

Sara Mansnerus

Barokin affekti-ilmaisu – seconda prattican tavoitteet ja keinovararat

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

Päivämäärä 23.11.2015

Tekijä Otsikko	Sara Mansnerus Barokin affekti-ilmaisu – seconda prattican tavoitteet ja keino- varat
Sivumäärä Aika	31 sivua + CD 23.11.2015
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto
Ohjaajat	Juha Karvonen (FM) Kai Lindberg (MuT)
<p>Opinnäytetyössä käsitellään seconda pratticaksi kutsutun barokin tyyliuunnan syntyä ja musiikillisia merkityssisältöjä. Työn keskeisin tavoite on selvittää, millä sävellysteknisillä keinoilla seconda pratticalle ominainen vahva ilmaisu luotiin. Aihetta on pyritty lähestymään säveltäjien, teoreetikkojen ja filosofien kirjoitusten kautta sekä käytännönläheisen musiikkianalyysin avulla. Analyysissa on keskitytty erityisesti sävellyksen affekti- eli tunnesisällön kannalta olennaisten tekijöiden havainnollistamiseen. Aineistoksi on valittu viulukonsertto numero neljä Antonio Vivaldin <i>La Stravaganza</i> -kokoelmasta.</p> <p>Seconda pratticaa käsitellään myös musiikinhistoriallisesta näkökulmasta. Sen puitteissa syntyi innovaatioita, jotka vaikuttivat perustavanlaatuisesti musiikin tuleviin kehityssuuntiin. Näitä olivat muun muassa tonaalisuus, basso continuo ja uudet sävellystyytit, kuten ooppera ja konsertto. Historiaan keskittyvässä osuudessa painotetaan lisäksi erityisesti musiikillisen muutoksen kontekstuaalisuutta. Taustalta pyritään etsimään niin yhteiskunnallisia kuin kulttuurillisiakin syitä.</p> <p>Opinnäytetyö on suunnattu erityisesti barokista kiinnostuneille musiikin opiskelijoille, ja sen tarkoituksena on toimia kompaktina oppaana barokkisävellyksen ilmaisullisten tekijöiden sisältöihin. Musiikin osa-alueista keskitytään tarkastelemaan sävellajivalintaa, rytmiiikkaa, intervallisuhteita, harmoniaa ja tekstuuria. Eri tekijöiden merkityksiä tutkittaessa ilmeni, kuinka valtavasti niiden ymmärtäminen syventää kappaleen ymmärrystä ja tulkintaa. Myös säveltäjät tiedostivat vahvasti keinovarojen merkityksen. Barokin keskeiseksi tavoitteeksi mainitaan lähes poikkeuksetta yleisön tunneperäinen osallistuminen teokseen, ja ihanteellisista musiikillisista keinoista sen toteuttamiseksi kirjoitettiin paljon.</p> <p>Työn liitteenä on cembalisti Annamari Pölhön kanssa toteutettu nauhoitus mainitusta Vivaldin viulukonsertosta. Äänite on saatavissa Metropolia Ammattikorkeakoulun kirjastosta. Sen avulla pyrin osoittamaan, kuinka olennaisesti musiikillisten ilmaisukeinojen tunteminen vaikuttaa esityksen ilmaisuun.</p>	
Avainsanat	Barokki, seconda prattica, affektit, La Stravaganza, barokin viulukonsertot

Author Title	Sara Mansnerus Affects of Baroque Music's Seconda Prattica
Number of Pages Date	31 pages + 1 appendix 23 Nov. 2015
Degree	Bachelor of Arts and Culture
Degree Programme	Classical Music
Specialisation option	Music Education
Supervisors	Juha Karvonen, MA Kai Lindberg, DMus
<p>This work is about the emergence and musical meanings of seconda prattica, a fundamental style within the Baroque era. The central aim is to examine the compositional practises in which the powerful expressiveness of Baroque music was created. The study was conducted by examining the writings of renowned composers, music theorists and philosophers and by practical music analysis of Antonio Vivaldi's <i>Violin Concerto No. 4</i> from the <i>La Stravaganza</i> collection. The analysis concentrates on identifying the key factors in creating musical expression.</p> <p>The meaning of seconda prattica is also examined from a music-historical point of view. It created innovations that played a central role in further development of western art music. Among them are the establishment of major-minor tonality, basso continuo and most important composition types including the opera and the solo concerto. An effort was made to define the reasons for the cultural change that resulted in the emergence of seconda prattica and to place the change in its natural historical context.</p> <p>This work is written for all those interested in Baroque music. It is meant to serve as a practical guide for finding the right musical expressions and meanings in a Baroque piece. The musical means of expressing affects are studied in terms of key, rhythm, intervals, harmony and musical texture. The study revealed the extent to which a thorough understanding of these aspects can influence one's interpretation of a Baroque piece.</p> <p>This project includes a recording of the concerto that was analysed. It can be found from the library of Metropolia University of Applied Sciences. The purpose of the recording was to illustrate all the theory of this work in practice.</p>	
Keywords	Baroque music, seconda prattica, affections, <i>La Stravaganza</i>

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Barokin synty	2
2.1	Barokki ajanjaksona	2
2.2	Seconda prattica	3
2.3	Muutoksen konteksti	4
2.4	Merkityksestä ja erityispiirteistä	6
3	Barokin affektit	7
3.1	Affektiopeista	7
3.2	Sävellajit affektien ilmaisijoina	9
3.3	Harmonia ja intervallit	12
3.4	Tempo ja rytmi	14
3.5	Tekstuurin affekti-ilmaisu	16
3.5.1	Diminuutiot	16
3.5.2	Dissonanssit	19
3.5.3	Laajat intervallit	20
3.5.4	Toistot ja vastakohtat	20
4	La Stravaganza	21
4.1	Viulukonsertto op. 4 nro 4, a-molli	22
4.1.1	Ensimmäisen ja kolmannen osan karaktäärien vertailua	22
4.1.2	Ensimmäinen osa: <i>Allegro</i>	24
4.1.3	Toinen osa: <i>Grave e sempre piano</i>	27
4.1.4	Kolmas osa: <i>Allegro</i>	28
5	Pohdinta	29
	Lähteet	32

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni olen yrittänyt löytää vastausta sille, mistä barokkisävellykselle ominainen vahva tunnesisältö syntyy. Aloitin barokin ominaispiirteiden tutkimisen renessanssin ja barokin murroskaudesta, sillä uuden tyylin vastustus sai sen kannattajat kirjoittamaan myöhemmän tarkastelijan näkökulmasta ihanteellisia kuvauksia tyylin tavoitteista. Toinen opinnäytetyöni alkuun liittyvä laaja aihe on musiikillisen muutoksen kontekstuaalisuus. Erilaisia lähteitä vertailemalla pyrin etsimään syitä *seconda prattica*ksi kutsutun tyylin synnylle. Ero renessanssi- ja barokkimusiikin välillä on ensi kuumalalta ilmeinen, ja on perusteltua olettaa, että ympäröivän yhteiskunnan kehityssuunnilla oli murroksessa oma roolinsa.

Barokkia on väitetty musiikinhistoriallisesti kaikkein merkittävimmäksi ajanjaksoksi. Tämä johtuu muun muassa barokin lukuisista innovaatioista, joita ilman nykymusiikkia, sellaisena kuin sen tunnettiin, ei varmasti olisi syntynyt. Barokin aikana kehittyivät musiikin peruspilarit, joiden puitteissa suurin osa taidemusiikista on tähän päivään asti kulkenut. Tärkeimpänä yksittäisenä tekijänä voidaan kenties mainita duuri-mollitonaliiteetin vakiintuminen. Muita keskeisiä muutoksia tapahtui melodian ja basson suhteessa, dissonanssin käytössä, rytmikassa ja muotojen laajuudessa. Vielä on mainittava barokin merkitys uusien sävellystyyppien kehityksessä. Valtaosa nykyisistä sävellysmuodoista konsertosta oopperaan saivat alkunsa juuri barokin aikana. Ensimmäisessä pääluvussani pyrin käsittelemään barokin merkitystä laajemmassa musiikinhistoriallisessa mittakaavassa.

Koko aikakauden keskeisimmäksi taiteelliseksi tavoitteeksi mainitaan lähes poikkeuksetta yleisön tunneperäinen osallistuminen teokseen. Erilaisten tunteiden eli affektien pelkkä esittäminen ei riittänyt, vaan säveltäjän tuli saada kuulija kokemaan tunteet omakohtaisesti. Musiikin lukusuhteet resonoiivat ajan teorian mukaan kuulijan elonhenkien liikkeiden kanssa ja synnyttivät näin affekteja tahdosta riippumatta. Affektien keskeinen merkitys aikakauden ajattelussa näkyi erilaisten affektioppien eli ihmisen tunne-elämän järjestelmällisten luokittelujen esiin nousuna. Näistä nostan työssäni esille erityisesti René Descartesin version. Musiikin puolella affektien ilmaisu sai tarkkoja muotoja, kun niin säveltäjät kuin teoreetikotkin kirjoittivat lukuisia selvityksiä siitä, minkälaisilla musiikillisilla keinoilla mitään affektia ilmaistiin. Näihin keinovaroihin perehdyn

melko seikkaperäisesti opinnäytetyöni kolmannessa pääluvussa. Myös kolmisoinnun symbolista merkitystä sivutaan.

Neljännessä pääluvussa pyritään havainnollistamaan edellä mainittuja musiikillisen ilmaisun keinoja esimerkkiaineiston valossa. Valitsin aineistokseni Antonio Vivaldin La Stravaganza -kokoelman, sillä se sisältää ilmaisullisesti rikkaita konserttoja, jotka ilmentävät barokin musiikillisia tavoitteita erinomaisesti. Niissä on briljanssia ja näyttävyyttä, jonka ansiosta konsertot saavuttivat aikanaan suurta suosiota ympäri Eurooppaa. Vivaldin merkittävä rooli konserttomuodon ja viulistisen instrumentalismin kehittämisessä antaa kokoelmalle myös suurta musiikinhistoriallista painoarvoa. Kokoelma koostuu kahdestatoista konsertosta, joista olen analysoinut ja nauhoittanut monimuoto-työni osana konserton numero neljä. Analyysissäni olen pyrkinyt valottamaan erityisesti affektien luomiseen liittyviä tekijöitä.

Toivon, että kaikki barokkimusiikista kiinnostuneet voisivat löytää työstäni jotain, vaikka jonkin hauskan detaljinkin jos eivät muuta. Työn tarkoitus on toimia suppeana yleiskatsauksena, johon on koottu mielekkäiksi kokemiani seikkoja aikakaudesta ja sen ilmaisullisista tavoitteista. Työelämäyhteyksiä en tullut aihetta suunnitellessa edes mietti-neeksi, mutta helppoa on todeta, että musiikillinen yleissivistys palvelee aina tarkoitustaan. Enempiä satuilematta jätän lukijan itse sisällön pariin.

2 Barokin synty

2.1 Barokki ajanjaksona

Barokin, kuten minkä tahansa aikakauden, tarkka määrittely on aina tulkinnanvaraista. Tyylikaudet limittyvät toisiinsa ja murroskausi on ympäröivien aikakausiensa summa. Tavallisimmin otaksutaan barokin alkaneen vuosikymmenten 1580-1600 tienoilla lopun ulottuessa 1750-luvulle (mm. Anderson 2004; Bukofzer 1947; Murtomäki 2015 a). Barokki jakautuu ennen kaikkea maantieteellisesti ja ajallisesti italialaiseen, saksalaiseen ja ranskalaiseen barokkiin sekä varhais-, keski- ja myöhäisbarokkiin. Aikakauden sisäisiä jaotteluja voidaan tehdä niin runsaasti, että käsitys barokista yhtenäisenä aikakautena on usein kyseenalaistettu. Kuitenkin verrattaessa aikakautta sitä ympäröiviin renessanssiin ja klassismiin sisäiset erot näyttäytyvät toisarvoisina suhteessa ulkoisiin; näin käsitys yhtenäisestä aikakaudesta on kuitenkin mielekäs. (Bukofzer 1947, 17-18.)

