

Om termen ”affektlära” och det svenska ordet ”affekt” i diskussioner om 1600-talets och det tidiga 1700-talets musik

Maria Bania

Inledning

Intresset för affekt och dess betydelse för mänskligt agerande har under det senaste halvsekleet vuxit sig allt starkare inom en rad forskningsområden. Vad gäller musikforskning är detta dock långt från nytt. Relationen mellan musik och affekt har varit föremål för omfattande diskussioner sedan antiken. För 1600- och 1700-talens europeiska teoretiker och musiker var musikens förmåga att uttrycka och uppväcka affekter central. 1700-talets affektbegrepp hade dock inte samma innebörd som termen ”affekt” har i nutida affektteori, utan refererade till definierbara och medvetna emotionella tillstånd som var möjliga att verbalisera, som exempelvis sorg, glädje och rädsla. Termers innebörder förskjuts eller förändras ibland över tid, det är något som all historiografi måste ta hänsyn till. De ord och begrepp som vi använder färgar vår förståelse, och dessa betydelseskiftningar kan ge upphov till missförstånd. Termen affektlära (ty. *Affektenlehre*, eng. *doctrine of the affections* eller *theory of the affections*) har sedan tidigt 1900-tal använts i litteratur i musikestetik och musikhistoria. Begreppet etablerades av tyska musikforskare¹ men är välbekant även från svensk musikhistorieundervisning.² Affektlära kan i diskussioner om europeisk 1600- och 1700-talsmusik referera till periodens estetiska åskådning att musikens roll var att uppväcka specifika affekter hos åhörarna.³ Ofta inkluderar termen även uppfattningar om hur tonsättaren kunde uttrycka eller representera olika affekter i musik.⁴ Ibland förmedlar litteraturen intrycket att 1700-talets musiker och teoretiker använde termen affektlära i betydelsen av en mer eller mindre allmän, detaljerad, statisk, närmast schematisk och mekanistisk lära om hur musikaliska parametrar som intervall, melodiska figurer, rytmer och tonarter skulle användas för att objektivt kunna representera specifika affekter.⁵ Detta har dock under senare tid ifrågasatts av bland andra Buelow (1983, s. 397–400). Denna artikel undersöker vilka eventuella missuppfattningar som en användning av termen affektlära i diskussioner om 1600- och 1700-talens musik kan förorsaka. Vidare undersöks vilka eventuella missförstånd som kan uppkomma då ordet det svenska ordet affekt används i musikforskning som motsvarighet till 1700-talstyskans *Affect*.⁶

Artikelns frågeställning om termen affektlära relaterar till en företrädesvis nordeuropeisk diskussion. Frågan om termen affekt rör som anges dess användning på svenska som motsvarighet till en tysk term. Därför dominerar källmaterial på svenska, tyska och engelska i

¹ Det används i Schering (1907, s. 153) och i Goldschmidt (1915, s. 65, 67, 144, 145). Enligt Buelow (1983, s. 403) etablerades det genom Hermann Kretzschmars artikel ”Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre” från 1911.

² Ett exempel är Dart/Bengtsson (1970, s. 293–294).

³ Exempelvis i Donington (1979, s. 111–115).

⁴ Exempelvis i Serauky (1949–1951), Lenneberg (1958), Eppstein (1975), Thieme (1982/1983) och Dammann (1984).

⁵ Två exempel är Bukofzer (1947, s. 388) och Apel, red. (1969, s. 16).

⁶ I 1700-talskällor är denna stavning vanlig.

artikeln. Mängden material som tas upp har anpassats till artikelns omfång. För diskussioner om tonartskaraktäristik och figurlära – två områden som ibland betraktas som delområden inom 1600- och 1700-talens affektlära – hänvisas till Steblin (2002) respektive Bartel (1997).

För en bättre förståelse av innebörden i det tyska ordet *Affect* använt av 1700-talets musiker och musikteoretiker tar artikeln inledningsvis kortfattat upp vad som karakteriserade 1600-talets och det tidiga 1700-talets syn på affekt och musik. Därefter behandlas utsagor om gestaltning av affekter i musik av några av de 1600- och 1700-talsmusiker och teoretiker som ofta refereras till i 1900-talets diskussion om affektlära. Sedan följer ett avsnitt som visar hur såväl affektbegreppet som emotionellt engagemang i 1700-talets musikediskussion ibland har tolkats som mer abstrakt eller känslomässigt distanserat än vad källorna stöder. Till slut diskuteras nutida användning av termerna affekt och affektlära.

Något om 1600- och det tidiga 1700-talets syn på affekter och musikens affektiva roll

Under 1600- och 1700-talen var intresset för människors känslor stort inom såväl filosofi som musikteori.⁷ Den troligen mest inflytelserika tidigmoderna affektteorin återfinns hos René Descartes, bland annat i hans *Les passions de l'âme* från 1649 (Meyer, 2003, s. 4). Andra 1600-talsfilosofer som utvecklade teorier kring affekt var Baruch Spinoza, Nicolas Malebranche, Thomas Hobbes och Athanasius Kircher.⁸ Descartes betraktade affekterna (*les passions*) som definierbara och separerbara tillstånd (1649). Han, liksom andra filosofer (och även musiker) listade, kategoriserade och diskuterade olika affekter. Dessa kategoriseringar varierade, och indikerade inte någon begränsning av möjliga nyanser eller antal affekter. För Descartes var affekterna hemmahörande i både själen och kroppen, de var både en sorts tankar och fysiska upplevelser och var beroende av interaktionen mellan själ och kropp. Människors affektiva upplevelser var för Descartes en integrerad del av deras tänkande. (James, 1997, s. 85–86, 91, 106–107; Koch, 2008, s. 42–85). Descartes uppehåller sig vid de typiska fysiska yttre manifestationer som karaktäriserar olika sinnesrörelser (1649, s. 28–37; se även Koch, 2008, s. 82–85, och James, 1997, s. 97). En känsloupplevelse är enligt Descartes individuell och beroende av personens egenskaper och tidigare upplevelser (1649, s. 11, 37–38; James, 1997, s. 98–100). Descartes menade, att människor reagerar emotionellt på andra människor och deras gester, på konversationer, böcker de läser, vädret, musik, byggnader de vistas i, och tusen andra ting (James, 1997, s. 107–108). Vad gäller sinnesrörelser genererade av konstnärliga upplevelser menade Descartes att när affekterna endast orsakas av de märkliga episoder vi ser presenterade på scenen eller av andra liknande saker som inte kan göra oss skada på något sätt, så njuter vi av att försättas i alla sorters sinnesrörelser – till och med sorg och hat (1649, s. 27). Descartes teorier återspeglas i de teckningar som illustrerar Charles LeBrunns berömda föreläsning från 1668 (LeBrun, 1713; Montagu, 1994, s. 156–162). LeBrun var Ludvig XIV:s Förste Målare (*Premier Peintre*) och redogjorde i denna föreläsning för ett antal affekter samt de kroppsliga reaktioner och ansiktsuttryck som orsakades av dem och hur dessa kunde uttryckas i bild (Montagu, 1994).⁹ Föreläsningen blev mycket uppmärksam och utgavs upprepade gånger i flera versioner under 150 år efter LeBrunns död (Montagu, 1994, s. 175–187).

⁷ Här finns endast utrymme för en kort sammanfattning av detta område. För affekt inom 1600-talets filosofi, se James (1997), om synen på kropp och sensibilitet inom fransk 1600-talsfilosofi, se Koch (2008).

⁸ För Spinozas filosofi om affekt, se Deleuze (1988). För en diskussion om Hobbes respektive Malebranches affektfilosofi, se James (1997, s. 108–123, 126–136). Det mest omfattande verket om Kirchers tänkande är Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. Marburg, 1969. För en diskussion på svenska om musik och affekt i Kirchers *Musurgia universalis*, se Berglund (2008).

⁹ En engelsk översättning av denna föreläsning med LeBrunns illustrationer finns i Montagu (1994, s. 126–140).

