmenien aikana sanallistettu tätä ohjelmistoa koskevassa tutkimuksessa. Wentzin (2010) analyysistä inspiroituen tarkastelen katkelmia seuraavista: Palisca (1981), Fadini (1987), Buelow (2001). Pohdin näissä katkelmissa esiintyvien muotoilujen mahdollisia vaikutuksia nykyajan HIP-esittäjien ymmärrykseen affekteista ja passioista.

Nykyinen HIP on elävä kulttuuri, joka on rakentunut pitkälti 1900-luvulla tehdyn musiikintutkimuksen varaan. Ilman HIP-liikettä pohjustavaa, valtavaa 1900-luvun tutkimustyötä ei olisi sellaista musiikinesittämistä, jonka parissa olen kasvanut ja kouluttautunut. Musiikintutkimuksen tuottamassa, jo itsessään historiallisessa tekstimateriaalissa on kuitenkin paljon kuvauksia affekteista ja passioista, jotka eivät ole täysin yhteensopivia edellisessä luvussa muodostetun affektiymmärryksen kanssa. 1600–1700-lukujen musiikin affekteja on 1900-luvun esittämiskäytännön oppaissa ja muissa tärkeissä teksteissä sanoitettu tavoilla, jotka heijastuvat edelleen elävän HIP-kentän praktiikoissa ja keskusteluissa. Affekteja saatetaan kuvata ”tunnekyllteenä”: musiikki koostuu retorisesta koodistosta, jonka purkamalla asiaa tunteva muusikko tai kuulija voi tunnistaa tai huomata – muttei kokea – nimettäviä tunnetiloja. Kuten seuraavassa todetaan, tunne- tai emotio-sanojen käyttö on jo itsessään hieman huonosti historiallisten affektien ja passioiden kanssa yhteensopivaa.

### 3.1 Affektit rationaalis-retorisina, representoituina ja tekstuaalisina

Affektien ja passioiden sitoutuminen luvussa 2 kuvattuun fysiologiseen perustaan rakentaa ymmärrystä niiden olemuksesta aistittuina ja ajallisina kokemuksina, jotka toteutuvat kehon ja mielen yhteen kietovina voimina. Monissa 1900-luvun esittämiskäytännön oppaissa, jotka perustuvat historialliselle tietämiselle, galenoslainen affektiteoria ei kuitenkaan ole saanut juurikaan jalansijaa.<sup>32</sup> Vaikka niissäkin affekteja ja passioita kuvataan ensisijaisen tärkeinä, perusteellinen pohdinta affektien ja passioiden olemuksesta ei ole aina mahtunut barokkimusiikkia käsitteleviin kirjoituksiin. Se, mitä affektit ja passiot ovat – miten ja missä ne toteutuvat – käy ilmi enimmäkseen implikaatioina.

Tästä esimerkkinä on Claude V. Palisca tärkeän lukukirjan *Baroque Music* (toinen painos 1981) esipuheen eräs paljon kertova sivulause. Palisca on edennyt tiivistetyssä esittelyssään affektiteoreettisoinnin myöhäisempien, kypsän 1700-luvun vaiheiden kuvaukseen, ja lopettaa lauseensa:

”– – käsillä olevan aikakautemme [barokin] lopulla Johann Mattheson vielä teoretisoi laajasti affekteista ja niiden representatioista musiikissa teoksessaan *Der vollkommene Capellmeister* (1739), mutta näillä main psykologia oli jo hylkäämässä tämän **tunne-elämää koskevan naiivin konseptin** ja siirtymässä kohti assosiaatio- ja hermojen aktiivisuusteorioita” (Palisca 1981, 4; oma korostus).<sup>33</sup>

32 Ks. myös Sarjala 2001: ”[uuden ajan alkupuolen m]usiikki siis määrittyi suhteen kautta, ei itsenäisenä aineksena tai alueena. Tässä valossa valtaosa modernin ajan musiikkiteestä näyttää yksipuoliselta. [- -] Kieli ja kategoriat, joilla tieteenekijät ovat musiikista puhuneet ja kirjoittaneet, ovat kehittyneet pääosin musiikin valmistamista, rakentamista ja sen ”omia” ominaisuuksia koskevan tiedonmuodostuksen pohjalta. Ihmiset ovat aina osanneet puhua ja keskustella eri musiikeista ja niiden aikaansaamista kokemuksista monin tavoin, mutta tutkijat ovat kelpuuttaneet vain harvat puhuvat arvovaltaisen tieteen kentille.” (Sarjala 2001, 16.)

33 “[ - ] Johann Mattheson at the end of our period in his *Der vollkommene Capellmeister* (The Perfect Musical Director, 1739) still theorized at length about the affections and their representation in music. But by now psychology was turning away from this naive concept of emotional life toward theories of association of ideas and nerve activity.”

Mikäli ymmärrän oikein, Palisca tulee viitanneeksi naiivilla konseptilla koko affektien ja passioiden toimintaa pohjustavaan vuosisataiseen ymmärrykseen kehosta. Millainen vaikutus tällaisilla ohimenevillä sivuutuksilla lienee ollut HIP-muusikkosukupolvien affektiymmärrykseen? Ajatus naiivista konseptista sisältää sen implikaation, että menneisyyden ihmisten käsitykset omista kehoistaan ja tunteistaan olisivat olleet omiimme nähden kehittymättömiä, ja siten seikkoja, jotka voimme sivuuttaa vanhentuneina ja musiikin kannalta epäolennaisina. Paliscan lause tuntuu (ehkäpä tahattomasti) välittävän ajatusta, että musiikki puhuu ”universaalia” kieltä, jolla on itseisarvo, vaikka menneisyyden ihmiset olisivatkin olleet kyvyttömiä kokemaan asiat yhtä monimutkaisesti kuin me.

1980- ja 1990-lukujen historialliseen tietämiseen perustuvassa vanhan musiikin esittämiskulttuurissa on ollut havaittavissa yleistys, että barokkimusiikiksi kutsutun musiikin suhde tunteisiin tai affekteihin olisi representatiivinen, kategorisoitu ja ei-henkilökohtainen. 1900-luvun jälkipuoliskon musiikkitieteessä 1600-luvun musiikin affektit esitettiin usein musiikin tekstuaalisiin ominaisuuksiin, kuten kirjoitettuihin retoriisiin kuvioihin, sitoutuneina. Sellaisina ne näyttivät tuottavat musiikkiin koodistoa, joka vaatii rationaalista purkamista. Näin esitettyinä affektien olemus oli sidoksissa ensisijaisesti nuottitekstiin ja sen analyysiin. Cembalisti, joka harjoittelee Frescobaldin toccatoja, saa lukea tällaisesta analyysistä vaikkapa Emilia Fadinin (1987) artikkelista *The Rhetorical Aspect of Frescobaldi's Musical Language*:

Ensimmäinen huomioon otettava asia 1500–1600-lukujen taitteen musiikkia lähestyttäessä on sen ensisijainen päämäärä: ihmisen tunteiden ja passioiden välittäminen ja kommunikointi. Tämä tavoite vaatii täsmällistä symbolien systeemiä, jonka organisointia varten muusikot kääntyivät kirjoitetun kielen ja oratorion, erityisesti retoriikan mallien puoleen. [– –] Esiintyjän vastuulla on purkaa monimutkainen, signaaleista ja musiikillisen kielen säännöistä koos-

tuva koodi, jonka kautta voidaan tavoittaa opiskeltavan säveltäjän ajatus. (Fadini 1987, 284–285.)<sup>34</sup>

Seuraavan, yllä olevaa tekstikatkelmaa koskevan tarkastelun tarkoituksena ei ole väheksyä retorisen analyysin työtapaa tai analyyttistä työskentelyä itsessään. Tarkoituksena on pikemminkin nostaa esiin se, mitä kyseisessä tekstikatkelmassa tullaan sanoneeksi affektien olemuksesta. Myös Fadinin tekstistä välittyy, että tunteet (tässä *sentiments*) ja passiot ovat 1600-luvun musiikin tärkein seikka. Hän kirjoittaa, että niiden välittäminen (*transmission*) ja kommunikointi (*communication*) ovat sekä sen ajan muusikon että nykyesittäjän tärkein päämäärä. Sanavalinnat ovat kertovia: affektien välittäminen ja kommunikointi yhdistyvät niiden kuvailuun ja representoimiseen, eivät niinkään aistimiseen ja kokemiseen. Onko esittävän muusikon tärkein päämäärä esityksellään kertoa, millaisia tunteita säveltäjä on musiikkiin rakentanut, vai kokea ja herättää niitä? Fadinin mainitsemat symbolien systeemi (*system of symbols*) ja kirjoitettu kieli (*literary language*) liittyvät musiikin tekstuaaliseen ulottuvuuteen, musiikin olemiseen nuottitekstinä ja siihen mahdollisesti sitoutuneena laulutekstinä. Koodin purkaminen (*to decipher a complex code*) on akti, joka suoritetaan rationaalisella tasolla nuottikuvaa tutkittaessa, ja tuntuu olettavan dekodoinnin kykyä myös musiikin kuulijalta. Ja lopuksi, säveltäjän ajatuksen saavuttaminen (*to reach the thought of the composer*) on autenttisuusajatteluun viittaava tavoite, joka olettaa ”alkuperäisen” musiikin ensisijaisuuden.

1600-luvun alun musiikin ”ensisijainen päämäärä” näyttäytyy täten nykyesittäjälle ensisijaisesti tekstuaalisena tehtävänä, ja musiikin sisältämien tunteiden, affektien ja passioiden ”kommunikointi” rationaalisena prosessina, jossa dekodattu sisältö voidaan tunnistaa ja

---

34 ”The first thing to be considered when approaching the musical language of the late 1500s and early 1600s is its principal objective: the transmission and communication of human sentiments and passions. This aim required a precise system of symbols; and for their organization, musicians turned to the models of literary language and oratory, principally rhetoric [- -] The responsibility of a performer is therefore to decipher a complex code (signals, rules of the musical language) with which to reach the thought of the composer one intends to study.”

tulkata. Tällainen retorisi-analyyttinen prosessi implikoi sitä, että affektien olemus on yhtä lailla tekstuaalinen. Sivuun jää kysymys siitä, miten affektit vaikuttavat ihmiseen. Vaikka koodinpurku olisi suoritettu kuinka hyvin, musiikin esittäjälle jää kysymys, *mitä* affekti on ja *missä* se tapahtuu.

Huilisti-tutkija Jed Wentz erittelee väitöskirjassaan (2010) joidenkin 1900-luvun musiikintutkimuksen luomien asenteiden vaikutusta aikamme HIP-liikkeen affektiiymmärrykseen. Hän tarkastelee kriittisessä valossa George J. Buelow'n lausuntoja erilaisissa vaikutusvaltaisissa musiikkijulkaisuissa, kuten *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* -tietosanakirjassa (2001), joilla voidaan katsoa olevan vaikutusta laajaan lukijakuntaan, varsinkin HIP-kentän monilla eri tasoilla. *The New Grove* on nykyään saatavilla myös verkkoversiona, joten se tavoittaa edelleen todella laajan yleisön. Se on luultavasti useille barokkimusiikkiin tutustuville ensimmäinen kosketus käsitteistöön ja näin luo oletuksia, jotka ohjaavat myöhempää tiedonmuodostusta.

Buelow kirjoittaa affektioppia koskevassa *The New Groven* artikkelissaan (2001), että saksalaisten musiikintutkijoiden kehittämällä affektioppi-termillä kuvataan barokkimusiikissa ”kreikkalaisista ja latinalaisista retoriikan ja oratorion opeista periytyvää esteettistä konseptia”<sup>35</sup> ja

[– –] tästä retorisesta terminologiasta musiikinteoreetikot 1500-luvulla, mutta erityisesti 1600–1700-luvuilla lainasivat käsitteistön sekä monia muita analogioita retoriikan ja musiikin välillä. Affektit olivat siis rationalisoituja tunnetiloja tai passioita.<sup>36</sup> (Buelow 2001, ks. myös Wentz 2010, 67–68.)

---

35 ”[A]n aesthetic concept originally derived from Greek and Latin doctrines of rhetoric and oratory”

36 ”[I]t was from this rhetorical terminology that music theorists, beginning in late 16th century, but especially during the 17th and 18th centuries, borrowed the terminology along with many other analogies between rhetoric and music. The affects, then, were rationalized emotional states or passions.”

Buelow'n kuvaus affekteista *rationalisoituina* tunnetiloina näyttäytyy galenistisen affektiteorian kautta tarkasteltuna lisäselityksiä vaativalta. Wentz esittää, että Buelow saattaa tarkoittaa sanalla ”rationalisoitu” aikakauden musiikkiteksteissä tyypillistä tapaa esittää seikat listoihin ja kategorioihin järjestettynä ja esimerkiksi vastakohtapareiksi järjestettynä. Näin ymmärrettynä väite ei sinällään koskisi musiikin affektien luonnetta vaan ainoastaan niiden esitystapaa kirjallisissa lähteissä. ”Rationalisoitu”-sanana voidaan kuitenkin ymmärtää viittaavan affekteihin ei-tosina, ei-koettuina, intellektuaalisina, rationaalisesti koettuina tunteen abstraktioina, ja Wentz arvioi, että juuri tällaista ymmärrystä se on tullut vanhan musiikin esittämisen kentällä luoneeksi. (Wentz 2010, 68.)

Toisena Buelow'n artikkelikatkelman ongelmallisena kohtana Wentz nostaa esiin affektien suoraviivaisen liittämisen retoriikan perinteeseen, sillä siten Buelow tulee ohittaneeksi musiikin affektiteorian paljon perustavanlaatuisemman kytköksen fysiologiseen perustaan. Erityisen ongelmallisena ja väärään suuntaan lukijaa ohjaavana Wentz pitää ”esteettisen konseptin” leimasinta, sillä galenistisen affektiteorian vuosisatainen tarkoitus ja merkitys tuskin oli esteettinen, vaan pikemminkin lääketieteellis-filosofinen. (Wentz 2010, 68.)

Buelow väittää samassa artikkelissa myös, että 1600–1700-lukujen musiikissa suurin osa sävellyksistä tai teoksen itsenäisistä osista ilmaisi vain yhtä affektia. (Buelow 2001).<sup>37</sup> Paitsi oman muusikon kokemukseni kannalta, myös galenistisen affektiopin valossa pidän väitettä ongelmallisena erityisesti 1600-luvun alkupuolen musiikin osalta. Ajatus yksittäisestä, erillisestä affektista olettaa affektit rajatuiksi ja siten ihmisen sotkuisesta kokemuksesta irrotetuiksi<sup>38</sup>. Rajattu affekti

37 ”[- -] most compositions (or, in the case of longer works, individual sections or movements) expressed only a single affect”.

38 Kirjeessään Alessandro Striggiolle vuodelta 1627 Monteverdi kuvasi Licorin roolin esittäjältä vaadittua kykyä vaihdella affektia hyvin äkkiä. Vaihtelun tuli tapahtua aina kulloisenkin sanan, ei kokonaisen lauseen, merkityksen mukaan. (Stevens 1995, 315.) Seuraavassa kirjeessä Monteverdi kirjoitti äkillisestä vaihtelusta myös harmoniassa, jossa tarmokkaat ja meluisat sekä hellät ja pehmeät harmoniat vaihtelivat yhtäkkiä tekstiä tukien (Stevens 1995, 336).

synnyttää mielikuvan staattisesta laatikosta, ehkäpä juuri kyltistä, johon tunteen nimi on kirjoitettu ja joka nostetaan näkyville, kun tunne on tarkoitus huomata (ei suinkaan kokea).

Tällainen ajatus ei sovi yhteen galenismin affektikäsitteiden kanssa. Humoraalipatologiassa tunnetiloihin sidoksissa olevat nesteet, joita musiikin affektit liikuttivat, eivät koskaan olleet ”puhtaita”, vaan sekoittuivat toisiinsa eri tavoin, ja lukemattomat erilaiset sekoitussuhteet olivat mahdollisia. Elonhenkiä kuljettava, jatkuvasti virtaava veri sisälsi vaihtelevia määriä muita nesteitä, ja ruumiin affektiiviset prosessit olivat liukuvia, vailla selkeitä ääriä. Miksi siis musiikissa pyrittiin yhden puhtaan, sekoittumattoman affektin ilmaisuun? Onko galenistisen affektiteorian valossa ylipäätään mahdollista puhua *ilmaisusta*, kun musiikki on materiaaltaan ja substanssiltaan samaa ainetta kuin kehon sisäiset elonhenget, jotka toimivat kehossa affektiivisesti?<sup>39</sup>

*The New Groven* Rhetoric and Music -artikkelin osiossa *Affect* Buelow kirjoittaa seuraavaa:

Täytyy korostaa, että musiikin säveltäminen affektin määrittämällä tyylillisellä ja ilmaisullisella yhtenäisyydellä oli rationaalinen ja objektiivinen akti, eikä verrattavissa 1800-luvun sävellyspraktiikoihin, joissa tavoiteltiin spontaania emotionaalista luovuutta ja yhtäläistä spontaania emotionaalista reagoitua yleisön taholta. Barokin säveltäjä käytti käsityötaitoaan suunnitellakseen jokaisen teoksensa, teoksen jakson tai osan affektiivisen sisällön, ja hän odotti yleisön vastaanoton olevan yhtä lailla rationaalisesti musiikin sisältöön suhtautuva. (Buelow 2001; ks. myös Wentz 2010, 68–69.)<sup>40</sup>

39 Ymmärrän ajatuksen puhtaasta, rajatusta affektista paremmin myöhäisemmän barokkimusiikin suhteen: mekanistisen luonnontieteen ja kaikenlaisen ensyklopedismin kehityksessä 1600-luvun lopulta lähtien musiikissakin voi havaita näitä piirteitä.

40 ”It needs to be stressed, however, that to compose music with a stylistic and expressive unity based on an affect was a rational, objective concept, not a compositional practice equatable with 19th-century concerns for spontaneous emotional creativity and equally spontaneous emotional responses on the part of an audience. The Baroque composer planned the affective content of each work, or section or movement of a work, with all the device of his craft, and he expected the response of his audience to be based on an equally rational insight into the meaning of his music.”

Edellä on käsitelty omakohtaisen kokemuksen ideaaleja 1600-luvun musiikkia koskevissa kirjoituksissa, jotka jo itsessään asettavat tämän katkelman kyseenalaiseksi. Nähdäkseni Buelow'n tulkinta liittyy myös emootio (*emotion*)-sanan historiaan ja sen käyttöön historiantutkimuksessa.<sup>41</sup> Sanan vanha assosioituminen sosiaalisen kontrollin tai itsehillinnän puutteeseen teki siitä 1800-luvun romantiikan kapinaan ja yksilönvapautteen sopivan tunnetermin (ks. Simons 2017, 36–38), mutta yleisterminä se ei sovellu 1600-luvun tunteiden kuvaamiseen samalla tavoin kuin affekti ja passio. Siksi Buelow'n tekemä rinnastus 1800-luvun ja barokin musiikin ”emootioiden” välille ei tunnu asianmukaiselta.

Onko niin, että joidenkin 1900-luvun barokkimusiikin tutkijoiden kielenkäytössä sana emootio on painottunut merkitsemään romantiikan kautta käsitettyä musiikin tunteellisuutta, joka tietenkin on erilaista (vaikka tuskin ”spontaanimpaa”, henkilökohtaisempaa tai voimakkaampaa) kuin barokkimusiikin, ja sana affekti on väritynyt rationaalis-retoris-esteettisesti niin, että sen fysiologinen perusta on jäänyt varjoon? Seurauksena on ollut, että ajoittain joudumme puolustamaan 1600-luvun musiikin affektien totuudellisuutta myöhempien vuosisatojen oletusarvojen ja eri tavoin motivoituneiden tulkintojen kautta.

### 3.1.1 Tunne (*emootio*)-käsitteen rajoitteet

Musiikin affektit esitettiin 1900-luvun tutkimuksessa ja nykyäänkin usein synonyyminä tunteille, tunnesisällöille tai tunnetilojen representaatioille. Tunne-sana (*emootio*) ei kuitenkaan kata kaikkea sitä, mihin affektit ja passiot viittaavat. Tunteiden historian tutkimus onkin viime vuosikymmeninä nostanut esiin tarpeen yrittää ymmärtää tunteita koskevaa termistöä tarkemmin, oman aikamme oletuskerroksia purkaen (ks. esim. Boddice 2022, 21; Trigg 2017, 11).

Emootio-sana alkoi muistuttaa nykymerkitystään vasta 1600-luvun loppua lähestyttäessä.<sup>42</sup> Sanan juuret ovat latinankielisissä käsitteissä *moveo*, *moveo* tai *ex-motio*, joiden merkitys on viitannut pois päin

---

41 Emootio-sanan historiasta ks. Broomhall 2017.

42 Esimerkiksi Florion italian sanakirja vuodelta 1611 ei lainkaan sisällä sanaa *emozione*.

liikkumiseen, häiritsevään liikkumiseen tai agitaatioon ja yhdistynyt tyypillisimmin yhteiskunnallisiin levottomuuksiin, myllerryksiin tai sotatilaan (White 2017, 33). Italian kieleen sana *emozione* vakiintui vasta 1700-luvun alussa (Simons 2017, 36). Emootion tai tunteen käsitteet eivät käänny suoraan tunnetiloja kuvaavalle kielelle, jota käytettiin 1600-luvulla ja sitä edeltäneenä aikana. Sen sijaan sanastoon, joka kuvasi tunnetiloja tai niihin liittyviä reaktioita, kuuluivat affektin ja passion lisäksi kehontoimintoja, reaktioita, haluja ja aistimuksia kuvaava käsitteistö sekä humoraalioppiin liittyvä termistö. Siten affektin ja passion käsitteet pitivät sisällään kehollistuneen, aistillisen: kielellistymisen ja tietoisien tason ulkopuolelle jäävän. Niillä oli sisäänrakennettu yhteys kehon fyysisiin tapahtumiin (White 2017, 33).

Jos historiallisten tekstien affekti- tai passio-sanat käännetään tunteiksi, jää peittoon paitsi niiden suora yhteys keholliseen ja tiedostamattomaan, myös niiden jakautuminen suuntautuviksi voimiksi. Affekti ja passio ovat saman prosessin osasia, mutta kuitenkin perimmäisiltä merkityksiltään erilaisia. Affekti on peräisin latinan *afficere*-verbistä, joka tarkoittaa vaikuttamista. Sana passio juontuu kreikan sanasta *pathos*, joka yksinkertaisimmillaan tarkoitti vaikutetuksi tulemisen tilaa. Latinan *patior* tarkoittaa kärsimistä, ja passion käsitteellä onkin yhteys myös negatiiviseen, haitalliseen ja vaaralliseen vaikutuksen alaisena olemiseen. Sanalla on etymologinen yhteys passiivisuuteen, jossa ulkopuolinen vaikuttaja tekee jotakin jollekin, joka on pathoksen tilassa. (Knecht 2017, 49.) Sanaa passio voi siis pitää vastaparina sanalle aktio, kuten pääluvussa 2 on jo todettu. Affektiin liittyikin ajatus aktiivisuudesta; affektin aiheuttamat fysiologiset muutokset, joihin kuului elonhenkien ja kehon nesteiden liikahduksia, synnyttivät passion, jolle ihminen ei voinut paljoakaan.

### 3.2 Affektit, autenttisuuden käsite ja HIP

HIPin perustana oleva tutkimus on koko olemassaolonsa ajan tunnistanut vanhan musiikin affektit ja passiot sen keskeiseksi tekijäksi. Kuten edellä on kuvattu, niiden sanoittaminen on ollut sidoksissa omaan aikaansa. Nostan tässä esiin HIPin filosofista taustaa nimenomaan au-

tenttisuusajattelun osalta, sillä ajattelen sen linkittyvän kysymyksiin affektin olemuksesta. HIP syntyi halusta esittää musiikkia, jonka esitystraditio on katkennut, ja sen yhtenä tavoitteena on ollut kokonaan kadonneiden kokemusten herättäminen henkiin – ja affektit sekä passiot sijoittuvat nimenomaan kokemuksen alueelle.

HIP-liike kehittyi 1900-luvun alkupuolella reaktiona romantiikan ja modernin musiikin esittämiskäytäntöihin. Sen pyrkimyksenä oli esittää romantiikan aikakautta vanhempaa musiikkia ja erilaisten alkuperäislähteiden avulla kurkottaa kohti sitä, miltä musiikki oli syntyäkanaan kuulostanut. 1960-lukuun mennessä HIP muodostui elinvoimaiseksi musiikkikulttuuriksi, joka synnytti filosofista debattia *autenttisuuden* käsitteestä ja säveltäjien intentioiden tutkimisesta (Butt 2002, 3).

Autenttisuuden käsitettä teoretisoi esimerkiksi Peter Kivy (1995), joka jaotteli sen neljään lajiin:

1. autenttisuus uskollisuutena säveltäjän intentiolle
  2. autenttisuus uskollisuutena säveltäjän aikakauden esittämiskäytännölle
  3. autenttisuus säveltäjän aikakauden soivana äänenä
  4. autenttisuus esiintyjän omana alkuperäisenä itsenä.
- (Kivy 1995, 7.)

HIP-liikkeen vielä 1980-luvulla varsin tiukka autenttisuuden tavoittelu tarjosi Kivylle maaston alkuperäisyyden ja siihen liittyvän mahdollisuuden filosofiseen tarkasteluun. Kivyn ja esimerkiksi Richard Taruskinin (1995) pohdinnoilla HIPin filosofisista lähtökohdista olikin vaikutusta HIP-liikkeen itseymmärrykseen. 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä HIP suuntautui kohti elävää musiikkikulttuuria, joka perustuu paitsi historiallisista lähteistä kerrytettyyn tutkimustietoon, myös opettajalta oppilaalle välittyviin korvakuulolta siirtyviin soitto- ja laulukäytäntöihin.

### *3.2.1 Autenttisen kokemuksen ongelma*

Ajattelen, että historialliseen tietämiseen perustuvassa esittämisessä kurkotetaan kohti peruuttamattomasti kadonnutta affektiivista koke-

musta, ja sen tuotos on musiikkiesitys: kehollinen tapahtuma nykyhetkessä. HIPin muodostama jännite historiallisuuden ja nykyhetken välille tiivistyy Kivyn (1995) esittämässä *autenttisen kokemuksen ongelmassa*.

Kivyn mukaan *autenttisen kokemuksen ongelma* on se paradoksi, että aikoinaan vanha musiikki kuulosti uudelta, ei vanhalta. Vaikka voisimmekin ihmeellisesti tuottaa aivan 1600-luvun tavalla soivan version 1600-luvun musiikkikappaleesta, esittämällä sen tänään HIP-yhteyteen sijoittuvassa konsertissa välitämme ennen kaikkea historiallisuutta, emme uutuutta. Kokemus uutuudesta olisi lähempänä ”alkuperäistä” kokemusta, mutta sen sijaan, kuten Peter Kivy on eritellyt, mitä ”alkuperäisempää” ääntä tavoittelemme, sitä enemmän välitämme ”historiallisuutta”. (Kivy 1995, 69–71.)

Klassinen musiikkikulttuuri on Kivyn mukaan täynnä historiallisuutta (Kivy 1995, 69). Konserttiohjelmat rakentuvat valtavirrankin konserttiohjelmistossa historiallisen musiikin varaan niin, että konsertissa kävijä ei voi välttää musiikin historian läsnäoloa. Kivyn mukaan me kuulemme musiikissa historiallisuutta, kun taas esimerkiksi 1600-luvun ihmiset kuulivat musiikin uutena; he eivät voineet kuulla mitään historiallisuuden kvaliteetteja, koska ei ollut olemassa menneisyyden musiikin esittämisen kulttuuria.<sup>43</sup> Kivylle HIP edustaa historiallisuuden kuulemisen kulminaatiota, sillä HIP-esittämisen asetelmassa on ääneen lausuttuna kuultavan musiikin suhde historiaan ja historialliseen tietämiseen. (Kivy 1995, 69, 231.)

Kivyn mukaan tämä ongelma liittyy hänen kolmanteen autenttisuuden lajiinsa, kysymykseen autenttisuudesta uskollisuutena alkuperäiselle äänelle. Siinä hän huomaa kaksi alalajia: 1. fyysisesti ääniaaltoina soinut alkuperäinen ääni (*sonic authenticity*) ja 2. aistikokemuksessa soinut ääni (*sensible authenticity*) (Kivy 1995, 49–50, 197–198). Niinpä kysymykseen, mitä voisi olla 1600-luvun autenttinen ääni, on kaksi vastausta: 1. mahdollisimman samanlaisilla soittimilla, samanlaisilla kokoonpanoilla

---

43 Vai ajattelivatko Firenzen cameratan osallistajat yhteisön musiikkiesitysten tuovan korvin kuultavaksi antiikin draamojen soivaa todellisuutta? Rohkenen arvella, että musiikki kyllä ajateltiin uudeksi, mutta sen kyky affektoida oli ammennettu menneisyyden musiikkia koskevista käsityksistä.

ja esittämisen tavoilla tuotettu ääni tai 2. tuon ajan ihmisen kokemusta äänestä vastaava kokemus, jonka täytyisi olla hyvin erilainen kuin meidän ja ennen kaikkea ei-historiallinen; tuon ajan musiikin kuuleminen ilman tietoisuutta sen historiallisuudesta (Kivy 1995, 70).

Kivyn mukaan esittäjän tehtävänä on muokata tätä kuulemisen tapaa; esittäjän valinnat vaikuttavat siihen, mitä esitys tuo esille suhteessa historiallisuuden näyttäytymiseen musiikkiesityksen osana (mts. 77). Kivyn mielestä ei välttämättä ole mahdollista tavoitella molempaa edellä mainittua äänen autenttisuuden alalajia samassa esityksessä, sillä HIP-esitys vahvistaa nimenomaan historiallisuuden kvaliteettia ja siis jopa estää kokemukselliseen autenttisuuteen kurkottamisen (mts. 78). Kivyn mukaan HIP-esitys tulee näin esittäneeksi enemmänkin mediumiaan, historialliseen tietämiseen perustuvaa esittämistä, kuin musiikkia (mts. 231).<sup>44</sup>

Ajattelen, että tällaisesta historiallisuuden välittymisestä voisi käyttää käsitettä *historiallisuuden affekti*. Vanhan musiikin esityksessä musiikki kenties koskettaa ja vaikuttaa herättämällä mielikuvia menneisyydestä, epookista. Esityksessä voi käydä niin, että nämä historiallisuuden affektit muodostavat (turvallisen?) kerroksen kuulijan ja kuultavan väliin ja peittävät alleen muita musiikin affekteja, jotka voisivat vaikuttaa kuulijaan historiallisuuden ohi. Toisin kuin Kivy, en ajattele, että erityisesti HIP-esittäminen olisi tuomittu välittämään ensisijaisesti historiallisuuden affektia. Pikemminkin vanhasta musiikista voidaan HIP-liikkeen kehittämien keinojen avulla kaivaa sellaisia tehoja, jotka mahdollistavat monipuolisten, voimakkaiden affektien pääsyn historiallisuuden affektin läpi. Se vaatii mielestäni kuitenkin esittämisen, konsertoimisen tavan huolellista miettimistä. Ajattelen, että äänen kahden autenttisuuden lajin, soivan autenttisuuden ja aistitun autenttisuuden, tavoittelu sinällään ei ole mielekäästä; ongelma ei ole ratkaistavissa. Kuten myöhemmin kuvaan, HIP voi kuitenkin tehdä

---

44 Myös "pastness of the past" joka on alkujaan T. S. Eliotin ilmaus. "[...] historical reconstruction of Messiah can only evoke the pastness of the past, and will therefore appeal not to the esthetic sense but merely to antiquarian curiosity [...]", Taruskin 1995, 57.

tämän ongelman muodostamasta jännitteestä ja kerroksellisuudesta yhden esittämisensä sisällön.