Mitkä tekijät sitten erottavat barokin musiikillisesti omaksi aikakaudekseen? Claudio Monteverdi mainitsee lyhyessä esipuheessaan viidenteen madrigaalikirjaansa v. 1605 käsitteen *seconda prattica* luvaten selostaa käsitteen merkityksen myöhemmin. Kyseistä selvitystä ei tiedetä koskaan julkaistaneen, mutta muutamaa vuotta myöhemmin hänen veljensä tarttuu asiaan (Strunk 1978, 27). Selityksessään Giulio Monteverdi puhuu *prima pratticasta*, ”ensimmäisestä käytännöstä”, ja *seconda pratticasta*, ”toisesta käytännöstä”. Siinä, missä prima prattican aikana musiikki hallitsi tekstiä, oli seconda prattican ominaispiirre harmonian alistuminen tekstin palvelukseen. Tekstin eli laulettu melodian ja harmonian uusi suhde mahdollisti dissonanssien vapaamman käytön. Tämä tuki soinnullista ajattelutapaa ja loi pohjan myöhemmälle tonaalisuuden kehitykselle. Myös bassolinja sai uuden merkityksen melodian kannattajana ja muodostui keskeiseksi musiikin elementiksi. Tämä tuli näkymään basso continuon yleistymisenä, ja barokkia onkin usein kutsuttu jopa basso continuon aikakaudeksi (ks. s. 7).

2.2 Seconda prattica

Seconda prattica alkoi harmoniasoittimen säestämän yksinlaulun kulta-aikana. Sen syntyyn ja leviämiseen vaikuttivat Italiassa 1500-luvun lopulla vaikuttaneet cameratat, niistä kuuluisimpana Firenzen Camerata dei Bardi. Camerata dei Bardi oli aatelisten Giovanni de Bardin ympärille kerääntynyt muusikoiden ja oppineiden muodostama epävirallinen akatemia. Sen keskeisenä pyrkimyksenä oli antiikin teatterin ihanteiden herättäminen henkiin ja soveltaminen uuteen musiikkiin. Tämä toteutui parhaiten laulumusiikin keinoin, sillä barokin ajan yleisen käsityksen mukaan antiikin tragediat lausuttiin laulettuun muotoon. Käsitystä on tosin nykytiedon valossa arveltu virheelliseksi, sillä tänä päivänä todennäköisempänä ilmaisuna pidetään julistavaa puhetapaa. (Ringer 2006, 12.)

Eräs laulettu tragedian teorian kannattajista oli humanisti ja historioitsija Girolamo Mei, jonka näkemykset Antiikin Kreikan musiikista vaikuttivat suuresti Giovanni de Bardin ajatteluun ja edelleen cameratan taiteellisen suunnan kehitykseen. Mei selitti uuden sävellystyylin tarpeen todeten, että aiempi kontrapunktinen musiikki ei soveltunut tunteiden ilmaisuun, sillä se ei pystynyt tuomaan esille tekstin merkitystä. Niinpä tiukan kontrapunktinen sävellystyyli ei myöskään soveltunut antiikin tragedioiden tunneilmäilyn välineeksi. Retoriset ihanteet omaksuttiin sävellystyön perustaksi ja renessanssin tiukat äänenkuljetussäännöt antoivat tilaa kokeellisuuden hengelle. Bardin camerata syventyi seuraavana vuosikymmenenä retoristen ilmaisukeinojen musiikillisten vastin-

parien etsimiseen, ja näin sai alkunsa puheen rytmiin perustuva esittämistapa, jota aikalaiset kutsuivat nimellä sprezzatura. (Anderson 2004, 14-15.)

Eräitä varhaisimmista seconda prattican tyyliin sävelletyistä teoksista ovat Giulio Caccinin soolomadrigaalit kokoelmasta *Le nuove musiche* vuodelta 1602. Esipuheessaan Caccini kertoo tavoitelleensa musiikkia, joka olisi kuin puhumista sävelillä. Kontrapunktin sääntöjä hän rikkoi erityisesti suhteessa dissonanssiin, joka saattoi esiintyä valmistamatta ja purkautua vanhojen sääntöjen vastaisesti. Ornamentoinnin merkitys oli niinkään suuri, ja vaikka Caccini pidättää kunnian monien kuvioden keksimisestä itsellään, on tämä käsitys hyvin kiistanalainen. Suurin osa ”uusista keksinnöistä” oli tietävästi suoria lainauksia renessanssimusiikin figuroinnista. Puheen luonnollisen rytmin imitoimisen seurauksena myös musiikillinen tempo koki muutoksia. Tiukka tempo koettiin epäkäytännölliseksi, ja syntyi varhaiselle tyyliin, *monodiale*, ominainen *tempo rubato*. (Bukofzer 1947, 27-28, 372.)

Pienistä epätarkkuuksista huolimatta Caccinin esipuhe on ajan uusien tavoitteiden suhteen hyvin havainnollinen. Erityisesti kaksi näkökulmaa nousee esiin. Ensinnäkin Caccini kiinnittää huomiota melodian ja basson väliseen jännitteeseen. Varhaisbarokissa korostuva melodian ja basson polariteetti on eräs barokin selkeimmin renessanssimusiikista erottavista piirteistä. Basso sai tärkeän roolin melodian kannattelijana, ja melodia puolestaan saavutti uudenlaisen vapauden ja ketteryyden basson tuella. (Bukofzer 1947, 11-16.) Toinen tärkeä viittaus Caccinin tekstissä on pyrkimys vaikutelmien luomiseen. Antiikin tragedioiden arveltiin vaikuttaneen ihmiseen syvällisesti, ei vain älyllisellä, vaan yhtä lailla tunteellisella tasolla. Syntyi koko barokin aikakaudelle keskeinen pyrkimys saada yleisö ei vain kuulemaan, vaan myös omakohtaisesti kokemaan esityksen tunne- eli affektisisältö. (Anderson 2004, 11.)

2.3 Muutoksen konteksti

Mikä vaikutti uuden tyylin esiinnousuun ja voimakkaan ilmaisullisen tavoitteen syntyyn antiikin ihannoinnin lisäksi? Selityksiä on monia, mutta ilmeisimpänä näyttäytyisi kenties vastaliike renessanssin musiikin saavuttamattomuudelle. Siinä missä renessanssin musiikki nojasi ankaruuden, pyhyiden ja jalon yksinkertaisuuden ihanteisiin, pyrki barokkimusiikki kuvaamaan kaikkia kuviteltaessa olevia tunnetiloja eläväisin keinoin ajautuen luomisen tohinassa usein äärimmäisyydestä toiseen. Tästä oivallinen esimerkki

on ensimmäinen osa Vivaldin viulukonsertosta op. 4 nro 8, jossa tempojen rajut kontrastit ja vallaton yllätyksellisyys kohtaavat toisensa.

Lisää selityksiä on haettu maailmanpoliittisesta tilanteesta ja ajan hengestä. Kirkon asemaa ja oppeja oli vasta hiljattain alettu kyseenalaistaa, ja uusien mannerten ja kauppareittien etsintä erityisesti idän suuntaan oli edelleen käynnissä. Empirististen tieteiden nousu ja kehitys, joka tulisi rikkomaan tieteen ja uskonnon symbioosin, oli alkanut jo 1500-luvulla Kopernikuksen esittäessä teoriansa auringosta luomakunnan keskuksena. Vuosisata kokonaisuudessaan oli suurten tieteilijöiden ja filosofien kultaaikaa. Filosoifeista erityisesti René Descartes pureutui ihmisen sielunelämään pyrkien empiirisen päättelyn avulla selvittämään, mitä, miksi ja miten ihminen tuntee. Teoksessaan *Les passions de l'âme* Descartes määritteli lukijalle affektioppinsa, joka tuli suoraan vaikuttamaan aikakauden musiikillisiin tavoitteisiin. Kokeellisuuden henki tarttui musiikilliseen kehitykseen erityisesti uusien muotojen ja ilmaisutapojen etsintänä. Jo yksin barokin aikana syntyneiden sävellysmuotojen määrä on merkinä tästä: tällöin syntyivät oratorio, kantaatti, soolo- ja triosonaatit, preludi ja fuuga, koraalipreludi ja – fantasia, concerto grosso sekä ennen kaikkea soolokonsertto ja ooppera (Bukofzer 1947, 18). Voidaankin hyvällä syyllä väittää, että barokki on tähänastisista aikakausista musiikinhistoriallisesti merkittävin ja käännteentekevin (Anderson 2004, 9).

Reformaatiolla, katolisen kirkon vastauskonpuhdistuksella ja uskonsodilla oli aikakauden musiikilliseen kehitykseen myös huomattava vaikutus. Reformaatio 1500-luvun alkupuolella oli aiheuttanut vakavan uskonnollisen kriisin, jonka jäljiltä katoliselle kirkolle oli syntynyt sisäinen paine dogmiensa uudelleenarviointiin. Useiden kirkolliskokousten (Trento, 1545-63) aikana syntyneissä uusissa opeissa korostettiin nyt Kristuksen kärsimyksen mietiskelyä henkilökohtaisen voiman lähteenä sekä ylipäätään tunteita ja tunneperäistä sitoutumista. Näitä oppeja paavin bullalla auktorisoitu jesuiittaveljeskunta iskosti kovin ottein niin italialaisen kuin lähetystyön kautta muunkin eurooppalaisen väestön keskuuteen. Kenties osin tästä seurasi, että renessanssin ja barokin taitteessa tunneperäisen kokemisen pyrkimys muodostui keskeiseksi tavoitteeksi ei vain musiikissa, vaan lähestulkoon kaikessa barokkitaitteessa. (Anderson 2004, 10-11.)

Barokin aikakauden uskonsodista brutaalein ja uuvuttavin oli Kolmikymmenvuotinen sota vuosina 1618-1648. Vaikka Italia ei suoranaisesti osallistunut sotaan, oli sodalla sielläkin vaikutuksensa. Uskonnollisten ristiriitojen aiheuttama kurjuus oli omiaan lisäämään kritiikkiä kirkkoa kohtaan ja vaikuttamaan maallisen musiikin kukoistukseen.

Siinä missä prima prattica jatkoi olemassaoloaan ensisijaisesti kirkkomusiikin muotona, samastuivat seconda prattican periaatteet varsinkin sekulaariseen musiikkiin, joka barokin aikana koki dramaattisimman kasvukautensa oopperan synnyn ja instrumentalismin nousun myötä. Uskonsodat vaikuttivat aineellisen köyhtymisen myötä myös uusien sävellystyyppien syntyyn, kun hoveissa resurssien puute vaati pienimuotoisempien toteutustapojen hyödyntämistä. Dramaattisimmin vaikutus näkyi itse sotatantereella eli Saksassa, minne se synnytti kahtiajaon Etelä- ja Pohjois-Saksan musiikkikulttuurien välille vuosikymmenien ajaksi. (Anderson 2004, 11-12, 56.)

2.4 Merkityksestä ja erityispiirteistä

Verrattuna taidehistorian murroskausiin yleisesti on barokin ja renessanssin taitteessa musiikinhistoriallisesti eräs erikoinen piirre. Kuten jo aiemmin sivuttiin, jatkoi prima prattica eli polyfoninen kirjoitustapa olemassaoloaan seconda prattican rinnalla koko barokin kauden ajan saavuttaen huippunsa aikakauden lopulla J. S. Bachin fuugissa. Sen pääasiallinen funktio oli palvella kirkkomusiikin tarkoituksena, mutta instrumentalismin nousu esitteli sävellystyylin myös soitinmusiikille. Voidaan tosin kyseenalaistaa, säilyikö vanha sävellysmuoto todella autenttisena kaikista yrityksistä huolimatta. On esitetty, että prima prattica päättyi myöhempien kodifikaatioiden myötä lopulta melko kauaksi esikuvastaan stile anticosta muodostaen aivan oman sävellystyylinsä erotuksena renessanssimusiikkiin ja seconda pratticaan. (Bukofzer 1947, 3, 14.)