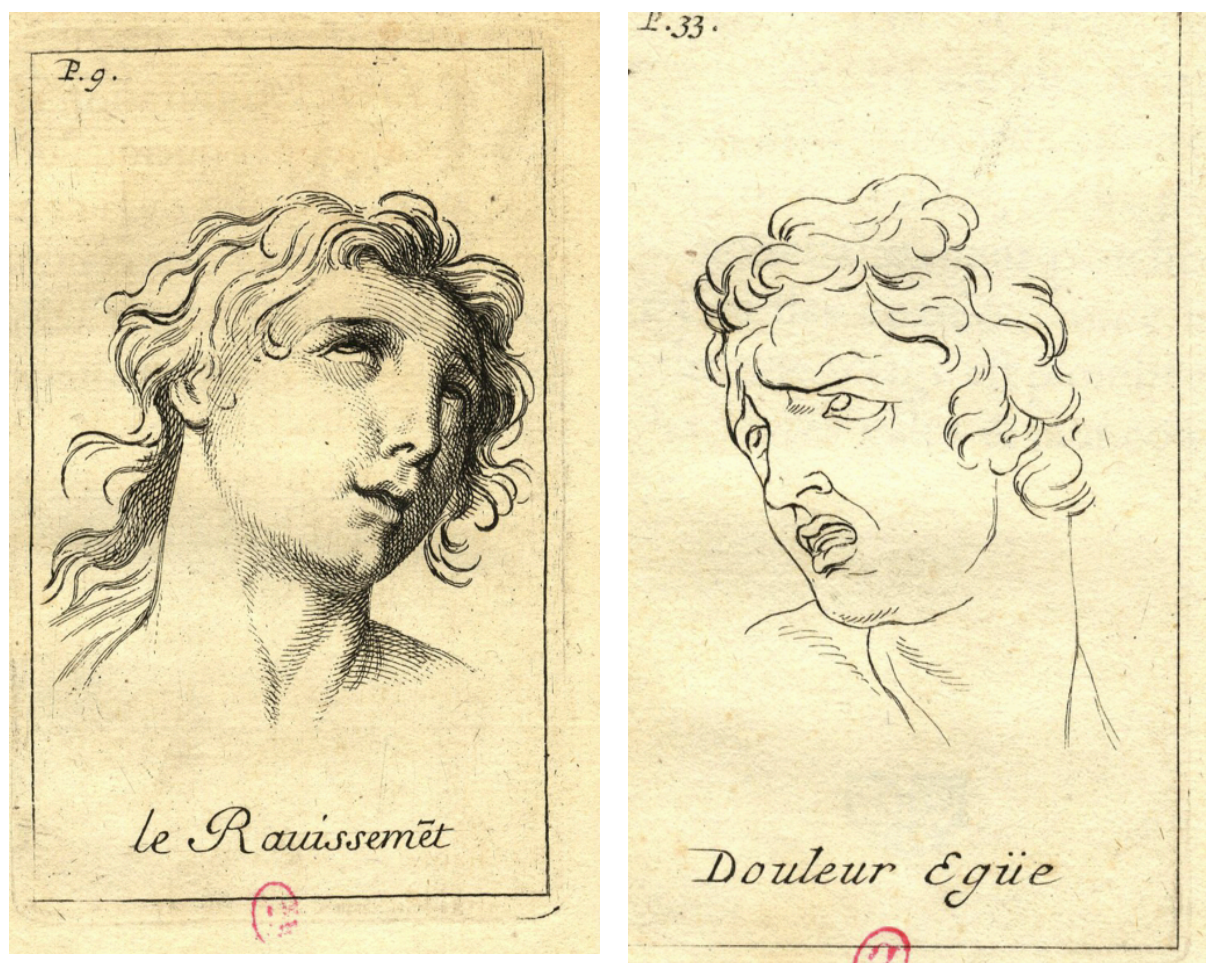


Bild 1. Två illustrationer ur LeBrun (1713): "Le Ravissement" (Hänförelse) och "Douleur Egüe [aiguë]" (Skarp smärta).

Vokalmusikens dominans under 1600-talet och det tidiga 1700-talet innebar att musikens affekter i regel styrdes av ett specifikt sammanhang eller en text. Enligt en ofta uttalad uppfattning bland 1600- och 1700-talens musiker och teoretiker var musikens uppgift att beröra lyssnarna, att försätta dem i skiftande affekter. Hur väl musiken fullgjorde denna uppgift utgjorde en del av dess värde och därmed ett kriterium för bedömningen av den (Mattheson, 1739, s. 138–139, 207–208, 292; Quantz, 1752, s. 81, 290, 291, 294, 316–317; Bach, 1753, s. 123). Under 1700-talets andra hälft kritiserades allt oftare uppfattningen att affekter såväl i musik som hos människor skulle vara möjliga att separera, definiera och artikulera (Hosler, 1981, s. 168–209). Ett konceptuellt estetiskt skifte ägde rum i riktning mot en inställning att musik skulle uttrycka individualiserade, dynamiska och privata känslor och upplevelser snarare än universella och identifierbara affekter. Denna förskjutning var en del i de omvälvande förändringar som utgjorde övergången från det tidiga 1700-talets estetik (ofta refererad till som mimetisk eller representativ) till den romantiska.¹⁰

Några exempel på hur ordet *Affect* används i tyskspråkig musiklitteratur från 1700-talet kan bidra till förståelsen av ordets innebörd. I 1700-talets tyskspråkiga lexikon uppträder *Affekt* och *Leidenschaft* som utbytbara termer (Scheer, 2014, s. 52). Johann Matthesons *Der vollkom-*

¹⁰ För en genomgång av 1700-talets estetiska uppfattningar i tyskspråkig diskussion med avseende på instrumentalmusik, se Hosler (1981). För ett mer filosofiskt perspektiv på 1700-talets estetiska skifte, se Neubauer (1986). Den tyska estetiska diskussionen under 1700-talets andra hälft behandlas även av Riley (2004) och Morrow (1997). För paralleller till nutida affektteori samt en diskussion belyst genom 1700-talets opera, se Grant (2020). För den romantiska musikestetiken, se Bonds (2006, särskilt s. 6–43).

mene Capellmeister (1739), Johann Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) och Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) använder *Affekt* och *Leidenschaft* utan betydelsedifferentiering.¹¹ Bach nämner affekter (*Affecte*) som sorgsenhet och glädje (1753, s. 122), raseri och ilska (1753, s. 118), samt sinnesrörelser (*Leidenschaften*) som sorgsenhet och oskuldsfullhet (1753, s. 54). Quantz talar om affekter (*Affecte*) som ömhet, sorg, glädje och ursinne (1752, s. 290).¹² Immanuel Kant differentierade mellan *Affekt* och *Leidenschaft*, men trots det användes termerna under det sena 1700-talet i dagligt bruk fortfarande ofta som utbytbara (Scheer, 2014). Heinrich Christoph Kochs *Lexikon* (1802, spalt 894) har en artikel med sökordet ”*Leidenschaft, Affect*” där dessa ord ges samma definition.¹³ Under senare delen av 1700-talet blev andra termer vanligare, som tyskans *Empfindung* (känsla, förmimelse), *Gefühl* (känsla) och *Stimmung* (stämning).¹⁴

Några 1600- och 1700-talsmusikers och teoretikers uttalanden om hur olika affekter kunde uttryckas i musik

Eftersom musikens roll ansågs vara att uppväcka olika affekter hos lyssnarna är det inte förvånande att det fanns ett stort intresse under 1600- och 1700-talen för hur musikens utformning kunde påverka vilka sinnesrörelser som uppfattades i och uppväcktes av den. I det följande diskuteras utsagor av teoretiker och musiker från denna tid om hur musik kan uttrycka specifika affekter, utsagor som ofta refereras till i 1900-talets diskussion om affektlära. Frågan är om dessa utsagor kan stödja en uppfattning att det under 1600- och det tidiga 1700-talet fanns en mer eller mindre allmän, statisk, närmast schematisk lära om hur musikaliska parametrar skulle användas för att objektivt kunna representera specifika affekter.

Thomas Morley förklarar att tonsättaren måste anpassa musiken till den text som skall uttryckas. Detta innebär, något förkortat, att komponera allvarlig musik till ett allvarligt ämne och glad musik till ett muntert tema. Halvtonssteg ska användas för att uttrycka klagan, men inte för ”hårdhet, grymhet eller liknande affekter” (1597, s. 177).

Kircher (1650, bok VII) behandlar utförligt musikens förmåga att representera, uppväcka och forma affekter. Boken diskuterar vad en tonsättare och kapellmästare skulle tänka på för att kunna uppväcka en given affekt genom musik (1650, kapitel 3), och går igenom ett flertal affekter som beskrivs med hjälp av olika musikexempel (1650, kapitel 6.).¹⁵ För att uttrycka smärta måste tonsättaren även använda sig av sina egna erfarenheter av denna affekt (1650, s. 600). Med syfte att komma åt nationella skillnader i hur affekter kunde representeras i musik skickade Kircher bibelcitat som illustrerade dessa sinnesrörelser till minst åtta av de mest framstående musikerna från olika länder för att låta dem tonsätta dem. Tyvärr hann dessa musiker enligt Kircher inte svara innan boken skulle tryckas (1650, kapitel 4.). Kircher tycks ha varit av uppfattningen att en systematisering av allt som rörde mer avancerad musik skulle vara önskvärd. Möjligen syftade han till en systematisk beskrivning av hur musik kunde representera olika affekter, men hans framställning i *Musurgia universalis* kan inte karaktäriseras som en fullbordad sådan. Enligt Berglund finns hos Kircher liksom hos andra samtida författare en

¹¹ Se även Thieme (1982, s. 162).

¹² Även andra ord som *Gemüths-Bewegungen* används av dessa författare.

¹³ Definitionen lyder: ”Varje livfull själslig reaktion, som just på grund av sin livfullhet är sammanbunden med en kännbar grad av nöje eller missnöje” (”Jede lebhaftere Wirksamkeit der Seele, die eben ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade von Vergnügen oder Mißvergnügen verbunden ist”). Denna översättning liksom övriga översättningar i artikeln är utförd av Tilman Skowronek.

¹⁴ För en distinktion mellan affekt och stämning, se Wallrup (2015, s. 156–160).

¹⁵ Kircher delar in affekterna i två grupper: fyra huvudaffekter (kärlek, smärta, glädje, sorg) och ”de andra affekterna” (indignation, beundran, berusning, förtvivlan, hopp).

ständig "betoning av det kroppsliga i samband med affekter och musikupplevelse" (2008, s. 100).

Enligt en av de antika retoriska premisser som var välkända under 1700-talet har "varje sinnesrörelse ... sitt eget naturliga ansiktsuttryck, ljud och gestik."¹⁶ Roger North är en av dem som ger uttryck för denna idé i sina essäer skrivna mellan 1695 och 1728. North menar att "musik är en sann liknelse av mänsklighetens alla tillstånd, handlingar, sinnesrörelser och affekter" (1959, s. 110).¹⁷ "En konstnär [tonsättare] ska tänka på vilka slags uttrycksmedel människor använder vid olika tillfällen, och låta sin melodi likna dessa så mycket som möjligt" (1959, s. 111).¹⁸ Därmed försätts åhöraren i det tillstånd som musiken representerar (1959, s. 110). North visar musikexempel i durtonarter som uttrycker glädje respektive beundran. Han förklarar att små terser alltid används för att uttrycka klagan, "ty alla de klagande toner som sörjande personer utbrister i skapar en sorts sjungande ljud som manifesterar sig i moll" (1959, s. 112).¹⁹

Filosofen Francis Hutcheson skrev på 1720-talet att det är tydligt att alla starkare sinnesrörelser (*passions*) påverkar den mänskliga rösten. Vi blir berörda av en melodi, antingen vokal eller instrumental, när vi urskiljer en likhet mellan den och ljudet av en mänsklig röst i en viss affekt. Melankoli, glädje, allvar eller tankfullhet uppväcks i oss genom en sorts sympati eller smitta (1973, s. 81).

