

Affektit ilmaisukeinoina vastausmusiikin toteuttamisessa

Heidi Åberg

Kirkkomusiikin koulutusohjelma

Kirkkomusiikki ja urut -aineryhmä

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Helsinki

S-KM22 Projektin kirjallinen työ

Kevät 2020

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Affektit ilmaisukeinoina vastausmusiikin toteuttamisessa	34
Tekijän nimi	Lukukausi
Heidi Åberg	Kevät 2020
Aineryhmän nimi	
Kirkkomusiikki ja urut	
<p>Tässä työssä tarkastelun kohteena on joitakin Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalvelusjärjestykseen sisältyvän vastausmusiikin ilmenemismuotoja suhteessa affekteihin ilmaisukeinoina. Työn ei ole tarkoitus tuottaa yleistettäviä tuloksia. Työ tarjoaa kuitenkin avauksen ja näkökulman vastausmusiikin tarkoituksen ja eri toteutumistapojen käsittelyyn. Vastausmusiikista ei ole kirjoitettu paljon, joten on oleellista syventää käsityksiä vastausmusiikin mahdollisuuksista.</p> <p>Lähestyn vastausmusiikkia kirkkomusiikkina, en teologisesta näkökulmasta. Lähestyn myös vastausmusiikin toteuttamista muusikon näkökulmasta pyrkien retorisesti elävään esittämiseen. Lähestyn teosanalyysia laulavana muusikkona, mikä vaikuttaa teoksen tulkintaan.</p> <p>Affektin voi määritellä tunteena tai mielihaluna. Tässä yhteydessä erotellaan affekti tunteesta, jolloin affekti voi olla sekä laajemmin ymmärrettävä käsite että toisaalta muusikon tai kuulijan kokemana subjektiivinen tunne tai kehollinen tuntemus.</p> <p>Kirjallinen työ on osa projektia, johon kuuluu myös konsertti. Kirjalliseen työhön kuuluu affektianalyysi Henry Purcellin teoksesta <i>The Blessed Virgin's Expostulations</i> sekä vastausmusiikin soveltamishdotuksia. Teosanalyysi liittyy myös konsertin harjoitteluprosessiin ja analysoitava teos on osa konserttiohjelmasta.</p> <p>Vastausmusiikin dialogiset ominaisuudet ovat oleelliset, jolloin vastausmusiikin esittämisessä pitäisi pyrkiä tavoittamaan kuulija affektien ilmentämisen keinoin. Samoin ehdotan, että ilmaisu on yhtä lailla keskeistä esittäessä musiikkia muissa kuin kirkollisissa yhteyksissä.</p>	
Hakusanat	
affektit, vastausmusiikki, lukukappale, resitatiivit, retoriikka, kirkkomuusikot, laulajat, säveltäminen, Neitsyt Maria	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
19.5.2020 Jorma Hannikainen	

Sisältö

1 Johdanto	4
2 Vastausmusiikki ja sen dialoginen tehtävä.....	6
2.1 Vastausmusiikin tarkoituksenmukaisuus ja musiikin teologiset lähtökohdat.....	6
2.2 Vastausmusiikin valinta	8
2.3 Soitin- ja laulumusiikin funktio liturgisessa kontekstissa ja vastausmusiikissa	9
2.4 Kirkkomusiikon tehtävä tulkitsijana	9
3 Affektien merkitys barokkimusiikissa	12
3.1 Retoriikka ja musiikki.....	13
3.2 Sävellajien merkitys.....	14
3.3 Intervallit ja soinnut	14
3.4 Rytmiiikka ja tahtilajit.....	16
3.5 Retoristen kuvioiden merkitys ja tekstin ilmentäminen	16
4 Analyysi.....	18
4.1 Purcell: The Blessed Virgin's Expostulations	20
4.2 Purcellin teoksen käyttö vastausmusiikkina.....	28
4.2.1 Tekstiosuuden soveltaminen.....	29
4.2.2 Soveltaminen soitinmusiikkina.....	29
5 Pohdinta	31
Lähde- ja kirjallisuusluettelo.....	33

1 Johdanto

Tässä työssä käsittelen joitakin Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalvelusjärjestykseen sisältyvän vastausmusiikin ilmenemismuotoja ja niiden suhdetta affekteihin ilmaisukeinoina. Käsittelen teoriaosuudessa affekteja barokkimusiikissa, sillä affektiopin juuret ovat barokissa. Lutherin teologisten käsitysten mukaan affektiivisuus on tärkeä osa uskoa ja esitän sen koskevan myös vastausmusiikkia. Tutkin, toimivatko affektit vastausmusiikin valinnan ja toteuttamisen lähtökohtana dialogisuutta tukien.

Työn ei ole tarkoitus tuottaa yleistettäviä tuloksia. Työ tarjoaa kuitenkin keskustelun avauksen ja näkökulman vastausmusiikin tarkoitukseen ja sen erilaisten toteutumistapojen käsittelyyn. Vastausmusiikista ei ole kirjoitettu paljon, joten on oleellista syventää käsityksiä vastausmusiikin mahdollisuuksista. Lähestyn vastausmusiikin valintaa kirkkomuusikkona, kuten työelämässä tulee myös tehtyä, en teologin näkökulmasta. Lähestyn myös vastausmusiikin toteuttamista muusikon näkökulmasta pyrkien retorisesti elävään esittämiseen. Perustelen vuorovaikutteisen ilmaisun tärkeyden pohjautuen jälleen Lutherin teologisiin käsityksiin musiikista. Kirjalliseen työhön kuuluu affektianalyysi Henry Purcellin teoksesta *The Blessed Virgin's Expostulations*. Teosanalyysillä on myös semioottisia piirteitä. Lähestyn teosanalyysia laulavana muusikkona, mikä vaikuttaa teoksen tulkintaan. Esitän myös, miten teosta voi soveltaa vastausmusiikiksi eri lukukappaleiden teksteihin.

Affektin voi määritellä tunteena tai mielihaluna. Tässä yhteydessä erotellaan affekti tunteesta, jolloin affekti voi olla sekä laajemmin ymmärrettävä käsite että toisaalta muusikon tai kuulijan kokema subjektiivinen tunne tai kehollinen tuntemus. (Tieteen termipankki 2020.)

Kirjallinen työ on osa projektia, johon kuuluu myös konsertti. Teosanalyysi liittyy myös konsertin harjoitteluprosessiin. Olen suunnitellut konserttiohjelman, joka koostuu barokin laulumusiikista sekä kahdesta barokkimusiikkia uudemmasta teoksesta viululle ja uruille. Tarkastelen affekteja barokkimusiikissa ja niiden ilmaisukeinoja sekä kirjallisessa työssä että konserttiohjelman harjoitusprosessissa. Pyrin ilmaisuvoimaiseen esittämiseen, johon on mielestäni hyvä pyrkiä myös vastausmusiikin esittämisessä, jotta vastausmusiikin dialoginen luonne toteutuisi. Valinta konserttiohjelman uudemmasta musiikista perustuu ajatukseeni siitä, että

afekteja esiintyy kaikessa musiikissa. Uuden musiikin työstäminen antaa myös eri näkökulman musiikin tulkintaan oppimisprosessina sekä tuo vaihtelevuutta konserttiohjelmaan.

2 Vastausmusiikki ja sen dialoginen tehtävä

2.1 Vastausmusiikin tarkoituksenmukaisuus ja musiikin teologiset lähtökohdat

Jumalanpalveluksen oppaassa puhutaan vain vastauksesta eikä vastausmusiikista. Käytän kuitenkin vastausmusiikkia sanana tässä työssä, sillä työni liittyy musiikkiin, eikä käsittele esimerkiksi hiljaista mietiskelyä tai vuoroluettua psalmia vastauksena. Jumalanpalveluksen oppaaseen sisältyy seuraava määritelmä vastausmusiikista:

Ensimmäiseen lukukappaleeseen liittyvä vastaus ilmentää erityisesti sanaosalle luonteenomaista Jumalan puheen ja seurakunnan vastauksen vuorottelua. Lutherin sanoin jumalanpalveluksessa meidän rakas Herramme itse puhuu kanssamme pyhän sanansa kautta ja me puolestamme hänen kanssaan rukouksin ja ylistyslauluin. Seurakunta on vanhastaan vastannut laulaen. Vastauksena voidaan käyttää psalmia, virttä, laulua, soitinmusiikkia tai hiljaista mietiskelyä [...] Virren tai laulun tulee liittyä kuultuun lukukappaleeseen. Sen sopiva pituus on yksi tai kaksi säkeistöä. Laulu voi olla kuoro- tai yksinlaulu. Sen tulee luonteensa ja sisältönsä puolesta sopia vastaukseksi. Jos käytetään tekstimusiikkia, kuullusta lukukappaleesta toistetaan jokin keskeinen jae. Soitinmusiikin on tarkoitus auttaa seurakuntaa mietiskelemään kuultua Jumalan sanaa. Soitinmusiikki voi myös olla päivän virteen liittyvä urkukoraali. Vastauksena voi olla myös hiljainen mietiskely. (*Jumalanpalveluksen opas* 2009, 12–13.)