Käytännössä prima prattican säilyminen ja kansallisten musiikkikulttuurien kirjavuus tarkoittivat, että barokkisäveltäjien tuli hallita runsas määrä erilaisia tyyliä ja kirjoitustapoja. Barokki edustikin musiikkikulttuurien monimuotoisuuden vuoksi todellista tyyli-tietoisuuden aikaa (Bukofzer 1947, 4, 18). Kulttuurisen rikkauden keskellä yhteentörmäyksiltäkään ei välttytty. Erityisesti prima ja seconda prattican nimeen vannovien välille syntyi leiskuviakin väittelyitä, kun prima prattican kannattajat hyökkäsivät uutta tyyliä vastaan. Kiihvasta debattia secondan merkityksestä ja arvosta käytiin koko aikakauden ajan, vieläpä sen jälkeenkin.

Seconda prattican vastustajat kuvasivat tyyliä oudoksi ja naurettavaksi vakuuttaen, että ilmeinen ulkoinen näyttävyyttä katki taakseen pelkkää sisäistä tyhjyyttä. Väittelyä käytiin muun muassa Claudio Monteverdin ja historioitsija Giovanni Maria Artusin välillä. Monteverdin esipuhe viidenteen madrigaalikirjaansa oli tiettävästi tarkoitettu Artusille vastineeksi. Omissa kirjoituksissaan Artusi teki tiettäväksi, että tämä uusi kauhustus nimeltä

seconda prattica oli parhaimmillaankin vain rippeitä prima pratticasta (Strunk 1978, 34). Hän ei suinkaan ollut yksin ajatustensa kanssa, sillä samansuuntaisia arvioita aikalaisilta on löydetty paljon. Jopa nimitys ”barokki” annettiin aikakaudelle pilkallisessa hengessä. Sanan alkuperäinen merkityssisältö on ollut lähellä epämuotoista, erikoista ja karkeaa. Kriittisistä arvioista huolimatta uusi tyyli herätti innostusta säveltäjien ja aateiston keskuudessa leviten valtavirraksi varsin nopeasti. Oppineiden hyväksynnän tyyli saavutti muusta menestyksestään huolimatta verrattain myöhään, vasta 1800-luvun lopulla (Toman 2004, 8).

Nykyään seconda prattican merkitys näyttäytyy kiistattomana ja ilmeisenä. Myöhemmät teoreetikot ja historioitsijat ovat tiivistäneet tärkeimpiä innovaatioita seuraavasti: Basso continuo, harmonia ja tonaalisuus, tunnekeskeinen lähestymistapa musiikkiin, muotojen laajuus, uusien sävellystyyppien synty, oopperan nousu ja instrumentalismin kehitys (Anderson, Bukofzer, Taruskin, Toman). Basso continuo oli barokkimusiikin kenties leimallisin yksittäinen piirre (Taruskin 2010), ja sen numerointijärjestelmää käytetään edelleen sointuanalyysin menetelmänä. Tunneperäinen suhde musiikkiin iskostui säveltäjiin ja taiteilijoihin perinpohjaisesti huipentuen romantiikan subjektiivisuudessa. Ilman seconda pratticaa olisi tuskin myöskään instrumentalismaa sellaisena kuin sen tunnemme. Seuraavaksi perehdymme siihen, mitä barokkimusiikin avulla pyrittiin ilmaisemaan, ja millä keinoin tämä tehtiin.

3 Barokin affektit

Barokkimusiikista lukiessaan ei voi olla törmäämättä affektien käsitteeseen. Musiikin affekteilla tarkoitetaan tunnesisältöjä, joita säveltäjät erilaisin keinoin loivat teoksiinsa. Barokkisäveltäjien halu luoda tunnesisällöltään rikasta musiikkia vaikutti myös musiikillisen affektioopin syntyyn. Se selvitti, mitä tunteita sävellyksissä voidaan kuvata, ja millä keinoin se onnistuu. Keinovarot olivat hyvin monipuolisia kuten kuvitella saattaa: keskeisiä olivat sävellajin valinta ja modulaatiot, harmonia ja intervallit, rytmi, tekstin ja musiikin suhde sekä kuvioinnin loputtomat mahdollisuudet. Näitä taitavasti yhdistelmällä säveltäjä saattoi luoda sävellykselleen toivomansa tunnesisällön.

3.1 Affektiopeista

Kenties kattavimman yleisesityksen kuvattavissa olevista affekteista eli mielenliikutuksista loi barokin aikana filosofi René Descartes. Ajan empirisen hengen mukaan hän

eritteli ihmisen sielunelämää analyttiseen tapaan luetellen teoksessaan *Les Passions de l'âme* 40 keskeisintä affektia (Descartes 1649, 183-186). Näistä perimmäisimmät olivat rakkaus ja viha, suru ja ilo, ihmettely ja halu. Descartes totesi myös, ettei ihmisen tunne-elämä taivu 40 affektin luokitteluun, vaan niitä yhdistelemällä syntyy loputon affektien kirjo. Ihmettely perimmäisten affektien joukossa saattaa ehkä aiheuttaa lukijassa hämmennystä, mutta Descartes arvioi juuri sen tunnetiloista kaikkein ensimmäiseksi valaisten käsitystään näin:

”Kun ensi kerran jotain kohdatessamme yllätymme ja pidämme sitä uutena --- niin tästä johtuu että ihmettelemme sitä ja hämmästyimme. Koska näin voi käydä ennen kuin ollenkaan tiedämme sopiiko se, mitä kohtaamme, meille vai ei, minusta näyttää siltä kuin ihmettely olisi kaikkein ensimmäinen mielenliikutus.” (mts. 183.)

Ihmettelyn jälkeen syntyvät siis muut tunnetilat riippuen havaitun kohteen laadusta ja siitä, koemmeko kohtaamamme itsellemme edulliseksi vai emme.

Ilmeistä oli, että musiikilla oli voimaa vaikuttaa kuulijan mielenliikkeisiin. Useimmat pitivät affektien herättämisestä ja tynnyttämisestä musiikin tärkeimpänä tarkoituksena (Forsblom 1994, 108). Oli monia teorioita siitä, kuinka tämä vaikutus syntyi. Descartes antoi musiikin vaikutukselle fysikaalisen selityksen. Hänen mukaansa musiikki vaikutti kehon elonhenkien liikkeeseen, jotka kulkeutuessaan aivojen käpyrauhaseen ohjailivat ihmisen tunnetiloja (Descartes 1649, 158, 170). Saksalainen oppinut Athanasius Kircher taas selitti musiikin vaikutusta ihmiseen matemaattisin keinoin: hän arvioi, että sielun ja musiikin matemaattiset lukusuhteet olivat yhteneväisiä. Musiikkiin reagointi oli siis tiedostamatonta matemaattista resonointia ääniaaltojen välityksellä (Kircher 1650, Forsblomin 1994, 108 mukaan). Ajatus ei ollut uusi, sillä vastaavia selityksiä löytyy jo antiikin filosofien, muun muassa Platonin kirjoituksista.

Descartesin lisäksi affekteja ovat luetelleet lukuisat muut filosofit, säveltäjät ja teoreetikot. Esimerkiksi Carl Philipp Emanuel Bach mainitsee affekteista surun, ilon, vihan, viattomuuden, temperamenttisuuden ja raukeuden. Esityskäytäntöihin keskittyvässä teoksessaan *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria* Bach kirjoittaa myös korokuvien merkityksestä affektisällön esiintuomisen keinona, mutta korostaa, että kuvien liika viljely johtaa nopeasti mauttomuuksiin (Bach 1753, 94). 1900-luvun teoreetikoista esimerkiksi englantilainen Thurston Dart jaottelee barokin pääaffektit kahdeksaan seuraavasti: iloisuus, rakastettavuus, eloisuus, energisyys, ylevyys, miettivyys, vakavuus ja valittavuus (Dart 1964, 295-296). Affektiopeista huomautettakoon vielä,

että vaikka affektioppi-käsite antaisikin ymmärtää, että olisi olemassa jonkinlainen yhtenäinen oppijärjestelmä, on erilaisten jaottelujen monilukuisuudesta ja yhteismitattomuudesta johtuen koko oppijärjestelmälle tunnusomaista nimenomaan hajanaisuus. Näin ollen mitään yleisesti hyväksytyä käsitystä tuskin voidaan katsoa edes olevan olemassa. (Forsblom 1994, 107.)

3.2 Sävellajit affektien ilmaisijoina

Aloittaessaan uutta työtä säveltäjällä oli edessään kysymys sävellajin valinnasta. Ajan erilaisista viritysjärjestelmistä johtuen valinta ei ollut suinkaan merkityksetön. Barokin aikana katsottiin, että sävellajit, jotka sisälsivät vähän tai eivät ollenkaan etumerkkejä olisivat soineet kaikkein puhtaimmin (mm. Kirnberger 1776, 340-341). Vastaavasti runsain etumerkein varustetut sävellajit saattoivat kuulostaa hyvinkin epäpuhtailta, jopa kammottavilta. Tämä selittäisi, miksi muun muassa saksalainen teoreetikko Johann Mattheson (1713, Murtomäen 2015 b, mukaan) kuvaa esimerkiksi Es-duuria karakteriltään vakavaksi, valittavaksi ja synkäksi. Myös E-duurin Mattheson mainitsee kuoleman ja epätoivon sävellajina. Useimmat aikalaiset eivät kuitenkaan jaa mielipidettä E-duurista, ja taas voimme todeta, että tämäkin oppijärjestelmä oli ennen kaikkea hajanainen. Suuren osan eroista voimme kuitenkin selittää sillä, että viritysjärjestelmiä oli barokin aikana lukemattomia. Teoreetikkojen käsitykset eri sävellajeista saattavat siis pohjata keskenään erilaisten viritysten tuottamiin kuulokuviiin.

Eroista huolimatta yksimielisyyttäkin oli toki löydettävissä. Esimerkiksi f-mollin karakteristä vallitsi laajalti yhteneväinen mielipide. Esimerkiksi Mattheson, saksalainen Christian Friedrich Schubart ja sveitsiläinen filosofi Jean-Jacques Rousseau mainitsevat sävellajin karakteriksi hautajaismaisen surun, pateettisuuden ja alistuvan epätoivon (Murtomäki 2015 b). Myös J.S. Bach ja Georg Friedrich Händel ovat useiden sävellystensä perusteella vaikuttaneet olevan samaa mieltä f-mollin luonteesta. Forsblom havainnollistaa teoksessaan *Mimesis* (1994, 113), kuinka Bachin erään kesken jääneen teoksen alkutaudit ilmaisevat selvästi f-mollin yhteyden suruun. Urkukoraali *O Traurigkeit, O Herzeleid* (vapaasti suomennettuna Oi surua, oi sydämen valitusta) on saanut ilmaisunsa tueksi f-mollin ja tempomerkinnän *molt'adagio*. Myös eräs Händelin oopperan Julius Caesarin vaikuttavimmista aarioista, *Se pietà*, jossa Kleopatra laulaa kuolleeksi uskomastaan rakastetusta, on kirjoitettu f-molliin.

Yleisesti voisi sanoa, että ylennysmerkkiset duurit koettiin iloisiksi ja riemukkaiksi, kun taas alennusmerkkisiin duureihin yhdistettiin majesteettillisiä ja vakavia karaktereitä. D-

duuri mainitaan kenties kaikkein yksimielisimmin riemun, ilon ja loistavuuden sävellajiksi. Sopiva esimerkki D-duurin karaktääristä löytyy taas Händelin tuotannosta: Kuuluisa Halleluja – Messias-kuoroteoksen huipentuma – on kirjoitettu D-duuriin. Myös A-duuri kuvataan jokseenkin samalla tavalla, vaikka soraääniäkin on löydettävissä. Muun muassa Mattheson kuvaa A-duuria valittavaksi, mutta huomauttaa kuitenkin, että sävellaji voi myös loistaa. Schubart taas ilmaisee A-duurin karaktääriksi viattoman rakkauden ja nuorekkaan ilon. Alennusmerkkisten duurien osalta erityisesti F-duurista ollaan yhtä mieltä: esimerkiksi Rousseau, italialainen Francesco Galeazzi ja Mattheson luonnehtivat sävellajia karaktääritään jalomieliseksi ja majesteetilliseksi. (Murtomäki 2015 b.)