Tanken att musiken skulle imitera kroppsliga uttryck karaktäristiska för en viss affekt för att uttrycka den uttrycks även i Frankrike. Enligt författaren och ledamoten i Franska akademien Jean-Baptiste Dubos imiterar musikern [tonsättaren] "röstens tonlägen, accenter, suckar och tonfall, det vill säga alla klanger med hjälp av vilka naturen själv uttrycker sina sinnesstämningar (*sentiments*) och affekter (*passions*)" för att beröra åhöraren (1719, s. 634–635).²⁰ Jean-Jacques Rousseau skriver om hur ord uttalas olika beroende på de affekter (*passions*) som inspirerar dem, och hur tonsättaren använder sig av dessa skillnader i uttal för att komponera sångstämman. Sorg och melankoli uttrycks med små intervall i de låga registren, och förtvivlan med snabba rörelser i stora intervall. Musikens puls (*mesure*) bör även spegla människors rörelser, som i sin tur återspeglar deras affekt (1768, s. 211, 213). Enligt denna teori representerar och uppväcker musik olika affekter genom att imitera människors yttre fysiska uttryck, både vokala uttryck som tonfall och tonläge samt kroppsrörelser, gester och kroppshållning (Hosler, 1981, s. 35, 44–47, 63–67).

Mattheson anser däremot att musik kan efterlikna affekternas inre, fysiska natur eller karakteristika (1739, s. 9–20, särskilt 16–17).²¹ Mattheson menar att

naturvetarna känner till hur det egentligen, fysiologiskt sett, förhåller sig med våra sinnesrörelser (*Gemüths-Bewegungen*), och att det är en stor fördel för tonsättaren om även han har en viss kunskap om det. Glädje uppfattar vi exempelvis genom en utvidgning av våra livsandar (*Lebens-Geister*). Därför är det förnuftigt och naturligt att uttrycka glädje med stora och allt större intervall. Vet man däremot att sorg är en sammandragning av sådana subtila kroppsdelar, så är det lätt att inse att de små och minsta intervallerna passar bäst för denna affekt (s. 16).²²

¹⁶ "Omnis motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum, et gestum." Cicero (55 f.Kr, LVII, s. 215).

¹⁷ "Musick is a true pantomime or resemblance of Humanity in all its states, actions, passions and affections."

¹⁸ "an artist is to consider what manner of expression men would use on certain[sic] occasions, and let his melody, as near as may be, resemble that."

¹⁹ "for all the crying tones of persons in sorrow, breaking out, make a sort of singing sound manifestly in flat notes."

²⁰ "Le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous les sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments & ses passions." Se även Hosler (1981, s. 45–46).

²¹ Se även Hosler (1981, s. 70–86).

²² "Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden körperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist. Da

Den tonsättare som ska uttrycka kärlek måste använda sig av sin egen erfarenhet. Den bästa modellen för sitt klangliga uttryck finner han i sig själv och sin egen sinnesrörelse. Den som inte har någon personlig erfarenhet av kärlek gör bäst i att inte ge sig på att komponera sådan musik (s. 16). För att gestalta de andra sinnesrörelserna, i synnerhet sorg, på ett naturligt sätt måste tonsättaren också i stor utsträckning känna dem själv (s. 17). Att uppväcka känslan av sorg i sig själv kunde emellertid få negativa konsekvenser. Mattheson skriver att ”eftersom denna tillfälliga sorgsenhet går starkt emot människans självbevarande” så är det nödvändigt att anstränga sig för att ”ta till sig denna sinnesrörelse utan att faktiskt känna den just då” (1739, s. 17).²³

Kunskaperna om känslornas fysionomi användes alltså enligt Mattheson inte schematiskt av en emotionellt distanserad tonsättare. Tonsättaren skulle använda sig av sina egna erfarenheter och försätta sig i den affekt som skulle uttryckas. För Mattheson var det inte tonsättarens spontana, privata känslor det var fråga om utan självuppväckta sinnesrörelser. Mattheson menar att för ett originellt och inspirerat skapande hjälper det ”om man uttryckligen försätter sig i en sinnesrörelse och liksom låter sig uppslukas av den, som om man verkligen vore andäktig, förälskad, arg, hånfull, ledsen, glad osv” (1739, s. 132).²⁴ För Mattheson är detta att vara berörd på ett ”ädlare sätt” (1739, s. 207–208). Mattheson anger även emotionella karaktäristika för olika danstyper samt kommenterar och ger rekommendationer vad gäller affekter i populära musikaliska former som sinfonia, concerto grosso och solosonat (1739, s. 224–231; 233–234). Dessa utgör dock inte anvisningar till tonsättare hur olika affekter kan representeras eller uttryckas. Mattheson använder termen *Affektenlehre* en gång vardera i *Critica Musica* (1725, s. 324), *Der Musicalische Patriot* (1728, s. 5) och *Capellmeister* (1739, s. 19). Som Buelow (1983, s. 397–400) visar, tycks Mattheson av sammanhanget att döma i samtliga dessa tre fall referera till dåtidens generella affektteori, inte till en teori om relationen mellan musik och affekt.²⁵

Johann Joachim Quantz skriver om affekter i musik från utövarens perspektiv i sin inflytelserika lärobok i musik och flöjtspel (1752, s. 116). Enligt honom ”måste utövaren kunna bedöma vilken sorts affekt varje musikalisk idé innehåller” och sträva efter att framkalla den i sig själv (1752, s. 107). Quantz anger några kännetecken med vilka utövaren för det mesta, men inte alltid, kan avgöra musikens sinnesrörelser. Satsbeteckningen indikerar satsens övergripande affekt. ”Durtonarter används vanligtvis för att uttrycka det glada, fräcka, allvarliga och sublimala, och molltonarter för det insmickrande, sorgliga och ömma” (s. 108).²⁶ Denna regel har undantag, därför måste man dessutom ta hjälp av kännetecknen såsom intervallernas storlek, artikulation, rytmik och harmonik. Quantz skriver, att ”det insmickrande, sorgmodiga och ömsinta uttrycks genom bundna, små intervall. Det glada och det käcka uttrycks däremot genom korta toner eller stora språng, samt genom lombardisk rytm. Punkterade och uthållna toner uttrycker det allvarliga och storslaget känslolösa, medan en blandning av längre toner (som en halv eller hel takt) och kortare uttrycker det praktfulla och upphöjda” (s. 108).²⁷

z.B. die Freude durch *Ausbreitung* unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch *weite* und *erweiterte* Intervalle ausdrücken könne. Weiss man hergegen, dass die Traurigkeit eine *Zusammenziehung* solcher subtilen Theile unsers Leibens ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschaft die *engen* und *engesten* Klang-Stuffen am fügichsten schicken.”

²³ Att en ”passiv” sinnesrörelse som sorg kunde orsaka fysiska problem beskrivs även av 1700-talsdramatikern Aaron Hill (Roach, 1993, s. 82).

²⁴ ”Wenn man sich eine Leidenschaft fest eindrückt, und sich gleichsam darin vertieft, als wäre man in der That andächtig, verliebt, zornig, hönisch, betrübt, erfreuet, u.s.w.”

²⁵ Denna artikel behandlar inte frågan huruvida Mattheson var i huvudsak influerad av Descartes teorier om känslornas fysiologi eller Kirchers eller någon amans. Detta diskuteras av Mirka (2014, s.10) och Wentz (2010, s. 65–67).

²⁶ ”Die harte Tonart wird gemeiniglich zu Ausdrückung des Lustigen, Frechen, Ernsthaften, und Erhabenen: die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen, und Zärtlichen gebraucht.”

²⁷ ”Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz gestossenen, oder in entferneten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche

Sinnesrörelserna kan även uppfattas ur dissonanserna (s. 108). I kapitlet om konsten att spela ett Allegro skriver Quantz att "munterhet (*Das Lustige*) framställs med korta toner" (åttondelar eller sextondelar, eller i alla breve även fjärdedelar) "som rör sig såväl språng- som stegvis" (s. 116). Det majestätiska framställs med punkterade toner, eller med långa toner under vilka de andra stämmorna rör sig snabbt, medan fräckhet framställs med lombardisk rytm (1752, s. 116). Dessa utsagor kan dock inte sägas utgöra en lära eller en uppsättning systematiska regler för hur affekter kunde utläsas ur musik. Quantz menar, att "för att spela ett Adagio väl måste man i så stor utsträckning som möjligt försätta sig i en lugn och sorgsen affekt, så att man framför musiken i samma sinnesstämning som tonsättaren komponerade den i" (1752, s. 138).²⁸

Christian Gottfried Krause ägnar det fjärde kapitlet i sin bok *Von der musikalischen Poesie* åt musikens affekter (1752, s. 68–102).²⁹ Han menar att musik berör oss på grund av den överensstämmelse som finns mellan de musikaliska vibrationerna och de naturliga spänningarna i örats vener (s. 79–81). Krause betonar musikens inneboende och omedelbara uttrycksfullhet. Det finns en enhetlighet mellan musik och affekter; musik kan uttrycka en viss sinnesrörelse genom en likhet med det kroppsspråk och de vokala uttryck som kännetecknar en person som upplever sinnesrörelsen (s. 90, 95–97, 101). "Stönande, darrande och avbrutna toner uttrycker fruktan och rädsla" skriver Krause (s. 95),³⁰ och glädje eller tillfredsställelse kan uttryckas genom "muntra, klara, fria toner och en ganska snabb, flödande musik" (s. 92).³¹ I en essä i Friedrich Wilhelm Marpurgs musiktidning *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* skriver Krause att "genialiteten och den affekt som kompositörerna uppväcker i sig gör oftast att de finner den sorts toner som är nödvändiga för att förverkliga sin intention. Men åtminstone en oerfaren kompositör vore betjänt av om det funnits en anvisning om vilka toner som skildrar varje särskild affekt. Att en snabb följd av konsonanta, skarpa toner låter glad, och en långsam rörelse av bundna och ibland dissonanta toner låter sorgsen, etc." (1758, III, s. 526, §9).³² Även Krause anser att tonsättaren ska framkalla den aktuella affekten i sig själv. Han skriver att "målarerna, poeten och musikern måste känna sorg när de ska skildra sorgsna ämnen eller skeenden" (1757, III, s. 36, §84).³³ Denna slags emotionella engagemang – att tonsättaren ska försätta sig själv i de sinnesrörelser som hen vill uttrycka – indikeras även av Bach (1753, s. 122).