### *Ketsuppia*

*Oma suomalainen HIP-sukupolveni on 1980-luvulla Euroopassa opiskelleiden, useimmiten aikuisiällä HIPin piiriin tulleiden muusikoiden perillinen. 1990- ja 2000-luvuilla, omina opiskeluaikoinani, autenttisuus-käsite oli jo kerännyt ympärilleen niin paljon nukkaa ja pölyä, että sanaan viitattiin lähinnä epäilevään sävyyn. Jotenkin se kuitenkin vaani kaiken taustalla.*

*Jotkut (usein miespuoliset) liiderit tai opettajat käyttivät varmalla otteella lauserakennetta ”Bach/Händel/joku muu suurmies ajatteli, että...”. Mahtoivatko sukupuoli ja auktoriteettiasema tosiaan antaa kyvyn aikamatkustaa kuolleen henkilön päähän sisään? Sain allergian ”suurmies ajatteli”-lausetta kohtaan. Vaikka lähteet kiinnostivatkin minua, viime kädessä musiikin ytimiin pureutumista ja omaa soittotavan etsintää ei tuntunut motivoivan mahdollon ”oikeiden” ratkaisujen hakeminen aikakoneella. Mietin: eihän me nyt voida soittaa niin kuin ne soitti koska me ollaan eletty ihan eri todellisuudessa, syöty ihan eri ravintoa, meissä on mikromuovia ja antibiootteja... jos olisin elänyt silloin, tässä sukupuolessa ja tällä maantieteellisellä alueella, olisi äärimmäisen epätodennäköistä, että ikinä olisin koskenutkaan mihinkään cembaloon, vaan kuokkinut peltoa ja synnyttänyt hengenvaarallisesti. Ehkä naisen kehossa eläminen tekee ajatuksen menneisyyden ihmisten nahkoihin astumisesta jo lähtökohtaisesti kitkaiseksi.*

*Opiskeluaikoinani autenttisuus oli hankala sana, joka oli mahdollista työntää syrjään ja unohtaa käytännön työskentelyssä. Oli kuitenkin selvästi olemassa joitakin rajoitteita, hyviä tapoja, historian kunnioitusta: tutut vanhan musiikin opiskelijat kysyivät yhdessä harjoitellessaan usein kysymyksen ”saako näin tehdä?” viitaten historiallisten lähteiden antamaan oikeutukseen. Muistan kuulleen muutamia kertoja jonkun vanhemman sukupolven kunnianarvoisan edustajan käyttävän kielikuvaa ”lisätä ketsuppia musiikin päälle” tarkoittamaan nuottitekstiä ja historiallisia lähteitä kunnioittamattomana, ilmeisesti liian persoonallista esitystä. Jokin autenttisuuden ihanne vaikutti siis kuitenkin olevan olemassa, jokin raja, jota ei ollut suotavaa ylittää. Tämä autenttisuus tuntui kohdistuvan nimenomaan musiikin säveltä-*

*jän tahtoon ja sävellyksen soimiseen sen sävellysaikana, mistä kummastakaan ei tietenkään ole saatavilla luotettavaa tietoa.*

*Niinpä vanhan musiikin opiskelu sisälsi jatkuvasti tietyn jännitteen historiallisen tietämisen ja nykyhetkessä tapahtuvan soittamisen välillä. Omalle työskentelylleni tuon jännitteen kanssa eläminen on ollut lopulta positiivinen, taiteellista ajattelua eteenpäin sysäävä tekijä. Se on saanut kysymään: Mitä HIP tekee? Mitä oma työskentelyni HIP-yhteisöön kasvaneena cembalistina tekee; millaisia taidetevoja tästä maaperästä nousee nykypäivänä?*

### 3.3 Affektenlehrestä affektiteoriaan

HIP-liikkeen luomaa vanhan musiikin esityskulttuuria on leimannut voimakkaasti käsitys affektien järjestymisestä *affektiopiksi* (*Affektenlehre*). Affekteista kirjoittaminen onkin eri aikoina houkutellut niiden esittämiseen erilaisina järjestelminä. HIP-liikkeen käytössä *affektioppi* juontaa juurensa 1900-luvun alun saksalaisesta musiikinhistoriaa ja estetiikkaa koskevasta kirjallisuudesta. Termi esiintyi ensimmäisen kerran Hermann Kretschmarin artikkelissa *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre* vuodelta 1911 (Bania 2021, 1).

Affektioppi-termi on siis luotu vanhan musiikin liikkeen alkuhämärissä, ja se on saavuttanut merkittävän osan liikkeen kehityksessä. Termin käyttö rakentaa mielikuvia yhtenäisestä historiallisesta affektijärjestelmästä. Passioiden ja affektien järjestely listoiksi olikin antiikista lähtien yleinen tapa esittää ne kirjallisesti. Mitään yhtenäistä järjestelmää ei barokiksi nimettynä musiikin ajanjaksona, eikä muulloinkaan, kuitenkaan ollut. 1600-luvun passioiden ja affektien läheisempi tarkastelu ei tuota käsitystä siitä, että silloisten ihmisten suhde affekteihin ja passioihin olisi ollut järjestyneempi, selvärajaisempi tai kategorisoidumpi kuin meidänkään.

Affektioppi-ajattelun laaja levinneisyys lienee vaikuttanut suuresti siihen, että edelleenkin barokkimusiikin yhteyteen kuvitellaan jokin tiukka tunteidenhallintajärjestelmä tai koodisto, jonka avulla

yleistettyjä tunteita voi tunnistaa musiikista tai nuottikirjoituksesta. Affektiopin käsite, sikäli kuin se viittaa *Affektenlehren*, ei sovellu sellaisenaan tämän tutkielman hahmottelemaan käsitykseen 1600-luvun musiikin affekteista. Affektin käsitteen laajentumisen ja syvenemisen sijaan affektioppi implikoi rajattuja, kutistettuja ja kehollisesta tai ajallisesta kokemuksesta irrotettuja affekteja. Olenkin käyttänyt mieluummin sanaa *affektiteoria*, jolla viitataan historiallisiin käsityksiin affektien ja passioiden tapahtumisesta ihmisessä.

### 3.3.1 Aikamme affektiteoriasta

Affektiteorialla voidaan viitata myös oman aikamme laajaan ajattelukokonaisuuteen, joka on nostanut affektit uudelleen ihmis- ja yhteiskuntatieteiden kiinnostuksen keskiöön. Affektiopilla (*Affektenlehre*) viitataan musiikin ilmiöön, kun taas uudet affektiteoriat käsittelevät affekteja laajemmin. Tässä tutkielmassa olen pyrkinyt ymmärtämään musiikin affektin ja passion merkityksiä ensisijaisesti niiden 1600-luvun ajattelua pohjustavista merkityksistä käsin. Luentaani on kuitenkin väistämättä vaikuttanut myös oman aikamme ja ympäristömme taiteellinen ja tutkimuksellinen paradigma, joka painottaa kehollisuuden, välisyyksien ja kokemuksellisuuden huomioimista. 1600-luvun affekteja ja passioita kuvailevat tekstit tarjoavatkin aikamme taiteellisen tutkimuksen painotuksille valtavasti tarttumapintaa.

*Affektiivinen käänne* on tuonut ihmis- ja yhteiskuntatieteiden keskeiseksi kiinnostuksen kohteeksi affektien voimankaltaisuuden ja kyvyn hämärtää mielen ja kehon kahtiajakoa (Sarjala 2007, 55–57). 1960-luvulta Silvan Tomkinsin teoksista lähtien uusi affektiteoria on kehittynyt haaroittuvaksi, moniääniseksi alaksi, joka katsoo myös historiallisiin affektikähteisiin, esimerkiksi Spinozaan (Massumi 2015, 3). Haluankin tämä luvun lopun lähestyessä tuoda esiin muutaman nykyaffektiteorian tarjoaman affektimääritelmän, sillä ne osoittavat historiallisen ja nykyisen affektiymmärryksen potentiaalisuuden resonoida keskenään varsin voimakkaasti.

Affektiteorioissa affektin määritelmiä on olemassa useita (Rinne, Kajander & Haanpää 2020, 5–11). Käsitettä ei välttämättä pyritäkään tiivistämään yksinkertaiseksi määritelmäksi. Esimerkiksi filosofi ja

yhteiskuntateoreetikko Brian Massumin (2015) mukaan mielekästä ei ole niinkään tavoitella käsitteen reduktiota, vaan antaa sen monimutkaistua kohti elettyä todellisuutta; moniselitteisyys ja kompleksisuus vastaavat enemmän elämää kuin yritys vetää yhteen, pelkistää (Massumi, 2015 xi). Massumille affektit ovat voimia, erilaisten potentiaalisuuksien läsnäoloa, ruumiillinen kyky vaikuttua (Massumi 2015, 5; Rinne, Kajander & Haanpää 2020, 9). Affektit liittyvät ruumiilliseen ja tiedostamattomaan; tunteet ymmärretään affektien osa-alueena, mutta sikäli niistä erillisinä, että ne asettuvat reflektoidun, kulttuurisesti rakentuvan ja nimetyn alueelle (Rinne, Kajander & Haanpää, 8).

*The Affect Theory Reader* -teoksen (Gregg & Seigworth 2010) esipuheen affektimääritelmiä voi peilata edellä esitettyihin historiallisiin affektin määritelmiin:

Affekti syntyy välisyydestä: kapasiteetista vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi (Gregg & Seigworth 2010, 1).<sup>45</sup>

Affektit ilmenevät resonansseissa ja kehonsisäisissä, rajapinnoille sijoittuvissa tapahtumissa, jotka eivät kategorisoidu tunteiksi tai kielellisty helposti:

[– –] affekti löytyy niistä intensiteeteistä, jotka kulkevat kappaleesta kappaleeseen (ihmiskehojen, ei-ihmiskehojen, osittaisten kehojen ja muiden kappaleiden välillä), niistä resonansseista, jotka kiertävät ympärillä, väleissä, ja ajoittain kiinnittyvät kehoihin ja maailmoihin, sekä niistä välisyyksistä tai muunnelmista, jotka ovat näiden intensiteettien ja resonanssien itsensä väleillä. Affekti ihmiskeskeisimmillään on nimi, jonka annamme noille voimille – kehonsisäisille voimille, jotka ovat tietoisien tietämisen alla, vierellä, tai ylipäättänsä ovat jotain muuta kuin se; eläville voimille, jotka ovat vielä tunteidenkin tuolla puolen. (Gregg & Seigworth 2010, 1.)<sup>46</sup>

45 "Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon."

46 "[– –] affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes

Elävät, tietoisuuksien rajamailla, väleillä ja kehon sisässä sijaitsevat voimat resonoivat hämmästyttävän tarkasti historiallisten kuvausten kanssa, jotka selittävät affektien ja passion toiminnan elonhenkien ja kehon nesteiden liikkeinä. Affektit ja passiot ovat ilmiöitä, joita ihmiset ovat eri aikoina pyrkineet sanoittamaan eri tavoin; aina ne pakenevat täsmällistä kielellistystä, sillä pohjimmiltaan kyse on kokemuksen, aistisuuden, ajallisuuden ja kehollisuuden alueella tapahtuvasta. Nykyisen paradigman luoma taustaymmärrys affekteista on väistämättä osallisena omassa, historiallisten tekstien luennan informoimassa affektikäsitteissäni, joka muodostaa taiteellisen työskentelyni pohjan.

### 3.4 Kohti kehollisempaa affektiparadigmaa

Viime vuosikymmenten aikana kulttuurinen ja praktiikkalähtöinen vanhaa musiikkia koskeva tutkimus on ollut yhä kiinnostuneempi historiallisista käsityksistä, jotka koskevat ihmisen kehon toimintaa ja musiikin osuutta siinä. Tämän myötä autonomista musiikkiajattelua heijastava tutkimusote, jossa keskiössä on partituurin tarkastelu ja joka jättää vähemmälle musiikin ympärille rakentuneet historialliset ajatusrakennelmat, on täydentynyt ja rikastunut. Samalla kiinnostus musiikin affektiivisuuden toteutumiseen soivassa ja kehollisessa ulottuvuudessa on lisääntynyt (esim. Belgrano 2011, Dahlbäck 2020, Tarvainen 2012). Ihmiskehon toiminnan historiallisesta ymmärryksestä on tullut osa 1600-luvun musiikin ymmärtämistä kulttuurisissa konteksteissa. Taiteellinen tutkimus on tuonut elävän, kehollisen kokemuksen mukaan myös satoja vuosia vanhan musiikin tutkimukseen. Tunteiden historian tutkimuksessa tunnistetaan historiallisen affektin käsitteen keholliset komponentit: affektilla ymmärretään jotakin, joka ei välttämättä ilmene lainkaan kielellisellä tai tietoisella tasolla, vaan esimerkiksi kehontoimintoina, reaktioina, haluina ja sosiaalisina tapah-

---

stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion [- -]”

tumina (Trigg 2017, 11). Musiikin affektien ymmärtäminen osana kulttuuri- ja lääketieteen historiaa on voinut vanhan musiikin tutkimusta ja esittämistä kohti uudenlaista, kehollistuneiden affektien paradigmat. Tätä suuntausta edustavat muiden muassa tutkijat Andrew dell'Antonio, Maria Bania, Bonnie Gordon, Penelope Gouk, Lindsay Johnson, Susan McClary ja Jed Wentz, vain muutamia mainitakseni.

Esimerkkinä musiikkianalyysin sovelluksesta, jonka humoraaliteorian tuntemus on tuottanut, nostan tässä esiin jo aiemmin mainitsemani Lindsay Johnsonin artikkelin *Experiencing Alba Tressina's Anima mea liquefacta est through Bodily Humors and the Sacred Erotic* (2013). Artikkelin yhteydessä Johnson suorittaa otsikossa mainitulle kappaleelle ”humoraalialianalyysin”, jossa hän tulkitsee melodian ja tekstin yhteenkietoutumien, melodisten hahmojen, etenemistahdin ja kulloinkin äänessä olevien stemmojen perusteella, mikä nesteyhdistelmä hallitsee kutakin fraasia. Melankolia eli musta sappi on hänen mukaansa sävellystä hallitseva nestelaatu, sillä laulutekstin pääasiallinen sisältö, kaipaava rakkaus, diagnosoitiin melankoliaksi, mutta kappaleen jaksoissa ilmenee myös muiden nesteiden ja kvaliteettien yhteisvaikutus. (Johnson 2013, 53–60.) Humoraalialianalyysi on kiehtova partituurialianalyysin tapa ja muodostaa tekstuaalisen esityksen, joka on tyydyttävä luettuna kokemuksena. Kappaleen *esittäminen* tai *kuuntelu* tuottanevat toisenlaisia kokemuksia ja mahdollisesti toisenlaisen suhteen affektiivisiin nesteiden liikahtuksiin.

Johnson kirjoittaa eläytyvästi kuvittelun kohtauksen, jossa Tressina ja hänen kollegansa ensin valmistautuvat laulun laulamiseen (Johnson 2013, 37) ja sitten laulavat sen (mts. 63–65) kokien ja tuntien kaikki kappaleen dissonanssit, suuntaukset ja muusikon kehossa tapahtuvat musiikin käänneet. Tällaisella kirjoittamisella Johnson tavoittelee musiikin historian eletyn ja kehollisen tavoittamista tekstin avulla. Hän myöntää, että nykyajan kehollisuuskäsitysten erottaminen tästä kuvittelusta on vaikeaa ja ehkä mahdotonta, mutta upottautuminen galenistiseen 1500- ja 1600-luvun kehokäsitteistöön antaa mahdollisuuden ainakin yrittää. Johnson esittää Elisabeth Le Guinin (2005) urauurtavaan *Boccherini's Body* -tutkimukseen tukeutuen, että tietyt musiikin taktiiliuteen liittyvät seikat – musiikin työstämisen tuotta-

mat hienovaraiset liikahdukset kehossa – ovat suurelta osin samoja nyt kuin silloinkin. Siten elävä keho voi tuottaa meille tietoa menneisyyden musiikin tuntuudesta ja soimisesta ihmisessä ja ihmisten väleillä. (Johnson 2013, 63.)

Teatterihistoria on ollut musiikintutkimusta edellä huomioidessaan humoraalipatologian ja passioiden kehollisen luonteen. Näyttelemisen historiaa tutkinut Joseph K. Roach (1993) selostaa, kuinka ajan ymmärrys passioiden tapahtumisesta oli sidoksissa galenistisen perinteen fysiologiaan, ruumiinnesteiden ja elonhenkien toimintaan. Hänen tulkintansa esimerkiksi kehollisten tapahtumien ja tunnetilojen suorasta yhteydestä sekä elonhenkien fyysikaalisen voiman kaltaisuudesta ovat inspiroivia niin 1600-luvun materiaalia lähestyvälle teatterintekijälle kuin muusikollekin.

Gail Kern Paster on kuvannut passioita nestemäisinä, luonnonvoimien kaltaisina fyysikaalisen maailman tapahtumina. Esipuheessaan teokseen *Humoring the Body – Emotions and the Shakespearean Stage* (2004) hän kirjoittaa, että valistuksen jälkeiseen, syvästi dualistiseen ymmärrykseen ihmisestä on mahtunut heikosti käsitys uuden ajan alun passioista kehollisina tapahtumina. Passioiden konseptuaalinen samankaltaisuus muiden ”ei-luonnollisten” tekijöiden kanssa on ollut modernille ajattelulle vaikeaa, sillä

[– –] ilma, ruokavalio ja passiot – vaikkakin niitä voidaan kaikkia pitää terveyttä määrittävinä seikkoina – eivät sovi kehoon vertailukelpoisella tavalla, koska emme ole taipuvaisia ymmärtämään tunteita [– –] kehon kudoksellisina osina (Paster 2004, 5).<sup>47</sup>

Paster esittää, että 1600-luvun alussa ei ollut mitään käsitteellistä keinoa erottaa psykologista fysiologisesta (Paster 2004, 12).<sup>48</sup> Hän hah-

47 ”Air, diet, and the passions – though all may be considered determinative of health – do not work on the body in analogous ways because we tend not to imagine the emotions [– –] as part of the fabric of the body.”

48 ”[– –] there was no way conceptually or discursively to separate the psychological from the physiological”.

mottelee uuden ajan alun passioiden historiallista fenomenologiaa.<sup>49</sup> Siinä passiot koskivat ihmisen maailmassa oloa, sisäinen ja ulkoinen olivat vuorovaikutuksessa ja humoraalikeho oli huokoinen, vuotava ja virtaava (mts. 10, 19). Passiot sitoivat ihmisen maailmaan, sillä 1600-luvun alun maailmankuvassa mikrokosmos ja makrokosmos oli tehty samoista aineista ja ne toimivat samojen lakien mukaan.

Vaikka Pasterin ”historiallista fenomenologiaa” (Paster 2004, 11) ja psykologista materialismia painottavaa lähestymistapaa voidaan kritisoida sen väritymisestä aikamme filosofisilla tendensseillä – kritiikkiä on esittänyt esimerkiksi Gowland (2016, 92) – se tarjoaa inspiroivia lähtökohtia taiteelliselle lähestymistavalle. Toisaalla Paster on kirjoittanut, että nykylukija ei voi ymmärtää Shakespearen näytelmiä ilman tietoista jälkikartesiolaisen abstraktion hylkäämistä ja muistutusta varhaismodernin ajan tunteiden kehollisuuden todellisuudesta, siis humoraaliopista (Paster 2004, 243–246; Kambaskovic 2017, 40). Nähdäkseni sama väite voidaan ulottaa 1600-luvun alkupuolen musiikkia lähestyvään muusikkoon.

Kehollistuneemmat käsitykset affekteista ja passioista ovatkin johdaneet monenlaiseen taiteellis-tutkimukselliseen toimintaan viime vuosikymmeninä. Seuraavassa pääluvussa kuvaan omaa taiteellista työskentelyäni, johon affektiteorian tutkimus on sidoksissa.

---

49 “historical phenomenology of the early modern passions”

## 4

# Laajenevat renkaat – affektien käyttö omassa työskentelyssä

### 4.1 Ruumiinnesteistä ja elonhengistä nykymuusikon työskentelyyn

Tässä pääluvussa siirryn refleктоimaan aiemmissa luvuissa kuvatun historiallisen teorian ja sen synnyttämien havaintojen vaikutuksia omalle työskentelylleni nykypäivän cembalistina. Tähänastisen tekstin tarkoituksena on ollut upottaa lukija galenistisen affektiteorian sanastoon ja ajatusmalleihin siten kuin olen oman lukemiseni perusteella asiakokonaisuutta hahmottanut. Olen myös pyrkinyt purkamaan sellaisia 1900-luvun musiikintutkimuksen muodostamia kerroksia, jotka ovat hieman ristiriidassa edellä mainitun teorian kanssa.

Minulle affektiteoriaan sukeltaminen on tuottanut silmien ja korvien avautumiseen verrattavan tapahtuman, jossa jotakin hyvin yksinkertaista paljastuu: Nykyään käytämme musiikista (ja ylipäättään tunteista) metaforia, jotka periytyvät konkreettisesta käsitteistöstä. Musiikin vaikutusta kuvailevat, nykyään erittäin yleiset ja jopa banaalit metaforiset sanat, kuten kosketus tai liikutus, eivät 1600-luvun musiikissa kuitenkaan olleet metaforisia. Musiikin kosketus ajateltiin konkreettisena ja fyysisenä: värisevän ilman materiaali saavutti korvat ja tunkeutui niiden kautta kosketuksiin ja yhteyteen ihmiskehon sisäosien kanssa. Liikutuksella tarkoitettiin värinän siirtymistä kehonsisäiseen ilmaan, elohenkien purkausta, sisäelinten laajenemista tai supistumista ja lämpötilan vaihtelua, sekä näihin tapahtumiin yhteen kietoutuneen sielun liikahtelua.

En ole galenistisen affektiteorian opiskelun myötä alkanut uskoa ihmiskehon toimivan tavalla, jota ikivanhat teoriat kuvaavat. Ajattelen niiden kuitenkin sanallistavan kokemuksellisia asioita tavoilla, joihin

kannattaa tarttua. Asiaa sanoittaa hienosti Jed Wentz (2010), joka on työssään antanut ”kehonsa puhutella mielikuvitusta affektisanastoa käyttäen” (Wentz 2010, 55).<sup>50</sup> Taiteellisessa työssä kielenkäytöllä, käsitteillä ja mielikuvilla on todellisia vaikutuksia.

Affektiteoriaan syventyminen on saanut minut suhtautumaan kriittisesti HIP-kentällä ajoittain välähteleviin, edellä kuvattuihin implikaatioihin, joissa musiikin affektit tulevat esitetyiksi mielen abstraktioina, nuottitekstistä analysoitavina kuvioina, kehosta irrallaan. Väitän, että sellainen kielenkäyttö vie suhdetta 1600-luvun musiikkiin väärään suuntaan.

Sen sijaan totuudellinen suhtautuminen ajatukseen, että musiikki on koko kehoon vaikuttava monimutkainen voima, on vaikuttanut omaan cembalistin työskentelyyni laajalla alueella yksinäisestä harjoittelun praktiikasta muiden kanssa työskentelyyn ja edelleen laajemmin musiikin esittämisen merkityksien ajatteluun.

Thomas Wrightin vertauskuva (1604) äänestä veteen muodostuvina laajenevina kehinä on antanut muodon tälle pääluvulle. Kehissä reflektoin affektiteorian vaikutuksia omalle työskentelylleni edeten henkilökohtaisesta praktiikastani yhdessä työskentelyyn ja siitä pohdintaan musiikin esittämisen tilanteen affektiivisuudesta. Kehät laajenevat siis ajatuksella yksin – yhdessä – yleisemmin. Sisempi kehä sisältyy aina ulompaan, ja affektityöskentelyyn tulee kehien myötä lisää kerroksia ja kompleksisuutta.

Molskahdus on hetki, jolloin cembalon kynsi näppää kieltä ja ääni syttyy värähtelemään, kehät vedessä laajenemaan. **Ensimmäisellä kehällä** kirjoitan omasta yksityisestä harjoittelutyöskentelystäni cembalon äärellä. Miten kehollistuneiden affektien tavoite on suunnannut työskentelyäni *toccatan* harjoittelussa? Millaisia tuloksia tuli saman-

---

50 “[– –] while it would be both absurd and untrue to state that I have, in the course of my own research, become convinced of the physical reality of the four humours and the animal spirits as affective triggers, I definitely have, while performing, allowed my body to speak to my imagination using the vocabulary of the affects. I am as unlikely, at the end of this research trajectory, to open a vein in order to cure the common cold as I was at the start; but I do feel my heart growing warm and cold with passion when I perform, and I follow, artistically, the rush and sink of my ‘spirits’.”

kaltaisen työskentelyn koettelusta työpajaympäristössä? **Toisella kehällä** pohdin affektien työstöä laulajan kanssa laulutekstiä opiskellen ja basso continuoa soittaen. **Kolmas kehä** laajenee yhteissoittoon ja käsittelee tiiviisti soitinryhmän liidaustehtävää sekä continuosoitinryhmää affektiivisena ”megacontinuosoitinryhmää”. **Neljännellä kehällä** kuvailen taiteidenvälistä työskentelyäni: affektiteorian opiskelun antamaa impulssia tuoda 1600-luvun musiikkia yhteiselle näyttämölle uuden tanssin kanssa. Kuvaan esitys- ja työpajatyöskentelyäni koreografi Anna Mustosen kanssa. Tässä työskentelyssä kehollisten vaikutusten pohtimiseen tuli paljon tuon taidelajin praktiikkaan liittyvää sanoittamista, joka resonoi vanhojen teorioiden kanssa. **Viides kehä** laajenee esitystilanteen käsittelyyn. Tässä vaiheessa affektiivisuuden työstön tehtävä ulottuu soittajuudestani ja yhdessä soittamisesta musiikkikonaisuuden ja sen esittämistilanteen affektiivisuuden ajattelemiseen. Se tuottaa pohdintaa musiikkiesityksen esityksellisestä ajattelusta ja HIP-työskentelyn suhteesta nykynäyttämöön.



Kuva 2. Affektiivisuuden työstämisen laajenevat kehät.

Kehillä kuvaamani työskentelytavat olisivat itsessään valtavan laaja- ja aiheita. Olen tässä pyrkinyt tarkastelemaan niitä suhteellisen tiiviisti. Tarkoitukseni on selostaa monipuolisesti, miten affektiivisuuden työstäminen on ollut mukana työskentelyni eri tasoilla. Aineistonani ovat oma kokemukseni muusikkona erilaisissa kokoonpanoissa ja käytäntöjen rajapinnoilla sekä muiden kokemukset (kollegoiden haastattelut ja opiskelijoiden lausumat työpajoista, joissa samoja affektityöstön tapoja kehiteltiin). Olen tarkastellut aineistoa omaa kokemustani muistellen ja sitä kirjoitettuun sanalliseen muotoon pukien. Ajoittain olen palannut esitysteni tallenteiden äärelle muistiani virkistämään. Litteroimani haastattelut ja työpajoista keräämäni palautteet ja kirjoitustehtävät<sup>51</sup> asettuvat keskusteluun omien kokemusteni kanssa niiden argumenttia tukien. Tätä aineistokokonaisuutta suhteutan historiallisten lähteiden ja muiden tutkijoiden puheenvuoroihin, ja näin asetan galenistisen affektiteorian työskentelyäni vasten.

#### *Molskahdus*

*Koskettimet ovat edessäni. Kosketinten varret yhdistyvät luisteihin, joissa kynnet ovat kiinni, kynnet ovat valmiina nousemaan kielen pintaa kohti. Asetan sormen koskettimelle niin varovaisesti ja hitaasti, että tunnen kynnen koskettavan kieltä ja taipuvan sitä vasten näppäämisillään. Viipyilen tässä tunteessa, kun ääni ei ole vielä syttynyt. Kun olen tällä tavoin koskettimen kautta kielen pinnalla, olen täydellisesti yhteydessä siihen, millä silmänräpäyksellä ja millaisella liike-energialla kielen näppäminen tapahtuu. Millaisen äänen haluan tuottaa? Mielihyvän tunne, kun käden rentous yhdistyy sormen varren energiaan, tarkkaan tuntemukseen kielen näppäys-hetkestä. Nyt – messinkikieli syttyy värähtelemään, puu antaa sen soida.*

51 Tässä mainittu aineisto on tekijän hallussa.

#### 4.2 Ensimmäinen kehä: yksin soittimen äärellä – affektien työstöä henkilökohtaisessa cembalistin praktiikassa

Cembalon ääressä tehtävä perustyö on se, mistä taiteellinen ajatteluni alkaa. Niinpä aloitan kuvaamalla sitä, miten galenistisen affektiteorian opiskelu on vaikuttanut harjoitteluuni 1600-luvun alkupuolen italialaisen toccatamateriaalin parissa. Kerron, millaisia työkaluja on noussut esiin harjoitellessani Girolamo Frescobaldin (1583–1643) toccatoja (ks. Henriksson 2020).

Ajatus musiikista konkreettisena, värisyttävänä ja nesteitä sysivänä virtana herkistää korvia musiikillisten eleiden, intervallien ja tekstuurien merkitykselle. Harjoitteluni praktiikassa affektit ovat kiinnittyneet entistä enemmän affektien merkitysten löytämiseen. Ajattelen, että ajallisesti ja kulttuurillisesti hyvin kaukaisen musiikin lähestyminen sisäistetyn, kehollisen ja eletyn kautta tukee affektien toteutumista: se on niiden esiin kaivamista ja voimistamista. Harjoittelu on omaksumista eli omaksi tulemistä. Kuten yllä on esitetty, periodiesittämisen harjoittamisessa 1900-luvulla barokkimusiikin affektit on usein ymmärretty kategorisoituina, idealisoituina, rationalisoituina, ei-henkilökohtaisina ja ensisijaisesti määrättyihin musiikin figureihin sitoutuneina eleinä. Kehollinen ja välisyyksiin sijoittuva ymmärrys affekteista kuitenkin kutsuu minua etsimään 1600-luvun musiikista mahdollisimman läheistä, omaan todellisuuteeni sitoutuvaa affektiivista tarttumapintaa.

Bruce Haynes (2007) on esittänyt, että vanhan musiikin esittäjän on muodostettava suhde musiikin affekteihin ymmärtämällä ne perinpohjaisesti, omalla kielellään (Haynes 2007, 168).<sup>52</sup> Musiikin affektien ymmärtäminen on muusikon aktiivista toimintaa, merkityksellistämistä, jossa musiikin affektit ja musiikin esittäjän omat keholliset kokemukset sekoittuvat toisiinsa. Merkityksellistäminen ei jää retoristen figureiden tunnistamisen tai musiikkikappaleen muodon analyysin tasolle. Jotta affektit voisivat tulla todellisiksi, minun täytyy pystyä sanallistamaan

---

52 "For a musician to play or sing a piece without perceiving its meaning would be like learning to speak a foreign language by rote, imitating sounds without understanding words."

affektit, siis merkitykset, omilla sanoillani, oman todellisuuteni ja ajallisen kehollisuuteni ohjastamina.

#### 4.2.1 Kosketettu

Soitinkappalemuotona toccata sopii edellä mainitun harjoittamiseen hyvin. Toccata tarkoittaa sananmukaisesti *kosketettua*<sup>53</sup>, ja sanassa heijastuvat sekä soittimen koskettamisen että musiikin koskettamis-  
kyvyn merkitykset.

Soitinmusiikin kyky vaikuttaa ja liikuttaa ei ollut *seconda pratican* kynnyksellä mitenkään itsestään selvää. Musiikin ajateltiin täydellistyvän liittyessään runotekstiin, jolloin sen vaikutukset sekä järkeen että aisteihin vahvistuivat. Tästä seurasi se käsitys, että tekstitön musiikki oli itsessään merkityksistä tyhjää ja toimi parhaiten vanhempien käsitysten mukaisena, maailmankaikkeuden järjestystä heijastavana kontrapunktina. (Carter 2005, 165.) Soittimet ymmärrettiin pitkään lauluäänelle alistaisena, ja ihanteellisessa soittamisessa jäljiteltiin lauluäänen ilmaisullisuutta (ks. Carter 2005, 184). Soitinten ajateltiin kuitenkin parhaimmillaan pystyvän lauluäänen kaltaiseen koskettamiseen ja vaikuttamiseen.<sup>54</sup>

Kosketinsoitintoccatat linkittyivät vokaalimusiikkiin ainakin kahta kautta. Toisaalta ne kehittyivät kirkkomusiikin piirissä psalmilaulun urkusäestyksien kuviointien kautta, kuten Andrea ja Giovanni Gabrielin *intonaatiot* (Bradshaw 1973, 22–33). Toisaalta musiikin humanismin ja Firenzen cameratan tavoitteet valuivat laulumusiikin alueelta myös soitinmusiikin alueelle. Puhuva yksinlaulu oli voimakkain tapa

53 Toccata, a touching, a feeling. [– –] Toccata d'un músico, a prelude that cunning musicians use to play as it were voluntary before any set lesson. (Florio 1611.)

54 Silvestro Ganassi (1535) kirjoitti soittajan kyvystä välittää tekstisisältöä ja vertasi soittimen kykyä parhaimmillaan ihmisääneen: "[– –] olen kuullut soittajia, jotka tekivät sanat soitollaan niin ymmärrettäväksi, että saattoi helposti sanoa, että mitään ei puuttunut heidän soittimistaan paitsi ihmiskeho, kuten hienoimmista maalauksista voidaan sanoa, että mitään muuta kuin hengitys ei puutu" (sit. Smith 2014, 104). Vincenzo Galilei (1581–82) taas totesi: "– sanaton, taidokkaasti tuotettu soittimen ääni oli Aristoteleen mukaan kyvykäs jäljittelemään moraalista luonnetta ja saattoi tehokkaasti jättää kuulijoiden sieluun valtaosin juuri sellaisten tunnetilojen jäljen kuin soittaja halusi" (Galilei 2003, 226).

aiheuttaa kuulijassa myllerryksiä tekstin ja musiikin yhteen kietoutumisen tuottamien affektien mukaan. Toccatat ovatkin kuin resitatiivia soittimella, soittimen tunteikasta laulavaa puhetta. Cembalistin jäljitelytehtävä on vähintäänkin kaksinkertainen: cembalolla saatetaan jäljitellä muiden soittimien äänenlaatuja, jotka puolestaan jäljittelevät laulun tunneilmaisua, joka taas jäljittelee puheen viestintää (Oramo 2016, 141).