Alennusmerkkiset mollit kuvattiin usein herkiksi ja kauniiksi. D-molli kuvataan tavallisimmin helläksi, rakastettavaksi ja surulliseksi. Esimerkkinä tällaisesta ilmaisusta d-mollissa voidaan mainita Claudio Monteverdin aaria *Lasciate mi morire*, jossa sopraanon ilmaisema vakaa kuolemantoive johdattaa kuulijan herkän surumieliseen tunnelmaan. Alennusmerkkisten mollien kuvailuissa ilmenee selvästi barokin mieltymys traagisiin karaktääreihin (Forsblom 1994, 132). Niitä kuvataan yleisimmin ihailevaan sävyyn, ja Mattheson nimeää g-mollin jopa kaikista sävellajeista kauneimmaksi. Ylennysmerkkiset mollit saivat sen sijaan kuvailuissa usein huutia. Niiden karaktäärejä aikalaiset kuvaavat muun muassa seuraavin tavoin: kitkerä, eriskummallinen, jäytävä, ahdistava, sekava ja hyvän maun musiikkiin sopimaton. Ylennysmerkkisiä mollisävellajeja käytettiin erityisesti kuvaamaan suurta ahdistusta, katumusta ja epätoivoa. Sävellajin karaktääri tummeni ylennysmerkkien määrän kasvamisen myötä: e-molli koettiin vielä surulliseksi mutta toiveikkaaksi, lempeäksikin, mutta h-molli kantoi jo synkeää ilmettä. Siinä missä fis-mollia käytettiin kuvaamaan ahdinkoa ja jäytävää intohimoa, soveltui cis-molli jo epätoivosta järkkyneen mielen kuvaamiseen. Mollikaraktääreistä todettakoon vielä, että niitä pidettiin yleisesti musiikissa erittäin tärkeinä. Johann Mattheson toteaa, että suru on suuressa roolissa ihmisen elämässä, ja erityisesti kirkkomusiikin affektina iloa parempi. Hän päättää mietelmänsä surusta hämmästyttävään mielipiteeseen siitä, että lähes kaikki ihmiset ovat todellisuudessa onnettomia (Mattheson 1739, 106).

Taulukko 1. Sävellajikarakteristiikkaa (Murto­mäen, 2015 b, mukaan).

	J. Mattheson	C.F.D. Schubart	F. Galeazzi
C-duuri	iloinen, kyltymätön	puhdas, iloinen, yksinkertainen	suurenmoinen, sotilaallinen
a-molli	valittava, kunniallinen	hurskas, pehmeä	erittäin synkkä ja pimeä
G-duuri	iloinen ja vakava	lempeys, rauhallisuus, maaseudun idylli	viaton, yksinkertainen, neutraali
e-molli	surullinen, syvämietteinen	naiivi, viaton, valittava	karkotettu hyvän maun musiikista modulaatioita lukuun ottamatta
D-duuri	iloinen, suuri, itsepäinen	triumfi, voitonriemu	iloisin sävellaji, ylistys ja voitonriemu
h-molli	melankolinen, haluton	valittava, kohtaloon alistuva	kielletty hyvän maun musiikissa
F-duuri	jalomielinen	kohtelias, rauhallinen	majesteettinen, terävä
d-molli	rauhallinen, miellyttävä, suuri	raskasmielisyys, naisellisuus	melankolinen
B-duuri	vahva, komea	Illoinen rakkaus, toivo	hellä, pehmeä, suloinen
g-molli	kaunein sävellaji, vakava, rakastettava	epätyytyväisyys, epämiellyttävyy­ys	traaginen, levoton

Sävellajin valinta oli siis kaiken kaikkiaan ensisijaisen tärkeä ratkaisu. Vaikka sävellajien luonnehdintoja oli niin monenlaisia, että erityisen yhtenäisestä oppijärjestelmästä puhuminen tuskin on mielekäästä, oli toisaalta yllättävänkin laajaa yksimielisyyttä löydettävissä. Karaktäärierojen hahmottelujen monilukuisuudesta on pääteltävissä ainakin se, että sävellajivalintaa pidettiin sävellyksen affektisisältöön vaikuttavana merkittävänä tekijänä. Huomattava on myös, että erilaisten viritysjärjestelmien johdosta modulaatiot saattoivat saada paljon suuremman ja dramaattisemman merkityksen kuin nykyään. Nykykuulijalle erot eivät välttämättä avaudu, sillä tasavireisyyteen siirtyminen tarkoitti samalla sävellajikarakteristiikan tasapäistymistä. Aikakausien erilaiset viritystaajuudetkin sekoittavat pakkaa: vaikka nykyään vanhaa musiikkia esitetään usein noin puoli sävelaskelta nykyviritystä alemmaa, on näyttöä siitä, että esimerkiksi Monteverdin Italiassa viritys oli nykyistä vastaava tai hieman korkeampikin (Harnoncourt 1982, 84-86). Vaikka sävellajien erot ovat nykyisellään huomattavasti kaventuneet, on kappaleen tulkintaa suunniteltaessa edelleen hyvä tiedostaa, mitä kyseisellä sävellajilla teoksen kirjoitusaikana haluttiin ilmaista.

3.3 Harmonia ja intervallit

Kuten edellisessä osiossa mainittiin, harmonia ja duuri-mollitonalityetti nousivat keskeisiksi musiikillisiksi tekijöiksi barokin aikana. Tekstin korostaminen erityisesti dissonanssien avulla tuotti aikakauden alussa pystysuoran harmonisen ajattelutavan aiemman lineaarisuuden rinnalle. Aluksi dissonansseilla korostettiin lähinnä yksittäisiä sanoja, mutta vähitellen varhaisbarokin harmoniset kokeilut johtivat kohti laajempaa soinnullista ajattelua. Ensimmäinen kolmisoinnun teoreettinen määrittely löytyy oletettavasti Joachim Burmeisterin teoksesta *Musica Poetica* vuodelta 1606 (Murtomäki 2015 a). Kolmisoinnun käsite oli kuitenkin jo sitä ennen olemassa, sillä italialainen teoreetikko ja edelläkävijä Gioseffo Zarlino viittaa kolmisointuun musiikin perusyksikkönä jo vuonna 1558 teoksessaan *Le institutioni harmoniche* (Encyclopedia of World Biography 2010).

Vaikka harmonian läpimurto tapahtui ennen kaikkea varhaisbarokin aikana, ulottuvat duuri-mollitonalityetin juuret renessanssiin, jolloin kahdeksan keskiaikaisen kirkkosävel-lajin eli moodin joukkoon lisättiin neljä uutta: jooninen ja aiolinen moodi plagaalimuotoi-neen. Jooninen vastaa sävellajisuhteiltaan nykyistä duuria, aiolinen puolestaan luon-nollista mollia. Kyseisten moodien voidaan katsoa olleen duurin ja mollin prototyyppejä. Jo barokin alkuvuosina moodeja alettiin luokitella kahteen ryhmään terssisävelen laa-dun mukaan. Moodien, joissa terssi oli suuri, koettiin olevan iloisia ja eloisia, kun taas pienen terssin omaavat moodit mainittiin useissa lähteissä surullisiksi ja voimattomiksi. Ensimmäisen kattavan teorian duuri-mollitonalityetista voi katsoa sisältyneen saksalai-sen Johann Lippiuksen vuonna 1612 kirjoittamaan teokseen *Synopsis musicae nova*, vaikka Zarlino sivusi tätäkin aihetta jo vuonna 1571. (Bartel 1997, 41.)

Terssin vaikutus musiikin karaktääriin tiedostettiin siis jo varhain. Pienestä terssistä tuli surun tunnusmerkki, vaikka sillä saatettiin kuvata myös esimerkiksi kaipausta, intohi-moa tai itsepäisyyttä. Surun ilmaisun toinen vahva tunnuspiirre barokissa on disso-nanssi, jonka voimakkuus korreloi suoraan affektin kipeyteen ja intensiteettiin. Disso-nanssi oli pimeyden ja tuskan symboli, jonka kautta myös konsonanssin valoisuus hahmottui. (Forsblom 1994, 116.) Dissonansseja luotiin muun muassa pidätyksin, jotka häiritsivät sävellyksen luontaista kulkua ja aiheuttivat kuulijassa epävarmuutta. Kipei-den harmonioiden oletettiin vaikuttavan kuulijan elonhenkien liikkeisiin niitä hidastaen ja heikentäen, jopa sydämen sykkeen arveltiin tällöin hidastuvan. Ajan käsitysten mu-kaan kuulija saatiin onnistuneella sävellyksellä eläytymään sävellyksen tunnetilaan

myös konkreettisen fyysisesti. Taitava säveltäjä sai vangittua kuulijansa omakohtaiseen surun affektiin käyttämällä yllä mainittuja keinoja. (Bartel 1997, 48.)

Surua ilmaistiin myös kromatiikalla ja pienin intervallein. Suru yhdistettiin sairauteen ja elonhenkien pieniin liikkeisiin, ja siksi pienet intervallit näyttäytyivät ilmaisuun sopivina. Erityisesti pieni sekunti on mainittu surua ilmentävänä intervallina. Pehmeän luonteensa vuoksi sillä saatettiin kuitenkin kuvata onnistuneesti myös lempeyttä ja rakkautta (Bartel 1997, 48). Pieni seksti ilmensi yhtä lailla surua, mutta oli affektiltaan vielä riipaisempi. Erityisesti kappaletta aloittaessaan se saattoi ilmentää suoranaista epätoivoa. Hyvä esimerkki intervallin ilmaisusta sävellyksen alussa löytyy Henri Ecclesin viulusonaatista g-molli vuodelta 1723. Pieni ylöspäinen seksti aloittaa kappaleen ensimmäisen osan, jossa *grave*-tempomerkintä alleviivaa karaktääriin vakavuutta ja traagisuutta. Intervallin suunnalla saattoikin olla suuri ilmaisullinen merkitys (Kirnberger 1776, 373-374). Vaikka esimerkiksi suuri seksti toimi ylöspäin kulkiessaan ilon ja riemun intervallina, saattoi se alaspäisenä ilmentää surua ja alistumista. Tämä tulee hyvin esille jo aiemmin mainitsemassani sävellyksessä *Lasciate mi moriressa*, jossa alaspäistä suurta sekstiä käytetään kuolemantoiveen yhteydessä, vieläpä kuolema-sanaa värittämässä. Myös pienen sekunnin käyttö on sävellyksessä hyvin ilmeikästä ja yllä sanottua havainnollistavaa.



Kuvio 1. Lasciate mi moriren teema ja bassolinja Monteverdin oopperasta *L'Arianna*.