Marpurg listar 27 sinnesrörelser med en definition av var och en samt en kort beskrivning av hur de kan återges i musik med hänsyn till tempo, karaktär, intervaller m.m. (1762, s. 273–276). Sedan skriver han att det vore givande om någon eller några musikkunniga (*Tonkünstler*) skulle samla in musikexempel "från början av detta sekel fram till idag" för att mer i detalj visa hur dessa olika sinnesrörelser kan uttryckas i musik, och därmed bekräfta reglerna. Syftet med en sådan exempelsamling vore dock inte att lägga fast hur affekter uttrycks i musik i minsta lilla

Figuren da die Punkte allezeit hinter der zweyten Noten stehen, aber, wird das Lustige und Freche ausgedrückt. Punctirte und anhaltende Noten drücken das Ernsthafte und Pathetische; die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Tacte unter die geschwinden, aber, das Prächtige und Erhabene aus."

²⁸ "Um nun ein Adagio gut zu spielen, muss man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und traurigen Affect setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemütsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzt hat."

²⁹ För en diskussion om Krauses estetik, se Hosler (1981, s. 96–113).

³⁰ "Ächzende, zitternde, abgebrochene Töne, drücken die Furcht und die Angst aus."

³¹ "muntere, klare, freye Töne, und mit einer fliessenden und etwas geschwinden Composition."

³² "Das Genie und der Affect, worein die Componisten sich setzen, macht zwar meistentheils, daß sie diejenige Art der Töne finden, welche zu ihrer jetzt vorhabenden Absicht nöthig sind. Es möchte aber doch wenigstens einem angehenden Componisten damit gedienet seyn, wenn man eine Anzeige der Töne hätte, welche jeden besondern Affect schildern. So soll die geschwinde Abwechslung wohl zusammenstimmender scharfen Tönen [sic!] lustig, und die langsame Abänderung gezogener und zuweilen übellautender Töne traurig klingen etc."

³³ "Der Mahler, der Poet und der Musicus müssen die Traurigkeit empfinden, wenn sie traurige Objecte darstellen wollen".

nyans; människorna är olika, säger Marpurg, och detta skulle bara leda till nonsens (*ungereimtes Zeug*) (1762, s. 278–279).

Tanken på ett system för hur olika affekter kunde representeras genom musik behöll sin attraktionskraft även under det senare 1700-talet. I en passage i Karl Philipp Moritz roman *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* ställs frågan hur det kommer sig att olika rytmer uttrycker specifika affekter. ”Vari ligger likheten mellan dessa tecken och det de betecknar? Den som finner svaret på denna fråga är i stånd att konstruera ett känslspråkets alfabet, som kunde användas till att komponera tusen härliga verk” (1786, s. 89).³⁴

Enligt Kochs lärobok i komposition finns det inte externa kriterier att förhålla sig till för att bedöma om en komposition är ett uttryck för en specifik affekt, bara smak och konstnärlig sensitivitet (1787, s. 129). I *Musikalisches Lexikon* tar Koch ändå upp vilka musikaliska medel som kan användas för att uttrycka olika sinnesrörelser (1802, s. 896–898). Sorgsna sinnesstämningar (*Empfindungen*) kräver ”en långsam rörelse, lägre tessitura, mer legato än korta, åtskilda toner,” dessutom många dissonanser som framhävs i framförandet samt en enkel rytmik (s. 897). Glada sinnesrörelser ”kännetecknas av muntra rörelser, högre tessitura, mer åtskilda än bundna toner samt större intervall snarare än stegvisa rörelser” (s. 897). En sublim affekt kräver ”en relativt långsam rörelse, en starkt markerad rytm och fler artikulerade än sammanbundna toner” (1802, s. 897).

Sammanfattningsvis kan konstateras att dessa musiker och teoretiker visar ett intresse för hur tonsättaren kunde uttrycka och återge definierbara affekter eller hur musikens affekter kan identifieras av utövaren. Även om framställningarna av hur specifika affekter kunde uttryckas i musik uppvisar likheter kan de dock inte sägas formulera någon schematisk, allmän doktrin om hur affekter skulle gestaltas musikaliskt.

Vad gäller termen affektlära (*Affektenlehre*) har jag inte funnit den använd i 1600- eller 1700-talets musikk Diskussion utöver vid de tre tillfällen i Matthesons *œuvre* som diskuterats ovan.³⁵ Teologen och musikteoretikern Gottfried Ephraim Scheibel (1721, s. 8) nämner läran om affekterna (*die Lehre von den Affecten*). Det framgår inte om han syftar på hur affekter kan uttryckas i musik eller den allmänna läran om affekterna, men det faktum att Scheibel refererar till och hade kontakt med Mattheson (Harasim, 2005) gör det andra alternativet mer troligt. Koch skriver om *die Lehre von den Affecten* i betydelsen en generell lära om affekter (1802, s. 894). Koch använder också termen *Theorie der Empfindungen* i denna ordagranna betydelse (1787, s. 99; 1802, s. 533–534).

Några av 1900-talets tolkningar av 1600-talets och det tidiga 1700-talets affektbegrepp och emotionella engagemang

För att förstå vilka missuppfattningar som kan uppstå vid användning av såväl termen affektlära som det svenska ordet affekt som motsvarighet till 1700-talstyskans *Affect* behövs en diskussion om hur engelskspråkig 1900-talslitteratur ibland har tolkat 1600- och det tidigare 1700-talets musikaliska affektbegrepp och utsagor om emotionellt engagemang. Manfred Bukofzer skriver att ”de så kallade ’passionerna’ (*passions*) som barockens musikteoretiker diskuterar inte ska förväxlas med våra känslor. De ska snarare beskrivas som en grupp typifierade och tämligen statiska mentala attityder, representerade av korresponderande figurer” (1939–40, s. 12). Några år senare menar Bukofzer, att känslor under 1600- och första hälften av 1700-talet klassificerades ”enligt en uppsättning av så kallade affekter (*affections*), var och en representerande ett mentalt tillstånd som i sig själv var statiskt” (1947, s. 5). Affekterna var enligt

³⁴ ”Worin liegt hier die Ähnlichkeit zwischen den Zeichen und der bezeichneten Sache? Wer das herausbringt, der ist im Stande ein Alphabet der Empfindungssprache zu verfertigen, woraus sich tausend herrliche Werke zusammen setzen lassen.”

³⁵ Se även Buelow (1983, s. 397).

Bukofzer "icke-psykologiska, statiska attityder och var därför särskilt lämpade för musikalisk representation" (1947, s. 389). Bukofzers hållning kan spåras hos Buelow, som skriver att barockens tonsättare utgick ifrån "ett rationaliserat koncept av emotioner (*emotions*) som kallades affekter (*affections*)" (1983, s. 396), och att ordet affekt (*affection*) "stod för ett idealiserat emotionellt tillstånd" (ibid.). Buelow (2001) hävdar att för musikteoretiker speciellt under 1600- och 1700-talen var affekterna (*the affects*) rationaliserade emotionella tillstånd eller passioner. Wilson, Buelow och Hoyt (2001) skriver om emotionella abstraktioner som kallades affekterna (*the affects*) och att en affekt (*affect*) består av ett rationaliserat emotionellt tillstånd eller passion. Även Bartel definierar 1600-talets och det tidiga 1700-talets affekt som ett rationaliserat emotionellt tillstånd (1997, s. 30, s. 31, fn 6).

Som Wentz (2010, s. 68) påpekar, kan definitionen "rationaliserade emotionella tillstånd eller passioner" misstolkas som att *Affect* i tysk musiklitteratur från 1700-talet inte refererar till - med Bukofzers ord - "våra" känslor, utan snarare till förnuftsmässigt upplevda intellektuella abstraktioner. Definitionerna "idealiserat emotionellt tillstånd" och "emotionell abstraktion" liksom Bukofzers "ickepsykologiska, statiska attityder" saknar stöd i 1700-talets källor och kan misstolkas som affektiva upplevelser utan fysisk komponent och kroppslig reaktion. Inte desto mindre lever denna slags definitioner vidare, exempelvis definierar Juslin (2019, s. 11) affekter ("*affects*") i 1600-talets och det tidiga 1700-talets musik som "idealiserade emotionella tillstånd". Även Maniates (1969, s. 124-126) sätt att göra skillnad mellan "specifika emotioner" (*specific emotions*) och "barockens affekter" (*Baroque affections*) samt hennes diskussion av "ett mer barockt koncept av statisk, abstrakt emotion" indikerar en uppfattning att 1600-talets och det tidiga 1700-talets affektbegrepp stod för något mer statiskt och abstrakt än nutida emotioner. Även Grant (2020, s. 14-15, 130) tycks vara av uppfattningen att den mimetiska estetiken under det tidigare 1700-talet hade mindre fokus på kroppslighet än den senare sensibilitetskulturen.