Anttilan (2011, 208–209) mukaan Martin Lutherin teologisista käsityksistä musiikista voi päätellä, että nautinto ja ilo ovat musiikin tärkeitä affekteja liturgisessa kontekstissa. Pohdittaessa, mikä määrittelee musiikin esteettistä sopivuutta, esiin nousee yksinkertaisuus, vapaus, miellyttävyyys ja jälleen kerran ilo. Yksinkertaisuus viittaa musiikin mahdollisuuksiin vuorovaiikutuksessa. Edellä mainitut kriteerit musiikista voidaan mielestäni nähdä yleisinä liturgisessa kontekstissa.

Vastausmusiikki on sanan ja seurakunnan vastauksen vuoropuhelua (*Jumalanpalveluksen opas* 2009, 12–13). *Jumalanpalveluksen oppaassa* ei kuitenkaan määritellä tarkemmin, mikä on vastausmusiikin esteettinen luonne ja mikä on vastausmusiikin luonteen ja sisällön sopivuuden määritelmä.

Anttilan (2011, 84) mukaan Lutherin mielestä musiikkia voi ajatella Jumalan lahjana. Tähän käsitykseen kuuluu, että lahja myös otetaan vastaan, minkä kautta voi saada yhteyden Jumalaan. Lahjan määritelmään liittyy siis siihen reagoiminen ja osallistuminen. (Mts., 79.) Sen mukaan vastausmusiikilla on keskeinen teologinen sija jumalanpalveluksessa vastauksen vuorovaikutteisen luonteen vuoksi. On myös esitetty, että lahjan saaminen tarkoittaa myös vastalahjan antamista (mts., 81–83).

Vastausmusiikin dialogisen luonteen vuoksi esitän, että Lutherin mukaiset tärkeät affektit viittaisivat niihin affekteihin, joita olisi oleellista herättää seurakuntalaisissa. Jumalan lahja olisi tarkoitus käsittää itsen kuuluvana asiana (Anttila 2011, 79). Sen mukaan vastausmusiikin kuuluisi pyrkiä tavoittamaan kuulijaa.

Anttila (2011, 119) tuo esille, että Lutherin ajatusten mukaan affektiivisuus on tärkeä osa uskoa. Musiikilla on voima koskettaa tunteita suoraan, toisin kuin luettu teksti, joka ei vielä vaikuta tunteisiin (Anttila 2011, 121). Anttilan (2011, 123) mukaan Lutherin mielestä on epäuskon mukaista olla nauttimatta musiikista ja epäinhimillistä olla vaikuttumatta musiikista.

Anttilan (2011, 208–209) mukaan Lutherin mielestä musiikin määrittävät affektit voivat olla yksinkertaisuus, ilo, miellyttävyys ja vapaus. Anttila jatkaa, että Lutherin ajatusten mukaan yksinkertaisuus voi viitata puhuttelevuuteen ja lähestyttävyyteen. Kokemukseni mukaan vastausmusiikin yksinkertaisuus, ymmärrettävyys ja miellyttävyys syntyy sen korreloidessa lukukappaleisiin.

Ehdotan, että vaikutelma vastauksen vapaasta olemuksesta voidaan saada aikaan esimerkiksi päättämällä musiikki johonkin muuhun kuin toonikan sointutehoon, jolloin voi mieltää musiikin luovan jatkumon toisen lukukappaleen kautta evankeliumiin ja jopa päivän virteen. On myös tärkeää, että musiikki virtaa luonnollisesti. Tyyllillisesti vapaus voisi mielestäni nykyajassa merkitä esimerkiksi barokin polyfoniaa vapaampaa tonaliteettia. Ajattelen, että ymmärrettävyys voi syntyä siitä, ettei vastausmusiikissa ole liikaa eri aiheita. Miellyttävyys voi mielestäni syntyä siitä, ettei vastausmusiikki ole liian pitkä, jottei jatkumo lukukappaleiden välillä kohti evankeliumia pysähdy liikaa.

2.2 Vastausmusiikin valinta

Kokemukseni mukaan vastausmusiikin valinnassa on kyse lukukappaleiden, evankeliumin ja pyhän teeman sisällön soveltamisesta ja tulkinnasta. On olemassa käsityksiä absoluuttisesta musiikista, jolloin musiikilla ei olisi merkityksiä itsensä ulkopuolella. Toinen näkökulma musiikin merkityksiin on kuitenkin, että musiikki ilmentää tunteita merkitysten ja ideoiden sijaan. (Anttila, 2011, 2.) Lähestyn musiikkia tässä työssä siitä näkökulmasta, että musiikki kuvailee aina jotakin tunnelmaa.

Ehdotan, että lukukappaleiden tekstiä voi lähestyä affektisisällön kautta ja valita tai kehittää vastausmusiikin sen pohjalta. On mahdollista esimerkiksi improvisoida vastausmusiikki kerrottavasti ilmentäen lukukappaleissa esiintyviä tunnelmia ja affekteja joko pohjautuen vain ensimmäiseen lukukappaleeseen, siltana ensimmäisen ja toisen lukukappaleen välillä tai päivän teemaan liittyvän urkukoraalin tavoin, käsitellen lähinnä päivän teemaa. Toinen vaihtoehto on lähestyä lukukappaleiden tekstejä, evankeliumitekstiä ja pyhän teemaa kokonaisuutena ja poimia siitä jokin yhdistävä tekijä.

Kolmas vaihtoehto on vapaampi lähestymistapa teksteihin perustuen vuoropuheluun. Mielestäni vuorovaikutuksessa inhimillinen vastaus ja tulkinta lienee subjektiivinen. On myös mahdollista käyttää vastausmusiikkia, joka kommentoi yleisemmin lukemistilannetta riippumatta tekstien tai pyhän sisällöstä.

Osmo Vatasen mukaan vastausmusiikin kannattaa olla lukukappaleisiin liittyvää tekstimusiikkia tai meditaatiomusiikkia. Vatasen mukaan musiikin ei kuuluksi olla liian osoittelevaa teksteihin liittyen. Vatasen mukaan vastausmusiikin ei myös kannata olla kovin pitkä. (Haastattelu 25.10.2019.) Työelämässä seurakunnan kirkkomuusikon tehtävissä olen kuullut monen puhuvan meditaatiomusiikista vastausmusiikin yhteydessä. Esitän, että myös niin sanottua meditaatiomusiikkia tulisi valita tai luoda suhteessa teksteihin niitä määrittelevien affektien tai tunnelmien kautta.

Soitin- ja laulumusiikin tulee auttaa seurakuntaa lukukappaleiden mietiskelyssä (Jumalanpalveluksen opas 2009, 12–13). Mielestäni vastausmusiikki voi moninaisilla ilmaisullisilla lähestymistavoillaan olla jumalanpalveluksen affektisisällöltään monipuolisinta kohtaa.

2.3 Soitin- ja laulumusiikin funktio liturgisessa kontekstissa ja vastausmusiikissa

Soitinmusiikki voi ilmentää sanatonta ylistystä (Jumalanpalveluksen opas 2009, 112). Anttilan (2011, 98) mukaan Lutherin mielestä taidemusiikki on musiikin korkein muoto, määrittelemättä tarkemmin onko kyseessä soitin- vai laulumusiikki (Anttila 2011, 98). Anttila (2011, 94) tuo esille Lutherin mukaan, että musiikki on jopa oleellisempi kuin pelkästään kieli, joka näin ollen on osa musiikkia. Näin musiikki olisi ihmisen perustavanlaatuisin kommunikaatioväline, johon kuuluu myös puhe.

Jumalanpalveluksen oppaan (2009, 112) mukaan soitinmusiikki voi olla jumalanpalveluksen sisältöä vahvistavaa, syventävää ja avartavaa. Ehdotan, että vastausmusiikin valinnassa ja toteuttamisessa kannattaa pyrkiä lähestymään affektisisältöä laajemmin kuin esimerkiksi vain iloisen ylistyksen kautta, jolloin syventävä ja avartava merkitys voi syntyä.

Vaikka urut ovat keskeinen soitin liturgisessa kontekstissa, Jumalanpalveluksen oppaan (2009, 110) mukaan myös kaikkien muiden soitinten käyttö jumalanpalveluksissa voi olla tarkoituksenmukaista. Mielestäni tärkeintä lienee tarkoituksenmukainen ilmaisu, olkoon soitin mikä tahansa.

Tekstimusiikilla on tärkeä sija kirkkomusiikin historiassa. Anttilan (2011, 42) mukaan Tuomas Akvinolainen kuitenkin otti esiin musiikin mahdollisuuden inspiroida hartauteen riippumatta sanojen ymmärtämisestä. On oleellista, että ihmisääni koskettaa kuulijaa.