Kun tavoittelen affektiivista ja kontrastoivaa soittoa, kuvittelen vaikkapa tuottavani tietyn muotoisia jousenvetoja. Vaikkapa *mesa di vocen* tuottaminen cembalolla on luonnollisesti täysin kuvittelun varassa, sillä fyysisessä todellisuudessa ääni on aina näppäyshetken jälkeen hiljenevä. Frescobaldi-tutkija Frederick Hammond (1983) on osuvasti muotoillut: “Kosketinsoittimet, erityisesti cembalo, ovat aina synnyttäneet kokemuksia, joiden fyysinen todellisuus on soittajan ja soittimen kapasiteettien tuolla puolen” (Hammond 1983, 236).<sup>55</sup> Toccatan soittaminen on jatkuvaa kurkottelua yli nuotin tarjoaman informaation, yli soittimen ja soittajan fyysisten rajoitteiden, ja lopultakin yli soittajan oman sisäisen todellisuuden, kohti kuulijaa.

#### 4.2.2 *Che sonando appariscono*

Artikkelissani *Che sonando appariscono – Desire for Sounding Meanings in a Musician’s Practice* (Henriksson 2020) kirjoitin Girolamo Frescobaldin (1583–1643) toccatojen työstämisestä luovan, assosiatiivisen sanoittamisen keinoin. Nostin esiin Frescobaldin esipuheista (1615, 1615–1616, 1624) kohtia, joissa säveltäjä nimenomaan kehottaa etsimään nuottitekstin ilmaisumahdollisuuksien ulkopuolelle ulottuvia, soittajan oman praktiikan kautta syntyviä soittotapoja.

Toccatojen ja partitojen ensimmäisen kirjan ensimmäisen edition esipuheessa vuodelta 1615 Frescobaldi kirjoittaa, että toccataa soittaessa on kiinnitettävä huomiota jaksojen keskinäiseen erilaisuuteen ja soitettava ne ulos enemmän tai vähemmän niiden erilaisten vaikutusten

---

55 “Keyed instruments, especially the harpsichord, have always evoked experiences whose physical reality is beyond the capacities of performer and instrument: the human voice, other instruments, the dance” (Hammond 1983, 236).

(affektien) mukaisesti, **jotka tulevat esiin soittaen**<sup>56</sup> (Hammond 2023, oma korostus). Kyseinen Frescobaldin lause on minulle herkullinen sen viimeisten sanojen vuoksi. Ymmärrän sen niin, että soittamisen akti itsessään on se analyysitapa, jolla toccatojen affektisisällöt tulevat tehokkaimmin esiin.

Frescobaldin toccatoja voi luonnollisesti lähestyä nuottitekstiä lukemalla ja analysoimalla esimerkiksi siinä esiintyviä klassisen retorikan mukaisesti nimettävissä olevia kuvioita (esim. Fadini 1987). Otin kuitenkin praktiikkani tueksi Frescobaldin esipuheiden useissa kohdissa esiintyvät, soittajan omaa harkintaa ja soittopraktiikan kautta paljastuvia asioita painottavat kohdat. Kehittelin niiden inspiroimana henkilökohtaista, soittotilanteeseen sitoutuvaa ”affektianalyysia”: otin aktiivisen, assosiatiivisen sanoittamisen työkaluksi toccatojen harjoitteluun.

Frescobaldin toccatat (kuten toki muutkin 1600-luvun alkupuolen italialaisten säveltäjien kosketinsoitintoccatat) edustavat soittimellista vastinetta *seconda pratican* monodialle, jossa tärkeintä oli laulutekstin sisältämien merkitysten ja affektien tuottaminen mahdollisimman voimakkaasti. Frescobaldi vertasikin niitä toisen edition esipuheessaan (1615–1616) aikansa uusiin madrigaaleihin ja ohjeisti:

Soittotavan ei tule olla alisteinen tactukselle, aivan kuten on tapana uusissa madrigaaleissa, joita – olivat ne kuinka vaikeita tahansa – auttaa tactuksen joustaminen ajoittain raukeaksi, ajoittain vikkelläksi, ja sen pidättely ilmassa, aina niiden affektien tai sanasisältöjen mukaan (Hammond 2023).<sup>57</sup>

Soittotapa on siis joustava. Tietyn peruspulssin (tactuksen) puitteissa voi tapahtua paljon nuottikuvasta poikkeavaa: kuvitteellisesti ylös

56 ”Nel progresso s’attenda alla distintione de i passi, portandoli piú et meno stretti conforme la differenza de i loro effetti, **che sonando appariscono.**”

57 “[–] che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunq[ue] difficili si ageuolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor ueloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole.”

alas liikkuva tactusheiluri voi ajoittain viivytellä yläasennossa ennen putoamistaan seuraavalle iskulle. Tärkeintä on kuitenkin, että tämä nuottitekstin sisältämän informaation taivuttaminen ja muovaaminen tapahtuu affektisisältöjen sanallisten ilmaisujen mukaan. Otin tämän kutsuna työstää toccatan soitinpuheen merkityksiä henkilökohtaisen sanallistamisen kautta. Kertoisivathan sanoitetut merkitykset minulle tarkemmin, millaista nuottitekstin muovaamista minun tulisi tehdä, jotta toccatan affektit voimistuisivat ja piirtyisivät tarkemmin esiin. Pidin mielessäni esimerkiksi Wrightin ohjeen siitä, että esittäjän sisäisesti kokema affekti siirtyisi eteenpäin sitä voimakkaampana, mitä voimakkaammin se olisi koettu. Otin myös vakavasti Frescobaldin maininnan siitä, että nämä jaksojen väliset affektiiviset erot ilmaantuisivat parhaiten soittamalla (*sonando appariscono*).

Soitin Frescobaldin toccatoja pala palalta, hyvinkin pienissä, figuurin kokoisissa pätkissä, pysähtelin ja annoin sanallisten assosiaatioiden tulvahtaa mieleeni. Nuo sanoittamiset olivat nestemäisyyksiä, kiuvuutta tai märkyyttä, liikelaatuja, värejä, valotilanteita, lämpötiloja, eläimiä, ihmishahmoja, mitä vain sanoiksi puhkeavaa. Kun soitin uudelleen, kuuntelin soittoani kussakin kohdassa heränneen mielikuvan läpi ja pyrin soittamaan sitä vahvistaen. Ulos tuleva soitto muuntui mielikuvan mukaan, kuulosti uudelta ja saattoi muovata mielikuvaa eteenpäin, mikä taas seuraavalla soittokerralla auttoi tarkentamaan soiton sävyjä. Kehämäisesti soiton ja mielikuvan kautta tarkentuva affekti muuntui sormissa esimerkiksi erilaisiksi artikulaatioiksi – esimerkiksi märäksi ja limaiseksi soimaan jättämiseksi tai tulisen kuivakaksi erotteluksi – tai ajankäytöksi (*tactus roikkui ilmassa...*). Toccata, joka aluksi vaikutti hieman vaikeasti ymmärrettävältä muodottomalta möhkäleeltä, piirtyi esiin tarkempien merkitysten sarjana. Sen jaksot erilaistuvivat, ja sen affektiivisuus voimistui ja kulki oman eletyn kehoni kokemusten kautta.

*Toccata*

*Istun soittimeni ääressä ja soitan jotakin Frescobaldin toccataa. Kappale polveilee, sanoo ensin yhtä, sitten toista. Soittaessani musiikin ryöpsähdykset, pysähdykset, virtailut ja yllätykset herättävät mielikuvia, jotka ovat kielellisen rajamailla. Ne kytkeytyvät henkilökohtaisiin muistoihini, maailman palasiin,*

*jotka kehoni ja aistini tuntevat hyvin läheisesti. Keskeytän välillä soittamisen ja kutsun aktiivisesti näitä mielikuvia muotoutumaan sanoiksi. Sanoina ne ovat esimerkiksi liikelaatuja, värejä, hahmoja. Jatkan soittamista, ja muodostuneet sanat alkavat heti vaikuttaa soittamiseeni. Kielellistyvät mielikuvat heräävät toiminnassa, jossa nuotin tarkastelu yhdistyy samanaikaiseen soittamiseen ja soittamisesta syntyvien äänien kuunteluun. Ne ovat eletystä elämästäni nousevia sanoja, eivät klassisen retoriikan termistöä vaan omia assosiaatioitani. Mielikuvat eivät lukitu, vaan niitä virtaa mieleeni samalla kun hapuilen kappaletta. Kun seuraavan kerran toistan kohdan, siihen assosioituu joitakin eri sanoja. Vaihtuvat sanat muodostavat ymmärrystäni virtailevista affekteista, jotka tarkentuvat kielellistämisen myötä. Koska affektit itsessään ovat jotakin ei-kielellistyvää, mikään sana ei vastaa musiikin affekteja eikä niihin linkittyviä henkilökohtaisia kokemuksiani täydellisesti. Sanat kuitenkin sysäävät merkityksellistymistä, affektiivisuutta syvemmälle minuun itseäni. Soittava kehoni pyrkii soittamaan niin että sisäinen, tuttu tuntuma vaikuttaa soittoon ja voimistaa sekä tarkentaa sitä affektia, jonka se itse laittoi liikkeelle.<sup>58</sup>*

#### 4.2.3 Työpajakokemuksia toccatojen työstämisestä

Työstin affektien sanallistamista 1600-luvun alkupuolen italialaisten toccatojen työkaluna myös kahden cembalonsoiton opiskelijoille suunnatun työpajan myötä. Työpajat tapahtuivat Sibelius-Akatemiassa 11.–12.1.2019 ja Pietarsaaren Yrkeshögskolan Noviassa 18.–19.9.2019. Pyysin etukäteen opiskelijoita valitsemaan toccatan ja pohtimaan vapaasti sanallistuksia sen eri kohdista. Alustavana lukutehtävänä oli

58 Olen tässä mukailut ajattelua, jota olen aukikirjoittanut myös artikkelissani *Che sonando appariscono – Desire for Sounding Meanings through a Musician's Practice* (Henriksson 2020).

Emilia Fadinin artikkeli, jonka aiemmin tässä tutkielmassa mainittuja kohtia käsitteimme pohtien oman kokemuksen ja sisäisten mielikuvien tuomista historiallisen musiikin työstön alueelle.

Kurssin aluksi pidin luennon toccata-muodon varhaisvaiheista ja sen yhteydestä *seconda pratican* retoriseen laulumusiikkiin. Kävimme yhdessä läpi Frescobaldin esipuheita ja pohdimme, mitä kunkin omaan soittoon suoraan vaikuttavia seikkoja niistä löytyy. Kävin läpi itse valitsemani toccatan (Giovanni Picchin Toccata) ja sen minussa herättämät sanallistukset soittaen ja puhuen vuorotellen. Kurssin kuluessa työstimme jokaisen opiskelijan kanssa hänen valitsemaansa toccataa ja pureuimme sen eri kohdista heränneisiin sanallistuksiin. Kun tiesin, miten opiskelija sanoitti kuhunkin kohtaan toivomansa affektin, saatoimme yhdessä pohtia, millaiset artikulatoriset tai agogiset valinnat veivät opiskelijan soittoa kohti tuon affektin voimistumista ja tarkentumista. Joskus soiton muuntuminen johti myös sanallistumisen muuntumiseen. Tärkeää oli, että tavoiteltu affekti oli peräisin opiskelijan omasta taiteellisesta ajattelusta ja suhteesta toccatamateriaaliin. Huomasimme, että kosketinsoitinopiskelussa tämän kaltainen työskentely saattaa olla hyvin vähäistä ja jäädä eräänlaisen mekaanisemman opiskelun jalkoihin. Toki työskentelytapa myös jakoi mielipiteitä; jotkut opiskelijat kokivat sen mielekkääksi ja soiton sisällyksekkyyttä vahvistavaksi, toiset eivät inspiroituneet tehtävästä yhtä paljon. Kurssiin kuului myös muistiinpanotehtävä, jossa mielikuvia ja sanallistuksia kirjattiin tekstimuotoon. Tekstituotoksista välittyi ilottelu ja erilaiset suhtautumistavat mielikuviin ja tarinallisuuteen.

Michelangelo Rossi (n. 1601–1656) – *Toccata seconda*

Joo, päihdeaineita nauttinut ammattiurkuri palveluksessa, yrittää pitää ajatukset ja sormet kasassa. Pitkät soinnut, yksittäiset eleet tuottavat krapula-tuskaa ja päänsärkyä. Polyfoniset jaksot liian pitkiä, ikään kuin koko keskittymiskyky menee hereillä/kartalla pysymiseen, ajantaju menee.

(Opiskelija 1 2019)

Claudio Merulo (1533–1604): *Toccata del secondo tono*

”Synkkä yksinpuhelu” (joka tosin muuttuu lopussa kaksinpuheluksi)

ALKU rukous / uskontunnustus

epäilyksiä

menneisyyden painolasti

tapahtuneen kertaaminen

päätäväisyys ja vellonta vaihtelevat ([tahdit] 12–17)

kiihtyminen

ratkaisu löytymässä

länsituulet

25 arvokas muisto

30 sisäänpäin, lempeys

32 lempeydestä intoon

34 vakavaa puhetta

kurotuksia, kuvailua tulevaisuudesta

Lopuke: ”Olet tiesi valinnut”

UUSI JAKSO: itsesääliä seurassa

vähitellen löytyy yhteisiä kokemuksia ja tavoitteita

salaisuuksia väliin (52–53)

vilpittömyys

päätös

julistus

keskinäinen kehu

(Opiskelija 2 2019)

Tila avautuu, eräänlainen alkuräjähdyksellinen putoavassa muodossa, ilman suuria räjähdysääniä. Tilaan alkaa valua ilmaa, vettä; se tekee pyörähdyksiä ja kuvioita. Olen vedessä, ihmisen oloinen mutta vesieläin. Teen vedon, liikun vedessä. Vesi on kylmää, rai-kasta; valoa on vähän, mutta tummat värit ovat silti kirkkaita ja näen siellä täällä tummansinisen, hiilenharmaan, hopean, seassa kultaa ja keltaisia häivähdyksiä, mustan aukon mattamustaa. Tilaan putoaa kivi, se valahtaa pohjaan mutta se onkin sisälläni, juuri kipeässä paikassa mutta se ei voi olla muualla. Löydän it-

seni pikkukiven sisältä, kehoni on nestemäistä kiveä jossa kuuluvat mineraalit ja kulta mutta sisäänpäin ihosta. Veden virta kieppuu, se vie minut mukanaan. Yhtäkkiä on vaaleaa, vesi on vaalean väristä, lämpimän jään sinistä ja auringon säteet siivöityvät sen läpi, menevät lävitseni. Sitten ilmaa, kirjaimellinen lintuperspektiivi, en ole lintu (ehkäpä itse ilmaa?), mutta linnulla on suuri siipiväli, se on ehkä albatrossi tai lokki ja se on ilma-virtojen vietävänä, mutta se tietää minne se on menossa. [- -]  
(Opiskelija 3 2019)

#### 4.3 Toinen kehä: soittimen ääressä laulajan kanssa - affektien työstöä continuosoitossa

Toisessa kehässä siirryn sanattoman cembalomusiikin affektien cembalistisesta työstämisestä kohti yhteistyötä – laulajan kanssa työskentelyä ja affektien työstämistä laulutekstien antamien sanojen kautta.

1600-luvun italialaisen soololaulun äärellä cembalistin tehtävänä on continuosoitto. Sanattomasta instrumentaalimonodiasta olen nyt siirtynyt tilanteeseen, jossa runo on annettu. Sen sanojen sisällöt kietoutuvat yhteen musiikin eleiden kanssa ja toimivat lähtökohtina kaikille musiikin affekteille. Nuoteille kirjoitettu materiaalini sen sijaan on vielä paljon toccataa aukkoisempi, sillä materiaalinani on usein pelkkä yksiääninen bassolinja (usein vieläpä ilman sointunumeroita), jonka täydennän oikean käden soinnuilla ja kuvioinneilla. Tämän sävelmateriaalin tuottaminen lähtee annettujen sanojen – laulun runon – ymmärtämisestä ja sisäistämisestä sekä vuorovaikutteisesta työstä laulajan kanssa.

Laulutekstin ymmärtäminen, kääntäminen sana sanalta yhteiselle kielellemme ja siitä keskusteleminen ovat yhteisen musisointimme lähtökohta. Joskus musiikillinen tapahtuma jonkun sanan kohdalla voi olla sen merkitystä vastaan toimiva, jolloin pohdimme, sisältääkö affekti ironiaa tai huumoria. Joskus on tilanteita, joissa yksittäinen sana tuntuu saavan affektiaan kuvaavan musiikillisen eleen, vaikka se sisältäisi lauseeseen, jossa kyseinen affekti kielletään. Silloin pohdimme, vahvistammeko yksittäisen sanan vai koko lauseen affektia. Laulutekstin

sisäistämisen myötä työstän oman soittoni artikulatorisia ja ajankäytöllisiä tekijöitä (ks. edellinen osio toccatansoitosta), mutta teen myös valintoja, jotka koskevat soinnutusta, arpeggiojen nopeuksia ja muotoja, satsin paksuutta, hallitsevaa äänialaa, kuviointieni sävyä. Kun musisoimme, aistin kimmokkeita, joita laulajan puhuen laulettu teksti tuottaa. Ennakoiva hengitys kertoo minulle millainen sointuimpulssi sen kanssa saisi olla tulossa. Sanan alun artikulaatio vaikuttaa reaaliajassa soinnun muotoutumiseen. Aistin viimeisen tavun syttymisestä sen pituuden ja pehmeuden tai kovuuden. Koko lausetta kannatteleva intentio saa minut suuntaamaan kohti kadenssia, ja tekstin yhdessä ymmärretty merkitys kertoo minulle, olenko fraasin edetessä suuntaa kannatteleva vai kenties kitkaisesti jarrutteleva.

#### 4.3.1 *Ardo in tacito foco*: humoraalianalyysi

1600-luvun laulujen runot ovat kulttuurillisesti ja ajallisesti tietenkin yhtä kaukaisia kuin niiden musiikkikin, ja osa niiden aikalaisille tutuista viittauksista jää väkisinkin meiltä piiloon. Galenistisen affektiteorian kautta lukeminen on yksi tapa yrittää ymmärtää laulun runoa ja siis myös sen kanssa yhteen kietoutuvaa musiikin fysiologiaa. Esimerkkinäni on Barbara Strozzin (1619–1677) laulu *Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara* (Strozzi 1997 [1654], 3). Sen runoilija ei ole tiedossa, ja on houkuttelevaa ajatella, että teksti olisi Strozzin oma.

Monissa Strozzin käyttämissä runoissa on paljon aineksia, jotka viittaavat suoraan galenistisen affektiteorian ja humoraaliopin pohjustamaan ymmärrykseen affektien ja passioiden tapahtumisesta. Tarkasteltavana olevan laulun runossa puheena olevat asiat tapahtuvat laulamissa ja soittamisessa samanaikaisesti niiden ääneen lausumisen kanssa, sekä musiikillisina eleinä että fysiologisina ilmiöinä. Humoraalianalyysi (humoraalianalyysistä ks. myös Johnson 2013, 53–60) on siis oiva keino yrittää ymmärtää ja omaksua tämän laulun affektiivisuutta.

Seuraavalla sivulla on laulun runoteksti ja oma käänökseni, jossa pyrin käyttämään mahdollisimman alkuperäistä vastaavia sanamuotoja ja joka siis suomennoksena on kömpelö.

<p><b>Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara</b></p> <p>Ardo in tacito foco,      Ne pure m'è concesso      Dal geloso cor mio      Far palese a me stesso      Il nome di colei ch'è 'l mio desio,      Ma nel carcer del seno      Racchiuso tien l'ardore,      Carcerier di se stesso il proprio core.      E appena sia contento      Con aliti e sospiri      Far palese alla lingua i suoi martiri.</p> <p>Se pur per mio ristoro,      Con tributi di pianto,      Mostrar voglio con fede      A quella ch'amo tanto      Che son d'amor le lagrime mercede,      Ecco'l cor ch'essalando      Di più sospiri il vento,      Assorbe il pianto e quell'umor n'ha spento,      E con mio duol m'addita      Che gl'occhi lagrimanti      Sono mutole lingue negli amanti.</p> <p>Qual sia l'aspro mio stato:      Ridir nol ponno i venti,      Nè pur le selve o l'onde      Udirò i miei lamenti,      Ma solo il duol entro al mio cor s'asconde,      E quale in chiuso specchio      Disfassi pietra al foco,      Tal' io m'incenerisco a poco a poco.      E s'ad' altri la lingua      Èscorta alla lor sorte,      A me la lingua è sol cagion di morte.</p>	<p><b>Sydän, joka estää kieltä ilmaisemasta rakastettunsa nimeä</b></p> <p>Palan hiljaisella tulella,      eikä mustasukkainen sydämeni      salli minun      paljastaa itselleni      sen henkilön nimeä, jota haluan,      Mutta rintani vankilaan      suljen hehkun,      sydämeni on itsensä vanginvartija.      Ja saan hädin tuskin      huohottaen ja henkäillen      paljastaa sanoilla sen tuskat.</p> <p>Jos virvoittavalla      itku-uhrilla      haluan uskollisesti osoittaa      hänelle, jota niin rakastan,      että kyyneleet ovat rakkauden osoitus,      niin sydämeni huokuen      tuultakin enemmän huokauksia      imee itseensä kyyneleet ja tukahduttaa nesteet,      ja tuskallisesti osoittaa minulle      että kyynelehtivät silmät      ovat rakastavaisten mykkiä kieliä.</p> <p>Tämä olkoon katkera osani:      Tuulet eivät voi toistaa,      metsät ja aallot      eivät kuule valituksiani,      vaan tuska sydämeni sisällä piiloutuu,      Ja kuin suurennuspeilin polttopisteessä      kivi sulaa tuleksi,      niin minä vähä vähältä kärvennyn tuhkakksi.      Ja jos toisille kieli      on heidän kohtalonsa ratkaisu,      minulle kieli on ainoastaan kuolemani syy.</p>
--	--

Runo kuvailee tilannetta, jossa henkilö ei voi ilmaista tunteitaan rakastettuaan kohtaan, jopa niin, että hän ei voi edes sanoa tämän nimeä. Runon puhujan sydän sulkee sisäänsä tunteen ja haluamisen, estää niiden pääsyn ulkoilmoille. Niinpä tämän runon esittämisen akti on ristiriitainen: kappale on virtuoosinen ja ekstrovertteja eleitä sisältävä, vaikka sen sisältö puhuu sisäisen tunteen ulospääsyn ja ilmaisun mahdottomuudesta. Laulaminen ja siihen kietoutuva continuosoitto suuntautuvat samaan aikaan sisään- ja ulospäin, ne kertovat omasta mahdottomuudestaan tapahtumisensa hetkellä.

Laulu alkaa matalalla toteamuksella ”Ardo”, ”palan”. Sana toistuu kahtena kuvioituna, ylöspäin nousevana huudahduksena, ja lause jatkuu taas matalalla, paikallaan pysyvästi ”in tacito”, ”hiljaisella/vaienneella”, ryöpsähtääkseen sitten ylös ja taas alas kuin hetkeksi leimahtava mutta heti tukahtuva liekki, ”foco”, ”tulella”.

Runon puhuja on mitä ilmeisimmin tilanteessa, jossa tuska on puristanut sydämen kasaan. Hän palaa hiljaisella tulella, sillä kokoon puristunut sydän on vetänyt lämmön sisäänsä: sen sijaan että lämpö jakaantuisi tasaisemmin koko kehoon, se korventaa lukkiutunutta sydäntä (myöhemmin runossa ”hehku on suljettu rinnan vankilaan”). Kircher kuvaa tällaista tilannetta (1650):

On tunnettua, että kun ihmisellä on tuskia tai surua, lämpö ja hengitys vetäytyvät ulkoa sisäänpäin, kohti sydäntä, jolloin ulommat ruumiinosat menettävät lämpönsä ja jäävät viileiksi (Kircher ym. 2025, D\_A01, I, 71).<sup>59</sup>

Kircher kuvaa surun tuottamaa ääntä: aluksi syntyy matala ääni kaiken sisällä olevan ilman ja kehon pintakerroksissa vallitsevan kylmyyden vuoksi, mutta valitus laittaa nopeasti liikkeelle paljon lämpöä sydämen ympäriltä ja syntyy väistämättä korkeampi ääni (mts. D\_A01, I, 71). Siten äänen tuottaminen helpottaa surun tuottamaa fysiologista pattitilannetta – hoito, joka on runon puhujalta kielletty, mutta joka paradoksaalisesti toteutuu laulun laulamisen aktissa.

Kircherin mukaan sydämen korkea lämpötila vaatii paljon ilmaa, mikä saa surevan hengittämään runsaasti ilmaa sisään, jolloin ”suuri määrä ulkopuolista ilmaa liikkuu kehossa” (mts. D\_A01, I, 71). Runon puhujan huohotukset ja henkäily (”aliti e sospiri”) liittynevät juuri tähän tuskaiseen ilman ylimäärään kehossa.

---

59 ”Es ist sicher, dass sich bei den traurigen und den von Schmerz niedergedrückten Menschen die Wärme, gemeinsam mit dem Atem, von außen nach innen, zum Herz hin, zusammenzieht, wodurch natürlich die oberen Körperglieder der Wärme beraubt und abgekühlt zurückgelassen werden.” (Scheibelin saksannos.)

Kappaleessa on erilaisia kolmijakoisia jaksoja, joissa ulospäästäminen ja pidättelyn ristiriita vaikuttaa soittamisen tuntuun eri tavoin. ”Ma nel carcer del seno” -jaksossa rinta on vankila ja estää kuohahduksen ulospääsyn, niinpä minä soitan tahmeasti laulajaa hidastaen. Laulun sanapainojen aiheuttama 2+2+2-tunne nykii continuolinjan 3+3-tilan-  
netta vastaan. Sen sijaan ”ecco'l cor” -lause on päästämäisillään kolmijakoisuuden liikkeelle ja lentoon, ”sydän huokuu tuultakin enemmän huokauksia”, mutta kääntyy taas sisäänpäin ja imee itseensä kyyneleet (”assorbe il pianto”), jolloin tactus saa taas tuntua tahmealta. Nesteiden liike jämähtää äkisti lauseen lopussa (”quell'umor n'ha spento”), jolloin laulajan pysähtyvä hengitys saa minutkin soittamaan äkisti katkeavia ääniä.

Kyyneleet helpottaisivat runon puhujan tilaa (ja samalla viestisivät rakastetulle hänen tunteistaan), mutta juuri kun ne olisivat tuloillaan, sydän puristuu tiukemmaksi ja pysäyttää nesteiden liikkumisen. Giacomini kuvailee itkun syntymisen mekanismia siten, että surun tilassa tapahtuu paljon elonhenkien höyrystymistä (varmaankin juuri sydämeen kerääntyneen lämmön johdosta), ja höyry nousee pään alueelle ja pakkaantuu erityisesti pään etualueelle eri kasvoihin. Siellä se tiivistyy ulos virtaaviksi kyyneliksi samalla aiheuttaen käsien tuskaista vääntelehtimistä, kasvojen kouristelua, sisäelinten puristumista ja valittavaa ääntelyä; kaikki tämä helpottaa olotilaa, jossa erityisesti sydämeen on pakkaantunut elonhenkiä ja lämpöä. (Giacomini 1597, 39–40.)<sup>60</sup>

---

60 ”[- -] Kun on juututtu surullisiin ajatuksiin ja kuvitelmiin, suuri määrä henkiä nousee ylös ja haihtuu päähän, erityisesti sen etuosaan, jossa mielikuvitus asuu. Siellä syntyy tiettyä nesteiden levotonta liikahtelua ja leimahtelua. Kun tuska muuttuu terävämmäksi, ilkeämmäksi ja purevammaksi, se tökkii ja stimuloi voimia, jotka saavat kyyneleet virtaamaan. Nämä johtuvat suuresta höyryn määrästä, joka on noussut pään alueelle ja siellä, kuin maljassa, tiivistyy ja tislautuu. Toisaalta aivojen nesteet, joita tuskan kourat puristavat, supistavat sisäelimiä niin, että kuin yhteisymmärryksessä kasvatkin rypistyvät, ja syntyy ilmeitä, jollaisia näemme kitkeriä makuja maistavilla. Ja samasta syystä syntyy vaistomaisesti voihkivia ääniä. Näin tapahtuu, jotta poistuisi paha tila, joka vai-  
vaa ahtauttaen ja pahentaen aistien toimintaa, erityisesti sydäntä, joka on täynnä henkiä ja lämpöä ja kärsii siitä suuresti. Niinpä, vapautuakseen tuskasta ja laajentuakseen, se liikkuu, ja keuhkot liikkuvat samoin kuin äänielimet, jotka päästävät huutoja ja huokauksia, jos äly ei niitä estä. Tähän tapaan raskas sielu pyrkii poistamaan kuormansa ja päästää ulos tuskalliset asiat ja passiot, jotka olivat sen lastina. Kun ne on purettu, sielu on

Viimeinen kolmijakoinen jakso, jossa puhutaan kyönelehtivistä silmistä ("gl'occhi lagrimanti") sisältääkin hetkellistä helpotuksen kuvitelmaa, ja voimme antaa tactuksen keinua hieman vapaammin, kuitenkin muistaen, että tämä ei ole runon puhujan omaa helpottavaa itkua. Runon puhuja on terveyden kannalta erittäin vaarallisessa tilanteessa. Kyseessä ei ole pelkästään kyvyttömyys kertoa tunteista rakastetulle, vaan kehon elinten ja nesteiden jähmettyminen haitalliseen tilaan, jonka laukaiseminen itkemisellä ei ole mahdollista. "Kuin suurennuslasin polttopisteessä" lämpö on tiivistyneenä liian pieneen tilaan, sydämen sisälle, ja runon puhuja aavistaa jo, kuinka se korventaa hänet lopulta kuoliaaksi. Wright yhdistää rakkauden passioon sydämen sulamisen tai liukenemisen (Wright 2022, 33) – runossa puhuja vertaa kohtaloaan polttopisteen alla kuumentuvaan kiveen, joka lopulta sulaa tuleksi ("disfassi pietra al foco"). Vähä vähältä tapahtuva tuhkaksi palaminen ("poco a poco m'incenerisco") tapahtuu myös continuolinjassani, jonka hiljennän niin että vain hipaisen viimeiset äänet *tasto solo*.

Tämä laulu on suoranainen passioiden fysiologian demonstraatio. Passiot aiheuttavat sydämen laajenemista tai sen kokoon puristumista. Ilon passiot laajentavat sydäntä ja synnyttävät hyvin puhtaita elonhenkiä, jotka koko kehon alueelle kulkeutuessaan ovat terveellisiä ja

---

vapautunut, keventynyt, jopa niin että vaikka haluaisikin, ei voisi enää itkeä, sillä höyryt, itkun ainekset, jotka äsken täyttivät pään alueen, on jo kulutettu [- -]" (Giacomini 1597, 39–40, vapaasti suomentaen.)

"[- -] stando lei fissa nel triste pensiero, e ne la trista imaginatione, salgono in alto, e vaporano al capo molta copia di spiriti, e massimamente a la parte anteriore, ove alberga la fantasia; ne la quale si fa una certa agitatione di humore, & infiammatione, si che divenuto piu acuto, e piu falso, e mordace, punge, e stimola la virtù, la quale lascia uscire le lacrime cagionate da que' molti vapori saliti al capo, & ivi quasi in vaso che distilla, condensatisi, & in qualche parte da gli humori del cerebro spremuti per le mani del dolore; il quale cosi restringe le parti interne, come per consentimento ad esse strigne il volto, & induce l'aspetto, quale scorgiamo in chi gusta sapore amaro, da la medesima cagione derivano le voci lamentevoli per naturale istinto senza nostro accorgimento da la Natura procacciate; per rimuovere cioè la mala dispositione, che affligge restringendo & aggravando la parte sensitiva, e'l cuore principalmente, che come pieno di spiriti, e di calore, piu patisce. onde per scuotere il dolore, e per allargarsi, e liberarsi dal affanno, si muove, e muovesi il polmone, e gli altri organi de la voce, a fansi strida, e gemiti, se dal intelletto non sono impediti. Per queste vie l'anima gravida di mestizia si sgrava, e partorisce i dolorosi concetti, e gli appassionamenti, che erano in lei, i quali partoriti, resta libera, e scarica, si che, quando il bramasse, piu non potrebbe piagnere, essendo consumati quei vapori materia del pianto, che riempievano il capo [- -]"

edistävät ylimääräisten eritteiden poistumista. Pelko, suru ja tuska taas saavat sydämen puristumaan kasaan, jolloin syntyy epäterveellisiä tukkeutumia. (Wright 2022, 60–61.)