Konsonanssi edusti vastaavasti terveyttä, onnea ja iloa. Syy tähän on helppo ymmärtää intuitiivisesti, mutta barokin aikana ilmiö selitettiin musiikin lukusuhteilla ja kristillisellä symboliikalla. Kun barokin tieteelliseen maailmankuvaan kuului, että kaiken olevan taustalla katsottiin olevan numeerinen järjestelmä ja lukusuhteiden maailma, myös konsonanssin merkitykseen liittyvä symboliikka ammensi kristinuskon ohella niistä. Lukusuhteiden laskemisessa oli kyse siitä, kuinka moneen yhtä suureen osaan yksittäinen kieli tuli jakaa tietyn intervallin aikaansaamiseksi (Bartel 1997, 12-13). Vakiintuneen selityksen mukaan priimi (lukusuhteiltaan 1:1) edusti ykseyttä eli Jumalaa. Oktaa-

vi (2:1) oli Pojan symboli, ollen Jumalan kanssa yhtä, mutta silti erillinen. Kvintti (3:2) symboloi Pyhää Henkeä, ja huomionarvoista on, että suuri terssi, joka ilmensi ihmiskuntaa, saattoi löytää täyttymyksensä vain osana kolmisointua. Yleisesti ottaen voi sanoa, että mitä pienemmät lukusuhteet intervallilla on, sitä konsonoivampi se on. Barokin ajattelussa tämä tarkoitti edelleen iloisuutta, täyttymystä ja jumalallisuutta. Unisono edusti siis ennen kaikkea onnea ja iloa. Koska ihminen saattoi olla onnellinen ja terve vain lähellä Jumalaa, oli myös luonnollista, että suuri terssi, jonka lukusuhteet (4:5:6) ovat selvästi pienemmät kuin pienen terssin (10:12:15), edusti iloa, onnea ja terveyttä siinä missä pieni terssi oli surun symboli. Näin lukusuhteista saatiin johdettua selitys myös duuri- ja mollisävellajien karakterierolle. (Bartel 1997, 14-15, 48-49.)

Puhtaiden intervallien lisäksi myös suurten intervallien koettiin ilmaisevan iloa. Tästä kirjoittaa muun muassa Johann Mattheson kirjassaan *Der Vollkommene Capellmeister* (1739, 104). Osiossaan affektien ilmaisemisesta hän kertoo, kuinka suuret ja laajat intervallit soveltuvat parhaiten ilon kuvaamiseen. Syyksi hän esittää, että ilo on sielun laajentumista, ja hyvässä sävellyksessä tämä heijastuu intervallivalinnoissa. Suuren sekstin tavoin saattoi kuitenkin myös suuri terssi kuvata melankolisia affekteja las-kusuuntaisena esiintyessään (Kirnberger 1776, 373-374).

3.4 Tempo ja rytmi

Tempo ehti kokea suuria muutoksia barokin aikana. *Seconda prattican* alussa kukoistanut esitystapa *stile recitativo* sisälsi lähes pulssitonta tempo rubatoa, kun taas esimerkiksi konserttomuodon piiriin vakiintui myöhemmin lähes mekaaninen tempo (Bukofzer 1947, 230). Tempomerkinnot korreloivat suoraan affektisisältöön ja käsitettiin enemmän ilmaisun ohjeiksi kuin tiukasti metrisiksi kannanotoksi. Metronomi, jonka lyön-teihin tempomerkinnot myöhemmin sidottiin keksittiin vasta vuonna 1816, yli 60 vuotta aikakauden jälkeen (OnMusicDictionary, 2013). Myös tanssimuodoilla oli tärkeä rooli affektien ilmaisussa, ja niillä olikin suuri vaikutus koko aikakauteen (Bartel 1997, 47).

Tahtilajeilla oli omat affektiiviset karakterinsä. Niitä kuvaa muun muassa Kirnberger teoksessaan *The Art of Strict Musical Composition*. 2/4-tahtilajin hän esitti kepeänä ja tanssillisena, kun taas saman poljennon omaava alla breve (2/2) näyttäytyi painokkaana ja juhlallisena. Samantapainen painokkuusero löytyi muun muassa tahtilajien 9/8, 3/4 ja 3/2 väliltä. Kun näistä ensin mainittu oli tanssillinen ja sen puitteissa triolit kevyen ohikiitäviä, tuli 3/4:ssä painottaa myös kolmatta iskuja. 3/2 oli karakteriltään jo raskas

ja soveltui siksi erityisen hyvin kirkkomusiikkiin. (Kirnberger 1776, 375-403.) Sanotusta voisi yleistää, että pitkät aika-arvot toivat sävellyksen affekteihin raskautta ja painokkuutta, joka pienistä aika-arvoista puuttui. Pienten aika-arvojen tahtilajeja tavattiinkin enemmän maallisessa kamari- ja teatterimusiikissa.

Painotukset tahtilajin sisällä olivat samat kolmi- ja nelijakoisissa tahtilajissa. Molemmissa ensimmäinen ja kolmas isku olivat tavallisesti painokkaimmat (Kirnberger 1776, 392-396). Iskuja saatettiin kuitenkin hämmentää monin keinoin, muuan muassa hemiolaa käyttämällä. Hemiola syntyi, kun kuuden iskun jakso kirjoitettiin tahtilajista poiketen 3x2 tai 2x3. Kolmijakoisessa tahtilajissa tämä tarkoitti kuuden iskun mittaista suurta triolia (3x2), nelijakoisessa tahtilajissa taas kahta kolmijakoista kuviota (Bukofzer 1947, 39). Hemiolaa saatettiin käyttää erityisesti kadenssin tehokeinona luomassa rytmistä vaihtelevuutta. Tahtia saatettiin hämmentää myös niin kutsutuilla pateettisilla iskuilla. Pateettinen isku syntyi, kun esimerkiksi dissonanssi esiintyi heikolla tahtiosalla antaen sille odottamatonta painoarvoa. Myös suuret intervallihypyt saattoivat luoda saman vaikutelman. Pateettisiin iskuihin liittyivät usein muutkin tekstuurin kuviot, kuten huudahdus eli *exclamatio* tai *saltus duriusculus* eli kova, dissonoiva hyppy (Forsblom 1994, 118-119). Näihin kuvioihin palaamme tekstuuriosiossa.

Affektisisällön ja tempon suhde näkyi muun muassa siinä, että hidas tempo kuvasti usein pehmeitä affekteja, kuten surua, kaipausta tai rakkautta. Mielenkiintoista on kuitenkin, että jos esimerkiksi surua kuvaavan sävellyksen intervallisuhteet ja dissonanssit olisi siirtänyt nopeaan tempoan, olisi tuloksena ollut musiikkia, jota olisi mitä suurimmalla todennäköisyydellä tulkittu raivokkaaksi. Tempon merkitys on siis ollut affektisisällön kannalta ratkaiseva. Nopeilla tempoilla ilmaistiin energisiä tunnetiloja, vihan ja raivon lisäksi siis myös – ja useimmiten – iloa ja eloisuutta. Moderato-tempolla ilmaistiin affekteja, jotka eivät sopineet edellisiin ryhmittelyihin, esimerkiksi pelkoa tai mieteliäisyyttä. (Bartel 1997, 46-50.)

Yksittäisilläänkin rytmikuvioilla oli affektisisältöön liittyvää merkitystä. Niitä kuvaavat nimitykset lainattiin Antiikin Kreikan runousopin ja retoriikan termistöstä. Esimerkkejä affektiivista rytmikuvioista ovat daktyylit, anapestit, synkoopit ja suspiratio eli huokaus. Synkoopeilla ilmaistiin surua, sillä niillä saatiin aikaan nyyhkyttävä rytminen ilme. Suspiratiolla oli usein sama affektisisältö, mutta sitä saatettiin käyttää myös rakkauden, kaipuun ja levottomuuden kuvaamiseen. Surua ilmaisevien rytmikuvioiden käytössä näkyy intervalliosiosista tuttu ajatus surun epäluonnollisuudesta, jonka tuli ilmetä myös tavallises-

ta poikkeavina rytmeinä. Yhteistä suruun liittyville kuvioille vaikuttaa olleen hengityksen imitointi. Daktyylit ja anapestit, joita barokin aikana nimitettiin yhteisesti termillä *figura corta* ilmaisivat sen sijaan useimmiten iloa, riemukkuutta ja eloisuutta. Tempolla oli tähänkin vaikutuksensa: hitaammassa tempoissa niiden luoma affekti saattoi olla lähempänä rauhallista vakautta ja varmuutta. Myös pisteelliset rytmit tekivät yleensä iloisen ja menevän vaikutelman, mutta hitaissa tempoissa niilläkin oli juhlallisempi ilme. (Forsblom 1994, 51-52, 98-100.)



Kuvio 2. Kuviot järjestyksessä: daktyyli, anapesti, synkooppi ja suspiratiokuvio.

3.5 Tekstuurin affekti-ilmaisu

Lisää keinoja affektien ilmaisuun löytyi tekstuurillisista ratkaisuista. Niitä olivat erilaiset diminuointi- ja dissonanssikuviot sekä toistot. Myös laajojen intervallien värittämät kulut loivat oman vaikutuksensa. Kaikkia edellä mainittuja yhdisti musiikin suunnan vaikutus. Nousevasta suunnasta käytettiin nimitystä *anadiplosis* ja laskevasta nimitystä *catabasis*. Nouseva suunta oli omiaan lisäämään jännitystä, laskeva suunta esiintyi vastavasti tyynttelevänä, alistavana tai valittavana. Näiden lisäksi esimerkiksi Kircher mainitsee kiertävän suunnan, jossa pienet intervallit kulkevat kehässä saman keskustan ympärillä. Kiertävään suuntaan liittyi usein kromatiikkaa, jolloin sillä saatettiin ilmaista painetta, epätoivoa tai sulkeutuneisuutta. Konsonoivassa ympäristössä kiertävä suunta oli kuitenkin puhtaasti tanssillinen ratkaisu. Toisaalta sillä saatettiin myös saattaa kuuli- ja epävarmuuden valtaan ja viivyttää kohokohtaa tai tonaalista ratkaisua. Kyseessä oli kaiken kaikkiaan hyvin monikäyttöinen figurointiratkaisu. (Forsblom 1994, 19-22; Bartel 1997, 180-183, 214-215.)

3.5.1 Diminuutiot

Erilaisia kuudestoistaosakuvioita ryhmiteltiin monella tavalla. Tavallisinta oli jakaa ne viiteen tai kuuteen erilaiseen kategoriaan. Jaotteluja ovat tehneet lukuisat teoreetikot ja säveltäjät, muun muassa W. C. Printz, J.G. Walther, J. Mattheson ja G. Caccini. Dimi-

nuutiokuvio jakoi pitkän nuotin useiksi lyhytkestoiksi säveliksi. Kuvioita oli käytetty improvisoiden jo renessanssimusiikissa, mutta barokin aikana niiden kirjoittaminen nuotiin yleistyi. Alueellisia eroja oli kuitenkin havaittavissa diminuutioiden nuotintamisen tarkkuudessa. (Forsblom 1994, 23.)

Ensimmäinen diminuutiokuvioista on *bombo*. Walther mainitsee bombon erityisesti instrumentaalikuvioksi, ja teknisistä syistä tämä onkin hyvin ymmärrettävää. Bombolla yksittäinen sävel jaettiin pieniin aika-arvoihin, jolloin syntyi tremolomainen toistoefekti. Printz luonnehtii kuviota ”täriseväksi koristeeksi”. Bombon karakterististä ei ole suorita mainintoja, mutta sen esiintyminen usein nopeassa tempossa antaisi ymmärtää, ettei kyseessä ole ainakaan rauhoittava tai levollinen kuvio. Viittaus tärinänsä antaisi tilaa tulkinnalle, että sillä on voitu kuvata ainakin hermostusta ja kasvavaa jännitystä. Yksittäinen bombo oli usein neljän kuudestoistaosan mittainen, mutta useiden bombokuvioiden liittyessä yhteen syntyi pitkäkestoisempi *figura bombilans* (ks. myös s. 29). (Bartel 1997, 212-213.)



Kuvio 3. Figura bombilans.

Toinen tavallinen diminuutiokuvio on ympyrä eli *circolo*. Sillä on affektisällön osalta paljolti samoja merkityksiä kuin kiertävällä suunnalla (ks. s. 16). Printzin määritelmässä ympyrä oli kahdeksan kuudestoistaosan mittainen kuvio, joka jakautui edelleen kahteen puoliympyrään. Puoliympyröissä toinen ja neljäs nuotti olivat sävelkorkeudeltaan samat. (1696, Forsblomin 1994, 32 mukaan.) Ympyrä koostui siis kahdesta eri suuntaan levittyvästä puolikkaasta. Ajatus oli visuaalinen: jos puoliympyrät olisi asettanut päällekkäin, olisi nuottikuvioista muodostunut ellipsi. Paljolti ympyrää muistutti myös *gropo*. Erotuksena oli, että groppossa kuudestoistaosakuvion ensimmäinen ja kolmas sävel vastasivat sävelkorkeuksiltaan toisiaan (Forsblom 1994, 36). Printz tarjoaa gropposta karakteristikuvauksen todeten, että se liikkuu nopeasti ja kepeästi kuin pallo. Gropoksi kutsuttiin yleisimmin yksittäistä neljän kuudestoistaosan kuviota, mutta on myös esitetty, että niiden tulisi kulkea pareittain. (Bartel 1997, 290-291.) Ilmaisullisesti groppo ei liene kovin kaukana circolosta. Sekä circolo että groppo toteutettiin asteikkokuluilla ilman hyppyjä.