Som en parentes kan tilläggas att användningen av orden *affections*, *affects* respektive *passions* i denna engelskspråkiga litteratur inte tycks indikera några betydelskillnader. Under 1700-talet var i det engelska språket *passions* och *affections* de dominerande termerna för tillstånd som kärlek, fruktan, glädje och sorg, medan termen *emotions* ersatte *passions* och *affections* i perioden mellan cirka 1800 och cirka 1850 (Dixon, 2003, s. 4, 62). Lenneberg väljer att översätta 1700-talstyskans *Affect* med *affect*, trots att engelskspråkiga lexikon enligt honom betraktar användningen av detta ord som substantiv i betydelsen emotion (*emotion*) som obsolet. Lenneberg motiverar detta med att det har en förlaga i William J. Mitchells översättning av C.P.E. Bach's *Versuch* (1958, s. 49). Buelow tycks också tveka: i Buelow (1980) och Buelow (1983) används *Affection*, i Buelow (2001) *affect* och i Wilson, Buelow och Hoyt (2001) *Affect*. Buelow (2004) använder oftast *affect* samt ett fåtal gånger *affection* och *passion*, utan indikationer på någon åtskillnad. Neubauer (1986, s. 213 fn 3) skriver att han, trots att det har blivit brukligt att översätta tyskans *Affekten* med *affections*, föredrar att använda den ovanliga men mer bokstavliga termen *affects*, för att undvika de oönskade moderna konnotationerna av *affection*. Bartel (1997) väljer *affection*, vilket enligt honom är det som senare forskning har tenderat att föredra (s. 31, fn 6), medan van Elferen (2009) och Wallrup (2015) använder *affect*.

Även de idag använda engelska översättningarna av två av 1700-talets viktigaste läroböcker i musik uppvisar en tendens att göra alltför känslomässigt distanserade tolkningar av originalen. När Bach skriver att utövaren måste "dieselbe Leidenschaften *bey sich empfinden*, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung *hatte*" (1753, s. 122, min kursivering), översätter Mitchell det med att utövaren "*assumes the emotion which the composer intended in writing it*" (Bach, övers. 1949, s. 152). I Bachs text känner både utövaren och tonsättaren samma sinnesrörelse medan utövaren enligt översättningen förnimmer eller antar den emotion som tonsättaren avsåg att förmedla. Och när Bach (1753, s. 123) skriver om affekterna som musik kan uppväcka (*erregen*) översätts det i Bach (1949, s. 153) med "avbilda" (*portray*).

Samma tendens finns även i Reillys översättning av Quantz *Versuch* från 1966. I paragraf 16 i kapitlet "Om bra framförande generellt i sång och spel" skriver Quantz,

[...] man [der Ausführer eines Stückes] sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte *in einen* andern *Affect setzen* muss, *um sich* bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u.s.w. *stellen* zu können: welche *Verstellung* bey der Musik sehr nöthig ist (Quantz, 1752, s.108, min kursivering).

Översättningen lyder,

Hence you [the performer] must, so to speak, *adopt a different sentiment* at each bar, so that you can *imagine yourself* now melancholy, now gay, now serious &c. Such *dissembling* is most necessary in music (Quantz, övers. 1966, s. 126, min kursivering).

"In einen Affect setzen" innebär en mer kroppslig aktion än "adopt a sentiment", "um sich [...] stellen zu können" är mer fysiskt involverande än "imagine" och "Verstellung" har mindre klang av förfälskning än vad "dissembling" har. I paragraf 17 i kapitlet om alla ackompanjatörers plikter är Quantz formulering "in den Affect...zu setzen" (1752, s. 248) översatt med "counterfeit in himself the passion" (Quantz, övers. 1966, s. 273), vilket betyder 'att låtsas uppväcka sinnesrörelsen', inte 'att försätta sig i den', som Quantz skriver.

Just dessa två paragrafer hos Quantz har föranlett flera sentida författare till en negativ tolkning av Quantz syn på utövarens emotionella engagemang. Benestad skriver, "Quantz är på det klara med att musikern inte behöver befinna sig i det affektillstånd som musiken skall ange. Han måste lära att förstå sig, spela en roll, där han ger intryck av att vara i den riktiga affekten. En sådan förställning är helt nödvändig" (1978, s. 180). Även Burgess verkar vara av uppfattningen att Quantz rekommenderar musikern att presentera de yttre tecknen på inre känslor utan att faktiskt uppleva dem (2016, s. 254–260). Quantz behandlar emellertid utövarens emotionella förpliktelser vid sammanlagt sju tillfällen i sin bok. I fem av dessa är han tydlig med att utövaren skall sträva efter att försätta sig i musikens skiftande sinnesrörelser (s. 99, 107, 110, 116 och 138). I ett fall (s. 108, citerat ovan) glider han på målet, och i paragraf 17 i kapitlet om alla ackompanjatörers plikter som diskuteras ovan talar han om förställningskonsten (*die Verstellungskunst*), att försätta sig i den affekt som musiken kräver som i synnerhet den som vill bli en god ackompanjator måste vinnlägga sig om. Oavsett om man tolkar denna sista paragraf som en uppmaning till utövaren att simulera att hen är berörd, eller att aktivt föreställa sig musikens sinnesrörelser för att uppväcka dem i sig själv så blir den rimliga helhetsbedömningen av samtliga dessa utsagor att Quantz uppfattning är att utövaren ska vinnlägga sig om att uppväcka musikens affekter i sig själv (Bania och Skowroneck 2020, s. 195). Detta är även den tolkning som Arnold Schering gjorde (1907, s. 151–152).

Ibland har emotionellt engagemang i 1700-talets musikaliska praktik helt enkelt bestridits. Peter Kivy argumenterar för att Mattheson varken menade att musikens mål var att uppväcka specifika affekter i lyssnarna eller att tonsättaren själv skulle vara berörd under komponerandet (1984). Kivys främsta argument för uppfattningen att Mattheson, till skillnad från sina samtida kollegor, inte ansåg att musiken ska uppväcka specifika affekter i lyssnarna är att Mattheson inte skriver detta i sitt teoretiska kapitel i *Capellmeister*,³⁶ endast i andra kapitel (1984, s. 254–257, 260–265). Jag finner inte Kivys argumentation, att avsaknaden av denna uppmaning i just det teoretiska kapitlet skulle övertrumfa hans utsagor i andra delar av boken, övertygande. Vad gäller tonsättarens emotionella engagemang skriver Mattheson att "visserligen är det inte nödvändigt att en tonsättare, när han vill få ner en klagosång, ett sorgespel eller något dylikt på pappret, också börjar tjuta och gråta. Men det är absolut nödvändigt att han liksom tillåter sitt

³⁶ Del 1, kap. 3.

sinne och hjärta [att öppna sig för] den aktuella affekten" (1739, s. 108).³⁷ Kivy tolkar den sista delen av denna mening som "to remember and contemplate", och därmed att Mattheson inte hade en levande affekt ("emotion *in vivo*") i åtanke, utan endast en lugnt återkallad (1984, s. 258). Jag finner inte heller denna tolkning trovärdig.

Enligt Goehr, et al. (2001, II.5) var kravet att kompositören skulle genomsyras av känslan han uttryckte eller tilldelade musiken utslutet i 1600-talets och det tidiga 1700-talets tänkande. Som visats ovan var idén om en sådan praktik levande för åtminstone Mattheson och Krause.

Olika innebörder av ordet affekt

Enligt Runefelt (2001) var 'affekt' det vanligaste svenska ordet under stormaktstiden för det han kallar känslornas begreppsliga föregångare (s. 42, 72, f.n. 48). När biskop Jesper Swedberg skriver om lånord i *Schibboleth. Svenska språkets rynch och rynchighet* ger han som ett exempel "affect. Thet är nu brukeligare, än sinnets rörelse" (1716, s. 219). Två svenska 1700-talsöversättningar av tyska texter om musik använder 'affect' för att översätta tyskans *Affect*. Den ena är artikeln med sökordet "Affect" i Johan Fredrik Hallardts svenskspråkiga musiklexikon *Musikalisk Dictionnaire* som består av översatta utdrag ur det fjärde kapitlet i Christian Gottfried Krauses *Von der musikalischen Poesie* (Hallardt, n.d., s. 34–49).³⁸ Hallardt använder här orden "affect", "sinnesrörelse", "passion" och "känsla"³⁹ för Krauses *Affect*, *Leidenschaft*, *Gemüthsbewegung*, *Gemüthsbeschaffenheit* och *Empfindung*. Tyskans *Affect* översätts dock alltid med "affect". Den andra är den svenska översättningen av Quantz *Versuch* från 1783, där "sinnes rörelse" används för originalets *Leidenschaft* och "affect" för *Affect* (Quantz, övers. 1783, s. 93, 114). Under 1900-talet använder Dart/Bengtsson (1970), Eppstein (1975), Benestad (1978) och Forsblom (1985) svenskans "affekt" som motsvarighet till 1700-talstyskans *Affect*.

I 2000-talets musikforskning förekommer ordet "affekt" även med en annan innebörd, som utformats av senare tids affektteori. Ett exempel är Volgsten (2018), som beskriver "affekt" som en emotionell term vars innebörd inte ska förväxlas med 1600-talets och det tidiga 1700-talets. En affekt är ofta kontinuerligt föränderlig och, till skillnad från en emotion, inte "riktad" mot något särskilt fenomen eller objekt" (s. 55). Nutida affektteoretiker ger termen något varierande betydelser, men ofta framhålls att det är något som inte är representativt och inte heller diskursivt. Psykologen Silvan Tomkins – vars teorier har haft stor betydelse för framväxten av samtidens affektteori – betonar kroppsliga reaktioner och sensationer utlösta av känslor (Tomkins och Izard, 1965, s. vii). I en tradition inspirerad av filosofen Gilles Deleuze används affekt (eng. *affect*) för ett förmedvetet tillstånd: en autonom intensitet som föregår den medvetna känslan och perceptionen, en transformativ kraft som inte är personlig och därmed inte kan betecknas språkligt (Massumi, 1995; Thompson och Biddle, 2013, s. 6–7). Förekomsten av dessa olika betydelser innebär en risk för missförstånd som dock kan avväjas genom klargöranden, eller genom att betydelsen tydligt framgår av sammanhanget.

³⁷ "Zwar ist das keine Nothwendigkeit, dass ein musicalischer Setzer, wenn er z.B. ein Klage Lied, ein Trauer-Stück, oder dergleichen zu Papier bringen will, auch dabey zu heulen und zu weinen anfänge: doch ist unumgänglich nötig, dass er sein Gemüth und Herz gewisser maassen dem vorhabenden Affect einräume."