Sydän on runossa toimija. Sitä puhutellaan, kun taas rakastettuun voidaan viitata vain hämärästi, ”se, joka...”. Sydän käyttää valtaa runon puhujan ylitse (ei anna ilmaista rakastetun nimeä), vangitsee itse itsensä, huokuu höyryjä ja imeyttää nesteet. Galenistisessa perinnössä sydän on passioiden keskuselin, sensitiivisen sielunvoiman tyyssija. Thomas Wright tiivisti (1604):

[– –] kuka rakasti valtavasti, eikä tuntenut passion sulattavan sydäntään? Kuka iloitsi, eikä tuntenut sydämensä laajentuvan? Kuka on raskaiden tunteiden tai tuskien vallassa, eikä kokenut sydämen puristuvan kasaan? Kenessä kuohahti raivo, eikä hänellä ollut sydämen poltetta [närästystä]? (Wright 2022, 33.)<sup>61</sup>

Runon ymmärtäminen galenistisen affektiteorian kautta saa minut ymmärtämään kouriintuntuvammin sävellyksen eleitä, jotka ovat usein samaan aikaan tukahdutettuja ja purkautumaan pyrkiviä. En säestä laulajaa, vaan me yhdessä teemme tämän musiikkiin sidotun tekstin, jonka tarkoitus on aiheuttaa kehoissamme juuri niitä asioita, joita se runollisesti kuvailee.

#### 4.4 Kolmas kehä: soittimen äärellä continuoryhmässä – affektien työstöä continuosoitinnusvalintojen keinoin

Kolmannessa kehässä affektien tarkentamisen ja voimistamisen tavoitteeni laajenee soittimen äärestä liidaamisen alueelle ja continuon ajattelemiseen soitinryhmän kautta. Liidaukseen kuuluu varsinaisen

---

61 ”[– –] who loveth extreamely, and feeleth not that passion to dissolve his hearte? who reioyceeth, and proveth not his heart dilated? who is moyled with heavinesse, or plunged with payne, and perceiveth not his heart to bee coarcted? whom inflameth ire, and hath not heart-burning?”

musisointihetken lisäksi ennakkoon musiikin affekteja tarkentava valmistautuminen, soitinvalintojen tekeminen ja toki harjoitusten ajankäytön miettiminen. Omaa työtäni kuvaan tässä ajattelemalla tilanetta, jossa työskentelen soitinryhmän ja laulajan kanssa cembalon ja urkupositiivin äärellä.

Liidaaminen on kohtuullisen vakiintunut käsite, jolla tarkoitetaan musisoivan ryhmän rytmistä ja affektiivista johtamista, kannattelua samalla soittaen ja soittimen ehdoilla liikehtien (ks. myös Puusaari 2021).<sup>62</sup> 1600-luvun alkupuolen musiikkia kannattelee ajatus tactuksesta, jatkuvasta ja suhteellisen tasaisesta pulssista. Niinpä sen koossa pysymiseen ei tarvita osoittelevia merkinantoja ja vain hyvin harvoin käsillä näyttämistä. Vaikka varsinaiselle musiikinjohtamiselle ei tässä repertuaarissa välttämättä ole tarvetta, muusikkoryhmässä toimittaessa on yleensä tarpeen sopia jonkinlaisista tehtävärooleista ja määritellä liidausvastuu (Puusaari 2021, 44). 1600-luvun musiikin liidaustyössä ennakko- ja ajattelutyö painottuu suhteessa varsinaiseen ”näyttämiseen”. Nuoteissa on äärimmäisen vähän dynaamisia ohjeita, ja laulutekstien sisällöt sekä harmoniset jännitteet ja purkautumiset ovat ainoita musiikissa jo valmiiksi olevia esitysohjeita. Paljon jää siis muusikoiden yhdessä sovittavaksi. Osa dynaamisista, agogisista tai artikulatorisista valinnoista voidaan sopia etukäteen, osa toteutuu ”lennossa”, erilaisten välillämme kulkevien spontaanien impulssien kautta. Affektien sanallistaminen, yhteiselle ymmärrettävälle kielelle muuntaminen on tässäkin yhteistyössä tärkeä työkalu. Se antaa jaetut perusteet sekä ennalta sovituille että spontaaneille musiikillisille valinnoille.

Musisoidessa tähdätään muusikoiden yhteiseen hengitykseen ja aistimiseen. Tavoitteena on soittajien ja laulajien kehoissa yhteisesti soiva tactus sekä yhteinen käsitys fraasien suunnista, jännitteistä ja merkityksistä. Pyrin soittamaan kokoavalla, liidaavalla tavalla, ja soittavat kehonliikkeeni muuntuvat tekstistä ja musiikista tarkentuvien affektien mukaan isommiksi tai pienemmiksi. Minulla ei ole johtamistekniikan koulutusta, enkä näytä käsillä mitään kuin poikkeustapauksissa.

---

62 ”Leading’ in this context refers to directing or conducting a music ensemble with physical indications while playing an instrument” (Puusaari 2021, 40).

Soittamisen liikehdinnälläni pyrin siihen, että kukaan ei varsinaisesti seuraisi, vaan että löytäisimme yhteisen energian ja affektisisällön.

Minulle liidaustyöskentelyn tärkeä vaihe on soitinnojen miettiminen sekä ennen ensimmäisiä harjoituksia että harjoitusperiodin aikana. 1600-luvun nuottimateriaalissa soitinnohjeet ovat yleensä hyvin viitteellisiä. Eri äänialojen soittimia ei ole useinkaan spesifioitu, ja siis esimerkiksi diskanttiääntä voi soittaa niin viululla, sinkillä kuin nokkahuilullakin. Äärimmäinen esimerkki viitteellisyydestä on continuo-viivasto. Yhtä bassolinjaa voi soittaa eri kosketinsoittimilla, luutuilla, jousi- ja puhallinsoittimilla. Continuosoitintamisesta onkin tullut minulle liidauskokemukseni myötä rakas affektiivinen työkalu, jonka perusteet rakentuvat edellisten kehien yhteydessä kuvailemieni työtavoille. Esimerkiksi 1600-luvun alkupuolen italialaisissa oopperoissa suurin osuus musiikkimateriaalista on laulettua puhetta, jota säestää continuo; niinpä continuo muodostaa niissä merkittävimmän osan instrumentaaliosuuksista. Continuon värittämiseen liittyvät päätökset vaikuttavat valtavasti siihen, millaiseksi esityksen kokonaisuus muotoutuu. Musiikin affektit saavat erilaisia voimakkuustasoja ja jopa merkityksiä continuovalintojen mukaan. Liidaajalle ja continuosoitintusvalintojen tekijälle lauluteksti on paras vihje musiikin affektien tarkentamiseen.

1600-luvun musiikin nykyesittäjälle jääkin huikea määrä päätöksiä continuo-orkesterin kokoonpanon ja käytön suunnittelussa. Continuosoitintaminen on väistämättä luovaa nykymusiikon toimintaa, sillä mikään lähde ei kerro täysin yksiselitteisesti, mitä soittimia missäkin käytettiin. Soittimet assosioituivat toki tiettyihin merkityskimppuihin, ja niiden aikalaiskäyttöä on tutkittu. Monteverdin *L'Orfeo*-oopperan (1607) soitinnojen symboliikasta kirjoittanut Philip Pickett on todennut (1995), että renessanssin aikana voimistunut tekstin ja musiikin välinen suhde synnytti suuren valikoiman musiikillisia figuureita, jotka vahvistivat tekstin merkityksen välittymistä. Soittimiston assosiaatiot olivat välittömästi tuttuja ainakin esityksiä seuranneelle ja niitä esittäneelle kansanosalle. (Pickett 1995, 145.)

Intermedio-perinne antaa osviittaa continuo-orkesterin soitintamisesta. Intermediot olivat sananmukaisesti välisoittoja, joita esitettiin

komedioiden tai pastoraalinäytelmien näytösten välissä. 1500-luvun lopulla ne laajenivat usein varsinaista näytelmää tärkeämmäksi, koko esityksen spektaakkelinomaiseksi pääasiaksi. Ercole Bottrigarin *Il Desideriossa* (1594, 40) kuvaillaan kokoonpano tällaiselle orkesterille. Pickett (1995) jakaa intermediot kolmeen teemaan: olympisiin, pastoraalisiin ja infernaalisiin, joilla oli omat soitinnusassosiaationsa, vaikkakin kategoriat toki limittyivät toisiinsa (Pickett 1995, 143–144). Olympinen soittimisto edusti käsityksiä taivaisesta, jalosta musiikista, ja siihen kuuluivat luutut, gambat, cembalot, urut, mutta myös harput, liirat, nokkahuilut ja sinkit. Pastoraalisoittimet säestivät paimenia, satyyrejä ja nymfejä; kuolevaisia hahmoja säestettiin krumhorneilla ja säkkipilleillä, myyttisiä hahmoja myös harpuilla, nokkahuiluilla, sinkeillä ja pasuunoilla. Infernaaliset soittimet liittyivät yöhön, pimeyteen, kauhuun ja mysteeriin, ja niissä painottui matala ääniala. Näitä soittimia olivat pasuunat, regaalit ja gambat. (Pickett 1995, 144, 150, 154.) Samankaltaiset assosiaatiot heijastuvat myös Monteverdin *Orfeon* poikkeuksellisen tarkasti ilmaistuissa soitinuksissa.

Nykyään ei aina ole käytännössä mahdollista saada koolle yhtä laajaa soitinvalikoimaa kuin Bottrigarin mainitsemat soittimet. Kirjoitankin tässä käytössäni olleesta kokoonpanosta, joka käsittää kaksi viulua, alttoviulun, sellon tai gamban, violonen, dulcianin, luutun ja cembalon sekä urkupositiivin. Suhtaudun soitinten muodostamaan ryhmään ikään kuin megacontinuosoitimena, jossa eri yhdistelmistä syntyy valtava määrä erilaisia affektiivisia rekistereitä. Ennen yhteisiä harjoituksia teen samankaltaista työtä kuin yksin toccataa tai omaa continuosoittoa valmistellessani: yritän ymmärtää ja sanallistaa, millaisia affekteja musiikki synnyttää. Sitten pyrin tarkentamaan, selkiyttämään ja voimistamaan niitä valinnoillani. Soitinnusvalintoja mietin ja jaan etukäteen soittajille. Jotkut päätökset syntyvät kuitenkin vasta yhteisessä harjoitusprosessissa. Esimerkiksi pelkkä cembalo ja luuttu yhdessä ilman jousisoitinta voivat tuoda keveyden, tanssillisuuden tai maallisten pastoraali aiheiden merkityksiä tai kannatella kertovaa tekstiä. Kun tähän lisää jousibasson, se lisää mahdollisuuksia kuohuntaan, vakavuuteen ja tragiikkaan. Luutun ja urun yhdistän vakavampiin aiheisiin ja kerrontaan. Kun urkuun yhdistää dulcianin, sävy muuttuu

tummemmaksi ja juhlallisemmaksi, ja tekstin mahdollisia uhkaavia sävyjä voi korostaa. Kirjoitan ajoittain myös yläjousille sointumateriaalia harvinaisen lirone-jousisoittimen continuosoittotapaa jäljitellen. Sillä voi luoda tekstile kirkkaan sädekehän tai tilanteesta riippuen voimistaa tekstin ja harmonioiden mahdollisia hurjuuksia ja nesteliikahduksia kromatiikkaa tukien. Yhdistelmiä on lukemattomia, ja erilaiset valinnat voivat muuttaa musiikin merkitykset lähes pääläelleen – valinnat saavat perusteensa laulutekstin ja tavoiteltujen affektien perusteellisesta ymmärtämisestä. Joskus tavoitteena voi olla tekstin ja affektin valaiseminen ja värittäminen ironisesti, ei-yhteensopivin soitinvalinnoin. Vaihtoehtoja ja merkitysvivahteita on loputtomasti.

Soitinnusvalintojen kautta affektit tuntuvat voimistuvan hieman isompina, vähintään fraasin mittaisina yksiköinä: soitinnusvalinnat koskevat yleensä isompia jaksoja kuin yksittäistä sanaa tai elettä. Jaksot hahmottuvat esimerkiksi erilaisilla väreillä sävytettyinä, joiden sisällä tapahtuu toki kuohuntaa ja leimahduksia. Esityskokonaisuudessa kaikki valinnat ovat suhteessa toisiinsa: jokin soitinnus merkitsee jotain myös siinä mielessä, että sitä *ei* käytetä toisaalla toisessa merkityksessä.

### *Lagrime mie*

*Lasken oikealla kädelläni ja koko kynnärvarrellani urkupositiivin bassopäästä koskettimet sattumanvaraiseen klusteriin ja vedän vasemmalla hitaasti rekisterivipuja ulos, jolloin urku alkaa ensin suhista ja sitten mölistä. Kuuluu vaikeasti hahmotettavia matalia säveltasoja ja niiden välistä huojuntaa, kauhuefektä. Varioin metakkaa joitakin ääniä haparoivasti nostelemalla. Tuuli alkaa improvisoida pieniä vaikerruksia uhkaavan mustan massan (jähmettynyt musta sappi?) päälle. Jouset liukuvat hitaasti sisään e-avosoinnolla, ja kuulokuvaan syntyy tuntuma pohjasävelestä. Tuuli vie improvisaationsa Lamenton kuvioituun, valittavaan alkusanaan: La- - a- a- grime, joiden aikana puhdistan kauhumölinän e-mollisoinnuksi. Kun sanan kuviointi saavuttaa matalimman pisteensä, sointu vaihtuu, ja luuttukin soittaa nyt mukana. ”Lagrime mie, à che vi trattenete”, kyyneleet, miksi pidättelette itseänne. Soitamme kitkaisia, jarruttavia sointuja, joita vasten*

*”à che vi trattenete” -tavut muodostavat dissonoivia voihkaisuja. Kyyneleet eivät tule vaan salpaavat hengityksen ja puristavat sydäntä. Vaarallinen, mahdoton olotila. Kun laulaja alkaa puhua Lidiasta, kaipauksensa kohteesta ja olotilansa aiheuttajasta, hän muistaa hetkeksi tämän ihanuuden. Vaihdan cembalon yläsormiolle ja soitamme Eero-luutistin kanssa kahdestaan kirkaasti ja ihanasti, hetken aikaa henki kulkee ja sydän laajenee hieman. Selviää että Lidia on vangittuna, ”trá due mura rinchiusa”. Louna-sellisti saa soittaa tämän lauseen alla yksin pelkän kvintin, kaksi ankaraa seinää. ”E quel che più mi duole, ed’accesc’al mio mal, tormenti e pene”, tuska ja kärsimys vain kasvavat ja nesteet pyrkivät liikkeelle, samoin musiikin kromatiikka, joten minä cembalolla ja Eero luutulla sekä jousiensemble liitymme taas mukaan laululinjaa vasten osuvia kipeitä sointuja kitkaistamaan. Kun alun ”lagrime mie” -valitus kertautuu, soitamme sitä pohjustavalla pitkälle soinnulle kauhistuttavan yhteisen alukkeen, Eero repäisee luutun alakielillä kovan pamauksen, myös jouset ja dulcian liittyvät sointuun mukaan esclamazione-muotoisella äänellä, ja Tuuli joutuu huutamaan meidän ruman massamme päälle vihaisena kyyneleilleen, jotka eivät vaan tule. Laulun lopussa on passacaglia ”Se dunque è vero”, jonka alkuun soitamme ylimääräisen instrumentaalipassacaglian. Olen leikannut Antonio Bertalin sonaatista (a 4, d-molli) passacagliajakson ja transponoinut sen tähän sopivaan sävellajiin, e-molliin. Tämän hienon ja pitkällisen passacaglian päälle dulcian soittaa palasia Bertalin sonata settimasta, soolopassacagliasta fagotille. Kutsumme tätä sekoitusta Bertalin pastakastikkeeksi. Pitkitämme sen avulla laulajan tuskaista tilaa, sulkeutunut sointukierto ei päästä höyryjä ja kyynelnesteitä liikkumaan. Tuuli tietää, milloin kastikkeen päälle täytyy aloittaa ”Se dunque è vero” -jakso, ja jatkamme muokkaamaani passacagliaa hänen laulunsa alla. Soitamme mukana, kun sointumateriaali kääntyy pois passacaglia-sointukierrosta ja Tuuli laulaa kovaa ”il rio destino ha sete”, julma kohtalo janoaa, ja käytämme kaikki loput voimamme tähän lauseeseen... Mutta nesteet eivät liiku, sydän on puristuksissa. ”Lagrime mie” -valitus toistuu sitten vielä lopuksi aivan hiljaa, vain yksinäisen violonen tummasti ja voipuneesti säestämänä.<sup>63</sup>*

63 Barbara Strozzin laulu *Lagrime mie* (Strozzi 1658) oli osana esityskokonaisuutta *Eros* (Marianna Henriksson & Anna Mustonen 2022).

#### 4.5 Neljäs kehä: Tanssin kanssa samalla näyttämöllä – affektien työstöä monitaiteisessa esityksessä

Edelliset kehät ovat koskeneet oman soittimen äärellä tehtävää muusikon työskentelyä ja neuvottelevaa yhteistyötä muiden muusikoiden kanssa. Viimeisimmällä kehällä mukaan on tullut kokonaisuuksia koskeva päätöksenteko, muita muusikoita koskevat ehdotukset ja lopulta päätökset – eli myös vastuu ja vallankäyttö. Neljäs kehä kuvaa monitaiteista affektiivisuuden ja merkityksellisyyden työstämistä (edelleen galenistisen affektiteorian pohjavirran kautta). Aiemmillä kehillä kuvaamani muusikon työskentely ei kuitenkaan tule kyseenalaistetuksi, vaikka mukaan tuleekin toinen taidemuoto, jolla vallitsevat osin erilaiset käytännöt ja traditiot. Aiemmat kehät sisältyvät tähänkin kehään, mutta toisen taidelajin erilaisten merkityksenannon tapojen kohtaaminen syventää musiikin affektiivisuuden käsittelyä kehonsisäisinä liikahduksina. Tällä kehällä oma työskentelyni pitää sisällään omia soittajan valintojani, muiden muusikoiden kanssa neuvottelua, musiikillisen kokonaisuuden koossa pitoa, mutta myös esityskokonaisuuden ja asetelmien merkitysten pohdintaa ja muodostamista yhteistyössä koreografian (ja monitaiteisen työryhmän muiden jäsenten) kanssa.

Tässä jaksossa kuvailen pitkään jatkunutta yhteistyötäni koreografi Anna Mustosen kanssa. Aloitan yhteistyön alkujuurilta, minkä jälkeen kerron kahdesta musiikki- ja tanssiesityksen välimaastoon sijoittuvasta produktiostamme, *Di anima et di corposta* (2012/2014) ja *Maria-vesperistä* (2018).<sup>64</sup> Kuvailen myös työskentelyn myötä syntyneiden harjoitteiden käyttöä työpajoissa.

---

64 Keskityn tässä kirjoituksessa yhteistyöhöni Mustosen kanssa – toki työskentelymme ovat vaikuttaneet kaikki muutkin kulloisenkin työryhmän jäsenet ja heidän taitonsa ja taiteellinen ajattelunsa.

### *A Piece*

*Istun cembalon ääressä Teatterikorkeakoulun pitkulaisten teatterisalin toisessa päässä verhojen takana. Yleisö istuu pitkää sivua myöten. Alkamassa on ”a piece” -esitys, joka on koreografi Anna Mustosen opinnytö. Minä ja cembalo olemme liikuteltavan alustan päällä, yleisöstä katsoen näyttämön vasemmalla sivulla. Kun alan soittaa, tämä alukseni vedetään verhoista näkyville ja hitaasti koko matkan yleisön editse; kun pääsen soittoni loppuun, saavumme salin toiseen reunaan. Kohta saan merkin ja soitan ensimmäiset sävelet Forquerayn c-mollisarjasta. Tästä tämä matka tänään alkaa, konkreettinen lipuminen yhdestä paikasta toiseen, musiikin alusta sen loppuun. Edellisen läpimenon jälkeen professori Kirsi Monni ihmetteli, miten muusikot oikein pystyvät hallitsemaan tarkkaa hienomotoriikkaa esiintymistilanteessa. Silloin ajattelin, että tässä esityksessä selviän hienomotoriikan ja esiintymisjännityksen haasteista paremmin kuin tavallisessa resitaalissa. Tässä koko soittava kehoni on asetettu merkitykselliseksi esityksen osaksi. Sen kompleksin, jonka cembalo-alusta-kehoni muodostaa, liikkuminen on merkityksellistä, koska kyseessä on tanssiesitys. Kohta alkava soittotehtäväni tuntuu valtavan inspiroivalta, koska tärkeää siinä eivät ole vain kohta soivat sävelet vaan matka, jonka soittava hahmoni liikkuu. Cembalon ääni liikkuu mukanani ja käy jokaisen katsomossa istuvan ihmisen luona.<sup>65</sup>*

#### *4.5.1 Yhteistyön tausta ja sen sijoittuminen tanssin kentälle*

Yhteistyöni koreografi Anna Mustosen kanssa alkoi jo maisteriopintojeni alussa 2000-luvun alkuvuosina, kun tutustuin teatterin ja tanssin opiskelijoihin ja otin osaa erilaisiin opiskelijoiden itse järjestämiin taiteidenvälisiin projekteihin. Kävin katsomassa Teatterikorkeakoulussa opiskelevien ystäväni esityksiä ja löysin kosketuksen maailmaan, jossa esitysten valmistamiseen liittyi hyvin erilaisia prosesseja kuin omilla opinnoissani Sibelius-Akatemiassa. Kysymys siitä, mitä jokin esityksen teko merkitsee, oli eri taiteita yhdistävien ystäväni kokeiluissa jatku-

65 Kokemus oli osana tanssiteosta *a piece* (Mustonen 2010).

vasti läsnä, kun taas soitonopiskelussa ja vaikkapa tutkintokonserttiohjelmien suunnittelussa huomio keskittyi siihen, miten esitys edustaisi eri tyylien hallintaa ja taidokkuutta.<sup>66</sup>

Esiinnyimme Anna Mustosen kanssa toistemme maisteriopintojen lopputöissä. Pyysin Annaa tanssimaan cembalistin diplomikonserttini (2009) viimeisessä kappaleessa, ja puolestani esiinnyin hänen opin- näytteensä taiteellisessa osiossa *a piece* (2010). Diplomikonsertistani muistan tuntemuksen, kun hän lehahti paikalle aloittaessani Antoine Forquerayn *Jupiterin*: tuo paineenalainen tutkintokonsertti oli sittenkin minun oma taiteellinen kokonaisuuteni, josta otin vastuun; ei pelkkä suoritus, vaan esitys, jossa oli mukana taiteidenvälistä yhteistyötä.

Anna Mustosen koreografinen työskentely ja siten yhteistyömme asettuu suomalaisen tanssin kentällä postmodernin tanssin tai uuden tanssin jatkumoon. Uusi tanssi tai nykytanssi voidaan ymmärtää joko laajasti ymmärretyn modernin tanssin alalajiksi tai erottautumiseksi erityisesti amerikkalaiseksi tunnistuvasta 1960-luvun modernin tanssin suuntauksesta. Nyky- ja uuteen tanssiin on 1980-luvulta lähtien kuulunut monenlaisten tekniikoiden yhteen tuominen, somaattiset menetelmät ja tehtäväpohjainen kehollinen työskentely (Makkonen 2017a).

Postmodernin tanssin käsite ei ole vakiintunut Suomeen yhtä voimakkaasti kuin samoihin lähtökohtiin viittaava uusi tanssi. Siihen yhdistetään usein esimerkiksi niin sanotut pehmeät tekniikat, sattuman käyttö komposition menetelmänä ja kiinnostus arkiseen liikkeeseen (Järvinen 2018, 222). Mustosen mukaan 1990-luvulta lähtien myös tanssin ja liikkeen välinen yhteys on kyseenalaistettu, kun oleminen on noussut tekemisen rinnalle ja tanssin olemus ei ole enää perustunut jatkuvasti etenevään liikkeeseen (Mustonen 2020, 39). Mustonen kuvaa ajatteluaan:

Työskentelen koreografina ja tanssijana, mutta käytän harvoin sanaa liike. Puhun mieluummin ruumiillisuudesta, kehollisuudesta, tanssimisesta tai koreografiasta. Syynä on se, että ajatellessani

---

66 Eri taidealojen opiskelijoiden erilaisista työskentely- ja teoskäsitöksistä ks. myös Lehtonen & Vehviläinen 2021, 24–29.

sanaa liike, alan ensimmäiseksi ajatella selkeästi esiin piirtyvää, raajasta ulospäin suuntautuvaa liikettä. [- -] Sitten muistan, että liike voi olla muutakin: pölyhiukkasan leijailua, kompastumista, silitämistä, kasvin juurien juurtumista tai kehon lähes huomaamattomista kannatuksista luopumista, tästä luopumisesta esiin nouseva liikahdus. (Mustonen 2020, 39.)

Amerikkalaiseen postmoderniin tanssiin liitetyt kysymykset siitä, mitä tanssi on, kulkeutuivat Suomeen Amsterdamissa 1980-luvun alussa amerikkalaisten opettajien ohjauksessa opiskelleiden suomalaisten tanssintekijöiden kautta (Järvinen 2018, 220).

Suomalaisen uuden tanssin ja suomalaisen HIPin historiassa voikin huomata joitakin yhteneväisyyksiä: myös HIP rantautui Suomeen niiden tekijöiden myötä, jotka opiskelivat 1980-luvulla Keski-Euroopassa, erityisesti Hollannissa, ja molemmat asettuivat jollakin tavalla vastakarvaan institutionalisoituneen tanssi- ja musiikkikulttuurin kanssa. Kirsi Monni (2015, sit. Makkonen 2017b) on todennut, että nykyisellään tanssitaide ”tällaisena monia aikakerrostumia sisältävänä heterokronisena kenttänä ja eriytyneiden taiteellisten ilmaisukielten, yleisöjen, toimintamahdollisuuksien ja tutkimuksen alueena alkaa muistuttaa yhä enemmän muita nykytaiteita” (Makkonen 2017b). Monnin kuvaus voisi sopia myös HIP-liikkeen nykyisyyteen ja tulevaisuuteen. Pohdinkin tuonnempana HIPin suhdetta taiteidenvälisyyteen, ajan kerroksellisuuteen ja nykynäyttämöön.

Viime vuosikymmenten suomalaisessa tanssitaiteessa taiteenlajien välinen vuorovaikutus on muodostunut tärkeäksi tekijäksi. Tanssiesityksissä sekä valo- että äänisuunnittelu ovat itsenäistyneet omiksi merkityksenantajikseen, esittämisen rajat ovat huokoistuneet yleisemminkin, ja jaettuun prosessiin liittyvät kysymykset ovat tulleet tärkeäksi osaksi työskentelyä. Uusimmassa tanssitaiteessa mukana ovat vahvasti niin sanotun soveltavan taiteen erilaiset työskentelytavat, laajentunut koreografiakäsitys sekä esityksen itsensä, sen tekijöiden, esiintyjyyden ja katsojuuden tutkailu sanallisina ja esityksellisinä tekoina (Makkonen 2017c).

Uuden tanssin kentällä esityksen tekemiseen vaikuttavat moninaiset pohdinnan lajit, kuten jaettu tekijyys prosesseissa ja esityksissä, representaation kysymykset, kinesteettisen kokemuksen ja näkyvien muotojen kautta välittyvä keho(n liike), erilaiset yhteistyön tavat ja esitysmuodot eri lajien vuotavilla rajapinnoilla, katsojan moninainen ja muuntuva asema esityksessä sekä historiallisesti muotoutuneiden ja rinnakkain esiintyvien erilaisten tekemisen ja esittämisen tapojen keskinäinen asettuminen (Makkonen 2017d). Anna Mustosen kanssa tekemäni yhteistyön myötä olen oppinut esittämään tämänkaltaisia kysymyksiä myös musiikkiesitysten kohdalla.

Yhteistyömme oli vielä hyvin alkuvaiheessa, kun satuin vuonna 2012 lukemaan erään tärkeäksi muodostuneen alaviitteen. Kyseessä oli maininta humoraaliopista Nina Fogelbergin suomennoksessa ja kommentaarissa Giulio Caccinin *Le nuove musiche* esipuheesta (Fogelberg 1990, 57–67). Fogelberg kommentoi Caccinin esipuheen kohtaa, jossa puhutaan sielun liikkeisiin vaikuttamisesta:

Sielun liikkeisiin vaikuttaminen (*muovere l'affetto dell'anima*) oli musiikin korkein päämäärä Caccinin ja [Firenzen] Cameratan periaatteiden mukaan, sittemmin koko barokin aikana. Antiikin ajoista 1700-luvun puoliväliin saakka uskottiin ihmisen sielunelämän olevan yhteydessä eri ruumiinnesteiden tasapainoon (lat. humor). Ruumiinnesteitä oli neljä ja niiden mukaan muodostuivat neljä luonnetyyppiä: sanguis(-veri) – sangviininen, khole(-sappi) – koleerinen, flegma(-lima) – flegmaattinen, melankhole (musta sappi) – melankolinen. Ulkoiset ja sisäiset ärsykkeet muuttavat tasapainoa, toisin sanoen affektit liikkuvat. Seuraava epätasapaino on uusi affekti, joka säilyy niin kauan kunnes jokin uusi ärsyke muuttaa ruumiinnesteiden koostumusta. (Fogelberg 1990, 31.)

Olin vasta maisteriksi valmistunut, enkä ollut koskaan aikaisemmin ajatellut, että affektit voisi ymmärtää näinkin; että historiallisessa ajattelussa materiaaliset kehon tapahtumat olisivat näin suoraan yhteydessä musiikin sisältöön. Tartuin tähän katkelmaan ja ehdotin Annalle,

että tekisimme esityksen ruumiinnesteteorian pohjalta, ja musiikkina olisi 1600-luvun alkupuolen *seconda pratican* musiikkia.

#### 4.5.2 *Di anima et di corpo*

Aloimme rakentaa *Di anima et di corpo* -esitystä<sup>67</sup> sopraanolaulajalle, tanssijalle ja cembalistille neljään ruumiinnesteseen keskittyen. Kokosimme varhaisbarokin musiikkia, ja järjestelimme sitä sen mukaan, mitä nestettä ajattelimme kappaleiden edustavan. Nuottikasassamme oli Giovanni Picchin, Girolamo Frescobaldin ja Michelangelo Rossin cembalokappaleita sekä Giulio Caccinin, Claudio Monteverdin, Emilio de’Cavalierin ja Barbara Strozzin laulumusiikkia. Ehkäpä esitys voisi rakentua nelijakoisesti, kutakin nestettä erikseen tarkastellen?

Tämä lähestymistapa osoittautui nopeasti ongelmalliseksi. Kappaleiden soittaminen, laulaminen ja kuunteleminen osoitti, että musiikki ei ”edusta” mitään nestettä. Affektit virtailevat 1600-luvun alkupuolen musiikissa vaihdellen, välillä aivan leikaten vastakohtaiseen muuttuen. En ollut tuohon aikaan vielä perehtynyt humoraaliteoriaan tarkasti, joten en olisi silloin osannut perustella intuitiotamme, kuten sen nykyään perustelen: galenismissa ajateltiin, että kehon nesteet esiintyvät usein erilaisissa sekoitussuhteissa (Johnson 2013, 53), minkä lisäksi ne ovat jatkuvassa liikkeessä (esim. Siraisi 1990). *Seconda pratican* ihanteisiin kuului musiikin deklamoiva kietoutuminen runouteen, jossa laulettavan tekstin merkitys todentuu musiikissa jopa yksittäisten sanojen tarkkuudella, mikä aiheuttaa muutoksia ja kontrasteja kappaleiden sisälle. Tämä heijastuu myös instrumentaalimusiikkiin, kuten Frescobaldin toccatoihin, joita on soitettava ikään kuin niissä olisi lauluteksti (ks. kehää 1). Nopeat affektin vaihdokset ymmärrettiin osana esiintyjän taitoa tuottaa passioita: ammattitaitoon kuului musiikin voimien hallinta niin, että yksi affekti saattoi hetkessä kääntyä pääläelleen (Haynes 2007, 169 [tosin Haynes puhuu affektin äkillisestä vaihtamisesta osien välillä]). Affektin ja ilmaisutavan nopea

---

67 Esitys sai nimensä Emilio de’Cavalierin *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* -oratorion (1600) otsikosta.

vaihtaminen käy ilmi myös Monteverdin Striggiolle vuonna 1627 lähettämistä kirjeistä, joissa hän kuvasi harmonian tekstiä tukevaa vaihtelua ja Licori-roolissa vaadittavaa kykyä vaihdella affektista toiseen jopa yksittäisten sanojen mukaan (Stevens 1995, 315, 336).