Anttila (2011, 93) tuo esille, että Lutherin teologian mukaan lauluääni (vox humana) on Jumalan lahja, joka koostuu äänentuotosta, jolla on intentio ja joka pyrkii tulemaan kuulluksi sekä ymmärretyksi perustuen sydämen ajatuksiin. Lutherin ajatuksiin kuuluu, että jokaisella ihmisellä on oma ääni, eikä kenenkään tarvitse jäljitellä toista, vaikka niin usein tapahtuukin. Se, että jokaisella on Jumalan antama oma ääni, on myös perusta taiteelliselle luovuudelle. (Anttila 2011, 95.)

2.4 Kirkkomuusikon tehtävä tulkitsijana

Muusikko on imitaation imitoija. Platonin mukaan kaikki taiteellinen luominen on jäljittely muoto: se mikä on todellisesti olemassa (ideoiden maailmassa) on Jumalan luoma tyyppi, kun

taas ihmisen omassa olemisessaan aistimat konkreettiset asiat ovat vain varjoisia representaatioita tästä ideaalista tyypistä. (Mimesis.)

Anttilan (2011, 85-86) mukaan Luther ajatteli, että kaikki ammatit ovat Jumalan kutsumuksesta juontuvia. Mikäli työ palvelee lähimmäistä, se on hyvin tehty työ. Työllä on hengellinen ulottuvuus, kun sitä tekee rakkauden osoituksena muiden hyväksi Jumalaan luottaen. Jokainen työ on tärkeä, jolloin se antaa myös tilaa individualismille ja taiteelliselle luovuudelle.

Kirkkomuusikolla on tärkeä tehtävä musiikin lahjan viestittämisessä. Anttilan (2011, 209) mukaan Lutherin musiikin teologisiin käsityksiin pohjautuen taiteellisen luovuuden kautta voi myös ilmentää kristillistä iloa. Musiikki voi olla vuorovaikutuksessa kuulijan kanssa, kun se on lähestyttävää, aitoa ja luontevaa (Anttila 2011, 208). Samoin ajattelen, että muusikko on jo vuorovaikutuksessa musiikin kanssa harjoitellessaan ja analysoidessaan musiikkia.

Anttilan (2011, 106) mukaan Luther on myös kritisoinut musiikkia, ilmeisesti koskien pinnallista laulamista tai sellaista musiikkia, jota ei ole ilmaistu vilpittömästi sydämestä (Anttila 2011, 106). Kun kanttori/kirkkomuusikko lähestyy tietyn pyhän vastausmusiikkia, on mielestäni kyse lukukappaleiden ja sanan tulkinnasta. Ehdotan, että kirkkomuusikko saa olla ja hänen on syytäkin olla osittain subjektiivinen tulkitsija. Edellä mainitun myötä on myös luontevaa, että jumalanpalveluksessa soitettu ja laulettu vastausmusiikki on myös tulkinnallisesti ilmaistua Bachin sanoin ”Jumalan kunniaksi ja mielen rakennukseksi” (Jumalanpalveluksen opas 2009, 113). Päivi Järviön (2008, 102) mukaan Thomas Hemsleyn mielestä laulaessa elämänvoima ja energia virtaa, mikä auttaa affektien ilmaisemiseen. Mielestäni luonnollinen energian virtaus ja vuorovaikutus itsensä, musiikin ja kuulijoiden kanssa voi olla lähtökohtana ilmaisuun.

Kun muusikolla on ymmärrys musiikista ja sisäistetty tunneyhteys siihen, esittäminen voidaan kokemukseni mukaan mieltää aitona. Oletan, että musiikin kuultuun luontevaan vaikutelmaan vaikuttaa myös tekninen hallinta. Väitän kuitenkin, ettei tekninen hallinta riitä, vaan käsitys musiikin affektiivisuudesta ja pyrkimys vuorovaikutteiseen ilmaisuun on myös oleellinen. Tarastin (2002, 18) mukaan musiikin vastaanottaja voi myös olla ymmärtämättä kuultua musiikkia, jos ei ole käsittänyt sitä ilmaistuna merkinä. Tähän voidaan liittää Carl Philipp Emanuel Bachin lausahdus ”*Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel*” (”Pitää soittaa sielusta, eikä kuten opetettu lintu”. Forsblom 1994, 0).

Järviön (2008, 113–115) mukaan Michel Henry tuo esille, että musiikki saa välillä aikaan erityisen liikahduksen kuulijassa. Musiikki koskettaa aina, mutta menee silti toisinaan jollain tavalla

ohi. Kuulijan kokemuksen voimakkuuteen ei voi täysin vaikuttaa, mutta hyvin ilmaistulla musiikilla voi edesauttaa tavoittelevuutta kuulijan suhteen. Olennaista on, että muusikko esittää musiikin hänelle itselleen vakuuttavalla tavalla.

3 Affektien merkitys barokkimusiikissa

Musiikin affekteilla tarkoitettiin barokin aikana sitä, miten tunteet liikuttavat kuulijaa musiikin avulla. Säveltäjän kuului barokin ajan teoreetikkojen mukaan pystyä ilmentämään affekteja sävellyksissään eri musiikillisilla keinoilla. Barokin affektioppi juontaa juurensa antiikin ajan retoriikkaoppiin, jossa uskottiin, että käyttämällä tiettyjä retorisia muotoja voisi vaikuttaa kuulijoiden tunteisiin tai affekteihin. Buelowin mukaan barokkimusiikki pyrki sanojen musiikilliseen ilmaisuun, jota voitiin myös nimittää *musica pathetica*ksi. (Buelow 2001a; Nagley & Bujic 2016.) Retorisilla kuvioilla on näin ollen tärkeä rooli affektien ilmentämisessä musiikissa.

Monessa 1700-luvun teoreettisessa kirjoituksessa on esitelty erilaisia affekteja ja niiden ilmaisukeinoja musiikissa. On paljon historiallisia lähteitä esimerkiksi eri retorista kuvioista ja niiden käyttötarkoituksista. Eri teoreetikkojen esittelyt ja luokittelut eivät ole aivan yhdenmukaisia toistensa kanssa. Barokin aikana peräänkuulutettiin kuitenkin affekti-ilmaisuuden yhtenäisyyttä. Nagleyn ja Bujicin mukaan rationalismin ajan mukaisesti yksittäisen teoksen tai osan kuului ilmentää vain yhtä affektia. Tavoiteltiin järjestyksen luomista tunteisiin. (Nagley & Bujic 2016.)

Renessanssin ja barokin aikana säveltäjä ja muusikko pyrkivät esittämään itsensä ulkopuolella olevia, objektiivisia affekteja toisin kuin esimerkiksi romantiikan aikana muusikko ilmaisi omia, subjektiivisia tunnetilojaan (Forsblom 1994, 4). Bartel (2007, 32) tuo esille, että renessanssin aikana oli tapana ilmentää tasapainoista näkökulmaa affekteista, kun taas barokin aikana haluttiin liikuttaa ihmismieltä äärimmäisyyksiin. Musiikin tuli luoda ja esittää tietyt affektit ja aktiivisesti herättää ne kuulijassa.

Forsblomin (1994, 109) mukaan Descartes mainitsee kuusi perusaffektia teoksessaan '*Les passions de l'ame*' (1649); ihailu, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru. Forsblomin (1994, 109) mukaan Kircher (1650) ottaa esiin seuraavat perusaffektit; rakkaus, suru ja valitus, ilo ja riemu, viha ja mielipaha, sääli ja itku, pelko ja kipu, upeus ja röyhkeys, hämmästyminen ja ihailu. Bartelin (2008, 48) mukaan Kircher jakaa affektit edelleen kolmeen ryhmään; iloisiin, hurskaksiin/hillittyihin ja surullisiin. Forsblomin (1994, 109) mukaan suru ja ilo ovat tärkeimmät affektit, joihin kaikki muut tunnetilat liittyvät jollain tavalla. Esimerkiksi luokittelu hurskaista ja hillityistä tunteista viittaa mielestäni barokin käsitysmaailmaan ja ihanteisiin.

3.1 Retoriikka ja musiikki

Harnoncourtin (1988, 24) mukaan barokkiajan musiikillisissa kirjoituksissa on keskeistä, että käsitellään musiikkia säveliin perustuvana kielenä. Retoriikka kuului koulusivistykseen. Harnoncourt (emt., 120) jatkaa, että myös barokin ajan muusikot tiesivät, että heidän esittämänsä musiikin kuului ”puhua”. Retoriikkaa on antiikin ajoista lähtien voinut yhdistää affekteihin (Bartel 2007, 46).