Kuvio 4. Circolo ja groppo.

Tirata vastaa tavallista ylös- tai alaspäistä asteikkokuviota. Se saattoi yhdistyä rytmisiin diminuointikuvioihin ja sille leimallista oli esiintyminen pienissä aika-arvoissa. Muutamat teoreetikot ovat esittäneet, että hitaampikin asteikkokulku voitaisiin käsittää tirataksi, mutta näkemys ei ole saavuttanut kannatusta tiratan sähkökän karaktäärin vuoksi (Bartel 1997, 410-411). Johann Matthesonin mukaan tiratan karaktäärin tulisi olla vahva, salamannopea ja energinen, ja siksi hidas tirata olisi lähinnä laiskanpulskea versio alkuperäisestä kuvioista (1739, 274-276). Myös Printz tukee tiratan määritelmää nopeasti laskevana tai nousevana kuviona (1696, Bartelin 1997, 409-410 mukaan). Tirata kulki usein kvintin tai oktaavin päähän alkusävelestä, mutta saattoi myös ylittää oktaavin tai esiintyä kvinttiä pienemmässä mittakaavassa, vaikkapa vain terssin sisällä.



Kuvio 5. Tirata figura suspirans –rytmikuvioilla.

Figura suspiransin määritelmä ei liity niinkään intervallirakenteeseen vaan rytmikkaan. Se kuvataan neljän kuudestoistaosan kuviona, jossa ensimmäinen kuudestoistaosa on korvattu tauolla. Printz esittää *figura suspiransin* *figura cortan* daktyylimuodon muunnoksena (1696, Forsblomin 1994, 54 mukaan). *Figura suspirans* sekoitetaan helposti *suspiratiokuvioon*, mutta siinä missä *suspiratio* on enemmän taukokuvio, kuuluu *figura suspirans* rytmisesti profiloitujen diminuointikuvioiden joukkoon. Sen ilmaisulliset mahdollisuudet ovat monipuoliset eivätkä kovin selkeästi profiloituneet. Paljon ilmaisun rakentumisesta jää tempon ja muiden tekijöiden varaan, ja niinpä *figura suspiransia* voidaan tavata affektisisällöltään lähes vastakkaisissakin ympäristöissä. Mahdollisia ilmaisuja ovat muun muassa pehmeä hartaus ja rytmisen sähkökyys ja loisto. (Forsblom 1994, 53-56.)

Messanza on kuin minuutiokuvioiden ”kaatopykälä”. Tähän kuuluvat kaikki kuudestoistaosakuviot, jotka eivät sovi edellisiin kategorioihin. *Messanza* voi koostua pienistä tai suurista intervalliliikkeistä ja säveltoistoista. Sen muoto on rytmikkaa lukuun ottamatta melko lailla määrittelemätön, vaikka esimerkiksi Meinrad Spiess (1745, Bartelin 1997, 156 mukaan) mainitsee intervallihyppyjen olevan messanzakuviossa keskeisemmässä osassa kuin lyhyidenkään asteittaisten kulkujen. Mikäli intervallihypyt ovat vähänkään suuria, alkaa kuvio muistuttaa helposti *distendente maniera*, joka on määriteltä laajojen intervallien värittäväksi pateettiseksi kuvioksi. Myös sen rytmi kulkee tasaisissa kuudestoistaosissa. (Forsblom 1994, 56-57, 100-101.)



Kuvio 6. Esimerkkejä messanza-kuviosta.

3.5.2 Dissonanssit

Dissonanssikuvioista esiin on nostettava ainakin *passus duriusculus* ja *saltus duriusculus*. *Saltus duriusculus* mainittiinkin jo pateettisten iskujen yhteydessä kovana dissonoivana hyppynä. Intervallihyppy voi tapahtua kumpaankin suuntaan tahansa. Teoreetikot ovat maininneet *saltus duriusculus* -vaikutelman luovina intervaleina vähennetyn kvintin (sekä enharmonisen vastineen ylinousevan kvartin), pienen ylöspäisen sekstin, erilaiset septimit, noonin, kaksoisoktaavin alaspäin sekä ylinousevan sekunnin. Muun muassa tempon vaikutuksesta *saltus duriusculus* -vaikutelman luoma vaikutelma voi vaihdella paljonkin. Sävy voi muuttua katumuksesta, synkkyyydestä ja valittavuudesta itsepäisyyteen ja vihaan kaikkien välimuotojen ja harmaan sävyjen ohella. (Forsblom 1994, 81-83.)

Passus duriusculus on puolissävelaskelin kulkeva melodinen kulku, joka pysyttelee yleensä kvartin sisällä. Kuten kromatiikkaan yleensäkin, liittyy myös *passus duriusculus* -luokseen surun, pelon ja levottomuuden affekteja. Siihen yhdistyy alun perin retoriikasta musiikkiin tullut käsite *pathopoeia* eli kuvio, jonka tarkoitus on herättää kuulijassa affekteja kromatiikan kautta (Bartel 1997, 359). Forsblomin mukaan (1994, 85) näiden kahden kuvion välille on vaikea tehdä eroa, ja täytyy myöntää, etten itsekään sellaista ku-

vausten perusteella hahmota. Pathopoeia vaikuttaisi vain havainnollistavan passus duriusculuksen affektiivista tavoitetta. Kuitenkin kuvioista puhutaan ajan sävellysopillisissä lähteissä toisistaan erillisinä, joten käsittelen niitä tässä samoin.

3.5.3 Laajat intervallit

Näistä kuvaus jääköön lyhykäiseksi, sillä olen sivunnut aihetta tekstissäni jo aiemmin. Mainitsen kuitenkin, että laajojen intervallikuvioiden muodostamaan figurointiryhmään kuuluvat tärkeimpinä *distendente maniera* (vapaasti suomennettuna ”käyttäen laajoja intervaleja”) ja huudahduskuvio eli *exclamatio* (ks. kuvio 14 s. 27). *Distendente maniera* sai sisältämistään suurista intervallieroista usein pateettisen ilmaisuuden, mutta huudahduskuvion ilmaisusisältö vaihteli intervallien ja sointujen laadun mukaan. Yksinkertaistaen oli kyse tästä: laadultaan suurten intervallien konsonoiva hyppy ilmaisi iloa, dissonoiva hyppy tai hyppy laadultaan pienillä intervaleilla taas surua eri muotoineen. (Forsblom 1994, 100-104.)



Kuvio 7. *Distendente maniera* –kuvio (A. Vivaldi: Viulukonsertto nro 4 op. 4, t. 37-42).

3.5.4 Toistot ja vastakohtat

Toistojen ja vastakohtien toivottu vaikutus kohdistui kuulijan yllättämiseen, shokeeraamiseen ja jännityksen kasvattamiseen tai laskemiseen. Toisto laskusuuntaisena tarkoitti jännityksen lientämistä, kun taas noususuunta toi musiikkiin lisää kierroksia joskus piinallisuuteenkin asti. Toistojen sallitusta määrästä keskusteltiin, ja yleisin käsitys oli, että säveltäjän tulee pidättäytyä korkeintaan kahdessa toistossa (aihe, toisto, toisto).

Ne olivat mainio keino viivyttää huippukohtaa ja luoda kuulijoihin epävarmuutta musiikin suunnasta. Enzo Forsblom tuo kirjassaan *Mimesis* (1994, 64- 67) esille kaksi erilaatua nousevaa toistokuviota, nousun ja nousevan tasonvaihdon (ks. kuviot 12 ja 13 s. 26). Vaikka nämä kaksi ovat periaatteessa sama asia, on niillä Forsblomin mukaan kuitenkin aste-ero. Nousussa on yleensä kyse paljon rajummasta efektistä, jota leimaa vahva päämäärätietoisuus.

Vastakohtat olivat puolestaan tehokkaimpia tapoja pitää kuulija varpaillaan ja luoda dramaattisia vaikutelmia. Vastakohtaisuus saattoi liittyä esimerkiksi tekstin ja musiikin väliseen suhteeseen tai sävellyksen kuvaamaan affektiristiriitaan. Mahdollisia toteutustapoja oli yhtä lukuisia kuin musiikin osa-alueitakin. Tavallisinta oli käyttää harmonian ja polyfonian tai sävellajien vaihtelua, rytmin ja tempon muutoksia tai varianssia intervallirakenteissa (Forsblom 1994, 89-90). Alla olevassa esimerkissä Vivaldi on käyttänyt tempovaihdoksia yllätyksellisesti luoden muun muassa niillä konserttonsa arvaamattoman tunnelman.



Kuvio 8. Tempollisia vastakohtia Vivaldin viulukonsertossa nro 8 op. 4 (t. 46-50).

4 La Stravaganza

Halusin tarkastella kaikkea sanottua vielä konkreettisen esimerkkiaineiston valossa. Osana monimuototyötäni olen nauhoittanut cembalisti Annamari Pölhön kanssa Antonio Vivaldin *La Stravaganza* -kokoelman konserton numero neljä. *La Stravaganza* -kokoelma on julkaistu muutamaa vuotta aiemmin kuin *Il cimento dell'armonia e dell'inventione op. 8*, johon kuuluisat vuodenajat on sisällytetty. *La Stravaganza* tarkaksi vuodeksi on nimetty 1714 (Sadie 1998, 487), mutta ajankohdasta ei ole täyttä varmuutta. Nimi *La Stravaganza* viittaa näyttävyyteen, jonka puutteesta kokoelmaa ei missään nimessä voisi moittiakaan. Julkaisunsa jälkeen konsertot saavuttivat nopeasti suosiota ympäri Eurooppaa, ja Vivaldin aikalainen Charles Burney kuvasi niiden eri-

koispiirteitä seuraavasti: ”Jos nopeat ja korkeat äänet ovat pahasta, niin Vivaldi joutuu vastaamaan suuresta määrästä syntejä...” (Andersonin 2004, 130 mukaan).

4.1 Viulukonsertto op. 4 nro 4, a-molli

Valitsin alun perin opinnäytetyöhöni La Stravaganza –kokoelmasta konsertot nro 3, 4 ja 8. Pohdinnassa kerron tarkemmin, miksi kaikki eivät päätyneet lopulliseen versioon. Konserttojen valinnat perustuivat hyvin subjektiivisiin arvioihin niiden affektirikkaudesta ja soveltuvuudesta kyseessä olevaan työhön. Käytännössä tämä tarkoitti, että valitsin työhöni konsertot, joista itse pidin eniten. Seuraavissa alaluvuissa olen pyrkinyt selvittämään affektien ilmaisuun keskittyvää analyysiani nuottiesimerkkien avulla ja tehnyt partituureista reduktiot, jotta lukeminen helpottuisi. Useimmiten olen sisällyttänyt niihin vain soolo-osuuden ja bassolinjan, sillä jo ne sisältävät monesti oleellimmän tiedon affekti-ilmaisun toteuttamisesta.