Esityksen valmistumisen prosessista käsin tämä ymmärrys näyttyi erilaisena, intuitiivisena. Teoriasta käsin työskentely sai materiaalin jähmettymään, tuottamaan nesteteorian *tarkastelua*. Halusimme sen sijaan tuottaa materiaalia, joka *vaikuttaisi*, jossa musiikki *liikuttaisi nesteitä*, ja liikuttavasta kokemuksesta syntyisi tanssia. Pidimme tärkeänä, että syntymässä olevaa esitystä voisi katsoa ilman esiyymmärrystä sen taustalla olevasta teoriasta. Halusimme ottaa lähtökohdaksi musiikin kehoa liikuttavan voiman ja antaa sen toteutua ilman, että se vaatisi selittämistä toimiakseen. Esitys alkoi rakentua omalla loogikallaan, musiikkikappaleiden ja kappaleklusterien muodostamina kohtauksina.

Affektisisällöt olivat toki välttämättömästi läsnä työskentelyssä. Opiskelimme huolellisesti laulukappaleiden tekstejä ja musiikin figuurien kietoutumista yhteen niiden kanssa, jotta meillä olisi yhteinen ymmärrys valikoituneitten kappaleiden affekteista. Koreografian suhde lauluteksteihin alkoi muotoutua moninaiseksi ja kysyväksi – tekstisuhteesta puhun lisää myöhemmin.

#### 4.5.2.1 Keskustelu ja sanallistaminen kollaboratiivisessa työskentelyssä

*Di anima et di corpo* -esityksen (ja yhtä lailla sitä seuranneen *Maria-vesperin*) valmistamisen prosessissa oli olennaista materiaaliksi valikoituneen musiikin opiskelu yhdessä koreografi Anna Mustosen kanssa ja nuottien tarkastelu keskustellen. Minun täytyi muuntaa nuotista ja sen soittamisesta nouseva informaatio kielelle, jonka avulla voin viestiä ymmärrystäni musiikin merkityksistä ja affektisisällöistä yleistajuisesti, koreografian työn kanssa resonoivasti. Laulutekstien ja musiikin figuurien yhteen kietoutuneiden sisältöjen lähiluku oli käännettävä meidän omiksi sanoiksemme, merkityksiksi, jotka voimme ymmärtää jaetusti. Nuotista nouseva affektiivinen tieto kääntyi vaikkapa tunnetiloja tai liike-energiaa kuvaaviksi sanoiksi. Tämän kuvailevan ja kielellistävän

prosessin myötä kappaleiden affektit tarkentuivat myös itselleni, ne sisäistyivät ja saivat kolmiulotteisuutta. Keskusteleva merkityksenetsintä ei kuitenkaan lukinnut affekteja yhteen pysäytyskuvaan, vaan pyrki synnyttämään dynaamisen tarttumapinnan, lähtökohdan, josta esityksen valmistuminen voi alkaa. Kappaleiden opiskelun ja niiden sisältöjen sanoittamisen tarkoituksena ei vielä tässä työvaiheessa ollut liikemateriaalia koskevien valintojen tuottaminen, vaan sekä musiikin esittämisen että koreografisen kuuntelun selkiyttäminen. Keskustelut musiikin äärellä alustivat sitä, että toimimme saman asian äärellä ja etsimme yhteistä affektia.

Koreografiassa laulun tekstin ja affektien ymmärtäminen ei välttämättä tarkoittanut suoranaista musiikin kuvittamista, jossa tanssija elehtisi yksittäisten säkeiden tai sanojen mukaan. Edellä käsitellyn Barbara Strozzin *Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara* -laulun sisällön ymmärtämisestä ja jakamisesta syntyi epäsuorempi suhde musiikin ja tanssin välille. Tanssija Saara Töyrylän kehollinen tehtävä jatkui laulun jaksorajojen yli ja perustui toisteiseen liikkeeseen, joka oli ajoittain rajattu yhteen paikkaan ja välillä laajeni tilaan. Liikemateriaali perustui pään ja rintakehän alueen pyörytykseen, joka varioitui pienemmästä liikkeestä koko kehoon ja raajoihin laajentuvaan, pyristelevään ja jopa vääntelehtivään liikkumiseen. Laulaja Katja Vaahteran ja minun tehtäväni oli elehtiä vain sen verran kuin oli laulamiselle ja soittamiselle aivan välttämätöntä. Näin olimme kaikki kehollistamassa sitä vaikeaa, ristiriitaista tilaa, josta laulu puhuu: sisälle pakkautuvan ja ulospäin pyrkivän samanaikaisuutta ja jännitteisyyttä (ks. kehän 2 humoraalianalyysia). Esiinnyimme uimapuvuissa. Minä ja laulaja Katja Vaahtera olimme käyneet kastelemassa itsemme juuri ennen laulun alkua.

*Di anima et di corpo I*

*Olen hiukan kylmissäni. On erikoinen tunne istua cembalon ääressä vain uimapuvussa, hiukseni ja ihoni pinta märkänä. Minulla on aika paljas olo, olen alttiina; siltikin tunnen oloni voimakkaaksi, koska minusta tuntuu, että olemukseni tukee tämän kappaleen esittämistä. Meidän kaikkien kolmen esiintyjän koko kehot ovat tässä puhumassa ja kokemassa tämän laulun affekteja. Soitan ensimmäiseksi vain yhden bassosävelen, joka aloittaa lauseen ”Ardo, ardo, ardo in tacito foco”. Ajattelen, että tuo yksi sävel jo pitää sisällään sen sisäisen ja kuluttavan palamisen, josta runon puhuja kärsi. Runon puhuja olemme me kolme, yhtä lailla.<sup>68</sup>*

## 4.5.2.2 Musisoinnista syntyvä liike tanssina

Musiikin tekemiseen liittyvän liikkumisen ymmärtäminen ja näkyväksi tekeminen merkityksellisenä liikkeenä, tanssina, muodostui tärkeäksi yhteistyöllemme. Galenistisesti muotoiltuna: musiikin myötävärahely muusikon kehon sisäosissa siirtyy ulospäin näkyviin liikkeisiin ja tulee osaksi musiikin affektiivisuutta, mikä on esityksen olennainen osa. Haynes on huomionut (2007), että klassinen konserttikulttuuri on rajoittanut sekä muusikoiden että yleisön jäsenten fyysiset reaktiot minimiin; esiintyjän liiallinen elehtiminen nähdään helppoheikkimäisenä, musiikin ”puhtautta” häiritsevänä (Haynes 2007, 172). Sen sijaan monissa kuvauksissa 1600-luvun musisointitilanteissa esiintyjien (ja yleisön) kehollisuus saattoi saada hyvin ulospäinsuuntautuneita muotoja.

*Di anima et di corpo* -esityksessä haimme eri kohtauksissa erilaisia suhteita musisointiin liittyvään luontaiseen liikkumiseen. Monteverdin *Quel sguardo sdegnosetto* -kappaleessa sopraanolle ja basso continuolle veimme luontaista elehdintäämme tietoisesti suurieleisempään suuntaan ja haimme laulajan ja cembalistin välistä korostetun fyysistä yhteyttä, johon liittyi myös jatkuva katseiden vaihtaminen (laulun teksti käsittelee silmien ja katseiden intensiivisyyttä). Toisaalta Strozzin *Ardo in tacito foco* -laulussa musisoinnin aiheuttama liikkumisemme oli rajattu minimiin, ja tanssijan samanaikainen koreografia sisälsi villiä

68 Teoksesta *Di anima et di corpo* (Mustonen & Henriksson 2015).

pyörivää liikettä ja tilankäyttöä. Esittämässäni soolokappaleissa, kuten Giovanni Picchin *Pass'e mezzossa*, soittamiseen kuuluva liikkumiseni sai laajeta ja vapautua. Esityksen työstämisen aikana kappaleiden affektit olivat selkiytyneet ja sisäistyneet niin, että ne heijastuivat myös soittoni fyysisyyteen.

*Di anima et di corpo II*

*Käännän sivua rivakasti ja hanakasti, jo sivunkääntö valmistaa minua Giovanni Picchin Pass'e mezzon soittamiseen. Kappale alkaa toistetulla soinnulla, ensimmäinen on kohotahti. Siis sointu ilmaan, ja sitten alas niin että kipinät lentävät. Samalla silmäni välähtävät. Jo alun karautukseen pitää saada hullun kiilto silmiin. Ensimmäinen osa on pass'e mezzon jämäkkä esittely, joka päättyy puolisävelaskeltrilliin, joka ikään kuin laukaisee nesteet liikkeelle. Siitä juoksutukset kiihtyvät. Samalla läheisyydessäni tanssitaan. Näen silmäkulmastani Saaran ja Katjan liikkeen, kuulen hengitystä ja lattiaan osuvia kehonosia. Olemme samassa tilassa ja syötämme toisillemme liikkuvaa energiaa. Soittoni kanssa tapahtuva muiden esiintyjien liike sysää jatkuvasti ja simultaanisesti soittavaa kehoani aktiivisuuteen, joka ulottuu sormenpäistäni istuvaan kehooni, erityisesti yläruumiiseen. Voin antaa mennä: tämä liike-energia ei verota tarkkuutta, vaan hurjat juoksutukset ovat vain samoja kehoneleitä kuin muukin minussa ja ympärillä tapahtuva liike. Tässä ei ole mitään suorittamista. Tanssijoiden hengästyminen tarttuu soittooni, siitä tulee osa soiton energiaa ja affektia. Jos ympärillä tapahtuva liike ei saavuta hurjaa sähellystä, soitostani jää joku kipinä saavuttamatta, ja jos soittoni jää puolienergiseksi, se ei anna syytä villille tanssille. Kappaleen affekti, nesteiden nopea ja estoton liikkuminen, kehollistuu ympärillä tapahtuvan liikkeen kautta ja palauttaa minut omaan kehooni: istun soittoimen ääressä kokonaisena, sormet yhteydessä selkääni, ja kaikki siinä välissä on nestemäisessä liikkeessä, jolla on merkitystä. Istuen voi tanssia, kun soittaa. Soittaminen, liikkuminen ja affekti ovat yhtä.<sup>69</sup>*

69 Teoksesta *Di anima et di corpo* (Mustonen & Henriksson 2015).

#### 4.5.2.3 Muusikoiden sijoittuminen näyttämöllä

Pyrimme siihen, että jo muusikoiden sijoittuminen näyttämölle sisältäisi ehdotuksen muusikon esiintymisen huomaamisesta kokonaisvaltaisena kehollisena toimintana. Valitsemamme sijoittuminen oli siis mahdollisimman vastakohtainen sellaiselle asetelmalle, jossa muusikot muodostavat anonyymien ryhmän, tilanteen, jossa muusikoiden fyysinen läsnäolo rajataan pois ”häiritsemästä” näyttämökuvaa. Oopperassa usein käytetty ”monttu” on esimerkki tällaisesta asetelmasta. Esityksellisenä valintana monttua vastaava muusikkoryhmän rajaaminen sivuun<sup>70</sup> välittäisi merkitystä soittamisesta säestävänä toimintana, jonka kehollisuus ei ole esityksen substanssin kannalta merkityksellistä. Yhteistyössämme muusikoiden tehtävä ei ollut tuottaa tanssia säestävää musiikkia. Sen sijaan tanssinäyttämölle asetettuna musisoiminen voitiin ymmärtää kokonaisuudessaan merkitseväksi.

*Di anima et di corpossa* cembaloni oli frontaalinäyttämöllä keskivassemmassa, cembalon kärki suuntautuen viistosti yleisöön päin. Laulaja Katja Vaahtera liikkui esityksessä laajasti näyttämöllä, osin pelkästään tanssien. Tanssija Saara Töyrylä käytti koko näyttämön alaa, mutta olimme myös välillä kaikki kolme lähellä toisiamme, ”muusikkoasetelmassa”.

*Maria-vesperissä*, johon siirryn kohta, katsomo oli rakennettu kokoympyrään loivan ovaalin muotoisen näyttämön ympärille. Orkesteri sijoittui väljästi puolikaareen ovaalin toiseen päähän, ja laulajat ryhmittivät usein toiseen puolikaareen niin, että muusikot muodostivat renkaan näyttämön reunamille. Usein laulajat käyttivät koko ovaalin alaa sekoittuen tanssijoiden kanssa.

Halusimme myös ymmärtää musiikkiesitykseen liittyviä konventioita esityksellisinä, potentiaalisesti affektiivisinä. Esimerkiksi sisääntulojen ja poistumisten ajateltiin olevan osa esityksen merkityksenmuodostajista, ei jotakin esitystapahtuman ulkopuolella olevaa.

---

70 Sivun rajaaminen voi tapahtua myös esimerkiksi pukuvalinnoilla tai valorajauksilla kuten myöhemmin esitän.

*Di anima et di corpo* -esityksessä soittimen ääreen saapuminen otettiin esitykselliseksi materiaaliksi. Esitys alkoi siten, että kävelin viistos- ti näyttämön poikki soittimen ääreen ja aloin soittaa. Toisessa kohdassa tein saman sisääntulon, mutta soitinta lähestyessäni se alkoikin työntää minua pois luotaan, ja tehtävänäni oli kuvitella vatsan alkavan möyriä kuvottavasti ja poistua paikalta. Eli muusikon konventionaalinen sisääntulo ”epäonnistui”, koska tuli huono olo. Eräässä hiukan pidemmässä hiljaisessa kohdassa nousin soittimen äärestä, siirryin keskemällä näyttämöä ja tein pienen tanssin, johon kuului myös suoraan yleisöön katsomista.

### *Di anima et di corpo III*

*Tämä on pelottavaa ja paljastavaa. Soitin on turvasatama, koska istuma-asento peittää osan kehostani ja koska tiedän, mitä esiintyjänä minun pitää soittimen ääressä tehdä. Kun seison etäällä soittimesta kokonaisena ja katson suoraan yleisöön päin, olen suojaton, koska olen soittajuuteni lisäksi myös jotain (kaikkea) muuta, ja koska esiintyjän tehtäviini liittyy enemmän kysymyksiä. Olen siinä esillä kokonaan ja tunnen itseni valtavan hauraaksi. Samaan aikaan tunne siitä, että voin olla tässä, on voimaa antava. Ehkä tässä oleminen on tiivistelmä siitä, mitä tämä esitys on opettanut minulle esiintyjyydestäni: voin olla, ja olen tässä koko kehollani, kaikella liikkeelläni on affektiivista merkitystä. Tuottamani äänet eivät ole tässä esityksessä erotettavissa erillisiksi merkityksen (affektin) tuottajiksi, vaan koko kehoni liikkuminen ja oleminen on niihin sidoksissa.<sup>71</sup>*

#### 4.5.3 Maria-vesper

*Maria-vesperin* valmistamiseen liittyi kaikkia edellä kuvattuja työskentelytapoja, kuten laulutekstin ja musiikin yhteenkietoutuneisuuden jaettua ymmärtämistä, musiikin ja tanssin vastaavuussuhteiden pohdintaa, musiikkiesityksen konventioiden hyödyntämistä esityksellisinä eleinä ja muusikoiden sekä tanssijoiden näyttämöasetelmien pohdin-

71 Teoksesta *Di anima et di corpo* (Mustonen & Henriksson 2015).

taa. Mukana oli lisäksi ensimmäistä kertaa esitysdramaturgi, koreografi ja esitystaiteilija Masi Tiitta, jonka kanssa keskustelemaa työtä myös tehtiin. Kyseessä oli *Di anima et di corpoa* isompi esiintyjäryhmä (6 laulajaa, 12 soittajaa, 3 tanssijaa), joten kehän 3 kysymykset korostuivat kehään 2 nähden. Tässä emme olleet muodostamassa musiikkikollaasia itse valituista erillisistä kappaleista, vaan otimme suhteen Monteverdin *Vespro della Beata Vergine* -musiikkikokonaisuuteen, jolla on raskas esityskonventioiden painolasti. Niinpä valmistautumiseen kuului myös suhteen muodostaminen näihin konventioihin ja kyseisen ”teoksen” esittämisen kerroksiin.

#### *Merenpohja*

*Olemme ottaneet keskellä Vespro della Beata Vergine -kokonaisuutta tarvittavan soitinten virittämisen näyttämölliseksi eleeksi. Ave maris stella -hymnin ja Magnificatin välissä on hyvä virityspaikka. Ave maris stellan viimeinen sointu soi, ja sen päätyttyä laulajat ja tanssijat ja jotkut meistä soittajistakin laulavat hymisemällä soinnun uudestaan, kuin varjoisena kaikuna. Alkaa tehtävä, jota kutsumme merenpohjaksi. Jatkamme äänen tuottamista hengityksen myötä, hengitys sisään, hengitys hymisten ulos omassa tahdissa vapaassa säveltasossa. Alkaa muodostua aaltoilevia aleatorisia sointuja. Samalla tehtävänä on hitaasti päätyä lähemmäksi maata, irrota soittimen äärestä ja/tai laskea soitin maahan. Minulla on seisovasta soittoasennostani pitkä matka maahan, mutta päädyn kuitenkin kylkimakuuasentoon. Samalla kuuntelen ja tuotan hiljaista äänivärähtelyä, joka antaa tauon nuottimateriaalin tarjoamalle, paljon tiheämmälle ja järjestäytyneemmälle äänelle. Sitten alan kuulla kuinka Louna on palannut sellonsa äären ja alkaa hapuillen soittaa viritysääntä, joten minäkin nousen hitaasti urun ääreen ja alan antaa ääniä. Vähän kerrallaan soittajat palaavat soitintensa äärelle ja viritämme merenpohjan tunnusta kiinni pitäen. Valotilanne muuttuu. Magnificat voi alkaa.<sup>72</sup>*

<sup>72</sup> Teoksesta *Maria-vesper* (Henriksson & Mustonen 2018).

#### 4.5.3.1 Kehollisen kuuntelun harjoite

*Maria-vesperin* myötä syntyi harjoite, jossa etsittiin musiikkia myötäelävää tanssia, olotilaa, jossa musiikki saa liikuttaa kehoa. Harjoitteessa pyrittiin auki olevaan, tarkkaan musiikin ja oman kehon samanaikaiseen havainnoivaan kuunteluun. Harjoite linkittyi Mustosen praktiikkaan, jossa tanssi ymmärretään monenlaisina, usein piiloon jäävinäkin liikkeinä, jotka voivat olla myös hauraita tai epäselviä. Mustosen ajattelussa on tärkeää ”antaa tanssijan tanssia koko kehon historiallaan kaikkine epävarmuuksineen” (Mustonen 2020, 39). Mustonen pyrkii koreografisessa työskentelyssään välttämään tanssia, joka olisi liian hallittua, puhdistettua tai jo-tiedettyä” (Mustonen 2020, 39) – siltikin harjoitteen tehtävänanto vaati tarkkaa työskentelyä.

*Sonata sopra Sancta Maria* muodostui pohjaksi tälle harjoitteelle. *Sonata on Maria-vesperin* kokonaisuudessa erityinen osio: se on nimensä mukaisesti erityisesti instrumentaalikappale (sonata = soitettu), jossa yksi sopraano laulaa cantus firmuksen (*Sancta Maria, ora pro nobis*), joka on enemmänkin soitinkudoksen sekaan asettava kiintopiste kuin solistinen stemma. Kappale sisältää taktuksen sisällä vaihtelevia tahtilajeja ja yltyy usein kolmijakoisen ilmavan tanssittavaksi. Anna Mustonen kertoo:

Sonata tuntui vauhdikkaalla tavalla tanssittavalta, se aiheutti helposti liikettä, siihen oli kiva tanssia. Harjoituksissa tehtävän ohjeistuksena oli, että liikkuminen alkaa heti kun musiikki alkaa. Oma liike saa myötäillä musiikkia, olla siihen ”palikka”-suhteessa: esimerkiksi jos musiikissa tapahtuu jotain nopeaa, liike saa olla nopeaa... että tässä sitä vaan, näin se musiikki liikuttaa kehoa. (AM haastattelu 17.2.2022.)

Tämä näennäisesti yksinkertaiselta vaikuttava harjoite muodostui teokselle todella tärkeäksi. Tehtävää harjoiteltiin jo varhaisessa vaiheessa *Maria-vesperin* harjoitusprosessia äänitteiden kanssa, ja osallistuin siihen usein itse tanssien.

*Listening-moving*

*Olen lukenut Sonatan partituuria ja harjoitellut omaa soitto-osuuttani siitä, joten se on minulle tuttu tekstinä ja soittamisen tapahtumana. Nyt en ole soittimen enkä nuotin ääressä vaan tanssisalissa. Nauhalta alkaa kuulua lempiversiomme Sonatasta, Christina Pluharin L'arpeggiata-yhtyeen levytys. Kuuntelen ensimmäisiä säveliä ja annan samalla heti polvieni joustaa, käsivarren heilahtaa. Ympärilläni on tuttuja ihmisiä, me teemme kaikki tätä samaa tehtävää. Koko kehoni heiluu ja käsivarret nousevat pään päälle, kurkottelevat eri suuntiin. Jalat lähtevät liikkumaan tilassa, hyppelen ja laukkaan musiikin rytmikkäiden elementtien mukana ympäriinsä, kun taas pitkät äänet saavat rintakehäni joustamaan, kädet pyyhkimään ilmaan kurkottelevasti ja jalkojen liikkeen hidastumaan. Ennakoin fraasien suuntia, aavistan niiden sulkeutumisen tai melkein-sulkeutumisen ja uuden suunnan alun, ja kehoni venyy ja palautuu. Kun basso erottuu musiikin pohjasta kitkaisena ja syvänä, tunnen jalkojeni yhteyden lattiaan. Aivan hetken päästä ylästemmojen kuvioinnit vetävät käsiäni kevyesti kohti kattoa ja jalkoja laukkaamaan huoneen toiseen päähän. Tanssimme yksin ja yhdessä: keskityn omaan kuunteluuni ja yritän antaa kuuntelun muuntua suoraan, ilman arviointia kehoni liikkeeksi musiikin myötäväärähdellä ulospäin näkyvänä liikkeenä. Samalla tunnen ympärillä tanssivien energian ja minussa heijastuu heidän kuuntelunsa tuottama liikkuminen. Tämä on ihanaa! Rakastan tätä kappaletta. Olemme kuin muskarissa tai klubilla. Kun kappale loppuu ja nauha pysäytetään, olen joustava ja rento, virkeän innostunut. Tällä tavalla tanssittuani Sonatan soittaminen ei koskaan tule olemaan samanlaista kuin ennen.<sup>73</sup>*

Kyseistä harjoitetta koskevissa reflektioissa muusikot ottivat esille kuunteluun liittyvän ominaisuuden: muusikon kuuntelussa on aina auki jonkinasteinen analyttinen taso, joka saa kysymään mikroskooppisen pieniä ja nopeita kysymyksiä esimerkiksi musiikin hierarkiasta ja siitä, mitä musiikin osa-aluetta oma liike lähtee kulloinkin

73 Teoksesta *Maria-vesper* (Henriksson & Mustonen 2018).

seuramaan. Kuuntelenko harmonisen progression muodostamaa hidasta, pitkää fraasia vai pintakuvioiden tuottamaa nopeaa hypähtelyä? Ymmärsimme, että harjoitteen tarkoitus ei ole sulkea tällaista jatkuvaa neuvottelevaa ajattelua pois päältä (se ei olisikaan mahdollista), vaan antaa tilaisuus harjoitella hyväksyntää: juuri nyt kuulen näin, ja se aiheuttaa minussa juuri nyt tällaista. Tällainen tila sisältää yhtäaikaaisesti kuuntelun hetkessä tapahtuvaa analyysiä ja spontaanin liikkumisen virtaa, jossa on mukana tietynlainen keveys ja lukitsemattomuus: kuuntelun aiheuttama tanssi ei tule ratkaistuksi tai lukkoon lyödyksi vaan katoaa ajan virtaan, ja seuraavalla harjoitteen läpiviennillä se on erilainen.

Susanna Välimäki (2013, sit. Richardson ym. 2020, 23) on huomoinut, että ammattilaiskorvillakin musiikin kuuntelu perustuu pitkälti esitietoiseen kuuntelun tapaan. Muusikko ei voi sulkea kuulemisestaan musiikkia koskevaa ymmärrystä pois päältä, mutta tietoisesti kehollinen kuuntelu voi muodostua yhdeksi analyysin välineeksi:

Musiikin kehollisuuden, kuten liiketunnon ja ruumiin kuvien, tietoinen kuuntelu on yksi analyyttinen tekniikka. Musiikintutkija kuuntelee omaa kehoaan käyttäen hyväksi sitä, minkälaisia kehon toimintoja muistuttavia piirteitä musiikissa on ja mihin soinnillisiin ja rakenteellisiin aineksiin ne perustuvat. Niin ikään tutkija pohtii, minkälaista mielentilaa tai tunnetilaa (affektia) kyseinen kehon kuva rakentaa. (Välimäki 2013, sit. Richardson ym. 2020, 23.)

Harjoitteessamme Välimäen kuvaama kuuntelun tapa muotoutui yhtäaikaaisesti kuuntelun kanssa oman kehon liikkeeksi.

*Maria-vesperin* lopullinen koreografia rakentui tämän harjoitteen ja Mustosen luoman kirjoitetun koreografian yhdistelmästä: harjoitteen tuottama liikkuminen ja kirjoitettu koreografia sulautuivat yhteen siten, että niitä ei ollut mahdollista erottaa toisistaan. Näyttämöllä oli yhdeksän varsinaisesti liikkuvaa henkilöä – 6 laulajaa ja 3 tanssijaa (12 soittajaa liikkuvat istuen ja soittaen) – ja harjoite sekä kirjoitettu koreografia lomittuivat yksilön tanssissa ja/tai eri yksilöiden välillä, jolloin

tuloksena oli paljon samanaikaista moninaista liikettä. Vertasimme tätä liikkeen runsautta musiikin polyfoniaan ja kykyyn liikuttaa, värisyttää.

#### *4.5.3.2 Laulamisen ja tanssimisen yhteen kietoutuminen*

*Maria-vesper*-esityksessä laulajien esiintymiseen etsittiin tapaa, joka kietoi laulamisen ja tanssimisen yhteen. Työskentelyssä pyrittiin siihen, että laulaen liikkuminen olisi helppoa ja laulamista tukevaa eikä laulamistehtävän päälle liimattu lisätehtävä. Alkuvaiheessa kokeilimme harjoitteita musiikin fraaseihin sitoutuneista kurkottamisista: analysoimme kappaleista jännitteiden rakentumisia ja niiden purkautumisia, pyysimme sitten laulajia kurkottamaan ja hellittämään näiden linjojen mukaan niitä laulaessaan. Tämä harjoite osoittautui välivaiheeksi, jonka kautta löytyi laulamisen ja liikkumisen syvemmin sitova tapa. Anna Mustonen muistelee yhteisen työskentelyn olennaista hetkeä:

Sopraano Tuuli Lindeberg huomasi fraasiharjoitteen yhteyden sellaisiin tukiliikkeisiin, joita monet laulajat käyttävät henkilökohtaisessa harjoittelupraktiikassaan. Hän huomasi, että olemmekin etsimässä sitä, mikä laulajilla on jo olemassa: liikkeitä, jotka tukevat äänen muodostumista sellaiseksi kuin sen kussakin kohdassa olisi hyvä olla. Tanssi olikin jo olemassa siellä ja voitiin ottaa koreografiseksi materiaaliksi! Se ei ollut mitään yleistettävää, vaan jokaisella henkilökohtaista. Tämä tanssi ei jäänyt harjoitteen tasolle, vaan kun laulajat saivat käyttää sitä materiaalina, se lähti laajentumaan. (AM haastattelu 17.2.2022.)

Tuuli Lindeberg muistelee tätä oivallusta ja sen tuottamia oloja:

Koen, että kun laulajia pyydetään tekemään jotain liikettä samalla kun laulaa, liike ja laulu pysyvät helposti kauhean pitkään täysin erillisinä asioina. [- -] Sen sijaan, että oltaisiin tehty jotakin ulkoa päin ehdotettua tiettyä koreografiaa, se käännähtikin johonkin joka alkoi tulla sisältä päin: sai lähteä intuitiivisesti tarjoamaan jotain

omasta kehollisesta laulamisen todellisuudesta. Se oli olennainen oivallus, joka ainakin mun muistikuvissa loksautti jotakin paikalleen. (TL haastattelu 26.4.2022.)

Anna Mustonen kertoo, että hänen koreografisessa työskentelyssään on pitkäjänteinen kiinnostus sellaista kohtaan, mitä *jo on*, ja sellaisen liikkumisen työstämiseen, mikä yleensä jää piiloon.

Kiinnostavaa on se, että yleensä tällainen liikkuminen pyritään poistamaan tai piilottamaan esityksestä ja sen sijaan muuta liik-kumista lisätään; ohjaaja tai koreografi ehdottaa ja vaikkapa näyttää, miten kohtauksissa liikutaan tai tanssitaan. Sen sijaan *Maria-vesperin* tanssin tarkoituksena ei ollut haastaa laulajaa, tuoda laulamisen päälle vielä yhtä toimintoa vaan olla auttamassa laulamista sekä henkilökohtaisena että vuorovaikutuksellisenä praktiikkana. Tämähän oli timanttiesimerkki sellaisesta usein piiloon jäävästä tanssista, joka minua kiinnostaa! (AM haastattelu 17.2.2022.)

Tällainen laulaen liikkuminen toi siis musisoinnin aiheuttaman liikkumisen koreografisen materiaalin alueelle. Musiikin dynamiikat, yhteiset lähdöt, liikevoimat ja affektit, jotka ovat yhteen kietoutuneina laulajan työskentelyn kanssa ja tukevat yhdessä musisoimista, antoivat pohjan laulajien koreografialle.

Tuuli Lindeberg sanallistaa laulajan kokemustaan seuraavasti:

[– –] Harjoituskopissa tehtävät laulutekniikkaan tai instrumentin hahmottamiseen liittyvät apuliikkeet ovat jotakin hyvin eksklusiivista jokaiselle, aika intiimejä. Kukaan muu ei välttämättä tajua, jos joku laulaja tekee vaikka tällaisen eleen [laittaa kämmenet rintakehän edessä yhteen ja levittää ne sivuille], että se voi olla sille laulajalla aivan todella rakas, tärkeä ja merkittävä juttu. Yleensä se yritetään häivyttää, kun menee sieltä harjoituskopista ulos. Siinä oli siis jotain vähän paljastavaa. (TL haastattelu 26.4.2022.)

Anna Mustonen jatkaa:

Kiinnostavaa oli myös se, että se kieli, jolla laulajat kuvailivat omia harjoituskopin tukiliikkeitään, oli hyvin samankaltaista kuin se, mitä me tanssijat käytämme. Siellä puhuttiin imusta, pohjasta, kehon tilasta, tilan tekemisestä äänelle – hyvin tuttuja tapoja puhua kehollisuudesta. Ne liittyvät laulamisen *tuntuun*. (AM haastattelu 17.2.2022.)

Keskustellessamme Tuuli Lindebergin kanssa hän otti esiin tällaisen työskentelyn yhteyden HIP-esittämisen paradigman vaihdokseen, joka on ollut tapahtumassa viimeisten vuosikymmenten aikana.

Ajattelen että viime vuosikymmeninä vanhan musiikin kontekstissa on ollut suuntaus, jossa ollaan siirrytty historiallisesti tiedostavasta autenttisuuden tavoittelusta johonkin elävän esityksen retoriikkaan, jossa tarkastellaan esittämistä ja musiikin funktiota esittämisen välineenä. Retoriikkaan on siis alkanut linkittyä viime vuosikymmeninä vahvemmin fyysisyyden ja kehollisuuden tuntu. Kyseessä ei ole hyllyllä oleva reliikki tai partituuri, jota me toistamme, vaan meidän esittäjien, muusikoiden kehollisuus tulee osaksi retoriikkaa. [- -] Tätä jotain vanhan musiikin sävellystä tai konserttiesitystä ei enää ajatella asiana tai esineenä, jossa olisimme etäisinä välikappaleina, vaan olemme osana musiikin eläväksi tekevää prosessia. Kun sille saa kouriintuntuvan luvan, luottamuksen ja rohkeuden, että minä haluan esittää tämän teoksen juuri näin, näin se tulee minun äänelläni ja minun kehostani, ja sitä kautta kurkotetaan yleisön suuntaan, silloin mä luulen, että toteutuu se vanhan musiikin tavoite liikuttaa kuulijoita kokonaisvaltaisemmin. (TL haastattelu 26.4.2022.)