³⁸ Lexikonet publicerades aldrig; det påbörjades 1772 eller 1773 och avslutades 1776, men kompletterades fram till 1781 (Norlind, 1938, s. 109).

³⁹ Ibland stavat 'kiänsla' eller 'kiensla'.

De senaste decenniernas diskussion om affektlära i betydelsen en doktrin om hur affekter kan uttryckas i musik

Sedan 1980-talet har termen ”affektlära” i dess musikteoretiska innebörd problematiserats och diskuterats. Hosler (1981, s. 282, fn 43) menar att det hade varit bättre att använda ordet affektlära i den bokstavliga, generella betydelse som Mattheson gjorde, men väljer ändå den enligt honom mer komplexa, senare innebörden. Buelow (1983) är av uppfattningen att Matthesons utsagor om hur affekter kan uttryckas i musik under 1900-talet har beskrivits som mer allmängiltiga, systematiska och heltäckande än de är (s. 402–403). Han ställer frågan hur en viss musikalisk praktik kunde ha varit känd bland tonsättare som en generell princip utan förekomsten av en allmänt vedertagen terminologi (1983, s. 397–400). Wilson, Buelow och Hoyt (2001) skriver att ”nyare forskning tydligt visat att det aldrig existerade ett koncept av stereotypa musikaliska figurer med specifika affektiva konnotationer i barocktonsättarens huvud eller i teoretiska förklaringar.” Trots kritiken har den under 1900-talet konstruerade innebörden levt kvar. Neubauer (1986) är enig med Buelow om att 1600- och 1700-talens idéer kring affekter i musik aldrig utkristalliserades till en affektlära (s. 42), och att Mattheson och hans kollegors ”inkonsekventa och vaga kategorier inte konstituerade en doktrin” (1986, s. 56–57). Trots detta hävdar han att Mattheson säkert ändå trodde på möjligheten av en affektlära i betydelsen en lära om relationen mellan musikaliska affekter och parametrar som tonarter, intervall, stilar, taktarter och rytm (1986, s. 53), och beskriver 1700-talets musikaliska affektteorier som ”troligen den mest samstämmiga ansträngningen i historien att konstruera ett objektivi affektlexikon inom en konstform” (1986, s. 58). I *The Cambridge history of eighteenth-century music* (Schroeder, 2009, s. 187–188) liksom i Juslin (2019, s. 11) tillskrivs 1600- och 1700-talen en affektlära med den under 1900-talet uppkomna innebörden. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* ger termen ”affektlära” (använd i musikaliska sammanhang) betydelsen att genom musikaliska medel och tekniker imitera, återge eller påverka affekter (Krämer, 1992, spalt 249). Det svenska allmänna uppslagsverket *Nationalencyklopedin* har en artikel med sökordet ”affektlära” där termen ges betydelsen en systematisk lära om hur affekter kunde uttryckas i musik (Affektlära). I den senaste utgåvan av det tyska musiklexikonet *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* finns till skillnad från i tidigare utgåvorna artikel med sökordet ”Affektenlehre” (*MGG Online*).⁴⁰ I artikeln med rubriken ”Affekt” skriver Werner Braun att begreppet ”affektlära” visserligen ibland har missbrukats, men att Kircher i *Musurgia universalis* lade fram en utförligt förklarad affektlära (Braun, 1994, s. 40). *Grove Music Online* har en artikel med titeln ”Affects, theory of the (Ger. *Affektenlehre*)”, dock utan att hävda att en enhetlig affektlära var etablerad bland 1600- eller 1700-talets teoretiker (Buelow, 2001).

Isabella van Elferen (2009) diskuterar konventioner som konstituerar 1600-talets och det tidiga 1700-talets musikaliska affektiva uttryck utan att använda termen ”affektlära”. Hon menar att anvisningarna av bland andra Mattheson inte är så detaljerade ”att de kan tolkas som auktoritativa instruktioner” (s. 77). Hon förordar att frågan ”om det fanns en så kallad affektlära, och i vilken utsträckning den i så fall tvingade in 1600-talets och det tidiga 1700-talets komponerande i en estetisk tvångströja” omformuleras och utvidgas till frågor om 1600-talets och det tidiga 1700-talets syn på affekt i relation till periodens kulturella och estetiska konventioner (2009, s. 77). Grant (2020) föreslår däremot en rehabilitering av termen *Affektenlehre*. Han menar att termen borde användas för att ”beskriva den breda, röriga och motsägelsefulla utveckling i 1700-talets intellektuella historia som omger musik och affekt” (s. 47). Grant ger idén att musik kunde använda sig av formmässiga konventioner för att beteckna och uppväcka specifika affekter namnet ”mimetisk *Affektenlehre*” (s. 29). Den estetik som

⁴⁰ Tidigare artiklar med sökordet *Affektenlehre* är t.ex. Serauky (1949–1951).

växte fram under 1700-talets andra hälft och som nådde sitt slutliga stadium med E.T.A. Hoffmanns recension från 1810 av Beethovens femte symfoni benämner han "stämmings-*Affektenlehre*" ("attunement *Affektenlehre*", s. 108–130). I båda fallen ges *Affektenlehre* den under 1900-talet etablerade innebörden av en lära om relationen mellan musik och affekt. Benägenheten att vilja behålla termen affektlära i diskussioner om 1600- och 1700-talens musik gör frågan om vilka eventuella missuppfattningar som en sådan användning kan ge upphov till relevant.

Slutdiskussion

Denna artikel har undersökt möjliga missuppfattningar relaterade till användandet av termerna "affektlära" och "affekt" i diskussioner om 1600- och 1700-talens musik. Den har visat att det svenska ordet "affekt" har varit i bruk under flera århundraden och använts i 1700-talsöversättningar som motsvarighet till tyskans *Affect*. I dagens musikforskning används ordet med två något olika innebörder. Vad gäller "affektlära" (ty. *Affektenlehre*, eng. *doctrine of the affections* eller *theory of the affections*) tycks denna term inte ha använts under 1600- och 1700-talen för att beskriva hur olika affekter kan uttryckas i musik, utan endast för universell affektteori. Det fanns inte heller vad som kan beskrivas som ett enhetligt schematiskt system eller en utvecklad, allmän lära för hur olika affekter kunde uttryckas i musik. Trots att forskarna tycks eniga om att 1600- och 1700-talens idéer kring musikens affekter aldrig utkristalliserades till en systematisk doktrin med stereotypa musikaliska figurer som hade specifika affektiva konnotationer, har användningen av ordet "affektlära" i denna under 1900-talet konstruerade betydelse levt kvar.

Artikels granskning av ordval och översättningar skulle kunna uppfattas som detaljkritik. Men hur vi tolkar 1600- och 1700-talens utsagor om affekt och emotionellt engagemang har betydelse för hur vi uppfattar periodens musikediskussion, estetik och inte minst musik. Runt mitten av 1700-talet uppmanades musiker att försätta sig själva i de affekter de ville uttrycka. Med en förståelse av innebörden i 1700-talets affektiva uppmaningar kan dagens musiker också försöka realisera dem, vilket påverkar det affektiva uttrycket i framföranden (Bania och Skowronek, 2020). Denna artikel har visat att såväl affektbegreppet som utsagor om emotionellt engagemang i periodens musikaliska praktik ibland har tolkats som mer abstrakta och emotionellt distanserade än vad källorna stöder. Här finns inte utrymme att närmare diskutera varför det emotionella engagemanget i 1700-talets musikaliska praktik ibland tonades ner under 1900-talet, men en anledning kan vara en konstruerad dikotomi mellan upplysningstidens rationalism och romantikens musikestetik, kombinerad med en uppfattning att den senare betonade känslan på bekostnad av förnuftet (Hosler, 1981, s. xviii; Bonds, 1991, s. 176).⁴¹ En konsekvens kan då bli att emotionellt engagemang ses som något som inte kännetecknar det tidigare 1700-talets musikestetik.

Relationen mellan musik och affekter var under 1600-talet och det tidiga 1700-talet föremål för en rik och mångfacetterad diskussion. Periodens musikteoretiker utvecklade flera teorier om hur musik kunde återspegla eller uppväcka olika affekter i människor. Bland dem fanns teorier som hävdade likheter mellan musik och såväl yttre som inre kroppsliga reaktioner. Åtminstone tre av dessa teorier har – från delvis annorlunda utgångspunkter och med något annan utformning – fått en renässans under de senaste decennierna. Idén att musik kan uppfattas som ett uttryck för en viss emotion när den liknar de yttre fysiska uttryck som karakteriserar emotionen i fråga har diskuterats av filosofer som Stephen Davies och Peter Kivy (Kivy, 1989, del 1; Davies, 1994, s. 228–267; Young, 2012). Hutchesons tanke att musik kan beröra genom emotionell smitta förespråkas idag inom såväl psykologi som filosofi (Davies 2013; Juslin, 2019, s. 287–302). Tankefiguren om sympatisk resonans mellan musikalisk

⁴¹ För ett exempel på det sistnämnda, se *Nationalencyklopedin*, art. "Romantik".

vibration och människans inre, som framställs av Krause och andra 1700-talsteoretiker, har paralleller i nutida affektteori (Grosz, 2008, Grant 2020, särskilt s. 116–118, 134).