Matthesonin barokin aikaisiin kirjoituksiin viitataan monessa teoksessa. Enzo Forsblom (1994, 10) tuo esille, että Matthesonin mukaan soitinsävellyksissä piti olla järjellinen sisältö ja ilmaisu, jotta ne puhuvat sanoin. Forsblomin (1994, 11) mukaan Mattheson oli myös sanonut kirjoituksissaan, että soitinmusiikki on vain sävelkieltä ja soivaa puhetta. Nagleyn ja Bujicin (2016) mukaan Mattheson kirjoitti teoksessaan *Der vollkommene Capellmeister* (1739): ”mikään, mikä tapahtuu ilman affekteja ei ole mitään, ei tee mitään eikä merkitse mitään.” Mielestäni voidaan sanoa, että affektit ovat olleet tärkeitä musiikissa myöhemminkin, mutta ei niin tiukasti sidoksissa järjestäytyneeseen retorisuuteen.

Buelowin (2001b) mukaan Mattheson ja muut barokin ajan teoreetikot eivät olisi soveltaneet retoriikkaoppia orjallisesti. Säveltäjät tunsivat kuitenkin varmasti retoriset esitystavat ja pysyivät eri tavoin hyödyntämään niitä sävellyksissään.

Affektien ilmenemisestä musiikissa esiteltiin eri näkökantoja jo barokin aikana, mutta Bartelin (2007, 30) mukaan ei ole ainoastaan yksittäistä musiikillista keinoa, joka viittaisi nimenomaan affektien esilletuomiseen musiikissa. Barokinajan teoreetikot eivät päässeet yksimielisyyteen affektiopista, joten ei voida puhua yhtenäisestä affektiopista musiikissa (Bartel 2007, 30). Musiikillisia keinoja, jolla affektia voidaan ilmentää, olivat intervallit, soinnut, kadenssit, melodiikka, artikulaatio, sointiväri, rytmit ja tempot. (Forsblom 1994, 127.) Retoriset kuviot ovat kuitenkin keskeisessä asemassa affekteja ilmentäessä. Resitatiiveissa ja soololauluissa käytettiin tiettyjä retorisia kuvioita ilmentämään tiettyjä sanoja tai sisältöjä. Näitä kuvioita voi löytää myös soitinmusiikissa ja niitä on eri otannoissa esitelty barokin ajan teoreettisissa kirjoituksissa. (Harnoncourt 1988, 120.) Forsblom (1994, 2) tuo esille, että kuvioanalyysin avulla voi tunnistaa musiikin retoriset kuviot ja musiikin luonnollinen lauserakenne.

3.2 Sävellajien merkitys

Forsblom (1994, 112) tuo esille, että sävellajien luonteet ovat sidoksissa viritysjärjestelmiin. Barokin aikana käytettiin keskisävelviritystä tai ”hyvin temperoituja” viritysjärjestelmiä, jolloin sävellajitkin erottuivat enemmän toisistaan, toisin kuin tasavireisessä viritysjärjestelmässä.

Forsblom (1994, 113) mukaan Kirnbergerin (1776) mielestä kaikki duuri- ja mollisävellajit eroavat toisistaan ja että kaikki taitavat säveltäjät pystyvät hyödyntämään niitä luodakseen erilaisia affekteja. Kirnberger jakaa sävellajit seuraavalla tavalla (Forsblom 1994, 113):

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

Forsblomin (1994, 112–115) mukaan sekä Kirnbergerin että Matthesonin mielestä vähiten puhtaat sävellajit ilmentävät surua. Matthesonin luonnehdinnat varsinkin E- ja A-duurista eivät mielestäni ole yhtenäisiä nykykäsityksen kanssa, jonka mukaan niitä pidettäisiin enemmänkin illoisina ja kirkkaina sävellajeina. Ajattelen, että enemmän temperoidut sävellajit olivat osittain syynä barokin aikaiseen käsitykseen sävellajeista.

Barokin ajalta ei löydy yhtenäistä teoriaa sävellajien luonteista, vaan eri sävellajit voivat ilmentää useaa affektia. Bartelin (2007, 43-46) mukaan Matthesonin mielestä tulkitsijoiden temperamentit vaikuttaisivat eri tulkintoihin. Mattheson painotti myös, että sävellajikarakterisoinnit olivat vain hänen omaa tulkintansa ja jokainen voi tehdä omia tulkintojaan. Retoriset keinot olivat tärkeämpiä kuin sävellajivalinnat affektia luodessa. (Bartel 2007, 43–46.)

3.3 Intervallit ja soinnut

Duurikolmisointua pidettiin numeerisessa harmoniassaan iloisempänä kuin mollikolmisointua. Illoiset affektit vaativat konsonoivia ja suuria intervaleja, joita on duurisävellajeissa. Illoisissa affekteissa kuului myös olla vähän dissonansseja. Surullisia affekteja voitiin ilmentää dissonoivilla intervaleilla ja harmonioilla sekä pidätyksillä. Pidätykset muuttivat tasajakoisuutta sävellyksessä, mikä ilmensi epävarmuutta. Puoliaskel ilmensi myös surullisia affekteja. Hitaat

tempot yhdistettiin myös surullisiin affekteihin. Voimakkaammat dissonanssit ja modulaatiot sekä räikeämmät soinnut nopeammassa tempossa ilmensivät vihan affektia. (Bartel 2007, 48–50.) Myös eri kadenssit kuuluivat affektien ilmaisuun. Esimerkiksi yllättävä sointukulku vahvistaa affektin ilmaisua. (Forsblom 1994, 115–117.)

Bartel (2007, 50) tuo esille, että säveltäjän kuului ilmentää kontrastoivia tunnetiloja kuvaillessaan rakkauden affektia. Oli esimerkiksi mahdollista käyttää intervaleja, jotka olivat kontekstissaan sekä yllättäviä että pehmeitä. Rauhallisen rytmiiikan katsottiin sopivan sekä rakkauden että surullisten affektien ilmentämiseen. Ajattelen, että rakkautta voisi ehkä nykypäivänäkin luonnehtia saman luonteisilla intervaleilla, mutta ainakin barokin aikakauden alkupuolella ilmaisu oli sidoksissa tiettyihin retorisiin keinoihin.

Forsblomin (1994, 115) mukaan Johann Gottfried Walther (1708) luonnehtii intervallit seuraavasti:

Täydelliset konsonanssit

puhdas kvintti	miehekäs, kiinteä, vahva
puhdas kvartti	juhlava, totinen

Epätäydelliset konsonantit

pieni terssi	pehmeä, herkkä, surullinen, rauhallinen
suuri terssi	iloinen, vilkas, liikkuva
pieni seksti	alakuloinen, pehmeä, herkkä
suuri seksti	iloinen, ylevä

Forsblomin (1994, 116) mukaan Kirnbergerin mielestä intervallin luonne riippuu siitä, onko se nouseva vai laskeva. Esimerkiksi nouseva seksti voidaan kokea iloisena, mutta laskeva seksti rauhoittavana. Konteksti ja ympäröivä säveltekstuuri vaikuttavat siihen, miten intervaleja koetaan. Esimerkiksi laskevaa sekstiä dissonanssipitoisessa sointukulussa ei koeta rauhoittavana samassa määrin kuin laskeva seksti konsonanssipitoisessa sointukulussa.

3.4 Rytmiikka ja tahtilajit

Bartelin (2007, 47–49) mukaan Matthesonin mielestä esimerkiksi tanssisarjoissa menuetti ilmensi kohtuullista iloa, gavotti riemukasta iloa ja bourrée tyytyväisyyttä. Iloiseen affektiin yhdistettiin nopeat tempot ja siinä kuului olla vähän synkooppeja. Synkoopit ja hitaammat tempot sopivat taas surullisiin affekteihin. Tempomerkintöjen kuului ilmentää tavoiteltua affektia ja herättää kuulijaa.

Tempotermeillä ei barokin aikana ollut samanlaista merkitystä kuin myöhemmin, vaan puhuttiin *tempo giusto*. Sävellyksen nuottiarvot määräisivät sekä kappaleen nopeuden että luonteen. (Forsblom 1994, 120–124.) Forsblom (1994, 123–124) tuo esille Kirnbergerin mukaan, että esimerkiksi pitkiä nuottiarvoja sisältävä sävellys oli raskaampi ja vakavampi kuin lyhyitä sisältävä. Jokaisella tahtilajilla oli oma ilmaisunsa ja oma versionsa *tempo giusto*.

Forsblom tuo esille (Forsblom 1994, 120–124) Waltherin mukaan, että *alla brevesä* jokainen sävel saa 4/4-tahtilajiin verrattuna puolet aika-arvostaan. Toinen käsitys on, että *alla breve* -tempo on hieman nopeampi kuin 4/4. Ranskalaisissa kirjoituksissa taas esitetään, että *alla brevesä* on vain kaksi iskua tahdissa erotukseksi 4/4-tahtilajin neljästä iskusta. 2/4-tahtilajin ilme on kevyempi ja sopii kepeisiin affekteihin. 3/4-tahtilajin tempo on puolestaan kevyempi kuin 3/2.