#### 4.5.4. Työpajatyöskentelyä

Työstimme Anna Mustosen kanssa *Di anima et di corpon* ja erityisesti *Maria-vesperin* kautta kehittyneitä kehollisen kuuntelun praktiikoita työpajoissa eri oppilaitoksissa vuosina 2019–2021. Työpajojen aiheena oli uuden tanssin ja vanhan musiikin yhdistäminen. Workshopien

tarkka sisältö muuntui niiden laajuuden lisäksi sen mukaan, oliko ne suunnattu muusikoille, tanssijoille vai kenelle vain. Monesti työpajoissa oli osallistujia, joilla oli hiukan taustaa molemmilta aloilta. Eri tavalla painottuneissa työpajoissa keskeisenä ajatuksena oli aina varhaisbarokin musiikkiin tutustuminen uuden tanssin tarjoamien kehollisten harjoitteiden kautta. Osallistujien taustasta riippumatta ajatuksena oli, että kaikki pääsevät työpajassa tekemään liikkeellisiä harjoitteita musiikkia kuunnellen. Harjoitteet oli suunniteltu siten, että esimerkiksi nuotinlukutaito tai fyysinen pystyvyys eivät vaikuttaneet niiden tekemiseen. Silloin kun osallistujina oli muusikoita, he saivat ottaa soitinmukaan yksinkertaista soittoharjoitetta varten. Työpajojen musiikkina oli sekä äänitallenteita että live-cembalonsoittoani. Olin koostanut eripituisia kokonaisuuksia esimerkiksi Girolamo Frescobaldin ja Giovanni Picchin cembalokappaleista. (Kurssikuvaus liitteessä C.)

Kurssien alkuosiossa pidin luentomaisen osuuden, jossa alustin galenistista affektiteoriaa ja selostin historiallisia ajatuksia musiikista kehollisiin tapahtumiin vaikuttavana voimana. Alustuksen tarkoituksena oli tarjota taustatietoa, joka saisi vaikuttaa sen jälkeen tehtävien kehollisten harjoitteiden lähestymiseen. Ajatuksena oli heti alkajaisiksi avata 1600-luvun musiikkiin suhde, joka voisi värittyä galenismin tarjoaman eräänlaisen historiallisen kehollisuusteorian kautta. Silloin suhde voisi muodostua lähtökohtaisesti toisin kuin vaikkapa konserttitilanteessa, tietoisesti avattujen kehollisten kanavien kautta. Erityisesti kaikille avoimilla kursseilla oli osallistujia, joille 1600-luvun musiikki oli aivan uutta ja outoakin. Alustus oli kuitenkin tärkeä myös ammattimuusikoille suunnatuissa workshoppeissa ja avasi nuotti- ja konserttikeskiselle lähestymiselle vaihtoehtoisia lähestymistapoja.

Työpajojen keskeiseksi harjoitteeksi muodostui *Maria-vesperin* yhteydessä syntyneiden harjoitteiden pohjalta kehittynyt ”listening-moving-practice”, kehollisen kuuntelun harjoite (josta käytännön syistä käytimme työpajoissa usein englanninkielistä nimeä).

Varsinaiseen harjoitteeseen ryhtymistä alustettiin Annan vetämällä lämmittelyllä (lämmittelystä ks. liitettä 3), joka liukui lisäohjeistusten kautta suoraan harjoitteeseen. Soitin lämmittelyn loppuun musiikkimateriaalia, jota seurasi Annan lisäohjeistus harjoitetta varten, minkä

jälkeen harjoitetta tehtiin soittoni kanssa sessioittain. Anna kertoo harjoitteen ohjeistamisesta:

Teemme sessioita, joiden välissä keskustellaan ja ohjeistetaan eteenpäin. Tärkeänä asiana ohjeistamisessa on kehon ja musiikin yhtäaikainen kuuntelu ja ajatus musiikista voimana, joka läpäisee kehon. Harjoitteessa etsitään suoraa suhdetta musiikkiin [- -]. Aputyökaluna on, että se alkaa heti, löytyy heti. Ei tarvitse olla nokkela ja kekseliäs. Voi ajatella lastentanssitunneilla usein tehtävää harjoitetta referenssinä: kun musiikki alkaa, liikkuminen alkaa, kun musiikki loppuu, liikkuminen loppuu. (AM haastattelu 17.2.2022.)

Soittamisen kokemus silloin, kun ympärilläni tehdään edellä kuvattua harjoitetta, on erityinen. Harjoite liikkuu moneen suuntaan. Kaikki, mitä ja miten soitan, vaikuttaa tanssimiseen. Ympärillä tanssiminen ja tietoisuus harjoitteen laadusta vaikuttavat soittoon ja muokkaavat sitä. Kokemus palautuu tämän luvun ensimmäiselle kehälle, cembalistisen työskentelyni juurille, jossa affektit tarkentuvat mielikuvien, sanojen ja vaikkapa kuviteltujen liikelaatujen kautta.

#### *Toccata tanssittuna*

*Lämmittely on tehty ja varsinainen harjoite voi alkaa. Olen koonnut noin 20 minuutin kokonaisuuden Frescobaldin ja Picchin toccatoja ensimmäistä sessiota varten. Aloitan vaikkapa Frescobaldin 1. toccatalla II kirjasta. Soitan pienen improvisaation toccatan alkuun, pudottelen ääniä kysyvästi. Samalla huomaan, kuinka jokainen ääni heijastuu tanssija-kuuntelijoiden kehoissa vavahduksina tai heilahduksina. Tunnen tarkan kuuntelun ympärilläni. Toccatan ensimmäinen ele piirtyy ilmoille erilaisina liikkeen suuntina. Tämä toccata koostuu lyhyehköistä jaksoista, kuin lauseista, joissa affektit vaihtuvat nopeasti. Toisinaan fraasit päättyvät yllättäen, töksähtävästi, toisinaan suljen ne valmistellen ja hidastellenkin. Musiikin eleet heijastuvat tanssijoiden kehoissa eri tavoin. Huomaan yhteisiä fraasin sulkeutumisen ennakoiteja, yhteisiä hätkähdyksiä, kun fraasi loppuukin yllättäen. Soittaessani alan tuntea tarvetta muotoilla*

*sävyjä ja affekteja entistä selkeämmin ja voimakkaammin, jotta tarjoaisin liikkumiselle muotoja. Agogiset ja artikulatoriset valintani ikään kuin laajenevat sormieni mittakaavasta ulospäin koko kehon mittakaavaan. Huomaan että voin käyttää aikaa runsaasti, sillä ympärillä liikkuvien kehojen kurkotukset ja hellitykset vaativat aikaa. Jos jossakin jaksossa on pidempään säilyvä, esimerkiksi kolmijakoinen pulssi, yritän soittaa jakson vakaassa ja tanssillisessa svengissä, jotta jakson ajaksi käyntiin lähtenyt jammailu ei häiriidy. Toccatojen affektit ja merkitykset alkavat tarkentua tässä harjoitteessa ei-suoraan-kielellisen kautta, vaan ympärilläni tapahtuvan kehollisen kuuntelun tuottaman tarkkuuden vaatimuksen kautta. Kehollisen kuuntelun tehtävä heijastuu minun soittooni; alan kuunnella omaa soittoani ikään kuin samaa tehtävää tehden.<sup>74</sup>*

#### 4.5.4.1 Kurssilaisten reflektioita

Lähes kaikissa työpajoissa keräsimme osallistujilta pieniä kirjoituksia joko vapaan kurssipalautteen tai pienen kirjoitustehtävän muodossa. Erään muusikoille suunnatun työpajan kurssipalautteissa toistui ajatus musiikin merkitysten tarkentumisesta ja 1600-luvun musiikin lähentymisestä sekä kirkastumisesta kehollisen kuuntelun harjoitteiden tekemisen myötä. Muusikot kertoivat harjoitteen avanneen kehon rentoutta ja hengitystä suhteessa opiskeltavaan vanhaan musiikkiin. Mainittiin haastavuus kuunnella musiikkia ilman analyttistä ajattelua – kehon antautuminen musiikin vietäväksi kuitenkin saattoi herättää musiikista uusia mielikuvia ja monimerkityksisyyttä. Kokemusta musiikista kuvailtiin kokonaisvaltaiseksi ja intuitiiviseksi. Joillekin muusikoille vieraalta ja vaikeaselkoiselta tuntuva 1600-luvun musiikki hahmottui harjoitteen kautta helpommin ja läheisemmin. Harjoitteen kautta tanssiminen toi musiikkiin leikkisyyttä, eloa, energiaa ja vivahteikkautta. (Anonyymit kurssipalautteet Yrkeshögskolan Novia, 9.–10.1.2021.)

Avoimen yliopiston kurssilla syksyllä 2021 pyysimme opiskelijoilta kirjallisia reflektioita kurssin sisällöistä. Kurssille osallistunut tanssija Marlon Moilanen (2021) kirjoitti siitä, miten vanhat affektiteoriat

74 Avoimen Taideyliopiston työpajasta 9.–10.1.2020.

ovat samanaikaisesti ymmärrettäviä, mutta kuitenkin nyrjäyttäviä nykyajattelulle. Hän sanoitti erityisen viehättävästi sitä, miten kosketus historialliseen ajatusrakennelmaan voi tulla osaksi nykyaikailijan kehollista työskentelyä.

Passio yhdistyy omassa tanssintekemisessäni intohimoon psyykkistä, sielullista ruumiillisuutta kohtaan. Passio on yksi sana, jolla voidaan korostaa ruumiin vaikuttumista, tunteellisuutta, affektii-visuutta, ruumiin läpäisevien voimien dynamiikkaa tai sensaatioita tanssimisen lähteenä. Suhtaudun passioon ja ajatukseen ruumiin nesteiden vaikuttumisesta *runollisena* tapana ilmaista sitä psyykkisen ruumiin valtamerellisyyden väreilyä ja aallokkoa, joka tuo kokemuksen keskiöön ehkä jonkinlaisen tajunnan nestemäisyyden, aistimellisen syvyyden, alitajuisen ja ruumiin mystisen mahdollisuuden. Päädyin lopulta kurssilla työskentelemään melko paljon passion, sisäisen vaikuttumisen, ja tanssimisen neuvottelun kanssa. [- -] (Moilanen 26.10.2021.)

Moilanen sanoittaa kehollista kuunteluaan:

[- -] Minusta barokkimusiikissa tuntuvat roihuavan varsin voimalliset tunteet, ja tuntuu myös tarpeelliselta, että ruumiin antaa vaikuttua ikään kuin vähintään samassa mittakaavassa. Tämä ei siis välttämättä tietenkään tarkoita pysähtymistä, usein päinvastoin, mutta ehkä jonkinlaista vilpítőntä rohkeaa läpielämistä, joka ei jää vain kuuntelun tasolle. Rohkeaa ja vilpítőntä siksi, että se ei välttämättä noudata säädylisen kehollisuuden normeja. Tästä näkökulmasta on hauskaa, että barokkimusiikki voi lietsoa nykyajan ihmisessä esiin jotakin, mikä uhmaa nykyisiä kehollisia etikettejämme. Päädyin kai työstämään asiaa pääsääntöisesti jotenkin niin, että annoin aikaa vaikuttumiselle kokonaisvaltaisena kehollisena tilanteena pyrkiä sitoutumaan hetken aikaa musiikin tietystä hetkestä heränneeseen ruumiin tapahtumaan, mutta kuitenkin tanssin tapahtumaani edelleen läpi musiikin kanssa – ja antaen sen myös muuttua muuksi. (Moilanen 26.10.2021.)

#### 4.5.5 Liikutus – neljännen kehän yhteenvedo

1600-luvun musiikki sisältää usein kuulijalle ja muusikollekin vierautta, kerroksia, joiden läpi voi olla haastavaa päästä. Yhteistyömme pyrkii syvään taiteidenvälisyyteen, jossa musiikin kanssa yhteen limittyvä liikkuminen kutsuu tätä vierasta vanhaa musiikkia tulemaan oman kehon intiimille alueelle.

Tarvainen (2012) on huomoinut, että vieraat musiikkityylit liikuttavat häntä kuulijana vähemmän kuin tutut, ja syy siihen lienee, että ne vaativat keholta tuntemuksia ja taitoja, joita keho ei suoraan ymmärrä (Tarvainen 2012, 140). Työskentelyssämme vanha musiikki kulkee kehoon tutustuttamisen kautta henkilökohtaisen liikkuttamisen alueelle. Liikkuvassa ihmiskehossa on jotakin pohjimmiltaan todella tuttua: liikuvan ihmiskehon seuraaminen aiheuttaa empaattisia mikroliikkeitä, jotka edesauttavat ymmärtämistä (Tarvainen 2012, 142)<sup>75</sup>. Siten ajattelun, että liike, sitoutuessaan vanhaan musiikkiin, voi kutsua musiikkia tutun, läheisen, henkilökohtaisen, omassa kehossa tapahtuvan alueelle sekä esiintyjän että katsoja-kuulijan kohdalla. Kehollisen kuuntelun tuottama tanssiminen auttaa huomaamaan musiikista liiketuntoa, joka on tuttua ja ymmärrettävää ja siten affektiivista.

Musiikkiesitykseen yhdistyvä liike saa myös katsoja-kuuntelijan huomaamaan kehollisuutensa ja vanhasta, vieraastakin musiikista välittyvän vilpittömän liiketunnon (kinestesian) (Richardson ym. 2020, 29). Usein vanhan musiikin esitystavat, kuten klassinen konserttitilanne, eivät varsinaisesti kutsu esiin liiketunnon huomaamista. Mustosen kanssa työskennellessämme rakennamme viitekehystä, jossa tärkeää on muusikonkin liikkumisen näkeminen kehollisen kuuntelun affektiivisena tuotoksena ja esityksen merkityksellisenä osana. Työskentelymme tuotosten perusteella esitän, että tanssia ja musiikkia yhteen kietova

---

75 Keskustelin harpisti, kosketinsoittaja ja kapellimestari Andrew Lawrence-Kingin kanssa (11.3.2022) hänen käyttämistään humoraaliteorian ja historiallisen gestiikan sovelluksista työskentelyssä laulajien kanssa. Lawrence-King huomioi, että historiallisen gestiikan käyttäminen nykypäivän esityksissä on haasteellista: ihmiskehon asennot puhuvat niin vilpittömästi kieltä, että esityksen katsoja huomaa heti, milloin ele on opeteltu eikä koettu. Esiintyjälle on hyvin vaikea tehtävä yhdistää opeteltu historiallinen ele aidolta, vilpittömältä vaikuttavaan tunne- tai merkityssisältöön.

työskentely voi voimistaa merkityksellisyyden tunnistamista ja empatiaa, toisin sanoen affektien ja passioiden tapahtumista ja heijastumista sekä esiintyjien että yleisön kehoissa.

Yhteisen työskentelymme kautta taiteidenvälisyydestä on paljastunut myös työn konkretiaan liittyviä haasteita. Taiteidenvälinen työ alkaa oikeastaan jo siinä vaiheessa, kun produktiolle haetaan rahoitusta. Budjetin laskeminen pitää sisällään kysymyksiä siitä, *miten työskennellään yhdessä*. Aloillamme on erilaiset konventionaaliset työskentelyrytmit ja oletukset siitä, mitä esiintyjän työhön kuuluu.

Vanhan musiikin ammattilaisten työprosessit ovat useimmiten klassisen konserttikentän työskentelyä vastaavia: ohjelmistojen suunnittelijat tai taiteelliset johtajat toimittavat muusikoille valikoitujen kappaleiden nuottimateriaalit ennakkoon, muusikot harjoittelevat omat osuutensa itsenäisesti ja konserttikokonaisuus valmistetaan yhteisissä harjoituksissa 3–4 päivän kuluessa ennen esitystä, joita usein on konserttiohjelmista vain yksi, korkeintaan kaksi. Koska yhteiset harjoitukset perustuvat olemassa olevaan nuottimateriaaliin, jonka suhteen tehdään konventionaalisen rajoissa olevia ratkaisuja, harjoitusaika riittää laadukkaiden esitysten valmistamiseen. Usein todella tasokkaita musiikkiesityksiä saadaan aikaan käsittämättömän nopeasti. Tällöin tasokkuus ja nopeus perustuu jo olemassa olevaan ja jaettuun tietoon siitä, missä rajoissa esittämistä koskevissa valinnoissa liikutaan.

Tanssitaiteilijat sen sijaan valmistavat teoksia yhteisissä harjoituksissa usein 1–2 kuukauden ajan, mitä on saattanut edeltää koreografian tai koollekutsujan itsenäinen työskentely mahdollisesti vuosien ajan. Teoksia koskevat ratkaisut löydetään usein yhteisissä prosesseissa esimerkiksi siten, että esiintyvät tanssitaiteilijat tuottavat liikemateriaalia koreografian kehittämien harjoitteiden avulla. Esityksen valmistusprosessissa jo olemassa olevia materiaaleja ei ole nuottimateriaalien olemassaoloon vertautuvalla tavalla. Siksi työprosessit ovat muusikoiden näkökulmasta pitkiä. Esityksiä on enemmän kuin yksi, ja teokset saattavat jatkaa elämäänsä vierailuesityksinä kantaesityspaikan ulkopuolella.

Yhteistyössämme halusimme sovittaa yhteen näitä hyvin erilaisia työskentelyn tapoja. Meidänkin esityksissämme musiikkimateriaali perustui suurimmaksi osaksi jo olemassa oleviin nuottimateriaaleihin,

joiden perusteella olisi ollut periaatteessa mahdollista valmistaa hyvä konserttiesitys konventionaalisella, lyhyellä harjoitusperiodilla. Vaikka musiikkimateriaali ”oli jo”, yhteistä esitystämme ei kuitenkaan ”ollut” ennen yhteistä, pidempää harjoitusprosessia. Musiikin järjestyminen kokonaisuudeksi, joka muotoutui paitsi konsertti- myös tanssiesityksen dramaturgian myötä, vaati kokonaisuuden ja sen osasten kokeilemista ja koettelua. Etsimme olemisen tapaa, joka kehittyisi musiikin ja liikkumisen työstämisen yhteen kietoutumisessa, ja tämä vaati työskentely-aikaa. Halusimme huolehtia esiintyjien turvallisesta olost ja noudattaa kaikkia kunnioittavia, turhia hierarkioita purkavia käytäntöjä.

Rahoitusrakenteet suosivat konventionaalisia esitysten malleja, sillä muusikoiden tyypillisiin työaikoihin ei mahdu keskustelemaa esiintymisen kokeilua tai tutkailua. *Maria-vesperin* budjetti riitti tanssijoiden ohella laulajien pitkiin työaikoihin, ja koko soittajaryhmäkin saatiin paikalle hieman normaalia pidempää, oopperaproduktioon vertautuvaa harjoitusperiodia varten: noin kahdeksi viikoksi. Aika ei silti riittänyt siihen, että soittajien liikkumista ja kehollista läsnäoloa olisi voitu työstää valtavasti paljon esitystä varten. Tärkeää oli kuitenkin se, että Mustonen veti joka harjoituspäivän aluksi yhteisen lämmittelyn. Se viritti meidät kaikki, tanssijat, laulajat ja soittajat, yhteiseen työskentelyyn ja lisäsi ryhmän välistä yhteistä luottamusta. (Yhden lämmittelyversion kulku on kuvattu liitteessä C.)

Edellä kuvattu osoittaa, että taiteidenvälinen työskentely, silloin kun pyrkimyksenä on syvä vuorovaikutus, tuo aina välttämättä mukanaan myös oletettujen työtapojen- ja rytmien purkamisen tarpeen. Tällainen reflektio ulottuu toki myös toimintakulttuurin eettisten kysymysten alueelle. Se, miten työskennellään, valuu näyttämölle ja on osallisena esityksen affektiivisuudessa.

#### 4.6 Viides kehä: Esitystilanteen affektiivisuus – musiikkiesityksen merkityksellisyyttä tarkentamassa

Viides kehä laajenee pohdinnaksi musiikkiesitystilanteen affektiivisuudesta ja merkityksistä. Tämäkin kehä sisältää kaikki aikaisemmat:

oman soittoni huolellinen valmistelu, musiikin sisältöjen omaksuminen ja niiden affektien sisäistetty ymmärrys, vuorovaikutuksellinen yhteistyö muiden taiteilijoiden kanssa sekä mahdollisesti taiteidenvälinen työskentely. Nämä esityksen rakentamiseen liittyvät – ja jo valtavaa kompleksisuutta sisältävät – väreilyt etenevät vielä laajemmaksi aaltokelahaksi: millaisia kysymyksiä työskentelyssä tulee ratkoa, jotta musiikin esittämisen teolle itsessään muotoutuu affektiivinen merkitys?

Affektien ja merkityksellisyyden välinen yhteys on keikauttanut suhtautumistani koko esitystilanteeseen. Kun affektit eivät ensisijaisesti sijaitse nuottitekstissä (”teoksissa”), vaan ihmiskehoissa ja niiden välisyyksissä musiikin soidessa, silloin musiikin esitystilanne on affektiivisuuden tärkeimpiä tekijöitä. Koska en ole ainoastaan kappaleita harjoitteleva ja esittävä vaan myös esityskokonaisuuksia suunnitteleva muusikko, minun täytyy kysyä: mitä affekteja, siis merkityksiä, vanhan musiikin esittämisen teko kantaa mukanaan, ja miten noita merkityksiä voi muokata esitystilannetta ja -yhteyttä muuntamalla? Miten musiikin esittäminen asetetaan tilaan, jossa se saa *merkitä*, siis olla affektiivinen?

#### 4.6.1 Konserttilanne ja affektiivisuus

Usein vanhaa musiikkia esitetään konserttilanteessa. Vaikka konserttilanteita ja paikkoja on monenlaisia (moderni konserttisali, kirkko, Ritarihuone), ne sisältävät kuitenkin monia yhteisiä piirteitä, joiden perusteella puhun ns. ”klassisesta konserttilanteesta”.

Konserttilanne on ollut parin viime vuosikymmenen aikana uudelleenarvioinnin kohteena. Christopher Smallin vivisektio konsertti-instituutiosta kirjassa *Musicking* (1998) on tärkeä syväanalyysi konserttilanteen kantamista merkityksistä ja oletuksista. Martin Tröndlen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Das Konzert – neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* (2011) esitetään huoli klassisen konsertin kriisistä sekä lukuisia näkökulmia konsertin tulevaisuuteen. Klassisen konserttisalitilanteen on nähty kiinnittyvän absoluuttisen musiikin estetiikkaan, jossa sekä kuulijan että esiintyjän kehollisuus on toissijaista (Rebstock 2011, 143). Konserttisalitilanne implikoi musiikin autonomiaa, jossa musiikkiteos itsessään on intensiivisen tarkastelun kohteena, ja esiintyjän toiminta parhaimmillaankin

tuottaa vain mahdollisimman häiriöttömän pääsyn teoksen äärelle. Siinä kysymykset musiikin merkityksellisyydestä (siis affektiivisuudesta) koskevat ”teosta”, ei niinkään muusikon esiintymistä tai musiikin esittämisestä syntyvää tilannetta (ks. myös Small 1998, 11). Klassinen konserttitilanne sisältää lukuisia, sekä esiintyjä että yleisöä koskevia konventioita, jotka oletetaan ei-merkitseviksi.

On ehkä historian ironiaa, että vaikka vanhan musiikin ”teos” olisi hiottu kaiken saatavilla olevat historiallisen tietämisen säästyksellä merkitykselliseksi ja affektiiviseksi esitykseksi, usein se sijoittuu edellä kuvattuun klassiseen konserttitilanteeseen, joka on muotoutunut aivan erilaisen teos- ja musiikkikäsitusten tarpeisiin. En täysin jaa huolta konserttitilanteen relevanssikadosta yleisesti enkä väitä, ett-eikö affektiivinen kokonaisesitys olisi täysin mahdollinen klassisessa konserttitilanteessa. Olen kuitenkin yhtä mieltä Smallin kanssa siitä, että musiikin esittämistilanteen merkitykset vaativat huolellista pohtimista ja kyseenalaiseksi asettamista. Mitä merkitsee, että tämä esitys tapahtuu juuri täällä, tähän aikaan ja näiden ihmisten läsnä ollessa? Millaisia merkityksiä esityksen valmistumisprosessi on kantanut? (Small 1998, 11.)

Keskustelu konsertin ”kriisistä” on tuottanut sitten Smallin tärkeän kirjan paljon kokeiluja, joissa konserttitilannetta pyritään ”elävöittämään”. (Ehkä jopa niinkin paljon, että monet saattavat huokaista helpotuksesta päästessään ”tavalliseen” konserttiin.) Matthias Rebstock esittää (2011), että konsertin kriisi juontuu konsertti-instituution kykenemättömyydestä tuottaa tarpeeksi intensiivistä ”presenssiä” (*Präsenz*). Presenssillä hän tarkoittaa tapahtumaluonteisuutta ja tilanteen toimijoiden ruumiillisuuden huomaamista. Presenssin ja tapahtumaluonteisuuden tavoittelu on johtanut klassisella konserttikentällä erilaisiin toimiin, joita Rebstock kutsuu presenssin voimistamisen strategioiksi. (Rebstock 2011, 143–144.)<sup>76</sup>

---

76 ”Präsenz’ zielt auf die Materialität und den Vollzug der Handlungen uns insbesondere auf den Vollzug von Ritualen. – Wenn es also stimmt, dass der Krise des Konzerts gegenwärtig verstärkt durch den Versuch begegnet wird, seine Präsenz zu steigern, dann müsste das für das Hören grundsätzlich bedeuten, dass nicht mehr das hermeneutische Hören als Verstehen einer quasi diskursiv strukturierten Klangrede gefragt ist, sondern

Rebstock esittelee neljä (artikkelin kirjoittamisen aikaan) yleistä tapaa, joilla klassinen musiikkikulttuuri pyrkii nostamaan konsertin presenssin tasoa:

1. Auratisointi (*Auratisierung*). Muusikon kehollisen läsnäolon korostaminen ja tähtimuusikkokultti.
2. Spiritualisointi (*Spiritualisierung*). Musiikkiesitystilanteen hoitavan/meditatiivisen voiman korostaminen. Musiikin aistillisuus, kuuntelemiseen upottautuminen, arkipäivän hektisyyden karistaminen.
3. Visualisointi (*Visualisierung*). Kuvan, esimerkiksi videoiden yhdistäminen konserttitilanteeseen, kuuntelun yhdistäminen näköaistiin.
4. Esityksellistäminen (*Performatisierung/Theatralisierung*). Jo 1950-, 60- ja 70-lukujen musiikissa läsnä olleet happeningit, musiikin, tilan ja yleisön esityksellistäminen.<sup>77</sup> (Rebstock 2011, 149–150.)

Rebstockin kuvaamat erilaiset klassisen konsertin modifointistrategiat kasvattavat hänen mukaansa musiikin presenssiä, tapahtumaluonteisuutta, nyt-hetken taikaa ja kykyä nousta arkisen olotilan ylle (mts. 151). Rebstockin käyttämä presenssin käsite muistuttaa affektiivisuuden käsitettä, mutta ei kuitenkaan kohtaa sen kanssa täysin. Hänen esittämistään presenssin kasvattamisen strategioista ainakin kohdat 2 ja 4 pitävät sisällään konserttitilanteen merkitysten ja asetelmien reflektiota. Presenssin käsite valaisee klassisen konserttikulttuurin tilaa ulkopuolelta tarkasteltuna, mutta ei varsinaisesti perustu merkityksen tai affektiivisuuden kehittämiseen. Siksi liikun eteenpäin kohti

---

ein Hören bzw. ein Wahrnehmen, das auf das Erleben eines Ereignisses im Hier und Jetzt zielt." (Rebstock 2011, 145.)

77 Rebstockin esimerkkinä esityksellistämisestä on Mauricio Kagelin (1931–2008) musiikkiteatteri, jossa esityksellistäminen perustui siihen, että muusikko joutui asettumaan suhteeseen oman tekemisensä kanssa. Muusikot eivät olleet vain suorittajia musiikin palveluksessa vaan toimijoita, jotka olivat ihmisinä kokonaan läsnä soitintensa takana. (Rebstock 2011, 149–150.)

omaa muotoiluani musiikkiesityksen affektiivisuuden ja merkityksen kysymyksistä.

*Eräs havainto esityksellisyiden vierailusta konserttitilanteessa*  
*Toisella Helsingin sinfoniaorkestereista oli vuonna 2021 konserttisarja, jossa nuoren polven koreografeja oli kutsuttu koreografioimaan valitsemansa konserttiohjelman musiikkiteos, yksi koreografi kutakin konserttiohjelmaa kohtaan. Olin yleisössä yhdessä sarjan konserteista Musiikkitalon konserttisalissa. Koreografiaan valikoitunut teos oli 2000-luvun elektronisesti laajennettu sooloviulukappale, jota varten konserttisalin valot hämärrettiin, sooloviulisti asteli lavalle paljain jaloin ja esiintyi vapaasti liikehtien, ja tanssija esitti upean koreografian. Sen jälkeen valot palautuivat konserttivalaistusta vastaavaan tilaan, orkesterijärjestäjät työnsivät kapellimestaripodestan paikalleen, muitakin hieman vaivalloisia siirtoja tapahtui, jotkut muusikot kävelivät lavalle, viulisti poistui lavalta. Ohjelma jatkui Mozartin teoksella, jota sama viulisti johti, nyt kengät jalassaan.*

*Mielestäni esityksessä tapahtui seuraavaa: esityksellisyys näyttäytyi toiseutena, joka oli irrallaan konsertin sisältämistä tapahtumista. Kokonaisvaltaiseksi ajateltu, koreografioitu konsertin osio rajasi ulkopuolelleen konsertin konventionaalisia eleitä ja orkesterimuusikoiden kehollisuutta. Kokonaisuus tuli korostaneeksi taiteenlajien välisiä eroja ja sitä, että niiden konventiot eivät itse asiassa mahdu samaan tilanteeseen. Tanssia varten koko tilanne valaistusta myöten muutettiin siten, että ”esityksellisyys”, ”kokonaisvaltaisuus” ja ”kehollisuus” saivat tulla osaksi tilannetta. ”Tavalliseen” konsertoimiseen ne eivät mahtuneet, mikä markkeerattiin siirtymällä normaaliin konserttiolosuhteeseen, jonka osasia ei ajateltu merkityksellisinä. Siirtymiset, järjestäjien ja muusikoiden liikkumiset, kapellimestarin saapuminen, kumarrukset, korokkeelle asettuminen, katseiden vaihdot, soitinten koskettamiset ja lukuisat muut tilanteen sisältämät eleet nähtiin merkityksestä tyhjentyneinä eleinä, epä-esittämisenä. Mielestäni hukkaan joutui mahdollisuus kysyä, miten nämä taidemuodot ja niiden konventiot olisivat voineet aidosti jakaa saman tilanteen ja kohtaamisensa avulla puhua omista olemuksistaan.*

*Nyt esityskokonaisuudesta välittyi viesti, että konserttikonventiota ei tule katsoa kehollisuuden kautta, esityksellisyyden välittämiä merkityksiä kysyen, sillä sellainen on varattu «erikoistilanteille», kuten tanssijan läsnäololle. Entäpä, jos ohjelman Mozart ja sitä ympäröivät konventionaaliset lavaeleet valaistuksineen olisi voitu nähdä koreografian mukanaan tuoman esityksellisyyden kautta? Miten se olisi muuttanut Mozartin kuuntelua? Olisiko Mozartin musiikki saattanut tuntua uudelta? Olisivatko yleisössä istuvien korvat ja silmät avautuneet musiikin esittämisen kehollisuudelle, hetkellisyydelle ja vaikutuksille eri tavoin kuin ”tavallisessa” konsertissa?*

#### 4.6.2 Musiikkiesityksen ajatteleva esityksellisesti

Ajattelen, että erilaisten musiikkiesitystilanteiden kokonaisvaltainen affektiivisuus ja merkityksellisyys voi hahmottua tarkemmin, kun esityksen valmistelussa huomioidaan tiettyjä kysymyksiä, kun *musiikkiesitystä ajatellaan esityksellisesti*. Musiikin esittäminen voidaan ymmärtää kokonaisvaltaisena tapahtumana, jossa elävien ihmisten toiminta esitystilassa merkitsee kokonaisuudessaan. Musiikkiesityksen tapaa ja kontekstia pohtimalla voidaan ymmärtää musiikkiesityksen kaikki aspektit jotakin maailmasta sanovina. Tavoitteena on edistää musiikin vaikuttavuutta ja tuntuuutta sekä mahdollisuutta antautua musiikille.

Anne Tarvaisen mukaan musiikille antautuminen on tietoista kontrolloivasta asenteesta kohti kuuntelevampaa olotilaa siirtymistä, joka ei tapahdu millään tietyllä ennalta määrättyllä tavalla (Tarvainen 2012, 122). Ajattelen, että historiallisen musiikin kohdalla tämä voisi tarkoittaa sitä, että musiikin ”historiallisuuden” ohelle avautuu kanavia musiikin kokonaisvaltaisesti koskettavalle voimalle. Konserttitilanne, jossa kaikki osanottajat ovat tietoisia musiikin historiallisuudesta ja sen esittäjien perehtyneisyydestä historialliseen tietämiseen, saattaa tuottaa ”historiallisuuden” affekteja (ks. alalukua 3.2.1., Autenttisen kokemuksen ongelma). Silloin musiikki puhuu museaalista kieltä, jonka ymmärtämiseen vihkiytyneet saavat esityksestä eniten irti. Antautuminen puolestaan on tapahtuma, jossa musiikkiesityksestä alkavat huokua historiallisuuden ohi myös kaikki sen muut affektit.