Det nyuppväckta forskningsintresset för affekt har gett oss en större förståelse för betydelsen av affekt för både människor och sociala strukturer. De koncept och teoretiska ramverk som utvecklats under senare tid kan ge oss nya sätt att tänka kring och erhålla kunskap om äldre tiders affektiva relationer och förhållningssätt. Ahern (2017) ställer frågan om hur de nutida affektteoretiska termerna och ramverken kan hjälpa oss att bättre förstå 1700-talets sensibilitetskultur. Han behandlar likheter mellan 1700-talets estetik och dagens affektteori och visar hur kunskap om 1700-talets tänkande kring affekt kan bidra till nutida affektteori. Detsamma gör Grant (2020) i sitt värdefulla bidrag till forskningen om musik och affekt, där han visar hur framväxten av nutida affektteori kan ses som en pendang till 1700-talets skifte inom estetisk teori. Liksom Ahern skärskådar och kritiserar Grant dynamiken i dagens affektteori mot en bakgrund av 1700-talets sensibilitetskultur. Grant frågar retoriskt vad som skulle ske om historiska perspektiv och teori skulle integreras i dagens affektdiskussioner. Det finns således flera anledningar att tala mer om affekter i 1600-talets och det tidiga 1700-talets musik och framföranden av densamma.

Att använda termen affektlära för 1600- och 1700-talens teorier om musik och affekt riskerar att leda till missförståndet att termen användes i den betydelsen under perioden. Det kan också leda till missuppfattningen att det under 1600- och det tidiga 1700-talet skulle ha funnits en allmän, systematisk, schematisk lära om hur affekter skulle representeras i musik. Detta kan i sin tur indikera att det tidiga 1700-talets tonsättare och musiker skulle varit mindre känslomässigt engagerade än vad som stöds i källorna. Att som Grant (2020) använda termen på ett nytt sätt och med ett utvidgat, tudelat begreppsnehåll öppnar nya vägar att tänka kring 1700-talets estetiska affektiva skifte. Risker att förmedla föreställningen att termen affektlära användes under 1700-talet för teorier om relationen mellan musik och affekter kvarstår dock, liksom risken för missuppfattningen att musikestetiken under det tidiga 1700-talet hade mindre fokus på kroppslighet än senare under samma århundrade. Det faktum att termen affekt hade en annan innebörd under 1600-talet och det tidiga 1700-talet än i nutida affektteori innebär en risk för missförstånd. Att använda det svenska ordet ”affekt” som motsvarighet till 1700-talstyskans *Affect* kan även leda till en missuppfattning att termen står för ett mer idealiserat, rationellt och abstrakt emotionellt tillstånd än vad källorna stöder.

Denna artikel använder ordet ”affekt” ett fåtal gånger i den nutida affektteoretiska betydelsen och ett flertal gånger som motsvarighet till 1700-talstyskans *Affect* och *Leidenschaft*.¹² Det är min ambition att de två skilda innebörderna ska framgå av sammanhanget. Artikeln visar att affekter under 1600- och det tidiga 1700-talet betraktades som medvetna och definierbara, men därför inte förnuftsmässiga eller mindre kroppsliga emotionella tillstånd än under senare delen av 1700-talet. Det är min uppfattning att sådana tydliggöranden kan reducera risken för oönskade konnotationer av ett idealiserat, abstrakt begrepp vid en användning av ordet ”affekt” på svenska i diskussioner om 1600- och 1700-talens affekter i musik och musikutövning.

* * *

Denna artikel har tillkommit med stöd från Vetenskapsrådet genom projektet ”Retoriska och romantiska affektiva strategier i musikaliska framföranden”, diarienummer 2018-01942. Jag vill uttrycka ett stort tack till Tilman Skowroneck för värdefull hjälp och synpunkter, till Mattias Lundberg för hjälp med tolkning av Hallardts Musicalisk Dictionnaire och till redaktionen för denna tidskrift samt de tre anonyma granskarna för ett stort antal värdefulla synpunkter och ändringsförslag.

¹² Ordet ”sinnesrörelse” används som utbytbar term i den senare betydelsen.

Referenser

Affektlära. *Nationalencyklopedin*.

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/affektlära> [åtkomstdatum 26 november 2019].

Ahern, S., 2017. Nothing more than feelings? Affect theory reads the age of sensibility. *The Eighteenth Century*, 58 (3), s. 281–295.

Apel, W., red., 1969. *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press. 2. uppl., reviderad och utökad. Sökord "Affections, doctrine of".

Bach, C.P.E., 1753. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, del 1. Berlin.

Bach, C.P.E., 1753/1949. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Översatt av W.J. Mitchell som *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. London: Eulenburg Books.

Bania, M., och Skowronek, T., 2020. Affective practices in mid-18th-century German music-making. Reflections on C. P. E. Bach's advice to performers. *Early Music*, 48 (2), s. 193–203.

Bartel, D., 1997. *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Berglund, L., 2008. De musica pathetica. Diskussionen om musik och affekt i Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*. I: P. Gillgren, red. *Själens uttryck. Passion, dygd och andakt – samspel mellan själ och kropp i 1600-talets människosyn*. Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, s. 90–107.

Benestad, F., 1978. *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Lund: Studentlitteratur.

Bonds, M., 1991. *Wordless rhetoric. Musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge: Harvard University Press.

Bonds, M., 2006. *Music as thought. Listening to the symphony in the age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press.

Braun, W., 1994. Affekt. I: F. Blume och L. Finscher, red., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, s. 31–42.

Buelow, G., 1980. Affections, doctrine of the (Ger. *Affektenlehre*). I: S. Sadie, red. *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan Publishers, s. 135–136.

Buelow, G., 1983. Mattheson and the *Affektenlehre*. I: G. Buelow och H. J. Marx, red., *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 393–407.

Buelow, G., 2001. Affects, theory of the. I: *Grove music online*. Tillgänglig genom: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.ub.gu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253> [åtkomstdatum 5 juni 2020].

Buelow, G., 2004. *A history of baroque music. Music in the seventeenth and first half of the eighteenth centuries*. Indiana University Press.

Bukofzer, M., 1939–40. Allegory in baroque music. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3 (1/2), s. 1–21.

Bukofzer, M., 1947. *Music in the baroque era*. New York: W.W. Norton & Company.

Burgess, G., 2016. To Kindle the Heart. I: B. Haynes and G. Burgess, red. *The pathetic musician. Moving the audience in the age of eloquence*. [e-bok] Tillgänglig genom: Oxford Scholarship – Oxford University Press: Music: <https://www-oxfordscholarship-com.ezproxy.ub.gu.se> [åtkomstdatum 2 september 2019].

Cicero, 55 f.Kr. *De Oratore*, del 3. Tillgänglig genom: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml> [åtkomstdatum 2 september 2019].

Dammann, R., 1984. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber-Verlag.

Dart, T., rev. I. Bengtsson, 1970. *Musikalisk praxis: från senmedeltid till wienklassicism*. Stockholm: Natur och Kultur.

- Davies, S., 1994. *Musical meaning and expression*. Ithaca och London: Cornell University Press.
- Davies, S., 2013. Music-to-listener emotional contagion. I: Cochrane et al., red. *The emotional power of music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression and social control*. Oxford Scholarship Online. Tillgänglig genom: <https://oxford-universitypressscholarship-com.ezproxy.ub.gu.se/view/10.1093/acprof:oso/9780199654888.001.0001/acprof-9780199654888-chapter-13> [åtkomstdatum 5 juni 2020].
- Deleuze, G., 1988. *Spinoza. Practical philosophy*. San Francisco: City Lights Books.
- Descartes, R., 1649. *Passions of the soul*. Översatt av Jonathan Bennett, 2017. Tillgänglig genom <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1649part1.pdf>, <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1649part2.pdf> [åtkomstdatum 2 september 2019]. Original 1649: *Les passions de l'âme*. Tillgänglig genom http://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/les_passions_de_l_ame.pdf [åtkomstdatum 22 februari 2021].
- Dixon, T., 2003. *From passions to emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donington, R., 1979. *The interpretation of early music*. London: Faber & Faber.
- Dubos, J.B., 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Volume 1, Paris. Tillgänglig genom <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62699556/f648.item.r=accens> [åtkomstdatum 2 september 2019].
- Elferen, I. van, 2009. *Mystical love in the German baroque. Theology, poetry, music*. Lanham, Md. Scarecrow Press.
- Eppstein, H., 1975. Affektlära. I: H. Åstrand, red., *Sohlmans musiklexikon*, band 1. Stockholm: Sohlmans förlag.
- Forsblom, E., 1985. *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Goehr, L., Sparshott, F., Bowie, A., och Davies, S., 2001. Philosophy of music. I: *Grove music online*. Tillgänglig genom: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052965> [åtkomstdatum 5 juni 2020].
- Goldschmidt, H., 1915. *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*. Faksimil 1968. Hildesheim: Georg Olms förlag.
- Grant, R., 2020. *Peculiar attunements. How affect theory turned musical*. New York: Fordham University Press.
- Grosz, E., 2008. *Chaos, territory, art. Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Hallardt, J.F., *Musicalisk Dictionnaire*. Manuskript. Handskrift 30-32. Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm.
- Harasim, C., 2005. Scheibel, Gottfried Ephraim. I: L. Lütteken, red., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Tillgänglig genom: <https://www-mgg-online-com.ezproxy.ub.gu.se/article?id=mgg11475&v=1.0&rs=mgg11475&q=G.%20E.%20Scheibel%20> [åtkomstdatum 28 maj 2020].
- Hosler, B., 1981. *Changing aesthetic views of instrumental music in 18th-century Germany*. UMI Research Press.
- Hutcheson, F., 1725/1726/1729/1738, *An inquiry concerning beauty, order, haraguy, design*. Ny utgåva av P. Kivy, 1973. Haag: Martinus Nijhoff.
- James, S., 1997. *Passion and action. The emotions in seventeenth-century philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Juslin, P., 2019. *Musical emotions explained*. Oxford: Oxford University Press.
- Kircher, A., 1650. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni* bok VII, kapitel 6. I. Översatt av Günter Scheibel, 2017. Revision: Jacob Langeloh med medarbete av Frank Böhling, utgiven av Markus Engelhardt och Christoph Hust. [e-bok] Tillgänglig genom: <https://www.hmt->

- leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite/content_710005/D_A07.pdf [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Kivy, P., 1984. Mattheson as philosopher of art. *The Musical Quarterly*, 70 (2), s. 248–265.
- Kivy, P., 1989. *Sound sentiment. An essay on the musical emotions*. Philadelphia: Temple University press.
- Koch, E.R., 2008. *The aesthetic body. Passion, sensibility and corporeality in seventeenth-century France*. Newark: University of Delaware Press.
- Koch, H.Ch., 1802. *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere. Tillgänglig genom: <https://imslp.org> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Koch, H.Ch., 1787. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, bd II. Faksimil, 1969. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Krause, Ch.G., 1752. *Von der musikalischen Poesie*. Berlin: Johann Fridrich Boss. Tillgänglig genom: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10598842_00001.html [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Krause, Ch.G., 1757. Vermischte Gedanken. I: W.F. Marburg, red., *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Band III. Erstes Stück*. Berlin: Gottlieb August Lange. Tillgänglig genom: <https://imslp.org> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Krause, Ch.G., 1758. Vermischte Gedanken. I: W.F. Marburg, red., *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Band III. Sechstes Stück*. Berlin: Gottlieb August Lange, sid. 523–543. Tillgänglig genom: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik Bd.3.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Historisch-Kritische_Beyträge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.3.pdf) [åtkomstdatum 22 november 2020].
- Krämer, J., 1992. Affektenlehre. I: G. Ueding, red., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer. Sp. 218–253.
- LeBrun, Charles, 1713. *Conférence de Monsieur Le Brun, Premier Peintre du Roi de France, Chancelier & Directeur de l'Academie de Peinture & Sculpture, sur l'expression générale et particulière des passions*. Amsterdam: Bernard Picart. Tillgänglig genom <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/19946/?offset=#page=1&viewer=picture&o=download&n=0&q=> [åtkomstdatum 27 maj 2021].
- Lenneberg, H., 1958. Johann Mattheson on affect and rhetoric in music. *Journal of Music Theory*, 2 (1), s. 47–84. Duke University Press.
- Maniates, M.R., 1969. "Sonate, que me veux-tu?" the enigma of French musical aesthetics in the 18th century. *Current Musicology*, 0 (9), s.117–140.
- Marpurg, W.F., 1763. *Kritische Briefe über die Tonkunst*, bd 2, brev 99 och 100 (1762). Berlin: Birnstiel. Tillgänglig genom: <https://imslp.org> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Massumi, B., 1995. The autonomy of affect. I: *Cultural Critique*, No. 31, The Politics of Systems and Environments, Del II (höst), s. 83–109.
- Mattheson, J., 1725. *Critica musica*. Hamburg: Wiering. Tillgänglig genom: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527428_00344.html?zoom=0.55 [åtkomstdatum 5 december 2020].
- Mattheson, J., 1728. *Der Musicalische Patriot*. Hamburg. Tillgänglig genom: <https://imslp.org> [åtkomstdatum 29 maj 2021].
- Mattheson, J., 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Faksimil 1954/1991. Kassel: Bärenreiter.
- Meyer, R., 2003. Introduction: The problem of the passions. I R. Meyer, red. *Representing the passions*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- MGG Online* (1994–). Tillgänglig genom: <https://www.mgg-online.com/> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Mirka, D., 2014. Introduction. I: *Oxford handbook of topic theory*. Oxford University Press. [e-bok] Tillgänglig genom: <https://www-oxfordhandbooks-com.ezproxy.ub.gu.se/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001/oxfordhb-9780199841578> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].

- Montagu, J., 1994. *The expression of the passions: the origins and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven: Yale University Press.
- Moritz, K.Ph., 1786. *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*. Utgiven av M. Wagner-Egelhaaf, 2001. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Morley, T., 1597. *Plaine and easie introduction to practicall musicke*. London: Peter Short. Tillgänglig genom: <https://imslp.org> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Morrow, M., 1997. *German music criticism in the late eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neubauer, J., 1986. *The emancipation of music from language. Departure from mimesis in 18th-century aesthetics*. New Haven & London: Yale University Press.
- Norlind, T., 1938. Johan Fredrik Hallardt och svensk musiklexikografi. *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 20, s. 99–130.
- North, R., 1959. *Roger North on music: being a selection from his essays written during the years c. 1695–1728*. Utgiven av J. Wilson. London: Novello.
- Quantz, J.J., 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Faksimil 1983. Neubrandenburg: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Quantz, J.J., 1783. *Johan Joachim Quantzens En öfning at spela Fleute Traversiere. År 1752. Öfversatt år 1783*. [manuskript] Skara Läroverks Musikaliedeposition. Sk 308. Skara: Stifts- och landsbiblioteket.
- Quantz, J.J., 1752/1966. *On playing the flute*. Översatt av E.R. Reilly. London: Faber & Faber.
- Riley, M., 2004. *Musical listening in the German Enlightenment. Attention, wonder and astonishment*. Ashgate Publishing.
- Roach, J., 1993. *The player's passion*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Romantik. *Nationalencyklopedin*.
<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/romantik> [åtkomstdatum 23 november 2020].
- Rousseau, J.J., 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne. Tillgänglig genom: <https://imslp.org> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Runefelt, L., 2001. *Hushållningens dygder. Affektlära, hushållningslära och ekonomiskt tänkande under svensk stormaktstid*. Stockholm: Almqvist och Wiksell International.
- Scheer, M., 2014. Topographies of emotion. I: U. Frevert, red. *Emotional lexicons. Continuity and change in the vocabulary of feeling 1700–2000*. Oxford: Oxford University Press. [e-bok] Tillgänglig genom: <https://www.oxfordscholarship-com.ezproxy.ub.gu.se/view/10.1093/acprof:oso/9780199655731.001.0001/acprof-9780199655731> [åtkomstdatum 22 augusti 2019].
- Scheibel, G.E., 1721. *Zufällige Gedanken von der Kirchen-Music*. Frankfurt/Leipzig: hos författaren.
- Schering, A., 1907. Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung. I: K.M. Komma, red. 1974. *Vom Wesen der Musik: ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering*. Stuttgart: K.F. Koehler Verlag, s. 135–156.
- Schroeder, D., 2009. Listening, thinking and writing. I: S.P. Keefe, *The Cambridge history of eighteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Serauky, W., 1949–1951. Affektenlehre. I: F. Blume, red., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, bd 1, sp. 113–121.
- Steblyn, R., 2002. *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*. Rochester: University of Rochester Press
- Swedberg, J., 1716. *Schibboleth. Swenska språkets rycht och richtighet*. Tryckt hos sal. Kiellbergs änckio.

- Thieme, U., 1982/1983. Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock – Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie. I: *Tibía*, del 1 3/82, s. 161–168; del 2, 1/83, s. 241–245; del 3 2/83, s. 325–334.
- Thompson, M., och Biddle, I., 2013. Introduction. Somewhere between the signifying and the sublime. I: M. Thompson och I. Biddle, *Sound, music, affect. Theorizing sonic experience*. London: Bloomsbury Academic.
- Tomkins, S., och Izard, C.E., red., 1965. *Affect, cognition, personality. Empirical studies*. New York: Springer Publishing Company.
- Volgsten, U., 2018. Affekt, minne och identifikation. Om makten över musikens makt. I J. Björkman och A. Jarrick, red. *Musikens makt*. Makadam förlag.
- Wallrup, E., 2015. *Being musically attuned. The act of listening to music*. Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Wentz, J., 2010. *The relationship between gesture, affect and rhythmic freedom in the performance of French tragic opera from Lully to Rameau*. Ph.D. Leiden University.
- Wilson, B., Buelow, G., och Hoyt, P., 2001. Rhetoric and music. I *Grove music online*. Tillgänglig genom: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.ub.gu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166> [åtkomstdatum 5 juni 2020].
- Young, J.O., 2012. Resemblance, convention, and musical expressiveness. *The Monist*, 95 (4), s. 587–605.

Abstract

The term *Affektenlehre* (doctrine of the affections) and the Swedish word *affekt* in discussions about 17th-century and early 18th-century music

The meaning of words can shift or change over time, which can lead to misconceptions. This article discusses potential misconceptions in the use of, on the one hand, the term ‘doctrine of the affections’ or ‘theory of the affections’ (Swe. *affektlära*) and, on the other hand, the Swedish word *affekt* as an equivalent to the 18th-century German term *Affect*, in discussions about 17th-century and early 18th-century music. The first of these misconceptions is that *Affektenlehre* was used in the 17th- and early 18th centuries for theories on how music could represent the affections. The second is that a systematic and schematic doctrine about the representation of the affections in music was commonly used during the 17th and early 18th centuries. The third is that the composers and performers of the early and mid-18th century were less emotionally engaged than the sources of the time suggest. To use the Swedish term *affekt* as an equivalent to the 18th-century German term *Affect* in discussions about 17th- and 18th-century music means risking confusion with the meaning of the term in today’s affect-theory. It might also promote an understanding of the term as referring to a more abstract and idealized emotional state than the sources support.

Keywords

Affect, affections, doctrine of the affections, theory of the affections, Johann Mattheson, emotional engagement, performance practice, terminology, 17th-century and early 18th-century music.

Nyckelord

Affekt, affektlära, Johann Mattheson, emotionellt engagemang, uppförandep Praxis, terminologi, 1600-tals- och tidig 1700-talsmusik.

Författaren

Maria Bania är professor i musikalisk gestaltning med inriktning mot interpretation vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Hon leder forskningsprojektet ”Retoriska och romantiska affektiva strategier i musikaliska framföranden”, som är finansierat av Vetenskapsrådet. Projektet utforskar de affektiva praktiker och estetiska uppfattningar som präglade musikaliska framföranden under 1700-talet och det tidiga 1800-talet. Tidigare har hon forskat om improvisation av preludier på melodiinstrument under 1600-, 1700-, och 1800-talen samt om vibrato-tekniker och -användning liksom artikulationstekniker för snabba passager på flöjt under 1700- och 1800-talen. Som traversflöjtist har hon spelat in solosonater och solokonserter för flöjt och medverkat i ett stort antal tidstroga orkestrar och ensembler.