Kun nykypäivänä tulkitaan barokin ajan sävellyksiä, voisi mielestäni teoksen tempoa lähestyä sävellyksen luonteen kautta, jonka määrittämiseen vaikuttaisivat sekä affekti-ilmaisu kaikkine musiikillisine keinoineen että nuottiarvot ja tempomerkinnät. Esimerkiksi *alla breve* -temposta vaikuttaa olevan useaa esitystapaa, joten esittäjälle jää tehtäväksi määrittää, mikä kulloinkin on sopivaa.

3.5 Retoristen kuvioden merkitys ja tekstin ilmentäminen

On esitetty, että barokin aikana käytettiin tietty valikoima retorisia kuvioita sävellyksissä, kuvioden muodostaessa oleellisen osan barokin affekti-estetiikasta, ja että tietyt kuviot olisivat liittyneet tiettyihin affekteihin (Buelow 2001b). Buelowin (2001b) mukaan myöhempi tutkimus on osoittanut, että musiikilliset retoriset kuviot olivat vain keino koristella perusaffektin

esittelyä ja lisätä painoarvoa tietyille sanoille ja merkityksille. Yksittäistä systemaattista teoriaa retorisisille kuvioille ei ole löytynyt. Tästä huolimatta Bartel ja moni muu on yksityiskohtaisesti käynyt läpi eri retorisia kuvioita ja niiden käyttötarkoituksia.

Buelow (2001b) tuo esille seitsemän ryhmää eniten esiteltyistä retorisisista kuvioista: 1) kuviot melodisilla toistoilla, 2) kuviot perustuen fuugamaisiin imitaatioihin, 3) dissonanssisista rakenteista muodostuneet kuviot, 4) intervallikuviot, 5) maalailevat kuviot, 6) sointikuviot ja 7) hiljaisuudesta muodostuneet kuviot.

Bartelin (2007, 51–53) mukaan 1600-luvun aikana sävellykselliset keinot affektien ilmentämiseen olivat sidoksissa teksti-ilmaisuun. Teoreetikot ottivat esiin eri affekteihin liittyviä sanoja, joita piti ilmentää sävellyksissä eri musiikillisia keinoja käyttäen. 1700-luvulla puhuttiin myös tekstin ilmeen käsittämisestä ilmentäen sävellyksen yleistä affektia, eikä pelkästään yksittäisiä sanoja. Forsblomin (1994, 11) mukaan Mattheson on painottanut, miten oleellista on ottaa huomioon myös välimerkit musiikissa, jotta musiikin retoriikassa lauseet ja sivulauseet tulisivat esiin rajoineen.

Tärkein muoto tekstin affektien ilmentämisessä oli aaria. Aaria reflektoi tapahtumia ja erityisesti hahmon luonnetta barokin oopperassa. (Bartel 2007, 51–53.) Joskus tekstin kontrastioivat affektit saattoivat vaikuttaa aarian muotoon. *Da capo* -aaria saattoi näin ollen sisältää eriluonteisia osuuksia, esimerkiksi A- ja B- osan muodossa käyttäen musiikillisretorisen kuvioinnin vastakohtaa (antithesis). (Bartel 2007, 55.)

4 Analyysi

Keskityn tässä työssä analysoimaan barokin ajan laulumusiikkia, jota sovellan myös soitinmusiikin tapaan. Analysoin laulumusiikkia, jossa on hengellistä sisältöä, vaikka teksti ei ole suoraan Raamatusta. Analysoin, mitä affektimerkityksiä musiikilla on pohjautuen teoksen musiikillisiin retorisiin elementteihin yhdistettynä tekstin sisältöön. Affektit ovat barokkimusiikkiin liittyen yleisellä tasolla olevia tunteita ja tunnelmia (Tarasti 2002, 27–28).

Oletan, että vaikka tietyllä retorisella kuviolla olisi barokin ajan lähdetietojen mukaan tiettyjä merkityksiä, se saa vaikutelmansa musiikin kontekstista. Valitsen tietyn affektin kuvaamaan tiettyä kohtaa musiikissa subjektiivisesti tarkasteltuna, jolloin affektianalyysillä on myös semioottinen ulottuvuus. Semioottisen tarkastelun mukaan eri aikakausien musiikki välittää jotain merkkien kautta subjektista toiseen. Se, miten vastaanottava subjekti ymmärtää musiikin, vaikuttaa sen vastaanottamiseen. (Tarasti 2002, 17–18.) Barokin aikana tietty sävelkuvio sai yleensä kulttuurisen kontekstin mukaan esimerkiksi uskonnollisen merkityksen (Tarasti 2002, 6–7). Otan tässä työssä huomioon musiikin syntyajan kuvioiden affektimerkityksiä, vaikka analyysin päätelmät eri affekteista perustuvat nykyajasta juontuvaan tulkintaan.

Tarastin (2002, 157) mukaan laulaminen on *”eine dar-stellende Kunst”*, joka esittää viestiä jotakuta kohti. Lähestyn laulumusiikin sopivuutta vastausmusiikiksi myös sen luonteen ja siihen liittyvien affektien kautta. Jubiluksen (halleluja-laulun loppuvokaalin melismaa) sisältämien melismojen mukaisesti lähestyn laulumusiikkia myös soitinmusiikin kaltaisena – jolloin musiikki ilmaisee myös sanattomasti. Luther kuvaa jubilusta *”Jumalan puoleen ylentyneen sydämen äänenä – Jumalan, jota ei voida ilmaista sanoin tai kirjaimin”*. (Jumalanpalveluksen opas 2009, 112.) Sen mukaan laulumusiikkia voi mielestäni soveltaa soitinmusiikiksi. Oletan myös, että soitinmusiikilla on laulumusiikin kaltainen tehtävä ilmentää viestiä vastaanottavalle subjektille.

Tarkastelen Järviön artikkelia laulajan kokemuksesta barokin laulumusiikista Michel Henryn ajatuksia peilaten saadakseni viitteitä siihen, miten analyysi voisi palvella monipuolista ilmaisua, ja miten analyysissä on subjektiivisia tulkintoja laulajan kokemukseen perustuen, eikä pelkästään musiikkiteoreettisesti tarkasteltuna. Järviön (2008, 96) mukaan Henryn mielestä musiikki ei ole merkitykseltään absoluuttista, vaan merkitykset musiikista syntyvät esittäjässä ja voivat olla erilaisia toisen ihmisen kokemana.

Järviön (2008, 101) mukaan Thomas Hemsley tuo esille, että laulajaa ja lauluääntä ei voi ajatella irrallisina asioina. Laulaja työskentelee fyysisen ja mentaalisen kehon kokonaisuutena. Michelin sanoin itsensä on aistittava, jotta voi aistia muuta maailmaa, mikä liittyy myös objektiiviseen tarkasteluun.

Päivi Järviötä lainaten:

Elävässä esityksessä merkit häviävät näkyvistä. Laulaja uskaltautuu merkkien ja niiden maailmassa olevien vastineiden, äännten, muodostaman kalvon takana olevaan rajoittomaan olemisen, elämän tilaan. (Järviö 2008, 115.)

Järviön (2008, 108) mukaan Jacopo Perin mielestä resitatiivina kuuluu esittää hitaamman, kannatellun laulamisen ja nopeatahtisemman puheen välimaastossa. Sekä sooloääninen että säestyksen agogiikan tulisi seurata tekstissä olevia jännitteitä.

Järviön (2008, 110–112) mukaan Henry ajatteli kuulijan ymmärtävän musiikkia, vaikka hän ei ymmärtäisi sanoja. Tämä edellyttäneen, että esitys tavoittaa kuulijan. Henry ajatteli myös, ettei vanhaa musiikkia kuulu esittää eri ohjeiden mukaisten yksityiskohtien suorittamisena, vaan elävänä musiikkina. Järviön mukaan Henry tuo esille, että eri tavalla ilmaistun puheen tuomat merkitykset ovat oleellisempia kuin pelkästään sanat itsessään. On oleellista, että laulaja on istuttanut laulettuun puheen eri elementit kehoonsa henkilökohtaisen kokemuksen yhteyteen.

Analyysiini liittyy olennaisesti oma kokemukseni teoksesta laulajana. Partituuri toimii analyysissäni ja omassa harjoitusprosessissani käyttöohjeena, johon peilaan oman kokemukseni teoksessa olevan tekstin ja musiikin kokonaisuudesta. Järviön (2008, 112–115) mukaan sanat ovat harjoitteluvaiheessa tärkeitä, mutta kuulijan kokemuksen kannalta ne eivät ole välttämättömiä. Harjoitteluprosessiin ja teoksen analysoimiseen liittyy pyrkimys ikään kuin muuttua tekstin kertojaksi, joka voisi luonnollisesti puhua niillä sanoin. Järviö toteaa myös, että elävän ihmisen puhe on oleellisempi resitatiivin esittämisessä kuin musiikki. Esityksessä voi myös syntyä uusia ulottuvuuksia, joita ei ole harjoitusprosessissa ilmennyt. Esitystä voi myös ajatella prosessina, jossa pyritään olemaan läsnä olevana muusikkona.