Esityksellisesti ajatellussa musiikkiesityksessä kaikki merkitsee (on affektiivista), mutta tämä ei kuitenkaan edellytä kaikkien merkitysten rationaalista tulkintaa, mikä olisikin mahdoton tehtävä. Merkitsevyys/affektiivisuus *saa huomaamaan* läsnäoloa, omia ja muiden kehollisia tapahtumia. Esityksellisesti ajateltu musiikkiesitys sisältää pohdintaa siitä, miksi asiat tapahtuvat, mitä nämä tapahtumat tai teot merkitsevät tietyn esityskonvention ulkopuoleltakin ymmärrettynä ja millaisia uusia merkityksiä ne voivat luoda.

Esittämisellä ajattelen tässä asettumista tilanteeseen, jossa ihmiset soittavat, laulavat, tanssivat, kokevat tai ovat näyttämöllä ja toiset kuuntelevat, katsovat, kokevat tai ovat. Tarkoitan siis ihmisten yhdessäolotilannetta, jossa toiset ovat esiintymässä ja toiset yleisössä. Voisi ehkä ajatella, että esiintyjät tuottavat aktioita ja yleisön jäsenet passioita, vaikkakin galenistisesti ajatellen sekä aktiot että passiot tapahtuvat sekä esiintyjien että yleisön jäsenten psykofysiologiassa esityksen aikana. Sana esittäminen asettuu siis kokemisen ja tuntemisen kanssa samaan kategoriaan, mutta sen sijaan vastakarvaan sellaiselle esitystilanteelle, joka sisältää jo valmiiksi suuren määrän ennalta määräytyneitä merkityksiä ja asetelmia.

Esityksellisesti ajateltuna musiikkiesitys tiedostaa oman itsensä, ja tiedostaessaan valmiit merkityksensä voi myös säätää niitä. Musiikkiesityksen komponentit (kuten soittaminen, laulaminen, tietyllä tavalla lavalla oleminen ja liikkuminen, soittimet mukana esineinä lavalla, musisoinnin muodostama yhteys kuulijoihin) tulevat esittämisen osasiksi, joiden suhteen voidaan tehdä valintoja. Kun voidaan tehdä valintoja, vaihtoehtoilta on myös merkityksellisyyttä. Silloin aletaan liikkua kohti sellaista esitystä, joka ei *välttämättä* määräyty tai rajaudu konsertiksi. Ajattelen siis, että ”klassista konserttitilannettakin” voidaan pieninkin valinnoin työstää esityksellisenä; toisaalta vaikkapa performanssin osana oleva musiikkiesitys voi olla esityksellisyyttä väistävä, kuin ”monttuun” sijoitettu.

Seuraavalle sivulle olen listannut aspekteja, joiden merkitysten kysymisestä voi aloittaa, kun musiikkiesitystä ajatellaan esityksellisesti. Aspektit ryhmittyvät karkeasti neljään ryhmään; ne voisivat ryhmitettyä toisinkin. Jokaisen kohdalla on kysyttävä: mitä se merkitsee?

### Eesityspaikka

- esitykseen valikoitunut tila, sen mittasuhteet ja materiaalit
- tilan muu käyttö ja sen luomat ennakko-odotukset
- tilan sijainti suhteessa kulttuuritilojen sijaintiin
- yleisön ja esiintyjien sijoittuminen tilaan suhteessa toisiinsa
- yleisön ja esiintyjien oleminen: istuminen, seisominen, makaa-  
minen, kuljeskelu, tms.

### Esiintyjien liikkuminen ja asettuminen tilaan

- esitystilaan saapuminen ja poistuminen
- mahdollinen paikkojen vaihtaminen esityksen aikana
- esiintyjien sijoittuminen suhteessa toisiinsa
- aplodit ja kumarrukset, niiden kohdat tai poisjääminen

### Eesityksen tapahtuminen

- musisoimiseen liittyvät kehon liikkeet
- esiintyjien eleet ja toiminta mahdollisten musiikkikappaleiden välissä, esimerkiksi sivunkäännöt ja esitystilan uudelleen järjestyminen
- esiintyjien välinen yhteys, esimerkiksi katseet tai yhteinen liikkuminen
- esiintyjien mahdollinen yhteys yleisön kanssa, esimerkiksi vastavuoroinen keskustelu

### Eesityksen materiaalit

- esitystilassa pysyvät tai esiintyjien mukana kulkevat soittimet ja suhde niihin esineinä
- nuotit tai ilman nuotteja esiintyminen
- esiintyjien asut
- valaistus, valotilanteet, valojen luomat rajaukset
- mahdollinen rekvisiitta, lavasteet, videoprojisoinnit jne.

### Eesityksen musiikki

- se, mitä musiikkia tai musiikkikappaleita esitykseen on valikoitunut

- se, miten musiikkia esitetään, eli esiintyjien taiteelliset valinnat suhteessa nuottimateriaalin antamaan tietoon
- kappaleiden suhteet toisiinsa, esimerkiksi se, miten ne järjestyvät ja keskustelevat
- kappaleiden väliin jäävä aika, hiljaisuus tai jonkin äänimateriaalin jatkuminen
- ei-musiikkiaänet kuten puhe, pukujen kahina, liikkeen äänet, askeleet, ympäristön äänet
- improvisaatio ja muusikoiden suhde kirjoitettuun musiikkiin

Erilaisten musiikkiesitysten kohdalla eri kysymykset tulevat kenties tärkeämmiksi kuin toiset. Esityksellisyyteen suuntaamisessa tärkeää on esittää näistä kysymyksistä edes osa. Näiden musiikkiesityksen osasten merkitysten tarkentaminen ja artikulointi on työskentelyä, joka johtaa affektiivisuuden eli vaikuttamiskyvyn lisääntymiseen – samoin kuin ensimmäisessä kehässä (ks. alalukua 4.2), jossa etsittiin merkitysten tarkentumista musiikin harjoitustyön kautta.

#### *4.6.3 Historialliseen tietämiseen perustuva musiikkiesitys nykyesityksenä?*

Nykyään myös HIP-esityksen laadun tae tuntuu olevan sen pääsy moderniin, suureen konserttisaliin. ”Valtavirran”<sup>78</sup>, esimerkiksi sinfoniaorkestereiden esityskulttuuri, 1800–1900-luvuilla kehittynyt konsertti-instituutio, on pitkään sisältänyt implikaation musiikin ajattomuudesta ja absoluuttisuudesta, mikä on näkynyt esimerkiksi niiden kanonisoidulle repertuaarille annetussa itseisarvossa ja esitystilan-

---

78 HIPin erottaminen muusta nykyisestä klassisen musiikin esittämiskulttuurista saattaa nykypäivänä tuntua jopa keinotekoiselta. Myös ”valtavirran” klassisen musiikin kulttuurissa esitetään pääosin vanhaa musiikkia, onhan sen repertuaari erittäin suurelta osin 1800- ja 1900-lukujen musiikkia. HIP-tietoisuus kuten myös monet esityksellisyyden kysymykset, ovat rantautuneet myös ”tavalliselle”, ”filharmoniselle” tai ”modernille” orkesterikentälle (Sarantola 2019, 90). Yksittäiset soittajat ovat nykyään useimmiten erittäin tyylyltietoisia ja kykenevät vaihtelevaan eri aikakausien musiikkien sekä periodisoitinten välillä sujuvasti. Erityisesti HIPiin asemoituvat orkesterit ja yhtyeet erottautuvat nimeämällä itsensä yleisesti ”barokkiorkestereiksi” tai ”barokkiyhtyeiksi”, ja yleensä ne ovat vähemmän vakavaraisia ja pienempiä toimijoita kuin valtavirtaan kuuluvat.

teen sekä teosvalintojen kyseenalaistamattomuudessa<sup>79</sup>. Myös HIP-orkesterit ovat hakeutuneet kohti tätä kyseenalaistamattomuutta, kun ne ovat pyrkineet ja päässeet *mainstreamin* pääkallonpaikoille, suuriin konserttisaleihin. Tämä esitystilanne on 1600–1700-lukujen musiikille kuitenkin yhtä epähistoriallinen kuin mikä tahansa kokeileva nykytaiteen näyttämö. Klassinen konserttisali näyttää tarjoavan mahdollisuuden tarkastella musiikkia arvovaltaisessa ja neutraalissa olosuhteessa, joka rajoittaa musiikkiesitykseen ja esimerkiksi sen aikasuhteeseen liittyvät kysymykset minimiin.

HIP siis tuntuu liikkuvan moneen suuntaan: toisaalta kohti modernia konserttisalia, jossa sijaitsee ajatus musiikin absoluuttisuudesta, puhtaudesta, ajattomuudesta ja teosmaisuudesta, toisaalta avautuen kohti monenlaista taiteidenvälistä toimintaa, joka mahdollistaa esimerkiksi esittämisen itsereflektion ja ajan kerroksisuuden käsittelemisen osana taidetekoja.

Jälkimmäinen vaihtoehto on omalle työskentelylleni olennainen. Kun kysyn yllä listattuja asioita musiikkiesitykseltä yhä uudestaan, suuntaan kohti mielestäni kiinnostavaa tilannetta: historiallisen musiikin esittämisen näyttäytymistä *nykyesityksenä*. Mikä on nykyesitys?

Helsingin kaupunginteatterin Nykyesityksen näyttämön<sup>80</sup> kuraattorit Suvi Tuominen, Tuomas Laitinen ja Riikka Thitz määrittelevät nykyesityksen näin: ”Nykyesitykset ottavat tietoisin suhteen edustamansa taiteenlajin tai -lajien historiaan ja tarkastelevat niitä uudelta näkökulmista” (Thitz 2024<sup>81</sup>).

79 Nykyään tilanne on nopeasti muuttumassa, ja suuret orkesteritoimijat kuten RSO ja HKO ovat hakeutuneet ohjelmistoissaan kohti moninaisuutta ja vaihtelevia konsepteja.

80 Nykyesityksen näyttämö perustettiin 2022, ja se tuottaa sekä kantaesityksiä että vierailutuotantoja.

81 Viestinvaihto Riikka Thitzin kanssa 25.7.2024. Nykyesityksen näyttämön verkkosivuilta löytyi myös 2022–2023 seuraava määritelmä: ”Nykyesitykset ovat ajankohtaisia esittävän taiteen muotoja, joissa eri taiteenlajit tyypillisesti kietoutuvat toisiinsa tai muihin aloihin kuten tieteeseen. Nykyesitykset voivat olla herkkiä tai provokatiivisia avauksia taiteen paikasta maailmassa. Ne voivat levittää esittävän taiteen näyttämöä takahuoneisiin, digitaaliseen mediaan tai ihmisen kokoisen mittakaavan tuolle puolen. Nykyesitykset vaikuttavat usein yhteiskunnallisista keskusteluista ja maailmanlaajuisista kehityskuluista. Siksi nykyesitysten tekijät tarkastelevat myös teatteria, esiintyjyyttä ja yleisösuhdetta omalatautuisista näkökulmista.” (<https://hkt.fi/esitykset/nykyesityk->

Kaikki esitykset tapahtuvat nykyisyydessä, mutta kaikki esitykset eivät kuitenkaan ole tässä mielessä ”nykyesityksiä”. Klassinen konserttitilanne, jollaisia suuri osa vanhan musiikin konserteistakin on, ei varmaankaan ole nykyesitys, sillä se ei sisällä reflektointia omasta esityksellisyydestään tai paikastaan maailmassa. Konsertin elävöittäminen esimerkiksi valoilla, visuaalisella materiaaleilla, tekstien luenalla tai tanssiesityksellä ei vielä itsessään sisällä sitä, että musiikkiesitys reflektoi omaa esityksellisyyttään. Musiikin esittäminen niin, että muitakin aisteja kuin kuuloaistia aktivoidaan toisten taiteiden tai esittämisen lajien läsnäololla, ei vielä tarkoita, että esityksessä tapahtuvat asiat kietoutuisivat toisiinsa tavalla, joka saa esityksen osaset kysymään omia olemuksiaan.

Oman esityksellisyytensä pohtiminen ja pohdinnan näkyminen esityksessä ovat sellaisia tekoja, jotka vievät musiikkiesitystä kohti nykyesitystä. Nykynäyttämöllä musiikki ei ole absoluuttista, vaan sen ymmärretään aina puhuvan myös muusta kuin itsestään. Musiikin esittäminen tarkoittaa jotain: kaikki soittamiseen tai laulamiseen tarvittavat eleet, asetelmat käytännön järjestelyt ja kehot merkitsevät, musiikki riisuutuu itseoikeutuksestaan. Ajattelen, että tällöin voi myös avautua suhde musiikin historiallisuuteen: samalla kun nykynäyttämö tarkastelee musiikin esittämisen nyt-hetkeä, se huomaa musiikin vanhuuden ja tulee kosketetuksi siitä. Se siis sitoo nämä aikakerrokset yhteen ja voi näyttää ne tavalla, jossa koen ison koskettamisen potentiaalin.

Nykyesityksen tunnusmerkki tuntuu olevan myös eräänlainen ylijärjaisuus, teosten ja tekemisten rajojen huokoistuminen. Tilanteessa, jossa muusikoiden esiintymisessä kiinnostavaa on kaikki muukin kuin heidän tuottamansa sävelet, muusikkous itsessään huokoistuu ja avautuu. Kun minä esiintyjyyteni ja cembaliskini lisäksi olen suunnittelemassa esitystä, jolta kysyn kaikkia edellä kuvattuja kysymyksiä, en ole vain sävelletyn musiikin tulkitsija vaan myös kokonaisuuden järjestelijä, merkitysten määrittelijä ja tarvittaessa musiikin sovittaja. Esityksellisyys nimittäin johtaa myös musiikkikappaleiden rajojen vuo-

tamiseen ja huokoistumiseen. Jos minä olen tämän musiikkiesitystilanteen tekijä, minä myös arvioin ja päätän, mikä osa musiikkikappaleesta tähän kohtaan tarvitaan, miten muokkaan sitä tai käytän sitä materiaalina. Jos tärkeää on kysyä, mitä musiikkiesitys merkitsee, silloin siihen valikoituneet musiikkikappaleet ovat materiaalia muotoiltujen merkitysten syntymiselle, jolloin voi tulla tilanteita, jolloin noita kappaletta täytyy muokata: niiden kestoa säätää, lopettaa ne tarpeen mukaan kesken<sup>82</sup> tai aloittaa keskeltä, käyttää niiden aineksia improvisaation pohjana, ja niin edelleen.

Nykyesityksenä (esityksellisesti ajateltuna) vanhan musiikin esitys on altis tarkastelemaan omia merkityksiään monitaiteiselle työskentelylle välttämättömien kysymyksenasettelujen kautta. Silloin eri praktiikat eivät asetu rinnakkain niin, että toinen säästäisi toista, vaan ne kietoutuvat toisiinsa ja saavat molemmat kysymään jotakin omasta olemuksestaan. Yhteiseksi kieleksi ja kohtaamispaikaksi muodostuu affekti – affektiivisuus on kaikkien esityksen taiteellisten tekemisen tapojen tarkastelun kohteena. Klassiseen konserttitilanteeseen verrattuna nykyesityksen konteksti siis laajentaa mahdollisuuksia työskennellä affektiivisesti. Se monipuolistaa kysymyksiä siitä, miten tehdä affektiivinen esitys.

Omassa työssäni esityksellisyyttä kohti ohjaava ajatus on ollut se, että *musiikki tekee jotakin ihmiselle*. Tutkielmassa esitelty galenistinen affektiteoria tarjoaa tälle ajatukselle historiallisen pohjan ja sanoittamistapoja. Taiteellisen työskentelyn työkaluina sanoittamiset versovat samasta 1600-luvun maaperästä kuin musiikkikin, mutta resonoivat myös nykyesitystä valmistelevan työskentelyn kanssa.

---

82 Frescobaldi antaa muuten esipuheessaan 1615–1616 eksplisiittisesti mahdollisuuden käsitellä toccatojaan näin.

## 5

## Lopuksi

Affektien ja passioiden ymmärtäminen niihin sitoutuneen historiallisen lääketieteen kautta on vaikuttanut taiteelliseen työskentelyyni kuluneen kymmenen vuoden aikana merkittävällä tavalla. Galenistinen affektiteoria ja sen inspiroimat nykytulkinnat ovat muuttaneet suhdettani soittamisen harjoitteluun ja esitystilanteiden luomiseen perustavanlaatuisesti. Tämä tutkimus on osoittanut, että galenistinen affektiteoria voi antaa nykysembalistin työlle paljon työkaluja ja työn sanoittamisen tapoja. Tutkimuksen kuluessa olen havainnut, että moninaisella ja kerrostuneella HIP-kentällä vallitsee joitakin affektikäsityksiä, jotka eivät ole tutkimuksessa muodostamani affekti- ja passioymmärryksen kanssa täysin yhteensopivia. Partituuriin ja teoksiin painottunut musiikintutkimus on tullut välittäneeksi affekteista merkityksiä, jotka ovat galenistisen affektiteorian valossa osittain harhaanjohtavia. Niinpä minulle galenistisen affektiteorian opiskelu on sisältänyt myös pois oppimista, avautumista ulos nuotista ja kuuntelun ytimeen porautumista.

Tutkimuksen myötä affektien työstäminen on hahmottunut pyrki-mykseksi ymmärtää, merkityksellistää ja kielellistää musiikin sisältöjä eletyn kehon kautta. Työskentelyssäni erityisesti esityksellisyys ja taiteidenvälisyys ovat olleet väylinä sellaisen vanhan musiikin esittämisen tavan etsintään, jossa musiikkiin, musisointiin ja esittämistilanteeseen kerrostunut affektiivisyys voi tarkentua ja voimistua. Tutkimuksen tuloksena esitänkin, että kun vanhaa musiikkia ja sen esittämistä tarkastellaan affektien ja passioiden kehollisuuden, ajallisuuden ja neste-mäisyyden läpi, avautuu uusia esittävän taiteen ja taiteidenvälisyyden mahdollisuuksia.

Historiallisen affektiteorian valaisema taiteellinen työ osoittaa, että nykyisten affektiajattelun suuntausten ja galenistisen affektiteorian

välille voisi syntyä vielä tiiviimpääkin kosketuspintaa. Historiallinen fenomenologia (Paster, Rowe & Floyd-Wilson 2004), ajattelu, joka on syntynyt historiallisten teorioiden ja affektiivis-kehollisen käänteen tuottaman ajattelun välisten yhtymäkohtien huomaamisesta, tuottanee jatkossa paljon tutkimuksellista ainesta myös vanhan musiikin esittäji-en työn tueksi. Ajattelen, että historiallisen fenomenologian sovellukset voivat tulla nykyistä enemmänkin osaksi vanhan musiikin esittämistä nykyesityskontekstissa.

Tutkimus on tuottanut minulle myös oivalluksia historialliseen tietämiseen perustuvasta esityskulttuuristamme (HIP). HIP-työskentelyyn kuuluva reflektio ajan paradoksaalisuudesta ja musiikin vaikuttavuudesta kutsuu asettamaan vanhan musiikin tilanteisiin, joissa ajan kerrostuneisuus ja musiikin kehollinen vaikuttavuus voivat tulla osaksi sitä, mitä musiikkiesitys *käsittelee*. Taiteidenvälisyys ja vanhan musiikin asettaminen nyky näyttämölle ovat avanneet itselleni mahdollisuuksia tällaiseen työskentelyyn.

Se HIP, jossa elän, ei ole (enää) sääntöjen tottelua, vaan elävää, rajoiltaan vuotavaa musisoimisen kulttuuria. Se voi esittää vanhaa musiikkia niin, että esityksessä yhdistyvät historialliseen tietämiseen perustuva, soivan ja elävän musiikkikulttuurin tuottama tapa lähestyä vanhaa musiikkia sekä nykyesitykseen liittyvät kysymykset esityksellisyydestä. Ajattelen, että asettuminen jatkuvaan ja monimutkaiseen neuvotteluun uuden ja vanhan välille ovat itse asiassa tae HIP-liikkeen pysymisestä elinvoimaisena. HIP-työskentelyyn kuuluu reflektio musiikin olemuksesta ja ajan kerroksellisuudesta. Tällaiset reflektiot voivat toimia yhdistävänä tekijänä vanhan musiikin ja nykyesityksen työskentelyissä.

HIP-liike on toistuvasti nähty ennen kaikkea oman aikansa ilmiönä, modernina tai postmodernina projektina (Taruskin 1995; Butt 2002 125–155). Haynesin (2007) vertauksessa HIP vertautuu 1600-luvun *seconda pratican*: molemmat ovat musiikillisia liikkeitä, joissa intohimoinen suhde vanhaan musiikkiin ja halu esittää sitä mahdollisimman informoidusti tulee tuottaneeksi omana aikanaan uudenlaista ja ajan-kohtaista musiikkikulttuuria.

*Seconda pratican* tapauksessa tiedämme mitä tapahtui; se, mihin suuntaan oma liikkeemme on parhaillaan menossa, selviää sukupolven tai parin päästä. [- -] Mitä ahkerammin yritämme imitoida mennyttä, sitä henkilökohtaisempia ja ajankohtaisempia ovat tulokset. (Haynes 2007, 123.)<sup>83</sup>

Haynesin vuonna 2007 avaama näköala siihen, mitä HIP voisi olla sukupolven tai parin päästä, alkaa 2020-luvun puolivälissä tarkentua kuvaan, jossa HIP-muusikot (sikäli kuin heidän on tarvetta määritellä itseään sellaisiksi) työskentelevät erilaisissa projekteissa, joista monet edustavat taiteidenvälistä, kokeilevaakin työskentelyä. HIP tiedostaa monimutkaiset filosofiset lähtökohtansa, paradoksinsa; menneisyyden ja nykyisyyden sekoittumisen. HIP onkin viimeisinä vuosikymmeninä ollut yhä avoimempi genererajojen ylityksille ja esitystilanteiden moninaisuudelle.

Ehdotankin että eletyn affektiivisuuden nouseminen keskiöön voi lisätä HIPin olemukseen hyvin sopivaa pohdintaa musiikin olemisesta ajassa, tyylien ”puhtaudesta”, musiikkiteoksen käsitteestä, musiikin reseptiosta, esittäjän ja säveltäjän roolien suhteesta sekä niiden keskinäisestä sekoittumisesta. Produktioissa, joissa eri aikojen musiikit yhdistyvät tai integroituvat, voi syntyä uutta, vaikeasti kategorisoituvaa musiikkia. Usein periodiesittämiseen erikoistuneet muusikot ovat myös omistautuneita uusimman musiikin esittäjiä. Siten Haynesin vertaus *seconda pratican* toimii hyvin: vanhaan musiikkiin perehtyvä liike tuottaa uutta musiikkia. Laajennan Haynesin vertausta ja esitän, että affektiivisuutta ja hetkellisyyttä refleктоiva HIP voi tuottaa myös uusia taiteidenvälisiä työskentelytapoja ja esittämistä, kuten *seconda*

---

83 ”In the case of *Seconda pratican* we know what happened; where our movement is presently leading will not be clear for a generation or two. [- -] The harder we work to imitate the past, the more personal and contemporary the results will be.” Haynesin käyttämä ilmaus ”menneen imitoinnista” pitää ehkä sisällään erilaista ajattelua kuin tässä tutkielmassa hahmottelemani. Ymmärrän Haynesin kuitenkin tarkoittavan, että historialliseen tietämiseen perustuva esittäminen ei koskaan tuota totuutta menneestä, vaan pikemminkin nykyajassa tapahtuvia, nykyajan läpäisemiä esityksiä – kuten itsekin ajattelen.

*pratica* aikanaan pohjusti kokonaisvaltaisen musiikkiesityksen, oopperan, syntyä.

Musiikin kehollisesti vaikuttava voima on tekijä, joka sitoo historiallisia ja nykyisiä tavoitteita toisiinsa. Cembalistin työhöni on sisäänrakennettu neuvottelu historiallisen informaation palasten ja intuitiivisten, taiteellisten valintojen välillä. Kurkotan menneisyyteen historiallisia nuottitekstejä tarkastelemalla ja muunnan niiden sisältämää informaatiota elävän keho-mieleni toiminnaksi. Vanhan musiikin kehollistuminen on samanaikaisesti historiallisen kehollistumista ja nyt elävän ihmisen toimintaa (Johnson 2013, 63). Soittamisen ja laulamisen aiheuttamissa lihastoiminnoissa (tekisi mieleni sanoa nesteiden liikahduksissa), jotka perustuvat historiallisen nuottitekstin antamiin ohjeisiin, on muistumia, todentumia menneisyydessä eläneiden ihmisten lihastoiminnoista näiden samojen nuottitekstien äärellä – vaikka emme voikaan tietää, kuinka paljon syntyvät äänet muistuttavat toisiaan. Soiva ääni ja sen affektiivisuus taas on olemassa vain ajassa, nyt-hetkessä. Niinpä vanhan musiikin esittäminen sitoo aikakerroksia – kadonneita ja nykyisiä kehollisia tapahtumia – toisiinsa paradoksaalisella ja monimutkaisella tavalla.

## Lähteet

## Kirjallisuus

- Ahonen, Marke 2019. *Galenos. Lääkäriin kirjoituksia sielusta*. Helsinki: Basam Books.
- Austern, Linda Phyllis 1990. 'Art to enchant': Musical Magic and its Practitioners in English Renaissance Drama. *Journal of the Royal Musical Association* 115 (2), 191–206.  
<https://doi.org/10.1093/jrma/115.2.191>
- Bania, Maria 2021. Om termen ”affektlära” och det svenska ordet ”affekt” i diskussioner om 1600- och det tidiga 1700-talets musik. *STM-SJM* 103, 1–20.  
<https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v103.14338>
- Bartel, Dietrich 1997. *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Belgrano, Elisabeth 2011. *”Lasciatemi morire” o faró ”la finta pazza”. Embodying vocal nothingness on stage in Italian and French 17th century operatic laments and mad scenes*. PhD Dissertation. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Boddice, Rob 2022 [2019]. *Tunteiden historia*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bottrigari, Ercole 1594. *Il Desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*. Venetsia: Riccardo Amadino. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108610578>
- Buelow, George J. 2001. Affects, theory of the. *Grove Music online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00253>
- Burton, Robert 2001 [1628]. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review Books.
- Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, John 2005. The seventeenth-century musical 'work'. Teoksessa Tim Carter & John Butt (toim.) *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 27–54.
- Carter, Tim 2005. The search for musical meaning. Teoksessa Tim Carter & John Butt (toim.) *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 158–196.
- Cleghorn, Elinor 2021. *Unwell Women. A Journey through Medicine and Myth in a Man-Made World*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Cook, Nicholas 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 7 No. 2 April 2001.  
[https://mtosmt.org/issues/mt0.017.2/mt0.017.2.cook\\_frames.html](https://mtosmt.org/issues/mt0.017.2/mt0.017.2.cook_frames.html)
- Culpeper, Nicholas 1652. *Galen's Art of Physick*. London: printed by Peter Cole.  
[https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1641-1700\\_galens-art-of-physick\\_culpeper-nicholas\\_1652/mode/2up](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1641-1700_galens-art-of-physick_culpeper-nicholas_1652/mode/2up) Transkription pohjana Early English Books Online -tietokannan transkriptio: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A69834.0001.001?rgn=main;view=fulltext>
- Dahlbäck, Kajsa 2020. *Sjunga-i-världen: en fenomenologisk betraktelse över sångarens inre arbete. Taiteellisen tohtorintutkimon tutkielma*. EST-julkaisusarja 54. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-167-6>

- Descartes, René 1653. *Excellent Compendium of Musick: with Necessary and Judicious Animadversions thereupon*. London: Thomas Harper.  
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP73876-PMLP147962-English.pdf>
- Descartes, René 2005. *Sielun liikutukset*. Suom. Timo Kaitaro, Mikko Yrjönsuuri, Markku Roinila & Tuomo Aho. [*Les Passions de l'âme* 1649.] Helsinki: Gaudeamus.
- Fadini, Emilia 1987. The Rhetorical Aspect of Frescobaldi's Musical Language. Teoksessa Alexander Silbiger (toim.) *Frescobaldi Studies*. Durham: Duke University Press.
- Ficino, Marsilio 1980. *The Book of Life. A Translation by Charles Boer of Liber de Vita (or De Vita Triplici)*. Irving, Texas: Spring Publications, Inc. University of Dallas.
- Florio, John 1611. *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues*. London. <https://www.gutenberg.org/files/56200/56200-h/56200-h.htm>
- Fogelberg, Nina 1990. Giulio Caccinin *Le nuove musiche* (1602). Näkymiä varhaisbarokin vokaalimusiikin estetiikkaan. Teoksessa Kari Kurkela (toim.) *Näkökulmia musiikkiin*. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Frescobaldi, Girolamo 1615. Esipuhe teoksessa *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, Libro primo*. Rome: Nicolò Borboni. Teoksessa Frederick Hammond 2023. Documentary Appendix, III Prefatory Material. Teoksessa *Girolamo Frescobaldi: an extended Biography*. Verkkosivusto. <https://girolamofrescobaldi.com/appendix/#C3>
- Frescobaldi, Girolamo 1616. Esipuhe teoksessa *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*. Rome: Borboni, 1615–1616 (Cat. I. A. 3.) Teoksessa Frederick Hammond 2023. Documentary Appendix, III Prefatory Material. Teoksessa *Girolamo Frescobaldi: an extended Biography*. Verkkosivusto. <https://girolamofrescobaldi.com/appendix/#C3>
- Frescobaldi, Girolamo 1624. Omistuskirjoitus teoksessa *Il primo libro di capricci*. Rome: L. A. Soldi. Teoksessa Frederick Hammond 2023. Documentary Appendix, III Prefatory Material. Teoksessa *Girolamo Frescobaldi: an extended Biography*. Verkkosivusto. <https://girolamofrescobaldi.com/appendix/#C3>
- Galilei, Vincenzo 2003. *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Translated, with Introduction and Notes by Claude V. Palisca [*Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino, della musica antica, et della moderna* 1581.] New Haven & London: Yale University Press.
- Giacomini, Lorenzo Tebalducci 1597. *Orationi e discorsi*.  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_aCCqfQUvtZ4C](https://archive.org/details/bub_gb_aCCqfQUvtZ4C)
- Gordon, Bonnie 2009 [2004]. *Monteverdi's Unruly Women. The Power of Song in Early Modern Italy*. New York: Cambridge University Press.
- Gouk, Penelope 2001 [2000]. Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought. Teoksessa Peregrine Horden (toim.) *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*. Aldershot, Burlington USA, Singapore, Sydney: Ashgate Publishing Limited.
- Gowland, Angus 2016. Melancholy, Passions and Identity in the Renaissance. Teoksessa Brian Cummings & Freya Sierhuis (toim.) *Passions and Subjectivity in Early Modern Culture*. London and New York: Routledge.
- Gregg, Melissa & Gregory J. Seigworth 2010. An Inventory of Shimmers. Teoksessa Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (toim.) *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press.
- Hammond, Frederick 1983. *Girolamo Frescobaldi*. Cambridge, MA, and London, England: Harvard University Press.