4.1.1 Ensimmäisen ja kolmannen osan karakterien vertailua

Neljäs konsertto kulkee a-mollissa lukuun ottamatta hidasta osaa, jonka sävellajiksi on valittu neljäs aste, d-molli. Sävellajit ovat läheisessä kytköksessä pitkin konserttoa, sillä konserton ensimmäinen modulaatio liikkuu a-mollista d-molliin, ja hitaassa d-molliosassa käydään vastaavasti a-mollissa. Vaikka ensimmäinen ja viimeinen osa ovat toisiaan vastaavat sävellajiin ja *allegro*-tempomerkinnän suhteen, on niissä havaittavissa selvä affektiero. Ensimmäinen on luonteeltaan vakava ja järkkymätön, kun kolmannessa osassa on selvästi enemmän pippuria, vauhtia ja tuimaa itsepäisyyttä. Tässä jo näemme, että kapean affektisisällön antaminen yksittäiselle sävellajille ei välttämättä ole mahdollista edes saman konserton puitteissa. Taas kerran on vain korostettava, että luokittelut voivat parhaimmillaankin olla sävellajien kohdalla vain viitteellisiä.

Kolmannessa osassa on siis vauhtia, ensimmäisessä vakautta. Etsiessäni karakterien syitä alkujen teemoista törmäsin ensimmäiseksi sointurytmiin ja dominanttien laatuun. Kun ensimmäisen osan alussa käväistään kahden tahdin aikana vain kerran viidennellä asteella, on kolmannessa osassa kaksi kertaa tiheämpi sointurytmi. Dominanttiteholla on siis alusta lähtien suurempi merkitys, ja tämä tuo kudokseen liikkuvuutta. Lisäksi käytetty dominanttiteho on seitsemännen asteen septimisointu, joka on karakteriltaan viidettä astetta huomattavasti ekspressiivisempi ja tummempi. Myös ryt-

miikka luo eroa alkujen tunnelmiin. Ensimmäisen osan teeman aika-arvot ovat pitkiä verrattuna kolmannen osan alkuun, jossa basso kulkee kahdeksasosissa ja pisteellisyys värittää melodialinjaa.

Aioin spekuloida eri tempomerkinnän (4/4 vs. 3/4) vaikutusta ja väittää, että 3/4 taipuu paremmin vauhdikkaan kudoksen tarpeisiin, kunnes huomasin, että eräässä toisessa La Stravaganza -kokoelman konsertossa tempojen karakterit menevät täsmälleen päinvastoin (konsertto nro 8, I ja III osat). Mitään ehdotonta tempokaraktereihin liittyvää väitöstä en voi siis tässä, ainakaan tämän suppean aineiston perusteella, tehdä. Sanoisin silti, että kolmijakoiset tahtilajit soveltuisivat keskimäärin paremmin vauhdikkaiden affektien kuvaukseen kuin tasajakoinen 4/4, sillä niihin sisältyy automaattisesti ajatus kolmannen iskun toimimisesta kohona seuraavalle tahdille.

Muutama selkeä affektisisältöön vaikuttava ero on edelleen havaittavissa. Ensimmäisen osan alun teemassa sisäinen jako on 2+2, kun kolmas osa alkaa jaottelulla 1+1+2. Näistä ensimmäinen tahti on aihe, toinen sen toisto, ja kolmas ja neljäs tahti muodostavat toiston variaation kanssa. Toistokuviot ovat oiva tapa sisällyttää sävellykseen ripaus itsepäisyyttä, ja niitä on käytetty kolmannen osan alussa hyvin perinteiseen tapaan. Molempien osien alkuun sisältyy teeman kertaus hiljaisessa dynamiikassa, mutta sen jälkeen eteen tulee taas osien affektisisältöjä hyvin ilmentävä ero. Ensimmäinen osa kaartaa tuttuosion päättävään vakavahenkiseen unisonoteemaan, mutta kolmas lähtee kohti sähköiden minuutiokuvioiden täyttämää alaspäistä sekvenssiä sulkien orkesteriosuuden vasta viisitoista tahtia myöhemmin.

Allegro

The musical score is for the beginning of the first movement, marked 'Allegro'. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 3. The second system contains measures 4 through 7. The music is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The time signature is 4/4. Dynamics include forte (f) and piano (p). The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows a more complex texture with multiple voices in both staves.

Kuvio 9. Ensimmäisen osan alkua (tahdit 1-7).

Allegro

The musical score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-10. The music is written for piano and features dynamic markings of forte (f) and piano (p). The tempo is marked Allegro.

Kuvio 10. Kolmannen osan alku (tahdit 1-10).

4.1.2 Ensimmäinen osa: *Allegro*

Ensimmäisessä osassa on useita esiin nostamisen arvoisia seikkoja. Ensinnäkin näemme soolojen ja tuttosoiden rakenteesta ja tyylistä, että vastakkainasettelu solistin ja orkesterin välillä oli jo selvästi vakiintunut. Tuttosioita karakterisoivat hitaammat aikarvot ja konsonoivuus, soolo-osuudet ovat taas rytmisesti vaihtelevampia ja sisältävät huomattavasti enemmän kromatiikkaa. Sooloille yhteistä on niiden alkaminen keveinä ja siirtyminen soolon jatkuessa yhä selkeämmin saltus duriusculus -karaktääriin. Erilainen karaktääri myös suhteessa tuttosioihin käy ilmi jo ensimmäisessä soolossa, jossa melodian circolo mezzat eli puoliympyrät ja konsonoivat hypyt niin melodiassa kuin bassossakin luovat kepeää tunnelmaa verrattuna aiemman tuttosion raskauteen.

Ensimmäisen soolon aikana moduloidaan d-molliin, ja modulaatio toteutetaan välidominanttien ja muunnosointujen, tässä napolilaisen sekstisoinnun avulla. Melodisesta kulusta pistävät silmään saltus duriusculus -intervallit, jotka palvelevat tällä kertaa epävarmuuden affektin luomista. Yhdistettynä modulaatioon ne korostavat tonaalisen epä-tietoisuuden aiheuttamaa levottomuuden tilaa. Erityisesti tahtien 19-20 taitteessa solisti päätyy dominanttisoinnun septimi-intervallille kahden silmiinpistävän kovien hyppyjen, alaspäisen vähennetyin septimin ja sitä seuraavan ylennetyin kvartin kautta. Intervallit aiheuttavat tehokkaasti lineaarisuuden katkeamisen ja nostavat esiin kysymyksen siitä, mihin seuraavaksi jatketaan. Kulku havainnollistaa selvästi, miten melodia heijastaa soinnullisia käännteitä ja bassolinjan sävyjä. Ratkaisu löytyy kuitenkin hetkessä, ja jo

seuraavan tahdin ensimmäisellä iskulla suunta on selvillä, vaikka melodian kromatiikka ei anna siirtymän tapahtua liian helposti.

Kuvio 11. Ensimmäinen modulaatio (t. 18-23).

Jääköön maininnan tasolle, että seuraavassa soolossa saltus duriusculus -hypyillä on jälleen modulaatiota korostava pysäyttävä teho. Tällä kertaa tuttosiossa siirrytään F-duurille, jossa tekstuurin kuvio muistuttaa rakenteeltaan lähinnä distendente manieraa (ks. kuvio 7 s. 20). Kuvio käsittää laajoja intervallihyppyjä ja –etäisyyksiä konsonoivassa ympäristössä. Vaikutelma on suuri ja lavea, on kuin Vivaldi maalailisi kuulijalle avaran maiseman vuoren huipulta. Vaikutelmaa korostaa edeltäneen soolon kiertävä suunta, jota on käytetty huippukohtaan tehostamiseen lykkäämisen kautta. Tästä seuraa jännityksen kasvamista ja tihtentymistä, ja kun huipulle vaikean nousun jälkeen päästään, on maisema sitäkin avoimempi.

Seuraava solo on erinomainen esimerkki asteittaisesta tasonoususta ja sen aiheuttamasta jännitteen kasvusta. Vivaldi ylittää toistokuvion tavalliset rajat kierrättäen samaa kuviota eri säveltasoissa sellaisenaan neljä kertaa. Viidennellä yrityksellä hän päästää lopulta irti, jonka jälkeen seuraa vapaa messanza-kuviainen pudotus jännitteen lieentämiseksi. Vertailun vuoksi otin tähän nousukuvion saman kokoelman kolmannesta konsertosta. Näiden välillä nousun ja nousevan tasonvaihdon ero näkyy mielestäni hyvin selvästi. Nousun efekti on G-duurikonserton kolmannessa osassa äkisti tapahtuessaan karakteriltaan vielä paljon radikaalimpi, jopa tyrmäävä.

Kuvio 12. Ensimmäisen osan asteittainen tasonousu (t. 45-50).

Kuvio 13. Moduloiva nousukuvio Vivaldin konsertosta nro 3 op. 4 (t. 186-191).

Viimeisestä soolosta on nostettava esiin perinteinen exclamatiokuvioiden käyttö ja sitä seuraava laskeva tasonvaihto, jota koristaa basson passus duriusculus-kuvio. Hyyt laadultaan pienten intervallien päähän (p3, p10) tekevät kuviosta lähinnä valittavan, vaikka kromatiikan vähyys pitääkin affektin voimakkuuden maltillisella tasolla. Tätä heti seuraava laskusuunta tasovaihdon kanssa ilmentää surumielistä alistumista, jonka passus duriusculus värittää erityisen sydämeenkäyväksi.



Kuvio 14. Exclamativokuvioita, laskeva tasonvaihto, basson saltus duriusculus (t. 61-64).

4.1.3 Toinen osa: *Grave e sempre piano*

Toista osaa profiloivat selkeimmin dissonanssit ja rytmikka. Saltus duriusculus -intervalleja esiintyy erityisesti melodialinjassa, ja passus duriusculus kulkee alttoviulun bassolinjassa, joskin rytmisesti murrettuna. D-mollin karaktäärin voisi hyvin ajatella noudattavan tässä ajatusta alennusmerkkisistä molleista lempeinä, rakastettavina, vakavina ja kauniina. Tempo- ja esitysmerkintä *Grave e sempre piano* viittaisi myös edellä mainittuihin affekteihin.

Dissonanssit tekevät ilmaisusta herkän runollisen, ja rytmikka luo huokailevan vaikutelman. Violino principalen ohjeeksi on erikseen merkitty *cantabile*, ja solo onkin viulistille mitä mainioin paikka pistää legatonsa testiin. Sävelkulut ilmentävät hyvin pienten intervallien käyttöä surun ilmaisussa. Surun sulkeutuneisuutta kuvastaen stemmojen intervalliliikkeet pitäytyvät enimmäkseen pienissä sekunneissa, vaikka poikkeuksen tekevät erityisen kipeitä affekteja ilmaisevat jaksot, joissa pieni seksti astuu kuvaan. Konsertto alkaa erittäin herkästi ensimmäisen viulun kuviosta avautuen vähitellen kolmannen tahdin A-duurisoinnulle. Keskiosan a-mollijaksoon saapuminen toteutetaan osalle ominaisella hienovaraisuudella, pelkän dominantin terssisävelen muunnoksella (kuva alla).

The image shows a musical score for four instruments: Violin, Violin I, Violin II, and Viola. The music is in 3/4 time and D minor. The Violin part has a melodic line with a fermata. Violin I and II play rhythmic patterns. The Viola part has a rhythmic pattern with a sharp sign indicating a modulation to A minor in the second measure.

Kuvio 15. Modulaatio d-mollista a-molliin (terssisävelen muunnos II viulussa).

4.1.4 Kolmas osa: *Allegro*

Kolmannesta osasta voisi nostaa esille vielä muutaman asian. Tahdista 164 alkaa figura bombilans -kuviointi (ks. kuviot 3 ja 16) laskevan sekvenssin päällä. Affekti on alussa vielä melko tulinen, mutta tyyntyy laskevan suunnan vuoksi loppua kohden saavuttaen tahdissa 171 melko pehmeän kadenssin. Kadenssi on koristeltu hemiolakuvioilla, ja edellisen laskun vaikutuksesta seuraava distendente manieran muotoon kirjoitettu ”tikutus” on vielä karaktääriiltään melko kevyt. Kevyttä vaikutelmaa tukevat myös avoimet intervallit ja jakson konsonoivuus. Tätä seuraava messanza-kuvio sekvensoi taas laskevana, mutta kääntää suuntansa nousuksi yhteen aiheeseen tarttumalla. Vaikka juoksumus sisältää tasaista kuudestoistaosaa ilman taukoja, on kuulokuva välillä lähellä figura suspiransia, sillä fraasit jatkuvat tahtiviivan yli.