4.1 Purcell: The Blessed Virgin's Expostulations

Henry Purcellin teos *The Blessed Virgin's Expostulations* Z. 196 on hengellinen teos, joka on sävelletty vuonna 1693 sopraanolle ja continuoille. Purcell on sävellyksessään taidokkaasti ilmentänyt tekstiä ja vaihtuvia tunnelmia (King). Teoksen affekti-ilmaisu on monipuolista ja värikkästä, minkä syystä valitsin sen analysoitavaksi. Resitatiiveissa ja aarioissa continuo-osuus ei pelkästään tue lauluosuutta harmonialla vaan tuo myös monitasoisuutta tekstuuriin esimerkiksi imitoinnin avulla. Laulu- ja continuo-osuudet voidaan mielestäni esittää värikkäästi yhteismusisoinnin keinoin. Ajattelen, että varsinkin resitatiiviosuudet ovat kamarimusiikillisia.

Purcellin teos on erillinen vokaaliteos, joka ei ole osa suuremmasta kokonaisuudesta. Teoksessa on runsaasti resitatiiviosuuksia, mutta myös kaksi aariaa. Resitatiiviosuuksien tyyli sopii rinnastettavaksi *stile fantasticoon*, johon sopii agogisesti vapaampi tulkinta. Analysoin musiikin resitatiiviosuuksiin sisältyviä affekteja. Teksti on runoilijan kirjoittama. Lyyrikalla on kuitenkin raamatullinen pohja. Teksti liittyy kertomukseen Jeesus-lapsen kadottua Marialta temppelistä.

Nahum Taten lyriikka teoksessa Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*:

Tell me, tell me, some pitying angel, tell,
quickly, quickly, quickly say,
Where, where does my soul's sweet darling stay?
In tiger's, or more cruel, cruel Herod's way?
O! rather, rather let his little footsteps press
Unregarded through the wilderness,
Where milder savages resort:
The desert's safer than a tyrant's court.
Why, fairest object of my love,
Whys dost thou from my longing eyes remove?
Was it a waking dream that did foretell thy wondrous birth?
no vision, no no, no vision from above?
Where's Gabriel now that visited my cell?
I call Gabriel, Gabriel, Gabriel, Gabriel, he comes not.
I call Gabriel, Gabriel, Gabriel, Gabriel, he comes not.

flatt'ring hopes, farewell.
Me Judah's daughters once caress'd,
Call'd me of mothers the most bless'd;
Now fatal change of mothers,
of mothers most distressed.
How shall my soul its motions guide,
How shall I stem the various tide,
Whilst faith and doubt my lab'ring thoughts divide?
For whilst of thy dear sight beguil'd,
I trust the God,
but oh! I fear the child.

Teoksessa *The Blessed Virgin's Expostulations* sävellajina vallitsee h-molli D-duurissa olevien aarioiden ohella. Forsblomin (1994, 112–115) mukaan h-molli on Matthesonin mielestä luonnehdittu melankolisena ja haluttomana sävellajina. Melankolisuus sopii jokseenkin teoksen yleistunnelmaan. Teoksessa on kuitenkin monta voimallista kohtaa, jotka myös muodostuvat eri jännitteiden nopeatahtisesta vaihtelevuudesta tekstuurissa. Ajattelen teoksen yleistunnelman olevan pikemminkin huolestunut ja hämmentynyt. Matthesonin yleisluonnehdinta h-mollista haluttomana sävellajina toimii tässä teoksessa vain yksittäisessä erityisen alakuloisessa ja lannistuneessa kohdassa.

Ensin Maria pyytää myötätuntoista enkeliä kertomaan missä hänen rakas lapsensa on. ”*Tell me*” on sävelletty nousevalla toistolla, joka voi ilmentää jännityksen kasvamista (Forsblom 1994, 64). Ensimmäinen ”*some*” on sävelletty lauluosuudessa cis-sävelelle, joka yhdessä samanaikaisen basson h-sävelen kanssa voi mielestäni ilmentää intensiteettiä ja pyrkimystä. Teoksen toisessa tahdissa ”*Some pitying*” -sanoille on sävelletty laskeva pieni seksti. Forsblom (1994, 115) tuo esille Waltherin mukaan, että laskeva seksti voi olla alakuloinen, pehmeä ja herkkä. Forsblomin (1994, 116) mukaan Kirnbergerin mielestä laskeva seksti voi olla rauhoittava. Kirnberger tuo myös esille, että intervallien vaikutelma riippuu kontekstista. Tässä yhteydessä, kun Maria pyytää enkeliä apuun, tulkitsem pienemmän sekstin kontekstissaan anovaksi. Tahdissa 6 on jälleen pieni seksti sanalla ”*sweet*”. Tulkitsem sen siinä ympäristössä herkäksi tekstin mukaan. (Esimerkki 1)

Soprano
Tell me, tell me, some - some pi - ty-ing an - gel tell, quick-ly, quick - ly, quick-ly

Harpsichord

S
5
say, Where, where does my soul's sweet dar - ling stay? In ti - ger's,

Hpschd.
5

Esimerkki 1. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 1–8.

Tahdissa 10 on alaspäinen juoksutus kromaattisilla elementeillä sanalla "cruel". Kuvio vastaa esim. pathopeiaa, eli kromaattista kohtaa, perustuen kvarttiin. Pathopeia voi ilmentää esim. surua, pelkoa, levottomuutta ja kauhua. (Forsblom 1994, 83–84.) Tässä yhteydessä tulkitseen kuvion ilmentävän lähinnä kauhua ja levottomuutta Marian pelätessä, onko hänen lapsensa joutunut Herodeksen valtaan, mikä merkitsisi äärimmäisen julmaa kohtaloa pienelle lapselle. (Esimerkki 2)

S
9
or more cru-el, more cru - el, cru-el He - rod's way? O!

schd.
9

Esimerkki 2. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 9–12.

Tahtiin 13 sijoittuva "O!" ei mielestäni saa erityistä affekti-ilmaisua musiikista, paitsi että sen pohjalla on duurisointu. Tässä ilmaisutapa on esittäjän tulkinnan varassa. Tekstin ja fraasin jatkosta voi päätellä jotain fraasin tunnelmasta. Maria haaveilee toiveikkaasti, että hänen

lapsensa pienet jalanjäljet voisivat mieluiten kulkea huomaamatta autiomaan läpi. Huudahduksen ei mielestäni kannata olla neutraali ja väritön; huudahdusta seuraa myös huutomerkki. Ajattelen, että huudahdus voi olla intensiivisen ja innokkaan affektin täyttämä. Sen jälkeen Maria kertoo, mitä hän toivoo. (Esimerkki 3)

The image shows a musical score for two parts: Soprano (S) and Continuo (chd.). The Soprano part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a fermata over the measure number 13, followed by a melodic line with a fermata over the word "O!". The Continuo part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a sustained bass line with a fermata over the measure number 13, and chords in the treble clef.

Esimerkki 3. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 13.

Juoksutus tahdeissa 24–25 ilmentää mielestäni myrskyävää kauhua ja kammoa liittyen sanaan ”tyrant”. Kuudestoistaosat liikkuvat levottomasti sekä ylös- että alaspäin myös kromaattisilla elementeillä. Juoksutus perustuu myös pieniin sekunteihin. Edellä mainitut seikat viittaavat voimakkaisiin, kielteisiin affekteihin (Forsblom 1994, 83–84). (Esimerkki 4)

The Blessed Virgin's Expostulation 3

Esimerkki 4. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 21–31.

Tauot voivat tuoda dramaattisuutta teokseen (Forsblom 1994, 96–98). Tahdeissa 26–29 tauot rytmittävät kysymyksen ”Why?”. Kysymykset tahdeissa 27–30 voivat mielestäni saada erilaisen affekti-ilmaisun kuin kysymys tahdeissa 31–34. Ensimmäisessä kohdassa toinen ”Why?” on sävelletty vähennetylle kvartille ja kolmas ”Why?” on sävelletty vähennetylle kvintille. Forsblomin (1994, 116) mukaan voimakas dissonanssi vaatii voimakkaan ilmaisun. Edellä mainitussa kohdassa dissonanssit voimistuvat, ja samoin voi ilmaisukin voimistua. Jälkimmäisessä Maria ihmettelee, oliko se valveuni, joka ennusti ihmeellistä syntymää. Ylöspäiset sävelkulut ilmaisevat iloisia affekteja, erityisesti suuri terssi voi olla iloinen, vilkas ja liikkuva (Forsblom 1994, 115–116). ”*Thy wondrous birth*” on sävelletty fanfaarin tapaan, ilmentäen mielestäni ylistävää affektia. (Esimerkki 4 ja 5)

29
S why — dost thou from my long - ing eyes re - move? Was it, was it a
d.

32
S wak - ing dream that did fore - tell Thy wond - rous birth, thy wond - rous, wond - rous, wond - rous
d.

35
S birth? no vi - sion, no, no, no, no, no vi - sion from a - bove? Where's Ga - briel, where's
d.

Esimerkki 5. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 29–38.