- Hammond, Frederick 2023. Documentary Appendix, III Prefatory Material. Teoksessa *Girolamo Frescobaldi: an extended Biography*. Verkkosivusto. <https://girolamofrescobaldi.com/appendix/#C3>
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.
- Heimonen, Kirsi 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Väitöstudkimus. Acta Scenica 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-9765-55-3>
- Henriksson, Marianna 2020. Che sonando appariscono. Desire for sounding meanings through a musician's practice. *Ruukku* 13. <https://doi.org/10.22501/ruu.614125>
- James, Susan 2003 [1997]. *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, Lindsay 2013. Experiencing Alba Tressina's Anima mea liquefacta est through Bodily Humors and the Sacred Erotic. *Current Musicology* 96. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i96.5313>
- Joutsivuo, Timo & Heikki Mikkeli 1995. *Terveiden lähteillä. Länsimaisten terveyskäsitteiden kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Järvinen, Hanna 2018. Moderni, postmoderni vai nykytanssi: historioitsijan vallankäytöstä. Teoksessa Niko Hallikainen & Liisa Pentti (toim.) *Postmoderni tanssi Suomessa?* Kinesis 9. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Järviö, Päivi & Marianna Henriksson 2025. Musiikki, maailmankaikkeus ja ihminen uuden ajan alun ajattelussa. Teoksessa Huttunen, Matti & Eveliina Sumelius-Lindblom (toim.) *Luonnon ja taidemusiikin kosketuskohtia*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 33. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kambaskovic, Danijela 2017. Humoral theory. Teoksessa Susan Broomhall (toim.) *Early Modern Emotions. An Introduction*. London And New York: Routledge
- Kircher, Athanasius, Günter Scheibel, Jacob Langeloh, Frank Böhling, Elisabeth Sasso-Fruth, Markus Engelhardt & Christoph Hust (2025). *Athanasius Kircher: "Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni"*, 1650. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14979230>.
- Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Knecht, Ross 2017. Grammar. Teoksessa Susan Broomhall (toim.) *Early Modern Emotions. An Introduction*. London and New York: Routledge
- Lehtonen, Jussi & Anu Vehviläinen 2021. Rakenteiden törmäys. Taiteellinen toimintatutkimus Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yleisökontaktikurssista. *Trio* 10(2), 9–36. DOI: <https://doi.org/10.37453/trio.113280>
- Makkonen, Anne 2017a. Uusiin tanssisuuntauksiin liittyvät käsitteet Suomessa. Teoksessa Anne Makkonen 2017. *Suomen taidetanssin historiaa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 57. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssi/2-5-uusiin-tanssisuuntauksiin-liittyvat-kasitteet-suomessa/>
- Makkonen, Anne 2017b. Tanssitaiteen murroksesta 1980-luvulta nykypäivään. Teoksessa Anne Makkonen 2017. *Suomen taidetanssin historiaa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 57. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssi/9-tanssitaiteen-murroksesta-1980-luvulta-nykypaivaan/>

- Makkonen, Anne 2017c. Monimuotoista lähihistoriaa. Teoksessa Anne Makkonen 2017. *Suomen taidetanssin historiaa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 57. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssi/10-monimuotoista-lahihistoriaa/>
- Makkonen, Anne 2017d. Tanssitaiteen murroksesta 1980-luvulta nykypäivään. Teoksessa Anne Makkonen 2017. *Suomen taidetanssin historiaa*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 57. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssi/9-tanssitaiteen-murroksesta-1980-luvulta-nykypaivaan/>.
- Massumi, Brian 2015. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/682183/8f09ee372f5bed9c0251e2c6174058d3.pdf>
- Mustonen, Anna 2020. Vähäistä liikettä. *Nuori voima* 4/2020.
- Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin viire. Intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuositeyden soittamiseen*. Väitöskirja. Studia musica 43. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Oramo, Anna-Maaria 2016. *Soljuen sormista sieluun. Näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma. EST-julkaisusarja 28. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
- Palisca, Claude V. 1981 [1968]. *Baroque Music* (second edition). Englewood Cliffs: Yale University
- Palisca, Claude V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press.
- Palisca, Claude V. 1989. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. New Haven and London: Yale University Press.
- Paster, Gail Kern 2004. *Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Paster, Gail Kern, Katharine Rowe & Mary Floyd-Wilson (toim.) 2004. *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pickett, Philipp 1995. Armonia Celeste – Orchestral Colour and Symbolism in Monteverdi's *L'Orfeo*. Teoksessa Raffaello Monterosso (toim.) *Performing Practice in Monteverdi's Music. The History, Philological Background*. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi.
- Puusaari, Maria 2021. "Leading" as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice. *Trio* 10 (1), 40–64. DOI: <https://doi.org/10.37453/trio.110125>
- Rebstock, Matthias 2011. Strategien zur Produktion von Präsenz. Teoksessa Martin Tröndle (toim.) *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erweiterte Auflage*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Richardson, John, Susanna Välimäki, Yrjö Heinonen, Riitta Jytilä, Hanna Meretoja & Juha Torvinen 2020. Ääni. Teoksessa Yrjö Heinonen (toim.) *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Utukirjat 6. Turku: UTU. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-8004-8>
- Rinne, Jenni, Anna Kajander & Riina Haanpää (toim.) 2020. *Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa*. Ethnos-toimite 22. Helsinki: Suomen kansatieteilijöiden yhdistys Ethnos ry. <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/a38b0f23-df47-4ff8-92c6-2ba31b5a848e/content>
- Roach, Joseph R. 1993 [1985]. *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Rossi, Paolo 2010 [1997]. *Modernin tieteen synty Euroopassa*. Suom. Lena Talvio. Tampere: Vastapaino
- Sarantola, Markus 2019. *Runojaloista romantiikkaan. Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt Suomen sinfoniaorkestereissa*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma. EST-julkaisusarja 47. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Sarjala, Jukka 2007. Kielen ja tietoisuuden tuolla puolen. Toiminnallisuus ja musiikki. *niin & näin* 2/07, 55–57.  
<https://netn.fi/artikkelit/kielen-ja-tietoisuuden-tuolla-puolen-toiminnallisuus-ja-musiikki/>
- Sarjala, Jukka 2001. Halu on sielun jalca. Musiikin voima ja affektit varhaisella uudella ajalla. *Etmomusikologian vuosikirja* 13, 7–18. <https://doi.org/10.23985/evk.101116>
- Simons, Patricia 2017. Emotion. Teoksessa Susan Broomhall (toim.) *Early Modern Emotions. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Siraisi, Nancy G. 1990. *Medieval & Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Smith, Anne 2014. *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard 1995. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard (2010). Academies. Chapter 19 Pressure of Radical Humanism. In Oxford University Press, Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Teoksessa Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.  
<https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-019002.xml>
- Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.  
<https://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8803-0>
- Tomlinson, Gary 1993. *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Trigg, Stephanie 2017. Affect Theory. Teoksessa Susan Broomhall (toim.) *Early Modern Emotions. An Introduction*. London and New York: Routledge
- Törmi, Kirsi 2021. *Kehotietoisuus eettisen osaamisen perustana*. Teoksessa Lea Kantonen & Sari Karttunen (toim.) *Yhteisötaiteen etiikka*. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.
- White, R. S. 2017. Language of Emotions. Teoksessa Susan Broomhall (toim.) *Early Modern Emotions. An Introduction*. London and New York: Routledge
- Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston julkaisusarja, Taide + muotoilu + arkkitehtuuri 1. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Wentz, Jed 2010. *The Relationship between Gesture, Affect, and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*. PhD Dissertation. Leiden University.
- Wright, Thomas 2022 [1604]. *The passions of the minde in generall. Corrected, enlarged, and with sundry new discourses augmented. By Thomas Wright. With a treatise thereto adioyning of the clymatericall yeare, occasioned by the death of Queene Elizabeth*. In the digital collection Early English Books Online 2. University of Michigan Library Digital Collections.  
<https://name.umdl.umich.edu/A15775.0001.001>

## Nuottilähteet

Strozzi, Barbara 1997 [1654]. *Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara*. Teoksessa *Cantate, ariete a una, due e tre voci*, op. 3, Venetsia 1654 s. 3–10 (Ed. Gail Archer). A-R Editions, Inc. Madison.

<https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d4/IMSLP870733-PMLP1370352-Strozzi--op3-cantate.pdf>

Strozzi, Barbara 1658. *Lagrime mie, à che vi trattenete*. Teoksessa *Diporti di Euterpe*, op. 7, 1658, s. 76–88. Appresso Francesco Magni. Venetsia.

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP193429-PMLP278002-Strozzi\\_-\\_Diporti\\_di\\_Euterpe\\_Op\\_7.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP193429-PMLP278002-Strozzi_-_Diporti_di_Euterpe_Op_7.pdf)

## Haastattelut ja yksityiset tiedonannot

Anna Mustonen 17.2.2022

Tuuli Lindeberg 26.4.2022

Andrew Lawrence-King 11.3.2022

Thitz Riikka 25.7.2024

## Kurssipalautteet ja kirjalliset tehtävät

Yrkeshögskolan Novia, Pietarsaari, nimettömät kurssipalautteet 9.–10.1.2021

Avoin Taideyliopisto, Marlon Moilanen 26.10.2021

Yrkeshögskolan Novia, Pietarsaari, Opiskelija 1; Opiskelija 2 18.–19.9.2019

Sibeliussäätiö, Opiskelija 3 12.1.2019

## Tekstissä mainitut esitykset

Anna Mustonen & Marianna Henriksson: *Di anima et di corpo* (2015)

Marianna Henriksson & Anna Mustonen: *Maria-vesper* (2018)

Marianna Henriksson & Anna Mustonen: *Eros* (2022)

## LIITTEET

LIITE A: Tohtorintutkinnon suorituksiksi hyväksytyt taiteelliset opin-  
näytteet.

(Ensimmäisinä ja hieman laajemmin ne, joihin viitataan tutkielmassa.)

**Anna Mustonen & Marianna Henriksson: *Di anima et di corpo* (2015)**

**Marianna Henriksson & Anna Mustonen: *Maria-vesper* (2018)**

**Marianna Henriksson, Verner Pohjola & Tuomas Norvio: *AD OLIO* (2016)**

**Marianna Henriksson: *Frammenti del discorso amoroso* (Levytys, 2018)**

**Marianna Henriksson: *Mesotonico – uutta ja vanhaa musiikkia kes-  
kisävelviritteiselle cembalolle* (resitaali, 2023)**



*Di anima et di corpo* (2015). Kuva: Jonte Knif

**Anna Mustonen & Marianna Henriksson: *Di anima et di corpo* (2015).**

Koreografia: Anna Mustonen

Tanssi: Saara Töyrylä

Sopraano: Katja Vaahtera

Cembalo: Marianna Henriksson

Valosuunnittelu: Anna Pöllänen

Tuotanto 2012: Zodiak Uuden tanssin keskus, Anna Mustonen.

Uusi versio 2015: Sibeliuss-Akatemian Doemus-yksikön tohtorikonserter-tisarja, Musiikkitalon Sonore-sali.

**Tiedotusteksti:**

*Joskus musiikki sai heidän sisäisen balanssinsa horjumaan: Värisevät huulet, yhtäkkinen kasvojen värin muutos, pulssin hidastuminen, kiivas raajojen liike, leukojen rentoutuminen, hampaiden kiristely, verisuonien turpoaminen, hallitsematon elehdintä, vinkuva hengitys.*

*Di anima et di corpo* on konsertin ja tanssiteoksen rajaseudulla liikkuva sekä äärimmäisten tunnetilojen välillä kulkeva esitys, jossa 1600-luvun cembalo- ja laulumusiikki yhdistyy uuteen tanssiin. Työryhmä lähestyy esityksen tekemistä barokin ajan affektiopin kautta, jonka mukaan musiikin tarkoituksena oli vaikuttaa suoraan vastaanottajansa ruumiiseen ja sitä kautta tämän tunteisiin. Musiikin vaikutus tapahtui synnyttämällä sielun liikkeitä eli affekteja, jotka saivat aikaan fyysisiä reaktioita. Miten nykykatsojan sielu saadaan liikkeelle?

**Ohjelma:**

**Emilio de Cavalieri** (1550–1602) *Il tempo fugge (Rappresentazione di anima et di corpo 1600)*

*Aika kiittää ja elämä katoaa, viimeinen trumpetti julistaa: nouskaa haudoista tuhkat; sielut, ottakaa yllenne ruumiit.*

**Girolamo Frescobaldi** (1583–1643) *Cento partite sopra Passacagli (Toccate e partite d'intavolatura, Libro I 1637)*

**Giulio Caccini** (1551–1618) *Dolcissimo sospiro (Le nuove musiche, 1601)*

*Suloinen huokaus pääsee ihanilta huulilta, joita palvon, mutta lentääkö se kohti toisen rakastajan rintaa?*

**Giovanni Picchi** (1571/1572–1643) *Pass'e mezzo (Intavolatura di balli d'arpicordo 1619)*

**Claudio Monteverdi** (1567–1643) *Quel sguardo sdegnosetto (Scherzi musicali cioè arie et madrigali 1632)*

*Säihkyvät silmäsi haavoittavat minua nuolillaan, mutta ihana naurusi parantaa.*

**Claudio Monteverdi** (1567–1643) *Si dolce è il tormento (Quarto scherzo delle ariose vaghezze 1624)*

*Rinnassani viipyy ihana tuska, koska kylmäkiskoinen rakastettu ei tunne samoin. Vielä hänen ylpeytensä aalto murtuu uskollisuuteni karikkoon.*

**Barbara Strozzi** (1619–1677) *Cuore che reprime alla lingua di manifestare il nome della sua cara (Cantate, ariete a una, due, e tre voci 1654)*

*En saa ilmaista rakkauttani sanoin, ainoastaan kyynelien ja huokauksin, ja lopulta sisällä pidetty tuska tuhoaa minut.*

**Bernando Storace** (1637–1707?) *Pastorale (Selva di varie composizioni d'intavolatura per cimbalo et organo 1664)* (sov. Marianna Henriksson)



*Maria-vesper* (2018). Kuva: Kristiina Männikkö

## **Anna Mustonen & Marianna Henriksson: *Maria-vesper* (2018)**

Koreografia: Anna Mustonen

Musiikin johto, cembalo ja urut: Marianna Henriksson

Esiintyjät: Hanna Ahti, Anna Kupari, Eleni Pierides, sopraanot Tuuli Lindeberg ja Sirkku Rintamäki, altto Teppo Lampela, tenorit Taavi Oramo ja Juho Punkeri, basso Jussi Lehtipuu, Helsingin Barokkiorkesteri

Pukusuunnittelu: Piia Rinne

Valosuunnittelu: Heikki Paasonen

Dramaturgia: Masi Tiitta

Tuottaja: Riikka Thitz

Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Helsingin Barokkiorkesteri, Anna Mustonen & Marianna Henriksson

### **Tiedotusteksti:**

Monteverdin *Maria-vesper* on suurimuotoinen kokoelma kirkollista musiikkia vuodelta 1610. Esitys muodostuu kolmen tanssijan, kuuden laulajan, soitinyhtyeen ja yleisön yhteen kokoontumisesta Pannuhallin katedraalimaiseen tilaan.

Maria-vesperin musiikki sisältää ikäikaisten psalmimelodioiden käsittelyä säteilevän renessanssipolyfonian keinoin, mutta myös intiimejä, sisäiseen kosketukseen tähtääviä lauluja. Myös näyttämöllä liikutaan ylevän monumentaalisuuden ja yksilön arkisen tunnekokemuksen välillä.

Teoksen koreografian rakentumista ohjaa ajatus laulamisesta ja soittamisesta tanssina, ja musiikista voimana, joka vaikuttaa suoraan kuulijan kehoon. *Maria-vesper* kutsuu hiljentymään, kuuntelemaan ja lumoutumaan sävelistä, jotka värisyttävät, tuudittavat ja virtaavat paikallaolijoiden kehoissa.

**Anna Mustosen** ja **Marianna Henrikssonin** edellisessä teoksessa *Di anima et di corpo* alkanut yhteistyö varhaisbarokin musiikin ja uuden tanssin parissa saa nyt jatkoa Suomessa harvemmin esitetyn Monteverdin *Maria-vesperin* tulkintana. Millaisia yhdessä kuuntele-

misen hetkiä, tansseja ja kehollisia kokemuksia se synnyttää nyt – yli 400 vuotta julkaisunsa jälkeen?

### **Ohjelma:**

Claudio Monteverdi (1567–1643): *Vespro della Beata Vergine*

*Domine ad adiuuandum*

*Dixit Dominus*

*Nigra sum*

*Laudate pueri*

*Pulchra es*

*Laetatus sum*

*Duo Seraphim*

*Nisi Dominus*

*Audi Coelum*

*Sonata sopra Sancta Maria*

*Ave maris stella: Hymnus*

*Magnificat*

### **Ohjelmateksti:**

Maria-vesper, *Vespro della Beata Vergine da concerto composto sopra canti fermi*, on Claudio Monteverdin vuonna 1610 julkaisema kokoelma kirkollista musiikkia. Kokoelma sisältää psalmiteksteihin sävellettyjä polyfonisia kappaleita; motetteja eli vapaamman muotoisia soolo-, duo ja triolauluja; soitinosuuksia; Ave maris stella -hymnin; Magnificatin eli Neitsyt Marian ylistysvirren. Kokonaisuus muistuttaa vesperin eli iltapalveluksen liturgista muotoa, mutta ei musiikkinsa tai tekstiensä puolesta sellaisenaan vastaa mitään Monteverdin aikaista vakiintunutta kirkonmenoa. Nykytutkimuksessa ei olla yksimielisiä, saiko kokoelma koskaan esitystä julkaistussa muodossaan, ja onko sitä ylipäätään tarkoitettu esitettäväksi yhtenä kokonaisuutena.

Maria-vesper on kuin portfolio, työnäyte. Monteverdi on halunnut julkaisulla osoittaa hallitsevansa kirkollisen musiikin kaikki hienoudet, kuten *cantus firmusten* eli ikivanhojen psalmimelodioiden hyödyntämisen kekseliäällä tavalla säännömukaisen polyfonian rakennusaineksena. Mukana olevat motetit katsovat ajassa eteenpäin; ne edus-

tavat 1600-luvun alun musiikillisen murroskohdan uutta tyyliä, jonka Monteverdi nimesi *seconda praticaksi* erotuksena vanhahtavammasta moniäänisestä tyylistä, *prima praticasta*. Maria-vesper liikkuu 1600-luvun alun musiikillisen murroskohdan jännitteisellä rajalla, jossa vanhat ja uudet tyylit kietoutuvat toisiinsa.

Motetit, pienemmän kokoonpanon kappaleet edustavat Monteverdin aistillisinta musiikkia. *Nigra sum* ja *Pulchra es* -laulujen tekstit ovat *Laulujen laulun* yleisinhimillistä rakkausrunoutta. Laulut sisältävät halua ja kurkotusta, jota olemme käsitelleet abstraktina erotiikan ilmaisuna, emme niinkään tarinallisen draaman kautta. Laulutekstien ja musiikin yhteenkietoutuneisuus synnyttää musiikillisia kurkotuksen kuvia: dissonanssi janoaa täyttymystä, ja kun sen saavuttamista pitkitetään, syntyy suuntautunut ja haluava tila. Myös *Audi Coelum* ja *Duo Seraphim* ovat yhtä värisevää kehollisuutta.

Maria-vesper tanssin näyttämöllä tarjoaa mahdollisuuden kuul- la ja kokea tätä musiikkia yhteenkokoontumisena, jossa esiintyjät ja yleisön jäsenet ovat saman lämmön ja voiman äärellä. Koreografia on rakentunut pehmeystä, moninaisuudesta ja yhdessäolemisen kysymyksistä käsin.

Teoksen tanssi on syntynyt musiikin ja kehon yhtäaikaisesta ja avoimesta kuuntelusta sekä herkistymisestä niille eleille, joita laulaminen ja soittaminen tuottavat. Koreografisena lähtökohtana on ollut hakeutua mahdollisimman lähelle musiikkia. Teoksessa koreografia on tanssin ja musiikin yhteenkietoutumista. Tanssi on arkista, ylevää, kurkottavaa, kannattelusta luopuvaa ja musiikkia myötäelävää.

Maria-vesper on suurimuotoinen teos, mutta sen tavoitteena ei ole kohota katsojan yläpuolelle suurena ja pullistelevana. Olemme pyrkineet löytämään voimaa ja suuruutta levollisuudesta, moninaisuudesta ja hauraudesta. Toivomme esityksen levittäytyvän katsomoon pehmeänä ja välittävänä.

Marianna Henriksson & Anna Mustonen



*AD OLIO* (2016). Kuva: Verner Pohjola.

**Marianna Henriksson, Verner Pohjola & Tuomas Norvio: *AD OLIO*  
– konsertti cembalolle, trumpetilille ja äänelle (2016)**

26.5.2016 klo 19, Kruunuvuoren öljysäiliö

Cembalo: Marianna Henriksson

Trumpetti: Verner Pohjola

Äänisuunnittelu: Tuomas Norvio

Valosuunnittelu: Anna Pöllänen

Tuotanto: Sibelius-Akatemia / Janne Ikäheimo & Marianna Henriksson

**Ohjelma:**

**Girolamo Frescobaldi** (1583–1643): Toccata settima (II libro)

**Sigismondo d’India** (n. 1582–1629): Piange madonna – Intenerite voi, lagrime mie

**Bernardo Storace** (n. 1637–1707): Ciaccona

**Jacopo Peri** (1561–1633): Tu dormi, e’l dolce sonno

**Gregorio Strozzi** (1615–1687): *Toccata prima per cembali et organi, con pedarole e senza*

**Carlo Gesualdo** (1566–1613): *Moro, lasso, al mio duolo*

**Tarquinio Merula** (1595–1665): *Canzonetta Spirituale sopra alla Nanna*

**Björk** (1965–): *Cover me*

Sovitukset Henriksson, Pohjola & Norvio

**Marianna Henriksson: *Frammenti del discorso amoroso* (Cd-levy, 2018)**

MARIANNA HENRIKSSON harpsichord, arr. in track 11, sleeve notes  
JONTE KNIF recording, artistic producer, harpsichord maintenance,  
editing, mastering

TUOMAS NORVIO sound designer in track 11

JULIANA HARKKI portrait photographs

JOONA KIVIRINTA harpsichord photographs

JAAKKO KULOMAA graphic design

JONI KÄENMÄKI SibaRecords producer

Recorded at Kallio-Kuninkala, Järvenpää, Finland 10.–13.7.2017 on an  
Italian harpsichord after Mucciardi built by Andrea di Maio year 2010,  
courtesy of Anna-Maaria Oramo

01 **Giovanni Picchi** (1572–1643): *Toccata (Intavolatura di balli d'arpicordo 1619)* 4:20

02 **Giovanni Picchi**: *Pass'e mezzo (Intavolatura di balli d'arpicordo 1619)* 5:29

03 **Tarquinio Merula** (1594/5–1665): *Toccata del secondo tono (Lübbenauer tabulature)* 3:47

04 **Tarquinio Merula**: *Capriccio cromatico (Lübbenauer tabulature)* 3:38

05 **Girolamo Frescobaldi** (1583–1643): *Cento partite sopra passacaglia (Toccate)*

*d'intavolatura di cimbalo et organo – partite di diverse arie e corrente, balletti, ciaccone, passachagli. Libro primo 1637) 10:58*

06 **Bernardo Storace** (fl. mid-17th century): *Ballo della battaglia (Selva di varie composizioni d'intavolatura per cimbalo ed organo 1664) 1:49*

07 **Michelangelo Rossi** (1601/2–1656): *Toccata settima (Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo 1657) 4:35*

08 **Gregorio Strozzi** (ca. 1615–1687): *Toccata de Passacagli, e ciascheduno può sonarsi à solo (Capricci da sonare cembali et organi 1687) 5:22*

09 **Girolamo Frescobaldi**: *Toccata duodecima (Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo 1616) 4:24*

10 **Bernardo Storace**: *Ciaccona (Selva di varie composizioni d'intavolatura per cimbalo ed organo 1664) 5:55*

11 **Gregorio Strozzi**: *Toccata prima per cembali et organi, con pedarole e senza (Capricci da sonare cembali et organi 1687) (arr. Henriksson & Norvio) 7:03*



*Mesotonico* (2023). Kuva: Juliana Harkki 2018.

**Marianna Henriksson: *Mesotonico – uutta ja vanhaa musiikkia keskisävelviritteiselle cembalolle* (resitaali, 2023)**

Cembalo: Marianna Henriksson

Sanomalehti: Pekka Silén

Äänisuunnittelu: Olli Ovaskainen

Valosuunnittelu: Jukka Kolimaa

Tuotanto: Sibelius-Akatemia / Matti Leisma

**Ohjelma:**

**Marianna Henriksson** (\*1983): *Merulian Sketch / Warm up*

**Girolamo Frescobaldi** (1583–1643): *Toccata 1/II*

**Riikka Talvitie** (\*1970): *Newspaper*

**Frescobaldi**: *Toccata 11/II*

**Jonte Knif** (\*1975): *Regina coeli*

**Frescobaldi**: *Toccata 8/I*

**William Byrd** (1543–1623): *Will Yow Walke the Woods soe Wilde*

**Olli Virtaperko** (\*1973): *Fantazia “Liberazione”*

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750): *Kromaattinen fantasia*

**Shiva Feshareki** (\*1987): *For Marianna* (ke.)

**Byrd**: *The Bells*

**Frescobaldi**: *Toccata 11/I*

LIITE B: Culpeperin alkukielinen luettelo.

Nicholas Culpeper 1652: *Galen's art of physick*. London: Printed by Peter Cole. Sivut 5–8 (Early English Book Online -tietokannan transkriptio, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A69834.0001.001?rgn=main;view=fulltext>):

I shall here explain a little, Galens meaning in those words of his; Seven Natural Things.

1. Spirit, Taken in a Physical sence, is an airy substance, very subtil and quick, dispersed throughout the Body, from the Brain, Heart, and Liver, by the Nerves, Arteries, and Veins, by which the powers of the Body are stirred up to perform their Office and Operation.
2. An Element, is a Body pure, simple, unmixed, from which all Natural things have their Original, they are held to be in number four, Fire, Air, Water, Earth; their Operations are, Active as heat and cold, Passive as driness and moisture.
3. Complexions are the Operations of these Elements upon Mans Body, as when the Fire prevails, the body is Chollerick, when the Air he is Sanguine, when the Water he is Flegmatick, when the Earth he is Mellancholl.
3. Humors are,
  - holler, whose Receptacle is the Gall.
  - Blood, whose Seat is the Liver.
  - Flegm, placed in the Lungs.
  - Melancholly, which keeps his Court in the Spleen.

Thus you see how Elements, Complexions and Humors are subservient the one to other, even as the Spirit, Soul, and Body are (if we may reason a minore ad maius) in the Microcosm.

Members or Limbs, are Simple or Compound, Principal or Subservient.

5. First, Simple Members are,
  1. Bones.
  2. Cartilages.
  3. Ligaments.
  4. Veins.
  5. Arteries.
  6. Nerves.
  7. Tendons.
  8. Panides.
  9. Fat.
  10. Flesh.
  11. Skin.

Secondly, Compound Members are,

1. Head.
2. Heart.
3. Liver.
4. Lungs.
5. Legs.
6. Arms.
7. Hands.

Thirdly, Principal Members are,

1. Brain.
2. Heart.
3. Liver.
4. Testicles.

Fourthly, Members Subservient are,

1. Nerves to carry the Animal Spirit.
2. Arteries to carry the Vital Spirit.
3. Veins to carry the Natural Spirit.
4. Spermatick Vessels to carry the Procreative Spirit.

6. Vertues, are that whereby these act the Body, and they are Vital, Natural, and Animal, I forbear writing of them, there being a Treatise of them, Astrologo Physically handled by me already at the latter end of my Ephemeris for 1651.

7. Operations of these upon the Body of man are,

First, The Animal Vertue causeth.

1. Imagination, Apprehension, Fancy, Opinion, Consent, &c. in the two former Ventricles of the Brain.
2. Judgment, Esteem, Reason, Resolution, Disposing, Discerning, in the middle Ventricle of the Brain.
3. Calling to mind what is to come, Remembrance of what is past, in the hinder Ventricle of the Brain.

Secondly, The Vital Vertue moveth,

1. Joy, Hope, Mirth, Singing, by dilating the Heart.
2. Sadness, Sorrow, Fear, Sighing, &c. by compressing the Heart

Thirdly, The Natural Vertue,

1. Altereth Food into Chyle, Chyle into Blood and Humors, Blood into Flesh.
2. Joyneth, formeth, ingendreth, encreaseth, and nourisheth the Body of Man.

And now you see what Galen intends by a Healthful Body, namely, such a one where all these keep a good and orderly decorum.

LIITE C: Työpaja-materiaaleja.

Kurssikuvaus Avoin taideyliopisto, syksy 2021

## **Uutta tanssia, vanhaa musiikkia**

### **Tavoite**

Kurssilla opiskelija

- perehtyy tanssin ja musiikin välisyyskseen erityisesti uuden tanssin ja varhaisbarokin musiikin kautta
- uppoutuu kehollisten harjoitteiden kautta tapahtuvaan, jokaisen opiskelijan omista lähtökohdista kumpuavaan tanssiin
- harjoittelee kuuntelemaan kehoa ja musiikkia samanaikaisesti, etsien mahdollisimman suoraa yhteyttä tanssin ja musiikin välille
- tutustuu varhaisbarokin musiikin taustalla oleviin käsityksiin musiikin vaikuttavuudesta kehoon, ja soveltaa niitä omaan liikkumiseensa

### **Kurssin sisältö**

Kurssilla tutustutaan uuden tanssin ja varhaisbarokin musiikin välisiin yhteyksiin kuuntelemalla, tanssimalla ja soittamalla yhdessä. Työpaja johdattaa kuuntelemaan musiikkia kehollisesti. Harjoittelemme mahdollisimman suoraa yhteyttä musiikin ja tanssin välille kehollisten harjoitteiden kautta. Tunnustelemme musiikin pidätyksiä ja purkauksia; pehmennämme kehon ja kuuntelemme, miten musiikki värisee meissä. Paneudumme myös varhaisbarokin ajan ajatuksiin musiikin vaikutuksista. 1600-luvulla ajateltiin, että musiikilla on voima muuttaa ihmisen ruumiinnesteiden tasapainoa ja siten vaikuttaa koko kehoon ja mieleen. Mukana on elävää musiikkia, ja osa opetuksesta tapahtuu etäopiskeluna luku- ja/tai kirjoitustehtävien muodossa.

Kurssi sopii erityisesti tanssin ja musiikin opiskelijoille/tekijöille, mutta aiempaa kokemusta tanssista tai musiikista ei vaadita.

### Lämmittelyharjoitus

*Voi ottaa makuuasennon ja antaa silmien sulkeutua ja katseen pehmentyä.*

*Huomio siirtyy kehon sisäiseen maailmaan tai avaruuteen.*

*Ulospäin näkyvä liike hiljenee.*

*Lempeästi mutta aika tarkastikin voi huomata millainen olo tai tuntu tai tuntuja juuri nyt on.*

*Kuin pöly laskeutuu pöydälle, ni samaan tapaan huomio laskeutuu kehoon vaan huomaa sen, ei pyri tekemään sille mitään, niin että voi työskennellä siitä käsin tämän päivän harjoituksen.*

*Voi huomata hengityksen sellaisena kuin se on, miltä hengitys tuntuu.*

*Voi huomata että siellä on sisään- ja uloshengitys, voi tietää että ne on sielä, mutta ei voi tietää miltä ne tuntuu just nyt. Kuunnellen että mitä tapahtuu sisäänhengityksen aikana, mihin asti se menee, mikä on se pieni tila ennen uloshengitystä, ja kuunnellen uloshengityksen koko matkalta.*

*Kasvot pehmenee ja vatsan alue pehmenee ja koko keho pehmenee.*

*Voi käyttää seuraavat 5 minuuttia siihen että löytää reitin pystyasentoon ja sen aikana antaa kehon tehdä sitä mitä tarttee tehdä, kuunnella kehon tarpeita ja haluja.*

*Kun on päädytty pystyasentoon, sisäänhengityksellä kädet saa nousta sivukautta ylös, jäädä sinne venyttelemään ja haukottelemaan, sopivalla uloshengityksellä voi päästää irti, polvet koukistuu, näin pari kertaa.*

*Seuraavalla irtipäästöllä jäädään sinne ravisteluun ja hölskyytelyyn. Siitä vuoropolvek nousee, kantapäät saa nousta, pieni tallustelu, paikallaan askellus.*

*Joka kerta kun jalka laskee maahan niin ei tiedäkään mihin se laskeutuu.*

*Hyvin yksinkertainen, tavallaan tiedossa oleva askellus, mutta samalla sielä on joku tuntematon.*

*Samalla voi lähteä ajautumaan tilassa, ei tiedä mihin on menossa, vähän niinkuin ois tuulen vietävänä.*

*Voi huomata ne toiset tallustelijat, jokaisella vähän on vähän omanlainen tapa, oma rytmi tai tempo siinä.*

*Sitten sieltä voi antaa sen liikeradan vapautua, mihin se nyt olis kullakin vapautuakseen. Mitä jos vaikka ei tarvitsekaan pysyä paikallaan, vaan vaikka ranka lähteekin kaareutumaan, tai käsien heilautus voi olla isompi, tai jalka ei laskeudukaan heti alas. Ja sieltä se saa vapautua se liike*

*sillä periaatteella että ottaa vastaan kaiken mikä on tullakseen ja että ei vahingoita itseä tai muita.*

*Voinko olla menemättä sen tanssin tielle vaan annan sen tapahtua sellaisena kuin se nyt tapahtuu tässä näin.*

*Kohta Manna alkaa soittaa jo voi antaa sen musiikin tulla osaks tätä tanssia ja vaikuttaa sillä tavalla kuin se vaikuttaa.*

*Kun musiikki loppuu, voi antaa tanssin tulla päätökseen.*

*(AM haastattelu 17.2.2022.)*



Cembalisti Marianna Henriksson tarkastelee taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielmassaan 1600-luvun musiikin taustalla olevan affektiajattelun mahdollisuuksia innoittaa ja sanoittaa nykycembalistin työtä. Tutkielman esiin nostamat historialliset affekti- ja passiokäsitykset laajenevat materiaaliksi monitai-  
teisten nykyesitysten työstämisen pohdinnalle.

EST 91

PAINETTU

ISBN 978-952-329-398-4

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-397-7

ISSN 2489-7981

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**X SIBELIUS-AKATEMIA**

TAITEILIJAKOULUTUS  
DocMus-tohtorikoulu