Osan loppupuolella on vielä yksi muuhun materiaaliin kontrastoiva saltus duriusculus -kuvio, kuin muistuttamassa konsertin alun tunnelmista. Saltus duriusculus -intervallit ovat muun muassa vähennettyjä ja pieniä septimejä sekä ylinousevia sekunteja. Tämän jälkeen konsertin loppu menee melko suoraviivaisesti menojaan. Alun teema kerätään ja viime metreillä kohdataan vielä triolikuviointi, joka pohjalla olevan harmonisen yksinkertaisuuden takia kulkee jo omalla painollaan. Pohjimmiltaan vakavamielinen konsertto saa viimeisestä unisonosta itselleen sopivan painokkaan päätöksen.

The image displays three systems of musical notation in 3/4 time. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble clef staff with a complex sixteenth-note melody and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody with a measure rest in the bass. The third system features a trill in the treble and a more active bass line.

Kuvio 16. Figura bombilans, hemiola ja distendente maniera –kuvion alkua (t. 164-173).

5 Pohdinta

Kun tutkin aineistoa toista päälukuan varten, löysin monesta lähteestä tekstiä siitä, kuinka barokin ajan uusi tyyli, *seconda prattica* ja aiempi polyfoninen kirjoitustapa jatkoivat rinnakkaiseloja. Toisin kuin murroskausissa yleensä, edellinen tyyli jatkoi olemassaoloaan läpi barokin ajan. Tästä luultavasti johtui, ettei *seconda prattica* pidetty kovinkaan sivistyneenä taidemuotona ennen kuin vasta myöhään 1800-luvulla. Rolf Toman toi mielenkiintoisesti esille, että barokki-käsite oli alun perin tarkoitettu halventavaksi nimitykseksi tyylille, jota pidettiin sivistyneistön (papisto, yliopistokoulutettu väestö) keskuudessa kuumeisena ja ylitunteellisena. Nykyään näkemys barokista ylitunteellisena musiikkityylinä saattaa tuntua omituiselta, mutta asia voi näyttäytyä melko erilaisena, mikäli sitä katsellaan renessanssimusiikkiin kasvaneen kuulijan vinkkelistä.

Erytisesti Andersonin analyysi musiikillisen murroksen historiallisista taustatekijöistä on nostettu esiin, sillä se näyttäytyi itselleni kattavimpana ja parhaiten perusteltuna. Muutoksen selittämisessä olen pyrkinyt monipuolisuuteen välttääkseni koulukuntaisuuden vaarat. Kontekstuaalisuus on osoittautunut historiantutkimuksessa tärkeäksi näkökulmaksi, ja siksi olen pyrkinyt huomioimaan sen vaatimukset murroksen syihin keskitty-

vässä jaksossa. Barokin laajempaa musiikillista ja musiikinhistoriallista merkitystä ei myöskään käy kiistäminen, kuten johdannossa jo todettiin.

Kolmas päälukuni keskittyi kokonaan barokin *seconda prattican affetti*-ilmaisun analysointiin. Halusin keskittyä affekteihin, sillä ekspressiivisyys vaikutti olevan *seconda prattican* tavoitteista keskeisimpiä. Affekteihin liittyvien oppien ja sävellysteknisten ratkaisujen tunteminen vaikutti olevan avain musiikillisesti rikkaan tyylin syvempään ymmärtämiseen. Työtä tehdessäni huomasin, että erilaisten tekijöiden tunteminen antoi itselleni enemmän musiikillisia työkaluja barokkityylin tulkintaan kuin työtä aloittaessani olin osannut toivoakaan. Asioiden käsittely käytännön kautta Vivaldin konserton puitteissa konkretisoi kirjoista luettua teoriaa, ja projekti kokonaisuudessaan oli erittäin antoisa.

Lukiessani aineistoa sävellajien merkityksistä huomasin myös, kuinka usein saatettiin kyseenalaistaa niiden itsenäisen affektiluonteen olemassaolo. Vaikka sävellajien välisiä affektieroja analysoitiin paljon, käytiin siitä huolimatta keskustelua siitä, oliko tällainen luokittelu edes tarkoituksenmukaista. Parhaimpienkin asiantuntijoiden käsitykset saattoivat erota toisistaan suuresti, eikä yhtä yhteistä totuutta ollut aina löydettävissä. Ajatus sävellajien omasta affektisisällöstä vaikuttaa pohjautuneen duuri-mollitonaalisuutta edeltäneeseen moodien järjestelmään, jossa moodien eli kirkkosävellajien toisistaan poikkeavat intervallirakenteet loivat jokaiselle sävellajille erottuvan ja yksilöllisen soinnin. Moodien väistyttyä tonaalisuuden tieltä syntyi perustellustikin kysymys siitä, oliko erilaisilla duuri- ja mollisävellajeilla intervallirakenteiden vastaavuudesta huolimatta edelleen oma affektisisältönsä, vai oliko sävellajeja itse asiassa enää vain kaksi.

Rytmiikkaa tutkiessani suurin kohtaamani hankaluus oli, että lähteitä ei löytynyt niin paljon kuin olin toivonut. Monia etsimiäni kirjoja olisi löytynyt vain ulkomailta. Vaihtoehtoisesti niitä saattoi olla tarjolla esimerkiksi vain saksaksi, enkä ajan ja sujuvan kielitaidon puutteessa lähtenyt niitä perkaamaan. Toivon kuitenkin, että yleislinjat selvisivät valitsemillani lähteillä riittävästi. Monet lähteissä kuvailut rytmilliset merkitykset tuntuivat jo intuitiivisestikin selviltä, mutta niiden tiedostaminen kirkasti asioita edelleen. Eri-tyisesti pateettisten iskujen kuvaus selvensi monessa kohdin La Stravaganza -kokoelman sisältöä, yhtenä esimerkkinä mainittakoon d-mollikonserton (nro 8) kolmannen osan viimeinen pitkä soolo.

Valitsin esimerkkiaineistokseni La Stravaganza -konsertot, sillä olin ihastunut niihin jo vuosia sitten saatuani lahjaksi Rachel Podgerin levytyksen. Huomasin, että konserttoihin sisältyi kaikkia niitä piirteitä, joita affekteja käsitellessäni halusin nostaa esiin. Lisäksi saatoin hyödyntää opinnäytetyöni laatimisessa parhaillaan opiskelemaani barokin erikoiskurssia ja viulistista osaamistani. Aluksi tarkoitus oli nauhoittaa kolme konserttoa, jotka syksyn mittaan harjoitinkin esityskuntoon. Kuitenkin nauhoituspäivän lähestyessä realiteetit konkretisoituivat ja säästystuntien puitteissa pysyäkseen jätin lopullisesta työstäni kaksi konserttoa pois. A-mollikonserton nauhoitus toteutettiin puolessatoista tunnissa ilman harjoitusta etukäteen. Olin suunnitellut käsitteleväni nauhoitusta jälkikäteen ottojen vähälukuisuuden vuoksi, mutta huomasin, ettei se ollutkaan valitsemallani ohjelmalla kovin helppoa. Nopeat osat olivat niin nopeita, ettei sopivia siirtymäkohtia ollut, ja hitaissa osissa jatkuvuus vaikutti samalla tavoin. Lopulta otot tulivat sellaisenaan nauhalle, äänite on siis käytännössä konserton osien mukaan jaoteltu livenauhoitus.

Kokonaisuudessaan projektin toteutus oli, kuten jo aiemmin mainitsinkin, erittäin antoisaa. Odotusteni vastaisesti nautin työn tekemisestä kiireestä huolimatta ja koen voivani hyödyntää aiheesta keräämääni tietoa tulevissa barokkiprojekteissa. Toki paljon jäi vielä tutkimatta. Barokkityyliä alueellisia eroja vain sivuttiin, ja aihe on niin laaja että siitä voisi helposti tehdä uuden opinnäytetyön tai vaikkapa kirjankin. Siirtyminen moodien maailmasta tonaalisuuteen on niinkään musiikinhistoriallisesti mielenkiintoinen vaihe, josta mielelläni sopivan tilaisuuden tullen jatkaisin. Jos työssä ei olisi sen yleiskatsauksellisen luonteen mukanaan tuomia rajoituksia, olisi myös rytmikkaa käsittelevään osioon voinut lisätä vertailua ja lähdekriittisyyttä. Tilaa laajentamiselle olisi monella suunnalla. Joka tapauksessa toivon, että työstä tällaisenaankin voi joskus olla jotain hyötyä jollekulle. Mikäli toiveena on lukea muutamia koottuja ajatuksia *seconda prattican* tulkinnasta, voi teksti kenties palvellakin tarkoitusta. Itse olen lähinnä tyytyväinen, että projekti on tullut tehtyä. Harvemmin tällaiseen saa tilaisuutta.

Lähteet

Anderson, Nicholas 2004. Barokin musiikki. Englanninkielisestä alkuteoksesta *Baroque music - From Monteverdi to Handel* suom. J. Laaksamo 2004. Suomi: Oy UNIpress Ab.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1753. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Saksankielisestä alkuteoksesta *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* suom. P. Soinne 1982. Helsinki: Offset Oy.

Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company.

Dart, Thurston 1964. *Musikalisk Praxis från senmedeltid till wienklassicism*. Stockholm: AB Kopia.

Descartes, René 1649. Teoksia ja kirjeitä. Ranskankielisestä alkuteoksesta *Les Passions de l'âme* suom. J. A. Hollo 1956. Juva: WSOY.

Encyclopedia of World Biography 2010. Gioseffo Zarlino Facts. The Gale Group, Inc. <URL: <http://biography.yourdictionary.com/gioseffo-zarlino>> Luettu 14.10.2015.

Forsblom, Enzo 1994. *Mimesis: Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Harnoncourt, Nikolaus 1982. Puhuva musiikki. Saksankielisestä alkuteoksesta *Musik als Klangrede* suom. H. Taanila 1986. Keuruu: Otava.

Kirnberger, Johann Philipp 1776. *The Art of Strict Musical Composition*. Saksankielisestä alkuteoksesta *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* käänt. D. Beach, J. Thym 1982. New Haven and London: Yale University Press.

Mattheson, Johann 1739. Johann Mattheson's *Der Vollkommene Capellmeister*. A Revised Translation of *Der Vollkommene Capellmeister* with Critical Commentary by Harriss, Ernest C. 1981. Michigan: UMI Research Press.

Murtomäki, Veijo 2015 a. Barokin aikakausi musiikissa. Barokin musiikki.
<URL:<https://barokkimusiikki.wordpress.com/barokin-aikakausi-musiikissa/>>
Luettu 2.10.2015.

Murtomäki, Veijo 2015 b. Sävellajikarakteristiikka.
<URL:<https://klassismi.wordpress.com/johdatus-musiikin-klassismiin/savellajikarakteristiikka/>> Luettu 15.10.2015.

OnMusic Dictionary 2013. Metronome.
<URL: <http://dictionary.onmusic.org/terms/2158-metronome>> Luettu 20.10.2015.

Ringer, Mark 2006. *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*. Canada: Amadeus Press.

Sadie, Julie Anne 1998. *Companion to Baroque Music*. United States of America: Oxford University Press.

Strunk, Oliver 1978. *Source Readings in Music History*. New York and London: W.W. Norton & Company, Inc.

Taruskin, Richard 2010. *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*. Preface. *Oxford History Of Western Music*.
<URL:<http://www.oxfordwesternmusic.com.ezproxy.uniarts.fi/view/Volume2/actrade-9780195384826-miscMatter-008.xml>> Luettu 4.10.2015.

Toman, Rolf 2004. *Baroque: Architecture, Painting, Sculpture*. Translation of *Barock* by Auston, Paul, Greenhead, Phil, Shuttleworth, Christine. Königswinter: Tandem Verlag GmbH.