Seuraavassa esimerkissä Maria kysyy toistuen missä Gabriel on. Hän huutaa Gabrieliä luokseen saman korkean sävelen toistolla. On mielestäni esittäjän tulkinnan varassa, miten hän varioi kahta samankaltaista huudahdusten fraasia. Ehdotan, että ensimmäisellä kerralla tahdeissa 40–44 Maria huutaa Gabrieliä kiihtyen ja voimallisesti. Toisella kerralla tahdeissa 47–50 hän aloittaa kysymyksen Gabrielista surumielisesti ja jatkaa huudahdusta enenevästi epäroiden. Jaksot päättyvät molemmilla kerroilla sanoihin "*he comes not*", hän ei tule. Voi tulkita, että Maria lannistuu toisella kerralla. Jaksoja seuraa lause "*flatt'ring hopes farewell*". Sanat on sävelletty alaspäisin intervalein, muun muassa alaspäisellä pienellä sekunnilla sanassa "*farewell*". Alaspäinen pieni sekunti tauolla on *suspiratio* eli "huokaus". Se ilmentää surua, vaikka onkin tulkitsijan päätännässä, minkä ilmeen suru saa. (Forsblom 1994, 99–100.) Tässä yhteydessä suspiraatio voi mielestäni ilmentää lannistunutta alakuloa, sillä Gabriel-enkeli ei tullutkaan yrityksistä huolimatta. (Esimerkki 6)

43
S Ga-briel, Ga-briel, Ga-briel, he comes not; Where's Ga-briel now that vi-si-ted my
hd.

47
S cell? I call, I call, I call Ga-briel, Ga-briel, Ga-briel, Ga-briel, he
hd.

51
S comes not; flatt'-ring, flatt'-ring hopes, — fare - wel, — fare - well, — fare -
hd.

54
S well, — flatt'-ring hopes, — fare - well. Me Ju - dah's — daugh - ters
hd.

Esimerkki 6. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 43–57.

Tahdissa 76 on huomattava muutos affekti-ilmaisussa. Edeltävä aaria päättyy myönteiseen tunnelmaan duurisoinnulla, mutta musiikki jatkuu mollisoinnulla sanoilla "*Now fatal change of mothers*". Äkillistä muutosta toistetaan myös korostuneesti kaksi kertaa. Toistot alleviivaavat mielestäni fraasin intensiteettiä. Fraasi päättyy alaspäiseen pieneen sekstiin ja pienillä sekunneilla liikkuvaan melismaan, joka voi yhteydessä sanaan "*distress'd*" ilmentää jopa itkua.

Pienet sekunnit liikkuvat ylöspäin, jolloin voi ajatella, että Marian mielessä on vielä pieni toivonkipinä lapsensa löytymisestä. (Esimerkki 7)

76
S Now fa - tal change, now fa - tal change of mo - thers, of mo - thers most, most dis - tress'd, of

76
d.

6 The Blessed Virgin's Expostulation
Allegro

80
S mo - thers most, most dis - tress'd. How, how, how shall my soul its

80
d.

Esimerkki 7. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 76–84.

Teoksen päättävä resitatiivijakso on kokonaisuudessaan monipuolinen vaihtelevine affekteineen. Musiikki korostaa sanaa "dear" lauluosuuden korkealla g:llä basson dis-säveltä vastaan, mikä mielestäni ilmentää vahvaa affektia. 'I trust the God' on sävelletty matalalla lauluosuudella, joka voi äskeisen fraasin jälkeen ilmentää levollisuutta. Sen jälkeen lauluosuus siirtyy jälleen korkeammalle huudahduksella "but oh! I fear, but oh!", jonka pitemmässä melismassa jyrkällä, pisteellisillä rytmeillä bassokulussa voi ilmentää viimeisiä tunteenpurkauksia ja turhautumista pitkästä yrittämisestä. Viimeinen fraasi "oh! I fear the child" on lyhyempi ilman suurempia intervallihyppyjä. Yksinkertaisuudessaan viimeinen fraasi pienillä sekunti-intervalleilla voi ilmentää surullisuutta. (Esimerkki 8)

103 tempo 70

bring thoughts di- vide? vide? For whilst of thy dear, dear sight be-

108

gui'd, I trust the God, but oh! I fear, but oh!

112 rit.

oh! I fear the child.

Esimerkki 8. Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations*, tahdit 103–114.

4.2 Purcellin teoksen käyttö vastausmusiikkina

Ajattelen että, musiikin ilmentämät merkitykset kuulijalle ovat enemmän subjektiivisesti tulkinnanvaraisia käytettäessä vastausmusiikkina soitinmusiikkia verrattuna tekstimusiikkiin. Käytettäessä tekstimusiikkia teksti ohjaa enemmän merkityksen syntymistä. Esitän kuitenkin, että tekstimusiikkina voi myös käyttää tekstejä, jotka eivät pohjautu suoraan lukukappaleiden teksteistä. Riittää, että musiikissa olevan tekstin sanoma ja yleisaffekti korreloituu lukukappaleiden teksteihin. Esitän myös, että vastausmusiikkina käytettävän soitinmusiikin tai tekstimusiikin ei tarvitse olla suoraan hengellistä perua. Soitinmusiikkia ei myöskään voi tyhjentävästi määrittellä sen hengellisen merkityksen kautta. Seuraavat valinnat vastausmusiikiksi pohjautuvat niiden sisältämiin affektimerkityksiin.

4.2.1 Tekstiosuuden soveltaminen

Marian ilmestyspäivä käsittelee enkeli Gabrielin ilmestymistä Neitsyt Marialle. Maria sai kuulla Jeesuksen syntymisestä. (Kirkkokuosikalenteri.) Vastausmusiikkina Marian ilmestyspäivänä voi käyttää Purcellin teoksesta ensimmäistä aariaa *'Me Judah's daughters once caress'd, Call'd me of mothers most bless'd'*. Mielestäni se sopisi ylistävällä ja iloisella affektisällöllä esitettäväksi Marian kunniaksi. Marian ilmestyspäivän lukukappaleiden tekstit eivät liity Mariaan, mutta evankeliumi sen sijaan liittyy. Erityispyhänä voinee käyttää vastausmusiikkia, joka viittaa pyhän teemaan ja tässä tapauksessa evankeliumitekstiin. Kyseisessä tekstissä (Luuk. 1:39–45) Maria kohtaa Elisabetin, joka myös on raskaana. Marian tervehtiessä lapsi hypähtää kohdussa, jolloin Elisabet täyttyy Pyhällä Hengellä ja ylistää Mariaa ja tämän lasta siunatuiksi.

Purcellin teoksen toinen aaria *"How shall my soul its motions guide, how shall I stem the various tide, Whilst faith and doubt my lab'ring thoughts divide?"* sopisi mielestäni vastausmusiikiksi sellaisiin lukukappaleiden teksteihin, jotka ilmaisevat epäilystä, hämmennystä ja epärointiä. 5. sunnuntai pääsiäisestä eli rukoussunnuntain ensimmäisen lukukappaleen tekstissä pyydetään Herraa apuun. Toisen lukukappaleen tekstissä puhutaan muun muassa epätietoisuudesta siitä, ettei tiedetä, miten rukoilla. Näiden lukukappaleiden vastausmusiikiksi voisi sopia Purcellin toinen aaria. Aaria ilmentää siinä tapauksessa epätietoisuutta tai epävarmuutta.

Ensimmäisessä lukukappaleessa (Dan. 9: 17–20) Daniel rukoilee hätäisesti Herraa kuulemaan pyyntöään. Toisessa lukukappaleessa (Room. 8: 24–28) kerrotaan, että ihmiset eivät tiedä miten rukoilla. Silloin valitsen vastausmusiikin tekstin epäröivän kohdan mukaan. Vastausmusiikin voisi myös valita lukukappaleiden tekstiä sisältävien muiden affektien mukaan. Toisen lukukappaleen lopussa puhutaan siitä, että kaikki menee hyvin niille, jotka rakastavat Jumalaa. Tekstillä on siinä kohtaa luottavainen affekti. Olisi myös mahdollista kehittää vastausmusiikki, joka alkaa epäröivästä tunnelmasta ja siirtyy luottamusta herättäviin harmonioihin.

4.2.2 Soveltaminen soitinmusiikkina

Ehdotan, että rukoussunnuntain ensimmäisen lukukappaleen tekstiin Dan. 9: 17–20 voisi käyttää vastausmusiikkina Purcellin teoksesta tahdit 27-36 vain soitettuna. Musiikki on resitatiivin kaltainen ja vaihteleva. Se on mielestäni myös soitettava puhuttelevasti, ikään kuin pyytäen

eri tavoin Jumalaa kuulemaan. Musiikki on myös sävelletty retorisesti monipuolisesti, ja näistä tahdeista muodostuu kiihtyvä kaari alkaen myöhempää varovaisemmasta ja rauhallisemmasta retoriikasta.

Tahdit 13–26 voivat soitinmusiikkina toimia Pyhän Kolminaisuuden päivän lukukappaleiden vastausmusiikkina. Ensimmäisessä lukukappaleessa (Job 37: 21–24) mainitaan mm. tuuli ja pelottava loiste sekä voimallinen Jumala. Musiikissa on kaksi juoksutusta, joista ensimmäinen voi mielestäni merkitä tuulta ja toinen ilmaisee pelkoa. Tekstissä sanotaan myös, että ihmiset sekä pelkäävät että rakastavat Jumalaa. Tahdissa 13 on melisma, johon voi mielestäni sisältyä voimallista affektia ja tahdit 19–21 voivat olla pehmeät ilmaisultaan.

Ensimmäisen lukukappaleen (Saarn. 8: 16–17) toisessa vaihtoehdossa puhutaan ihmisen ponnistelusta. Ehdotan, että edellä mainittu musiikki voi toimia tässäkin tekstissä, jos musiikkia tulkitsee retorisesti ponnisteluna. Jokaisessa fraasissa yritetään uudella otteella. Välillä voidaan myös hidastaa tempoa eri motiiveissa ja ottaa aikaa ilmentäen ponnistelua ja toisaalta ilmentää juoksutuksia kiihdyttäen tempoa.

Ehdotan, että musiikkia voi myös varioida esittämällä sitä vaihtelevalla affekti-ilmaisulla, jolloin osuudet voivat toimia eri pyhien vastausmusiikkina. Musiikkia voi myös osin improvisoida laajentamalla eri osuuksia, lisäämällä motiiveja ym.

Soittimina voidaan käyttää soolosoitinta ja esimerkiksi urkuja. Uruilla voi myös soittaa kokosatsin. Silloin kannattaa rekisteröidä laulu-osuus erottuvaksi continuosatsista, mikä tuo värikyyttä ilmaisuun. Vaihtoehtoisesti voidaan soittaa vain laulu-osuus soolosoittimella. Se tarkoittaa alkuperäisen teoksen soveltamista ja muokkaamista, mikä voi olla perusteltua vastausmusiikissa. Silloin kun vastausmusiikki esitetään ainoan melodiasoittimen avulla, se voi toimivasti ilmentää vastausmusiikin vuorovaikutteista luonnetta ajatellen yksittäisen ihmisen henkilökohtaisempaa tasoa.

5 Pohdinta

Tämä työ käsittelee vastausmusiikin ja affektien suhdetta ja tarjoaa näkökulman vastausmusiikin valintaan affekteihin pohjautuen. Vastausmusiikin dialogiset ominaisuudet ovat oleelliset, jolloin vastausmusiikin esittämisessä pitäisi pyrkiä tavoittamaan kuulija affektien ilmentämisen keinoin. Samoin oletan, että ilmaisu on yhtä lailla keskeistä esitettäessä musiikkia muissa kuin kirkollisissa yhteyksissä.

Työssäni olen selvittänyt Lutherin teologisia käsityksiä musiikista sekä miten ne soveltuvat vastausmusiikin valintaan ja toteuttamiseen. Affektiivisuus ja vuorovaikutteisuus nousivat keskeisinä tekijöinä Lutherin käsityksissä. Sen mukaan pidän perusteltuna väittää, että affektiivisuus on olennainen tekijä vastausmusiikin valinnassa ja toteuttamisessa. Anttilan *The Innocent Pleasure. A Study on Luther's Theology of Music* vaikuttaa olevan keskeinen teos koskien evankelisluterilaista jumalanpalvelusmusiikkia.

Oli mielenkiintoista saada tietää, että Lutherin teologisten käsitysten mukaan lauluääneen kuuluu pyrkimys tavoittaa ja tulla ymmärretyksi, jolloin on perusteltua pyrkiä affektiiviseen tulkintaan esitettäessä musiikkia jumalanpalveluskontekstissa. Ajatus pyrkimyksestä kuulijan tavoittamiseen soveltuu myös yhtä lailla taiteelliseen työskentelyyn konserttifoorumissa. Lutherin ajatukset siitä, että jokaisella on oma ääni, tukevat myös taiteellista toimintaa.

Oli myös mielenkiintoista perehtyä affekti- ja retoriikkaopin historiaan, mikä loi pohjan affekti-analyysin tekemiseen. Sain tietoa monista retorisisista kuvioista ja niiden mahdollisista merkityksistä musiikissa. Retoristen kuvioden tutkiminen tukee taiteellista työtäni barokkimusiikin parissa.

Jatkossa olisi mahdollista syventää tietoa vastausmusiikista. Voisi myös käsitellä tarkemmin, miten voidaan rakentaa toimiva sävelletty vastausmusiikki, koskien esimerkiksi sitä, kuinka monta motiivia vastausmusiikissa sopisi olevan ja minkälainen rakenne vastausmusiikissa olisi. Kannattaako vastausmusiikissa olla vain esittelyjakso vai myös elementtejä kehittelyjaksosta tai jotakin vapaammin muodostunutta harmoniaa? Vastausmusiikin rakenne riippuu toki pyhän teksteistä ja tavasta, jolla niitä lähestyy.

Affektit ovat yksi keino lähestyä vastausmusiikin valintaa, minkä olen myös omassa työssäni kokenut mielekkääksi ja toimivaksi, mutta voi olla mahdollista lähestyä vastausmusiikin valintaa myös toisesta näkökulmasta. Voinee myös käyttää eri lähtökohtia vastausmusiikin

toteuttamisessa. Ehdotan, että vastausmusiikkia voi esittää esimerkiksi soolosoitimella tai soololauluna. Kokemukseni mukaan sekin toimii, mikäli affektien ilmentäminen suhteessa teksteihin on edelleen keskiössä.

Affektit lähtökohtana voisi rinnastaa myös elokuvamusiikkiin, jolloin on myös kyse tarkoituksenmukaisesti valitusta eri tunnelmia kuvaavasta musiikista. Toinen keino lähestyä vastausmusiikkia voisi olla kerronnallinen musiikki, eli niin sanottu ohjelmamusiikki, joka pyrkisi tarkemmin kuvaamaan lukukappaleiden teksteissä tapahtuvia asioita. Silloin, kun poimitaan vapaammin eri affekteja teksteistä, joiden perusteella vastausmusiikki valitaan tai kehitetään, on enemmän kyse vuoropuhelusta kuin tekstien sisällön toistamisesta.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Nuottilähteet

Henry Purcell: *The Blessed Virgin's Expostulations Z196* [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/The Blessed Virgin%27s Expostulation \(Henry Purcell\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/The_Blessed_Virgin%27s_Expostulation_(Henry_Purcell))

Haastattelu

Osmo Vatanen. 25.10.2019.

Verkkolähteet

Buelow, George 2001a. *Affects, theory of the*. Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00253> Luettu 8.1.2016.

Buelow, George 2001b. *Rhetoric and music*. Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> Luettu 7.1.2016.

King, Robert. <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W7223> Luettu 8/2019.

Kirkkovoosikalenteri. <https://www.kirkkovoosikalenteri.fi/kirkkovoosipaiva/marian-ilmestys-paiva/> Luettu 19.4.2020.

Nagley, Judith and Bojan Bujic. *Affections, Doctrine of*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>. Luettu 7.1.2016.

[tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus: affekti](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti). Luettu 14.3.2020.

Kirjallisuus

Miikka E. Anttila 2011. *The Innocent Pleasure. A Study on Luther's Theology of Music*. Unigrafia Helsinki.

Bartel, Dietrich 2007. *Musica Poetica: Musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln University of Nebraska Press Lincoln & London.

Enzio Forsblom 1994. *Mimesis. Barchin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Harnoncourt, Nikolaus 1988. Reinhard G Pauly, ed. *Baroque Music Today: Music as Speech*. Amadeus Press Portland.

Jumalanpalveluksen opas 2009. Palvelkaa Herraa iloiten. Suomen ev. lut. kirkon kirkkohallituksen julkaisuja 2009:9

Järviö, Päivi 2008. *Michel Henry ja puhuva musiikki : resitatiivin laulaminen elämän läsnäolevaksi saattamisena*. Suomen musiikkitieteellinen seura Helsinki.

Eero Tarasti 2002. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Mouton de Gruyter Germany. (Toim. Hatten, Kukkonen, Littlefield, Veivo, Vierimaa. *A Sounding of Signs. Modalities and Moments in Music, Culture and Philosophy*. Gummerus Printing 2008.)

Mattheson, Johann 1981. *Johann Mattheson's Der vollkommene capellmeister: A revised translation with critical commentary, edited and translated by Ernest Charles Harriss. Studies in musicology, no. 21*. UMI Research Press Michigan.

Åberg-Ylivaara, Heidi 2016. Affektit barokkimusiikissa - Telemannin kantaatin osia tarkastellen. Sibelius-Akatemia, Helsinki. Julkaisematon proseminarityö.